

TESIS DOCTORAL

2017

ACUARELA GRAN FORMATO: PAISAJE Y PLENITUD

LUIS GONZÁLEZ MORALES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES
DIRECTOR: DR. ATILIO DORESTE ALONSO

1

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ÍNDICE

- I. INTRODUCCIÓN/JUSTIFICACIÓN.
 - 1.1. Motivación.
 - 1.2. Acuarelas utópicas.
 - 1.3. Objetivos.
 - 1.4. Metodología y estructura.

- II. ELEMENTOS DEFINITORIOS DE UNA VISIÓN ACUARELADA.
 - 2.1. La atracción de la materia.
 - 2.2. Interacciones pictóricas con la Naturaleza.
 - 2.3. La acuarela disidente.
 - 2.4. Investigaciones precedentes.

- III. NUEVOS PAISAJES PLENAIRISTAS.
 - 3.1. Implicaciones semánticas.
 - 3.2. La naturaleza del paisaje.
 - 3.3. El paisaje en el punto de mira: la recreación de la naturaleza.
 - 3.4. Sistemas organizados para pensar el paisaje.

- IV. ESTRUCTURAS DEL MUNDO GLOBAL.
 - 4.1. Evocaciones parietales.
 - 4.2. Naturalezas domesticadas.
 - 4.3. Vacíos orientales de tinta.
 - 4.4. Modelos miniados.
 - 4.5. Retorno a la naturaleza.
 - 4.6. Irreverencias desde tierras bajas.
 - 4.7. Vertientes románticas.
 - 4.8. Viajeros ilustrados.
 - 4.9. Traslaciones anímicas.
 - 4.10. Orientalismos.
 - 4.11. Nada más que naturaleza.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- 4.12. Máculas antiacadémicas.
- 4.13. Visiones interiores.
- 4.14. Fotografía y paisajes cartográficos.
- 4.15. Derivas para el nuevo milenio.
- 4.16. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

V. TERRITORIOS DE PENÍNSULA.

- 5.1. *Vedute* neoclásicas.
- 5.2. Naturaleza apasionada.
- 5.3. Institucionismo, montaña y geografía.
- 5.4. Al otro lado del Estrecho.
- 5.5. Vanguardia y tradición.
- 5.6. Extensiones sobre el s. XXI.
- 5.7. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

VI. A LA SOMBRA DE VULCANO.

- 6.1. Escalas cartográficas.
- 6.2. Islas ilustradas.
- 6.3. Islas-taller para una didáctica del paisaje.
- 6.4. Un Edén atlántico.
- 6.5. Visiones emancipadas.
- 6.6. Fuerteventura, isla esquelética.
- 6.7. Riscos orientales.
- 6.8. Entornos de papel impreso.
- 6.9. Islas soñadas y expresiones foráneas.
- 6.10. Transgresiones de posguerra.
- 6.11. Inagotable fuente inspiradora.
- 6.12. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

VII. CAMINOS DE AGUA MACROSCÓPICOS.

- 7.1. Del muro al libro.
- 7.2. Acotaciones históricas.
- 7.3. Viajes epifánicos y naturaleza como fuente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- 7.4. Contextos del Grand Tour.
- 7.5. Manchas exactas.
- 7.6. Potencial interior.
- 7.7. Viento, mar y fuego.
- 7.8. Tardías realidades.
- 7.9. Fructíferos viajes.
- 7.10. Utopías últimas.
- 7.11. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

VIII. HERENCIA DE LAS AGUADAS DE GOYA.

- 8.1. Virtuosismo catalán.
- 8.2. Entre lo real y abstracto del mundo sensible.
- 8.3. Certamen Nacional de Acuarela CajaMadrid.
- 8.4. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

XIX. ISLAS DE AGUA.

- 9.1. Arqueologías acuareladas.
- 9.2. Ensoñaciones del territorio.
- 9.3. Acuarelas edénicas.
- 9.4. Nuevos horizontes de agua.
- 9.5. Visiones foráneas.
- 9.6. Propuestas del s. XX.
- 9.7. Multiculturalidad y nuevos paisajes de agua.
- 9.8. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

X. IMPLICACIONES CONVENCIONALES DE LA ACUARELA.

- 10.1. Alcance semántico de terminología asociada.
- 10.2. Desarrollo de la técnica
- 10.3. Particularidades técnicas de la acuarela.
 - 10.3.1. Agua como disolvente.
 - 10.3.2. El secreto está en el aglutinante.
 - 10.3.3. Matriz irradiadora.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

XI. ACUARELA EXPERIMENTAL Y UN LUGAR REINVENTADO:

LA PIEL DEL PAISAJE.

- 11.1. Diálogos con la materia.
- 11.2. Hacia un enfoque experimental de la acuarela.
- 11.3. Un lugar reinventado: La Piel del Paisaje.
- 11.4. Condicionantes del proceso.
- 11.5. Concepción de la experiencia paisajística.
- 11.6. Al encuentro particular de la isla.
- 11.7. Síntesis del proceso: cuadro sinóptico.

XII. DESARROLLO DEL PROCESO PICTÓRICO.

- 12.1. FASE 1: Asimilación de Procedimientos técnicos convencionales.
- 12.2. FASE 2: Distorsión del proceso *pleinairista*: acuarelas de gran formato con referente fotográfico.
- 12.3. FASE 3: Alternativas matéricas I: Paisajes impresos imaginarios.
- 12.4. FASE 4: Alternativas matéricas II: Paisajes imaginarios residuales con figuras. Procesos tonales matérico- sustractivos.
- 12.5. FASE 5: Alternativas matéricas III: Paisajes abstractos sin referente. Soportes texturados.
- 12.6. FASE 6: Alternativas matéricas IV: Paisajes simétricos sin referente. “Deconstrucción de la acuarela”.
- 12.7. FASE 7: Paisajes de gran formato en el litoral.

XIII. CONCLUSIONES.

XIV. BIBLIOGRAFÍA.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

I. INTRODUCCIÓN.

1.1. Motivación.

Las razones que motivaron este trabajo giran en torno al encuentro entre tres nociones, las de Isla, Paisaje y Acuarela, que se solapan continuamente, y de su encuentro frente una necesidad casi vital: la de reformular su interrelación desde una perspectiva productiva original.

Hay determinados momentos en los que una fijación personal encuentra un inusitado eco en imágenes ajenas con las que se comparte una dosis de afinidad. Tal experiencia afloró con una escena concreta de la película “Mediterráneo” de Gabriele Salvatores (1991): en ella, el teniente Montini pinta a la intemperie el paisaje de la isla griega a la que es destinado, en compañía de su pequeño batallón, durante el ocaso de la SGM. De pie, ante el caballete, mientras dibuja las líneas del encuadre, conversa sosegadamente con el soldado Farina; al brindar esta escena, la trama revela un enfoque inesperado de una isla en mitad de una guerra, su paisaje cobra una dimensión específica y se crece como foco de atención de un soldado peculiar. De repente, el teniente sugiere la belleza del lugar, y su compañero, distraído en otra realidad, mira a su alrededor dubitativo. Dos miradas distintas y un mismo escenario que, impasible, discurre completamente ajeno al devenir de los acontecimientos. Mientras uno descubre su paisaje, el otro es ajeno al mismo, al menos, hasta que su superior le hace caer en la cuenta de su existencia estética. La película muestra en un breve instante, un extracto válido de la sencilla relación establecida entre artista y naturaleza: mirada, atalaya y paisaje. El teniente procura aprehenderlo sin bombas ni fusiles, sólo le bastan unas cuantas líneas, que repasa asegurándose de captar su esencia del tema. La “artealización *in visu*”¹ planteada es un poco decepcionante pues se queda en una fase demasiado primeriza y no asume, probablemente porque importe poco, el compromiso de revelar la visión definitiva del paisaje. El teniente se ha apresurado a documentar aquello que le llamó la atención, sabedor que es un instante efímero. En cualquier caso, la acción de pintar inmersa en una trama bélica sugiere un acto disonante, inesperado, y tiene un carácter mucho más transgresor que la actitud pictórica mostrada. El teniente es símbolo de todas las miradas sensibles y nuevas depositadas sobre un lugar visto por primera vez, y su pequeño cuadro, de la posibilidad estética que yace en un paraje cualquiera.

En este trabajo también es la naturaleza de una isla el detonante de un proceso pictórico condicionado por determinados factores. Primero, el tiempo. Aunque inmaterial, esta coordenada es capaz de modelar no sólo físicamente un lugar, sino, más importante aún, la

¹ ROGER, A. (2007) *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Col. Paisaje y Teoría, Madrid, pág. 21. El autor diferencia entre la actuación o “artealización” “*in visu*”, a través de una imagen exenta y plana, y otra “*in situ*” realizada en el propio terreno.

memoria del mismo. La historia carga de significado cada momento haciendo difícil la traslación de soluciones de un contexto a otro. El pasado del teniente está ya demasiado lejos. Además, el paisaje surge de una relación física y temporal con el medio y ahora ese tiempo es generalmente efímero. Las experiencias se tornan instantáneas, fugaces y generan una huella frágil, superficial y pasajera. El retiro del teniente en su isla mediterránea es una situación ideal porque lo aísla del mundo en un mundo de por sí igualmente aislado; en él se detiene el tiempo en una espera tensa, indefinida. Pero esas islas ya no abundan y todo está interconectado. El turismo del s. XXI, la inmediatez de las comunicaciones, la virtualidad de las experiencias, han extirpado el sentimiento de descubrimiento y la capacidad de sorpresa. En este orden, la Naturaleza resultante es una serie de fragmentos residuales que generan una experiencia igualmente discontinua. Esta dificultad plantea un enfoque donde el concepto de paisaje como ventana no tiene cabida porque ya no se justifica el paradigma de la lejanía, del encuentro súbito con el paraíso. Este es un paradigma principalmente visual que no colma las expectativas de una auténtica experiencia en el exterior; de la fijación en un punto o atalaya se pasa a deambular, transitar y sentir temporalmente el paisaje, acumulando sensaciones e ideas a lo largo de un trayecto.

Segundo, la concepción del entorno. Para “redescubrir” el medio, era preciso redefinirlo como un campo de acciones potencialmente sugerentes, más allá de la percepción visual. Una concepción activa del entorno rompe barreras y acerca el hombre al medio hasta confundirlo con él. Se elimina la distancia interpretativa y se percibe “cuerpo a cuerpo”, sin intermediarios, como un espacio multisensorial y pluridireccional, dinámico en suma. Exige y busca el contacto en una plenitud o totalidad corporal, magnificada bajo un enfoque háptico de la experiencia. Pero, no se trata de una regresión al estado primitivo del ser en conjunción con la naturaleza virgen e inexistente. Se trata de una actualización de la percepción del entorno. La “plenitud plenairista” es la amplificación de la experiencia sensible de la Naturaleza.

Tercero, la idea de pintura. El proceso pictórico no se limita a la propia imagen, sino que se expande antes, durante y después de la misma. Es un continuo dilatado y abierto, una suma de momentos concatenados. La pintura no es la representación utópica de la naturaleza, es la naturaleza en sí porque tiende a ser autónoma, misteriosa, concebida según sus propias leyes. Los distintos lugares por los que transcurre la experiencia del paisaje, y que implican el taller, los espacios intermedios o conectores, y el propio itinerario a la intemperie, han construido los paisajes que aquí se muestran. Todos son elementos activos en mayor o menor grado y se complementan entre sí. Cada uno plantea una particularidad cualitativa, en la que se invierte una energía y un tiempo distintos. La pintura los atraviesa por igual, sintetizándolos, en una realidad autónoma. En todo ello, la acuarela es una metáfora de la misma idea de reconstrucción del paisaje. Adquiere una nueva materialidad y pierde el aura que la tradición

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLSkHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

le otorgó. Se asume con la misma carga de liberación con que se interpreta el paisaje.

Cuarto. La noción de isla. Qué es una isla sino límite, horizonte, y tierra entre dos azules. La isla también es hogar, refugio y prisión, distancia y cercanía. La isla es metáfora del propio cuerpo, aislado; es un naufragio y pintura de agua de mar. La isla es una acuarela que se rompe sobre la roca, con el agua y el fuerte viento que llega desde el mar. Sobre esta isla volcánica una pintura no es nada.

En el origen de la idea influyeron experiencias directas y vitales que tuvieron lugar en un contexto particular de la plástica, y a su vez, específico del ámbito geográfico canario.² Surgió como reacción involuntaria a la percepción de una problemática concreta: el posible agotamiento de la obra en acuarela debido a una considerable reiteración técnica e iconográfica. La proliferación de un imaginario popular muy implantado a nivel comercial a través de numerosos cauces expositivos parecía ahogar la posibilidad de propuestas novedosas ejecutadas con esta técnica.³

Ciertos rasgos estilísticos detectados en un conjunto de obras ejecutadas en acuarela, y vivencias en dicho marco, situado alrededor de la última década del s. XX, se interpretaron como prejuicios que, de alguna manera, coartaban la libertad personal. Se trata de un concepto de pintura que convierte a la técnica en el fin, que la sobrevalora y busca la especialización. Emplazada en el centro del debate de determinados pintores, a ella se subordinan las respuestas a las decisiones esenciales determinantes de la lectura simbólica de la imagen: es decir, la temática referencial, todo lo relativo a su materialidad, y, no menos importante, la síntesis operada en el seno del análisis formal que el artista lleva a cabo al traducir el referente a su lenguaje. En ese orden de cosas, se advirtió, primero, una tendencia dominante generalizada, fuera y dentro del contexto canario, hacia el desarrollo iconográfico con acuarela de géneros pictóricos tradicionales, fundamentalmente el de la pintura costumbrista, relativa al paisaje pintoresco, la pintura de género y los bodegones, privilegiando un enfoque

² En el transcurso de la investigación hemos comprobado que se trata de un fenómeno común a otros contextos.

³ Entiéndase el valor dado a unas impresiones de carácter subjetivo únicamente como motor emotivo y anímico subyacente al deseo de investigación y creación pictóricas. Tales impresiones fueron adquiridas de primera mano en el marco de un contexto personal de intensa relación con el medio traducidos en un período de siete años ininterrumpidos de docencia como responsable de la Escuela Municipal de Acuarela del Ayto. de Santa Cruz de Tenerife (1993-2000). La incorporación se produjo como relevo del reconocido acuarelista radicado en Canarias, Juan Galarza (Puerto de Santa María, Cádiz, 1932). Durante ese intervalo integré además, por espacio de un año aproximadamente, la Agrupación de Acuarelistas Canarios, con la que realicé varias exposiciones colectivas. Además de las impresiones recabadas merced a ese bagaje, importante incidencia como detonante de la idea se derivó del Fallo de la I Bienal de Artes Plásticas de 1992 –con ella se retomaba, después de un largo paréntesis, la regular convocatoria de las exposiciones regionales con un cambio en la denominación- donde obtuve el Primer Premio de Pintura y de las críticas que generó reflejadas en varios artículos de prensa firmados por acuarelistas de prestigio. En ellos se ponía en duda la valía de unas obras hechas de manera poco ortodoxa, por autores demasiado jóvenes como para acumular experiencia y echándose en falta la adjudicación de premios a concursantes de contrastada valía; igualmente, se censuraba el hecho de que existiese una modalidad de acuarela como categoría específica y escindida, con un premio de inferior cuantía a los respectivos de pintura y escultura. Este hecho puede plantear, salvando las distancias, paralelismos socioculturales con lo acaecido en la Exposición Regional de 1960, celebrando la inauguración de la nueva sede del Círculo de Bellas Artes; entonces el premio de honor recayó en Pedro González, recibiendo críticas muy semejantes por parte de los acuarelistas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

que pone el énfasis en el reconocimiento de las trazas de identidad del referente. En Canarias, particularmente, estas obras a menudo reflejan un marco rural donde el campesino parece vivir en armonía con su entorno; segundo, la consciente valoración de la intervención pictórica que garantice las reglas tradicionales de aplicación de los colores y el uso del papel, esto es, la preeminencia de un criterio de pureza material ligada a una ejecución directa con métodos fundamentalmente aditivos que preservan las características originales de los materiales empleados; y, tercero, la búsqueda del dominio técnico tendente a la captura o registro de una impresión verista de las formas, estilísticamente vinculada a una adaptación extemporánea de los parámetros románticos e impresionistas, en un intento por conmemorar logros formales de grandes maestros de esas tendencias con el medio. España ha proporcionado en este sentido, figuras indiscutibles en los campos de la acuarela y el paisaje, a menudo coincidentes, que han ejercido un poderoso influjo posterior generando una estela inacabable de acuarelistas herederos de su estilo. Un área geográfica española muy prolífica en talentos con el agua pigmentada es la costa levantina, no en balde poseedora de sobrados atractivos naturales embebidos de la luz mediterránea. De aquí ha surgido una corriente acuarelística de gran dominio técnico, riqueza textural y estilización formal, que parte de las aguadas y las escenas galantes de Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828), y tiene en el catalán Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838- Roma, 1874),⁴ y los valencianos Ignacio Pinazo (Valencia, 1849-Godella, 1916), José Benlliure Gil (Valencia, 1855-*Ibid.*, 1937)⁵, y Joaquín Sorolla, a algunos de sus exponentes más reconocidos y universales. Se vislumbran también ecos tardíos del preciosismo formal en la obra del catalán Joaquim Torrents Lladó, (Badalona, 1946-Palma de Mallorca, 1993), discípulo del reconocido pintor y acuarelista Miquel Farré i Albagés (Barcelona, 1901-*Ibid.*, 1978); de la obra de Torrents Lladó destacan en particular, la elegancia formal de sus obras y, muy especialmente, la de sus paisajes, donde su “temperamento acuarelístico” se transmite a las obras al óleo, aplicándolo a partir de manchas amplias, diluidas con trementina y salpicadas con vehemencia calculada sobre el soporte. De aquella pintura decimonónica de gran calado, que elevó a categoría de arte la temática costumbrista, se han descontextualizado y vaciado de contenido, a lo largo del s. XX, sus sobresalientes aspectos formales y temáticos, originando una nutrida corriente productiva potenciada por la proliferación de las agrupaciones de acuarelistas. Este fenómeno, no exclusivo de España, observándose casos muy similares en países como Estados Unidos o Perú, por citar dos realidades distantes, se diseminó en nuestra

⁴ La vinculación de la pintura esencial de Fortuny a la de Goya es puesta de manifiesto por GIMFERRER, Pere en “Un solo trazo puro”, Fortuny, M., Doñate, M., Mendoza, C., & M., Q. I. (2003). *Fortuny: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, del 17 de octubre de 2003 al 18 de enero de 2004*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya”, págs. 351-352.

⁵ Los Benlliure, una de las dinastías de artistas más importantes surgidas desde el contexto valenciano con un arco cronológico que abarca aproximadamente desde la segunda mitad del s. XIX hasta la actualidad, está compuesta de cuatro generaciones y nueve artistas, vinculados todos de manera muy especial a través del dominio de la acuarela. Recientemente, la huella de su obra acuarelística, en parte dedicada al paisaje tanto urbano como natural, ha quedado de manifiesto en la exposición “El color del agua. La acuarela en la familia Benlliure” (Casa-Museu Benlliure, Valencia, octubre-diciembre 2014).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

geografía implantándose con fuerza en Canarias debido a la peculiaridad de su paisaje y la histórica permeabilidad a influencias foráneas. Numerosos e importantes pintores, entre los que destaca sobre todo la figura patriarcal de Francisco Bonnín Guerin (Santa Cruz de Tfe., 1874- Puerto de la Cruz, 1963), descendiente igualmente de la zona catalano-balear⁶, se entregaron al cultivo de este medio con notables resultados dentro de tales parámetros conservadores. Su dilatada labor acuarelista ha gestado una versión del paisaje canario de indeleble influencia cosechando tanto innumerables adeptos⁷ como airadas críticas.

No es la primera vez que un sentimiento semejante de extrañeza y de respuesta productiva ante tal fenómeno se manifiesta particularmente dentro de Canarias, tanto desde el punto de vista crítico como desde los propios pintores. En el trasfondo del debate surgido en torno a los inicios de la revista “Gaceta de Arte” (GA), aventura editorial existente entre 1932-36, se plantea ya la necesidad de una renovación conceptual de la pintura canaria porque la identidad forjada a través del paisaje respondía a una estética -en buena medida acuarelista- edificada desde la mirada de un turista esencialmente británico, y visualmente concebida para rememorar un edén mítico. Es decir, los paisajes transcritos a la acuarela habían contribuido a proporcionar una imagen insular con la que no se identificaban ya toda una generación de importantes escritores y artistas, por considerarse ajena y acrítica con su entorno. En vez de reflejar la dureza de un medio exigente y aislado, escarpado y rodeado por un océano vehemente, muestra el sosiego de patios y jardines eternamente floridos. Un modelo umbilical del concepto regionalista, estéticamente anclado en las maneras decimonónicas y que optó por la vía del tipismo,⁸ que, además, rompía los finos lazos que el paisaje romántico canario había trazado con las posiciones europeas. Como una postura antagónica y otro modelo de la misma idea regionalista, surgió una firme reacción centrada en el análisis de los signos verdaderos que representaban lo canario, hombre y naturaleza primitivos, para, desde lo auténtico, abrazar una identidad universal, pura, esencial, y, por tanto, al mismo tiempo, moderna. Esta re-“visión” del territorio tuvo como epítomes dos célebres momentos proporcionados por la literatura: el descubrimiento estético en la árida esencia majorera, como vertiente productiva de la primera fase del destierro de Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936) en Fuerteventura, que tuvo, a raíz de su confinamiento, inicio oficial el 21 de febrero de 1924, y el célebre ensayo de Pedro García Cabrera, P.G.C. (Vallehermoso, 1905 – Santa Cruz de Tenerife, 1981), “El hombre en función del paisaje ” (1930); ambas lo desnudaron de todo lastre y de elementos accesorios y pintorescos buscando una singularidad universalista, que luego se traduciría en una geometrización de los elementos naturales autóctonos, incluyendo la búsqueda de las raíces etnográficas del canario de la que dan idea, por ejemplo, las acuarelas de Felo Monzón (Las Palmas deran Canaria –LPGC-, 1910-

⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *Francisco Bonnín, sentimental y acuarelista*, Confederación de Cajas de Ahorro, 1974.

⁷ *Ibidem*, pág. 62.

⁸ NAVARRO SEGURA, M^a Isabel: *Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como identidad espacial*, en AA.VV.: “Gaceta de Arte y su época, 1932-1936”, pág. 30.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

*Ibid.*1989) en dicha etapa. Ante estas revelaciones, quedaban en evidencia las versiones decimonónicas y académicas, en parte materializadas con acuarela, debiendo decidir los acuarelistas si proseguían su particular camino o se incorporaban a estrategias más autocríticas. Los amantes de la técnica continuaron en buena medida, realizando una obra que ensalzaba los valores anteriores a este impulso por alcanzar la modernidad desde las islas, habitando en la comodidad de conquistas ya alcanzadas.

Posteriormente continuaron resonando ecos que en el fondo participaban de ese anhelo renovador, incluso en el seno de los pintores incondicionales de la técnica, lo que denota la pervivencia tenaz de una sólida corriente tradicional.⁹ Estos pintores, aunque muy sensibles igualmente al entorno insular, percibieron esos límites e intentaron franquearlos, ofreciendo una visión paisajística interpretada, fruto de un dilatado proceso de destilación esencial, procurando desprenderse de tópicos como “la postura acostumbrada de la acuarela, (...) el paisaje amable, la mancha (...) ceñida, la luminosidad isleña fielmente captada (...)”¹⁰ Este talante transgresor puede apreciarse, por ejemplo, desde finales de la década de 1960, en la obra de artistas canarios como Manolo Sánchez (Tenerife, 1930) o Raúl Tabares (La Laguna, 1928- *Ibid.*, 2005) que venían desarrollando audaces investigaciones en sus respectivos lenguajes, a través del análisis con los propios elementos configuradores de las formas el primero, y con los procesos materiales, el segundo. De cualquier manera, su intento por mostrar un “rostro distinto” de la acuarela no oculta por un lado, una llamativa y denodada predilección por su parte hacia este medio y, por otro, la labor expositiva de otros artistas, muchos de ellos extranjeros, que, casi simultáneamente, exhibieron en la isla lenguajes de tipo experimental, lo que debería haber ayudado a implantar definitivamente una conciencia distinta ante el hecho pictórico con la acuarela. Más aún si se tiene en cuenta la continua labor que, desde las primeras décadas del siglo XX, importantes hombres de letras y críticos realizaron a favor de un planteamiento reflexivo del arte y entorno canarios como una realidad indisociable. Y aquí sobresale la figura de Eduardo Westerdahl (Santa Cruz de Tenerife, 1902-1983) que quiso construir en su tierra un proyecto cultural inspirado por las enseñanzas de los principales centros de arte europeos, en especial, del arte constructivo emergente de la *Bauhaus* y del neoplasticismo holandés.¹¹ Entre las páginas de G. A., su magno proyecto editorial, y las paredes de la Sala Museo inaugurada con su nombre en el Puerto de la Cruz, en 1952, se exhibieron obras de un signo radicalmente distinto, tal y como

⁹ Hace tres décadas, el acuarelista canario Manuel Martín Bèthencourt (Santa Cruz de Tenerife, 1941) expresaba lo siguiente en relación a los practicantes de la acuarela: “(...) escaso aliento renovador y afán de investigación. Limitación de recursos técnicos e hipnotismo por la obra pasada que paraliza curiosamente el avance (...)” Ver: MARTÍN BÈTHENCOURT, Manuel: *La Acuarela de Martín Bèthencourt*, Tesina de Licenciatura, Dir.: D. Rafael Delgado y Rodríguez, Facultad de BB.AA., Universidad de La Laguna, Curso 1983-1984, pág. 2). Pueden consultarse igualmente: GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen: *La Acuarela en Canarias*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de La Laguna, Dir.: Carmen Fraga González, Universidad de La Laguna, pág. 21).

¹⁰ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *Raúl Tabares, Otro independiente experimental*, Catálogo de la exposición *Raúl Tabares*, Centro Cultural CajaCanarias, 7 abril-9 mayo, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, pág. 60.

¹¹ FRAGOSO, Cristina: *Eduardo Westerdahl y el Puerto de la Cruz*, en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Celestino et al.: *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos*, Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl, Catálogo de exposición, Instituto de Estudios Hispánicos, 2001, pág. 62.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

había sucedido ya en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, desde unas dos décadas antes, por la labor dinamizadora de Bonnín Guerin, fundador y director del mismo en 1928, sobre las bases del Salón Frégoli.

Como se observa la idea motriz de esta tesis, que parte de una reacción psicológica de cierta “asfixia” ante los límites percibidos en el ámbito de la acuarela regional, se basa en la generalización social de esta fórmula que, de alguna manera, ha acallado otras de signo diferente. Lo cierto del caso es que, como hemos visto, se mantuvo una cierta excepcionalidad periódica a la tendencia dominante, que buscó derroteros divergentes al estatus acomodaticio de admiración sobre los logros de glorias extemporáneas, a las fórmulas más comerciales, que pasan por la dedicación incondicional a los innegables valores paisajísticos de la geografía isleña rindiéndoles superficial pleitesía pictórica. Un parecido grado de disensión respecto de este entorno, la predisposición personal, y sobre todo, la formación artística y visión pictórica fraguadas con anterioridad, podrían explicar la disensión respecto de ese ambiente artístico, así como la puesta en marcha de una línea experimental en respuesta productiva a la misma.

El panorama global de la acuarela compone una rica tradición insoslayable a la hora de incorporar nuevos caminos a la misma. Desde los orígenes de la cultura, y en cualquiera de sus múltiples formas, esta técnica ha sido vehículo de expresión de ideas, conformando un cuerpo de imágenes del que resulta un bagaje visual epistemológico y una inmensa radiografía de las inquietudes humanas. Pero las ideas que ha propiciado, vehiculizando los estadios de su maduración, no le han otorgado el premio del protagonismo final, pues fueron transmutadas mayoritariamente bajo la apariencia de otra piel, que es la que realmente ha pasado a ilustrar las páginas que sintetizan la historia del arte. En el contexto occidental, las imágenes de la acuarela permanecen al amparo de la luz, entre bambalinas, en el mundo privado de sus autores. La excepciones a esta regla son casi irrisorias si las comparamos con los incontables casos restantes, los erigidos sobre telas y tablas con óleos y, más recientemente, con pinturas sintéticas de muy variada clase. Si exceptuamos las piezas de la Albertina de Durero (Núremberg, 1471-*Ibid.*,1528), no volvemos a hallar una presencia semejante hasta los albores del s. XIX con J.M.W.Turner (1775-1851), a partir de la serie de acuarelas de la abadía de Fonthill, que el magnate William Beckford (1760-1844) ordenó construir como residencia. Notoriedad semejante vuelve a hallarse en los ambientes goyescos y orientalistas decimonónicos de Fortuny, en los bodegones y estudios paisajísticos más analíticos de Cézanne, a inicios del s. XX, si bien no deja de sorprender la audacia pictórica desplegada ya en su más temprana acuarela conocida de un bodegón, de 1865-70¹². El tiempo se comprime, y aparece el caso de Paul Klee, con su enigmático mundo diseñado a escala

¹² Armstrong, Carl: “Cézanne in the studio. Still life in watercolour”, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, pág. 124.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

natural de la acuarela, las famosas acuarelas abstractas de Kandinsky, la obra de los americanos Winslow Homer y John Marin, y, más recientemente, se podrían incluir las obras de gran formato de Francesco Clemente, así como los paisajes y retratos de David Hockney. Más allá de éstos, es preciso recurrir a colecciones importantes de obra sobre papel, como las que pueden consultarse en los catálogos de las casas Sotheby's o Christie's, para descubrir cómo esta técnica ha construido variaciones de los lenguajes de la gran mayoría de artistas a la manera de bocetos, estudios o apuntes con colores de acuarela. Esta problemática discontinuidad de imágenes protagonistas que abanderan los proyectos de artistas innovadores ha ocasionado largos vacíos significativos, lo que contrasta sin embargo, notablemente, con la ubicuidad y persistencia de propuestas conservadoras que vulgarizan el concepto de la acuarela en tanto que idea global.

El deslinde de ese enfoque tradicional, aún cuando se plantea como imprescindible en el marco de este proyecto, surge de una forma natural y en modo alguno forzado. Se ha ido gestando paulatinamente mediante una práctica continua durante un prolongado espacio de tiempo, no limitado formalmente a la génesis de aquél. Con la certeza de que los esfuerzos precedentes de otros artistas confirman la posibilidad de aportar nuevas dimensiones a la metodología pictórica con la acuarela, se ha procurado llegar a unas soluciones materiales y simbólicas sugerentes que contribuyan a consolidar lo que otros empezaron antes. En esa línea, la situación actual de la acuarela, variada y polimorfa, puede considerarse, como el resultado de los estadios sucesivos en el tiempo concatenados por el prolongado influjo de sus logros. Las miniaturas supervivientes del manuscrito de las Horas de Turín (c. 1420) presentan un naturalismo que Durero pasó a desnudar integralmente en su célebre serie de acuarelas más o menos puras (c. 1490-1505), aunque aún no del todo autónomas como imagen artística; de igual forma, la minuciosa técnica de algunas de estas obras son el heraldo de la ilustración científica y la documentación gráfica que, con la ayuda de la técnica de la acuarela, se desplegaron por y desde Europa a partir del s. XVI, lo que se materializó a través de dos vías complementarias: la de los viajes de exploración, cartografiando una nueva imagen del mundo y aportando la inédita visión etnográfica de las indias occidentales, donde entraron en juego las “convincientes” ilustraciones de John White (c.1450-c.1606)¹³, así como las ilustraciones botánicas y zoológicas de los grandes representantes franceses y holandeses; pero el propio Durero ofreció también una visión menos concluyente en estudios inacabados de interesante modernidad que es relevada en los ejecutados con aguada y color opaco por Lucas Cranach (Kronach, 1472-Weimar, 1553), cuyas partes solo esbozadas tal vez nos atraen más y se relacionan con la síntesis de las tintas orientales zen; esta noción de la aguada como eficaz medio de conocimiento basado en sugerentes trazos monocromos será a su vez retomada, en el s. XVII, en los papeles de los grandes paisajistas de la campiña romana,

¹³ CAROLINA PEÑA, B (2007). *Imágenes del nuevo mundo en la relación de viaje de (1599-1607) de Fray Diego de Ocaña*, UMI, NY, 2007, pág. 161.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Nicolás Poussin (1594-1665) y Claudio de Lorena (Chamagne, 1600-Roma, 1682), así como en los apuntes a la aguada de Rembrandt; y es a través de esos autores que la mancha va cobrando cada vez más protagonismo hasta llegar a los estudios cromáticos de Rubens y Van Dyck, que evocan muchas de las virtudes de las temperamentales acuarelas románticas inglesas; aquí, la práctica disolución de la forma se concreta con la vía más experimental de Turner y con los atmosféricos estudios de John Constable (1776-1837) y sirve de trasfondo a las visiones cósmicas de Víctor Hugo¹⁴, a las dendritas de Georges Sand, o a las decalcomanías surrealistas de Óscar Domínguez (La Laguna, 1906-París, 1957).

Los datos culturales que acompañan a la evolución de las ideas expresadas con la acuarela han forjado su destino tiñéndolo de pertinaces tópicos que se han mostrado indelebles en el tiempo. Características arraigadas como la de técnica itinerante adecuada para bocetos viajeros y para obras transitorias, de pequeño formato y precariedad material, le otorgan una funcionalidad epistemológica fragmentaria, desgranada en múltiples estadios, cuya síntesis definitiva, la que finalmente se presenta ante el potencial espectador, se reserva a otros medios. En tal sentido, ha sorprendido profundamente cómo esta línea metodológica sigue latente en la obra de artistas contemporáneos, cuya obra más “pública”, verificada a través de otros lenguajes, presenta signos estructurales enérgicos y expansivos, como son las instalaciones a base de clavos de Günter Uecker, las manchas de génesis industrial de Gerhard Richter, o la densa materialidad de Miquel Barceló. La acuarela, como cualquier otro producto visual, se lee globalmente, y es imposible separar el estricto límite de la imagen pintada, de su soporte y de la forma en que se presenta ante el espectador. Puede afirmarse que, salvo contadas excepciones, el bagaje cultural que arrastra la acuarela tiene el poder de transformar la ambición espacial del artista acotándola en un universo íntimo, casi introspectivo, y reservado para una observación a muy corta distancia.

Otro tópico que catapulta este trabajo es el casi indisoluble binomio que forman la acuarela y el paisaje, y que, en el caso canario, representa un microcosmos paradigmático, redundando en otras ideas de él desgajadas, como su vinculación a la isla, al mar o al viaje. En Canarias, como en otros contextos de límites precarios, se pone de manifiesto un difícil equilibrio medioambiental o de relación entre habitante y naturaleza, aquí también exacerbado por la potente industria turística que sus atractivos naturales han generado desde el s. XIX. Su orografía volcánica, proximidad africana, y aislamiento oceánico, han elevado a Canarias a la suerte de mito y punto focal inspirador de innumerables artistas plásticos y literarios. Como un crisol, se ha visto reflejado en múltiples miradas e ideologías que lo han reconstruido y transformado, dando lugar a una realidad que pudiéramos calificar de “más objetiva” que la

¹⁴ BUTOR, M., HOFMANN, W., LEBEL, J., & GROSSIORD, S. (2000). *Victor Hugo: "caos en el pincel...": dibujos*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

propriadamente visible.¹⁵ Además, está la peculiar morfología canaria, insular, volcánica, atlántica, semitropical, y de marcada influencia africana, que conforman un paisaje estético, en términos positivistas, muy dependiente de su peculiar geografía. Una interpretación estética derivada de una visión moderna de la geografía y geología apuntada por Francisco Giner de los Ríos en la estela de la obra de A. Humboldt, y de sus acuarelas de la ascensión al Pico Teide.¹⁶

La acuarela, última técnica clásica en alcanzar autonomía artística, concita rápidamente la cuestión de la materialidad y los recursos instrumentales implicados. Y en ese sentido, comporta una particular condición basada en la estructura compositiva que define su transparencia como tradicional rasgo característico: la extraordinaria finura de los gránulos de pigmento empleados, y la naturaleza y homogeneidad del aglutinante, generan una capa de microscópica delgadez adherida por capilaridad a la fibra del papel. Esta cualidad única entre el repertorio técnico normativo obtiene, de la gran mayoría de los amantes del medio, todo el cuidado necesario a fin de preservarla; ello trae como consecuencia el rechazo a procedimientos mixtificadores, cuestionados por otra parte, por inmortales practicantes que, como Turner, no dudaban en recurrir a empastes de blanco y otras prácticas para alcanzar los efectos deseados. En todo caso, la singular naturaleza material de la acuarela, puesta así de relieve bajo presupuestos rígidos, me ha movido a la búsqueda de caminos que enfatizen precisamente una corporeidad a priori inexistente, factor que, sumado a la particular afinidad por los procesos materiales de la obra, orientan este trabajo hacia el realce de los mismos, hacia la investigación de recursos y estrategias, y hacia una suerte de un pleno disfrute derivado de una aplicación *in situ* que huya de los mismos amañamientos que la impulsaron. Esta es una posición consciente, en la dirección opuesta a las respuestas inmediatas, a la actual virtualidad de la imagen, a la naturaleza fragmentada, así como a la omnipresencia de lo digital.

La particular debilidad hacia la concepción formativa inherente al encuentro fortuito de las materias empleadas en proceso de consolidación, y hacia la pérdida de límites formales en la imagen, se vincula a una cierta desconfianza en la excesiva intervención lúcida, y a una búsqueda por encontrar fuerzas liberadoras de la conciencia. La carga de civilización que portamos, configura un cuadro psicológico alienante que actúa como un lastre del que es difícil desprenderse. La naturaleza –determinados espacios aún casi vírgenes- funciona como un campo de energías propicio para ello, un símbolo de desconexión y un filtro descontaminante más que una vuelta atrás, un médium para alcanzar una estadio que no dudo en calificar de espiritual y productivo. Es el lugar de encuentro con fuerzas atávicas o

¹⁵ FIGUERA DELFINA, Trinca, “Paisaje natural, paisaje humanizado o simplemente paisaje”, Revista Geográfica Venezolana, Vol. 47 (1) 2006, págs. 113-118, pág. 114.

¹⁶ ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª, “Pintura de Paisaje en la Segunda Mitad del Siglo XIX. Teoría y Práctica: La Institución Libre de Enseñanza”, en “Arte del siglo XIX”, pág. 122.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

primarias semejantes a las que intentaron hallar innumerables pintores en tierras de culturas no occidentales. Los poetas chinos, inmersos en una orografía montañosa y continental, buscaron la soledad de los valles y cumbres brumosas para encontrarse y para lograr una comunión mística y trascendental a partir de la cual crear. En este caso, la isla es sobre todo costa, y un promisorio encuentro con el mar, tópico habitual en la poesía canaria, y profusamente revelado en la obra de figuras de la literatura canaria como PGC. El encuentro con el mar, gigante acuarela en movimiento, y con el azar de los elementos, genera una particular disposición, o trance, en torno a la obra que recuerda la danza de Pollock (Wyoming, 1912 – NY, 1956) y las búsquedas informalistas, pero también al abandono con que Duchamp (Blainville-Crevon, 1887- Neuilly-sur-Seine, 1968) dejaba actuar al polvo acumulado sobre “El Gran Vidrio”.

Ánimos similares se observan igualmente en tendencias actuales del arte abstracto que han sido recientemente definidas con denominaciones tales como *provisional painting*, *incipient image* o *casualist painting*, denotando el énfasis de los autores por alcanzar una pintura orgánica constantemente en proceso. El acto de pintar adquiere un cierto sentido de distancia autocontrolada, donde los elementos materiales cobran cierta autonomía generadora en la que toman parte fenómenos y elementos de la propia naturaleza: de esta manera, los accidentes del terreno con piedras y grava sobre los que se presiona la obra dejan su impronta; el tanteo con la imprevisibilidad de la marea actúa azarosamente *dando forma* al papel; el aire modula la mezcla de pintura; el sol seca las manchas, etc.

En la producción de jóvenes artistas contemporáneos ya consagrados como el puertorriqueño Ángel Otero (Santurce, Puerto Rico, 1981)¹⁷ o el colombiano Óscar Murillo (La Paila, 1986) integrantes de generaciones más recientes y de la tendencia abstracta antes mencionada, se han reconocido concomitancias con directrices formuladas en determinados periodos de obra personal anterior a este trabajo y que ahora se recolocan al frente de la propuesta. Ambos autores manifiestan este gusto por una pintura de procesos materiales que remiten igualmente a la cultura de lo urbano, al *graffiti*, y a una estética primitiva ya postulada por Jean-Michel Basquiat (Brooklyn, 1960-NoHo, 1988), y por el texto *La Preferencia por lo Primitivo*.¹⁸ La intervención de las fuerzas de la naturaleza, y en especial la del mar, ha sido empleada significativamente con anterioridad en la obra de artistas muy sensibles a su influjo como César Manrique (Arrecife, 1919-Teguise, 1992) y Miquel Barceló (Felanitx, 1957).¹⁹ Puede establecerse un puente metafórico que conecta lo orgánico natural, con la metamorfosis que tiene lugar en la obra.

¹⁷ Este artista ha expuesto recientemente en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Gran Canaria bajo el título *Pintura Ascendente -Painting from the Bottom Up* (6 marzo- 7 junio, 2015) en cuyo marco también desarrolló el Taller ‘*Pinturas y gráficas*’, (Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria, Campus universitario de Tafira, 3-4 junio 2015).

¹⁸ GOMBRICH, E.H. (2003). *La Preferencia por lo Primitivo. Episodios de la Historia del Gusto y el Arte de Occidente*: Debate.

¹⁹ En sus etapas iniciales el artista mallorquín trabajaba en la costa de su isla extendiendo los lienzos sobre el suelo y luego empleaba la acción de la marea para lavar y redefinir sus telas. (Archivos documentales de TVE).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La idea de lo corpóreo, opaco y físico también contradice la esencia inmaterial de la acuarela aletargada bajo una estricta visión purista del medio; a este respecto, un artista tan interesante a nuestro trabajo como Wols (Otto Wolfgang Schulze, Berlín, 1913-París, 1951) acostumbrado a trabajar con medios directos como la fotografía y la acuarela, declinó en un primer momento el ofrecimiento que en 1946 le hizo su marchante parisino René Drouin de *experimentar* con los óleos y lienzos que le había conseguido para producir obras de mayor escala; según Wols, ello “conllevaba una ambición y una gimnasia excesivas (...)” oponiéndose a ambas.²⁰ Sin embargo, es ese, precisamente, el derrotero en que se ha intentado sumergir aquí a la diáfana acuarela, poniendo en juego toda la energía necesaria para invertir su aparente insustancialidad. Sólo desde un enfoque más abierto, ilimitado, híbrido y desinhibido de la acuarela se puede desvelar esa *otra cara* suya, oculta y diferente.

Para acentuar el carácter sensorial y orgánico de la pintura disolviendo la distancia que imponen los medios tradicionales, el cuerpo asume un rol activo durante el acto de pintar semejante al que puede rastrearse en la pintura Tang, en los excéntricos Qing que pintaban con manos y dedos, en la pintura zen y en la obra performativa del artista *Gutai* Kazuo Shiraga con sus *Foot Paintings* (desde 1954), prácticamente coetánea de las *Anthropometries* de Ives Klein. La sustancia pigmentaria es arrastrada y embadurnada junto a otros elementos encontrados, tales como arena y tierra del lugar, a través de los pies, manos y resto del cuerpo, creando a veces una pasta cuya extensión por la superficie irregular tiene connotaciones similares al modelado del barro.

Factor también decisivo es el replanteamiento del tópico de la pintura al aire libre, un recurso tradicional heredado de diversas fuentes y popularizado sobre todo por los impresionistas, que a menudo tiene un correlato en el estudio o taller donde la memoria restituye la “realidad ausente”.²¹ Aquí opera un fenómeno interesante: artistas como Baudilio Miró Mainou (Sabadell, 1921- Las Palmas de Gran Canaria, 2000) afincado en Canarias por largo período, con una obra oficialmente no-acuarelista, materializaba “su” paisaje a partir de una visión directa del natural provisoria; es decir, la transformaba a una pequeña escala, a través de apuntes o “anotaciones” que, luego releía en el estudio, interpretándolas en obras de mayor escala al óleo o acrílico sobre lienzo. Sin embargo, las imágenes del natural de los acuarelistas plantean generalmente un enfoque distinto por cuanto son obras en sí mismas “acabadas”. Carecen por lo general de un sentido de proceso sino que todo empieza y acaba en una misma hoja de papel. Aún hoy no es infrecuente en cualquier lugar la visión de un acuarelista sentado

²⁰ Folleto de la Exposición *Wols. El Cosmos y la Calle*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). A pesar de su inicial negativa, Wols comenzaría dos años más tarde una fructífera relación experimental con dicha técnica.

²¹ Tal y como él mismo lo expresa, es el caso del artista afincado en Gran Canaria Baudilio Miró Mainou. Ver BRITTO JINORIO, Orlando: *Reposo y Serenidad: la Imagen Reconstruida*, págs. 27-35, en AA.VV.: *Miró Mainou. Retrospectiva*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pág. 33.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

en un escenario urbano o en un paraje más natural, al cobijo del sol, captando improntas del lugar. La imagen de Ramón Gaya (Murcia, 1910- Valencia, 2005) asalta la mente como paradigma de ese pintor-acuarelista culto y cosmopolita de exquisito refinamiento pictórico que contempla la realidad en busca de su verdad solitaria.²² El Valle de La Orotava, Los Realejos y Las calles de La Laguna en la Isla de Tenerife fueron testigos mudos de los innumerables paseos de los dos pilares de la acuarela canaria regionalista clásica, Francisco Bonnín Guérin, maestro de patios floridos y de la “acuarela cromática”, y Antonio González Suárez, padre de la denominada “acuarela gris”, respectivamente; éste último, excursionista empedernido, no dudaba en recorrer kilómetros hasta encontrar el ángulo desde el que pintar a la intemperie una de sus magistrales estampas laguneras, hábito que transmitió al pintor Manuel Martín Béthencourt, que, siendo muy joven, se detenía a su lado para verlo pintar.²³

La pintura con acuarela a la intemperie encuentra un sustancial desarrollo a través de la tipología del “cuaderno de apuntes” o “de viaje”. Este método de trabajo en imágenes compiladas dentro de una estructura cerrada y unitaria plantea ciertas particularidades tanto al medio como a la propia imagen. En especial, se refiere a un carácter narrativo de la imagen que ve ampliado su discurso en tanto que integra un todo más completo; al mismo, tiempo, la integra en un ritual de contemplación o exhibición privado, camerístico, al alcance de unos pocos elegidos; romperlo, implica el esfuerzo por deshacer el conjunto desgranando las hojas y extrayéndolas de esa secuencia de imágenes. Este ánimo es el que acompaña a uno de los antecedentes históricos más tempranos y sobresalientes, como es la famosa serie de acuarelas, entendida como un conjunto unitario, desarrollada *in itinere* por Durero, en torno a su primer viaje a Italia de 1495; otro caso de trascendental influencia son los cuadernos de apuntes de Lorena, segmento de su obra que revelan estratos de decisivo interés son, su libertad de ejecución, la fluidez de las pinceladas, la inmediatez del momento captado, factores en cambio velados por el clasicismo de sus cuadros al óleo, detenidos en un marco más atemporal. Vinculado a este uso itinerante, la acuarela transportó, asociada hasta el presente, la imborrable noción de trabajos de pequeña escala realizados al exterior a la que alude el historiador Kenneth Clark (Londres, 1903-Hythe, 1983) en su texto clásico *Landscape into art* (1949) señalando desde una perspectiva histórica que, a diferencia de los grandes paisajes ejecutados en el estudio, los del natural siempre han sido pequeños.

La visión con que se ha abordado aquí la pintura al exterior surge de una dialéctica algo distinta con el entorno: el espacio al aire libre es un lugar de “tránsito” alejado de lo urbano, con el que se ha establecido una relación más física y dinámica. La naturaleza actúa como un

²² Frase de Luis Cernuda. Citado en DENNIS, Nigel: *Ramón Gaya en la década de los 30*. Ver AA.VV.: *Ramón gaya. Premio Velázquez 2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo de exposición, del 29 de abril al 25 de agosto de 2003, Madrid, 2003, pág. 31.

²³ Testimonio obtenido a raíz de una entrevista realizada al pintor Manuel Martín Béthencourt.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

todo protector que aísla y del que actuamos como un centro o fulcro alrededor del que todo gira; no se parte de un punto focal concreto, sino de un cúmulo de sensaciones a partir del cual la idea de paisaje se deslocaliza, subordinando aspectos referenciales irrelevantes para la pintura. La naturaleza así sentida no se entiende como un escenario idílico sino como un ámbito de acción y libertad creadoras, como un espacio háptico, esto es, donde la percepción es integral y polisensorial²⁴.

El recorrido a través del espacio natural es una metáfora de la libertad buscada y de la idea de que “la pintura es siempre una aventura apasionada”²⁵. En este caso se trata de un desarrollo pictórico que plantea una particular fenomenología e intenta hacer hincapié en una materialización diacrónica a partir de un flujo de doble sentido entre el taller y el exterior, estaciones de actividad entre las que se establece una significativa dialéctica productiva: el taller como espacio-base planificador, el trayecto como canal de acceso y espacio en tránsito y el lugar de encuentro con la naturaleza como espacio de generación activa se convierten en ámbitos complementarios. Cada uno de ellos está implicado por igual en el proceso aportando matices a la obra. La rapidez de la ejecución asociada al “pleinairismo” y más aún a la acuarela, se ralentiza por la continuidad del proceso en estas fases sucesivas de las que aflora una cualidad sedimentaria en la pintura. El carácter dionisiaco del exterior, visceral e intuitivo, en lucha con la intensidad de los elementos meteorológicos en medio de unas condiciones dinámicas y variables, se ve atemperado por la continuidad del proceso en el taller donde con menos urgencia y más estabilidad se puede reflexionar e incorporar otros procedimientos técnicos. El nuevo estadio alcanzado en la obra puede en ocasiones continuarse nuevamente al aire libre y así sucesivamente hasta decidir interrumpir o dar por concluida la imagen.

La inmersión en el trabajo y el desarrollo inicial de la idea permitió desvelar progresivamente determinados indicios cuya constatación se convirtió en fuente de motivación. Por ejemplo:

- a.- La pertinencia en la consideración de obra experimental por parte de determinados artistas de contrastada trayectoria como el alemán Gerhard Richter (Dresde, 1932), se ve comprometida por la pervivencia en ella de rasgos procedimentales y estéticos clásicos que obligan a una matización de las categorías y al reconocimiento de puentes por otra parte lógicos entre los movimientos de tradición y avance contemporáneo.

Este fenómeno guarda ciertos paralelismos con la obra de los artistas chinos del s. XX donde se palpa la relación de permeabilidad entre la influencia occidental adquirida por el flujo de

²⁴ BESSE, Jean-Marc: *El Espacio del Paisaje*, dentro de las *III Jornadas del Doctorado en Geografía. Desafíos Teóricos y Compromiso Social en la Argentina de Hoy*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 29 y 30 de septiembre de 2010, págs. 4-7.

²⁵ CÁMARA, J (2011). *José Caballero: Caminos de Papel*, Madrid: Circulo de Bellas Artes, pág. 11.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

artistas fundamentalmente a París y la vasta tradición pictórica y caligráfica china, ósmosis que ponen de manifiesto muestras como “*Premières Lumières sur l’Orient. L’aventure de la Peinture Chinoise au XX^e Siècle o Six Siècles de Peintures Chinoises. Oeuvres Restaurées du Musée Cernuschi*”²⁶. Bajo un prisma similar se deduce que la persistencia de rasgos convencionales en la obra de acuarelistas actuales carece de significación por tanto se muestra coherente con el ánimo y la razón de ser de las Agrupaciones de Acuarelistas²⁷ en donde se integran movidas siempre por un ánimo de disfrute y continuidad de los valores clásicos de la acuarela y el paisajismo.

Tales consideraciones no ocultan sin embargo la sensación de extrañeza que asalta cuando las acuarelas de esos artistas de resonancia internacional se aprecian en el contexto de la totalidad de su obra donde encuentran muy poco eco. Se constata entonces una incuestionable disparidad de despliegue espacial y físico, de impacto emocional, entre las obras con acuarela y los restantes medios desplegados. Este es un fenómeno recurrente que se ha podido apreciar en la reciente exposición de acuarelas del también artista alemán Günter Uecker (Wendorf, 1930). en el TEA; la obra allí expuesta parecía provenir de una persona completamente distinta a la que realiza sus otras creaciones que le han dado fama²⁸. No es que diga que tenga que haber una continuidad o uniformidad estilística en las diversas facetas de un autor, pero ¿por qué suelen darse relacionadas con la obra en acuarela y por qué de manera tan flagrante?. La respuesta se halla en el poder y peso de la inconsciente tradición que rodea al medio. Los propios textos que acompañaban la muestra se hacen eco de esta situación: “quizás la parte más íntima y menos conocida de su obra, y que acompaña a los demás trabajos artísticos desde hace unos cuarenta años”.²⁹ La impresión que destila esta muestra es que la obra en acuarela de esta autor alemán tiene un tono secundario, íntimo, casi clandestino en relación al *otro tipo* de obra en su carrera.

Otro autor cuya obra en acuarela verificó una situación similar es el pintor de origen catalán, pero radicado en Canarias por largo tiempo, Baudilio Miró Mainou; más conocido por una obra de mediano formato que comenzó a fraguar en la década de 1960 y que alcanza su apogeo entre las décadas de 1970 y 1980. Esa pintura ofrece una mirada fragmentaria y árida

²⁶ LEFÈVRE, Éric: *Premières Lumières sur l’Orient. L’aventure de la Peinture Chinoise au XX^e Siècle o Six Siècles de Peintures Chinoises. Oeuvres Restaurées du Musée Cernuschi*, Paris-Musées, 02/03/2009, 251 págs.

²⁷ Las numerosas Agrupaciones de Acuarelistas creadas en España a lo largo de toda su geografía, en virtud de su dilatada trayectoria, prolífica actividad expositiva y numerosos miembros integrantes, sin duda han influido en la percepción artística de la sociedad. De entre todas, destaca la “Agrupación de Acuarelistas de Catalunya” (AAC), pionera en España y constituida oficialmente en fecha tan temprana como el 2 de marzo de 1919. Igualmente, por su carácter aglutinador, es de destacar la “Agrupación Española de Acuarelistas” (AEDA), fundada en Madrid en 1945 por pintores como Pedro Vilaroig Aparici (Castellón, 1914-), cuyas obras integran fondos de instituciones tan importantes como la Universidad Complutense de Madrid (en su catálogo registra una acuarela de este autor así como otra de Vicente Pastor Calpena (Aspe, 1918-). Ver ETAYO GORDEJUELA, Javier, GALINO NIETO, Fco., PORTELA SANDOVAL, Fco., *Universidad Complutense de Madrid. De la Edad Media al III Milenio*, Editorial Complutense, Madrid, 2002, pág. 175.), considerado uno de los mejores representantes de la técnica en España).

²⁸ Se hace referencia a sus instalaciones y volúmenes sistemáticamente perforados con clavos.

²⁹ TOLNAY, Alexander: *Sobre las Acuarelas de las Islas de Günter Uecker*, Tríptico de la exposición *Günter Uecker. Acuarelas de la isla*, TEA (Tenerife Espacio de las Artes), 19 febrero-19 abril 2015, página central interior.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del territorio canario interesada fundamentalmente en el lenguaje plástico derivado de formaciones rocosas basálticas que le sirven de excusa para hacer la última interpretación clásica del paisaje insular oriental³⁰, una singular versión del paisaje pétreo canario. Póstumamente tuvo lugar una exposición monográfica dedicada a acuarelas de pequeño formato sobre papel muchas de las cuales eran inéditas en esencia, captaciones directas de bañistas en playas de Gran Canaria. Esas imágenes poseen una gran espontaneidad y reflejan la certera visión del autor para extraer la belleza de momentos aparentemente anodinos y cotidianos materializando lo más íntimo de la personalidad del artista; esencia de un momento pasajero, portadoras de una frescura expresiva que no se siente de igual manera en sus grandes telas de paisajes pétreos por los que ha adquirido fama en el arte insular.

b.- La constatación de que desde el mismo seno de la tradición acuarelista canaria han habido claros y directos antecedentes a esta propuesta, de entre los cuales destaco por el momento la del pintor Manuel Martín Bèthencourt (Santa Cruz de Tenerife, 1941) para el que: *“La mentalidad que ha persistido acerca de las técnicas del agua, es la de complemento, boceto, esbozo, mancha, etc. En muchos casos, como obra previa que apoya la ejecución de una técnica densa y de aparente mayor permanencia. (...) Tal forma de pensar persiste y a ello contribuye el proceder de los plásticos que practican estas especialidades, en los que inciden (...) escaso aliento renovador y afán de investigación, limitación de recursos técnicos e hipnotismo por la obra pasada que paraliza curiosamente el avance (...)”*

c.- Tanto la acuarela como el paisaje se hallan inmersos en un ambiente actual de intensa y productiva reflexión cultural. Desde una perspectiva artística integran de manera significativa el lenguaje de numerosos artistas jóvenes y consagrados que desde la tradición ofrecen nuevas lecturas y soluciones. Instituciones museísticas de primer orden como el *Museo del Prado* o la *Tate* británica proyectan exposiciones su vigencia merced a exhibiciones museísticas de relevancia y a muestras individuales de artistas consagrados.

1.2.- Acuarelas utópicas.

Como se ha dicho, actualmente la producción con acuarela en Canarias adolece de una serie de condicionantes que lastran su significación y consideración. No ha logrado desprenderse aún de ideas asociadas que aluden siempre a un carácter diferencial, discutiblemente pictórico

³⁰ ZAYA, Antonio: *M. Mainou*. Biblioteca de Artistas Canarios, nº 8, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Tenerife, 1992, págs. 51-52, en AGUIAR GIL, Jorge, *El Paisaje y la Renovación de la pintura en Canarias*, AA.VV.: *CONCA, una vanguardia y su época*, catálogo exposición, Santa Cruz de Tenerife, 1994, pág. 117,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

o de innegociable pureza.

El peso de la vasta tradición acuarelistica marca con firmeza los patrones operativos con el medio y es todo un reto enfrentarse al referente por excelencia del medio –el paisaje canario, en este caso- ofreciendo una respuesta original y novedosa. Se trata de aprovechar lo mejor de ese dilatado recorrido y los valores plásticos inherentes al paisaje canario –con toda su fuerza lumínica y morfológica-, configurando un proceso alternativo, particular y ecléctico, que ofrezca una interpretación amplificadora de la acuarela en tanto que practica pictórica de pleno derecho.

En tal sentido y a la vista de los conceptos explicados más arriba, consideramos que la técnica de la acuarela, y el cuerpo de procedimientos que comporta, podrían adaptarse a unas necesidades expresivas concretas y ser subordinadas a determinados procesos plásticos alternativos derivados, centrados en un mayor componente matérico y en una redimensión escalar que les otorgue una trascendencia similar a las obtenidas a través de cualquier otro medio.

Según lo anterior, sería posible desarrollar determinados métodos no convencionales relativos a la acuarela, que podrían generar una obra de contundencia física ampliada y reflexión conceptual.

Esto sería una forma de hacer hincapié en la preparación específica de unos soportes de mayor entidad material que el papel tradicional, una pintura in situ de acción directa, y una revisión reflexiva en el taller.

La manera sería haciendo un recorrido a modo de lo que podríamos llamar “circulo creativo-metodológico”, y ejercerlo cuantas veces sean necesarias, con el propósito de de ir consiguiendo cada una de las imágenes de creación.

Finalmente, ajustar el medio a los intereses particulares, no debe suponer, además, que sea necesaria la anulación y mutación de sus cualidades físicas basadas en la translucidez de la mancha, así como la desnudez del pigmento disperso sobre el soporte .

La incorporación y aprovechamiento de determinados rasgos característicos de la acuarela en el proceso experimental podrían constituir un importante elemento de control de los resultados y un factor potencialmente enriquecedor de los mismos (naturaleza azarosa del agua; transparencia en combinación con el soporte blanco; proceso tonal de oscuros sobre claros; capacidad para aprehender la realidad súbitamente, y constituirse en un método de conocimiento apreciable mediante la creación en contacto directo con el referente

22

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

paisajístico, con todo su contenido emocional y vivencial del momento y lugar concretos, y la reflexión sobre la luz, la acción, el gesto o impronta).

1.3.- Objetivos.

Este trabajo se asienta en la idea de una técnica que ha sido parte sustancial del proceso creador de la imagen de las Islas, siendo éste a su vez, un polo fundamental del pensamiento de aquéllos que han reaccionado intelectualmente a la dura realidad insular. Por tanto, la motivación es doble: Intensificar y personalizar un paisaje siempre en juego y eternamente repensado y reconfigurado en pos de una identidad escurridiza. Esto se realizaría a través de una técnica redimensionada conceptualmente que hasta el momento ha sido perfectamente definida dentro de un uso consuetudinario.

Durante ese trayecto la técnica pudiera perder su identidad convencional pero éste es un riesgo que se asume en aras de alcanzar un objetivo de mayor calado. Con ella generalmente se han pintado vergeles, jardines de un tiempo literario e inmaterial, postales de serena belleza con una técnica irreprochable. Aquí nació ligada al equipaje de los viajeros románticos ingleses que comienzan a idealizar la visión del territorio en una suerte de postales de amplia aceptación pública. *Grosso modo*, la producción que desde entonces se genera con este medio pictórico bebe de esa fuente reinterpretando a través de las miradas y los contextos históricos particulares esa visión utópica de las Islas.

En función de lo expuesto hasta ahora, de la concreción de las metas propuestas en este trabajo surge el reconocimiento y la necesidad de explicitar el *leit motiv* del mismo como referencia básica a la que se subordinan y de la que derivan los demás objetivos que presentan carácter verificable. Esa finalidad cuyo alcance es de difícil -si no imposible- cuantificación es:

- Contribuir a la superación de los estereotipos asociados a la relación paisaje-acuarela.

Para lograrlo nos hemos propuesto los siguientes cometidos:

- a.- Investigar nuevos modos de actuación y manipulación con la acuarela y los modos de incorporación a un proceso pictórico alimentado por una experiencia plena de la naturaleza.
- b.- Valorar y explorar el carácter material, sensorial, procesual y vivencial del acto pictórico como elemento fundamental de investigación del que han de extraerse todos los matices posibles para redimensionar la experiencia pictórica con la acuarela.

- c.- Realizar un estudio riguroso de los condicionantes teóricos del contexto de la acuarela, y autores, como procedimiento pictórico de la representación del paisaje y su vivencia tanto *en plein air* como de taller, analizando los condicionantes y posibilidades creativas en un contexto contemporáneo.
- d.- Trascender conceptualmente las limitaciones del medio acuarelístico, expresadas a través de ideas tales como levedad, pureza, fragilidad, pequeñez, sutileza, provisionalidad, dibujo, o localismo, que generan un cuerpo de obra particularizado técnica y conceptualmente, por medio de una propuesta pictórica exenta de estereotipos hacia la acuarela y el paisaje canario; ello propiciará imágenes en idénticas oportunidades de consideración a las generadas por otros medios y materias, sin merma absoluta de poder evocador o expresivo.
- e.- Desarrollar un cuerpo técnico alternativo y de readaptación en acuarela ajustado a una realidad y proceso pictórico específicos traídos de la mano del estudio mencionado con anterioridad, registrando, organizando, y verificando las posibles respuestas técnicas y su potencial expresivo.
- f.- Incorporar y valorar el singular referente paisajístico canario acotado en un espacio muy concreto de actuación, relativo al litoral insular poco o nada alterado por la acción del hombre, y poseedor de connotaciones simbólicas emanadas del encuentro entre la piedra volcánica, la vegetación agreste, el mar y el cielo, extrayendo de él una ajustada perspectiva con la acuarela, teñida de la interpretación personal del paisaje y procedimientos de una mayor entidad matérica, especialmente en los soportes y las dimensiones, como posibles procedimientos formales originales o poco frecuentes como deriva artística y paisaje.-
- g.- Materializar una serie de obra pictórica original en base al enfrentamiento embebido de un ánimo de desmarque de las posibles limitaciones conceptuales y físicas, en la vocación de un procedimiento libre y enérgico de acción pura del natural, en el ajuste de una metodología de actuación descrita que partiría de la actuación en el paisaje, la reflexión sobre la luz, y para devenir en el ejercicio pictórico de taller.

1.4. Metodología y estructura

La propuesta pictórica gira en torno al binomio tradicional acuarela-paisaje, la más prolífica

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

relación de cuantas ha generado este medio a lo largo de su dilatado periplo³¹. Desde el principio se tuvieron en cuenta las singulares características de un proceso investigador cuyo desenlace se concreta a través de una etapa de creación, faceta en la que intervienen, además del producto de una preparación lógica y reflexiva, elementos como la personalidad, la intuición, la singularidad y la finitud. En esa dirección, el trabajo se apoya en la concepción ontológica de la actividad creadora de Luigi Pareyson como la unidad entre “receptividad”, estadio que en cierta medida guía la obra, y “actividad formativa”, integrada así mismo, por la invención y la ejecución³². Por tanto, el proceso debía responder a esas dos premisas articulando los dos ejes conceptuales que lo definen, integrados a su vez, cada uno, por dos vértices complementarios: el **teórico-práctico** y el **técnico-creativo**. El **esquema nº1** intenta reflejar la dinámica del sistema, esbozando la interconexión entre todos los elementos y la retroalimentación entre las partes; la investigación es el núcleo central resultante de la intersección entre los dos ejes.

³¹ Esto es debido, en gran medida, a las propiedades intrínsecas de la acuarela para captar los momentos fugaces, algo que pusieron de manifiesto con su ejemplo, Turner, Constable, Cox y otros grandes exponentes de la escuela británica durante la primera mitad del s. XIX. En ese sentido, la acuarela sería el medio pictórico clásico más afín a la fotografía. Una vez evolucionó este lenguaje a lo largo del s. XIX, la interpretación de lo visible no volvería a ser la misma, introduciendo un nuevo paradigma en la percepción de lo visible. (Para un análisis profundo de la irrupción de lo fotográfico en la cultura visual del s. XIX véase CRARY, Jonathan: “Las técnicas del observador”, Cendeac, Col. *Ad Literam*, Murcia, 2008).

³² URIBE MIRANDA, Luis: *Estética e Interpretación. La segunda y tercer formulación de una filosofía de la interpretación en Luigi Pareyson*, HYBRIS, Revista de Filosofía, Vol. 5, Nº 2, nov 2014, pp. 80-81 (75-93).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

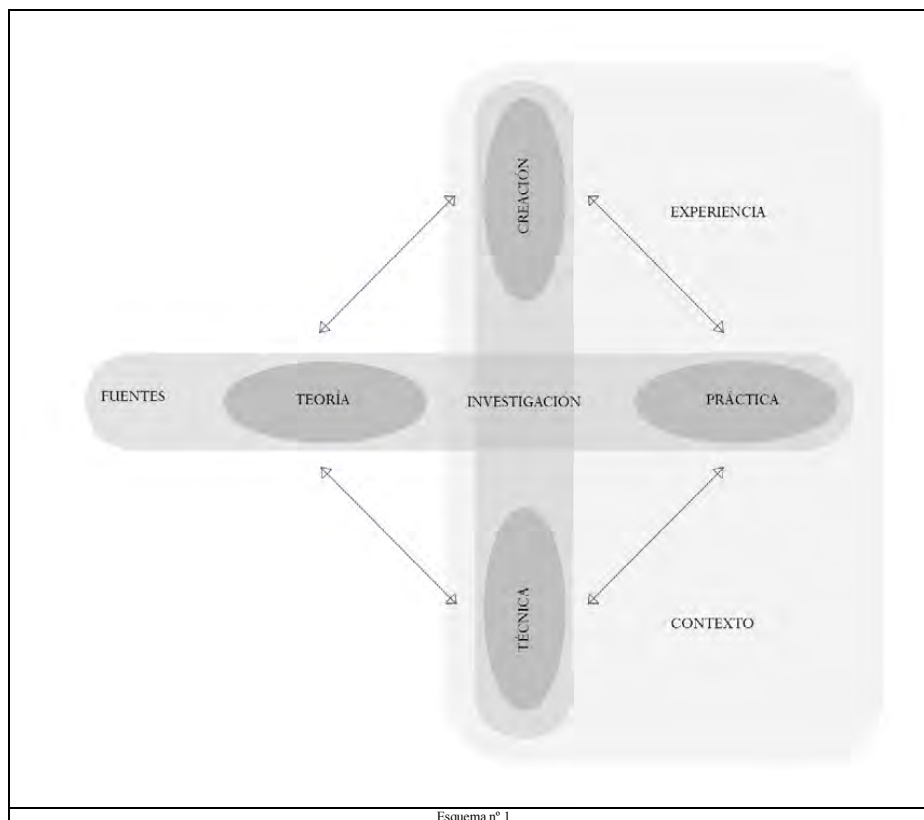
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



El vértice o marco teórico, de tipo analítico, comprende las tareas de búsqueda, selección, reflexión y desarrollo del cuerpo de síntesis de la información, generando un primer cuerpo de trabajo, que consta a su vez de tres núcleos de contenido diferenciados, correspondientes respectivamente a los capítulos desde el 3º hasta el 9º. En el **primer núcleo**, se presentan sendas síntesis de la evolución de cada uno de los conceptos que integran el binomio fundamental del trabajo, el de “paisajismo pictórico” y el de “acuarela”, dos recorridos muy extensos y a menudo solapados. En ambos casos, se hace hincapié sobre todo, en el progreso de las ideas en torno a esos conceptos y los factores que intervinieron para propiciarlo. Este proceso de síntesis histórica tiene un enfoque lógico-deductivo, procediendo desde una perspectiva macroscópica o global, para luego limitar el contexto al caso español y de aquí al canario, localización del escenario físico y cultural último donde se gestó la idea y donde se desarrolla la práctica. El **segundo núcleo** se ocupa de analizar el medio de la acuarela como vehículo de expresión, primero a través de su significado y connotaciones, las ideas fundamentales asociadas, y luego, a través de su estructura como proceso pictórico, analizando sus componentes materiales e instrumentales, que, en última instancia, componen

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

el abanico procedimental de uso generalizado. El **tercer núcleo** comprende el análisis del proceso práctico-pictórico donde se ven implicados tanto el espacio o lugar físico que servirá de taller sin límites, al aire libre, como la propia gestación de obra pictórica; el recorrido al aire libre se plantea como uno de los estímulos fundamentales de dicha actuación y desencadenante de sensaciones e ideas alumbradas a lo largo de los trayectos desarrollados, que tuvieron un correlato en esencia pictórico. La relación tradicional entre el artífice de la obra y el espacio circundante, básicamente contemplativa, privilegiaba el sentido de la vista considerándolo al paisaje una realidad objetiva, segregada y distante de la mirada paisajística; Cuando el artista se proyecta en él, logra una representación cultural del mismo reflejo del paradigma fotográfico, técnica y bidimensional³³; pero ahora, bajo nuevos paradigmas perceptivos de la realidad, su significación ha sufrido un replanteamiento fenomenológico, enfatizando su realidad polisensorial y espacial³⁴. Por otro lado, la singularidad de los espacios elegidos, propicios para la tarea planteada, es consecuencia de la diversidad biotópica-macaronésica a la que pertenecen, lo que conecta con las políticas culturales emprendidas para su conservación. El **esquema nº 2** procura representar gráficamente el desarrollo lineal y progresivo de estos contenidos. En él se observan los dos capítulos que los preceden encabezando el trabajo. En primer lugar, está la imprescindible **introducción** que plantea la idea, justifica el trabajo, define el lenguaje de la tesis, y concreta el método. A ella le sigue el capítulo 2º, en el que se presentan los tres claves que aportan sentido a la propuesta, esto es, el porqué de una predilección hacia una **pintura experimental** de carácter orgánico, la búsqueda de imágenes que aporten una **mayor trascendencia al medio acuarelado** contradiciendo las normas de “buen” uso, y el desarrollo de un **paisajismo actualizado**, que, a partir del bagaje histórico acumulado en relación al diálogo entre la figura del pintor y la de la Naturaleza, y la tradicional atracción ejercida por el entorno, pueda materializarse inmerso en él con actitudes más reflexivas y holísticas, en aras de una experiencia más cercana a la naturaleza.

El vértice práctico comprende el segundo cuerpo de la tesis, titulado “Acuarela experimental. Un lugar reinventado: La piel del paisaje”. Abarca el desarrollo de los procedimientos experimentales de expansión conceptual del medio y de la intervención paisajística, generando diversas series de obra personal. Todas estas experiencias o acciones, llevadas a cabo conforme ha ido desarrollándose el primer cuerpo, se dividen en dos ámbitos relativos a las actuaciones realizadas en interior y a las realizadas en exterior. No obstante, es importante señalar que las acciones pictóricas al exterior tuvieron casi siempre un proceso híbrido, en tanto que eran iniciadas en el taller, desarrolladas en la costa, y enriquecidas o concluidas nuevamente al abrigo del estudio.

³³ BESSE, Jean-Marc: “El espacio del paisaje”, Conferencia impartida en las “III Jornadas del Doctorado en Geografía. Desafíos Teóricos y Compromiso Social en la Argentina de Hoy”, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 29 y 20 de septiembre de 2010, pág 3.

³⁴ *Ibid.*, pág. 4.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

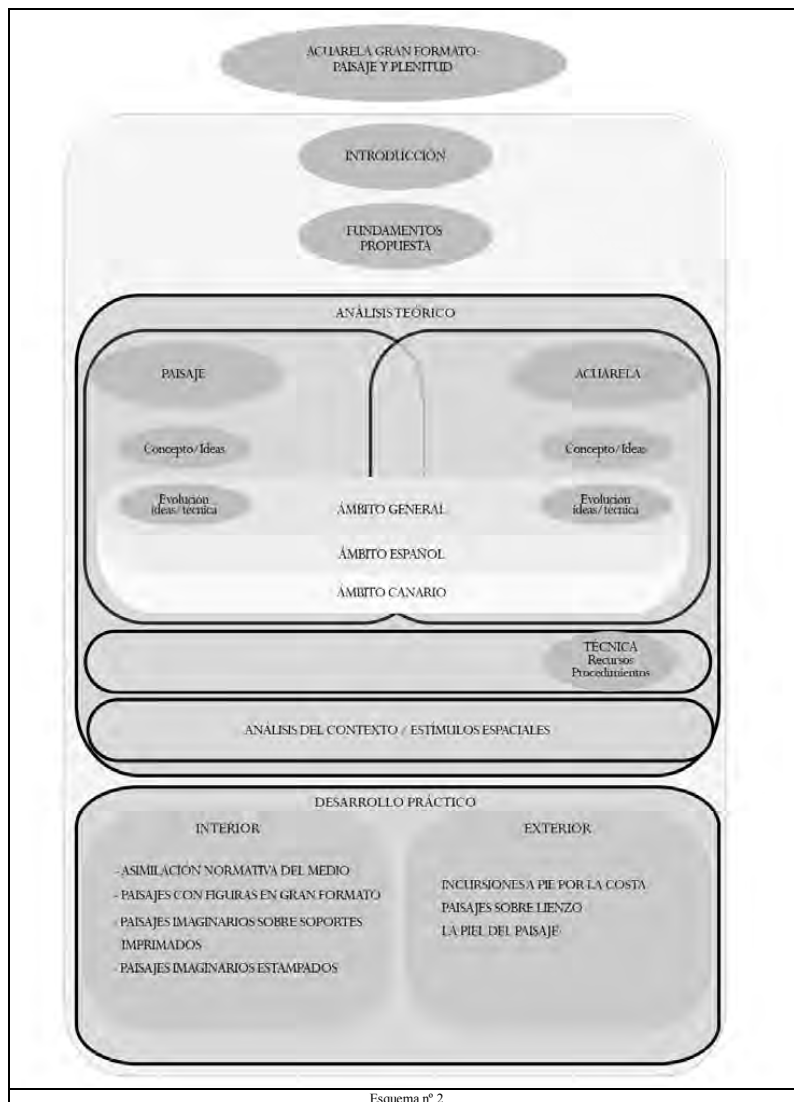
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Esquema nº 2

Decidida la estructura más conveniente, se elabora un plan de trabajo, representado a través del **esquema nº 3** donde se presentan las distintas etapas de desarrollo de la tesis, cuya evolución está reflejada en sentido vertical descendente, en siete etapas sucesivas. En sentido horizontal, se extrae de cada una distinta información agrupada en cinco campos verticales: Fase, Producto, Contexto/actividad, Recursos, e Indicadores. La información está cualitativamente dividida en dos ámbitos, el teórico sobre fondo gris oscuro, y el práctico,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

sobre fondo gris claro.

TESIS. PLAN DE TRABAJO				
FASE	PRODUCTO	CONTEXTO / ACTIVIDAD	RECURSOS	RESULTADO ESPERADO / INDICADORES
1ª / TEÓRICA. REFLEXIÓN INICIAL. TOMA DE CONTACTO CON LAS FUENTES	PRIMERAS IDEAS / INFORMACIÓN "GRUP"	PLANTEAMIENTO DE PRIMERAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN. BÚSQUEDA EN BIBLIOTECAS, MUSEOS, GALERÍAS DE ARTE, ENTREVISTAS A PINTORES...	CONSULTA DE BASES DE DATOS BIBLIOGRÁFICAS, GRABACIONES DE ÁUDIO	AMPLIUDAD PROFUNDEIDAD ABARCADA
1ª / PRÁCTICA. DIALOGO CON LOS PROCESOS DE TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS. INTERFERENCIAS DEL ENTORNO. NO SE BASA EN LA PERCEPCIÓN VISUAL CONVENCIONAL.	OBRA DE INVESTIGACIÓN DE PROCESOS CONVENCIONALES. PASAJES CON FIGURAS DE FONDO Y BORRADOR.	PRIMERAS INTERFERENCIAS A PE DE EN EL ENTORNO. TENDENCIA DE ELECCIÓN EN EL ENTORNO DE INCLUSIÓN ESTÉTICA PARA EJECUCIÓN CONVENCIONAL. EJECUCIÓN PICTÓRICA EN EL TALLER Y EN EL TALLER. TOMA DE FOTOGRAFÍAS.	ARCHIVO DOCUMENTAL FOTOGRAFICO O DE CAMPO. BÚSQUEDA PICTÓRICA EXPERIMENTAL. REGISTRO DE IDEAS O REFLEXIONES.	1. TRANSPARENCIA, LIMPIEZA Y BELLEZA CROMÁTICAS. 2. INTRODUCCIÓN PICTÓRICA. DIRECTA O INDIRECTA DE LAS MASAS CROMÁTICAS. 3. UNIDAD ESTÉTICA DE LA IMAGEN.
2ª / TEÓRICA. PROCESAMIENTO INFORMACIÓN 1	CONCLUSIONES PRÁCTICA 1 / PLAN DE TRABAJO	REVISIÓN de la INFORMACIÓN. PLANTEAMIENTO DE LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS	CONFECCIÓN DE FICHAS BIBLIOGRÁFICAS	CONTINUIDAD LÓGICA DE ACTIVIDADES PROGRAMADAS
2ª / PRÁCTICA. PASAJES CON REFERENTE FOTOGRAFICO Y ELEMENTOS POR GRAN FORMATO	OBRA DE APLICACIÓN / CREACIÓN DE PASAJES CON FIGURAS DE ELECCIÓN CONVENCIONAL EN SOPORTES DE GRAN FORMATO (OFICINA Y TREPES).	EJECUCIÓN PICTÓRICA	BÚSQUEDA REFERENCIAL DE OBRAS DE OTROS ARTISTAS. ARCHIVO DOCUMENTAL FOTOGRAFICO DE LAS RESPUESTAS DE INTERVENCIÓN PICTÓRICA.	1.1. ADECUACIÓN DE LAS MASAS CROMÁTICAS A LAS DIMENSIONES DEL SOPORTE PICTÓRICA.
3ª / TEÓRICA. PROCESAMIENTO INFORMACIÓN 2	CONCLUSIONES PRÁCTICA 2 / BOCETO ESTRUCTURA DEL TRABAJO	ORGANIZACIÓN de la INFORMACIÓN	ESQUEMAS CONCEPTUALES	CONTINUIDAD LÓGICA DE CONTENIDOS PROGRAMADOS
3ª / PRÁCTICA. ALTERNATIVAS MATERICAS A LA PINTURA ACRIARELADA Y TRANSFERENCIAS. DISEÑOS ALTERNOS.	OBRA DE APLICACIÓN / CREACIÓN DE BOCETOS BASADOS EN TRANSFERENCIAS.	PROCESO FORMATIVO A PARTIR DE RECHERCHES EJECUCIÓN PICTÓRICA EN EL TALLER.	TORCULO DE GRABADO	1.2. 1.4. CALIDADES ACRIARELADAS DE LA IMAGEN ESTAMPADA. 2. LECTURA MATERICA TEXTURALES NOTICIOSOS.
4ª / TEÓRICA. PROCESAMIENTO INFORMACIÓN 3	CONCLUSIONES PRÁCTICA 3 / ESTRUCTURA TRABAJO	FORMULACIÓN del SISTEMA DE PRUEBAS DE POPLES.	REVISIÓN DEL TRABAJO REALIZADO	REAJUSTES NECESARIOS
4ª / PRÁCTICA. ALTERNATIVAS MATERICAS 2. PASAJES DE DISEÑOS CON FIGURAS Y PROCESOS FORMALES. MATERICAS ABSTRACTIVAS.	ARCHIVO PRUEBAS DE VERIFICACIÓN. (DELISTA de POPLES) OBRA DE APLICACIÓN / CREACIÓN de PASAJES SIN REFERENTE CON FIGURAS. TÉCNICAS EXPERIMENTALES.	ITINERARIOS A PE POR EL TALLER E INTERVENCIÓNES PICTÓRICAS / TALLER.	CHEQUEOS DE INFORMACIÓN TÉCNICA DE CASOS CONCRETOS SOBRE PAPIERES, PINTURAS, BARNICES, ETC.	1.2. 1.5. 2. ADECUACIÓN Y PREPARACIÓN DE LAS MASAS CROMÁTICAS.
5ª / TEÓRICA. REDACCION I	CONCLUSIONES PRÁCTICA 4 / PRIMEROS BOCETOS	SÍNTESIS TEÓRICA SOCIAL.	CONSULTA DE BIBLIOTECAS Y FONDOS DE TRABAJOS AJENOS.	CLARIDAD EXPOSITIVA RELACION ENTRE PARTES
5ª / PRÁCTICA. PASAJES ALTERNATIVOS. ABSTRACTOS SIN REFERENTE SOBRE SOPORTES CON APORTE VISUAL Y ACRIARELADO.	ARCHIVO PRUEBAS DE VERIFICACIÓN. (DELISTA de POPLES) OBRA DE APLICACIÓN / CREACIÓN de PASAJES ABSTRACTOS. TÉCNICAS EXPERIMENTALES.	ITINERARIOS A PE POR EL TALLER E INTERVENCIÓNES PICTÓRICAS / TALLER.	INCORPORACIÓN DE MATERIAS COMO SOPORTE PICTÓRICO. PERCEPCIÓN GLOBAL Y "OBJETIVA" A TRAVÉS DE EXPOSICIÓN PÚBLICA.	1.2. 1.4. 7.
6ª / TEÓRICA. REDACCION II	CONCLUSIONES PRÁCTICA 5 / COMPLECIÓN DE IDEAS "PROFORMA" DE LA REDUCCIÓN SOCIAL.	AVANCE EN LA SÍNTESIS TEÓRICA	REVISIONES GLOBALES	COMPLETA INTEGRACIÓN DE TODAS LAS PARTES
6ª / PRÁCTICA. PASAJES SIN REFERENTE SIN REFERENTE DIRECTO.	OBRA DE CREACIÓN IV. PASAJES SIN REFERENTE. TÉCNICAS EXPERIMENTALES.	INTERVENCIÓNES PICTÓRICAS / TALLER.	INTERVENCIÓN DE Prensa O TORCULO EN LA GENERACIÓN DE LA MANCHA.	1.2. 1.6. 7. ASPECTO TEXTURAL MIXTO DE LAS IMAGENES.
7ª / TEÓRICA. REDACCION III	CONCLUSIONES PRÁCTICA 6 / APROXIMACIÓN A UNA FORMA DEFINITIVA DEL TEXTO	SÍNTESIS TEÓRICA DEFINITIVA. REDUCCIÓN DE LAS CONCLUSIONES. INCORPORACIÓN DE ANEXOS.	VISIÓN DE CONJUNTO	AFORACIONES
7ª / PRÁCTICA. PASAJES DE GRAN FORMATO. TALLER DE PASAJES EN EL PASAJE COMO EXPERIENCIA PICTÓRICA INTEGRAL EN Y "DISEÑO" LA NATURALEZA.	OBRA DE CREACIÓN V. "LA BELLEZA DE PASAJES EN EL PASAJE COMO EXPERIENCIA PICTÓRICA INTEGRAL EN Y "DISEÑO" LA NATURALEZA.	ITINERARIOS A PE POR EL TALLER EN EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN HISTÓRICO DEL ESPACIO DEL TALLER DE LA INTERFERENCIA Y VARIACIONES.	REGISTRO GRÁFICO DE IDEAS, SENSACIONES Y SENTIMIENTOS. FORMACIÓN DE LOS DISEÑOS POR LA NATURALEZA. INTERFERENCIAS DE Prensa O TORCULO EN LA GENERACIÓN DE LA MANCHA.	1.2. 1.4. 6. 7. 8.

Esquema nº 3

En trabajos de investigación precedentes del mismo ámbito de conocimiento, se aprecia cómo el sistema de control diseñado para valorar la incorporación de métodos alternativos se basa

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

en pruebas de verificación que procuran registrar los resultados sin intencionalidad formativa o expresiva, a fin de reflejar unos resultados de la manera más “neutra” posible. En determinados trabajos se observa, cómo ha resultado difícil de lograr, aislar el componente “expresivo” de las imágenes de “verificación”, obteniéndose resultados muy eclécticos visualmente, que pueden generar confusión. Dada la inherente potencialidad en ese sentido de la materia, las pruebas resultantes forman a menudo, un repertorio de signos intensamente expresivo pero aparentemente gratuito, desgajado del contexto. Por tanto, es casi imposible, crea “formas asépticas” o, completamente neutras, que aparten el procedimiento de la intencionalidad formadora que lo ha ideado. De acuerdo con Pareyson, “conocer presupone (...) la existencia previa del objeto como una “forma” ya determinada que entra en “relación cognoscitiva-interpretativa” con un sujeto cognoscente-interpretante (...)”³⁵. Es decir, el gesto, la materia, ya portan en sí un carácter de forma que luego estará sujeto a interpretación personal. Tal metodología, sin embargo, se ha llevado a cabo en las fases iniciales de la experimentación material, más imbricada en el sentido de búsqueda que en el de expresión, en donde se hacía necesario un muestreo de posibilidades gráficas. En las restantes fases de desarrollo práctico, se ha optado por una metodología en la que, en cada imagen, convergen ambas funciones, expresiva y verificadora de un determinado procedimiento. Así, cada imagen o intervención es un estadio de la evolución del proceso, tanto a nivel técnico como conceptual, no siendo inseparables; forma y técnica van ligados de manera indisociable. Aunque las imágenes puedan funcionar individualmente, adquieren verdadero sentido puestas en relación, o, dicho de otra manera, su significado crece al relacionarse. Funcionan al mismo nivel que las páginas de un libro o las teselas de un mosaico, composiciones que en poco o nada verán alterado su mensaje si se les extirpa una o varias unidades salteadas, pero que en sí mismas albergan una cantidad de información preciosa al conjunto por ser única e irrepetible. Entre las imágenes unitarias y su conjunto se crea una relación de armónica integración sujeta a tensiones equilibradas. Esto da la idea de la obra entendida como una constelación, sentido modular de la imagen, musivo si se quiere, detectable en numerosos artistas que desgranar las imágenes en un cuerpo de células fragmentadas y, al mismo tiempo, interconectadas e inseparables, exponiéndolas en series de mosaicos o bloques globalmente significativos. Ello se verifica por ejemplo en el caso de artistas consagrados como David Hockney o Gerhard Richter; el último, en el montaje para las 54 piezas de “November”, serie de tintas realizada en 2008.

Las obras fruto de las sucesivas fases del apartado práctico así como las de autores que forman los anexos de la tesis, se organizan en un modelo de ficha que tiene dos versiones: una más amplia para el primer caso y otra más sintética para el segundo; esto es debido a que la primera engloba la información correspondiente a los datos específicos de cada fase

³⁵ URIBE MIRANDA, Luis: *Op. cit.*, pág. 82.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

práctica a la que pertenecen, de los que, lógicamente, carecen las imágenes de los demás autores. Para ilustrar debajo el diseño de la ficha se ha tenido que dividir en varios segmentos debido a la pronunciada longitud de la ficha al completo. Ésta se reducirá sensiblemente en las fichas incluidas, puesto que cada una solo mostrará la tabla con la información referente a su fase, obviándose las restantes. Dado que la información genérica recogida en las fichas tanto de un modelo como de otro, difieren muy poco, haciéndolo solo en los datos del encabezado, referidos una a los de las fases de la tesis, y, la otra, a los del autor o autora implicados, solo se muestran las distintas partes de la ampliada y una visión de conjunto del modelo sintético en el **esquema nº 8**. Por tanto, la información genérica se ilustra en los esquemas nº 4 y 5, mientras que la específica de cada fase, se puede ver a través de los **esquemas 6 y 7**, que muestran las tablas de tres fases el primero, y de las cuatro restantes el segundo.

En el **esquema nº 4**, se aprecia la sección del encabezado, con la numeración correlativa de cada ficha/obra, la fase a la que pertenece y el producto con que se clasifica; estos dos últimos datos, vinculan cada ficha con el esquema nº3 del “plan de trabajo”. Debajo se incluyen las imágenes de las obras: de manera aislada y en formato ampliado, se muestra la obra objeto de análisis en la ficha; encima, se ha creído oportuno incluir una visión de conjunto de todas las obras que engloban cada fase, mostrándose para ello todas en sus miniaturas correspondientes; la miniatura de la obra que se analice en cada ficha, está realzada por un ribete negro.

En el **esquema nº 5**, se observan las tablas de la información técnica, relativa al soporte, las materias colorantes, otras sustancias o materiales, y los modos o procedimientos de aplicación convencional desarrollados.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°		2. FASE			
3. PRODUCTO					
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS					
5. OBRA SELECCIONADA					

Esquema nº 4

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS		
	6.2. MATERIAL		
6.3. APAREJO			
6.4. IMPRIMACIÓN			
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	
		7.3.4. COLORES	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	
		7.4.2. AGLUTINANTE	
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES	
	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRILICA	
P. ÓLEOS, "PESCADOR"			
	Verde esmeralda		
	Rojo óxido		
	Amarillo dorado		
	Sombra tostada		
	Azul perla		
	Azul ultramar claro		
	Ocre		
	Rojo óxido		
	PIGMENTOS		
	COLORANTES		
	COLA BLANCA		
	BARNIZ ACRILICO DRA		
	BARNIZ SINTETICO TITANLUX "CEREZO"		
	AGUARRAS		
	FÓSFOROS		

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	OBSERVACIONES	8.1. PROC. CONVENCIONALES		RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS
		FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS						
		TRANSPARENTE							
		OPACA							
		MIXTA							
		ACUARELA SECA							
		ACUARELA HÚMEDA							
		MIXTA							
		ADITIVA							
		SUSTRATIVA							
		DIRECTA							
		INDIRECTA							
		UNIFORMES							
		DEGRADADOS							
		VAREGADOS							
		ESPONJA							
		PINCELADAS							
		PUNTEADOS							
		ROCIADOS, SALPICADOS							
		DIRECTA							
		LÍQUIDO ENMASCARADOR							
		CERAS							
		SAL							
		CUCHILLA							
		GOMA DE BORRAR							
		ESPONJA							

Esquema nº 5

33

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE										
8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES										
FASE 1	- ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL - SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELÍSTICO.									
	OBSERVACIONES									
	FASE 2	- SE INVIERTE LA TRADICIONAL PUESTA EN ESCENA DEL PINTOR AL AIRE LIBRE "TRASLADANDO" EL REFERENTE VISUAL AL ESPACIO INTERIOR DEL TALLER POR MEDIO DEL PARADIGMA FOTOGRÁFICO. - ADEMÁS, SE TRANSMUTA EL REDUCIDO FORMATO TRADICIONAL Y ÚNICO DEL PAPEL EN UN MOSAICO QUE CONFIGURA UN "GRAN" FORMATO.								
		OBSERVACIONES								
FASE 3	- TRABAJO PICTÓRICO CON TINTAS CALCOGRÁFICAS SOBRE PLANCHAS PREPARADAS DE A PARTIR DE IMÁGENES INSERVIBLES Y REUTILIZADAS ENDURECIDAS POR LOS ACÚMULOS SUCESIVOS DE PINTURA. - TRABAJO DE MANCHA DIRECTO SOBRE LAS PLANCHAS Y ESTAMPACIÓN SOBRE PAPELES DE GRABADOS A TRAVÉS DE TÓRCULO									
	PROCEDIMIENTOS			APLICACIÓN COLOR			TRABAJO EN MANCHA			
	MANUAL/DEDOS	RODILLO	BROCHAS	RASQUETAS	ENJUAGADOS	RESFRIGADOS	CERAS	PASTILES	TINTA	
OBSERVACIONES										
FASE 4	- SOMETIMIENTO DEL PAPEL-SOPORTE PINTADO A UN INTENSO PROCESO EROSIVO POR LA ACCIÓN DIRECTA DEL AGUA DE LA LLAVE, INTENSIFICADA POR TRACCIÓN MANUAL. - SE BUSCA UNA IMAGEN RESIDUAL TRAS LA ACUMULACIÓN SUCESIVA DE CAPAS DE PINTURA Y LA INCISIÓN DE DIVERSOS UTENSILIOS.									
	PRUEBAS DE VERIFICACIÓN: PROC. EMPLEADOS	1. LAVADO DE PINTURA ACRÍLICA DILUIDA. EN SEMISECO, ENJUAGADO INTENSO								
		2. AGUARRÁS PULVERIZADO. SEGUIDAMENTE, SIN SECAR, LAVADO DE PINTURA ACRÍLICA DILUIDA. EN SEMISECO, ENJUAGADO INTENSO.								
		3. LAVADO DE COMBINACIÓN DE PINTURA ACRÍLICA DILUIDA Y BARNIZ SINTÉTICO + ENJUAGADO INMEDIATO								
		4. LAVADO DE COMBINACIÓN DE PINTURA ACRÍLICA								
		5. LAVADO DE PINTURA ACRÍLICA DILUIDA. EN SEMISECO, ENJUAGADO INTENSO								
		6. LAVADO DE PINTURA ACRÍLICA DILUIDA. EN SEMISECO, ENJUAGADO INTENSO								
		7. LAVADO DE PINTURA ACRÍLICA DILUIDA. EN SEMISECO, ENJUAGADO INTENSO								
OBSERVACIONES										

Esquema nº 6

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE									
8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES									
FASE 5									
ALTERACIÓN DE LA SUPERFICIE DE PAPEL MEDIANTE APLICACIÓN DE APAREJOS ACRÍLICOS O VINÍLICOS, CON INCREMENTO PAULATINO DE LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL Y VOLUMÉTRICA.									
PROCEDIMIENTOS		PREPARACIÓN SOPORTE	APLICACIÓN COLOR	MEZCLA EN PINTURA	OBTENCIÓN LUCES	OTRAS VELADURAS		TRABAJO EN MANCHA	
		GOFRADO	COLLAGE	MANIBULADOS ROBILLO BROCHAS RASQUETAS	JABÓN MIEL	ESTAMPACIÓN TRAZO (U)	(U) + PRESIÓN ROBILLO	RAVADO / ESGRAVADO	BARNIZ SIN (U) (U) + PAPEL CEROLA (U) + PAPEL VEGETAL ENHIGADOS RESTRIGADOS CERAS PASTILES TINTA
OBSERVACIONES									
- "DECONSTRUCCIÓN" COMPLETA DE LA PINTURA A LA ACUARELA. - SE ENFATIZA LA FACETA PROCESUAL DEL ACTO PICTÓRICO POR LA EXTRACCIÓN Y EMPLEO INDIVIDUALIZADO DE LOS COMPONENTES DEL MEDIO.									
FASE 6									
- PAISAJES DE GRAN FORMATO EN EL LITORAL.									
PROCEDIMIENTOS		PREPARACIÓN SOPORTE			PREPARACIÓN COLORES		TRABAJO DE MATERIA		
		Yuxtaponición de fragmentos de papeles	APAREJO	DRIBO/PINTADO AUTOMÁTICO PASTELAS, ETC.	COLLAGE	ARTESANAL CON AGUETA	PREPARACIÓN SOBRE EL SOPORTE	EXTENSION CON BROCHA	ESTAMPACIÓN PROPIOCÓPIA
OBSERVACIONES									
FASE 7									
DERIVAS/ITINERARIOS									
						EXTERIOR		INTERIOR	
						LA PUNTA	MALPÁS	OTRA ISLA	TALLER
1ª ETAPA		LIENZOS EN LA COSTA							
		LIENZOS MONTADOS EN BASTIDOR <i>IN SITU</i>							
		LIENZO EXENTO							
		APAREJO							
		IMPRIMACIÓN							
		COLORES PREPARADOS							
		COLORES DIRECTOS							
2ª ETAPA		PAPELES EN LA COSTA							
		- SOPORTE REALIZADO A PARTIR DE LA YUXTAPOSICIÓN DE PAPELES DE ACUARELA REICLADOS. - EL "MOSAICO" ES CUBIERTO CON UN APAREJO VINÍLICO APLICADO A BROCHA							
3ª ETAPA		LA PIEL DEL PAISAJE							
		- EXTRACCIÓN DEL NEGATIVO DE FRAGMENTO DE LITORAL COMO SOPORTE DE LA OBRA.							

Esquema nº 7

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

II. ELEMENTOS DEFINITORIOS DEL PROYECTO.

Así como el sentido de la imagen es inseparable de su materialidad, en ésta se operan parte de los cambios fundamentales a la hora de transformarla. “El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente de él.”³⁶ La problemática de la acuarela es fundamentalmente metodológica y es aquí donde deben operarse los cambios para transformarla. Pero, como se ha dicho, los procesos técnicos no funcionan de una manera aislada, sino contextualmente, movidos por una actitud hacia el entorno. Por eso, en este capítulo se habla de la idea de materialidad con la que se ha trabajado y el enfoque dado al contexto formal que le sirve de estructura a la imagen, en este caso, la naturaleza de la isla.

2.1.- La atracción de la materia

Desde fechas tempranas, previas a los inicios formales de la etapa de aprendizaje artístico, afloró una marcada sensibilidad hacia la materialidad pictórica cualesquiera que fueran las formas en que se manifestase. Igualmente, los problemas de la representación visual referidos a los elementos del entorno ocuparon pronto buena parte de los intereses vitales. Un padre sensible a tales derroteros y la figura de Antonio Torres (S/C. de Tenerife, 1910-Güímar - Tenerife-, 1984), pintor destacado de la incipiente vanguardia canaria que empezaba a esbozarse en los años anteriores a la contienda civil, integrante como muchos otros de la obligada diáspora de la década de 1950 rumbo a Venezuela³⁷, y frugal antecedente pictórico-familiar por vía materna³⁸, se cuentan entre las posibles herencias que operaron inconscientemente como inclinaciones plásticas. Hijo de emigrante canario, el paisaje juvenil se tiñó inevitablemente, entre 1976 -85, bajo la intensa luz ecuatorial caribeña y al pie del Cerro Ávila, que ocultaba a su espalda la costa de La Guaira, con su sofocante calor húmedo³⁹. Aún hoy es fácil recordar cuán placentero era pintar los exuberantes paisajes de

³⁶ DEWEY, J. (2008) *El arte como experiencia*, Paidós, Estética, Barcelona, 2008, pág. 17.

³⁷ CASTRO BORREGO, Fernando: “El museo imaginado: creación y crítica”, en AA.VV. (1992) *El museo imaginado. Arte canario 1930-1990*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 3 diciembre-26 enero, pág. 41.

³⁸ A pesar de que su figura permaneció como un ideal familiar en las aspiraciones artísticas personales y de que los últimos años de su estancia en Caracas coincidieron con los primeros balbuceos artísticos propios en esa misma ciudad, sólo se logró establecer contacto personal a los pocos días antes de su regreso a Tenerife, visitándolo en su apartamento; en ese momento ya era muy mayor pero se mostró muy amable y alentador en relación a los proyectos de un joven aprendiz. Este encuentro fue posible gracias a los datos facilitados por el pintor Juan Manuel Lorenzo, pintor canario que vivió en aquella ciudad y fue discípulo de Torres durante algunos años, tras los cuales estuvo al frente del taller de expresión plástica “Ta-Ex” en la que recibí formación artística por espacio de dos años. La reivindicación del pintor tinerfeño Antonio Torres como una figura valiosa de la modernidad canaria y, sin embargo, bastante ajeno al reconocimiento oficial, ha sido puesta de manifiesto en el trabajo de su hijo TORRES ROMÁN, Juan Luis: “El pintor Antonio Torres en la plástica tinerfeña de posguerra, 1940-1958. Su posicionamiento artístico y social”, Tesis doctoral, Dra. M^a Vicenta Pastor Ibáñez, Universidad de Alicante, Dpto. de Humanidades contemporáneas, 2000.

³⁹ Al paralelismo paisajístico entre las abrumadoras presencias de las dos grandes montañas del Teide y del Ávila, ambas del mayor interés geológico para Humboldt, que pudo visitarlas a raíz del famoso viaje emprendido en 1799, se le suma el climatológico, entre las diferencias térmicas existentes tanto en la pareja formada por la ciudad de La Laguna –entonces capital de Tenerife- y el puerto de Santa Cruz, rasgo que destacó Florence Du Cane, como en la que existe entre el acceso desde determinadas cotas del Cerro Ávila y el litoral del Puerto de La Guaira, en Venezuela. Cfr. DU CANE, F. & E. (1911). *The Canary Islands*, Adam and Charles Black, pág. 9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ese trópico, en la “quinta” propiedad de un pintor también emigrante de las islas, de nombre Gustavo Godoy, por otro azar, cuñado del pintor y retratista isleño Teodoro Ríos, ubicada en la distinguida zona metropolitana de Prados del Este, a las afueras de Caracas. Altruistamente y por inferencia paterna, dedicó unos cuantos sábados matutinos a la introducción en el mundo del paisaje venezolano, invadidos por el intenso olor a óleos, pintando desde el recuerdo de una fotografía o desde la fluida experiencia del improvisado maestro. Los cuadros de ese entonces, ejecutados sobre cartones comerciales rígidos entelados, se poblaron de marinas de azul prusia y celestes celajes, de apamates y araguaneyes en flor y, como se ha dicho, del omnipresente Cerro del Ávila. El paisaje y todo su extenso lenguaje morfológico fueron por tanto, compañeros asiduos de este bagaje existencial primerizo determinando inexorablemente la influencia que ha tenido la configuración de la naturaleza, primero de esas latitudes y, más tarde, de la orografía canaria, una vez que el germen de tal deleite se había inoculado en la retina personal. Así mismo, el tiempo de exposición a la luz del Caribe fue suficiente como para que, la otra forma del paisaje, la pintada, dejara igualmente indeleble huella retiniana.

La pintura de América Latina posee ese matiz diferenciador resultante del encuentro entre las influencias europeas y los mitos autóctonos, a veces escenografiados por una naturaleza de mágica presencia y dimensiones desbordantes. Estas coordenadas se pueden apreciar sin dificultad en la obra del pintor venezolano Pedro Centeno Vallenilla, una especie de Néstor de la Torre clásico, creador de una pastoral indígena heroica donde cuerpos semidesnudos de épicas proporciones reverberan la vitalidad del paisaje tropical. El voluptuosismo formal de tales imágenes, es, como en el gran canario, fruto de una paciente técnica ejecutoria que puede recordar a su vez, salvando las distancias estéticas, la artesana y analítica visión pictórica de Antonio López. El sentimiento de trascendencia con que interpretaba el arte, Vallenilla lo impartía a través de sesiones sabáticas altruistas en su estudio cercano a Chacaíto que era una suerte de recinto sagrado donde el tiempo estaba detenido. Cruzar el umbral de aquel apartamento suponía encontrarse con un mundo mezcla de mitos, tradición y clasicismo, inmerso en una abigarrada atmósfera semejante a la del estudio de cualquier pintor cosmopolita de mediados del s. XIX. Su repertorio procedimental se bifurcaba básicamente en dos técnicas aplicadas de forma paciente y muy similar: de un lado, a través de pequeñas pinceladas de óleo y en sucesivas capas acumuladas a modo de imperceptibles tramas y de otro, ese mismo planteamiento pero con líneas de lápices de color que sin separar la punta del papel, se superponían en ondas continuas que generaban las masas cromáticas; con esta última técnica, partía siempre de una base de color azul matizado a la que superponía los otros tonos para lograr las mezclas de color. Una idea del rigor material lo proporciona el hecho de trabajar el óleo sobre tablas esmeradamente preparadas, o la aplicación del lápiz sobre grandes papeles blancos, satinados y de alto gramaje, clavados verticalmente sobre gruesos tablones, dispuestos en un caballete de gran solidez y cubiertos por un papel que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

protegia en todo el momento la labor desarrollada. Así la imagen iba surgiendo poco a poco, y de una forma casi mágica iba siendo desvelada, como surgiendo del propio soporte. Dividía las composiciones al estilo de los primeros pintores renacentistas italianos, separando el primer plano dedicado a la figura de un fondo de paisaje sin proporcionar elementos de transición espacial. Trabajaba siempre con modelos del natural posando frente a él y a sus alumnos que aprovechaban para dibujar a la espera de que el maestro corrigiese en los momentos en que descansaba de trabajar. Otros autores venezolanos influyentes fueron los paisajistas de la llamada *Escuela de Caracas*, formados la mayoría en París y herederos por tanto, del paisaje de reminiscencias impresionistas adquiridas bajo el magisterio del impresionista Emilio Boggio. Los principales integrantes que influyeron fueron Rafael Monasterios y los dos exponentes máximos del Cerro Ávila, Manuel Cabré (1890-1984) y Pedro Ángel González. En ellos, a su vez, debieron influir si no las semblanzas transmitidas de esa montaña por el barón Alexander Humboldt, durante su ascensión a la misma junto a Bonpland del 2 de enero de 1800 en compañía del poeta y humanista venezolano Andrés Bello, si el gesto simbólico de coronar la Silla del Ávila marcándola en la mitología de la historia como uno de los lugares elegidos por el científico.

La importancia de la proyección estética humboldtiana sobre la representación plástica paisajista –concretamente latinoamericana- es muy amplia y ha sido puesta de relieve entre otros por la historiadora Beatriz González (1938) aludiendo al renovado impulso que, junto con la creciente industria editorial de inicios del s. XIX en Europa, dio al desarrollo de excursiones científicas ilustradas, así como a la formación de una auténtica escuela de paisaje de Humboldt integrada por numerosos artistas que pintaron el Nuevo Mundo por tres cauces distintos: por mediación directa de Humboldt, por influencia de sus obras, o por encargo de publicaciones periódicas⁴⁰.

Aunque la acuarela integra parte de la producción de esos pintores venezolanos, su papel es de tipo formativo y se relega al carácter de pequeños estudios, por ejemplo, de patios interiores, siendo el óleo sobre lienzo la técnica que finalmente se impondrá en sus lenguajes. Contemplando sus obras se puede apreciar cómo el factor dominante es la luz del trópico y una querencia especial por captar la volumetría de las masas montañosas, herencia del aprendizaje de los lenguajes vanguardistas europeos. Estos artistas y en especial Cabré, tuvieron un papel importante en la renovación del arte venezolano a principios del s. XX por el mismo factor que lo tienen en el marco de este proyecto pictórico: introdujeron la pintura al aire libre en la enseñanza de la Academia de Bellas Artes, siendo así Cabré una figura de importancia homóloga a la del introductor de la pintura de paisaje en España, medio siglo

⁴⁰ GONZÁLEZ, B. (2006). *La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje*, Revista Credencial Historia, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá, febrero, 2000, nº 122. Citado también en MORALES, F. C. *et al.* (2005). *Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias*; *Islas Canarias, 2005*; Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera & Gobierno de Canarias, pág. 167.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

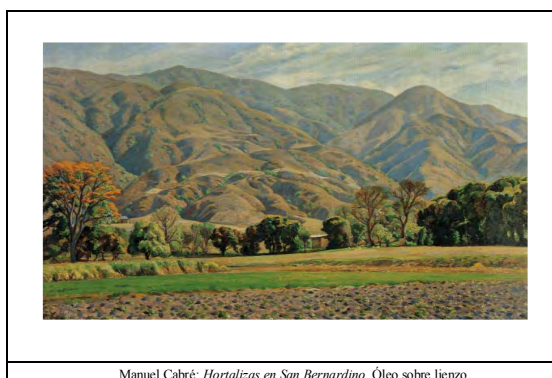
11/07/2017 16:32:45

antes, Carlos de Haes, portador de toda la tradición holandesa, o, más tarde, en Canarias, a la de los miembros de la Escuela Luján Pérez (E.L.P.), fundada en Gran Canaria por Juan Carló y Domingo Doreste, éste bajo el seudónimo de “Fray Lesco”, cuyos profesores alentaron a la primera generación de alumnos a buscar un nuevo paisaje partiendo del trabajo en contacto directo con el entorno.

Los paisajes de Manuel Cabré y González Suárez, expuestos en la céntrica sala caraqueña de la Galería *Acquavella*, se mostraban en una intensidad cromática desbordante, haciendo justo honor a la fuerza de la luz y a los colores brillantes de la vegetación venezolana.



Pedro Centeno Vallenilla: *Naturaleza muerta*, 1930. Óleo sobre madera. 80 X 100 cm (Fuente: http://vereda.ula.ve/wiki/artevenezolano/index.php/Centeno_Vallenilla_Pedro)



Manuel Cabré: *Hortalizas en San Bernardino*, Óleo sobre lienzo.

Pero si hubo un artista venezolano que marcó indeleblemente nuestro carácter e interés por la sugestión de la materia, por el uso de materiales pobres y directos, y por la búsqueda de la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

esencialidad existencial en la pretensión utópica de la armonía plena con la naturaleza, ése fue el llamado “Pintor de Macuto” y creador de las muñecas de coletos, Armando Reverón (1889-1954). Antes que en las obras de Manolo Millares, en las de Reverón se aprecia la desnuda elocuencia de una arpillera apenas pintada, sugiriendo la esencia del paisaje en una luz que todo lo inunda y diluye. La relación de Reverón con el paisaje del litoral Guaireño abarcó un período vital de treinta y tres años en una especie de retiro que recuerda al de los eruditos chinos alejados del bullicio de la corte para pintar libres de ataduras y convencionalismos. El de Reverón fue un retiro vital y necesario, su paraíso particular cercano, el jardín edénico donde probar todas las manzanas sin pecado alguno y donde sentir el contacto con la sal y la brisa marinas para poder crear algo verdaderamente auténtico e incuestionable. En su “Castillete” él era el amo y señor, enajenado lúcido de la estulticia social anacrónica y decadente, un *buen salvaje* rousseauiano en armonía con su particular universo. Su enseñanza fue la del desmarque de una representatividad superflua y prescindible, la del menos es más y la de los materiales pobres y encontrados. La técnica que empleó sobre sus coletos tensados tiene muchas concomitancias con la tinta y aguadas *sumi-e*, sólo que más densas pero igual de monocromas y directas; temblorosas y al mismo tiempo seguras, sus pinceladas desdibujan las formas para aprehenderlas. En muchos de sus paisajes alternaba el óleo con una especie de ténpera que aplicaba con el pincel casi seco, arrastrándolo por encima de la trama áspera de la tela sin llegar a cubrirla del todo y proporcionando una impresión de eterno inacabado que le da una atemporal seguridad. Sus obras tienen profundas concomitancias con otro pintor esencial europeo, como es Zoran Music, del que también nos sentimos especialmente cercanos y que cuenta con una obra en acuarela muy personal. La postura de Reverón ante *su* espacio vital encierra una visceral asunción que trasladaba al momento de generación pictórica. La acción de pintar adoptaba en él la forma exterior cercana al trance, al de un rito ancestral y primitivo, de primaria necesidad, propiciado por gestos generadores de un estado de catarsis y de tensión creadora como el de trabajar con el torso desnudo o con el cinturón tan fuertemente amarrado que le dificultaba la respiración.

El encuentro en Caracas con el pintor Alfredo Cés Lara supuso el planteamiento y la materialización de un viaje de vuelta a la isla en busca de una utopía creadora; de esta forma, la diáspora involusiona para redescubrir con otros ojos una tierra imaginada desde la distancia; por tanto, en propia piel, experimento las sensaciones de los viajeros que han llegado a estas costas, con la mirada extrañada ante un entorno nuevo que progresivamente se fue reconstruyendo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Armando Reverón: *Paisaje de Macuto*, óleo sobre arpillera.

2.2. Interacciones pictóricas con la naturaleza.

La historia del ser humano puede verse como el progreso de su interacción con el mundo o entorno que lo ha acogido, desarrollándose una recíproca transformación debido a causas de distinta índole. Esta dinámica relación va tejiendo con el paso de generaciones unos profundos lazos psicológicos e invisibles que ligan indeleblemente las personas al entorno que les vio crecer, siendo aquellas una fuente de gran valor en la interpretación significativa y estética de ese escenario físico. El territorio es codificado por sus habitantes a través de una serie de parámetros visuales que le dan significación y estructura. El estudio de este complejo sistema ha sido abordado últimamente, en la segunda mitad del s. XX, desde perspectivas metodológicas multidisciplinarias, a través de nuevos enfoques como el operado en el seno de la geografía, que ha pasado a considerar como una fuente valiosa el acercamiento sociológico y psicológico, esto es, la manera en que el ser humano percibe e interpreta su entorno. Una de estas vías estudia también ese proceso a través de los llamados “límites mentales”, que se han interpretado como “horizontes de experiencia”⁴¹, lo que lleva implícita, entre otros, el sentido de que no es posible generalizar una determinada manera de comprender el entorno, dada la polimorfología cultural del ser humano. En esta órbita y fruto de la conocida escuela historiográfica francesa de los *Annales*, el historiador medieval Rolf Sprendel (Hamburgo, 1931) propuso una división escalonada del proceso sorprendentemente adaptable a diversos contextos; en ella, hay un momento inicial de formación de mitos, creencias o religiones, que básicamente sirven de catarsis respecto del miedo primigenio a las fuerzas de la naturaleza, otro posterior, de desarrollo de destrezas técnicas para hacer

⁴¹ ROHR, Christian: *Man and nature in the Middle Ages*, Lecture at Novosibirsk State University, Oct. 29th – Nov. 1st, 2002, pág. 4.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

frente a la impredecibilidad natural, y uno último, en el que surge el pensamiento estético al mirar despreocupadamente el entorno. Este privilegio de mirar abiertamente alrededor intentando desentrañar la verdad oculta de una morfología orográfica intrínsecamente bella, cualquiera que sea la latitud donde se halle, nos ha sido otorgado incondicionalmente. La experiencia de la tierra americana, un fenómeno común en la historia reciente del habitante canario, proporcionó en lo particular un “borrón y cuenta nueva” a nivel visual, estableciendo una estructura particular paisajística para la confrontación posterior con la insular: exuberancia de fauna y vegetación, cerros de ondulantes contornos, calor húmedo, etc. Una temprana preferencia por lo visual hizo hincapié en tales particularidades que se reflejaron magnificadas a través de la pintura y la obra de numerosos artistas que elogiaban la reverberación de la luz ecuatorial bajo códigos estéticos distintos de entre los que despuntaban, como se ha visto, los ecos latinos del impresionismo europeo en los pintores de la Escuela de Caracas, el clasicismo indigenista de figuras como Centeno Vallenilla, o el expresionismo luminista de Reverón.

El regreso a Canarias supuso un repertorio de contrastes visuales que enfatizaba nuevamente aquella significación del entorno en la experiencia vital y en la interpretación plástica de los artistas locales. De una esencia convulsa, y una naturaleza cálida a gran escala y en perenne gestación, a otra yerma, austera, alisa y aislada. Del poder simbólico de la selva y monte impenetrables, al de una isla oceánica que son muchas al mismo tiempo, bajo la sombra de un volcán de proporciones gigantescas. Esta simbología ha sido revelada aquí por innumerables pintores y viajeros precedentes a lo largo de más de dos siglos, ofreciendo en realidad dos versiones de la misma: la edénica y mitológica de la visión humboldtiana, en forma de grabados lineales en blanco y negro donde se sobredimensionan los elementos, a la esquelética unamuniana del tarajal y la aulaga, del malpaís y los barrancos del sur; una y otra de inversa polaridad, como si los artistas replicaran el orden natural de las cosas, reflejando la vertiente dual en que se divide la isla. Y la acuarela, que ha tenido aquí un especial desarrollo por una marcada empatía social hacia el fenómeno turístico, ha invertido gran parte de su poder de convocatoria en materializar una prolongación de la primera, a través de postales entrañables del paisaje, con los patios floridos de Bonnín y las calles húmedas laguneras de González Suárez como máximos estandartes; ha hecho suyos los códigos pintoresquistas ingleses de Gilpin en cuidadas composiciones donde los vestigios arquitectónicos del pasado colonial se funden con la edénica flora autóctona, en un cóctel visual de encantadora nostalgia, dando la espalda iconográficamente no sólo al paisaje telúrico, sino a la franja litoral que delimita las islas. La endogamia se materializa doblemente al mirar hacia el interior-omblijo del paisaje, hacia las medianías, donde yace la naturaleza domesticada y hogareña, en cultivos, jardines o patios, inserta en vestigios construidos. El sujeto de ese paisaje, recae en la idea de un idilio entre la tierra pródiga y la vida del campesino que se sustenta de sus frutos, y el predicado, es un espacio profusamente descrito,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

altamente icónico, con todos los detalles necesarios para ilustrar un mundo en estática armonía. Las acuarelas que honran tal espacio del recuerdo, son tan reales que se superponen a la realidad menos apacible y más frecuente, diluyéndola⁴².

Pero los barrancos y acantilados pétreos, las alturas interrumpidas por mares épicos de nubes, provocan un sobrecogimiento inevitable que invita a una contemplación infinita, a una fusión espiritual con la elocuencia formadora de la tierra en su más primigenia condición. El mar, una costa de mares petrificados de negra lava y espuma blanca, llama al encuentro de los azules de cielo, el “oro azul” de Canarias, como lo llamó Breton, y tierra en un horizonte perenne. Unamuno vio con claridad el lenguaje estético de la isla oriental, árida, despoblada, yerma. Una isla que gritaba a los cuatro vientos un paisaje hecho, pensado y sintetizado por las contingencias climáticas, latente y agazapado hasta que cualquiera lo descubriese, llegando a la memoria los ecos volcánicos de la obra de César Manrique o la más reciente de Ildefonso Aguilar.

La elocuencia de este paisaje tiene otro envés en una isla misteriosa, evocadora, húmeda, de montes en retirada, de cumbres neblinosas de reminiscencias orientales. Esa naturaleza atemporal y en cierta manera, universal, es la que ha captado recientemente la cámara del alemán Axel Hütte (Essen, 1951), fotografiando las “Tierras extrañas” en cimas de La Palma y desde el corazón del monte Garajonay en La Gomera. Los espacios geográficos de Canarias han constituido un perenne ámbito para la reflexión plástica que se inicia con el s. XIX desde posiciones costumbristas, académicas, realistas y simbolistas, angulándose con los procesos racionalizadores que, desde finales de la segunda década del s. XX, se incorporaron a través de las vanguardias insulares. A partir de ese momento, la lectura de la tierra será el trasfondo omnisciente de los creadores procurando dar respuesta a los particulares planteamientos desatados y a la búsqueda de una identidad inevitablemente multicultural.

Numerosas exposiciones dan prueba de esta continua actividad creadora y reflexiva entre las cuales cabe citar por ejemplo las de Horizontes insulares, “El paisaje mirado”, “Arte en Canarias. Identidad y cosmopolitismo”, “Los caminos del mar”, “César Manrique. La conciencia del paisaje”, las dos ediciones de la “Bienal de Canarias Arquitectura, Arte y Paisaje”, entre muchas otras. Las Islas Canarias han supuesto un crisol para el aprovechamiento óptimo de todos los tópicos paisajistas, empezando claro está por la propia condición insular que ostentan.

La literatura ha alimentado el mito del naufrago que redime su alma en la posibilidad que ofrece la purificación de un nuevo comienzo; aquí todo viajero es de alguna manera naufrago

⁴² PIMENTEL, Luz Aurora: *El espacio en la ficción*, Siglo Veintiuno Editores, págs. 144-145.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

y prófugo de su propio destino, aislado del mundo en medio de un océano frente a un doble exotismo territorial de distinta lejanía: las orillas de los enfrentes de África y América hacia los que anheló el canario especialmente a inicios del s. XX.

2.3. La acuarela disidente

Según el diccionario de la Real Academia, “disidir”, del latín *dissidere*, significa “separarse de la común doctrina, creencia o conducta”. Este “distanciamiento” de una manera de interpretar el medio pictórico y el género del paisaje es, en última instancia, la reivindicación de una necesaria “mirada” personal, y de un sentimiento de insatisfacción perenne. Manifiesta el ansia por lograr resultados inapelables, distanciados de la factura manual y de cualquier sombra de amaneramiento virtuosista. Persigue logros de factura a simple vista indescifrable, lo que supone alcanzar una “nueva realidad”. Como decía Picasso, cuando haces algo bien es el momento de dejarlo y, en esa sentencia, radica el germen de la actitud experimental, por naturaleza, poco o nada acomodaticia. Asimilar las implicaciones y los “límites” de un medio, para seguida y rápidamente, intentar franquearlos. La manera de avanzar es, según Gombrich, a partir de los conocimientos preexistentes que se han acumulado en mayor o menor grado durante generaciones, para con ellos, experimentar en el rumbo que cada artista crea necesario; el avance del arte no progresa de igual manera a como lo hace la ciencia, plantea caminos divergentes⁴³, extrañas e inéditas asociaciones, a veces fruto de un “azar provocado”, y muchas otras, de cada contexto del creador; dicho de otro modo, es la gravedad de la tradición, el peso e imposición moral de ésta, la que origina una especie de deuda ética promotora de cambios. ¿Cómo no sentir un deseo semejante ante cualquier acuarela de Fortuny, inmersa en una tradición pictórica de primer orden y que, siempre tiene latente los logros de Oriente?⁴⁴ El diálogo con la tradición es fundamental para buscar una aspiración elevada en todo producto humano, tal y como hacían los mejores artesanos o artistas gremiales⁴⁵. Pero la asimilación de esta base, requiere una superación de la misma para no caer en reiteraciones que, en el mejor de los casos, remiten a la versión original, permaneciendo anclada entonces en el estatus de inútil remedo de ella. Reiterar la fórmula tiene un componente de aceptación y pertenencia a un grupo, que es perniciosamente atractivo; hace innecesaria la fase de aceptación, porque provee las claves de antemano para superarla, y ofrece un “estado de *confort*” difícil de rechazar.

Este trabajo es un replanteamiento de la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisíaco, procurando establecer puentes entre ambos puntos de vista con la confianza de hallarlos a

⁴³ GOMBRICH, E.H.: “Tradición y creatividad”, Revista *Anales de Arquitectura*, Universidad de Valladolid, nº 2, 1990, pp. 36-49, pág. 41.

⁴⁴ SANTOS TORROELLA, R.(2005), Catálogo del *Museu de L'Aquarel.la*, Fundació Martínez Lozano, Llançà, pág. 137.

⁴⁵ GOMBRICH, E.H.: *Op.cit.*, pág. 37.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

través de una aproximación innovadora a la tradición. Ésta representaría lo apolíneo, el respeto a las normas y la verificación de la tradicional dialéctica de su bagaje procedimental, mientras que un acercamiento dionisiaco, enlaza con un enfoque experimental cuyo germen se halla en obras de Sandby, Turner, Blake, Sargent, Homer, y tantos otros, impelidos por la lógica problemática surgida de cualquier proceso de investigación, aunque éste a menudo transite bajo pautas intuitivas. Si se considera el uso predominante de la acuarela, sujeto a la académica perspectiva de la pureza y el trabajo tonal unidireccional de inmaterialidades veladuras normativamente aplicadas⁴⁶, se entiende cómo tal camino se halla en las antípodas del planteamiento de la tesis. Bajo ese presupuesto, merced a la repetición técnica y conceptual, la imagen en acuarela ha terminado por abandonar el aura original de los exponentes primigenios, cayendo en la banalidad. Para retomarlos, se han seguido las líneas de actuación de innumerables artistas que, de acuerdo a esta línea, se propusieron afanosamente recuperarlo deambulando muchas veces por lo desconocido. Las mejores obras en acuarela, resueltas con increíble pericia y economía de medios, restituyen la realidad de una manera casi milagrosa, desde la nada, desvelando progresivamente la estructura, los rasgos que definen este o aquél signo reconocible. Las mejores acuarelas, aunque pudieran estar ejecutadas en términos convencionales, mediante ágil trabajo de pincel, partiendo de una base sobre húmedo, reserva de blancos y progresiva valoración tonal por veladuras, poseen también algo de esa cualidad formativa súbita e inesperada. Este aura se halla en las obras de Fortuny y las de sus seguidores de las dos últimas décadas del s. XIX, que “elevaron la acuarela a un rango de primer orden como disciplina”⁴⁷, o en las húmedas del más reciente Ramón Gaya, cuya especial facultad perceptiva para descomponer con rapidez y claridad el estímulo, “pensando en términos de claros reservados más elocuentes que las mismas áreas pintadas”⁴⁸, enseñan una nueva manera de ver el entorno. Bajo una piel realista de aparente control, sus imágenes poseen una densidad material que emerge a la superficie y les da esa “realidad” de inexplicable belleza. Otras veces, es del caos material de manchas fundidas en húmedo empecinadamente guiado por el artista de acuerdo a la intuición y a la experiencia acumulada, de donde emerge una claridad y una organización sorprendente, imposible de alcanzar por vías sujetas a un control “demasiado consciente”. Este vigoroso procedimiento se relaciona al concepto de *gestalt* ya que supone una idea de globalidad, de estructura que, como un fluido orgánico, enlaza todas las zonas de una imagen, siendo imposible modificar una parte sin afectar al todo. Recuerda el registro descriptivo de una obra de Turner ejecutada en la mansión de Walter Fawkes, su gran mecenas de Yorkshire: “...empezó por derramar pintura húmeda sobre el papel hasta dejarlo saturado, y luego con gran frenesí se puso a rasgarlo, a arañarlo, a rasparlo, y todo aquello era un caos, pero paulatinamente y como por

⁴⁶ PEÑA BRESCIANI, Daniel, Revista Lienzo, nº 7, Universidad de Lima.

⁴⁷ BARÓN, Javier: *La pintura orientalista en el Museo del Prado*, Conferencia, marzo-septiembre 2011.

⁴⁸ PEÑA BRESCIANI, Daniel, *Op. cit.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

arte de magia surgió el maravilloso barco (...)”⁴⁹. De esta cita se puede deducir, cómo ese enfoque experimental en el trabajo de la técnica, adoptado desde fechas tempranas por practicantes de la talla de Turner, casi literalmente surge imbricado de los temas y la propia naturaleza del agua, es decir, de la sustancia oceánica.

Dada la significación del soporte de papel y de su formato en la obra tradicional con acuarela, con un uso generalmente restrictivo, se le ha considerado como un elemento doblemente activo del proceso, es decir, por un lado interactuando con la configuración y estructura de la mancha que se introduce y deposita entre sus fibras, y, por otro, vehiculizando la proyección espacial de la imagen durante el proceso perceptivo que la confronta directamente con el espectador. Un formato del soporte excesivamente reducido desencadena una respuesta emocional muy distinta a la de una superficie de grandes y envolventes dimensiones. En tal sentido, la apertura de forma y dimensión del formato no solo expande la concepción de la imagen sino que se adapta a un enfoque diferente del paisaje en exteriores. En raras ocasiones, las acuarelas se han realizado en medidas que superan los 60 ó 70 cm. en cualquiera de sus lados, y éstas, suponen ya una considerable transgresión del formato más habitual. Las acuarelas más impactantes de Turner, aquéllas que suelen integrar alguno de sus múltiples cuadernos de apuntes, son contempladas en la actualidad expuestas como obras independientes; pero cuando empleó formatos grandes en acuarelas, sobrepasando los 100 cm. de lado, como en la serie de vistas suizas posteriores a su primer viaje por Europa (1802), lo hizo en composiciones de tipo histórico y como épicos paisajes destinadas a exhibiciones con las que deseaba rivalizar a las ejecutadas al óleo por él y sus colegas de la *Royal Academy*. En ellas, como en los paisajes panorámicos de John Martin de la década de 1820, la naturaleza es grandiosa, sublime, y el ser humano diminuto. Turner pretendía, como es sabido, proporcionar una dimensión expresiva amplificada a la técnica en grandes imágenes laboriosamente trabajadas que reducían sin embargo el efecto de espontaneidad visual. De acuerdo con la filosofía estética de Ruskin, que propugnaba la fidelidad a la naturaleza y su rigurosa representación, muchas acuarelas victorianas, entre las que se cuentan las fantasías prerrafaelitas, exacerbaron un uso minucioso de la técnica, si bien los formatos eran así mismo contenidos. Esta restringida manifestación espacial de las imágenes en acuarela, que nada tiene que ver con su calidad artística y que responde a razones históricas, sí ha creado una determinada fenomenología que incide en su percepción final predisponiendo psicológicamente tanto al creador como al espectador.

La propuesta se inscribe por tanto, dentro de un enfoque experimental que busca el tránsito por caminos no estandarizados y que se beneficia del carácter individual de los procesos artísticos.

⁴⁹ WARREL, Ian: *Introducción*, Catálogo de exposición *J.M.W. Turner, 1775-1851*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1993, pág. 26.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

A la etapa inicial subyace no obstante otra germinal o de preparación que abarca varios años anteriores dedicados a una suerte de especulación con las posibilidades matérico-expresivas de diversos papeles y pinturas de base acuosa, a menudo mixtificando o hibridando su naturaleza con componentes grasos y con procedimientos de estampación que enfatizan y multiplican las posibilidades texturales.

La relación con el papel ha sido muy estrecha y su origen puede radicar en una contradictoria tendencia hacia lo lineal y el dibujo, como manifestación primaria del deseo creativo; pocas materias como el papel encierran una simbología parecida y son tan maleables y receptivas a la más somera intervención, rasgo que le otorga una mágica cualidad de registro textural; a todo ello, hay que sumar una temprana inclinación por los matices hallados en la obra de dos autores geográficamente distantes como son el mejicano José Luis Cuevas y el alemán Julius Bissier, sensibles a las transparencias de la acuarela.

2.4. Investigaciones precedentes en el ámbito insular

En Canarias o relacionados con este ámbito, se han desarrollado hasta el momento tres trabajos de investigación que versan directamente sobre acuarela, vinculados todos al marco institucional de la Universidad de La Laguna. Por orden cronológico son los siguientes:

- Manuel MARTÍN BÈTHENCOURT: “La acuarela de Martín Bèthencourt, Dir. Rafael Delgado Rodríguez, Memoria de Licenciatura de la Facultad de Bellas Artes, 2 vols. (uno de ellos lleva incorporado en carpeta material anexo), Universidad de La Laguna, 1984.
- Carmen GONZÁLEZ COSSIÓ: “La Acuarela a través de un Artista Canario del s. XX”, Dir. Carmen Fraga González, Tesina Facultad de Geografía e Historia, 1984.
- Carmen GONZÁLEZ COSSIÓ: “La Acuarela en Canarias”, Dir. Carmen Fraga González, Tesis Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Hª del Arte, 3 vols., 1992

Por otro lado, en la relación a la evolución histórica del paisaje pictórico se encuentra:

- Mª Dolores ARROYO FERNÁNDEZ: “La Pintura Contemporánea de Paisaje en las Canarias Orientales”, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Col. Tesis Doctorales, N° 308/92,1992.

En tercer lugar, el tema de la búsqueda de la identidad de un pueblo a través de sus manifestaciones culturales, en las que opera, consciente e inconscientemente, un determinado código simbólico muy vinculado al paisaje, se ha tratado en:

-ABAD GONZÁLEZ, Ángeles: “El debate sobre la identidad canaria y la praxis artística en el s. XX”. Dir. Fernando Castro Borrego, Tesis Facultad de Historia de La Universidad de La Laguna, 1990.

Como puede apreciarse, todas estas investigaciones presentan una cronología interesante puesto que se culminan en un período muy concreto, el de las cercanías a los límites de la década de 1980; así mismo, esta producción está polarizada en sus dos extremos, los dos primeros, remiten a 1984, y los tres últimos a un escaso intervalo de dos años, los de 1990-92. la tesis doctoral presentada en 1992 de la D^a Carmen González Cossío, *La Acuarela en Canarias*, que es prolongación de su anterior tesina *La Acuarela a través de un Artista Canario del s. XX*, de 1984; el tercero y del mismo año que este último, es la tesina *La Acuarela de Martín Béthencourt*, trabajo realizado por el propio pintor y destacado acuarelista tinerfeño, que reviste, dado su carácter práctico, una ardua investigación pictórica y aliento renovador, mayor relevancia para este trabajo. En el primer caso, se trata de un exhaustivo análisis histórico sobre el desarrollo de la técnica en Canarias elaborando un recuento pormenorizado de sus principales artífices. La autora tiene una especial relación con el medio ya que es nieta de Mariano de Cossío, importante pintor muralista y catedrático de dibujo en Canarias, e hija del yeo de aquél, uno de los dos pilares de la acuarela regionalista, Antonio González Suárez, cuyas acuarelas de calles laguneras encharcadas han adquirido una gran popularidad y no es exagerado decir que son un símbolo gráfico de la ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1999, dando origen a la llamada vertiente de la “Acuarela Gris” canaria.

Martín Béthencourt también guarda una estrecha afinidad con la obra del artista anterior, confesándose en entrevista rendido admirador del mismo, siendo su propio maestro en la Escuela Superior de Bellas Artes y quien le consentía observarlo mientras pintaba sus acuarelas por veredas de La Laguna. Martín Béthencourt eligió posteriormente una vía de ruptura, en la que, como hiciera Pollock respecto de Picasso, mató simbólicamente a su padre espiritual, soltando amarras de este fundamental vínculo estético para desarrollar una línea experimental con la acuarela. Ésta se centró en el desarrollo en profundidad del recurso del raspado del papel para extraer luces, factible en el recurso de cartones de alto gramaje. Apoyado en esta estrategia pudo desarrollar un paisaje personal de las islas catapultando a la acuarela hacia registros materiales inéditos alejados de estereotipos y convenciones procedimentales. La carga simbólica y las cualidades estéticas de esta investigación técnica en el seno de la acuarela, eran complementarias de la revisión actualizada del paisaje insular, en una suerte de homenaje a la visión esquelética de Unamuno. El sur insular de piedras amarillas, tabaibas y aulagas, generalmente de espaldas a la montaña, fue el protagonista absoluto de sus imágenes, de una belleza autónoma e inteligente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

III. HACIA NUEVOS PAISAJES.

3.1. Implicaciones semánticas.

Las palabras suelen entrañar claves ocultas bajo su apariencia cotidiana de las que pueden manar nuevas e interesantes asociaciones. No es baladí por tanto, detenerse un poco en analizar qué dice en realidad la palabra “paisaje”. Ésta deriva de la de “país” y ambas tienen en el castellano una aparición tardía o reciente según se mire, porque aparecen a inicios del s. XVIII. Pero la primera no es de uso frecuente hasta la segunda mitad del s. XIX como así lo atestiguan las críticas especializadas a los Salones Nacionales de Pintura, convocados anualmente desde ese entonces, y en donde se puede hallar el término “país” para designar los cuadros que, centrados en la representación de una determinada extensión de “naturaleza”, término entendido con “n” capital para diferenciarla de la otra naturaleza inmanente a las cosas, como espacio virginal, biotopo pleno de verdor e incontaminado aún, continente de todos los seres vivos que lo habitan y contribuyen a su equilibrio biológico, comienzan a aparecer tímidamente en España, cuyo espectro artístico está aún bajo el predominio de la pintura de temas históricos. El término “país” deriva de la voz latina “pago”, asimiliada a una extensión de lo campesino o rural, que en castellano tiene igual forma y uso desde al menos el 1100, y en catalán la muy parecida de “pagés” o “payés”; pero por la influencia vecina francófona ceden progresivamente ante los galicismos de “pays” y su derivado “paysage” con el que se asume una concepción de la naturaleza vinculada a las particularidades geográficas regionales afloradas en el momento que el ser humano se libera de la atadura vital al campo, pudiendo alzar la vista, regocijarse ante el espectáculo y sentir un placer de connotaciones estéticas. Las formas francesas se imponen por tanto, sobreviviendo la anterior de “pago” bajo acepciones vinculadas a lo económico y a ese sentido de utilidad o provecho primario con que era interpretado el suelo, más o menos hasta la segunda mitad del s. XIV, época de expansión del pensamiento humanista y de aparición de los primeros signos estilísticos del Renacimiento; en España, tendría una aparición más tardía, a partir del s. XVI, cuando dicho lenguaje se asimila plenamente.

A este nacimiento moderno, en tanto que ligado al período humanista, de la noción del “paisaje”, propiciada por factores de cambios sociales profundos, que propician el viaje y los desplazamientos, y con ellos, la conciencia del “lugar” y de lo regional, fue unido el deseo paralelo de dominio técnico creciente sobre el mismo. El propio arte reflejó paulatinamente este deseo en la medida que se iba fraguando y la naturaleza cada vez se asomaba más a la ventana del cuadro, lo que además, y en todas las culturas, siempre estuvo ligado a la concepción teológica reinante. Mientras que en la cultura occidental el aparato con que se ha representado la relación entre el ser humano y ese entorno siempre ha sido, salvo

excepciones, complejo y abigarrado, tremendamente traumático, en la del Lejano Oriente, su filosofía del mundo y la visión del papel del ser humano en el cosmos, como un elemento más e insignificante, propició una lectura eminentemente más “natural” y fluida del mismo. Fruto de la tradición intelectual de Occidente, donde ese acercamiento se ha producido desde una perspectiva antropocéntrica, el dibujo se propicia hasta no hace mucho desde una atalaya segregadora. De sobra es conocido, que la aspiración de sus pintores es la de acercarse a la naturaleza a través de un conocimiento tal que permita distanciarse de ella lo suficiente, para interpretarla, cargarla de expresividad y reinventarla. El pintor chino es un *medium* que pinta la naturaleza a través suyo; en él, el acto de pintar es consustancial a la misma naturaleza, una suerte de trance y comunión mística con el flujo inextricable de las cosas.

En Occidente, el encuentro con la naturaleza ha sido muy artificioso y, en ese marco de artificialidad, se ha pretendido entender la naturaleza copiándola, registrándola mecánicamente y reconociendo los sentimientos humanos en sus distintas manifestaciones. Cuando muchos ideales ya han caído, se mantiene intacta la búsqueda de la belleza pero ahora en el marco de una conciencia finisecular generalizada tal vez más cínica que nunca, que sustituye la original por una serie infinita de estereotipos sustitutivos y encapsulados⁵⁰. Por primera vez en la historia, se invierte el orden de las cosas, y es la Naturaleza la que se ha vuelto dependiente del hombre. De alguna forma, los destinos de ambos corren en paralelo y dependen mutuamente el uno del otro. La “madre naturaleza” que todo lo ha proporcionado ahora se haya bajo nuestra protección⁵¹. Su necesaria conservación ligada al destino de la vida humana y al concepto de “desarrollo sostenible”, conlleva una imperativa y difícil toma de decisiones a nivel global, que motivan conferencias internacionales como las famosas “Cumbres de la Tierra”, celebradas en cuatro ocasiones desde la inicial de 1972 en Estocolmo y el compromiso explícito a modo de tratados como el del “Convenio Europeo del Paisaje”, que marcó un punto de inflexión en las políticas medioambientales, particularmente en España, donde el marco legal establecido hasta la década de 1990 era claramente insuficiente. El espíritu de ese manifiesto internacional es, precisamente, el de propiciar un desarrollo adecuado o sostenible del medio, entendiendo por tal evolución, no sólo un indicador del avance de una determinada comunidad, sino la primacía del sentido común indispensable que posibilite humanizar o intervenir en armonía con las especificidades de cada hábitat y de sus especies.

Pero las acciones emprendidas para salvaguardarla, son en realidad una especie de *boomerang* cuyo retorno beneficia a los propios interesados, es decir, los habitantes y herederos de cada espacio físico. Todavía existe el convencimiento de que no somos una contingencia más en el caos entrópico de la naturaleza y de que tenemos el deber y el derecho

⁵⁰ ALBELDA, José: *Territorios, caminos y senderos*, FABRIKART, págs. 100-113.

⁵¹ SALAS, Ramón: *Paisajes para (la imposibilidad de) la lectura*, en AA.VV: Miró Mainou. Retrospectiva, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), LPGC, 1999, pág. 49.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de entender sus leyes para modificarlas en nuestro provecho. La misma soberbia que motivó el desdén hacia ella y su desacralización⁵² genera ahora la creencia de que su destino está más que nunca en las manos del ser humano, cuando en realidad obedece a unas leyes propias de las que somos parte integrante. Es preciso la distancia necesaria para reconocer la particularidad y autonomía del medio natural que revela señales útiles para su conservación y la propia del ser humano.

En el nacimiento de las ciencias naturales y empíricas en los albores del Renacimiento con el pensamiento humanista colocaba al ser humano en el centro de un sistema en el que tenía por primera vez conciencia de sí mismo para tomar las riendas de su futuro y las de la tierra en que vivía. A su vez, el pensamiento romántico, mezcla de ciencia humanista y empírica, no hace sino exacerbar éste punto de vista en un todo unitario y armónico, regido por leyes universales al alcance del conocimiento humano. De esa ósmosis intelectual y gracias al aporte de la geografía fundamentalmente, saldría beneficiado el arte del paisaje pictórico, adoptando como es sabido, durante todo el s. XIX, un camino decidido y diverso hacia el realismo por medio del trabajo directo plenairista, ahora con vocación de obra definitiva. La multiplicidad de enfoques a que esta apertura de planteamientos derivó, ha hecho que los sentidos del paisaje se hibriden y enriquezcan. En términos generales, se converge en su interpretación como un espacio dinámico, en que intervienen diversas fuentes, energías o materias y donde, derivado de una originaria concepción rural holandesa, expresada con la voz *landschaft*, ha evolucionado hacia formas más eclécticas y complejas, asociadas a la explosión de los límites urbanos, en otras áreas suburbanas o aún más perimetrales, en las que conviven las formas de una naturaleza “pura” con las de otra “antropizada”, registro de una intervención de mayor o menor intensidad. En los ámbitos rurales, esta intervención ha sido generalmente equilibrada, efecto de la transmisión sosegada de un conocimiento y de una tradición lentamente absorbida e igualmente verificada a largo plazo; esta conciencia de búsqueda de equilibrio y armonía con el suelo, revela un pensamiento o conciencia del paisaje que genera espacios vivenciales de referencia, lugares habitables simbólicamente cargados de sentido e identidad. Un efecto de signo contrario al que se le suele atribuir precisamente al desarrollo de las urbes. Esta idea, a su vez introduce una componente histórica, una clara condición temporal y de memoria en las distintas ideas de paisaje, en el sentido de que éstas no son realidades que surgen espontáneamente o de la nada, sino que se apoyan sobre estadios anteriores que de alguna forma se superponen entre sí. Los conceptos aludidos de materia, dinámica, transformación, evolución, tiempo y memoria, son, como se deduce fácilmente, variables también inmanentes a un enfoque artístico y plástico como el que aquí se presenta.

Precisamente, el tiempo como dimensión en que se desenvuelve la memoria, nutre

⁵² GÓMEZ AGUILERA, Fernando: Arte y naturaleza en la propuesta estética de César Manrique, *Atlántica*. Revista de las Artes, nº 8 1994, pp. 58-63, pág. 58.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

frecuentemente la polisemia actual paisajística tiñéndola de un inevitable sabor nostálgico y romántico. El paisaje ofrece al viajero una estampa de permanencia en contraposición a la fugacidad de los instantes vividos por la aventura recorrida. Desde esa perspectiva, el paisaje, con su eterno devenir, se muestra indolente e implacable ante lo efímero de la existencia humana. Es, en ese sentido, más que en el de la memoria y en el del documento gráfico que desvela las huellas del pasado, en el que se habla de la melancolía del paisaje. Porque ante una imagen del pasado la empatía es relativa pero ante la reveladora conciencia de la fragilidad del ahora, ante la magnitud desmesurada de la naturaleza frente a la escala humana, es imposible no quebrar el ánimo y sentir una profunda pérdida. En “El río del olvido”, el escritor Julio Llamazares (Vegamián, León, 1955) explica esto de una manera bastante elocuente.⁵³

El tiempo también está ligado a la idea de viaje y éste es un concepto fundamental a la hora de entender el fenómeno del paisaje en la cultura humana. La histórica atracción hacia la naturaleza y su representación es paralela a la esencia viajera y nómada del ser humano porque “el deseo del viaje es innato a los hombres”, no siendo “enteramente humano aquél que no lo haya sentido alguna vez”.

El viaje a través de la Naturaleza, es un recorrido por lo primigenio, por lo virgen; esta noción de espacio ingenuo, imparcial y neutral, no corrompido, lo convierte en *tabula rasa* sobre la que construir poéticas prácticamente desde cero. Además, su vinculación al origen implica un retorno para avanzar, como de algún modo ocurre con las “pictografías” de Millares, una suerte de purificación desde la que reconstruir el mundo a partir de un nuevo orden. Lo primitivo natural también conlleva la idea de la materia en transformación, del caos en tránsito formativo, lo que seguramente impelió a los artistas a tender más hacia métodos experimentales, eclécticos, convirtiendo la propia obra en un terreno natural en sí mismo donde la materia se generaba casi “naturalmente”, más que un espacio de mimesis representativa y de artificio. Así fue como transcurrieron las cosas desde prácticamente Caravaggio y Velázquez, en que de la representación se pasa a la lógica natural de la propia materialidad pictórica, algo que ya se intuye incluso tras la sorprendente geometría de los paisajes domésticos de Vermeer.

El paisaje pictórico ha cobrado un notable protagonismo en las últimas décadas reflejado en un considerable aumento de bibliografía especializada que es reflejo de múltiples variables, sociales y culturales, entre las que se cuentan un marco de revalorización relativamente reciente del arte del s. XIX y de una imperiosa búsqueda de sentido y profundidad espirituales en la sociedad. En el artículo “Atrévete a sentir”⁵⁴ se reflexiona sobre esta necesidad que

⁵³ LLAMAZARES, Julio: *El río del olvido*, Santillana, Madrid, 1990.

⁵⁴ GOMA LANZÓN, Javier, “Atrévete a sentir”, *El País*, 18 julio 2014.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

devuelve a la actualidad el concepto de lo “sublime” en tanto que un objetivo al que la sociedad no debiera renunciar, como símbolo de un estado de iconformismo, sensibilidad y arrebatado deseo por buscar la belleza en un sentido amplio del término. Se recuerda cómo desde la antigüedad lo sublime era el componente de inspiración casi irracional que complementaba a la técnica y que el profesor Longino en su tratado de retórica de la oratoria lo evocó en el capítulo 9 como un estado elevado del alma que ennoblece y trasciende en busca de una belleza a imagen y semejanza de la naturaleza, pero que a su vez, como apunta en los capítulos 35 y 36, integra un componente antiformal, de una atrayente extrañeza, al borde mismo de la fealdad, presente en los paisajes de Salvatore Rosa y en obras que, en una línea deconstructiva, llevan, tal y como apuntó la famosa tesis del historiador Robert Rosenblum en *The abstract sublime* (1961), a erigir el lenguaje mismo del expresionismo abstracto desde el espíritu sublime del paisaje. En el s. XVIII Edmund Burke primero, y luego Kant en su “Crítica del juicio” establecen la dicotomía bello-sublime, asociando a éste la idea de lo infinito, en un sentido que trasciende incluso a la propia naturaleza. Se recuerda igualmente, cómo el texto de 1947 de Barnett Newman *The sublime is now*, manifiesta el propósito compartido por esa importante generación de artistas que en buena medida marcaron el arte de la segunda mitad del s. XX. Lo sublime es por tanto, una cualidad de difícil objetivación afín a obras de muy diverso sesgo pero que poseen una inquietante capacidad para subyugar.

3.2. La naturaleza del paisaje.

La naturaleza es la fuerza motriz donde operan los agentes que incitan al artista a traducirla en experiencia estética. De ello puede deducirse la necesaria intervención de múltiples factores en el proceso de gestación y concreción material. Son aetes modeladores por tanto, los componentes perceptuales psicofísicos, la variable histórica-cultural, es decir, la memoria, religión y otras ideas imperantes y, por supuesto el agente protagonista, la propia naturaleza.

En los efectos plásticos de tal proceso complejo que escruta a la naturaleza, es factor decisivo el método de conocimiento de la misma. En ello fue un punto de inflexión el cambio de mentalidad que propició la oobseración directa en Occidente; la toma de apuntes al aire libre, ante el motivo natural, comenzó a observarse tempranamente en la pintura europea en pintores como los hermanos Van Eyck. Anteriormente, desde el s. X, en la pintura *song* china, se observa una preocupación por dotar a las formas de un conocimiento empírico de la naturaleza que refuerce su expresividad. De la tradición naturalista de la pintura flamenca y holandesa, afloran varias generaciones de pintores paisajistas cuya primacía en el s. XVII culminará en Ruysdael. Por su parte, de Escuela Británica forjada en el s. XVIII con el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

impulso del paisaje topográfico, y fraguada a lo largo de la primera mitad del s. XIX sobre el espíritu romántico, se definen las trazas de la pintura del natural que tendrá en la Escuela de Barbizon a una de sus formulaciones más definidas. Desde entonces, la naturaleza inunda todo el espacio pictórico, fiel reflejo del interés puesto en los fenómenos atmosféricos, lumínicos y cromáticos que en ella tienen lugar. No solo el paisaje adopta una nueva dimensión, como género más estudiado en los estamentos oficiales, sino que la propia pintura y la concepción artística general se transforma, debido a la nueva relación entre el ser humano y su entorno. La experiencia de la naturaleza, más que el propio hecho de pintar al aire libre, será la nueva “materia” del cuadro, el auténtico asunto de la pintura. Por tanto, como es sabido, es a partir de comienzos del s. XIX, cuando nace el concepto moderno de “paisaje pictórico”, en tanto que cobra total autonomía en la imagen.

El hecho de pintar “en” la naturaleza supone un acto de “verdad” y de fe, una vuelta a los orígenes que tiene un efecto paradójicamente transgresor, liberador, desatando los nudos de cualquier artificio histórico o literario que tamizaba la expresión de valores pictóricos relacionados con la mancha en favor de la forma, los contornos, las líneas y, en definitiva, el dibujo, el tema y la anécdota. Probablemente, si es cierta la hipótesis de que fueron los pintores del bosque de Fontainebleau los que, como una catarsis del rechazo de la Academia a su manera de ver el mundo, quienes primero se aislaron y salieron a interpretar la naturaleza “salvaje”, no es menos cierta aquella que ve en los *macchiaioli* quienes lo definieron con un lenguaje nuevo, puramente pictórico podría decirse, sin esa pátina que parece aún ensombrecer los paisajes de los pintores del grupo de Rousseau. Su credo fue la admiración de todos los elementos de la naturaleza y un adelanto del valor de la fugacidad temporal en la percepción al aire libre que luego continuarían y ampliarían los impresionistas.

3.3. El paisaje en el punto de mira: la re-creación de la naturaleza.

Este es un trabajo envuelto en la problemática de la materialización de una propuesta paisajística y, por tanto, en el de la consideración de la fenomenología implicada. El paisaje, en tanto que expresión estética del encuentro y diálogo del ser humano con su entorno, es uno de los asuntos capitales de la historia del arte, como ámbito en el que se han reflejado las complejas relaciones que lo han marcado a lo largo de los tiempos. Desde siempre, aquél las ha plasmado de una u otra forma y han sido reflejo de sus miedos, anhelos y emociones. El paisaje es una propuesta estética lanzada al viento, un juicio del gusto en el que interviene también la emoción, el sentimiento y la razón, donde se ordena el mundo; tal organización implica un conocimiento que da lugar a una revelación, un abrir los ojos de una comunidad para socializar una cierta idea del entorno y adquirir así un valor identitario, arquetípico; o puede ser tan nuevo e irreverente, que no conecte de alguna manera con los esquemas

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

existentes para proliferar y acabar imponiéndose⁵⁵.

El paisaje de la expresión artística no siempre se ha correspondido con un reflejo más o menos directo de la naturaleza circundante y ni siquiera de ésta como un todo orgánico, de elementos interconectados. Los ascendientes prehistóricos por ejemplo, inmersos en un entorno demasiado beligerante, discernían un paisaje de seres animados y dinámicos, en células inconexas, en seres danzantes por un cosmos sin coordenadas espacio-temporales, que obviaba la orografía, el orden visible y sinestésico de las cosas y, también, a los seres vegetales. Pero nadie duda, que ésa era su “visión” del paisaje. Durante la Alta Edad Media, el paisaje era una escena arreglo al miedo a Dios, al miedo al exterior donde se hallaba la barbarie, la necesidad de recogimiento intramuros y, la pérdida de la individualidad para formar parte de un grupo social protector; ello configuraba un paisaje sin profundidad, sin ventanas al exterior, poblado por seres que respondían a una lógica impuesta.

En todas las épocas precedentes, en la actual, y seguramente, en las venideras, del carácter más o menos normativo de una proposición paisajística, dependerá su grado de trascendencia, el elevarse por encima de lo establecido, más allá de la mera representación visual y demagógica, para inventar un nuevo orden de relaciones. Así aflora en última instancia, la obra más allá del propio género paisajista. En los paisajes regionalistas hay cierta uniformidad reinante, la primacía de lo nostálgico y el homenaje prioritario al lugar; la versión acuarelada de los mismos, no hizo sino agravar la situación incrementando la deuda con el pasado, al sumar el lastre de otra convención a la ya existente, primando la relevancia de la técnica por encima de la expresión constructiva. Las acuarelas de Nolde y las de Cézanne, sobre todo, poseen esa componente procesual trascendente que no se halla en los paisajes a la acuarela consuetudinarios. Aunque en ambos casos la técnica está ahí, para formar la idea, eso es lo de menos; lo principal es el lenguaje creado, la idea de un nuevo mundo que estaa ahí bajo lo anecdótico, esperando a salir a flote. El paisaje es por tanto una imitación de la naturaleza en un sentido ontológico, no sensible de la misma, sino autónomo y portador de la chispa creadora capaz de engendrar un nuevo orden de cosas; y el artista, se convierte entonces, a imagen y semejanza de la nave nodriza, en *natura naturans*, un chamán o especie de demiurgo dotado del poder de inventiva que reordena el caos de su comunidad.⁵⁶

En un mismo orden de cosas, el contexto que circundó al arte posminimal planteó una nueva estructura de significaciones en las formas artísticas que transgredió los límites y materias convencionales de las obras; la antifirma, las diversas manifestaciones *earth* y *land art*, así como el *walking art*, fueron consecuencias lógicas de esa deriva. Durante la segunda mitad

⁵⁵ CASTRO, Fernando: *Piedras del Sol*, en DIAZ-BERTRANA et al. (1999). *Miró Mainou: retrospectiva*; Centro Atlántico de Arte Moderno 23 de febrero. Las Palmas, pág. 43.

⁵⁶ GÓMEZ AGUILERA, Fernando: *Arte y naturaleza en la propuesta estética de César Manrique*, Atlántica. Revista de las Artes, Op. Cit., pág. 59.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del s. XX una nómina amplia de creadores hicieron de la dialéctica con la naturaleza, generalmente *in situ*, una cierta transposición de la conciencia ecológica que se extendió de manera globalizada. Andar, recorrer, transitar, perderse en la naturaleza son nociones heredadas de todos esos artistas precursores que hicieron del caminar, elemento clave metodológico de su proceso artístico. Caminar significa perderse por un sendero o abrir uno nuevo, es un movimiento de alejamiento desde la sociedad o civilización, hacia lo incontaminado y virginal; en ello hay un proceso de purificación y deslastramiento de lo superfluo, de todo lo prescindible; una vuelta a los orígenes que despierta la adormecida capacidad de sentir, la aletargada facultad de extrañamiento ante lo natural.

3.3.1. Sistemas organizados en torno a la entropía.

Reflejo de esta sensibilidad contemporánea por lo paisajístico resulta la creación, promoción y organización, en múltiples espacios, de actividades de distinta índole encaminadas a generar espacios de reflexión en torno a la relación del ser humano con la naturaleza. La síntesis última del objetivo de todas ellas sería lograr minimizar al máximo posible los efectos nocivos para el medio de ese vínculo.

En las últimas décadas del siglo pasado y en las del presente se manifiesta públicamente, a través de los medios de comunicación, una alta sensibilidad por los espacios naturales y su conservación, produciéndose un trasvase de la preocupación por estos lugares hacia otros como los urbanos, su definición o indefinición, la aplicación de criterios estéticos en su formulación, la identidad cultural de los mismos, y otros múltiples criterios que han provocado la expansión del concepto de paisaje y la omnipresente intervención de la ingeniería arquitectónica, cuyo concepto se antepone incluso al del arte y el propio paisaje. En suma, nuevas oportunidades para un lenguaje que, siempre ha ostentado el poder para transformar irremisiblemente, como lo ha hecho, buena parte del efímero paisaje natural. Los paisajes actuales han visto complicadas en gran medida relaciones entre lo artificial y lo natural que hace cincuenta años aparecían más diáfanas o unívocas. Actualmente, los paisajes son confusos, borrosos y excesivamente híbridos, a causa de la excesiva presencia arquitectónica y tecnológica. La velocidad, pluralidad y funcionalidad de los medios de comunicación han impuesto otra lógica contemplativa, multifocal e instantánea donde poco es lo que era. Como en pintura, en el espacio urbano, el paisaje ha dejado atrás su consuetudinaria acepción de fondo para mezclarse con la arquitectura, interpenetrándose ambos⁵⁷.

⁵⁷ BRU, Éduard, "La mirada larga", en AA.VV., "Nuevos Paisajes", pág. 9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

En contraste con la situación en Canarias, en otras regiones menos periféricas, el sesgo de consolidación temporal es característico de grandes actuaciones de carácter ecologista-medioambiental emprendidas. En 1999 arrancó la Bienal Europea de Paisaje de Barcelona, celebrando hasta la actualidad nueve ediciones ininterrumpidas durante diecisiete años, y que se estructura, desde la tercera edición, junto a la formulación del Premio Internacional de Paisaje Rosa Barba, dedicado a la memoria de la profesora precursora de su docencia y fundadora de la Bienal, y a la promoción y difusión de los mejores proyectos de paisajismo europeo. Las sucesivas convocatorias han tenido lugar bajo inspiradores lemas, entre los que se pueden citar, por ejemplo, los de “Rehacer paisajes” (1999), “Jardines insurgentes” (2001), o “Sólo con naturaleza” (2003).

Otra iniciativa singular y de gran difusión es la génesis del Centro de Arte y Naturaleza, CDAN. Esta institución artística, inicialmente pensada para ser el Centro de Arte Contemporáneo de Aragón fue finalmente denominada con el actual nombre que prima su compromiso respecto al papel de la naturaleza en el arte. Creada en 2004 en Huesca, a las afueras de Zaragoza, aprovecha el continente diseñado por Rafael Moneo aldaño a la finca del pintor José Beulas Recasens. Junto a su mujer, este pintor y paisajista oscense acumuló una significativa colección de arte español del s. XX atesorada actualmente por ese organismo. Fue inaugurado en 2006 con una conocida serie de cursos anuales, siempre a inicios de cada verano bajo la dirección del crítico Javier Maderuelo, abarcando cinco sucesivas ediciones anuales desde ese año hasta el 2010, dando lugar a la publicación de las actas respectivas en libros bajo los títulos de “Paisaje y pensamiento”, en el 2006, “Paisaje y arte”, en el 2007, “Paisaje y territorio”, en el 2008, “Paisaje e Historia”, en el 2009, y, clausurándola “Paisaje y patrimonio”, en el 2010.

Canarias es un buen ejemplo de un sistema altamente inestable y precario sometido a factores de riesgo para el hábitat natural derivados en suma de la alta presión demográfica que experimenta. Los límites que conllevan la lejana insularidad se contraponen al desmesurado crecimiento poblacional. Esta cuestión plantea desde hace décadas acciones diversas de tipo reflexivo y concienciador que, con mayor o menor suerte en el ámbito local, han sobrevivido por un determinado espacio de tiempo. Todas, tienen como antecedentes claros a las iniciativas e ideas de figuras destacadas de la cultura que tempranamente alzaron su voz descubriendo una belleza estructural de las islas que debía ser protegida imperiosamente. En ese sentido, afloraron las de Unamuno, César Manrique y Miro Mainou, intelectuales o artistas que debieron venir desde fuera del endogámico territorio insular, para, desde una perspectiva alejada, ver con ojos nítidos la esencia del paisaje. Así, Manrique, por ejemplo, fue abanderado en España de una temprana e inaudita sensibilidad por la conservación de la naturaleza que dio inicio cuando regresó desde Nueva York a Lanzarote, en la segunda mitad de la década de 1960; a partir de ese momento, su interpretación del paisaje de la isla como

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

patrimonio y acervo de inestimable valor para sus habitantes y su intensa actividad por protegerlo, concretaba una visión ecologista innovadora en la España de la época. Manrique anheló restaurar el aura de la isla, restablecer la magia de una tierra que entendió como *natura mater*, como el cuerpo mismo de su proyecto estético regeneracionista⁵⁸. Y mientras Unamuno descubría el valor de la “isla esquelética” majorera, y Miró Mainou el de la isla basáltica y acantilada, Manrique, desveló el del paisaje lávico de los malpaíses lanzaroteños. A su muerte en el accidente de tráfico de 1992, dejó una incansable labor de conservación y promoción que hoy es prolongada por la Fundación que lleva su nombre.

Esa novedosa conciencia halla continuidad en propuestas finiseculares de diversa índole. En 1982, surge desde el significativo enclave del Puerto de la Cruz en Tenerife, lugar significativo que ha padecido una drástica transformación paisajística a causa de la construcción hotelera, la pionera iniciativa en las islas del "Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias”, alrededor de la cual se desarrollaban otras con un trasfondo similar, como lo fue el Premio de Pintura Luis de la Cruz y Ríos. Actualmente, se ha retomado esta iniciativa bajo el renovado acrónimo de FICMEC, “Festival Internacional de Cine Medioambiental de Canarias”, dirigido por el cineasta canario David Baute, y con sede anual en el también municipio portuense de Garachico. En la edición de 2017, el festival se hace eco del protagonismo finisecular de conceptos como conservación de la biodiversidad y geodiversidad, que en Canarias inciden particularmente con el nombramiento en el 2000 de El Hierro como Reserva Mundial de la Biosfera, proyectando el documental austríaco *The Canary Islands*, del director Michael Schlamberger.

La cada vez más material relación entre el ser humano y el paisaje o territorio circundante, preconizada hace décadas a los cuatro vientos por el artista César Manrique y que ha tenido una devastadora influencia en la configuración del entorno canario, ha motivado el diseño de marcos de reflexión regionales igualmente amplios para intentar frenar su aparente predominio. La urgencia de políticas de signo contrario se materializa en actuaciones grandilocuentes generadas a lo largo de la primera década del nuevo milenio. En noviembre de 2006 fue inaugurada la I Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias”, que, ocupó el vacío lustral que desde 1995 había dejado la interrupción de la celebración de la Bienal de Artes Plásticas, retomada en 2010, sin el adjetivo de “Regional” que antes ostentaba, y nuevamente suspendida por los efectos de la crisis económica hasta el año 2015, cuando renace bajo los auspicios de la empresa CEPESA. La primera edición de la de Paisaje, contó con la presencia de setenta y cuatro artistas, veintiocho países distintos, y, ciento quince obras; colateralmente, se creó el foro “I Simposio Internacional. África, América, y Europa. Arte y Paisaje Social”, que intentó abordar las desigualdades y flagrantes desequilibrios de

⁵⁸ GÓMEZ AGUILERA, Fernando: *Arte y naturaleza en la propuesta estética de César Manrique*, Atlántica. Revista de las Artes, Op. Cit., pág. 58.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

muchos de sus territorios integrantes. El objetivo fundamental de esta primera convocatoria tuvo un origen compartido con este trabajo, como lo es la fuerte atracción estética sentida hacia el paisaje global del archipiélago, incluso hacia la mera idea abstracta y simbólica del mismo como motor para el arte. De la cruda constatación del deterioro casi cotidiano a que es sometido, plagada de intervenciones insensibles, se elevaron y registraron por escrito prestigiosas voces clamando por la imperiosa necesidad de atender y cuidar la belleza originaria de su paisaje. Desde el punto de vista organizativo, llamó la atención la ausencia en el proyecto de un organismo señero en la relación arte-naturaleza como lo es la Fundación César Manrique, y desde el artístico, la generalizada incongruencia temática de numerosas obras hacia el *leit motiv* paisajístico que las congregaba, por más que en su gran mayoría fuesen concebidas *ex profeso*⁵⁹. Bajo el lema “Silencio”, tuvo lugar la segunda edición de esta convocatoria, cuya presentación oficial se llevó a cabo a finales de 2008, iniciándose la fase expositiva entre los meses de marzo y abril de 2009. La tercera edición de la Bienal, bajo título posible de “Derroteros y desvíos”, no ha llegado a materializarse hasta la fecha.

Sin embargo, a finales de 2008 fue presentado el ambicioso programa cultural “Septenio”, que se prolongó durante varios años, con un polémico enfoque de inversión y promoción cultural; centrado en el análisis de factores medioambientales y en la condición insular, encauzó acciones de promoción artística canaria en el exterior y otras que pretendían focalizar la atención foránea en las islas, como lo fueron el Concurso Internacional de Fotografía y la financiación de un documental con el significativo título de “Los mares petrificados” que remite a la figura seminal e Canarias del poeta Pedro García Cabrera. Desde el 2011 se han editado hasta la actualidad ediciones anuales del Foro “Enciende la Tierra” promovido por la Obra Social y Cultural Cajacanarias, marco de carácter internacional con sede en Tenerife que ha fomentado el diálogo entre destacados intelectuales, científicos y periodistas para indagar las claves de un equilibrio global y crucial en el planeta.

En la edición de 2017, el 27 de marzo, se proyectó el documental “Demain”, obra de Cyril Dion y Mélanie Laurent, que se hace eco de un catastrofista vaticinio ecológico para el 2100, mostrando el cambio de mentalidad y acciones que lo procuran evitar desde diversos rincones del planeta; también, intelectuales como el escritor y profesor de filosofía Jostein Gaarder, y la profesora de Ciencias Políticas Nazanín Armanian, reflexionaron en un debate público acerca de la posibilidad actual del planteamiento del concepto de Civilización. Otras promociones del entorno natural canario desde este organismo se dieron a través de numerosas publicaciones entre las que pueden contarse libros como los de fotografía “Tenerife, el hombre en su paisaje” de Renate Müller, o “El Hierro, isla virgen” de Poldo Cebrián, ambos de 1999.

⁵⁹ LÓPEZ, Juan Alberto, “Arte y Paisaje. I Bienal de Canarias”, LÁPIZ, Revista Internacional de Arte, nº 229, enero 2007, pág. 78.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

IV.- ESTRUCTURAS DEL MUNDO GLOBAL.

Pensar el “paisaje” siempre fue y es una aproximación a la realidad interpretada en términos poéticos, de los que surge una expresión elaborada. La mirada sensible es necesaria para reconocer, reelaborar y actuar. La percepción del universo, del cosmos, del mundo físico y sensible, ha comportado necesariamente una elaboración mental de un signo u otro, una reacción del ánimo motivada por su vastedad, misterio o poder, que ha derivado en una necesidad de expresión a través de la imagen y la palabra. Pero este modelo estético que extrae la verdadera forma del paisaje choca con la insensibilidad imperante que prima otros modelos de índole generalmente económica. En ellos el ser humano, ha cortado sus lazos con la naturaleza y la ha convertido en moneda de cambio; en ese proceso de banalización del medio hay una elocuente pérdida de sustratos o raíces que el arte intenta evitar. El poder transformador de la sociedad desde una conciencia estética se halló en la utopía del ideal ilustrado, en la capacidad del viaje cultural para educar la sensibilidad y transportarla a los lugares de origen. De esa forma, los *touristas* del s. XVIII importaron del gusto por la ruina y de la estética de lo pintoresco, una original idea de armonía basada en un intervencionismo subliminal que se tradujo por ejemplo, en el respeto por una noción de “diseño ausente” palpable en sus grandes parques urbanos de apariencia natural. Las propuestas paisajísticas del arte son utopías de difícil implantación en el orden urbano imperante, y por ello, generadoras de tensiones actuales entre arte y tecnología o entre arte y arquitectura.

A finales de los sesenta, en el s. XX, un grupo de artistas comenzó a realizar imágenes que, en realidad, hoy parecen primitivas; como arqueólogos, disolvieron la distancia cultural que mediaba entre el artefacto y la naturaleza, allanándola. Si hasta entonces, la tradición definió una imagen captada desde una atalaya aséptica, bajo el paradigma visual de la perspectiva o luego, de la cámara oscura, implicando a la parafernalia instrumental al uso, a partir de entonces, los artistas, como exploradores, la penetraron caminando, cubriéndose de sudor y barro, oliéndola y sintiéndola a cada paso que dieron. Eliminaron los intermediarios y tuvieron una experiencia háptica y “ampliada” de la realidad. Tomaron sus propios elementos y los modificaron con mayor o menor sutileza logrando así máxima proximidad. Una de las obras clave que reflejaron un nuevo cambio de paradigma fue la célebre “*A line made by walking*”, con la que Richard Long, en 1967, creó un signo efímero y esencial que se ha convertido en un punto de inflexión para el devenir del arte occidental. Lo que hizo, enmarcando su obra en el tiempo que le pertenece, fue replantear la esencia de su huella sobre el entorno y dotarla de significación temporal al intervenir el juego contradictorio entre lo que se desvanece y lo que se fija merced al recurso que proporciona la tecnología, en este caso fotográfica, que, con su producto, sustituye la propia acción sobre el terreno y la experiencia derivada de ella. La fotografía evidenció una nueva problemática relacional entre

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

el artista y su entorno. En realidad, la trascendencia de la idea de Long permanece solo a través de una imagen bidimensional y de cuantos textos escribieron críticos y periodistas de ella. Los antiguos pobladores, desprovistos de una perspectiva como la actual, intuyeron no obstante la vulnerabilidad de las acciones gráficas expuestas a los agentes ambientales, optando por los recursos más imperecederos que tenían a su alcance, como la pintura en oquedades casi inaccesibles o el duro trabajo de la piedra, de tal manera que pudieran trascender en el tiempo, como de hecho así ha sido.

Parte de la plenitud que evocan esas acciones e ideas, es la que han querido capturar millones de viajeros, aventureros o pintores diletantes al coronar la cima de su ruta llegando por primera vez a un destino anhelado. Aquí ese ímpetu y deseo primarios se han perseguido con la perspectiva dual del caminante-pintor que recorre por primera vez senderos cercanos de la isla que habita. Una y otra vez, lastrado con pinturas y soportes, y en solitario. Con la extrañeza que genera adentrarse en un espacio con elementos ajenos, con la certidumbre de que la naturaleza es inconmensurable y nuestro esfuerzo finito.

4.1.- Evocaciones parietales.

De una forma u otra, los vestigios que desde la perspectiva actual permiten reconstruir la mirada estética del ser humano sobre este planeta se vinculan al entorno contingente y a los seres que lo pueblan. Por remotas que sean esas miradas, por rudimentarias que imaginemos las culturas que las envolvían, no dejan de maravillar la elocuencia formal y el misterio conceptual que emanan, salvando vertiginosamente la distancia evolutiva del pensamiento con materializaciones más recientes y estableciendo inquietantes diálogos con las mismas. La danza cósmica animal de las cuevas paleolíticas extrañamente despobladas de alusiones orográficas y de vegetales sésiles, como si de los vacíos interfigurales hubiesen sido extirpadas dejando al descubierto la desnuda masa pétreo, evoca un paisaje de seres mutables, dinámicos, ingrátidos, dotados de poderes en adelante admirados y añorados por el ser humano. Las alusiones a ese panteón animal será una constante en culturas todavía muy lejanas, como la asiria, o la oriental, cuyas construcciones mentales del entorno natural queda por entero relegada al poder de la imaginación.

El muro continuó, en los milenios siguientes, proporcionando las imágenes vestigiales de las miradas primigenias del mundo. Los murales hallados en las viviendas más antiguas de Çatal Höyük, un asentamiento neolítico descubierto en la llanura de Konia (Planicie central de Anatolia, 6600-5600 a.C.) suponen otro momento clave de esta evolución visual. La complejidad y riqueza de elementos escultóricos y pictóricos proporcionados hacen que no tenga paralelismos coetáneos. Además del hallazgo de volúmenes astados asociados a

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

cabezas de toros que parecen rendirle culto a ese animal, las pinturas parietales enlazan con las del paleolítico pero suponen un avance cualitativo muy notorio. Desde el punto de vista técnico, hay un interés manifiesto por lograr una cierta optimización material por cuanto el soporte no se emplea en su estado natural sino que es alterado recubriéndolo homogéneamente con una capa de yeso que le confiere una particular luminosidad, sobre la que se aplican, en seco, los colores con algún instrumento semejante a pinceles o brochas.

Por otro lado, la composición evoluciona por la introducción sistemática, al igual que ocurre en otros yacimientos, de figuras humanas esquematizadas dispuestas en forma de grupos, en torno a las zoomórficas, de manera que establecen una noción de narratividad visual. Mayor interés comporta debido a su excepcionalidad temática, el famoso mural considerado como primer paisaje de la historia. Parece la representación mitad en planta, mitad abatida, de, respectivamente, la aldea y la silueta de una montaña con dos picos y unas líneas asociadas al cercano volcán *Hasan Dagi* durante una erupción. La importancia de esta representación radica en el hecho de que, conceptualmente, permanece aislado durante cuatro milenios, hasta que reaparece una idea semejante en las civilizaciones del Egeo. En efecto, es en ese marco cultural donde se encuentran los siguientes eslabones con algunos ejemplos que aúnan técnica mural y representación paisajística.

En la Isla de Creta, la cultura palaciega de la civilización minoica perteneciente a la Edad del Bronce, ofrece importantes vestigios murales relativamente bien conservados, como es el caso de los frescos de *La Parisiènne* o “Salto del Toro”, pero no se aprecian aquí indicios de paisaje. Éstos sí se han hallado en proporciones generosas, en el yacimiento de Acrotiri (Isla de Thera -actual Santorini; Cultura Cicládica tardía, 1600-1450 a.C.), donde, como ocurriera más tarde en Pompeya, las poderosas erupciones que cambiaron la faz de la isla, cubrieron los restos con un lecho profundo de ceniza que los conservó como en una burbuja inalterables para la posteridad. En el yacimiento se han recuperado diferentes clases de edificios distribuidos en tres variantes. Las que acogen producción mural no son las viviendas más sofisticadas e independientes, sino las residencias adosadas de varias plantas. En general, destacan por su tamaño abarcando en la mayoría de los casos todas las paredes de las habitaciones. La profusión de formas vegetales, los ritmos de los contornos y el intenso cromatismo, les confiere un carácter vital ligado a la cultura antigua del jardín que rinde culto a la naturaleza.

Los frescos conocidos como “de los Lirios, de los Papiros, localizados en la denominada “Casa de las Damas”, y el de la “Primavera” o, “de las Golondrinas”, responden a esa tipología. Todos ellos y otro de inferiores dimensiones y temática marina, denominado *Fresco de los Barcos*, están ejecutados con la técnica del *buon fresco* que explica en parte, su magnífico estado de conservación. Por otra parte, en la colección del Museo Británico se

hallan once de los más importantes fragmentos de pintura mural de la tumba y capilla funeraria de Nebamun (1400-1350 a.C., finales 18ª Dinastía), considerados uno de los mejores testimonios supervivientes del arte pictórico egipcio.

El clima seco de la región del Nilo ha permitido la conservación en un excelente estado, obras que, en otras condiciones, se habrían seguramente perdido. La técnica con que fueron ejecutadas es el *fresco secco*, que a pesar de ofrecer una durabilidad inferior a la del *buon fresco* porque los colores no penetran en el interior del enlucido sino que se aplican superficialmente encima de éste una vez estuviera seco, ofrece un notable estado de conservación.

El fragmento titulado “Nebamun cazando aves”, también “Nebamun cazando en los pantanos” o “Nebamun cazando entre papiros”, es uno de los más importantes dada su riqueza formal y compositiva, que enfatiza, predominante, la silueta simbólica de Nebamun y subordina, en orden decreciente, las de su esposa e hija. Otro fragmento de notable interés de esa serie, es el que, con toda probabilidad, sea una de las primeras representaciones plásticas de un jardín, “El jardín de Nebamun”.

Las expresiones murales funerarias tienen continuidad en la necrópolis etrusca de Tarquinia, donde cerca de doscientas tumbas, pertenecientes a las familias más poderosas, presentan ricas ornamentaciones parietales circundantes. Las más importantes en este sentido son las Tumbas de La Caza y la Pesca (c. 530-520 a.C.), la de Los Augurios (c. 520 a.C.), y la de Los Leopardos (480-470 a.C.). Aunque mínima, es destacable la noción paisajística latente en cada una de ellas a través de la inclusión de figuras naturales esquemáticas como aves y árboles recortados sobre fondos de tonalidades claras. En la primera de ellas, hay un interesante fresco que muestra un paisaje con una pequeña figura de un saltador que se abre paso hacia el agua a través de un grupo nutrido de aves mientras unos barqueros lo observan desde el agua. Este motivo probablemente inspire o guarde relación con otro muy semejante aunque más simple hallado sobre la losa de un sepulcro en la llamada Tumba del nadador (Tempa del Prete, Paestum, c. 480-470 a.C.).

Fuentes críticas como la de Abraham Ortelius, que inciden en la calidad paisajista de Pieter Brueghel el Viejo vinculándolo a artistas griegos que cultivaban el género del paisaje con probada maestría, se refieren a Eupompas y Studius, o Ludius, ambos mencionados por Plinio en su *Historia Naturalis*.

La calidad de los murales hallados en determinadas villas romanas de Pompeya, en el área de la Bahía de Nápoles, ha incrementado si cabe la fama de esta cultura desaparecida bajo las cenizas del Vesubio, cuya erupción del 24 de agosto del 79 a.C. sepultó súbitamente toda

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

la zona de Campania. Correspondientes a la fase final de la República (509-27 a.C.), aparte de algún otro vestigio localizado en Roma, representan los más importantes estucos de este período. La temática de las imágenes reveladas se basa en diversos mitos de la literatura griega. Una habitación de la villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale, cerca de Nápoles, conservaba en sus paredes una serie de frescos dedicados a Diana-Lucina, diosa de la naturaleza. Pero la pieza reconocida como obra maestra y por tanto clave de la Pintura Mural Romana es el conjunto de frescos hallados en la Viila pompeyana construida por Agrippa y la hija del emperador Octavio Augusto en Boscotrecase, datadas aproximadamente en el 10 a.C. Los frescos de gran tamaño que muestran temas de la mitología se hallan en la llamada “Habitación roja”.

4.2.- Naturalezas domesticadas.

El jardín constituye un estadio primigenio y mítico en la genealogía del paisaje, y revela tal vez, uno de los sentimientos más básicos del ser humano, el de la búsqueda de un *locus* donde habitar en armonía con el entorno. Un concepto cultural y por tanto vivo, cambiante, modelado a imagen y semejanza de la naturaleza otorgando al ser humano el poder para domeñarla. Su relación con el arte es milenaria si pensamos en los majestuosos jardines imperiales chinos, y la influencia que recíprocamente sostuvo entre las culturas próximas, principalmente con la de Japón y sus refugios sintoístas. España tiene igualmente una rica cultura del jardín merced a la huella dejada por siglos de dominación musulmana, cuyo mejor rastro permanece como una gema intemporal en el corazón de La Alhambra. La luz de Al-Ándalus baña las paredes blancas de los pueblos del sur entre los que reverberan las flores de los jardines pintados por Sorolla, Joaquín Mir y Santiago Rusiñol y jardí tratarla en cuanto que esta isla ha sido interpretada desde tiempos remotos como un inmenso jardín paradisíaco acotado por los jardines azul profundo del mar.

Entre la etimología del paisaje, relacionada con voces aclaratorias como “pago” o “país”, y la de “jardín” (del francés “*jardin*”, éste de “*jart*” y luego del fránico “*gard*”) hay términos que establecen puentes semánticos entre ambos, como el de “*topia*”, voz romana para designar al último. El jardín evoca una imagen asociada al Paraíso, a un lugar anhelado de bienestar y sensualidad cuya más perfecta materialización es inalcanzable y utópica. En el Antiguo Testamento, ese lugar se nombraba con el vocablo hebreo *Gan*, pero en la traducción al griego de los Setenta, adquirió la forma de *paradeisos* (paraíso), término acuñado por Jenofonte en el s. IV aC., procedente del vocablo *pairidaeza* de origen persa. Ésta y otras muchas de ella derivadas, connotan básicamente un espacio de recreo cercado o limitado⁶⁰.

⁶⁰ SEGURA MUNGUÍA, Santiago: *Los Jardines en la Antigüedad*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2005, pág. 19.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La iconografía del jardín le debe mucho al mito. En el Valle del Éufrates se ubica el Edén relatado en el Génesis del que manan los cuatro ríos que riegan el paraíso divino y que proporcionan la estructura en cruz con una fuente central. La religión cristiana, predominante en Occidente, promete la llave que devuelva el paraíso perdido a los creyentes justos y, de alguna forma, los jardines terrenales son la representación vívida de ese ideal de seguridad, paz y deleite sensual.

Pocos temas han sido tan prolíficos para la cultura como el del paraíso. Desde la más remota antigüedad, los poetas clásicos se han referido a distintas versiones del Edén. A ese lugar mítico, los clásicos aluden en el marco de distintos contextos literarios: Teócrito (Siracusa, h.315-250 a.C.), en su séptimo Idilio; lo mismo hace Ovidio (Sulmona, 43 aC- Tomis, 10 dC.) al describir la Edad de Oro en la Metamorfosis. Virgilio (Lombardia, 70 aC.- Brindisi, 19 aC.) idealiza la región de Arcadia -tierra del Dios Pan para los Griegos-, como una zona de abundancia, placer y fuente de riqueza inagotable. La isla homérica de promisión son los Campos Elíseos (Odisea, IV, 565) referidos también por Virgilio en La Eneida (VI, 637 ss). Estesícoro y Estrabón ofrecen distintas localizaciones al Jardín de las Hespérides o Huerto de Hera, con un árbol central del que brotaban manzanas doradas⁶¹.

Pero es con el mito de las Islas Afortunadas que se asocia a las Islas Canarias. Las descripciones de ese lugar dadas por Hesíodo, Píndaro y Horacio recuerdan bastante a las de los viajeros ilustres que visitaron las Islas desde finales del s. XVI. Especialmente elocuentes son las proporcionadas, a inicios del s. XIX, por los científicos Sabin Berthelot y Alexander von Humboldt a su paso por Tenerife. Mientras que de los jardines griegos poco revela la arqueología, los modelos romanos sobreviven gracias a la literatura y, sobre todo, a las pinturas murales rescatadas en las villas de Pompeya y Herculano que dan cuenta muy aproximada de cuán importante era la cultura de este efímero arte para el solaz sensorial de las familias patricias.

Los restos de pintura mural hallados en las tumbas revelan en ocasiones la tipología de los jardines egipcios⁶². Entre las representaciones más conocidas se hallan las de la desaparecida pintura de la capilla funeraria de Sen-Nufer (Tebas, 1400 a.C.), conocida gracias a una cuidadosa copia del s. XIX, o la de una sepultura en Tell-el-Amarna (c. 1355 a.C.).

El significado de la palabra *dào* lleva implícita la imagen de la montaña como símbolo de unidad entre los contrarios *yin* y *yang*. Del diseño de majestuosos jardines imperiales proyectados desde la Dinastía Han quedan evidencias a través de restos pictóricos y escultóricos, como la pequeña escultura que representa un estanque dividido en tres partes.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 21.

⁶² Ehrenfried KLUCKERT, *Op. cit.*, pág. 14.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Por expreso deseo del emperador, aquéllos debían incluir montañas y lagos a imagen y semejanza de la naturaleza. Este enorme esfuerzo por reconstruir artificialmente la escala de lo natural denota la importancia concedida al jardín en esa cultura. La expresión de ese profundo sentimiento de armonía con la naturaleza tuvo lugar a través de la palabra y la imagen, ambas, en las culturas de Extremo Oriente, bajo el denominador común del pincel y la tinta. Poetas como Lu Ji y Liu Xie elaboraron las primeras teorías estéticas entre los ss. III y IV sobre las que se apoyaría la crítica artística posterior. Este sustrato literario permanece en adelante como una constante de toda la pintura en China, modelando la pintura de paisaje en la que se basan las mejores creaciones de jardines.

En Europa el clasicismo formal renacentista albertiano nutrió el fastuoso despliegue geométrico durante el barroco francés de André Le Nôtre (París, 1613- *Íbid.*, 1700), de riguroso orden estructural simétrico basado en el principio del sometimiento de la naturaleza salvaje, que a su vez dio paso en el s. XVIII y durante el romanticismo inglés a una concepción más libre basada en la inspiración de la propia naturaleza. Las ideas reformadoras de las vanguardias fraguaron a finales del s. XIX una profunda renovación arquitectónica que acabaría por afectar lentamente al diseño de jardines, en manos de los principales arquitectos de la Secesión vienesa que introdujeron los conceptos racionalistas de síntesis y ausencia de adornos formales culminando con la materialización en París durante 1924, del jardín cubista del “Agua y la Luz”, a cargo del diseñador Gabriel Guévrékian (Estambul 1892- Antibes 1970). En Canarias, los síntomas coloniales de la transformación racionalista del paisaje tuvo fiel reflejo en proyectos como el Jardín Botánico de La Orotava, la proyección de modelos urbanos focalizados en la plaza como núcleo y el adorno de una naturaleza importada con especies como el laurel de Indias, sumándose a ello la drástica alteración que supuso la implantación de los sucesivos ciclos económicos de subsistencia como la caña de azúcar, el vino y recientemente el actual modelo turístico. Ello supuso el abandono del paisaje rural excesivamente fragmentado y la práctica aniquilación de la belleza natural del litoral insular⁶³.

4.3.- Vacíos orientales de tinta.

A pesar del contraste entre las visiones occidental y oriental del mundo, la importancia del arte del Lejano Oriente en la cultura europea y de otras latitudes ha sido honda, dejando una huella indeleble en casi todas las manifestaciones del arte. Concretamente, ha sido decisiva su contribución en la concepción y desarrollo del paisaje, en un espectro que va mucho más allá de la mera representación bidimensional de la pintura, abarcando soluciones más

⁶³ GALANTE, Francisco: *El mito arcádico del paisaje. El jardín en las obras de Roerto Burle Marx y César Manrique*, Atlántica. Revista de las artes, nº 27, LPGC, 2000, pp. 83-106, págs. 92-95.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

holísticas, espaciales y conceptuales ocupadas en abordar el problema de la relación con la naturaleza de una forma más directa, activa y procesual; en este campo, entran a colación desde el diseño de jardines hasta las intervenciones medioambientales, así como el registro de acciones durante incursiones a través del espacio físico. Este rico proceso de asimilación comenzó a fraguarse desde finales del s. XVII, tras la llegada de los conocimientos adquiridos por los misioneros jesuitas, viajeros y comerciantes que entraron en contacto con la cultura china, alrededor del s. XIII. Ese acervo milenario, modelado por la acción de sus complejas raíces filosóficas, mezcla de confucianismo, budismo y taoísmo, se extendió por las vecinas Corea y Japón, desde donde adquirió también matices propios, así mismo, de gran influencia en Europa. A los ojos de esos avanzados emisarios, entre los que se hallaban misioneros, viajeros y comerciantes, que, a pie, lograron culminar con éxito su grandioso viaje al este, la cultura china se mostraba como una forma sofisticada y viva de cultura, en contraposición a las culturas “arqueológicas” de raíz grecolatina y egipcia⁶⁴. De una manera efectiva, el trasvase de ideas tiene lugar a partir de, aproximadamente, 1687, con las primeras traducciones francesas de textos chinos y con la llegada a Inglaterra, de esos monjes jesuitas. Las revelaciones sobre las teorías chinas paisajísticas y su reflejo en los jardines incidieron notablemente en la construcción de las nuevas teorías que sobre la belleza se estaban destilando en los trabajos de los principales pensadores del movimiento moderno europeo, surgidos al calor de las ideas empiristas. Entre éstas, tuvieron especial relevancia las del tercer Conde de Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper (1671-1713) y las de Joseph Addison (1672-1719) que, especialmente afin a John Locke, planteó la satisfacción estética soportada sobre la tríada de lo grandioso, lo bello y lo novedoso o poco corriente, siendo decisivo en el cambio de concepto hacia un modelo mixto de jardín que contemplase el proyecto de zonas cultivadas y eliminase la restricción impuesta hasta entonces por los muros perimetrales⁶⁵; así mismo, lo fueron las de Alexander Pope (1688-1744), hasta llegar a la revolucionaria estética de Immanuel Kant (1724-1804) y en respuesta a las ideas empiristas, planteando el juicio estético como la búsqueda de armonía formal y el sentimiento de lo sublime como lo que va más allá de la forma, no siendo intencionado sino salvaje. A partir del trabajo de estos y otros muchos autores, se configuró una nueva visión de la Naturaleza⁶⁶ que privilegiaba una aproximación distinta, alejada de las rígidas y geométricas concepciones europeas, donde predominaba la noción de simetría. Esta nueva percepción se basaba en pilares como la libertad, la atracción por lo primitivo o salvaje, y la búsqueda de la irregularidad, como exponente máximo de la lógica natural. La expresión oriental que definía esta concepción paisajista y jardinera fue la de *sharawadgi*, vocablo relacionado con los jardines zen

⁶⁴ SZILAGYI, Kinga: “*The impact of Chinese Culture on European Landscape Design*”, Corvinus University of Budapest, Department of Garden and Open Space Design, pág. 1-4.

⁶⁵ LIU, Yu: “*Seeds of a different Eden. Chinese Gardening Ideas and a New English Aesthetic Ideal*”, The University of South Carolina Press, pág. 92.

⁶⁶ Se utiliza el término “Naturaleza”, en el sentido y forma dado en ALBEIDA, José y SABORIT, José: “La construcción de la naturaleza”, Col. Arte, Estética y Pensamiento, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Conslleria de Cultura, Educació i Ciencia, Generalitat Valenciana, 1997, pág. 25.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

japoneses cuyo significado comporta lo orgánico y la búsqueda de lo natural. Estos criterios estéticos, aplicados al diseño de la horticultura china, se discutieron y aplicaron más o menos en la transición entre los ss. XVII y XVIII.

Esa misma idea de seguir el ejemplo de la naturaleza la hallamos a través de toda la historia de la pintura tradicional china expresada por diversas voces eruditas como las de Guo Xi (h. 1020-1090), que, como Leonardo más tarde en su célebre *Trattato della Pittura*, impele a observar serenamente la naturaleza, como en el juego lumínico producido por los juncos al moverse para captar la armonía universal; algo que alienta el más famoso de los individualistas Qing, Shi Tao (1641-1717) cuando se refiere al artista como un *medium* que hace hablar a la naturaleza a través de la celeberrima “única pincelada”⁶⁷.

La búsqueda de esa unidad entre el ser humano y la *natura naturans* es la aspiración primera y última de las formas de expresión chinas, que serían el intento de materializar la concordancia entre la terna cielo-tierra-hombre. La caligrafía y la pintura encierran profundos vínculos estéticos y filosóficos siendo ambas, niveles distintos de abstracción de las ideas sobre el universo circundante. La primera es en tal sentido, más abstracta, simbólica e idealizada, pero participa igualmente de una búsqueda esencial de belleza, a través de la composición, los vacíos, la elegancia, dirección y ritmo de los trazos. Así, los caminos que enlazan pintura y caligrafía, o pintura y poesía, fluyen en ambas direcciones indistintamente. Esa armonía esencial es la búsqueda que persigue el taoísmo, expresada en el famoso símbolo del *Ying* y el *Yang*, y a la que aspiran tanto la caligrafía como la pintura, llegando ambas a solaparse o integrarse en la composición de los rollos, complementando ambos lenguajes ese todo fundamental.

La sensibilidad hacia la naturaleza surge con mayor claridad que en ningún otro lugar, en el pensamiento chino. Es ahí donde se origina la palabra “paisaje” y donde por primera vez los poetas cantan a la naturaleza. Pero a menudo no se trata de la naturaleza visualizada, impresa en la retina y percibida directamente, se trata de una naturaleza hecha paisaje abstraído a partir de unos pocos elementos, hecha idea de orden y armonía con el mundo visible. Está despojada de toda materialidad para sumirla en la mínima expresión de la línea que brota de lo más profundo del artista sumido en estado de trance. Los pintores chinos no trabajaban directamente del natural, eran pintores de la huella que una vez dejara en la memoria la percepción de un lugar, un murmullo o el leve roce del viento sobre las hojas de los árboles.

La naturaleza y los seres que la pueblan, a excepción del ser humano, son omnipresentes en

⁶⁷ NAVARRO HUIDOBRO, M. (2016). *La pintura de paisaje en las tradiciones taoísta y budista zen: el flujo de la vida, la figura humana como elemento natural*, Tesis doctoral, Univ. Complutense, Facultad de Filología, Itto. De Ciencias de las Religiones, Madrid, 2016, págs. 10-11.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

el arte chino desde los albores lejanos de su evolución. Ese largo recorrido dinástico - extendido desde la Edad del Bronce china, bajo dominio Xia., Shang y Zhou, a finales del segundo milenio a.C., hasta la actualidad-, se tradujo visualmente de una manera que sorprende por su elegancia y versatilidad material.

Como los egipcios, los chinos viajaban al más allá con ajuares profusos en objetos de arte. Se tiene constancia de vasijas de bronce, cerámicas y estandartes en seda de la Dinastía Han (206 aC-220 dC), que siguiendo una tradición milenaria desde la época Zho, incorporaban en esos objetos elementos zoomórficos con un marcado carácter simbólico: el zorro representaba la montura de los demonios, el leopardo era el guardián de las tumbas, los cuervos para el cielo y los peces para el mundo subterráneo, etc.; también entonces e incluso anteriormente aparecía el toro, en esculturas en bronce de notable realismo.

El proceso que derivará en el protagonismo pictórico de la naturaleza a finales de la Dinastía Tang va fraguándose lentamente en los convulsos períodos precedentes dibujando una alternancia entre sangrientas luchas por el poder y la paz relativa alcanzada entre las mismas. En él tendrá un papel decisivo la Dinastía Han, considerada como la primera época dorada en China. Obviando la pérdida casi absoluta de testimonios originales dada su antigüedad y la consiguiente erosión temporal a la que nos referíamos antes, conllevó transformaciones decisivas que marcarían el decurso de esa civilización. Con algo más de cuatro siglos de vigencia, es el período de gobierno más largo de cuantos se sucedieron en China. En un momento crucial para la humanidad occidental, esta Dinastía se ha visto como un período casi especular del que acompañó al Imperio Romano planteando no pocas simetrías, como por ejemplo, el hecho capital para el tema aquí tratado de que ambas permitieron la introducción de dos religiones, la budista y la cristiana respectivamente, que modelarían el enfoque de la naturaleza en el arte. La Dinastía Han logró instaurar el equilibrio que la unificación de un gran imperio en expansión podía otorgar.

La agricultura se desarrolló y el comercio creció a lo largo de la mítica Ruta de la Seda lo que se tradujo en un intercambio de bienes e ideologías. Entonces, entraría desde la vecina India, una religión que cambiaría el destino de media humanidad a través de sus enseñanzas: el budismo. Toda la cultura se vio afectada y hay que destacar que su transmisión influyó en la trascendente evolución de la caligrafía y de sus soportes, originariamente tablas y seda, potenciando la búsqueda de otros mejores que desembocaría finalmente en la aparición del papel de arroz, aproximadamente en el s. II a. C., aunque oficialmente se proclamara en el s. I d. C.

La pintura Han por los escasos vestigios hallados, hay que situarla en los amplios conceptos de pinturas murales y de ofrendas religiosas. Así, se han encontrado restos en las recias

paredes de cuevas en el norte, sobre incisiones y bajorrelieves, y en enterramientos al abrigo del deterioro, en estandartes colocados sobre tumbas; ello no es óbice sin embargo para suponer que no existió otra de carácter más privado surgida del encargo de los emperadores. Los motivos hallados son diversos, básicamente hacen referencia a escenas de género revelando la vida de súbditos en torno a distintas labores. Pero ya aparecen signos de una incipiente naturaleza que aún sólo sirve de escenario.

Otro factor importante a destacar es la evolución que sufre el concepto de la arquitectura albergando estructuras al principio funcionales, a modo de fincas de caza- que poco a poco van cediendo terreno a un enfoque más simbólico, como reflejo del poder, que derivaría en la idea de jardines imperiales.

La cultura palaciega china se remonta a antes del segundo milenio aC. y, seguramente, dadas las condiciones climáticas húmedas, con toda seguridad albergaban ya suntuosos diseños de jardines que expresaban la adoración de la naturaleza. Sin embargo no es sino hasta la dinastía Qin y principalmente la Han, que se realizan descripciones precisas que han sobrevivido hasta la actualidad. Se tiene constancia de la existencia de gigantescos espacios de jardines donde se materializa la tradicional concepción de un diseño a imagen y semejanza de la naturaleza, aislándolo de la propia naturaleza exterior, dotando de símbolos propiciatorios a fuentes, árboles y piedras.

La búsqueda de la armonía entre el hombre y la naturaleza se halla a cada paso. Estos espacios o parques comenzaron a incluir necesariamente montañas artificiales debido a la creencia de que eran la morada de la inmortalidad y la presencia de cursos y espacios de agua, vinculados ambos a ritos chamánicos. De esta manera la montaña adquiere un papel relevante reflejado en la literatura y la filosofía. De aquí surgió igualmente un arte de la jardinería más íntimo o privado diferenciado de la cultura del huerto.

Consideración exclusiva debe hacerse a la importación a manos de los propios comerciantes de la seda, de la variante del Budismo hindú que penetró en China desde el s.I de nuestra era y que, dado su carácter visual- terminaría por enriquecer iconográficamente el arte chino y, por extensión, todo el arte oriental. Esta religión se expandirá progresivamente a través de la creación de decenas de monasterios en torno a los centros poblacionales más importantes de la época y aprovechando las convulsiones políticas encontradas a su paso.

Este proceso de asimilación religiosa, filosófica y cultural comportó una enorme complejidad en virtud al desarrollo ya imperante de la propia cultura China, muy lejos de partir desde cero, y un choque a menudo frontal con la manera de entender el mundo desde la doctrina Confucionista, más ortodoxa y subordinando siempre el ser humano en un engranaje de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

valores sociales ascendente en relación primero a la idea nuclear de la unidad familiar hasta llegar al macrocosmos del Estado como fuerza directriz.

Pero en la fragmentación que siguió al Imperio Han en numerosos reinos (220-581 d.C.) se desarrolló un marco cultural en el que se produjeron importantes hechos de cara a las artes: el Budismo –aceptado por emperadores a partir del s. IV- pudo expandirse principalmente en las zonas del norte donde desarrollaría su iconofilia a través de la pintura mural y la escultura realizada en numerosas cuevas; pero además y fundamentalmente, a partir de este momento se desarrolla en el sur una escuela de pintura de profesionales letrados en torno a la corte imperial que trabajan inspirados en la poesía. De ella surgirán no sólo numerosos y prácticamente los primeros pintores inventariados sino también los primeros textos de crítica literaria y de pintura realizados por algunos de ellos.

No hay clara distinción desde este momento entre las artes del pincel, todas se funden, el carácter polifacético de los artistas sólo tendrá parangón en los homólogos europeos del Renacimiento. Tales textos acentúan constantemente por un lado, la importancia de la relación entre palabra e imagen en la caligrafía y la pintura, fraguada en la *shu hua* (pintura caligráfica), compartiendo ambas, técnicas, materiales y métodos, y por otro, la valoración creciente de la naturaleza como principal foco inspirador y de atención.

Se establece así una línea genealógica que deriva en una importante generación de paisajistas y que terminará por fraguar en el fructífero arte del jardín inspirado en el lenguaje pictórico. Budismo y Taoísmo confluyen en el epicentro de lo natural paisajístico: la caligrafía y la pintura son actividades meditativas que requieren de un alejamiento de la ciudad y mundanal ruido: el retiro espiritual, así se logra de un lado la purificación del espíritu budista y de otro, la armonía y paz taoístas.

Recinto natural de dioses y mitos, la montaña va a ser símbolo de un viaje interior y de un aislamiento buscado en aras de lograr la tranquilidad y concentración necesarias, al tiempo que un lugar de íntima comunión con lo natural. e tránsito Como vehículo de la meditación profunda desarrollaron el arte de la caligrafía y de la pintura, siendo el rollo oblongo la síntesis de la combinación budista de ambas. Un rasgo esencial del arte de China será a partir de este momento, la práctica ausencia de fronteras entre las formas escritas y las pintadas, siendo éstas últimas una prolongación de las primeras.

Entre los numerosos estados surgidos tras la desintegración, destaca el de Jin, al sur, donde se desarrollaron importantes pintores, calígrafos y teóricos. Más de un siglo después de que el literato poeta y calígrafo Cao Zhi (192-232) considerase la escritura de pájaro el germen de la pintura -es decir ésta es subsidiaria de aquélla a la que sirve de ilustración-, aparece la

figura del que es considerado padre de la pintura china, Gu Kaizhi (346-407). Autor de tres libros acerca del hecho pictórico: “Sobre la pintura”, “Introducción a las pinturas famosas de las dinastías Wei y Jin” y “Pintando la montaña, su obra pictórica sólo es conocida a través de copias de obras a él atribuidas: son conocidas cuatro obras que se le atribuyen, la mayoría gracias a copias que sí han sobrevivido; esas obras son: “Ninfa del río Luo”, inspirada en un poema es una estructura figurativa con elementos paisajísticos que la enriquecen, “Instrucción de la dama cortesana”, “Damas prominentes”, y una última sólo imaginada a través de un texto, “Paisaje con taoístas”. Si en la primera, se halla un sentido seminal de esa nueva concepción de la naturaleza, al aparecer rodeando a los grupos de figuras, en la última, merced a la presencia significativa y premonitoria de las montañas, es ya preponderante.

La montaña, elemento clave de la cultura paisajística, será un elemento natural sagrado en el budismo a cuyo peregrinaje se somete quien ansía la soledad mística. Su aliento, en palabras del pintor y teórico Zong Bing (375-443) podrá ser captado y representado a través de la pincelada en un corto espacio de superficie, y su esencia transmitida desde el corazón del pintor que la ha sabido captar hasta el del observador que la contempla.

Aquí se incide en la importancia de la pintura y concretamente en la de la pintura de paisaje como vehículo de contemplación y meditación a través del que alcanzar la unidad budista con la naturaleza y la esencia inmanente a todas las cosas del taoísmo. El paisajismo chino supone una vía por la que alcanzar la armonía con el universo.

En el “Libro de las transformaciones”, Wang Wei (699-759), literato homónimo del pintor de la escuela meridional Tang, haciéndose eco de ideas coetáneas, cree que la pintura es una prolongación de la caligrafía, cuyos conceptos definen recursos técnicos pictóricos. Mediante símbolos semejantes a ideogramas, la pintura debe expresar la esencia de fenómenos abstractos y materiales, transmitiendo tanto la forma exterior o visible, como la interior, el alma de las cosas; determinados elementos pictóricos estructurales (una forma de gancho para identificar ciertas montañas, trazos rápidos y expresivos equivalentes a entrecortados y breves) permiten que una única pincelada puede abarcar la esencia del universo. Importante –por la influencia que tuvo en las ideas de generaciones posteriores- y continuador de esta tradición crítica aparece en el s. V la figura del pintor y Xie He (activo durante la dinastía Qi meridional -480-502- y a inicios de de la dinastía Liang), considerado como uno de los pioneros en el campo de la historia del arte. Desarrolla el “Inventario de los antiguos pintores y sus obras”, uno de los más famosos registros clasificatorios de pintores en base a unas categorías de 6 elementos –que el autor analiza en el prólogo. Primero la capacidad para captar la atmósfera (Viveza). Segundo la estructura a base de pinceladas. Tercero la correspondencia formal con los objetos representados. Cuarto la elección adecuada de colores. Quinto, la composición. Finalmente sexto, la copia transmitida. Señala como

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pintores favoritos en primer lugar a Lu Tanwei que los dominaba todos los elementos, y Wei Xie .

Un nuevo ciclo dorado en la cultura china se considera situado cronológicamente entre los períodos Sui y Tang cuando el imperio es reunificado. Durante la dinastía Tang (618-907) la mirada al paisaje no es naturalista y los artistas conciben paisajes llamados “fantasmagóricos” dado su carácter irreal; las composiciones tienden a desligar los distintos elementos fragmentándose y dando preeminencia aún a las figuras humanas. Especial importancia daremos al análisis de las técnicas desplegadas en este período dado el desarrollo de las mismas y posterior utilización; en la importancia que a este nivel tuvo este período inciden las declaraciones del Premio Nobel de Literatura 2000 y también pintor, Gao Xingjian, contemporánea prolongación de la tradicional fusión entre pensamiento, palabra e imagen; según él, a pesar de que durante las Dinastías Ming y Song se evidencia una ganancia en expresividad, la pintura tradicional china se estanca a partir de la Época Tang, período en que las técnicas ya habían alcanzando total plenitud.⁶⁸

Por razones de origen geográfico se habla de una Escuela Septentrional en donde el cromatismo de las pinturas propiciarán el llamado estilo azul-verde, que será aplicado a todas las obras que hallan en el color su medio de expresión. Como contrapunto de esta visión cromática, en las ciudades del sur, se desarrolla una escuela meridional paisajística de pintura monocroma que asocia los colores a los infinitos matices posibles con la tinta; aquí surge la destacada figura fundacional del polifacético artista Wang Wei (699-759), que despunta como uno de los mejores pintores-poetas de su tiempo y aunque no permanezcan originales de ninguna de sus pinturas se sabe de la importancia e influencia en sus múltiples seguidores.

Tanto para calígrafos como para pintores la tinta, aplicada a pincel sobre papel, era un medio común de inacabables recursos. Una y otra, los estilos policromos junto a la versatilidad de la aguada en tinta china se convirtieron en técnicas pictóricas autónomas. La pintura paisajística de la escuela monocroma presenta una doble diferenciación: primero, temática, de acuerdo a los lugares en que se inspira y que se resume en dos líneas distintas: el estilo Li Guo y el estilo Dong Ju; y segundo, en la actitud conceptual de los pintores, que hace adscribirlos a un estilo académico o profesional de preferencia hacia motivos pedregosos y a otro de los literatos o aficionados, con una tendencia más terrosa en los paisajes.

El carácter marcadamente destructivo y belicista de la última fase Tang (618-906) determinó el signo de devastación imperante en el siguiente de los Cinco Reinos o Wudai (906-960) - transición entre el colapso de la dinastía Tang y el auge de la Song-. Para escapar a esta

⁶⁸ Revista “Descubrir el Arte”, nº 36, pág. 71.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

desolación los intelectuales se refugiaron en los paisajes montañosos, plenos de una calma y orden inexistentes ya en las ciudades. A su amparo el paisaje pictórico -idealizado en composiciones y formas visionarias- experimenta un decisivo impulso que dará origen a la tradición pictórica china paisajística, especialmente en la escuela septentrional.

Un pintor importante que sirve de inspiración a las generaciones sucesivas de paisajistas es el literato Jin Hao (h.870-930). Independientemente de la procedencia geográfica, el cambio conceptual subyacente en las pinturas es muy importante, latiendo una idea de totalidad y organicidad en la imagen subordinando ahora las figuras al paisaje que pasa a ser el protagonista de la escena.

Progresivamente se impone la visión empirista iniciándose la conquista de la verosimilitud atmosférica paisajística, que se afianzará en el período Song y culminará definitivamente en el s. XI. Conocidos representantes del paisajismo en este período se preocupan por lograr verosímiles efectos de profundidad con distintos métodos, son: Li Cheng (h. 919-967) con vistas montañosas y escarpadas dispuestas escalonadamente; y el funcionario cortesano Dong Yuan (h. 934-962), con paisajes de colores claros, tinta china, profusión de lagos y cadenas de colinas y preponderancia de las direcciones horizontales a través de las pinceladas y el énfasis del formato oblongo; en su afamado rollo Xiao y Xiang despliega la técnica húmeda (shui mo), elegante estilo que se impuso en la escuela de pintura china a pincel durante los nueve siglos siguientes.

Desde el punto de vista técnico los representantes de la shu hua (pintura caligráfica) desarrollaron una nueva actitud crecientemente experimental que se ha prolongado hacia los tiempos modernos. Incidió particularmente en aquellos materiales e instrumentos susceptibles de transformarse –no tanto así en lo que respecta al componente de la tinta china (mezcla de hollín de pino y cola), potencialmente menos modificable-. Tanto los pinceles como los soportes fueron objeto de cuestionamiento. En el papel, hallaron amplias posibilidades de alteración, reconociendo los valores expresivos de su textura y el efecto gráfico que operaba en las pinceladas –los ásperos estriaban las pinceladas en un efecto similar al del pincel seco, aclarando los tonos-.

Así creció su valoración despertando una cultura de la fabricación diversificada en denominaciones de origen según fuese su inventor o su procedencia. Hasta la actualidad ha destacado como un papel artístico selecto el denominado xuan zuanzhi (de la ciudad de Xuancheng). Los instrumentos y las técnicas de aplicación o pincelada también se reinventaron de acuerdo a los intereses e inquietudes de cada pintor o calígrafo. Entre los artistas mencionados como verificadores de estos procedimientos se hallan, en lo que concierne a experimentar con los papeles, al discípulo de Dong Yuan, Juran - pintor de finales

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de la etapa Wudai y comienzos de la Song septentrional-; respecto de los métodos con el pincel: al propio Li Cheng que incorporó líneas de textura de gotas de lluvia para incrementar la sensación de la altura en las montañas; Chen Rong (1200-1266) de la dinastía Song, famoso por las obras atribuidas sobre dragones; Gao Qipei (1660-1734) de la etnia manchú, llevó al extremo la interpretación visceral de la pincelada al integrar la nómina de ejecutantes con las propias manos y dedos.

La Dinastía Song (960-1279) es considerada como uno de los períodos más sobresalientes de la cultura imperial tardía, centrado menos en lo militar y más en reformas cívicas que acabarían por modelar la impronta cultural de la china del s. XX. La fase septentrional, primera mitad del mismo, alumbró una de las manifestaciones pictóricas chinas más relevantes: el paisaje monumental. En este período podemos diferenciar dos estilos pictóricos: uno académico que aglutina a numerosos pintores examinados y reclutados para el servicio de la corte, que bajo los auspicios del emperador Huizong, generan un paisaje que valora la mirada naturalista y detallista de la naturaleza, y otro de literatos (“artistas en ratos libres”) que, sobre todo, a finales de esta etapa septentrional, renuncian a las luchas y competiciones de la corte, retirándose a las montañas y practicando una visión más personal, libre y que intenta retomar la frescura de períodos más arcaicos.

A partir de los esquemas plásticos wudai, los pintores académicos septentrionales, en torno a la academia imperial y el mecenazgo de la corte desarrollaron un paisajismo naturalista con ciertas resonancias poéticas. En general respondía a ciertos patrones formales tales como un colorido casi inexistente o pálido, un minucioso detalle fruto de una mirada más inquisidora y materializada con minúsculos trazos, composiciones más rígidas estructuradas en tres planos de profundidad y uso del formato vertical en rollos colgantes para otorgar monumentalidad a la composición.

Entre los artistas que destacaron y que estaban en mayor o menor grado bajo la influencia de Li Cheng, se hallan a Juran, y Fan Kuan en la segunda mitad del s. X y, en la centuria siguiente, Guo Xi (1020-1090). Juran (segunda mitad del siglo X), monje del templo budista de Kaiyuan (Dinastía Tang, 685-686 Quanzhou, provincia de Fujian) se especializó en un principio, en la pintura paisajista meridional de Jiangnan (al sur del río Yangtze) y, como alumno de Dong Yuan, adoptó su visión horizontal de la naturaleza; luego, al trasladarse al norte –con los vencidos-, el paisaje Song septentrional modificó su visión con un giro hacia la vertical que enfatiza la altura de las cimas montañosas.

Pero de su anterior maestro conservó determinados rasgos estilísticos como las pinceladas denominadas "cabezas de alumbre" para cimas de las montañas y los "golpes de fibra de cáñamo" para texturizar las colinas. También continuó utilizando tinta luz para captar la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

atmósfera de colinas nubladas que sugieren la niebla y la lluvia de Jiangnan, por lo que conserva aspectos de la tradición paisajística del sur. La obra de Guo Xi (ca.1020-1090) se circunscribe a la tradición Song septentrional alcanzando el estatus de pintor académico de la corte del emperador Shenzong (reinado: 1063-1085) a donde fue llamado por la calidad de su trabajo previo como muralista palaciego.

A pesar de ello, parece que su personalidad no se subordinó a las directrices académicas ni al funcionariado que estimó incompatible con la labor pictórica. En la creencia de que la pintura podía acercar la experiencia directa de la naturaleza y que el realismo pleno no podía traducir su esencia, intentó trasladar su visión interior; para hacerlo recurrió a grandes y distantes composiciones que organizaban el recorrido visual para generar la profundidad en base a tríadas de relaciones: las de tres visiones distintas (hacia arriba desde el primer plano, hacia el interior o segundo plano y hacia lo plano o lejano); y las de tres elementos, montaña, árboles y figuras, en orden descendente de importancia dimensional. Técnicamente forjó un estilo propio al incorporar rasgos estilísticos singulares tales como pinceladas que adoptan nombres igualmente curiosos como "nube rizada" para las laderas de las montañas, o, para las ramas de árboles los denominados "pinza de cangrejo"; en cuanto a la mirada en profundidad la enriquece a través de una perspectiva multifocal que técnicas innovadoras para la producción de múltiples perspectivas que él llamó "el ángulo de la totalidad."

Guo Xi plasmó por escrito su visión paisajística en un texto titulado "Notas Sublimes sobre Bosques y Fuentes", del que se extrae el siguiente párrafo ilustrativo de su visión particular: "La pintura de paisajes es un sustituto de la experiencia del paisaje incompatible con el ejercicio de la administración pública; el cuadro es un sucedáneo de la naturaleza y puede provocar en el observador las mismas sensaciones que la experiencia de la naturaleza. (...)"⁶⁹

A la mirada distante de estos académicos pintores y sus paisajes de varios metros se opuso una visión naturalista en los literatos en el sur más próxima e intimista a los elementos reales, especialmente piedras, bambúes, ciruelos en flor y fragmentos de paisajes traducidos en obras de modestas dimensiones. Esta mirada emanaba de las pinturas de aficionados reunidos en torno al magisterio del llamado "Ermitaño de la falda oriental" y pintor de bambúes Su Shi (1037-1101), quien priorizó el valor expresivo inmanente a las cosas (primer elemento de Xie He) por encima del parecido (segundo elemento) y alrededor del que también se aglutinaron importantes calígrafos como Huang Tingjian (1045-1105) –que legó avances estilísticos en la escritura regular- y pintores como Wen Tong (1019-1079), y Lu Gonglin (1049-ca.1105), además de otros.

⁶⁹ HESEMANN, Sabine, "China", en AA.VV, "Arte Asiático", Könemann, Barcelona, pág. 152.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Entre los eruditos y pintores integrantes de este círculo destaca el admirador de las piedras de jardín y poeta Mi Fu (1052-1107), con un estilo y técnica muy singular, de gran sencillez y basado en la aplicación sucesiva de lavados de tinta y de pinceladas horizontales, que tendría una gran repercusión incluso en el ámbito de la pintura de la corte. Su Shi también introdujo decisivos modelos iconográficos paisajísticos basados en la traducción literaria, no exenta de connotaciones políticas, de una excursión de contacto pleno con la naturaleza, como el del conocido “Viaje a la Roca Roja” que sintetiza los elementos simbólicos y compositivos principales de una pequeña barca con las manchas de los poetas viajeros y un pino colgado de un peñasco escarpado. Esta experiencia literaria y plástica se convertiría en lugar común en la obra de numerosos pintores chinos.

La influencia de estos pintores se dejó notar en la nueva tendencia que tomaría la escuela paisajista fundada en la capital meridional (1127-1279) de la dinastía una vez que hubo de huir a mediados de su período histórico. Al contrario de la monumentalidad de muchos metros del paisaje septentrional, los pintores conocidos como los “Cuatro Maestros del Song Meridional”, es decir, Li Tang (h. 1055-1140), el impulsor del grupo y creador del llamado paisaje lírico de colinas y lagos neblinosos y de la conocida textura de pincelada “de hachazo”, elementos que usarían seguidores: Liu Songnian (h. 1155-1224) que fue de los primeros pintores en dedicar series de cuadros a las estaciones a través de un gran dominio del pincel y la tinta, mejorando la técnica de Li Tang y creando un estilo desarrollado a su vez por pintores como Ma Yuan (h. 1160-1225). Este realizaba pequeñas composiciones desplazadas hacia el ángulo inferior izquierdo del formato creando una clara dirección diagonal ascendente. Xia Gui (1180-1230), emparejado con el anterior y que también desplazaba la composición, pero hacia uno de los lados del formato, dejando un gran vacío en el resto de la obra.

Durante la Dinastía Song se inicia la pintura inmersa en la religión budista chan (“zen” en japonés), de sumo interés para este trabajo por las características esenciales de las imágenes, que reducen al mínimo las pinceladas, priorizando los vacíos y dotando a ambos de una enorme fuerza expresiva; aunque figurativas por estar destinadas al ámbito sagrado, tienen una concepción abstracta de la pintura, cuya libertad y experimentalidad formales ya en su tiempo fueron incomprendidas por la sociedad china ligada a la ortodoxia y tradicionalismo confucianistas.

Sin embargo, tuvieron un efecto decisivo en la obra de pintores posteriores, como en los excéntricos Qing y, sobre todo, en Japón, destino final de la mayoría de estas obras, actuando como modelos para la pintura zen japonesa donde fueron ampliamente copiadas. Uno de los probables iniciadores de esta pintura es el monje budista Guan Xiu (832-912), famoso por sus pinturas de los *arhats* o budistas que han alcanzado el nirvana.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La sencillez y elocuencia técnica con la tinta china se lograba a través de diversos estilos pictóricos tales como el *Baimiao*, estilo de “línea sobre blanco”, sumado al más anterior de “línea modulada”. Entre los pintores que adoptaron este estilo, destaca Liang Kai (h. 1140-1210) que despliega una tremenda contención por la que a esta clase de pintura se le conoce con el nombre de FAHR-BEQUER, Gabrielle, *Op. cit.* “pincel abreviado” muy evidente en su famosa obra “Monje Chan”, donde además aplica la técnica de lavados de tinta sobre húmedo.

Hubo un éxodo importante de pintores a la vecina Japón o al mismo campo chino por negarse a trabajar para los invasores mongoles de la Dinastía Yuan (1279-1368), algo que les hubiese negado la posibilidad de pintar en libertad.

Entre los que sí se quedaron como pintores cortesanos o letrados, muchas veces no exentos de remordimientos que canalizaban a través de las pinturas, destaca Zao Mengfu (1254-1322), apodado con el sugerente nombre de “Taoísta del Pino y la Nieve”, considerado uno de los cuatro mejores calígrafos, llevó a cabo una proceso de regresión estética paisajista hacia el estilo Tang y el Wudai, teniendo como referentes a Lu Lengjia (act. 730-760), a Wang Wei, y a Dong Yuan, si bien se planteaba reflejar la verdad interna o espiritual de la naturaleza -parecido en espíritu y no en la forma-, y trabajaba con una gran riqueza textural tomada de Dong Yuan.

Esa pintura espiritual era denominada *xie yi* o “pintura de estilo libre”, contenida técnicamente a base de tinta y agua, opuesta a la “de trazos delicados”, efusiva en el uso policromo de la pintura con colores brillantes, *Gong bi hua*. Zhao Mengfu fue, sin embargo, precursor en incorporar textos propios a sus imágenes, completando las tres áreas principales de la poesía, la caligrafía y la pintura y convirtiendo la obra en una representación integral de su subjetividad. Mengfu también incorporó bambúes a sus paisajes, temática en la que sobresalieron otros artistas como Gao Kegong (1248-1310) y su esposa Guan Daosheng (1262-1319) en cuyos paisajes con bambúes se puede observar la incorporación de una nueva tradición como es la aparición de epígrafes o textos ya en prosa, ya en verso con una explicación de la imagen, pudiendo ser obra o no del pintor.

Los literatos que pintaron alejados de la corte pusieron el énfasis en la plasmación, a través del paisaje, del estado de ánimo del pintor, adoptando para esto al papel como soporte, en detrimento de la seda, material dominante para esa función hasta ese momento. Los pintores que sobresalieron se conocen como los “Cuatro Maestros de la Dinastía Yuan” y son: el taoísta Huang Gongwang (1269-1354), seguidor de Dong Yuan y Juran, una de sus obras originales supervivientes es el conocido rollo “Morada en las Montañas Fuchun” (Fig.), paraje que le era muy familiar por ser su propia residencia; esta imagen ejemplifica el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

conjunto de su obra basada en panorámicos paisajes montañosos y presenta una textura variada por el denso trabajo de pincel, así como una más que evidente profundidad espacial; este artista es un caso singular ya que es de vocación tardía y de muy lenta ejecución, con un proceso pictórico que podía implicar varios años-. Por la profundidad expresiva de su pintura, exenta de finalidad representativa, Gongwan, que reflejó por escrito sus pensamientos en “Secretos de la pintura de paisajes” (*Xie Shanshui Jue*), donde, por ejemplo, aconseja salir siempre con papel y pincel para poder capturar con presteza la magnificencia de un paraje, se convirtió en referente para la obra de los posteriores literatos; en su obra, todo gira alrededor de la naturaleza cuya representación es símbolo de lo eterno; los restantes pintores del grupo son Wu Zhen (1280-1354), del que se destaca la firmeza del trazo para describir las formas naturales con tinta china, Ni Zan (1301-1374) cuya obra es singularmente contenida y lineal, y Wang Meng (h. 1308-1385), que, a diferencia de los otros tres, poetas y calígrafos además de pintores, solo se dedicó a esta última faceta; se inspira en los paisajes *song* septentrionales, grandes macizos montañosos dispuestos escalonadamente en planos de profundidad, denotando una especie de *horror vacui*, pues, a base de un tratamiento de pincel muy laborioso, cubre densamente todas las áreas del papel.



Huang Gongwang, Morada en las Montañas Fuchun

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Ni Zan, El Estudio Rongxi, rollo colgante, tina sobre papel, 74.7 x 35.5 cm, National Palace Museum, Taipei

Wu Zhen, "Verdor en montañas distantes"

Wang Meng, "El orquidario"

Socavado el dominio mongol, pudo imponerse nuevamente el control chino con los soberanos de la dinastía Ming, que reinó durante los siguientes casi tres siglos, hasta 1644. Como los anteriores períodos, esta etapa sostuvo un particular equilibrio entre tradición e innovación, colocando no solo a la pintura y la caligrafía, otra vez, en lo más alto de las expresiones artísticas, sino prolongando la dialéctica entre pintores eruditos amantes de independencia expresiva, y los pintores cortesanos más sujetos a convenciones, en especial las del estilo *song* septentrional, con composiciones paisajísticas simétricas y de menor

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

profundidad; a ello, incorpora como novedad la pintura de la llamada escuela *zhe*, así denominada por el lugar de procedencia de su líder Dai Jin (Hangzhou, 1388-*Ibid.*, 1462) provincia de Zhejiang, que, dejando el hostil ambiente cortesano por el que casi es ejecutado, revivió el estilo académico de la pintura paisajística *song* meridional, *Ma-Xia*, del que era exponente claro Ma Yuan, heredero a su vez de la técnica de Li Tang, con sus composiciones asimétricas esquinadas, en fuerte oposición al vacío del lado contrario. Las técnicas verificadas por Dai Jin, que evolucionaron en las primeras décadas del s. XVI con la de pinceladas más sueltas denominada *baimiao*, se basaban en esos mismos principios y en el uso predominante de grandes lavados con los que obtenía sutiles matizaciones de la aguada y efectos neblinosos que contribuyen a generar profundidad, en detrimento del trabajo textural con la pincelada; no obstante, en otras ocasiones se observa cierta tendencia a la bidimensionalidad ya que los planos distantes parecen tan próximos como los primeros planos.

Heredero de la pintura más libre de los individualistas Yuan, pero con una técnica de pincelada más vigorosa y espontánea, Shen Zhou (Suzhou, 1427-*Ibid.*, 1509), uno de los llamados “Cuatro Maestros Ming”, que usaba gruesos toques de pincel para una inédita iconografía en la figura del contemplador de la naturaleza⁷⁰, tal y como hiciera Friedrich siglos después; pertenece a la estirpe de la pintura de literatos (*wenrenhua*) en total coherencia con el ideal de pintura por placer por la que no solían cobrar y en plenitud con la naturaleza recorriéndola en su estado original o transformado por los jardines, y pudo dar lugar a la llamada escuela Wu, en Suzhou, alejada de los dominios de la corte al haber sido trasladada de Nanjing a Beijing. Los otros tres destacados *literati* Ming eran Wen Whenming (1470-1524), Tang Yin (1470-1523) y Qiu Ying (1494-1560) que solían mezclar tinta china y colores, como el tradicional azul-verde en el caso del último. Whenming, alumno de Shen Zhou, erigió un estilo propio sobre el de los Yuan y el de la tradición *song* meridional, a base de dominio técnico y profundidad de pensamiento. Por su parte, en la obra de Tang Yin, además de colocar de nuevo la figura como factor preeminente, la pintura refleja directamente actitudes que luego serán expandidas por acciones artísticas europeas de los sesenta, como el caminar por la naturaleza y el sentimiento de admiración hacia ella. Otro alumno suyo destacado fue Wen Zhengming (1470-1559) que combinaba las pinceladas cortas de tinta china con amplios lavados de color, generalmente azulverdoso u ocre en tonos básicamente opacos. A éstos, un representante tardío de la Escuela *Wu*, Dong Qichang (1555-1636), les combinaba tonos translúcidos de una paleta amplia como el verde, azul claro, marrón, rosa pálido, naranja y rojo intenso en paisajes panorámicos policromos sobre papel o monocromos con todas las texturas de pincelada y todos los tonos posibles de tinta.⁷¹

⁷⁰ HESEMANN, Sabine, *Op.cit.*, pág. 185.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 190.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Dai Jin, "El orquidario"



Shen Zhou, "Sentimiento de lluvia"

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

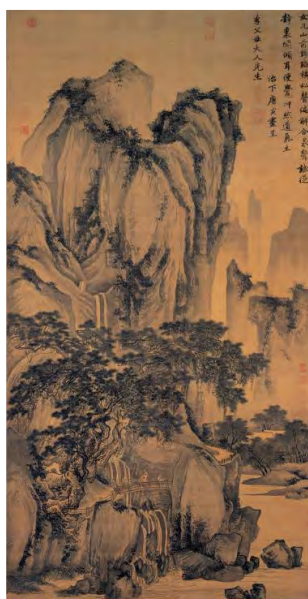
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Tang Yin, "Caminando en las montañas, escuchando a los pinos", rollo colgante, 194,5 x 102,8 cm., Museo Palacio Nacional, Taipei

Como aportaciones experimentales tendentes a las tendencias posteriores de pintores excéntricos e individualistas, debe mencionarse la postura vital y plástica radical de Xu Wei (1521-1593), artista liminar, pintor, poeta y calígrafo, que recuerda las del dramaturgo Artaud y la del pintor Louis Soutter (Morges, Suiza, 1871-Ballaigues, Suiza, 1942), proclive al estado de libertad necesario para aprovechar cualquier borrón de tinta, dentro de la tradición de pintura monocroma libre, o estilo expresionista "xie yi". Conseguía huellas accidentales de pintura salpicando la tinta sobre el papel de arroz, procedimiento que puede verse como un temprano precedente del *action painting* del s. XX. Su heterodoxa personalidad y el impacto visual que se desprende de sus composiciones marcaron a algunos de los más destacados pintores de sucesivas generaciones hasta el punto de erigirse como el punto de arranque de la pintura china moderna. Su obra dibuja una línea rica y dilatada que se puede remontar hasta los casos en que la pintura comienza a liberarse de las formas expresivas tradicionales basadas en el control del trazo y la tinta para la génesis orgánica de la imagen, esto es, la pintura *Bimo*, literalmente "pincelada y tinta" o "trabajo de pincelada" idea que imperó en la pintura nacional china hasta aproximadamente el año 1600⁷². Esto empieza a aparecer en Bada Shanren (1626-1705), que después de ser monje budista centra su mejor obra entre

⁷² HAY, Jonathan, MELLON BRUCE, Ailsa, "Qi Baishi: Three Questions", Institute of Fine Arts, New York University, págs.426-427.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1660 y 1690, igualando el papel formativo de los vacíos al de la propia pincelada, o en Gon Xian (1619-1689), líder de los “Ocho Maestros” de la Escuela Nanjing, Shi Tao (1642-1707), junto a Zhu Da (1626-1705) y el monje Shixi o Kuncan (1612-h.1673), uno de los más destacados individualistas de la dinastía Qing, y Gao Qipei (1660-1734), hallando todos un nuevo sentido a la mancha de tinta y, especialmente este último, extravagante en cuanto a su técnica, que encontró en un sueño a través de la idea de pintar con los dedos, manos y uñas para lograr paisajes de inadvertidas figuras y gran sutileza; con este gesto, a partir de 1700, este artista rompía con la hegemonía *Bimo*, desplazando esta noción por la del efecto liberador de una mancha incontrolada generadora de un nuevo repertorio de signos visuales acordes con una idea moderna de la pintura. Estos nuevos signos trascendían así la idea de la pintura *tu*, formada por un grupo de formas convencionales que los artistas debían dotar de expresividad y originalidad en su concepción. La construcción de la imagen se independizaba y pasaba a adquirir autonomía respecto de los signos tradicionales asumiéndola como un “principio formal generativo”⁷³. El rastro de esta liberalización del acto pictórico puede seguirse luego, durante el s. XVIII, en Jin Nong (1687-1764), Li Fangying (1696-1755), y, muy especialmente, en pintores bajo la influencia de Gao Qipei, como Gao Fenghan (1683-h.1748) y Luo Ping (1733-1799), el más joven de los “Ocho estafalarios” de la próspera ciudad de la primera mitad del s. XVIII, Yangzhou. Más recientemente, en la primera mitad del s. XIX, diversos artistas aplicaron la noción de pintura generativa, como por ejemplo, Gai Qi (1744-1829), Zhang Yin (1761-1829), Gu Haoqing (1766-¿), Qian Du (1763-1824), Jiang Jie (act.,1800-1832), Su Renshan (1814-1850), Ren Xiong (1823-1857)⁷⁴, hasta llegar a Zhao Zhiqian (1829-1884), uno de los más notables herederos, en el ámbito de la escuela Hai pai de Shanghai, del espíritu experimental brotado de la fusión entre los individualistas y los estafalarios Qing, cuya obra estaba asociada ya al concepto de pintura *daxieyi*, que heredarían, Wu Changshuo (1844-1927) otro de los más célebres pintores de esa escuela, seguidor de Xu Wei, Zhu Da y los Ocho Excéntricos, y, especialmente, Qi Huang o Qi Baishi (1864-1957). Éste último fue un artista completo, que había viajado por toda China antes de consagrarse como pintor, y que renovó la pintura tradicional combinando a la inocencia de los temas populares una exquisitez formal reductiva, casi minimalista; en sus rollos de “acuarela” monocroma sobre cangrejos enlaza en el tiempo con la serie del artista canario Pedro González dedicada al mar, donde aparecen esas figuras agrupadas en la orilla definidas por los contornos que dejan los lavados de acrílicos; a su vez, estableció puentes no estilísticos con pintores del ámbito de la pujante ciudad de Shanghai, que ya habían hecho asequible al público su pintura, como Hu Yuan (1823-1886), Xu Gu (h.1823-1896) o Pu Hua (h.1830-1911), mostrando a propios y extranjeros, bajo similares principios de honestidad y expresividad, los imperecederos y eternos valores de la vida campesina como símbolos de la identidad china.

⁷³ *Ibidem*, pág. 428.

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 428.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La historia del arte chino durante el s. XX es la de un período marcado por profundas mutaciones que han marcado indeleblemente el espíritu de varias generaciones y su propia evolución, siendo ésta testigo de los sucesivos avatares sociales acaecidos.⁷⁵ El periodo comprendido entre el fin de la dinastía Qing en 1912 y el de la IIGM en 1945, fue un intervalo convulso, caótico, de enfrentamientos tanto internos como externos del que finalmente obtuvo mayor provecho, emergiendo victorioso, el Partido Comunista; Mao Tse Tung se erigió en líder absoluto y proclamó, en 1949, la República Popular. Durante el mismo, tanto la pintura tradicional en tinta china como, concretamente, la de paisaje, se mantuvieron en auge y siguieron cultivándose como una forma de pintura típicamente nacional –*guohua*– en medio de un proceso de evidente apertura u occidentalización. Las trazas de influencia europea, de istmos y metodologías didácticas, se importaron con el bagaje de jóvenes estudiantes chinos que viajaron tras la I GM, concretándose en la implantación generalizada del óleo para un tipo de pintura realista, del carácter aleccionador en la práctica escultórica, y del desarrollo de la arquitectura racionalista.

A pesar de la creciente influencia occidental, algunos artistas chinos consagrados en la primera mitad del s. XX permanecieron distantes de la misma reivindicando la universalidad de los valores culturales chinos. Fue el caso de Huang Binhong (1865-1955), artista muy comprometido con la idea de homenajear el paisaje montañoso chino aportando una sensible combinación de lirismo subjetivo y fuerte respeto por la tradición y experimentando con las técnicas de aplicación de la tinta para sugerir los más sutiles y evocadores efectos atmosféricos; Chen Shizeng (1876-1923), proveniente de Shanghai y seguidor de Wu Changshuo, se convierte en el más destacado pintor de inicios de la República en China mezclando en sus “acuarelas” de medio formato la tradición de la pincelada con rasgos estéticos occidentales como eran los efectos de claroscuro. También Pan Tianshou (1897-1971) receló del influjo occidental; considerado como el “más original de su generación”⁷⁶, sin abandonar el ámbito de la pintura tradicional le aportó una gran originalidad tanto compositiva como técnica, realizando paisajes de gran formato donde establece un claro diálogo entre los grandes vacíos y las zonas de tinta. Otro de los más grandes pintores chinos orientados hacia una revisión de la pintura tradicional fue Fu Baoshi quien estudió artes aplicadas e Historia del arte oriental en Tokio⁷⁷;

La pintura tradicional pervivió disgregada en focos regionales decantados por diferentes temáticas, permaneciendo en Pekín el paisajismo de inspiración en los famosos pintores ortodoxos “Cuatro Wang”, de la dinastía Qing. a través de la obra de pintores académicos

⁷⁵ DI'AN, Fan, “Une Autre Modernité. De la peinture chinoise de XXe siècle considérée comme document visuel de l'évolution sociale”, en DI'AN, F.&t SAYAG, A. (sf). *Premières Leurs sur l'Orient: l'aventure de la peinture chinoise au XXe siècle*, cat. exp., pág.9.

⁷⁶ DI'AN, Fan et SAYAG, Alain, Op.cit., pág.92.

⁷⁷ Ibidem, pág. 96.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

como Yao Hua o Pu Ru (1896-1963); éste, miembro de la familia imperial manchú como primo de Puyi, el destituido emperador mongol de la dinastía Qing, en 1912, es considerado así mismo, el último de los representantes de la pintura tradicional y un metódico maestro, que enseñaba caligrafía antes de empezar a pintar, decididamente en contra de toda cooperación con Japón. Como Pu Ru a comienzos del s. XX, otros muchos artistas chinos viajaron fuera de China, a Japón para estudiar arte y a Europa para asimilar las vanguardias de comienzos de siglo; con todo ellos importaron, más que nuevos lenguajes y técnicas, una nueva visión del mundo exterior. Uno de ellos fue Lin Fengmian (1900-1991), primer director de la Academia Nacional de Arte de Pekín, que hallaba fuertes concomitancias entre el expresionismo europeo y la pintura *xie yi xie yi xie yi* china; de su obra madura llaman poderosamente la atención varios factores formales y conceptuales, como la utilización del formato cuadrado en clara separación del rollo panorámico o colgante, el sentido horizontal compositivo y la amplitud y el grosor de las franjas de pintura translúcida, de claros efectos acuarelados con los que representa paisajes marinos o boscosos, que, sin embargo crea hipnóticas atmósferas muy densas, que aunque tendentes al monocromatismo, están sugerentemente matizadas.

La influencia china en la pintura japonesa fue comparativamente tan grande como diferentes sus proporciones geográficas. En la pintura y el arte de China y Japón se manifiestan características comunes pero, si cabe, la búsqueda de la belleza en la mayor parte del arte nipón a través de la naturaleza, alcanza un grado aún de especial refinamiento, imbuido por el pensamiento sintoísta, como por ejemplo lo atestiguan los jardines zen japoneses. En ello, de nuevo, han jugado un papel decisivo los valores estéticos insoslayables de un paisaje muy ecléctico contenido en un espacio bastante exigüo. El arte del jardín trasciende las funciones palaciegas impregnando el sentir de todos los súbditos del reino atraídos por las formas de la naturaleza como un reclamo contemplativo al tiempo que abarca los espacios vitales de la población abriéndose al disfrute generalizado. Al igual que en el arte pictórico chino o coreano, la aparente sencillez visual de las pinturas japonesas es inversamente proporcional al período de meditación con que sus artistas reflexionan ante lo que incluyen o no respecto a la elaboración mental que ha quedado tras la contemplación de la naturaleza. Así, el paisaje es un paisaje de la memoria y no lo que para ellos es un estéril intento de copiar, simultáneamente a cuando se capta, la impresión visual que un fragmento de ella genera en la retina del pintor. Los artistas orientales en general y los japoneses en particular, adquieren desde muy temprana edad una enorme agilidad en el pensamiento visual derivada de hábitos vitales y cotidianos que implican un notable refinamiento estético como pueden ser el manejo de los palillos para comer, el desarrollo del origami, los ya mencionados jardines, una profunda sintonía con los estaciones del año y con otros fenómenos de la naturaleza y, sobre todo, el cultivo de la caligrafía ideogramática que desde muy temprana edad proporciona una

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

exquisita sensibilidad hacia las más sutiles inflexiones del pincel y la tinta.

Aproximadamente un siglo antes del Descubrimiento de América y de la aparición de los genios del renacimiento italiano, ya existían grandes pintores japoneses y así ha seguido siendo hasta la actualidad. Las raíces de la pintura con tintas de origen chino y denominación japoense *sumi-e*, donde “*sumi*” es tinta y “*e*”, pintura⁷⁸, se hunden dentro de un arco temporal de varios siglos, prácticamente desde el s. VI a la actualidad, teniendo siempre el denominador común de la pintura del gigante continental y de sus técnicas, absorbidas por los artistas locales adaptándolas a su propia y muy distinta visión del universo circundante, logrando el tan conocido efecto de la “japonización”, asimilando y transformando las influencias foráneas. Además, la fusión de los pensamientos taoísta y budista con el sintoísmo propio generó un sincretismo estético de gran trascendencia en la génesis de la modernidad occidental. La fenomenología de ese fenómeno dio origen a la similar expresión de “japonismo”. Al igual que en China o Corea, país éste desde el que se introdujo el budismo entre los ss. V y VI⁷⁹, la pintura japonesa debe entenderse como una manera de ver el mundo que no acaba en la propia imagen sino que lo inunda todo, al ser portadora de cualidades intrínsecas a la estética de la propia vida: decisión, sencillez, agilidad, etc.

Las pinturas primigenias japonesas que anteceden esa emergencia artística, fueron descubiertas antes del período clásico nipón, en el s. VII. Como en sus países vecinos, se relacionan con túmulos funerarios, son de naturaleza mural y están realizadas con pigmentos de los propios yacimientos. Denotan la influencia china, primero de la dinastía Sui, con representaciones narrativas relativas a Buda y a su séquito de iluminados Bhodisattva, como las existentes en el templo de Horyu-ji. En otras se aprecia también un reflejo de la dinastía Tang a través de la exposición de un mundo híbrido de seres humanos acompañados por animales mitológicos de la iconografía china, como dragones, caballos, tigres, serpientes, tortugas, o el ave fénix, impregnados de una fuerte simbología. Ejemplos deteriorados de estas últimas se hallan aún en las paredes de la tumba de Takamatsuzuka.

Al penetrar el budismo chino importado por monjes coreanos, durante los s. VI y VII, en agradecimiento de su país por la ayuda militar prestada, se inicia un lento proceso, no exento de violencia, de adopción de la religión foránea. La asimilación budista alcanzó uno de sus momentos álgidos en el período Asuka, en la provincia de Yamato, cuando el célebre príncipe consorte Shotoku Taishi (572-621) lo intentó abrazar como religión estatal a fin de que proporcionase una estructura del estado a imagen y semejanza chinas; este proceso proseguirá consolidándose cuando la sede del gobierno es trasladada a la ciudad de Nara en el año 710, dentro del período homónimo, muy fructífero principalmente en el cultivo de las letras sobre pergamino, la caligrafía, con la impresión de textos budistas y el desarrollo de la

⁷⁸ NAVARRO HUIDOBRO, M^a del Mar, Op.cit.,pág.10.

⁷⁹ HESEMANN, Sabine, *Op. cit.*,, pág. 504, cfr. BOWIE, Henry P., “*On the laws of Japanese Painting. An introduction to the study of the art of Japan*”, Paul Elder and Company Publishers, San Francisco, 1911, pág. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

poesía. La época Nara es muy significativa como reflejo de la fuerte impronta de la cultura Tang china que, posteriormente se diluiría, merced al conocido proceso de japonización, en otra forma de cultura auténticamente nipona. La marcada influencia Tang se verificaría, por ejemplo, en el modelo implantado en la nueva ciudad de Kioto, que, como un nuevo episodio en el proceso continuo de traslado de la sede estatal, se erige siguiendo escrupulosamente el trazado ortogonal de la famosa ciudad Xi'an, capital de aquella dinastía. La denominación inicial de la actual Kioto, significaba "ciudad de la tranquilidad", sentido que también está presente en el término Heian (794-1185), que denomina al período en que dicha fundación se inscribe. Ese clima relativamente apacible alcanzado por el control del clan Fujiwara y su política de uniones matrimoniales entre miembros femeninos del mismo con emperadores, desarrolló una especial sensibilidad para las artes, tales como la pintura y la literatura. Del período Heian, última fase clásica y anteriores al s. XI, se han conservado manifestaciones pictóricas realizadas sobre seda o pergamino bajo el formato de cuadro o rollo colgante y también con carácter mural en algunos templos. En ellas coexisten, imágenes representativas del budismo de las escuelas Shingon, como en el templo Daigo-ji con el Mandala de los dos Mundos, o de la Tiantai, vertiente esotérica y tántrica, con visiones fantásticas de Buda y otros seres de atributos monstruosos. A su vez, simultáneamente a éstas, se muestran los mandalas de un riguroso y austero esquematismo lineal, como el ya mencionado o los conocidos "del Diamante" y "del Útero". Estas representaciones fueron realizadas con tinta china y aguadas de colorantes minerales y realces de pan de oro llamados "kirikane".

A partir del s. XI y debido a la evolución del budismo, la pintura religiosa derivó hacia un nuevo género pictórico medieval relativo a la conocida como Escuela de la Tierra Pura, fundada en primera instancia, por el líder espiritual Genshin (942-1017), y seguida por la obra de Honen (1133-1212) y Shinran (1173-1262). Las escrituras de Genshin fueron iluminadas a través de una pintura llamada "raigō" o "raigozu", concepto que se instauró sobre todo a partir del 1052, y que originó la iconografía clave del "Descenso de Bienvenida del Buda Amida y los veinticinco Bodhisattvas", Buda cuya misericordia permitía el camino de la salvación pues rescataba el alma del fiel justo en el momento de su fallecimiento. Esta iconografía tuvo una notable influencia y perduraría hasta los inicios del s. XIV (KANDA, Fusae C.: "Honen's Senchaku Doctrine and His Artistic Agenda", Japanese Journal of Religious Studies 31/1:3-27 © 2004 Nanzan Institute for Religion and Culture, pág. 5). Durante el siguiente y turbulento período Kamakura, primer shogunato feudal entre 1185 y 1333, estas imágenes figurativas alcanzaron mayor expresividad y naturalismo en las expresiones, con escenas de actos cruentos en el inframundo, prácticamente como un reflejo de la cotidianidad. A mediados del período Heian y, a pesar del predominio de toda esta obra religiosa, algunas de estas imágenes comenzaron a cambiar y a presentar variantes estilísticas como la estilización de las formas, el uso de colores espesos, hileras de nubes que fragmentan el espacio y la llamada "fukinuki yutai" técnica famosa consistente en levantar o despejar los tejados para ver qué ocurría en su interior. Estas obras ya presentaban así aspectos concomitantes con la pintura denominada Yamato-e, pintura que surge en virtud de un

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

cambio cultural trascendental. El desplome de la Dinastía Tang, y el caos y la inseguridad reinantes, aconsejaron, en el 894, la suspensión de la política de misiones comerciales con el continente y un relevo del modelo a seguir. De este proceso de "japonización" surge una pintura específicamente nipona, de gran influencia posterior; una escuela que se diferenciaba claramente de la que venía realizándose según la estética Tang china, llamada "kara-e" o "pintura Tang". Las obras de la *yamato-e* desplegaron unos escenarios contextuales vernáculos, así como otras particularidades estilísticas como, además de la mencionada "fukinuki yutai", la fragmentación del espacio por el uso de vigas transversales, el tratamiento bidimensional de las formas, una paleta cromática diáfana y brillante y temáticas de la pintura de género

La sensibilidad literaria del período Heian dio lugar al nuevo género de la novela, del que sobresale la que está considerada como un tesoro nacional y la primera novela de la historia, la llamada "Genji Monogatari" o "Historia de Genji", escrita probablemente hacia el año 1000 por Murasaki Shikibu, una dama de la realeza del momento. Esta obra fue ilustrada algunos siglos más tarde en pinturas sobre seda encolada sobre paneles conformando una puerta deslizante que luego fueron extraídas y reunidas bajo la forma, introducida también por influencia de los textos budistas chinos, del rollo horizontal estrecho y alargado, tipología de formato llamada "e-maki" con sentido de lectura de derecha a izquierda. Las puertas correderas o deslizantes eran en buena medida una traslación espacial, divisoria del ámbito doméstico japonés, del concepto intimista de lectura de los rollos desplegados; de hecho, los paneles japoneses tienen idéntico sentido de lectura. Los primeros "paneles pantalla" viajaron desde China y Corea hacia Japón hace aproximadamente un milenio. La ilustración de la "Novela de Genji" participa de la tradición yamato-e, por lo que se adscribe a esta escuela. El análisis espectrográfico de esta obra ha revelado recientemente datos curiosos relativos a los pigmentos empleados revelando un cirios eclecticismo, como por ejemplo, en el uso de cuatro pigmentos blancos distintos, lo que puede denotar la participación de diversos autores, o como el de rojos cinabrio también diferentes para las carnaciones en función de una u otra escena del rollo.

Con el retorno de estudiantes japoneses en el s. XII, que estaban en viaje de instrucción por suelo continental, llegó el budismo "chan" a Japón, donde adquiere la forma "zen" más conocida, durante el período Muromachi. Esta forma trascendental de meditación trasladó su influencia a la práctica totalidad de las facetas vitales, incluidas por supuesto, las más específicamente artísticas, como la pintura o la cerámica; fue una vía de escape fundamental ante la barbarie de las luchas sangrientas que dominaron el período. Para su materialización, el medio ideal y elegido fue la tinta china sobre papel, introducida también desde China en el s. XIII. Las razones de esta elección pueden ser sin gran dificultad interpretadas como las mismas por las que la acuarela ha gozado de tanta estima en aquellos artistas occidentales que, como Julius Bissier o Paul Klee, destilan una obra aparentemente esencial y mínima en cuanto a despliegue de recursos: su capacidad para registrar espontáneamente la idea más

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

fugitiva y la expresión más espiritual⁸⁰ La pintura de tinta china adoptada se expresa en japonés bajo el término de “*Suibokuga*”, por la unión de tres términos, “sui”: agua, “boku”: tinta y “ga”: pintura, técnica que en chino, su auténtico lugar de origen recibe el nombre de “guó huá”, y que a partir de esos tres simples materiales, obviando el tintero, es capaz de evocar todo tipo de emociones con un simple trazo. Con estos ingredientes e inmersos en una difícil situación social, diversos pintores, de entre los que destaca la figura del monje Sesshu Toyo (1426-1506), plasmaron obras de la tradición zen budista siguiendo la estela de la pintura Song china, destilando un evocador mundo sensible, de rollos colgantes donde predomina el vacío, especialmente en la mitad superior de las imágenes. Ésta y otras características se engloban dentro de los famosos siete preceptos de la estética zen determinados por el filósofo de la escuela de Kyoto Sinitsu -o Shin’ichi- Hisamatsu en su conocido libro “Zen y las Bellas Artes”⁸¹, y que traducidos serían los de “asimetría”, “sencillez”, “contracción o sequedad”, “naturalidad”, “profundidad o reserva”, “Insumisión”, “Paz interior”⁸². Para materializarlos de una manera que la imagen esencial de la naturaleza, en la antípoda de su representación fotográfica, los capte como una globalidad, nunca como partes fragmentarias, seguían un proceso consistente en desplegar el papel en horizontal sobre el suelo, hincando las rodillas encima y, con el tintero a un lado, tras diluir la barra de tinta, con una concentración y decisión firmes, con el único horizonte blanco del soporte, aplicaban la tinta sin posibilidad de retorno, una vez que era absorbida sin remedio por las fibras del papel.

4.4.- Modelos miniados.

El paisajismo pictórico ha ido transformándose a lo largo del tiempo entretejido por un mar de palabras. Imagen y texto son expresiones del pensamiento cuya forma viene determinada en buena medida por las materias empleadas para realizarlos pues como la acuarela, cada soporte e instrumento aporta unas características y posibilidades diferentes. Desde los inicios la palabra fue imagen. Luego, la evolución del pensamiento humano y la complejidad socio-cultural propició un proceso de abstracción simbólica desde los pictogramas e ideogramas hasta los signos abstractos de la escritura fonética que articularían las lenguas. A partir de entonces la estrecha relación entre la palabra y la imagen se bifurca surgiendo un nuevo vínculo de complementariedad entre ambas que generaría ricas relaciones estructurales y estéticas.

Las distintas formas adoptadas por el libro a lo largo de los siglos y contextos (básicamente las del rollo y el códice) en sus variantes ilustradas tanto por dibujos como por pinturas, es el

⁸⁰ ESCRIDGE, Rogers (Dir.): Japanese screenes in the Art Institute of Chicago, A Teaching Packet, pág. 10.

⁸¹ NAVARRO HUIDOBRO, M^a del Mar, Op.cit., pág.7.

⁸² DUNN, Michael, “Japón”, en AA.VV, “Arte Asiático”, Könenmann, Barcelona, pág.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

culmen de tal proceso como entidad comunicativa de relativa extensión dedicada a un tema determinado. En China sin embargo, los caracteres transmiten ideas indivisibles, “están tratados como imágenes visuales y (...) por ello mismo la escritura es un arte”⁸³.

La denominación de los libros ilustrados como *manuscritos iluminados* alude a su carácter simbólico y religioso asociado a la representación material de la luz divina en tanto que expresión del conocimiento áureo. “Los términos de *iluminador*, *iluminación* e *iluminar* provienen del latín *Illuminare* y aparecen en el s. XIII.”⁸⁴ El efecto de realce visual se conseguía no solo con un gran esmero en el trazado y coloreado de las formas sino con la aplicación de pan de oro o plata de manera similar a las teselas de los mosaicos bizantinos.

Se atribuye el nombre de *códices miniados* a los manuscritos iluminados por aproximación semántica –no etimológica– a los términos latinos *minimun* y *minuscule*, refiriendo la diferencia de escala entre las imágenes de los frescos imperantes en la época y las de los códices. Realmente el término proviene de “*minium*”, voz latina empleada para designar desde la época romana al pigmento rojo cinabrio o bermellón mezcla de sulfuro de Hg y S mezclados con PbO, empleado en las ilustraciones.

Los materiales de las distintas culturas tuvieron una relación directa con la apariencia de las primeras manifestaciones escritas. El origen vegetal subyace a los soportes más antiguos, empleándose corteza de árboles, plantas -lino en Roma- y tablillas de madera que en China dieron paso a la seda y luego al papel de arroz.

En Mesopotamia, sumerios y babilonios inscribieron los signos cuneiformes sobre tablillas de arcilla, casi imperecederas tras su cocción, así como en estelas de piedra. También se usaron láminas de metales como el oro, la plata o el plomo. Los pictogramas sumerios evolucionaron hacia formas silábicas que representan los albores de la escritura, extendiendo su influencia por las restantes culturas sucesivas del Golfo Pérsico. La protoescritura sumeria servía a los intereses comerciales de los pueblos mesopotámicos necesitados de materias primas que, como la piedra o la madera, escaseaban en la extensión entre el Éufrates y el Tigris.

El agua, el sol y la vegetación que crecía abundante a orillas del río Nilo, fueron los ingredientes básicos con los que los egipcios desarrollaron un soporte idóneo bajo la forma de rollos o rótulos. Con los tallos de la planta de papiro (*Cyperus papyrus*), abundante entre los pantanos de las riberas del río, los egipcios aprendieron a confeccionar un tejido vegetal

⁸³ Estela OCAMPO, *El Infinito en una Hoja de Papel*, Icaria, Barcelona, 1989, pág. 51.

⁸⁴ BÉJA, Thierry, GUITTON, Michèle, Les frères Limbourg – *Les très riches heures du duc de Berry* Le mois de février, CPD Arts visuels, I.A.79-2007, pág. 1.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

idóneo para soportar su lenguaje jeroglífico antecedente directo del papel y por ello, indirecto de la acuarela. En términos generales, la planta era sometida a un proceso en el que se cortaba la hoja en estrechas tiras entrelazadas y apiladas en sucesivas capas, se dejaban secar al sol y pulían obteniendo una especie de tejido.

Como cualquier material artístico, el papiro ofrece cualidades y desventajas que, en cualquier caso, los egipcios optimizaron. Además de ser un material de fácil obtención, que tras su procesado se volvía absorbente, ligero y luminoso, la fibra de papiro es más flexible que resisten- te debido a su estructura alargada. Este factor condicionó su empleo bajo la forma del rollo (rotulus), que ofrecía como principales ventajas una gran longitud y facilidad de almacenamiento.

El uso de este formato se puede remontar hasta el IV milenio a.C y tuvo una vigencia cuyo límite se aproxima al s. IV d.C -pues en Egipto siguió utilizándose y todavía hoy se emplea en determinados documentos-. Algunos términos derivados de esta antigua forma de libro sobreviven, como volumen (del latín *volvere*) que hace referencia al enrollamien- to o giro del soporte y que hoy es sinónimo de libro. El *Libro de los Muertos*, es el rollo en papiro del que más copias se conservan debido al papel que desempe- ñaba en el ritual funerario de las tumbas egipcias. Los vestigios más antiguos de las versiones ilustradas de ese texto corresponden a la Dinastía XVIII (c. 1550-1295 a.C.), combinando pictogramas o jeroglifos con repre- sentaciones figurativas, cuya disposición relativa varió con el tiempo.

Con ilustraciones de hermoso colorido, los ilustradores egipcios representan gráficamente el paisaje del inframundo a través de sus campos y ríos. El uso del papiro y del rollo no se circunscribió lógicamente a la Cuenca del Nilo, siendo empleado igualmente en las sucesivas culturas del Egeo. En ellas, éstas formas ancestrales del libro comenzaron a emplearse para ilustrar textos de distinta índole, técnica, botánica y literaria, confluyendo así los lenguajes gráfico y verbal para representar diversos aspectos sensibles del mundo a través de la acuarela.

En la Biblioteca Nacional de París se conserva un fragmento iluminado de procedencia griega -s. II d.C.- de temática pastoral, que se piensa integró a un rollo de longitud desconocida.



Papiro del *Libro de los muertos* de Nakht, Tebas, Egipto, Finales Dinastía XVIII, hoja 21, 1360-1300 a.C.

Con la progresiva incursión del pergamino (pergamena, o también, in membranis), que, según testimonio de Plinio el Joven (Como, 61-Bitinia, 112), comienza a obtenerse durante el reinado del átalo Éumenes II de Pérgamo, entre el 197 y 159 a.C. -si bien actualmente se sabe que varios siglos antes ya existía-, el papiro, y con él el rollo, fueron perdiendo protagonismo hasta prácticamente desaparecer.

Las nuevas condiciones de este material procedente del tratado de pieles animales, eran más favorables para resistir los embates de la variable climatología mediterránea occidental. Las pieles se obtenían de animales como ternera, oveja, o cabra. Las cualidades del pergamino fomentaron un nuevo concepto de libro que ha predominado hasta la actualidad.

El nuevo estadio del libro adquiere, a partir de la llegada del pergamino, la estructura de hojas planas articuladas y pegadas a lo largo de un filo o borde que funciona a modo de bisagra, protegidas por unas tapas originariamente de arcilla o de tablillas de madera. A este formato fundamental conocido como códice (codex), no es exclusivo del pergamino porque se conoce la existencia de ejemplares que emplean el papiro.

Hasta que no se desarrollaron las técnicas de estampación que derivaron finalmente en los métodos mecanizados denominados genéricamente como imprenta durante el s. XV, ese saber verbal e icónico, en una increíble pluralidad de lenguas y entornos geográfico-culturales, debió transmitirse a mano.

A diferencia de otras culturas de Extremo Oriente, con una particular sensibilidad y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

entendimiento de la caligrafía, donde continuaron coexistiendo ambos métodos, en Occidente, tal fenómeno supuso la casi desaparición de una práctica milenaria. Los estragos que en la materia causa el tiempo provoca que no hallan restos de estos manuscritos iluminados anteriores al s. V, con lo que su apogeo, en ese contexto, es paralelo a la Edad Media, entre la caída del imperio romano y el Renacimiento, aproximadamente entre los ss. V y XV.

Otra forma de acuarela, generalmente más espesa por la mezcla de colas animales y pigmentos blancos, permitió al mundo ilustrar las ideas de una manera sistemática durante al menos diez siglos, momento en el que la aparición de la imprenta cambia los hábitos de transmisión del conocimiento. De nuevo la visión del mundo y la imagen pictórica acuarelada deben atravesar un progresivo proceso de adaptación escalar al formato del rollo o del códice iluminado -o miniado-, cada uno con sus características espaciales e imposiciones compositivas derivadas además de la convivencia entre texto e imagen.

De entre los pocos ejemplares supervivientes más antiguos, dos son de especial significación. Su procedencia es el área cultural bizantina del Mediterráneo oriental, una zona cuyos vestigios icónicos desde mediados del s. VI hasta mediados del s. IX son escasos habida cuenta de la gran inestabilidad política que atravesó la región en dicho período por factores como la presión del avance musulmán o la iconoclasia de Leo el Isaurio desde el 726 hasta el 843, entre otros. No obstante, presentan como rasgo distintivo su carácter público, sesgo heredado de la antigüedad, por ser encargos de diversa naturaleza, tanto religiosa como secular.

Tales ejemplares, los dos custodiados en la *Österreichischen Nationalbibliothek*, contienen imágenes que reflejan en buena medida una representación del mundo basada en las apariencias sensibles, en una *cognitio naturalis*. Uno de ellos es el “Dioscórides de Viena” del c.512 dC., el códice más antiguo que se conserva como copia de parte de los célebres textos de *De Natura Medica*, del físico y farmacólogo Dioscórides de Anazarbos, escritos en el 65 dC., para uso de la hija de una familia patricia romana radicada en Constantinopla, de nombre Anicia Juliana; éste es uno de los más antiguos manuscritos de carácter científico de que se tiene constancia, reflejo del Estilo de Constantinopla de inicios del s. VI; el otro, es el “Libro del Génesis”, de similar datación y probablemente bajo influencia del estilo de Antioquía, uno de los tres libros más valiosos integrantes de la familia de los *Codex Purpuris*⁸⁵. Sus imágenes siempre ocupan la posición inferior de la página quedando el texto en la superior, algunas están enmarcadas por franjas y otras no tienen ningún límite formal respecto del texto; están realizadas con pinturas espesas y opacas, a la manera del moderno

⁸⁵ Reciben tal denominación por el hecho de tratarse de pergaminos teñidos con el color púrpura de las túnicas imperiales.

gouache, con los colores aplicados en capas directamente sobre el pergamino teñido, lo que difiere de la técnica empleada en las ilustraciones de otro de los cinco códices más antiguos que han sobrevivido y que es de temática pagana, el “Virgilio Vaticano”⁸⁶. Iconográficamente también difieren de éste por el hecho de que no hay un fondo que respalde a las figuras aunque sí algunos elementos singulares del mismo, como árboles y colinas.

La influencia de la pintura helenística también se puede observar indirectamente en otros dos códices famosos: por un lado, en el “Salterio de París” (*Bibliothèque Nationale de Paris*), probablemente ilustrado en el s. X, de influencia esta vez alejandrina, (la mítica ciudad costera de Alejandría fue de suma importancia como centro cultural helenístico y en la formación de la primera pintura cristiana de los ss. V y VI)⁸⁷. Una de sus ilustraciones más notables, en las que se aprecia la figura de David como arpista, muestra un estilo pictórico naturalista con elementos paisajísticos cuya calidad ha sido relacionada con las visiones del jardín y la naturaleza mostradas en los frescos de Pompeya y en los de la serie de la Odisea, hallados en una villa romana de la Colina del Esquilino.

Por otro, en el “Salterio de Utrecht” (*Bibliotheek der Rijksuniversiteit*, –c. 820–), un poco más antiguo que el anterior; también contiene ilustraciones con indicios naturalistas de un protopaisaje de gran expresividad aunque difieran notablemente en estilo de las anteriores pues se trata solo de dibujos a la pluma en tinta marrón o bistre. La herencia romana del jardín y el interés por la naturaleza se reflejará más tarde en Bizancio a través de manuscritos como la Geopónica (s. X) encargada por Constantino VII o en los jardines del Palacio de las Blaquernas residencia de los emperadores de Oriente.

Sin embargo, la copia del Salterio de Utrecht realizada por el monje Eadwine, de la Iglesia de Cristo, en Canterbury (c. 1150), contrasta abiertamente con el estilo de su homólogo original, suponiendo el adentrarse en un mundo completamente distinto. Su linealidad y fantasía formales se enmarcan en el arte del complejo período de la denominada Edad Media, visto como un paréntesis a través de la óptica renacentista. Desde esa visión, el esquematismo abstracto –distante del ideal clásico naturalista- profuso en los pequeños ornamentos de orfebrería y en las iluminaciones de los manuscritos, ha sido generalmente minusvalorado.

Esas imágenes llenas de candor e ingenuidad didácticos, sintetizan la solución dada en la Edad Media hasta el s. XIII, reflejada en la concepción de los centros de poder –como el palacio de Aquisgrán o el monasterio de Saint-Gall- al problema de la representación de la relación del hombre con la naturaleza: no es que de repente se dejara de ser sensible a su belleza, es que fue canalizada a través de todo un cuerpo de asociaciones simbólicas que la

⁸⁶ ROYALTON-KISCH, Martin, *The Art of Illustrated Manuscript*, pag. 35.

⁸⁷ *Ibid.* 47.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

introducían dentro de la lógica religiosa⁸⁸. De la síntesis tripartita entre “la herencia clásica de las provincias romanas nororientales, las culturas de los pueblos bárbaros al norte de Los Alpes y la cristiandad”⁸⁹, emergió un nuevo arte pre-carolingio –entre el s. VII y finales del s. VIII-, en el que los manuscritos desempeñaron un papel vital de cara a la instauración de la fe cristiana.

Los manuscritos, divididos en tres clases –salterios, evangelios y sacramentarios- cubrían todos los servicios religiosos que en el interior de las iglesias románicas podían realizarse, lo que generó una gran demanda de los mismos. El de Eadwine refleja las ideas contrarias a la expresión del sentimiento pleno de la naturaleza propugnadas por el filósofo escolástico de inspiración agustiniana San Anselmo de Canterbury (Aosta, 1033- 1109, Canterbury) y, posteriormente, por el dominico Durand de Saint-Pourçain (Saint-Pourçain, c. 1275-1332/34), que rechaza el conocimiento sensible a favor del que se accede a través de la fe y la revelación. Precisamente Eadwine fue Arzobispo de Canterbury en la segunda década del s. XII, y muestra en su obra hasta qué punto la mente medieval era capaz de sustituir los elementos físicos por abstracciones simbólicas.

La mentalidad imperante a lo largo de la Edad Media hasta finales del s. XIII, es consecuencia de la rígida filosofía religiosa imperante, irradiada desde las órdenes monásticas europeas inscritas a su vez en otro contexto sociopolítico adverso y más amplio. En él, la naturaleza más allá de las murallas de los feudos se muestra como una *terra incognita*, un *locus horridus* misterioso y avieso, un tupido y oscuro bosque poblado por temibles criaturas. Este sombrío paraje acompaña al héroe *Beowulf* en el poema épico anglosajón narrado por el manuscrito homónimo datado entre los ss. VIII y XII. El elevado grado de intelectualización de las formas simbólicas llegó a convertirlas en patrones decorativos que centraban la atención de los nuevos creyentes en lo esencial del mensaje evangelizador.

La representación plástica de esta luz medieval se llevó a cabo a través de las vidrieras, de los manuscritos, en la escultura, así como en la pintura mural y el arte musivo. Entre los mosaicos bizantinos más famosos se hallan los del Exarcado de Rávena (finales s. VI - 751), fundamentalmente en tres importantes localizaciones: Las iglesias de San Apollinaire el Nuevo, San Apollinaire in Claisse y la de San Vital. También los de la Basílica de San Marcos muestran algunos claros ejemplos, realizados entre los ss. XII y XIII, así como los de la *Cappella Palatina* en Sicilia en los que contrasta el esmerado trabajo de las figuras con la simplicidad de elementos que podrían denominarse paisajísticos. Por su parte, en los frescos de las iglesias, la naturaleza se representó en base a fórmulas y estereotipos, como los que daban las indicaciones para mezclar determinados colores en función de las formas a

⁸⁸ BARIDON, Michel, Los Jardines. Paisajistas, Jardineros, Poetas, Abada Editores, Textos de Paisaje, Madrid, 2005, pág. 226.

⁸⁹ Fred S. KLEINER, *Gardner's Art through the Ages. The Western Perspective*, pág. 308.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

representar⁹⁰.

Estas imágenes reflejan el distanciamiento cultural del medioevo respecto de la herencia griega reflejado a su vez en el aislamiento que a la inversa padeció el Imperio de Oriente a causa de las invasiones bárbaras y la expansión islámica⁹¹.

La decadencia cultural que en términos generales envolvió a Europa en los primeros momentos de la Alta Edad Media fue efímeramente neutralizada durante el s. IX por el imperio carolingio, donde la recuperación económica y el auge cultural propiciado por el emperador –la actitud de Carlomagno es comparable a la de los califas de Bagdad⁹²–; han llevado a considerarlo como “un primer renacimiento” –sobre todo desde la perspectiva de la historia de las ciencias por autores como René Taton⁹³.

En este contexto, bajo formas literarias, reaparece el amor hacia la naturaleza vegetal bajo la forma del mítico jardín⁹⁴ en las obras de Walafrido Estrabón (Suabia, 808-849), en el *Liber De Cultura Hortorum* (c. 827), y en el poema *Hortulus*, que ya evidencia un carácter científico en el tratamiento las plantas aunque aún esté bañado por un predominante candor religioso. De su lectura se dibuja la idea del jardín medieval consistente en un espacio limitado por muros con parterres rectangulares en su interior dispuestos según cuadrículas que albergaban a unas pocas flores –entre las que destacaba la rosa- y al cultivo de verduras⁹⁵.

A partir del s. X, Europa experimenta un crecimiento demográfico merced a la mejora en la calidad de vida por avances técnicos y agrarios, expandiendo así mismo sus fronteras hacia Oriente con la toma de Jerusalén y hacia Occidente con la reconquista de al-Ándalus. Hasta aproximadamente mediados del s. XII, la representación de la naturaleza –y por extensión la de los jardines- aún se realiza sacrificando la observación directa y son las formas puras platónicas las que definen la ciencia⁹⁶; en este período predomina la concepción ascética que se halla en la estética de la orden Cisterciense, un arte románico basado en la estilización, en un esquematismo angular y rígido; pero progresivamente, el avance intelectual va cambiando

⁹⁰ “En la enseñanza de un arte que pretendía ser ante todo espiritual no nos puede causar asombro el encontrar indicaciones como la siguiente:

El tronco de los árboles se pinta por medio de una mezcla de verde mineral y ocre amarillo, a los que se añade un poco de negro y de verde de savia. Es con el mismo color con el que se pinta la tierra y las montañas.” (Theophilus, *De diversibus artis*, Londres, Nelson & Sons, 1961, pp. 15-16 (traducción del inglés de M. Baridon).

Citado en Michel BARIDON, *Op cit.*, pág. 231.

⁹¹ “En estas difíciles condiciones, el estudio de la naturaleza contaba menos que su utilización para fines simbólicos y hagiográficos (...). Las flores existían, y eran cultivadas en ciertas abadías o en las cortes principescas más opulentas (...), pero eran sobre todo la rosa, el lirio o la azucena(...) las que gozaban del favor de los jardineros por su perfume, su belleza y las asociaciones que suscitaban. No parece que se les haya dispuesto alguna vez en parterres buscando en ello un placer estético comparable al que se perseguía con la arquitectura o los ornamentos de manuscritos o muebles”. *Ibid.*, pág. 223.

⁹² *Ibid.*, pág. 223.

⁹³ *Ibid.*, pág. 222.

⁹⁴ La noción del jardín reaparece evidenciando su condición de constante como símbolo universal de la humanidad en la búsqueda de una tierra prometida donde alcanzar la plenitud y felicidad: es el *Edén* del Génesis, las *Hésperides* de la mitología griega, o el *Tir na nÓg* irlandés. (Kenneth CLARK, *Landscape into Art*, pág. 4)

⁹⁵ Michel BARIDON, *Op cit.*, pág. 232

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 242

la mentalidad de los eruditos.

Ya a finales de este siglo opera un primer estadio de esa transformación en buena medida motivado por un renacer de ideas humanistas en varios centros intelectuales europeos. Por ejemplo, concretamente en la orden benedictina de la abadía de Cluny se aprecia una cierta apreciación de la observación de la naturaleza en tanto en cuanto sus manifestaciones, por más humildes que sean, son prueba inefable de la existencia divina⁹⁷. El cosmos de Hugo de San Víctor (Sajonia, c.1096-1141), inspirado en el geocentrismo ptolemaico ha progresado bastante desde la visión plana de Isidoro de Sevilla; surge la dialéctica sobre la visión del jardín desde la simbólica defendida por San Bernardo, y la más racional del filósofo Pedro Abelardo cuya relación con Eloísa expresa una apertura a la sensualidad correspondiente con la lógica natural.

La actitud del *Magister Petrus* que enseñaba su doctrina en París, acerca de una postura crítica de la razón y de la valoración de la formación intelectual es compartida por otros muchos contemporáneos como Juan de Salisbury, Adelardo de Bath, Bernardo de Chartres, Guillermo de Conches, Gilberto Porretano, o Hugo de San Víctor, lo que demuestra el significativo cambio cualitativo que se dio en el pensamiento erudito de la primera mitad del s. XII⁹⁸.

El códice de plantas medicinales “Libro de las Simples Medicinas” (s. XII), atribuido a Mattheus Platearius -heredero del “Dioscórides”- confirma el acercamiento botánico al reino vegetal. La expansión de la cultura que tuvo lugar entonces requiere de la creación de las primeras universidades europeas bajo la batuta de figuras determinantes de distintas órdenes religiosas, como los franciscanos Roberto Grosseteste (Stradbroke, 1175- Buckden, 1253) en Oxford y Roger Bacon (Ilchester, 1214- Oxford, 1294) en París. Entre éstas personalidades destaca la del dominico Alberto de Bollstädt –San Alberto Magno- (Ausburgo, c. 1199-1280), considerado uno de los pensadores más relevantes de la Edad Media, quien, desde la filosofía escolástica, se aproximó más a una concepción empírica de la naturaleza⁹⁹. Autor de una gran obra intelectual, avanzó numerosos enfoques científicos que anteceden a modernas teorías, se enfrentó al inflexible pensamiento de su época adoptando y ampliando la filosofía aristotélica –que ya planteó avances en la botánica ateniense- como medio para el conocimiento científico y filosófico; al igual que su discípulo santo Tomás de Aquino, creía que en el ser humano solo existía un “alma intelectual” desligada del cuerpo y propugnó ahondar en el conocimiento de las causas que operan en los

⁹⁷ FOLL, J. L. (1997). *La peinture de fleurs: de l'antiquité à nos jours*. Vevey: Mondo, pág. 15.

⁹⁸ César RAÑA DAFONTE: *Ratio Lucerna. La Razón como Guía en el S. XII*, Revista Española de Filosofía Medieval, 15 (2008), págs. 27-42, págs. - 28-30.

⁹⁹ Véase Michel BARIDON: *Óp cit.*, pág. 240; así mismo, Kenneth CLARK cita su obra *De Vegetabilibus* donde la descripción y referencia a los elementos botánicos posee una riqueza ya muy alejada del esquematismo simbólico monástico.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

fenómenos naturales sin aceptar *ipso facto* las opiniones de otros filósofos.

Al igual que su maestro, Santo Tomás hizo una síntesis del saber griego y árabe hasta proponer en su *Summa Teologica* un método de conocimiento a través de la observación, inédito hasta entonces, conciliando la cosmología del Génesis con la Ptolemaica y aristotélica. El desarrollo de las ciencias experimentales durante la época medieval deja en entredicho la noción de corte abrupto entre este período y el renacentista planteando más bien un escenario distinto basado en una transición progresiva. Un proceso que cristalizaría finalmente a inicios del s. XVII, y cuyas causas han originado ideas controvertidas como la expuesta en *Augustine to Galileo*¹⁰⁰ y ampliada en *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700* por el historiador Alistair Cameron Crombie (1915-1996) según la que dicho avance científico-medieval es de distinta naturaleza a los de las culturas griega y arábiga pues a diferencia de ellas, supuso la combinación de teoría y *praxis*¹⁰¹.

La influencia del aristotelismo, en el hecho de que “las ideas universales cobran realidad en las formas visibles y que el alma es la forma del cuerpo, lo que así mismo es una recuperación escolástica del *hilemorfismo* aristotélico donde el alma se plantea como forma sustancial de la materia o cuerpo con capacidad activa y dinámica¹⁰²”, ha sido apuntada como la causa filosófica que subyace al patente proceso de humanización de la representación figurativa.

En las grandes catedrales altogóticas también se vislumbra un cambio en la sensibilidad artística, gracias a unas esculturas que revelan el alma de las formas, lo que manifiesta a su vez el triunfo de la filosofía aristotélica. En Reims, Amiens, Estrasburgo, Naumburgo y, sobre todo en la Catedral de Chartres (reconstruida en 1194), la estatuaria muestra una espiritualidad, autoconciencia y refinamiento absolutamente nuevos en el arte, sujetos incluso a progresos estilísticos en función de las fases constructivas del templo; sorprendentemente realistas son las esculturas de los pórticos norte y sur del transepto.¹⁰³

Esto se aprecia en ejemplos escultóricos como los que se reflejan en el tránsito desde las esculturas del Portal Real (fachada Oeste) de dicha catedral, a las de los pórticos norte y sur, que han ganado en volumen y emancipación de la arquitectura.¹⁰⁴ Esta transición hacia el naturalismo desde finales del s. XIII y durante el s. XIV, paralela al cambio desde el espíritu

¹⁰⁰ CROMBIE, A. C.: *Augustine to Galileo: The History of Science A.D. 400-1650* (London: Falcon Educational Books, 1952), citado en EASTWOOD, Bruce S.: *On the Continuity of Western Science from the Middle Ages. A. C. Crombie's Augustine to Galileo*, Isis, Vol. 83, No. 1 (Mar., 1992), págs. 84-89.

¹⁰¹ EASTWOOD, Bruce S.: *Op. cit.*, pág. 87.

¹⁰² CULLEN, Christopher M.: *Scholastic Hylomorphism and Western Art: From the Gothic to the Baroque*, págs. 45,47.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 49. El autor menciona las opiniones de Erwin Panofski, respecto de la captación psicológica de las esculturas de la fachada occidental así como las de Reims y Amiens (Erwin PANOKSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*”, pág. 6), así como la de Sir Kenneth Clark sobre su refinamiento y autoconciencia, que las dotan de un naturalismo al lado del cual las esculturas griegas resultan arrogantes (Kenneth CLARK, *Civilization*, New York, Harper & Row, 1969, pág. 56).

¹⁰⁴ KATZENELLENBOGEN, Adolf: *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, New York: W.W. Norton & Company, 1959, pág. 92. Citado en Christopher M. CULLEN, *Op. cit.*, pág. 50.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del Románico al del Gótico, supuso uno de los giros más importantes en el marco de la historia del arte europeo. La escultura del gótico flamígero revela con intensidad inusitada las formas de la creación en los intrincados follajes pétreos de *The Leaves of Southwell Minster*, máxima expresión del recurso ornamental de flores y hojas que no solo se emplea en los capiteles en las catedrales sino también para las letras capitales de los manuscritos.

La literatura también se hace eco de esta tendencia por lo vegetal con la aparición de antologías literarias compuestas de finos o ligeros pasajes de textos de autor, hecho por el que se denominan *fioretti* o *florilegium*, como es el caso del conocido *I Fioretti di San Francesco* (finales s. XIV), donde se narran pasajes recopilados por varios autores sobre anécdotas más o menos creíbles de la vida de este sacrificado santo así como de sus acompañantes.

A este respecto hay que señalar como dato convergente que la doctrina franciscana propugnaba también la armonía entre el hombre y la naturaleza. Otros *florilegia* fueron tratados de flores o libros de carácter ornamental, que junto con los herbarios, de carácter medicinal, comenzaron a proliferar especialmente desde el s. XIII, como colecciones de plantas cuidadosamente descritas por el texto y en elaboradas ilustraciones, que siguen la estela del ya citado *De Materia Medica* o *Dioscurides*.

Con el apogeo de la *Scoula Medica* de Salerno entre los ss. XI y XIII, o la posterior de Padua, los manuscritos dejan de ser reinterpretaciones de tratados con imágenes de poca o nula fidelidad; en tales sedes se crean centros de análisis directo de especies botánicas que registran en tratados ilustrados con acuarela sobre vitela. Un ejemplo es el conocido como *Herbario de Carrara* de Serapion el Joven realizado en Padua entre 1390 y 1404 por encargo del príncipe Francesco Novello da Carrara, sensible combinación armónica entre texto e imagen y elocuente demostración de un deseo descriptivo de los ejemplares disecados hasta en sus irregularidades.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Herbario de Carrara, *Rama de vid con uvas*, finales s. XIV, f.29

Otra famosa obra literaria producida en los principales *scriptoria* del norte de Francia que muestra la importancia del jardín cerrado como paraíso y de la simbología floral es el poema francés “*Roman de la Rose*” extensa obra de autoría compartida por dos poetas: Guillaume de Lorris, creador de los primeros 4058 versos ente 1225 y 1240, y Jean de Meun, autor de los siguientes 17772 versos entre 1269 y 1278. Esta obra se inscribe en la tradición medieval amorosa dando lugar a una prolífica creación de manuscritos extensamente miniados sobre todo en Francia durante los ss. XIV y XV. El desarrollo de esta obra recuerda el poema persa de Nezamí Ganjaví titulado “El Rey de Negro” del s. XII ambientada en un paraíso que remite al Jardín del Edén del Génesis y que trastorna los sentidos de un monarca finalmente expulsado del mismo por ceder a sus tentaciones.

La época que sirve de antesala al Renacimiento, según Burckhardt, aceptando la idea del *zeitgeist* hegeliano, estaba signada por un espíritu contrario al de la “retrógrada iglesia”; en él se forja la idea del “hombre moderno” asociada al concepto de lo privado y del individualismo ya presente desde las tiranías del s. XIV. Este ascenso de lo individual estaba motivado por un descenso del valor de la diferencia de clases, al tiempo que una mayor estima personal en función de las propias capacidades, y por la aparición del concepto de “gloria” en los escritos de Dante y Petrarca, lo que prestigiaba las hazañas de cada individuo.

Mientras que en España, Francia e Inglaterra, el sistema feudal instaurado durante la Edad Media evolucionó hacia formas de monarquía unificadoras y en Alemania, se mantuvo exteriormente la unidad de su imperio, la situación en Italia y Borgoña era distinta: débiles infraestructuras feudales y las luchas entre el papado y los Hohenstaufen imposibilitaron la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

transición a un control unificador. Así aparece la figura clave de Federico II, miembro de esta dinastía y nieto de Federico Barbarroja. Considerado el emperador más culto que hay existido jamás, condición por la que se le conoce como “El Sabio” o “*Stupor mundi*”, es finalmente ungido por el Papa y tras muchos avatares, como Emperador del Sacro Imperio Romano (r. 1220-1250), extendiendo los dominios territoriales que ya ostentaba con el Reino de Sicilia (r. 1197-1250), por todo el sur italiano hasta la Campania napolitana, amplia zona de gran importancia y poder en la época.

Sobre las bases de la filosofía aristotélica y movido por una sorprendente pasión hacia el saber y especialmente hacia la naturaleza, creó centros de enseñanza superior, impulsando sobre todo la enseñanza de la medicina y de las ciencias naturales; también fue un artista destacado ilustrando su obra sobre cetrería “El arte de cazar con la ayuda de pájaros”. Con estos ideales, Federico II generó una renovación del arte clásico similar a la que Carlomagno había impulsado en Alemania y Francia cuatro siglos antes.

En tal contexto, importantes artistas se formaron e impregnaron de esas ideas, tales como Nicola Pisano (1215/1220-1278/1284) y su hijo Giovanni (h. 1250-1314), considerados entre los más grandes escultores de su tiempo e impulsando un renovado clasicismo.

Como factor positivo de las Cruzadas está la transmisión de la influencia bizantina y de las fuertes impresiones experimentadas en la capital del imperio de Oriente por toda Europa y especialmente en Francia donde el jardín tendrá un notable desarrollo. Como vimos antes, la riqueza de la obra musical bizantina dejó importantes obras en el Exarcado de Rávena con una influencia decisiva en el arte de Italia y especialmente los reinos de Nápoles y Sicilia, que a su vez la transmitieron a la conciencia francesa del jardín merced a lo que en las esas tierras vieron extranjeros del calado de Roberto II de Artois (1250-1302), participante en la Octava Cruzada movido por la sed de venganza hacia la muerte de su padre durante la Cruzada precedente. El Conde de Artois trasladaría esa cultura a su tierra de Anjou a través de los Jardines de Hesdin, un anticipo de lo que representarían los famosos jardines renacentistas del Valle del Loira.

Durante el siglo XIV, Italia presentaba una estructura compleja en cuya franja central –a excepción de las de Venecia y Génova- predominaban las Repúblicas o ciudades-estado independientes bajo oligarquías constitucionales, rodeadas al norte por diversos Ducados y al sur por los Estados Papales y los Reinos de Nápoles y de Sicilia. Todas las formas de gobierno existentes compartieron durante la primera mitad de dicho siglo, una época de bonanza económica que favoreció grandes ciclos artísticos. Estando la escultura a la vanguardia de las artes en la época, la pintura experimentó el giro hacia el naturalismo tomándola como modelo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Este proceso subyace a la gran transformación estética operada en Giotto di Bondone (Colle de Vespignano, 1267-Florenca, 1337), uno de los primeros artistas que, junto a Masaccio y los van Eyck alrededor de 1400, Durero en 1500, y Caravaggio en 1600, quisieron, cada uno a su manera, representar la realidad de una forma vívida y cercana, trazando con sus obras el recorrido paulatino de tal conquista. Giotto, influido por Dante –en una relación de reciprocidad que se repetirá luego entre Simone Martini y Petrarca-, inspirándose en las esculturas de Nicola Pisano y obviando prácticamente la observación directa de la naturaleza, volcó toda su aproximación hacia la realidad en la volumetría de las formas y las expresiones de los personajes, inéditamente reales.

Célebres son las escenas de dos ciclos murales suyos: en primer lugar, aquél en el que se le atribuye participación, inspirado espiritualmente en la figura de San Francisco (el santo *dei fioretti*) para la Basílica homónima, y sobre todo, en los treinta y nueve paneles que narran “La Pasión de Cristo”, considerados su obra cumbre -al parecer sin duda de atribución-, de la Capilla de los Scrovegni (también llamada Capilla de la Arena). Disuelta la dinastía de los Hohenstauffen tras la mitad del s. XIII y trasladada a dominios de las distintas Repúblicas italianas, la poesía italiana encontró el terreno ideal para su desarrollo, haciéndolo efectivo principalmente en las regiones de Toscana y Bolonia de principios del s. XIV, territorios cuyo dialectos eran más agradables para la poesía y habían madurado lo suficiente como para que ello se produjese; ahí la lírica literaria pasó de ser un divertimento a ser un medio de pensamiento y opinión adquiriendo diversas formas tales como la *ballata* y, sobre todo, el *sonnetto*.

Esto siguió a un proceso que tiene como antecedente principal el auge sobre 1220 de una escuela poética vernácula en Palermo, a su vez asentada sobre raíces de la trova provenzal –después de que trovadores de dicha procedencia se hubiesen establecido en las Cortes Italianas del Norte a finales del s. XII-, bajo los auspicios de la corte del emperador Federico II, monarca que como se ha dicho, manifestó una debilidad especial hacia la cultura italiana y que fue él mismo un poeta más de entre los autores sicilianos cuyas composiciones nos han llegado como las abanderadas de una verdadera literatura italiana.

Dante Alighieri (Florenca, 1265-Rávena, 1321) despunta por encima de toda una generación de poetas, formando un perímetro circundante del que a su vez destacó la figura de Guido Cavalcanti, considerado como un libre pensador. Todos estos poetas realizan una versión espiritualizada de los romances trovadores o poemas amorosos populares -ofrecida en distintas versiones, como la satírica o la didáctica, impregnada de la ciencia aristotélica y del pensamiento de Santo Tomás de Aquino, creando el movimiento literario conocido como *dolce stil nuovo*. El genio universal de Dante se despliega en su épica “*Commedia*” (1304-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1321), síntesis clara de una inteligible relación entre el conocimiento de un lado, y el sentimiento y la religión de otro –según Percy B. Shelley-, en la estela épica de la Iliada y la Odisea, por cuya gloria Dante se sitúa al lado de otros grandes poetas épicos y de sus obras como Virgilio y la Eneida o John Milton (Londres, 1608-Londres, 1674) y su “*The Lost Paradise*”.

La riqueza imaginaria de Dante hizo posible junto –como ya se ha dicho- a la filosofía de Santo Tomás, la “victoria” de los poetas como creadores de un mundo estetizado.

Dante, gracias a la teología tomista, encarna el rol divino como creador de un mundo imaginario que desplaza al mundo real; a semejanza de los filósofos de la naturaleza, Dante se interesa por la cosmología aristotélica, y a través de su *Commedia* –que pasó a ser *Divina* en el s. XVI por juicio de la crítica- la representa en un modelo simplificado geocéntrico, que Dante recorre acompañado primero por Virgilio, a través del *Infierno* y *Purgatorio* –éste representado como una montaña- desde cuya cima divisa a su próxima acompañante, de nombre Beatriz, recoger flores de un camino sembrado de ellas, escenario del *Jardín del Edén* o *Paraíso* (a este respecto, Dante había explicado con anterioridad el origen del Paraíso en el último soneto de su precedente *Vita Nuova*). Con Beatriz, la heroína de su viaje épico, Dante atraviesa los nueve cielos hasta el Empíreo.

Este viaje simbólico del poeta es uno de los más bellos de la literatura y refleja la idea medieval del necesario sacrificio del exilio, del desarraigo impuesto por el pecado original y de predisposición al encuentro utópico de un lugar edénico donde establecerse en paz; esta noción de tránsito físico o imaginario ligada a la del paisaje se constituye en un tropo fructífero de la literatura y la plástica como vía de ascesis¹⁰⁵.

Como en Florencia, el bienestar de la República de Siena durante el período entre 1287 y 1355 permitió cristalizar una Escuela de Pintura de similar categoría a la de su ciudad vecina, con una figura homóloga a la de Giotto, Duccio di Buoninsegna (?- 1318) considerado junto al pintor florentino, como uno de los padres de la pintura occidental y representantes ambos de una práctica continuación del esquematismo bizantino paisajista ligeramente atenuado.

Será en Siena donde por primera vez se pinten escenas panorámicas con asuntos políticos diluidos en la inmensidad del paisaje. Duccio influyó en una serie de artistas sieneses algunas de cuyas obras reflejan un nuevo soplo de naturalismo, principalmente el famoso fresco del *Mal y Buen Gobierno* de la Sede Pontificia en Avignon (Sienese Palazzo Pubblico), un panorama de la Toscana a cargo de los hermanos Ambrogio y Pietro Lorenzetti, y el fresco del Retrato ecuestre del Capitán Giudoriccio da Fogliano, por Simone Martini, íntimo amigo

¹⁰⁵ GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel: *El hombre medieval como “homo viator”: peregrinos y viajeros*, Universidad de Cantabria, págs. 12-14

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de Petrarca en dicha ciudad, y mencionado por el gran poeta como autor de un retrato suyo y de su amada Laura.

Son los primeros indicios del abandono de los símbolos en la representación paisajista y de una nueva mirada a los bosques, en los que ahora el aristócrata se atrave a incursionar para cazar. En la célebre *Maestá* (1308-1311) para el Altar de la Catedral de Siena, en los paneles interiores ejecutados con pan de oro y temple sobre tabla, Buoninsegna ejecuta algunos paisajes que aunque recurren a la tipología imaginaria de rocas escarpadas y unos cuantos árboles individualizados, gozan de cierto naturalismo por el énfasis volumétrico y la iluminación, y están integrados en las escenas narrativas por participar de la estructura compositiva; en tales paneles, como los del "Sueño de San José y Vuelo a Egipto" o el del "prendimiento de Cristo", el artista parece concederles algo más de importancia que el de funcionar como un mero fondo decorativo.

El segundo gran pilar de la literatura italiana tiene un papel decisivo en la instauración del concepto moderno hacia el paisaje, en tanto que proporciona uno de los primeros testimonios escritos que se conservan acerca del asombro ante la belleza de un espectáculo natural. Francesco Petrarca, radicado en la Provenza francesa desde su infancia por el exilio de su familia de su ciudad natal a causa de ser afín a los Guelfos blancos, formado en un itinerario europeo que lo llevaría primero a la Universidad de Montpellier y luego a la de Bolonia, desarrolla sus célebres obras de vuelta en Avignon, donde expresa ya un claro acercamiento y amor por la naturaleza. La conocida teoría de Robert Rossemblum, que sitúa las raíces estéticas del expresionismo norteamericano en la sensibilidad romántica del s. XVIII, emplaza como punto de partida de la visión interior del mundo circundante y de su consiguiente deleite estético en la histórica y al parecer probada ascensión al Mont Ventoux (Monte Ventoso) del escritor florentino, que aconteció en 1336, en compañía de su hermano y dos excursionistas más. Al contrario de lo que quiere hacer creer el poeta, casi con toda seguridad, Petrarca documenta por escrito la acción no durante su desarrollo sino posteriormente a la misma, en la tranquilidad de su estudio. Lo hace siguiendo la tradición literaria de la epístola que, en su caso, dirige a Dionigi da Borgo San Sepolcro.

Esta manera de procesar el registro de la acción es la misma que se ha llevado a cabo desde finales del s. XIV hasta nuestros días, por los artistas plásticos que trabajan del natural. Ya sea el registro percibido desde un punto fijo, o desde las experiencias acumuladas al recorrer a pie un camino que se interne por la naturaleza o al aire libre, este paisaje llamado "de la percepción" ha sido expresado en pequeños formatos, esbozos, bosquejos o apuntes fácilmente transportables; los estudios más elaborados o las composiciones de gran formato son, en contrapartida, generalmente obra generada en la soledad y tranquilidad del estudio o

taller¹⁰⁶.

Este es un momento crucial porque Petrarca le confiere un protagonismo universal a la montaña convirtiéndola en metáfora del refugio donde escapar de los ruidos y miserias mundanales al encuentro de nuestro verdadero yo en íntima comunión con la sensible soledad y vastedad de la naturaleza. Pero al mismo tiempo es metáfora del sacrificio que se ha de cobrar la naturaleza por llegar a comprender toda su inmensidad y la *terribilitá* de su belleza. La montaña es metáfora de la eterna sed de conquista humana de nuevas metas, hitos y cimas desde los que otear el horizonte; de una lucha cuerpo a cuerpo con los elementos y de un despojo de lo innecesario, quedándonos con nuestro solo cuerpo y mente que a cada paso se hacen más y más vívidos.

La acción de Petrarca es similar a la de los eruditos chinos que eligieron el retiro espiritual en los parajes montañosos para meditar y encontrar su manera de pintar y escribir la emoción que le transmite la naturaleza. Aunque luego Petrarca pone coto a sus emociones a través del misticismo de San Agustín, manifiesta la posibilidad de abrirse a la visión emotiva y sensible de la naturaleza como algo nuevo y liberador, causa del sentido moderno de su gesto.

Por esas mismas fechas la ciudad portuaria de Pisa, integrante de la República Florentina e imbuida del esplendor antes mencionado, atrajo a los creadores más destacados, entre los que destacaba Nicola Pisano. Sobre las paredes perimetrales del Claustro del Campo Santo de Pisa, monumento que celebra su independencia y acoge tierra sagrada del Gólgota, se desarrolló un famoso ciclo de frescos entre 1330 y 1340 vinculado estilísticamente a la Escuela de Siena. A los realizados por Buonamico Buffalmacco (activo en la primera mitad del s. XIV), les siguieron obras de Taddeo Gaddi, Spinello Aretino, Benozzo Gozzoli, Andrea Bonaiuti, Antonio Veneziano, y Piero di Puccio.

Aunque fueron prácticamente destruidos durante el ataque aéreo de la aviación americana del 27 de julio de 1944, sobrevivieron algunos fragmentos a partir de los cuales se llevó a cabo una compleja restauración que les devuelve parte de su esplendor, trasladando las capas de enlucido sobre lienzo para evitar la humedad; gracias a esta operación se desvelaron las sinopias subyacentes que revelan la evolución de la idea del artista, quedando expuestas actualmente en el *Museo Delle Sinopie* de Pisa. Buffalmacco, artista mencionado por Giorgio Vasari y por el propio Boccaccio en su *Decameron*, fue el responsable de uno de los monumentales frescos mejor conservados tras su trasplante, el “Triunfo de la Muerte” (también elaborarían otros dedicados al “Juicio Final” e *Inferno* y a la *Tebaida*): en su zona inferior izquierda presenta a una de las más tempranas representaciones murales europeas

¹⁰⁶ CLARK, K. *Op. cit.*, pág. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

donde naturaleza o jardín y un grupo de personas comulgan placenteramente en un ambiente pagano de celebración.

La progresiva conquista de la realidad también está presente en la obra narrativa del segundo gran escritor del *trecento*, Giovanni Boccaccio (Certaldo, Florencia, 1313 –Certaldo, 1375), que alcanza en el *Decameron* (1351-1353), la cima de su *novella* inserta en el nuevo espíritu de su momento, anticlerical y humanista, cerrando la monolítica época medieval de la alegoría, el símbolo y la ausencia del microcosmos personal para dar paso a una nueva fe en la poesía y lo cercano¹⁰⁷;

una nueva dimensión de la naturaleza a través de la descripción que en su introducción ofrece del jardín amurallado donde unos jóvenes se mantienen a salvo de la asoladora peste que diezmaba la Europa de entonces, dentro de un intervalo de tiempo que puede cifrarse entre aproximadamente 1348 –año en que se produce el brote más mortífero importado a toda Europa por los incidentes del famoso Sitio de Caffa¹⁰⁸- y 1429, con brotes sucesivos de cada seis años, lo que llegó a convertir la plaga en parte integrante de la vida medieval. Esta devastadora plaga, conocida como “La Muerte Negra”, que permanece como la mayor tragedia vérica que ha azolado a la humanidad desde Asia hasta todas las culturas del Mediterráneo, hace su irrupción en la psique de los intelectuales y artistas de la época, afectando a sus creaciones al mismo tiempo que éstas lo harían en la psicología social¹⁰⁹.

Esta terrible pandemia se sumó a una serie de factores negativos que venían ya azotando Europa, como terremotos, sequías, pérdidas de cosechas y desnutrición, éstas últimas debidas a las infrecuentes altas temperaturas encargadas de propagar enfermedades y luego los propios virus de la plaga; pero además, la interminable “Guerra de los Cien Años” entre ingleses y franceses se ensañó con especial crueldad contra el campesinado francés víctima de todo tipo de barbaries cometidas por los mercenarios ingleses y contra sus tierras abrasadas por los propios soldados del Delfín para que no cayeran en manos de los usurpadores.

4.5. Retorno a la naturaleza.

La evolución de las ciudades durante el s. XIV conllevó asociada, una transformación del pensamiento y de la concepción del mundo, deslastrándose paulatinamente de la rigidez y

¹⁰⁷ VALDÉS, Nicolás: *El Camino Narrativo de Boccaccio*, Revista “Philologia Hispalensis”, ISSN 1132-0265, Nº 7, art. 23, 1992, págs.

¹⁰⁸ Para expulsar a los genoveses de la ciudad de Caffa, el ejército mongol –que había acudido en ayuda de los musulmanes- y que sufría las embestidas de la plaga, tomó la histórica decisión –que inicia el terrorismo biológico- de catapultar intramuros los cadáveres de sus propios soldados muertos por la peste. Sin embargo se cree que los cadáveres no fueron los responsables directos de la transmisión de la enfermedad entre los genoveses pues los huéspedes muertos no serían vectores de transmisión.

¹⁰⁹ DESORMEAUX, Anna L.: *The Black Death and its effect in the Fourteenth and Fifteenth-Century Art*, Tesis, B.A., Louisiana State University, Mayo 2007, págs. 1-11. En las primeras páginas se ofrece un análisis detallado de las fechas de los brotes así como de la tipología de la enfermedad.

estereotipos medievales. Aunque aún se aprecia ese esquematismo en los manuscritos y retablos, en los arcos apuntados, tracerías y decoración de las catedrales góticas de fuera de Italia, donde destaca la línea que recorta los elementos pronunciándolos, como signo de respeto a un mundo profundamente religioso y convencional, empiezan a florecer otras señales -tanto en pintura y escultura como en arquitectura- de una creciente preocupación por la observación directa del mundo visual y por su reflejo en obras importantes.

El ejemplo casi escultórico de la pintura de Giotto marca un hito hacia 1300 y su relación recíproca con Dante trasciende límites temporales y espaciales, extendiéndose por las principales ciudades, como Florencia y Siena, afectando incluso a la percepción de los pintores nórdicos que, simétricamente responden con un trascendente sentido naturalista del mundo que calará en la sensibilidad meridional. Pintores de la Escuela Sienesa como los hermanos Lorenzetti y Simone Martini, aunque aún tienen lazos con el mundo medieval, han perdido la ingenuidad de ese mundo grácil e idealizado. Homólogamente, Simone establece un diálogo en Avignon con la figura que releva al autor de la Comedia, Petrarca, regalándole un retrato desaparecido de su amada Laura, que es otra señal del inédito reconocimiento pictórico de las individualidades, ausente en el pensamiento medieval, y de las particularidades naturales que también traslada al concepción paisajista en sus obras.

Los hermanos Limbourg, activos artistas en Borgoña a comienzos del s. XV, al servicio del Duque Jean I de Berry en la ilustración de sus famosos Libros de Horas, dan otra vuelta trascendental con la luminosidad, cromatismo y elevada presencia del paisaje en sus imágenes, si bien conservan todavía un cordón umbilical con convenciones medievales.

En la primera mitad del s. XV, la gran antesala renacentista da nuevos pasos trascendentales en la imparable conquista de la representación retiniana. Por mucho que nos sorprende aún la rica presencia paisajística en los frescos napolitanos helenísticos, reconocemos que tienen ambigüedades irresueltas espaciales, que denotan también el desconocimiento de los métodos para solventarlas, algo que finalizará al albur de las nuevas necesidades arquitectónicas renacentistas.

En Italia se opera una gran transformación desde la arquitectura; la enorme complejidad constructiva de la cúpula del Duomo florentino desencadena los procesos mentales necesarios para que Brunelleschi señale otro punto de inflexión artístico hacia 1400, descubra la perspectiva y su enorme logro se traslade a la pintura, surgiendo el famoso Tratado del Arte de Cennino Cennini, e invada la superficie mural en las soluciones rompedoras de Masaccio, cuyas figuras dan la mano a la volumetría de Giotto un siglo después, creando una rigurosa escena más ajustada a la realidad visual que ha olvidado las florituras y fantasías góticas -diferencia similar a la existente entre la representación de peñascos galantes y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

festivos de La Adoración de los Reyes Magos (1423) de Gentile da Fabriano o la posterior de igual temática, El viaje de los Reyes Magos (1459-61) de Benozzo Gozzoli, y la austera sobriedad de Mantegna-; también el mismo espíritu se halla en las intrincadas soluciones dibujísticas de las obras de Fra Angelico y sobre todo, de Paolo Uccello, quien llegaba a sacrificar la verosimilitud por la fascinación y verificación perspectiva.

Antonio Pollaiuolo es un puente de transmisión del sentido naturalista nórdico hacia Venecia y él mismo lo refleja en su Martirio de San Sebastián con uno de los primeros y más grandes intentos por dotar de profundidad, continuidad espacial y verismo topográfico a un gran fondo paisajista, comprometido no obstante por la rigidez compositiva y la rotundidad de las siete figuras del primer término. Una solución diferente al mismo problema de Pollaiuolo se da del otro lado de Los Alpes, en la entonces Holanda que atreviera una primera época dorada en las obras de los artistas que optan por combinar los adelantos en la fidelidad natural con las convenciones heredadas.

Aquí, la aproximación a la realidad se realiza desde la organicidad del mundo, captada en todo su esplendor y detalle -cual si de un espejo se tratase- por los hermanos Van Eyck hacia la década de 1430 merced a las ventajas fluidas de la técnica del óleo, pero, en vez de la sobriedad meridional, los artistas de esas latitudes, que no han cortado todos los lazos medievales, tienen un sentido más hedonista del arte y dirigen la mirada hacia la plasmación de la agitada vida medieval que enlazará con las obras de El Bosco y sobre todo Brueghel El Viejo. Las formas nórdicas de tales pintores primitivos flamencos como Roger Campin, Hans Memling y Hugo van der Goes, considerados los iniciadores de la Escuela Flamenca, revelan un nuevo tratamiento del espacio y los volúmenes influenciado en gran medida por la obra de los italianos, pero es, a su vez, menos pretencioso, distanciándose también por el tratamiento superficial de los objetos representados, mucho más profundo y rico que el de sus homólogos meridionales.

El reflejo de la realidad cotidiana, palpable y de las particularidades locales paisajistas fue reflejado por otro pintor nórdico, el suizo Conrad Witz en Ginebra cuando realizó su Pesca Milagrosa, convirtiendo un tema bíblico, que también trabajaría Rafael medio siglo después en sus grandes acuarelas a color para los bocetos de tapices de las estancias vaticanas, en una escena vívida y creíble. Este paisaje iniciaría la senda del paisaje reflejo de esas particularidades regionales que luego retomaría medio siglo después Durero en su ciclo de acuarelas sobre Nüremberg y el Tirol austriaco.

Mientras tanto, los adelantos que impulsó la imprenta de Gutenberg, el progreso naturalista que permitió la llegada del grabado en cobre forjándose especialistas como el maestro de Durero, Martín Schongauer, y el nacimiento de las ideas reformadoras de Lutero y Calvino,

transformarían definitivamente el arte y la representación de la naturaleza desde el s. XVI en adelante. Los inicios de esa centuria fueron especialmente propicios para el desarrollo paisajista por diversas razones convergentes en Europa. En primer lugar, durante todo el siglo precedente, la estructura política de Europa había cambiado drásticamente: de un territorio continuo demarcado por monasterios y castillos pasó a uno fragmentario dominado por distintas ciudades-repúblicas que prosperaban al calor del comercio burgés; ello a su vez, creó relaciones de intercambio y la necesaria empresa de viajar a otras tierras dando lugar a una curiosidad paisajera inédita hasta el momento, satisfecha en imágenes que aproximaban los lugares distantes. Surge así una conciencia más palpable del territorio que derivará en la tendencia a cartografiarlo –desde mediados del s. XV- certificando el derecho de propiedad sobre las tierras adquiridas.

Esta nueva mentalidad empieza a ser consciente de las diferencias y particularidades paisajísticas de cada región, atraída en muchos casos por una singularidad física poco desdeñable, con evidentes atractivos orográficos que marcan la diferencia entre lo vernáculo y lo foráneo. A su vez, en ese nuevo marco de contrastes visuales despunta un novedoso y diverso abanico de formas y objetos, naturales y artificiales, que ese mundo expandido empieza a ofrecer. De aquí se generó un deseo a veces irracional por poseer y almacenar tales rarezas en un principio exclusivo del disfrute y privilegio personal, solo al alcance de las clases más pudientes.

Aparece así, como un fenómeno trascendental para el arte, el coleccionismo renacentista, del que fueron pioneros los *studiolo*s italianos -en el seno de las fortunas familiares más importantes- y expandido luego hacia la Europa central. *Studiolo*s famosos fueron, por ejemplo, el desarrollado en Mantua por Isabella d'Este (1474-1539) imbuida de toda la compleja sofisticación cortesana reflejada por Castiglione en *El Cortesano*, y más tarde, en Florencia, el emprendido por Francesco I de Médici, cuyo gabinete establecería un puente con sus homólogas *Kunst* -o *Wunderkammer* al norte de Los Alpes-. Fue también en Florencia donde los más grandes artistas de la historia se reunieron para desde el análisis profundo de todos los aspectos de la realidad, construir sólidamente una nueva y duradera apariencia realista del mundo.

En ningún otro artista anidó este deseo de manera más obsesiva como en Leonardo da Vinci, convirtiéndose en el mayor y más completo observador de la naturaleza, haciendo de ese propósito la principal motivación artística y vital. Para su obra más famosa, eligió un paisaje cuyo punto de fuga está oblicuamente orientado respecto del plano frontal del retrato en que muestra a la Mona Lisa, y los colores se diluyen translúcidos como si de una acuarela se tratase en una gama que progresa sin solución de continuidad desde los sienas hasta los azules del fondo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

El espíritu naturalista impregnaba los tratados de pintura hoy más universales, como el de Cennino Cennini (h.1370-h. 1440) –donde, alrededor de 1400, había escrito que si deseas pintar montañas en un adecuado estilo, es preciso partir del análisis de grandes rocas y de un cuidado claroscuro¹¹⁰ o el del mismo Leonardo, reflejado en la lección pictórica de su propia obra, y esta tendencia volcada en la observación empírica fue grande a juzgar por la obra de la siguiente generación de artistas del norte italiano, como Fray Bartolomeo, Francesco Franciabigio, Lorenzo Lotto o el mismo Rafael, que sin duda pusieron de manifiesto el estudio del natural para realizar sus fondos de paisaje. El *sfumato* de Leonardo encontró también una digna réplica en los grandes pintores venecianos. Allí prosperó una estirpe de coloristas que hibridaron las conquistas florentinas con la exuberancia bizantina desarrollando una exquisita sensibilidad para las armonías cromáticas y para los infinitos matices atmosféricos, algo que también los enlaza con los van Eyck. El primero en hacerlo, siguiendo la influencia flamenca a través de Antonello da Messina y, a través de éste, a su vez, la de Petrus Christus, fue Giovanni Bellini, de una generación anterior a Leonardo, quien la plasma en obras como el “Éxtasis de san Francisco”, de 1480, en su “Piedad” o en la tardía “El festín de los dioses” desplegando una notoria y nueva sensibilidad paisajística que envuelve a las figuras relegándolas a un segundo plano. Sus discípulos Giorgione, misterioso autor de la no menos intrigante *Tempestad*, uno de los paisajes con figuras más enigmáticos del arte, y sobre todo, Tiziano, autor de grandes lienzos de dinámicas composiciones que preludian las de Rubens, llevaron el paisaje a una riqueza de cromática y compositiva inéditas.

Además de Venecia, el segundo de los focos más importantes que forman un triángulo paisajístico efervescente, fue Alemania. Casi simultáneamente, una visión mucho más dramática del paisaje cobraba cuerpo en la obra de paisanos contemporáneos de Durero que seguían su estela, como Mathias Grunewald, que legó en las tablas laterales de su célebre *Retablo de Isenheim* dos visiones apocalípticas de la naturaleza de gran credibilidad.

Lucas Cranach El Viejo dejó un elocuente testimonio de su sensibilidad paisajística hacia la región del Danubio en su “Descanso en la huida a Egipto”, de 1504, donde se refleja una interpretación bastante naturalista del entorno y de la profundidad que recuerda a Patinir pero que luego se pierde tras un tratamiento bastante más esquemático y simbólico en su versión del mito del “Jardín del Edén” de 1530, y “La Edad Dorada”, singular no obstante por la profusión de desnudos que muestra.

El dramatismo de la naturaleza adquiere visos primigenios y casi amenazantes en la obra de

¹¹⁰ ROYALTON-KISCH, Martin: *The Light of Nature. Landscape drawings and Watercolours by Van Dyck and his Contemporaries*, British Museum Press, London, 1999, pág. 33.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Albrecht Altdorfer (h.1480-1538), uno de los máximos representantes de la Escuela del Danubio, junto a Wolfgang Huber (1485-1553) y Franz Leu (h. 1490-1531). Altdorfer es considerado como uno de los iniciadores de la auténtica pintura paisajista porque la atracción del paisaje la cataliza pintando al aire libre, lo cual era bastante singular en su época. Pero además realizó numerosas acuarelas, grabados y al menos una obra al óleo sin más temática que el propio paisaje.

Este rasgo divergente para la mentalidad tardogótica de la época, revela así mismo un novedoso papel social del arte, valorando las cualidades intrínsecas de un panorama que no se anclara en una narración¹¹¹. Estos artistas reflejan con sus obras el interés humanista de la época por abrazar el misterio de la creación y del papel del ser humano en ella, dando una visión cósmica al paisaje. Una concepción de la naturaleza amenazante, tenebrosa y violenta, a menudo monográfica o unitaria, de formaciones rocosas o de abigarradas selvas, puede apreciarse además en las obras de Altdorfer o en una obra coetánea como La Pietá de la Catedral de Barcelona, de Bartolomé Bermejo (Córdoba,h.1440-Barcelona,1498).

Otro artista de gran singularidad que enlaza el paisaje con una visión pesimista y aterradora de un mundo infernal, heredera del universo medieval que le precede pero igual de verosímil que la versión clásica italiana, es Jheronymus Bosch (Bolduque, c.1450- Id. 1516); su “Jardín de las Delicias” de h.1480, es paradigma de la relación ambivalente de aversión y atracción fatal entre la naturaleza y los habitantes de las nacientes ciudades europeas en torno a finales del s. XV¹¹²; el tondo titulado “El caminante” de h. 1494, refleja la complejidad del pensamiento medieval para el que la vida es un errar en búsqueda de un paraíso perdido; el ser humano se concibe como un *homo viator in bivio*, como un peregrino que se debate entre el bien y el mal, sentimiento ambiguo y planteamiento de un dilema, que puede hallarse como *leit motiv* de la reciente película *The Village* (2004) de M. Niight Shyamalan; en ella, el bosque es un lugar ominoso y al mismo tiempo atrayente, aventurarse en él es fuente de profundo conflicto moral. Este conflicto existencial también se hallaba en Petrarca y su concepción moral de la naturaleza, que lo lleva a replantearse sus convicciones.

¹¹¹ GOMBRICH, Ernst H.: *Historia del arte*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pág. 294.

¹¹² VANDENBROECK, Paul: *Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*, Museo Real de Bellas Artes de Amberes y Universidad Católica de Lovaina, trad. de Goedele de Sterck, Universidad de Valladolid, pp. 73-108, p. 78.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Jheronimus Bosch, El caminante, 710 x 706 mm, c. 1500, Museum Boijmans Van Beuningen

La iconografía ligada a San Antonio ha sido especialmente fecunda desde la perspectiva paisajista y tiene en los paneles laterales del Retablo de Isenheim (1512-1516) de Mathias Grünewald (Wuzburgo, 1455-Halle, 1528) –una vez completamente abierto- a dos de las representaciones más dramáticas de la historia del arte: La Visita de San Antonio a San Pablo (izquierda) y Las Tentaciones de San Antonio (derecha). Posteriormente, Velázquez ejecuta una versión de la primera con una presencia dominante del paisaje, dando protagonismo al cielo al disponer un horizonte muy bajo.

En tercer lugar, pero no menos significativa, se sitúa la Escuela flamenco-holandesa del paisaje, con particularidades pero siempre permeables entre sí, esencialmente representada en Flandes por Joachim Patinir (Dinant, h. 1440/45-Amberes, 1524) –nombrado por Durero como el buen pintor de paisajes y heredero de una fabulosa tradición miniaturista de gran detalle y vibrante colorido-, donde se consolidará el género a través de sus paisajes panorámicos de elevados horizontes, amplitud angular por lo que se les conoce como paisajes del mundo, denominación que, en ese sentido, también abarcaría los paisajes fantásticos de El Bosco y los absolutamente terrenales de Pieter Brueghel el Viejo. Esta escuela tendrá una vida prolífica durante los dos siglos siguientes y de ella partirán escenas a todo un mercado floreciente con puntos de destino en toda Europa. Patinir y Altdorfer fundamentalmente, son valorados como los primeros pintores verdaderamente modernos del paisaje ya que rompen la hegemonía narrativa frente a una idea más autónoma del paisaje “desproporcionando” la relación entre ambas a favor de la última como nunca se había visto antes en Occidente. Por primera vez el paisaje alcanza una idea de integración y totalidad inédita hasta entonces.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

A inicios del s. XVI, la concepción filosófica y humanista del mundo es la idea del mismo como microcosmos, como un todo en el que armonizan el cielo, la tierra y el hombre, una fusión que puede ser representada en el marco de un cuadro; de aquí se deriva la interpretación de las obras de Patinir y de otros pintores del s. XVI como paisajes del mundo que emplean una visión panorámica¹¹³.

4.6. Irreverencias desde tierras bajas.

Otro factor que cambiaría indeleblemente el rumbo de la historia del paisaje fue la reforma protestante acaecida en las provincias holandesas del norte, que resquebrajó la visión teocéntrica medieval y emplazó al individuo en una nueva relación con Dios y su entorno. La pérdida de la hegemonía eclesiástica derivada de la independencia respecto de España de la Unión de Provincias Calvinistas, la génesis de la Escuela Holandesa del paisaje permite una aproximación más detenida al contexto en que se produjo. En la región de los Países Bajos, a lo largo del s. XIV, cada vez es más manifiesto el descontento con una clase clerical corrupta mediante incidentes que se volverán a la postre decisivos, como los protagonizados por John Wycliffe (1328-1384) y Jan Hus (1369-1415), en la materialización de la Reforma Protestante de Martín Lutero (Eisleben, 1483- *Ibid.*, 1546).

La propagación de la obra escrita de Juan Calvino (Noyon, 1509-Ginebra, 1564) y de la propia Biblia en lenguajes vernáculos gracias a la imprenta de tipos móviles de Gutenberg (c. 1398-1468) tuvo un efecto decisivo en el desarrollo social y económico de la burguesía al fomentar su progreso intelectual y al desechar la necesidad de intermediarios terrenales para acceder a Dios.

De la influencia del movimiento religioso calvinista durante los ss. XVI y XVII surgió la mentalidad capitalista holandesa, fomentada al abrigo de una ética protestante del trabajo que honra la palabra de Dios y su deseo de bienestar terrenal¹¹⁴. Desde la visión teocéntrica calvinista de la naturaleza y el arte, la representación divina debía procurarse mediante la imagen de todas y cada una de las formas de la naturaleza, y en modo alguno, a imagen y semejanza humanas, acto que suponía una arrogancia inaceptable¹¹⁵.

¹¹³ VANDENBROECK, Paul: *Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*, Museo Real de Bellas Artes de Amberes y Universidad Católica de Lovaina, trad. de Goedele de Sterck, Universidad de Valladolid, pp. 73-108, p. 81.

¹¹⁴ GRAFTON PEASTER, Sarah: *A Calvinist View of Visual Art in Seventeenth-Century Holland: The Iconography of Esther in Post-Reformation Dutch Painting*, Tesis Doctoral, pág. 7.

¹¹⁵ CALVINO, Juan: *La Institución de la Religión Cristiana*, Ginebra, 1545, vol. I, cap. XI, pár. 12, ed. J.-D. Benoit, París, 1957, pág. 135. Citado en GRAFTON PEASTER, Sarah, Op. cit., pág. 6.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Ante este panorama, la pintura religiosa a imagen y semejanza humanas se vio acorralada en las provincias protestantes teniendo sus días contados y derivada de ésta sólo sobrevivió el retrato que cobró auge entre la nueva burguesía; entre los pintores más destacados que tuvieron que emigrar de las regiones de habla alemana se halla precisamente uno de los máximos representantes de la captación sin artificios de la realidad, Hans Holbein el Joven (1497-1543), quien halló nuevos horizontes en la corte inglesa de Enrique VIII, pintando retratos o diseñando joyas, como las que acabaron ocupando los afectados retratos en miniatura de amantes desconsolados que no tardaron en imponerse hasta finales del s. XVIII. Sin embargo, en los Países Bajos, la pintura siguió floreciendo con la Reforma a través de, como no podía ser de otra forma dada la caprichosa orografía del territorio, la huella panteísta de Dios en la Tierra, el paisaje.

En ese campo en particular, hasta Miguel Ángel reconocía la suprema paciencia nórdica para representar las cualidades superficiales de las formas de la naturaleza, talento que se diversificó en una pintura especializada en los diversos aspectos del mundo sensible. Quien mejor y más hondamente fundió dos de tales aspectos haciendo que parecieran uno solo, es decir, el paisaje y los hábitos vitales del vulgo como si de un espectáculo se tratase, se halla Pieter Brueghel el Viejo (h.1525-1569); sus escenas de campesinos en medio de paisajes especialmente invernales, continuadores en tal sentido de una tradición nórdica han pasado a la historia por su sensibilidad para captar un paisaje que se humaniza por las infinitas acciones humanas, gracias a una capacidad de observación que tendrá sucesor en el s. XVIII en la obra del inglés William Hogarth.

En la segunda mitad del s. XVI, como reacción a un cierto agotamiento a la belleza atemperada de los grandes maestros del Bajo renacimiento, se desarrolla una pintura que experimenta nuevas soluciones que aporten mayor emotividad y expresividad; en el caso del paisaje, destaca sin duda, la aportación de El Greco, heredera de las tradiciones cromáticas bizantino-veneciana y caso singular del manierismo en España. Su atípico paisaje puro, tanto en el contexto del pintor como en el de la pintura española de la época, de la Vista de Toledo de El Greco (1541-1614) que se conserva en el Metropolitan de NY es inusitadamente diferente a lo visto hasta ese momento. El artista ejecuta esta vista en formato ligeramente vertical por las mismas fechas en que pinta otra de idéntico tema pero planteamiento distinto, más convencional y menos dinámico, con la ciudad dispuesta en formato panorámico y representada con mayor precisión topográfica (Museo de El Greco, Toledo, 1608). En el primero, sin embargo, destaca el intenso colorido del primer plano y, sobre todo, la tormenta del cielo que atrapa la mirada con sus ritmos ondulantes que penden ominosos sobre la ciudad. Un esquema similar puede apreciarse en el Laoconte (1609) donde a pesar de las figuras representadas en primer plano, la vista de Toledo se convierte en foco de atención por el contraste cromático y lumínico, la profundidad y el tormentoso cielo bajo el que se dibuja.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Mientras esto ocurre, Roma y su paisaje de campiña, colinas y jardines, su pasado glorioso, sus tertulias eruditas, y su luz intensa, se convierten en foco de atracción para los artistas de toda Europa, propios y foráneos.

La poderosa atracción ejercida por un lugar concreto en un momento dado de la cultura humana es puesta de relieve en la exposición del Museo del Prado "Roma, Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650" (05-07-2011/25-09-2011). En dicha ciudad y durante el siglo anterior, se habían congregado ya diversas tradiciones pictóricas en torno al paisaje, como el paisajismo arqueológico de Polidoro da Caravaggio y Rafael, representada en los frescos del primero, del primer tercio del s. XVI, para la Capilla de San Silvestre -que influyeron más tarde tanto en Carracci como en su discípulo, Domenichino-, así como piezas adquiridas de Giorgione y Tiziano. Con este telón de fondo, en 1593 llegó a esa ciudad el pintor Annibale Carracci (Bologna, 1560-1609), formado en la precursora Academia boloñesa fundada por su saga familiar, basada en la creencia de una factible enseñanza artística que transmitiera las tradiciones clásica y renacentista, el conocimiento anatómico y la práctica del dibujo del natural. Acudió para hacerse cargo de la decoración del Palazzo Farnese, magistral conjunto de frescos que supondrían a la postre su obra cumbre. En Roma, desarrollaría la tipología del "paisaje ideal" o "clásico", atmosférica interpretación del paisaje de los maestros venecianos y florentinos del siglo anterior. Confería preponderancia a la ganancia espacial gracias a la matización de los colores y del claroscuro, y a una sabia superposición de planos escenográficos que discurren hacia el fondo desde una sucesión ordenada de elementos: una cortina arbórea en primer término destacada contra un claro de cielo; desde aquí, se transcurre por planos intermedios en diagonal de cimbreados arroyos y meandros cubiertos por un manto de suave vegetación sobre el que suele elevarse, en un promontorio, un elemento arquitectónico pintoresco de clásica aportación al conjunto. Y en medio de este escenario, discurren diminutas, las idílicas acciones de pastores y rebaños, así como algunos personajes bíblicos o mitológicos absolutamente subordinados a la teatralidad del conjunto. Esta minuciosa y convincente pastoral de un realismo atemperado contrastaba con la erótica vulgaridad de los cuadros de Caravaggio, cima de un naturalismo descarnado que puede ya apreciarse en su cesto de frutas de 1600. El modelo paisajístico de Carracci -desarrollado luego tanto por el ya mencionado Domenichino como Francesco Albani-, se puede apreciar en obras como El Vuelo a Egipto, donde un paisaje grandioso, armónico, pintoresco en la disposición diagonal de los elementos naturales y arquitectónicos, difumina casi por completo a las figuras objeto del tema.

Entre los pintores foráneos que se establecieron temporal o definitivamente dando lugar al llamado "paisaje italianizado", en menor o mayor grado respectivamente, se hallan incontables artistas manieristas nórdicos, en especial, alemanes y holandeses, representantes de los panoramas de horizontes elevados con figuras, en la línea de Joachim Patinir y del

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

esquema tonal tradicional para los tres planos de profundidad (ocres y terrosos para el primer término, verdegrises para el segundo y azules para el fondo). Además del interés por las cosas prosaicas derivado de la Reforma protestante, la singular sensibilidad hacia el paisaje de los holandeses surge por la omnipresencia y cercanía de un territorio de precaria orografía atenazada por el constante asedio del agua que limitaba constantemente su capacidad productiva. Para someterla a sus intereses, los holandeses emprendieron, a partir de su independencia en 1648 de la corona de España, una titánica transformación territorial a bases de diques y represas que surcaron su limitado territorio; esta provisionalidad territorial generó una conciencia a pequeña escala del mismo y una distribución en limitadas parcelas gestionadas familiarmente. La escasa productividad de una tierra eminentemente cenagosa fue suplida con los ingentes botines comerciales de una inmensa flota naval, que llenaron las arcas de los comerciantes holandeses y abrió una nueva vía de interpretación pictórica a través de las naturalezas muertas. De esta forma, bodegones, paisajes y retratos eran las categorías demandadas por la nueva y anárquica clientela burguesa, a la que tendría que someterse todos los artistas de la época. Para ello, los artistas hallaron una nueva fórmula en el arte, como fue la especialización en subdivisiones derivadas de esas vías de expresión que les garantizase notoriedad, el agrado de un determinado sector del público y una demanda más o menos estable. Dentro del paisaje se desarrollaron diversas vías, como por ejemplo, los paisajes marinos, los invernales, los boscosos, los campestres, los exóticos, los de jardines palaciegos. Entre los paisajistas más influyentes destaca la figura depresiva de Adam Elsheimer (1578-1610), muerto prematuramente, a pesar de lo cual su escasa y no grandilocuente obra paisajística -pinturas de gabinete- al mismo tiempo realista y poética, cargada del drama de los cuadros de historia con referencias cultas, y basada en una extraordinaria retentiva visual influyó notoriamente en muchos y destacados artistas de la época. Especialmente lo hizo en pintores de talleres flamencos que, como Paul Brill (Amberes/Breda, 1554-Roma, 1626), triunfó en la década de 1610 incorporando la iconografía costera y escenas de género, Jan Brueghel, Sebastian Vrancx, Goffredo Wals (Colonia, 1595-1638), Jan Pynas, Leonaert Bramer o Pieter Lastman, actualizaron el paisaje de Amberes. Tanto Elsheimer, como Wals y Paul Brill influyeron en pintores como Filippo Napoletano que a su vez abrió vías que desarrollaron también en Roma pintores como Salvatore Rosa. El taller de Brill fue desde 1616-17 punto de encuentro de los pintores nórdicos recién llegados, miembros de los llamados Bentvueghels, como Cornelis van Poelenburgh y Bartholomeus Breenbergh, David Vinkboons (Malinas, 1576-Amsterdam, 1629), o Gillis van Coninxloo -que rompe con el esquema panorámico e interpreta los bosques cerrados de Altdorfer, algo que continuará su discípulo Roelant Savery (1576-1639)-. Esta primera generación de pintores rompió, en general, con los paisajes panorámicos y de alto horizonte a través de encuadres más cerrados y cercanos a la naturaleza arbórea, aunque hay en ellos grupos de figuras muy notables que subrayan el dinamismo humano, y que, por ejemplo, en Vinkboons, alcanza una especie de paroxismo grupal.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Adam Elsheimer y Paul Brill también influyeron en las consideradas figuras claves del paisaje clasicista barroco, Poussin y Lorena. Estos dos artistas para los que Roma era una verdadera pasión -Poussin había llegado en 1624 tras muchos avatares y dos intentos fallidos- revolucionaron, sobre la base de los hallazgos de Cranacci y su discípulo Domenichino, el arte del paisaje, que hasta ellos se hallaba infravalorado en relación a la pintura histórica y bíblica, pasando a ocupar tras su ejemplo, un puesto digno de merecer la atención del público y de los propios artistas. Uno y otro partieron de una sistemática práctica del natural en excursiones conjuntas por la campiña romana dentro de las propiedades de amistades poderosas. Tal y como describía en su época el erudito Vincenzo Giustiniani (1564-1637), habían dos maneras de captar un paisaje, atendiendo a todos los detalles como hacían los Van Eyck o trabajando grosso modo con manchas generosas de color; esto precisamente era lo que tanto Poussin como Lorena desarrollaron en los centenares de estudios al aire libre con tinta sepia a pluma y pincel, e incluso en el caso de Lorena con óleo sobre papel también en exteriores- que luego eran versionados en el estudio en otros trabajos con aguadas. Especialmente, Lorena hace gala en algunas aguadas -como la que figura en el catálogo de la exposición *The Light of Nature*- de una factura extremadamente ágil, trabajando la mancha en húmedo, algo muy raro de ver entre sus contemporáneos. A pesar de estos incontables trabajos, divididos fundamentalmente entre bocetos realizados desde la cima de alguna colina a la manera de panorámicas o estudios concretos de elementos singulares, a la hora de escoger los motivos para los óleos sobre lienzo, estos artistas recurrían a composiciones más idealizadas que incluían siempre un tema desarrollado con figuras. La influencia en la manera de ver el mundo de la obra de Lorena fue tan grande que se popularizó el famoso artilugio conocido como “Vidrio de Claude”, especie de espejo convexo teñido de amarillo para ver reflejado en él una vista bajo la pátina clasicista.

Muchos de estos artistas regresaron a los Países Bajos, trasladando la luz y armonía romanas a la representación de las llanuras holandesas, dando lugar a lo que se conoce como Paisajes holandeses italianizados. El paisaje tiene una especial importancia también en la obra de Peter Paul Rubens (1577-1640), que absorbió la efervescencia romana a partir de su estancia en 1600 y realizó un retrato idealizado de la casa rural que satisfizo a los terratenientes holandeses de su época. No obstante, sus paisajes puros con acuarela opaca y sus óleos sobre lienzo con unas pocas figuras sumidas en la vorágine de la naturaleza, responden a su idea vertiginosa del arte, más naturalista y matérica, y, al contrario que las obras de Poussin y Lorena, terrenales; sus paisajes tienen poco que ver con el academicismo y la excesiva armonía de la mayor parte de las grandes composiciones de los pintores anteriores. Sus dibujos del natural de elementos paisajísticos suelen confundirse con los de su más célebre discípulo, Anthon Van Dyck (1599-1641) -del que en 1999 se conmemoró su nacimiento con importantes exposiciones en toda Europa-, cuyos estudios de la naturaleza servían de notables

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

fondos para sus elegantes retratos en la corte de Carlos I de Inglaterra, donde trabajó como pintor de corte desde 1632 a 1641; allí realizaría, además de innovaciones en el campo del retrato concediendo un mayor protagonismo al paisaje en los retratos ecuestres y de cuerpo entero, una serie de acuarelas de gran significación en su contexto llegando a ser referencia central y punto de partida de la Escuela Inglesa del paisaje. Esas obras a la acuarela están resueltas en una gama reducida de colores pero tienen una impronta ágil y decidida, no circunscrita al rigor del dibujo, que estilísticamente enlazan, en mayor o menor grado, con una larga nómina de pintores holandeses sensibles a su entorno y especializados en la pintura de vistas. En la segunda visita de Rubens a la corte de Felipe II, el maestro flamenco pudo conocer personalmente a Velázquez y admirar su obra, estudiar conjuntamente los tesoros de El Escorial, e influir en la pintura del genio español que ganó en soltura y luminosidad; a su vez avivó el deseo de emprender el viaje a Italia, lo que finalmente llevó a cabo Velázquez en dos ocasiones. Muy probablemente fruto del primero de ellos, entre 1629 y 1631 son las dos célebres vistas de pequeño formato -no panorámico- de los jardines de la Villa Médicis en las afueras de Roma, considerados de gran importancia como antecedente del paisajismo español futuro por su desenvuelta factura cercana al estudio sobre lienzo y la rareza de estos exponentes dentro de la obra del maestro sevillano, que, como su coetáneo Van Dyck, los ejecuta al albur de un viaje, al aire libre y en una técnica que emplea el óleo de manera bastante fluida. El interés y la factura paisajística velazqueña fue probablemente también influencia de la obra del Guercino, que conoció de primera mano en Cento adonde acudió debido a su admiración por el artista boloñés. La adquisición de esta impronta sin duda debió de servirle a Velázquez para la realización de *La Rendición de Breda* (1634-35), donde un primer plano obturado por figuras de cuerpo entero y a tamaño natural no es suficiente para subordinar la impresionante profundidad paisajista del fondo bajo una densa franja del celaje azul.

La siguiente generación de paisajistas holandeses -la misma de Poussin- surge asociada a la ciudad de Haarlem y en ella despuntaron el probable alumno de van Coninxloo y Vinkboons, Esaias van de Velde (h. 1591-1630), y Salomon van Ruysdael (h. 1600-1656), que dieron un giro al paisaje idealizado hacia una representación más realista; en ella la naturaleza normalmente controla la escena a través de los celajes que oprimen franjas de tierra o de agua en el tercio inferior, despuntando de las mismas ya sean copas de frondosos árboles o esbeltas velas de barcos. No tan literarias como las versiones que les anteceden, tampoco carecen de lirismo, concentrado en la interpretación sensible de los más sutiles matices atmosféricos y acuáticos. También son representantes generacionales, Jan van Goyen (1596-1656), discípulo de van de Velde, o Simon De Vlieger (h.1601-h.1653) desvelando cómo la naturaleza se alía con molinos y barcos en una sinfonía de matices que privilegian los cielos. A lo largo del s. XVII, las Provincias Unidas del Norte desarrollan un imperio marítimo, militar y comercial, que tiene su correspondencia pictórica en el naturalismo pictórico

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

holandés, siendo un probable origen la carpeta de veinte grabados titulada "*Versheyden Stranden en Water Gezichten*" de Jan Pourcellis, maestro de De Vlieger y probablemente el primero en dedicar estiradas franjas de mar y arena a los paisajes y en representar anónimos barcos como los focos de atención de sus obras¹¹⁶. Por su parte, van Goyen (1596-1656), fue uno de los primeros en dirigir toda su atención hacia los efectos atmosféricos de celajes nubosos siempre cambiantes. Rembrandt, coetáneo de Lorena, Van Dyck y Velázquez, realizó cientos de apuntes de paisajes con pluma y tinta, que demuestran su interés por estudiar el paisaje; su producción pictórica paisajística es comparativamente muy inferior a la de sus retratos pero refleja igualmente la intensidad y sus preocupaciones por la luz y los cielos que llenan de espiritualidad las escenas.

La intensidad emocional de los paisajes de Rembrandt tiene continuidad en los de la siguiente generación, a menudo más ambiciosos y dramáticos. Philips de Koninck (1619-1688) es uno de sus principales representantes, creando un paisaje de gran originalidad, singularmente austero, invadiéndolo una inmensa profundidad mientras el espacio compositivo se reduce a dos grandes zonas: cielo y tierra; también sobresale Aelbert Cuyp (1620-1691), de paisajes muchos más idealizados y emparentados con esquemas compositivos diagonales como los de van Goyen; pero sobre todo, el gran descubridor de la poesía de los cielos y grandes arboledas holandesas, con molinos, puentes, y riachuelos, que diagonalmente se disponen en profundidad, apuntando hacia ruinas de castillos que se vislumbran en el fondo, fue Jacob van Ruisdael (h. 1628-1682). Con una obra copiosa de paisajes entrevistos desde la tierra, y por contraste, de solo media docena de marinas puras, es el precursor de Constable, quien lo admiraba profundamente, incluso desde antes de iniciar sus estudios oficiales de arte, trabajando a partir de su obra gráfica que, no fue impresa por el artista sino, como era habitual, gracias a la labor de artesanos especializados. De las ciento treinta obras sobre papel que realizara Ruysdael, fundamentalmente dibujos, unas treinta tienen un carácter definitivo y solo cuatro están acabadas con acuarela y dos de ellas hechas sobre pergamino¹¹⁷. Coetáneo de Ruysdael y fundamentalmente célebre merced a unos contados pequeños cuadros de género que capturan la realidad con una mágica luz, Jan Vermeer (1632-1675) pintó una vista urbana que está considerada como uno de los paisajes más "fotográficos" de la historia. Otro pintor coetáneo que desarrolló una visión agitada y al mismo tiempo idealizada del paisaje con vestigios de ruinas pintorescas, preludiando el paisaje romántico fue el napolitano Salvatore Rosa (Nápoles, 1615-Roma, 1673); a diferencia de Lorena, la suya fue una visión que podría denominarse más moderna si por esto entendemos la comprensión de la agitación de las formas en el espacio-tiempo, muy inusual en su época, cuya vehemencia vital la traspasaba al lienzo recordando la obra de Caravaggio, Goya, y Bacon. Rosa pintaba

¹¹⁶ RUSSELL, Margarita: *Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch Marine Painting*, pág. 80.

¹¹⁷ SLIVE, Seymour: *Jacob van Ruysdael. A complete catalogue of his paintings, drawings, and etchings*, Yale University Press, New Haven & Londres", pág. 491.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

tempestuosamente transmitiendo la impronta de los estudios al óleo que también hacía en el propio terreno y donde Poussin y Lorena colocaban pastores y doncellas, él situaba seres socialmente liminares, creando unas atmósferas paisajísticas casi salvajes, dentro de la pura *terribilitá* que preconiza la idea de lo sublime.

4.7. Vertientes románticas.

Unas pocas décadas antes del inicio del s. XVIII, concretamente en 1667, André Félibien (Chartres, 1619-París, 1695) pronunció el célebre Prefacio, publicado al año siguiente por orden de la Superintendencia de Edificios de París, de las Conferencias de la Academia Real de Pintura y Escultura, que desempeñó en lo sucesivo un papel relevante en la teoría del arte francesa y, por extensión, europea. En tales reuniones los críticos e historiadores presentes analizaron obras fundamentalmente de tipo histórico-narrativo o religioso, que eran las que consideraban más importantes, pero Félibien, en vez de dirigir su análisis sobre ellas, lo hizo sobre las de tipo alegórico, colocando las otras en segundo lugar de apreciación. Por ello, y de acuerdo a una relación especular con el orden de la creación del Génesis, estableció la existente entre las distintas actividades artísticas, colocando en la cima del prestigio a las composiciones con figuras humanas, en primer lugar las alegóricas o, en la práctica, religiosas, más valiosas conforme mayor número de figuras entrañaran, seguidas de las históricas o narrativas y, por último, las de retratos individuales; luego seguían las de animales, paisajes, dentro de las que figuraba la marina, y, finalmente, las de naturalezas muertas¹¹⁸, distinguiendo incluso entre éstas, de si se trataba de composiciones con elementos vivos o inanimados¹¹⁹. El criterio seguido para esta definición estaba basado en el análisis de un retrato de Luis XIV y en dos series de tapices sobre los Elementos y las Estaciones, composiciones todas donde se codificaba un lenguaje erudito y alegórico.¹²⁰ De todo ello puede deducirse fácilmente la baja estima que el arte del paisaje suscitaba en los círculos oficiales de aquella época, su histórica consideración de “arte menor”, destinado a pintores de segunda categoría, y la comprensible derivación de la mayor parte de artistas hacia las temáticas que pudieran reportarles más facilidades, distinciones o elogiosas críticas en los catálogos de los Salones oficiales. De esta forma, el arte académico de los siglos siguientes, se tiñó de una uniformidad estilística pretenciosa, surgida para la adulación de los poderosos, que no se rompería hasta la gran Revolución Francesa con sus célebres ideales. Muestra de ese estado de los géneros residió en el catálogo del primer *Salon* de 1673, cuya primera mitad estaba consagrada por completo al comentario de las imágenes alegóricas, de historia o de retratos, destinando un tratamiento marginal carente de toda precisión descriptiva y estética,

¹¹⁸ KIRCHNER, Thomas: *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, pág. 187.

¹¹⁹ LOBSTEIN, Dominique: *Charles-François Daubigny y el Paisaje Realista en Francia*, Conferencia, Museo Nnal. del Prado.

¹²⁰ KIRCHNER, Thomas, *Op. cit.*, págs. 190-191.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

a la primera reseña de obras paisajísticas, ubicada en la segunda mitad del mismo y perteneciente a un pintor poco conocido y de difícil rastreo, como fue el paisajista y decorador de *trompe l'oeils* especializado en perspectivas arquitectónicas, Jacques Rousseau (París, 1630-Londres,1693); sus obras, imbuidas de un clasicismo barroco, eran idealizaciones del paisaje construidas en el interior de su estudio para volverlas “sublimes y perfectas”¹²¹. No en balde, a inicios del mismo s. XVIII, la aristocracia francesa imperante hallaba el mejor reflejo estético de sus códigos de conducta a través de los paisajes galantes de Antoine Watteau (1684-1721), genio que elevó a su máxima expresión la sofisticación de los paisajes arcádicos de Lorena, convirtiéndose en guía -a pesar de su frugal carrera- del gusto de la opulenta sociedad de la época que acabaría por consumirse en sus propios excesos. En sus composiciones al óleo de discretas dimensiones, una naturaleza dominada pero al mismo tiempo exuberante y desapasionada se sirve como coartada perfecta para encubrir y propiciar todo el erotismo de la liberal sexualidad aristocrática del Antiguo Régimen, desplegada en las Fiestas Galantes, con nutridos y pequeños grupos de participantes que disfrutaban de su frenesí al margen de cualquier preocupación. Fragonard retomará varias décadas después esta atmósfera disoluta en su serie más destacada de 1771, diversas composiciones de una sensual gracia y recreada naturaleza que, no obstante, fue rechazada por su comitente, la amante oficial de Luis XV, Mme. du Barry, en un momento de tránsito en el gusto hacia la estética neoclásica del pintor de la revolución burguesa, Jacques-Louis David (París, 1748-Región de Bruselas, 1825). Todo el artificio de esas construcciones cortesanas se vio amplificado hasta cotas monumentales en la Venecia palatina del s. XVIII, en justa continuidad a la revolución cromática de las grandes figuras del s. XVI, como Tiziano, Tintoretto, Correggio. El principal hacedor de esos “paisajes celestiales”, abiertos al propio infinito, fue uno de los más grandes tramoyistas de la pintura universal, Giambattista Tiepolo (1696-1770), quien, con sus famosos frescos cenitales, fue el continuador del más puro dinamismo de Rubens. Su dominio de los efectos visuales y la perspectiva, convierte a sus gigantescas composiciones en trampantojos que fracturan los espacios arquitectónicos. Amén de los logros plásticos de las obras definitivas sobre muros, Tiepolo entronca con una tradición de génesis visual de la idea de gran interés por su proximidad estética al terreno de la acuarela.

Sin embargo, todo esta teatralidad refinada iba a dar paso a un descenso a lo terrenal por medio de la revalorización que de los sentidos, tuvo lugar a lo largo del Siglo de las Luces. Durante el mismo, se generaron importantes ideas sobre gusto y estética que influyeron en el desarrollo del paisaje en Europa. En las principales naciones europeas del momento, como Francia, Alemania y en el Reino Unido, tuvieron lugar importantes cambios sociopolíticos. Ahí, debido a las desamortizaciones emprendidas por Enrique VIII desde el s. XVI, se había propiciado una nueva conciencia del suelo y de las particularidades geográficas locales. El

¹²¹ LOBSTEIN, Dominique, *Op. cit.*, 4:45”.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

traspaso de títulos de propiedad y el derecho a la gestión económica de sus recursos por parte de una nueva burguesía terrateniente, extrayendo materia prima para la naciente industria, desveló un mundo nuevo y particular hasta ahora solo latente. Así, una nueva realidad física y sensible despertó, desencadenando procesos paralelos que incidieron en la evolución del gusto a fin de poder apreciar su singularidad. Los nuevos análisis se centraron por primera vez en el papel de la calidad de las percepciones más que en la belleza aislada o ensimismada de los objetos que las generaban. Era el resultado del despertar de un nuevo asunto de interés teórico: el de la facultad de las percepciones como manera de entender el mundo y de mejorar la calidad de vida de los individuos a través de la valoración estética de la naturaleza, analizando las posibles reglas que subyacen al gusto.

La concreción definitiva de la corriente empirista propiciada por el clima de renovación sociopolítica que transformó por completo al Reino Unido tras la caída del monarca estuardo Jacobo II, bajo preceptos que valoran la experiencia, la libertad y la negación del apriorismo y absolutismo, permitió focalizar temas como el del gusto y la percepción desde un punto de vista práctico. Tales ideas conformaron una estética que, *grosso modo*, subyace al ideario romántico moderno que perseguía la libertad rousseauiana a través de la fantasía imaginativa, la soledad del artista y el sentimiento¹²² por oposición a la razón clásica y platónica. Los orígenes de esta corriente en territorio británico pueden rastrearse hasta los “*Remarks on Several Parts of Italy*”, de entre 1701 y 1703, del crítico literario Joseph Addison (Wiltshire, 1672- Middlesex, de 1705), quien no por casualidad había traducido las Geórgicas de Virgilio en una versión publicada en 1694, donde el autor describe maravillado la belleza y particularidad del paisaje transalpino. Addison se refiere aún a lo “romántico” en un sentido novelesco pero ya relaciona los parajes selváticos y despoblados a los escenarios propicios a la imaginación.

El término “sublime” aparece en el campo de la estética derivado de un tratado griego de retórica del s. I dC., atribuido al autor judeo-helenístico conocido como pseudo-Longino afín a la concepción que entiende el arte de la oratoria -tan importante en la cultura helena- desde un enfoque más pasional, irracional o emotivo que analítico y argumental. El primero logrará un efecto más extático, turbulento y subyugante¹²³ aún cuando se asuman riesgos y se termine cayendo por los abismos (John Dreyden, 2ª mitad del s. XVIII). El caso es que comienza a diferenciarse una categoría de belleza distinta a la que produce una serena respuesta del alma, o de la que surge simplemente un efecto agradable; es una belleza tal que provoca un verdadero estado de conmoción o sacudida interior. Para que esto fraguase, fue imprescindible antes su traducción en 1674 por el crítico francés Nicolás Boileau (París,

¹²² Fred S. KLEINER: *Gardner's Art Through the Ages. The Western Perspective*, Vol. II, pág. 650.

¹²³ Rosario ASSUNTO: *Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos*, Visor, Col. La Balsa de la Medusa, 20, Madrid, 1989, págs. 17-18.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1636-Ibíd., 1711) en “El Sublime”, interpretando tal concepto en clave estética clásica de la que era máximo representante. De suma importancia para su traslado a la sensibilidad inglesa fue el concurso nuevamente de Addison a través de su obra *Los Placeres de la Imaginación* (1712); en ella proclama el poder creativo de la imaginación para modelar individualmente la percepción de la naturaleza y el propio gusto, sitúa en un espacio intermedio entre lo bello natural y lo sublime a lo pintoresco aportando inéditamente ejemplos pictóricos marcados por el contraste lumínico y define el trascendental “agradable horror” que genera un paisaje sublime. Casi simultáneamente, su compatriota Anthony Ashley Cooper (Londres, 1671- Nápoles, 1713) introduce el elemento clave al asociar en “*Characteristics of men, manners, opinions*” (1711) la ética a la estética, dado que el reconocimiento de la belleza produce un tipo de placer que conduce al equilibrio y la armonía espiritual y por ende, a la social; Ashley Cooper subraya además el valor de la imaginación para modelar y potenciar el gusto, determinando una sensibilidad culta que criba la realidad, proporcionando las partes en búsqueda de una concordancia armónica que recoge la idea de la *justa medida* expresada por la naturaleza en la idea de armonía (*concinntas*) de Alberti.

La aristocracia y alta burguesía inglesa principalmente, absorbió estas ideas desde la poesía coetánea¹²⁴ que se inspiró en los valores pictóricos –en la época, *pintorescos*- de las obras de aquellos pintores de la segunda mitad del s. XVI residentes en Roma, como Lorena, Poussin o Salvatore Rosa. Estos poetas cultivaron la sensibilidad de los viajeros para descubrir la esencia nueva tanto de los paisajes extranjeros como de la autóctona que pasaron a mirar desinteresada y estéticamente.

A partir de aquí la vinculación a la plástica sería indefectible y jalonada por tratados de estética como los del pintor Jonathan Richardson en su “*Essay on the Theory of Painting*” (1725) y con mayor claridad en los poemas de “Pleasures of Imagination” (1744) de Mark Akenside. Luego llegaría uno de los momentos clave con el célebre tratado de Edmund Burke, publicado en 1746, titulado *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Indagaciones filosóficas acerca del Origen de nuestras Ideas de lo Sublime y la Belleza); es aquí donde el término sublime alcanza conocida carta de naturaleza: todo lo que, impresionando hondamente el alma, por su excelsa infinitud, potencia y desmesura, puede llegar a inducir una especie de terror, de “placentero dolor” o de “horror delicioso”. Es decir, la más honda impresión que pueda experimentar el alma; en ello aflora un desmarque completo de lo sublime respecto de lo bello clásico, es decir de la concepción clasicista de la belleza, entendida de manera serena y con cualidades formales contenidas –

¹²⁴ Esta generación de poetas británicos estaba caracterizada por una profusa y novedosa descripción de diferentes enclaves paisajísticos de las islas británicas e integrada por John Dyer (1699-1757), poeta y paisajista-acuarelista que desarrolló una concepción holística e integradora de las artes a fin de inspirar su obra, James Thomson (Ednan, Escocia, 1700- Richmond, 1748), autor de *Las estaciones* (1730), Thomas Gray (London 1716 – Cambridge, 1771) y William Shenstone (Halesowen, RU – *Ibid.*, 1760). Citado en MADERUELO, J., *La mirada pintoresca*, págs. 79-90, Revista QUINTANA (Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte de la Universidade de Santiago de Compostela), 2012 (11).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pequeñas dimensiones, textura lisa, colores claros y brillantes sin estridencias, ausencia de contraste bruscos, etc.- que genera algún tipo de sentimiento semejante al amor.

Otro eslabón fundamental en la forja de la sensibilidad estética de la naturaleza lo dio en 1768, el presbítero anglicano y maestro ilustrado William Gilpin (Cumberland, 1724- 1804), acuarelista que, según su propio testimonio, pintaba para relajarse y como un divertimento¹²⁵. De extracción humilde, desarrolló paralelamente a sus ocupaciones formales, una práctica intensa de la acuarela, el grabado y el paisaje adquiriendo notable habilidad en todos y, concretamente en la primera, una técnica afín a la de Alexander Cozens (San Petesburgo, 1717- Londres, 1786). Sin los medios necesarios para forjarse su propio *tour* transalpino, desarrolló una particular y prolífica reflexión sobre el gusto a partir de relacionar elementos pictóricos con la naturaleza que dio lugar a varias publicaciones donde reforzaba sus ideas con los grabados que él mismo imprimía de sus propias acuarelas. Comenzó eligiendo la jardinería como terreno de aplicación de sus ideas en *Un diálogo sobre los jardines* (1748); el jardín es de nuevo paradigma de una recreación de la naturaleza bajo mirada pictórica, una fusión de conceptos generada desde todo Oriente y llegando hasta la actualidad en los diseños contemporáneos de paisajismo biotópico, recreando hábitats naturales; esto se aprecia perfectamente en el paisajismo zen japonés, versión espacial de la pintura *sumi-e*, desarrollado también en el paisajismo acuático, donde destaca el concepto de *Iwagumi*, una noción de *aquascape* cuyo máximo representante es Takashi Amano (Niigata, 1954-Id., 2015).



Takashi Amano, *Aquascape*

Gilpin publicó su *An essay on Prints* donde dio carta de naturaleza al término “picturesque”. En él proponía una serie de reglas para componer un paisaje en base a un ideal sentimental de belleza paisajística, en una suerte de integración de lo natural salvaje en la decadencia y

¹²⁵ GILPIN, William: *Essays, on picturesque beauty*, London, 1792, pág. IV del prólogo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

melancolía de la ruina cultural. Pero más trascendental para el desarrollo del arte pictórico fue aún su contribución al descubrimiento de las virtudes paisajistas británicas, como en el caso de una región intensamente plasmada por Turner en varios cuadernos de apuntes. Lo que reformuló en sus obras “Observaciones sobre el río Wye y otras partes del sur de Gales”, publicado en Londres, en 1782, “Observaciones sobre la Región de los Lagos y el oeste de Inglaterra y Comentarios sobre los paisajes boscosos y otras vistas de tierras arboladas”, aparecido en Londres, en 1791. Todas sus ideas las compiló finalmente en su obra más conocida “*Essays, on picturesque beauty*”, de 1792.

Otros escritos que procuraron explicar esa estética fueron obra de figuras como Sir Ubedal Price (1747- Herefordshire, 1829) con su “*Essay on the Picturesque, As compared with the Sublime and the Beautiful*”, de 1794, donde intentó revelar cómo lo pintoresco aflora en el entorno; y de quien fuera vecino de Price, Richrad Payne Knight (1750- 1824) en su poema “*The Landscape*” y sobre todo en su “*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*”, de 1805, donde critica la concepción Burkeana de la belleza en lo liso, pequeño y armonioso, en la concordancia de Reynolds o en lo decorativo de Addison y con mayor repercusión moderna sitúa lo pintoresco en el terreno de la asociación subjetiva de factores plásticos.

Lo pintoresco que se entretendió con lo sublime asociando arte y naturaleza cedió terreno progresivamente hacia finales de siglo a las ideas de lo sublime que terminó por alentar plenamente el espíritu romántico expandiendo todo su vigor sobre el continente; a ello contribuyeron otras aportaciones como las del catedrático y figura clave de la ilustración escocesa Hugh Blair (Edimburgo, 1718- Ibíd, 1800) en sus “Lecciones sobre Retórica y Bellas Letras”, publicadas en 1783, los “*Études de la Nature*” de Bernardin de Saint-Pierre, y las obras de Rousseau, Chateaubriand y Forster. La aproximación hacia la naturaleza y la vida campestre generalizada durante el s. XVIII en Europa, se manifestó con especial intensidad en el recorrido vital de Rousseau que llegó a hacer de la botánica y de la confección de herbarios una de sus más fervientes pasiones, indeblemente cultivada en torno a las relaciones sentimentales con mujeres, por ejemplo con Mme. de Warens entre 1728 y 1739. El autor anónimo de *Inquiry Concerning the Principles of Taste*, de 1785, revela cómo lo sublime se sitúa al borde del abismo decantándose por lo oscuro, lo exótico, lo deforme y lo extravagante. Pero será en las de Diderot, “*Investigaciones filosóficas sobre el Origen y Naturaleza de lo Bello*” y sobre todo en las de Kant, “*Lo Bello y lo Sublime*”, de 1764 y en su “*Crítica del juicio*”, de 1790, así como de Schiller, “*Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*”, de 1795, donde lo sublime adquiere máxima definición y claridad filosóficas.

La acuarela tendrá un papel relevante en el transporte de las vistas monocromas importadas a Gran Bretaña desde el continente para regocijo nostálgico y cultural de la sociedad inglesa,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

a una versión coloreada del mundo clásico. Esa transformación policroma se erigió en un arte y constituyó parte de la esencia de lo pintoresco, estética cuyos antecedentes yacen en la escuela paisajista holandesa del barroco holandés encarnada en Jacob van Ruysdael (Haarlem, 1628- Amsterdam, 1682), Hobbema (Amsterdam, 1638- Ibíd., 1709), Albert Jacob Cuyp (Dordrecht, 1620- Ibíd., 1691) y otros pintores coetáneos. Según los postulados iluministas del momento, para los que la naturaleza ya no era un elemento inmutable sino un estímulo y materia de conocimiento, tal estética era aplicable a la jardinería, “es decir, a un arte que no imita ni representa, sino que (...) actúa directamente sobre la naturaleza, modificándola, corrigiéndola, adaptándola a los sentimientos humanos y a las comodidades de la vida social”.

El pintor y tratadista Alexander Cozens (Rusia, 1717-Westminster, 1786) también teorizó acerca de lo pintoresco acentuando el valor didáctico y clarificador de la interpretación perceptiva de los estímulos visuales, transmitidos desde la propia naturaleza y, en principio, immanentes a todos: una “interpretación de la naturaleza como partícipe de los impulsos espirituales, de la sensibilidad, del dinamismo de la sociedad moderna”. A finales del s. XVIII, ideó un sistema generador de formas plásticas que incidía precisamente en el hecho del carácter mutable de la materia puesto al descubierto por el ojo y el cerebro del artista que es capaz de operar esa transformación, inventando un mundo a partir de unas manchas casuales, aunque finalmente se compusiera una escenografía pintoresca de elementos. Su método cobró primera forma cuando él contaba con cuarenta y dos años, en 1759, bajo el título de “*An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips, Intended for Students in the Arts*”, adquiriendo mayor complejidad en 1785, bajo el título más conocido y definitivo título de “*A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*”. En el “Nuevo Método para la Invención en la Composición Dibujada de Paisajes Originales” planteaba un proceso rigurosamente estructurado en una serie de pasos de claras reminiscencias alquímicas. Básicamente consistía en partir de manchas de tinta negra lanzadas al azar sobre el papel que prefiguraban patrones sugerentes a partir de los que elaborar composiciones de paisajes imaginarios. Cozens se basaba en los escritos de Leonardo acerca de su viejo *muro paranoico*, donde como es sabido, el genio renacentista proponía el ejercicio de descubrir paisajes enteros desde las manchas de humedad de la pared desgastada. Cozens no hacía por tanto, otra cosa que legitimar y reivindicar el valor de la mirada imaginativa en la construcción de un paisaje, pero el reconocimiento del papel del azar y de la asociación libre eran libertades incompatibles con el rigor académico de su tiempo. La pintura del francés Jean-Baptiste Simeon Chardin (París, 1699-Íd., 1779) llevaba implícita una idea semejante porque deconstruía las formas con una pincelada disgregada.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

4.8. Viajeros ilustrados.

Las teorías estéticas anteriores nutrieron la mirada viajera y ávida del célebre polímata prusiano Alexander von Humboldt (Berlín, 1769-*Íbid.*, 1859) para representar poéticamente a la naturaleza, entendiéndola holísticamente merced a una formación multidisciplinar y profunda. El pensador berlinés se dibuja como un continuador romántico de la estela estética que Petrarca iniciara al coronar el *Mont Ventoux* bañado por el mistral, transmutándola en la sublime experiencia de la cima del Teide bajo las turbulencias del alisio. Sus inquietudes intelectuales se inscribían dentro de los ideales del movimiento *Sturm und Drang* encarnados por figuras de la talla de Goethe y tardíamente de Schiller, que preconizaban la liberación de la expresividad y subjetividad, la juventud y la pasión por la naturaleza, en oposición a la frialdad y encorsetamiento racionalizador de la ilustración. Humboldt tuvo además como fuente inspiradora a la obra de Jean-Jacques Rousseau que veía en la montaña un símbolo de una nueva sociedad y un espíritu más libre; las obras del filósofo francés y las del conde Buffon idealizaron las grandes expediciones del s. XVIII y pudo impregnarse del exotismo de las tierras lejanas por la lectura de obras como Pablo y Virginia de Bernadrdin de Saint-Pierre o el Descubrimiento de América y El Nuevo Robinson de Joachim Heinrich Campe. La influencia de Goethe en la percepción estética de las montañas y en el posterior auge de las aficiones alpinista y vulcanológica como una suerte de catarsis espiritual sería decisiva puesto que no sólo prácticamente inaugura a través del viaje ilustrado la tradición alpina en Suiza en busca del encuentro con lo más recóndito del ser a través de la fusión mística con la naturaleza más sobrecogedora. Es necesario precisar que Goethe fue un prolífico paisajista y que desde 1765 dibujó y pintó incansablemente la naturaleza tanto como representación directa de sus observaciones como de sus fantasía imaginativas, desarrollando un cuerpo plástico en principio exclusivamente privado y desde una perspectiva de continuo y humilde aprendizaje en la captación de lo sustancial que el tiempo no hace sino cuestionar dada la envergadura de su proyecto. Goethe está envuelto en un contexto de cuestionamiento de los modelos perceptivos y que él mismo tendrá un lugar destacado en su análisis cuando publique más tarde su obra Esbozo de la teoría de los colores, entre 1810 y 1820. De sus tres viajes a los alpes helvéticos, en 1775, 1779 y 1795, la honda impresión de los abismos rocosos y verticales desencadena cada vez una respuesta productiva y creativa cambiante con el curso de los años: en el primer caso, el poeta siente una frustración ante la imposibilidad tanto de los dibujos que él mismo ejecuta como de las palabras que escribe para expresar la magnitud del espectáculo natural; en el segundo, su visión se nutre de una mayor templanza en el intento por describir libre de estereotipos la imposición pura de lo observado, aunque nuevamente deja constancia de la dificultad de hacerlo, expresando que se precisarían al menos dos personas, una para ver y otra para expresar; en el tercero y último, casi a la edad de 50 años, posee la madurez necesaria para realizar un análisis más interesado en cuestiones científicas, de carácter geológico, botánico y biológico, analizando tanto la composición de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

las rocas como del azul del cielo con el cianómetro de Bénédict de Saussure.¹²⁶ En suma, la experiencia alpina lo condujo a relevantes descubrimientos de índole humana e intelectual, conducentes a interrogantes apasionantes y a una nueva manera de apreciar el mundo. En el intervalo de la segunda expedición y la última emprendida a los alpes suizos, Goethe viajó, entre 1786 y 1788 hacia la luminosa Italia, aventura en la que invirtió más tiempo del inicialmente previsto y cuyo relato, *Italienische Reise* (Viaje a Italia), aparecido en 1816, se inscribió en un contexto donde el mismo era ya un tópico cultural europeo y alemán, iniciado en el s. XVI y con un apogeo en el s. XVIII. Su experiencia italiana se sumaba a las de otros predecesores ilustres que alimentaron el tópico literario del viaje alpino, entre los que se cuenta por ejemplo al humanista renacentista Montaigne (*Journal de Voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne, en 1580 et 1581*). Los estudios de Goethe tenían un marcado acento pictórico puesto que en Italia entró en contacto con diversos pintores de los que se nutrió para inmortalizar sus visiones de los volcanes Etna y Vesubio, en Sicilia y Nápoles respectivamente. Su influencia sobre Humboldt fue intensa tanto en lo personal, como en lo intelectual y en lo pictórico, pues el berlinés asimiló su teoría de acercar arte y ciencia con un fin social algo que también podía apreciar en sus dibujos donde la naturaleza se fundía con la arquitectura y las costumbres de los habitantes, que para Humboldt eran elementos dinámicos y modeladores de la naturaleza. Goethe era un apasionado tanto de la literatura y el amor como de la ciencia y la naturaleza y un seguidor del panteísmo de Spinoza cercano a la visión taoísta de que Dios y la naturaleza son lo mismo, con principios comunes que rigen las leyes tanto de lo microscópico como de lo macroscópico evidenciando un continuo armónico universal. De la observación y el estudio de la naturaleza y sus fenómenos físicoquímicos procuró establecer sus teorías sobre la percepción, la estructura y la metamorfosis de los seres vivos, para lo que recolectó y analizó piedras, plantas y otros sistemas como por ejemplo los cielos y fenómenos atmosféricos en distintas altitudes. Durante las primeras décadas del s. XIX continuó desarrollando dibujos que expresan el resultado de todo lo aprendido como filósofo de la naturaleza. Entre 1820 y 1825 realizó un cuerpo de obra destinada especialmente al estudio meteorológico donde la generación de nubes es interpretada como una especie de batalla cósmica de contrarios imbricada en el engranaje telúrico, compendio que fue publicado en versión española en el 2011 bajo el título *El juego de las Nubes*, que desarrolló a través de dibujos y acuarelas de campo cuya calidad plástica contradice su baja estima hacia su talento artístico.

Humboldt, que había leído a Goethe y contemplado sus imágenes de la naturaleza alpina, se impregnó de su metodología así como de su natural predisposición a viajar, saber observar e interrogar al paisaje. Su espíritu aventurero crece a raíz de su primer viaje a Gran Bretaña donde pudo conocer el relato y las ilustraciones que como artista acompañante realizara

¹²⁶ JEMELIN, Ariane, Traverse: *Zeitschrift für Geschichte*, Revue d'histoire, 12.10.2015.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

William Hodges (1744-1797) en 1772 durante el segundo viaje del Capitán James Cook por Oceanía comisionado por la Royal Society, y del conocimiento del gran descubridor de la alta montaña y gran estudioso alpino Horace-Bénédict de Saussure a raíz de un viaje por ese entorno en 1796. Todo lo cual sumado a así como de las ideas de lo sublime y lo pintoresco, aglutinó para documentar sus visiones de la naturaleza recopiladas durante su viaje por Canarias y América durante el período de 1799-1804 en compañía del naturalista Aimé Bonpland (1773-1858) y que le servirían a su regreso a Alemania para la redacción del texto que las aglutinaría. Su especial sensibilidad hacia el paisaje, labrada a tenor de su una formación integral con énfasis en lo geográfico, el proyecto de interpretación holística del saber aglutinando arte y ciencia y sobre todo, su ansia por documentar gráficamente lo observado como fuente documental para posteriores estudios y para trasladar su belleza a la distante población europea, lo convertirían en una figura clave del panorama artístico en el s. XIX. Su testimonio sobre los lugares que visitó tanto en tierras americanas por Venezuela, Perú, Méjico y por Canarias se convertirían en mito paisajístico fomentando el desarrollo de generaciones de artistas paisajistas vernáculos de tendencia regionalista.

Durante el Siglo de las Luces se desató entonces una pasión generalizada, en el mundo occidental y, sobre todo, en el europeo, por el fenómeno del viaje, con un sentido básico de asimilación cultural. Tras éste yace otro aún más amplio que es el del anhelo perpetuo por alcanzar mitos consoladores abrigados a la sombra de inconformismos colectivos e individuales nacidos en el seno de las sociedades. Un deseo muy relacionado con el mito paisajístico del Edén, la ansiada búsqueda del *locus amoenus* donde vivir en plenitud y armonía, libres de las ataduras y convencionalismos, el encuentro con el ansiado Paraíso que creyó descubrir Colón a su llegada a la Isla de Guanahaní. En realidad, esta inclinación por viajar es consustancial al ser humano, y la tendencia natural de su existencia en este planeta. En la épica grecolatina lo desconocido espera a héroes como Ulises que emprende un largo retorno hacia su amada Ítaca sin importarle los muchos peligros del viaje, o a Jasón que se lanza al encuentro del vellocino de oro sorteando numerosos y temibles azares¹²⁷. Más tarde, con Marco Polo y su célebre viaje iniciático a Catay y Cipango, o con los oceánicos periplos continentales de la Era de los Descubrimientos, de nuevo lo desconocido se alza como un destino promisorio. Los tiempos en que el hombre se ha asentado bajo unas condiciones idóneas para la vida, con el establecimiento de modelos o células de organización a menor o mayor escala, suponen el origen de una tensión por vencer el ansia nómada que alberga, aliviándolo de alguna forma, a través de válvulas de desahogo traducidas en nuevas conquistas. En gran medida, los grandes periplos han sido forzados por razones de mera supervivencia o económicas, emprendidos a la difícil búsqueda de mejores condiciones de vida o por deseos de lucro. Pero a veces, a esas razones prosaicas se les han superpuesto otras

¹²⁷ ARIAS ANGLÉS, Enrique: *El Orientalismo: Del Ensueño a la Realidad*, en AA.VV., "Mariano Bertuchi, Pintor de Marruecos", Lunwerg, Barcelona, 2000, pág. 27.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

con un ideal más elevado, sin que mediara un interés material, comercial o práctico que las motivase¹²⁸.

El viaje formativo de los pintores desde la periferia europea a los centros artísticos italianos, fundamentalmente Roma, ya se producía con anterioridad, a lo largo de todo el s. XVI y XVII, recuérdense por ejemplo el caso de Durero, y, más tarde, el de varias generaciones de pintores que acompañaron a Claudio de Lorena por las ruinas de la Antigüedad latina. Pero ese fermento artístico se expandiría entre todos los estratos sociales con los ideales ilustrados, en el cénit de la conciencia de progreso occidental del s. XVIII. Fue la consecuencia del trayecto ideológico recorrido desde el siglo anterior y cuyo epítome fue la edición de “La Enciclopedia”, entre 1751 y 1764, que tuvo una enorme difusión por Europa y, en sí misma, portaba los valores de democracia y de derechos humanos que inspiraron a ese siglo. La fe en la cultura como modelo de interpretación de la realidad forjó los ideales de la Revolución Francesa al tiempo que los de individualidad e imperialismo. Sobre la base de la conciencia ilustrada, hubo un apoyo decidido a la investigación que promovió el desarrollo de las ciencias empíricas o experimentales, como la botánica, zoología, geografía, astronomía, ingeniería, etc., y se definieron así los tres ideales de esa filosofía: racionalismo, positivismo y utilitarismo. Esta febril actividad impulsó el deseo por describir, medir, cartografiar y cuantificar en suma, el mundo, transmitiendo los datos fría y objetivamente, algo que, en la práctica no siempre fue así. Determinadas obras fundamentales como la colosal “*Histoire Naturelle*” de Buffon, aparecida entre cuatro décadas, de 1749 a 1789, uno de cuyos volúmenes era la trascendente “*Histoire Naturelle de l’Homme*”, junto a las ponderadoras de un equilibrio humanista de Louis de Beaufort sobre la crítica histórica y Giambattista Vico, sobre el papel de la creatividad y los límites de la ciencia en la *Scienza Nuova*, entre 1725 y 1744, o la “*De l’Esprit des Lois*” del Conde de Montesquieu, que indaga sobre la naturaleza organizativa de las sociedades, consagran el espíritu empírico y experimental de una época¹²⁹.

Las fuentes clásicas eran el referente del saber occidental, la “cuna del racionalismo” por lo que, en el ánimo de numerosos aventureros, generalmente pudientes, surgió la necesidad, desde toda Europa y otras partes europeizadas del mundo, especialmente América, de emprender un “viaje desinteresado” que enriqueciera el *cursum honorum* de los más privilegiados¹³⁰.

El viaje también era la base del creciente espíritu romántico consagrado al alcance de mitos consoladores de toda clase. Como resultado se forjó la conciencia de que no se podía cultivar

¹²⁸ CALVO SERRALLER, “El *Gran Tour* y los Museos”, Conferencia impartida en los Cursos de Verano de 2012.

¹²⁹ HIGUERAS RODRÍGUEZ, M^a Dolores, “Catálogo Crítico de los Documentos de la Expedición Malaspina (1789-1794) del Museo Naval, Ministerio de Defensa, 1985, Madrid, págs. 15-16.

¹³⁰ SOTO ROLAND, Jorge Soto, “Viajeros Ilustrados. El *Grand Tour*, el Siglo XVIII y el Mundo Catalogado”.

el alma y la mente más que a través del viaje: el “estar ahí” que solo el “viaje como fuente de conocimiento” puede proporcionar. Los pensadores más “ilustres” de la época, como Goethe o Humboldt, ya pensaron en la unidad y globalidad del mundo, en la existencia de leyes científicas que subyacían al devenir de todos los seres de este planeta, y emprendieron, como es sabido, viajes por todo el orbe para desentrañarlas. A este peregrinaje, que recuerda el tópico de San Antonio, se le denominó desde la perspectiva británica pero a través de los ideales enciclopedistas franceses, como *Grand Tour*, expresión de la que deriva la forma actual ampliada de “turista”. Cualquier joven miembro de las élites aristocráticas o privilegiadas, tras acabar su formación académica, emprendía este viaje iniciático generalmente en compañía de un preceptor erudito. Desde inicios del s. XVIII y fundamentalmente en Gran Bretaña, tuvieron inicio estos trayectos “dirigidos al Sur”, atravesando el Paso de Calais, se internaban en Holanda, de ahí a París, atravesaban Los Alpes para llegar a Italia, donde visitaban Venecia, Roma, Padua, Florencia, y Nápoles, especialmente de moda por el descubrimiento de Herculano y Pompeya, en 1730 y 1740, respectivamente, llegando también normalmente hasta Sicilia para contemplar sus ruinas romanas. Iban en aras de la memoria histórica para erigir su propia memoria como Gran Imperio definido en el dieciocho. La significación de las bases culturales de Occidente para Gran Bretaña hicieron que fuese un súbdito de la Corona, el historiador Edward Emily Gibbon (Putney, Inglaterra, 1737-Londres, 1794), quien, demostrando una erudición infinita, redactó el destino del Imperio Romano en la célebre “*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*”, aparecida en seis volúmenes entre 1776-89. Otro británico a la sazón y uno de los turistas más famosos, fue el escritor William Thomas Beckford (1760-1844), gran amante del arte y amigo de Turner, que escribió los importantes textos, para el desarrollo de la crítica estética, de “*Memories of Extraordinary Painters*” en 1780, y, posteriormente, “*Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal*”. Pero además, es recordado por la excéntrica construcción de su *Fonthill Abbey*, de sumo interés por la serie de estudios y famosas acuarelas que le dedicó Turner, en las que se aprecia el tratamiento abstracto del paisaje. En un significativo retrato de 1782, realizado por George Romney (1734-1802), se aprecia el porte idealizado de su esbelta figura, en pie, apoyado sobre una ruina arquitectónica con el telón de fondo de la naturaleza, como un alegato visual de la importancia de la memoria del pasado en tanto que punto de apoyo y de la naturaleza, portadora de belleza y de verdades objetivas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



J.M.W. Turner, "Fonthill Abbey from the South-West: Sunset", del *Fonthill Sketchbook*, Gouache, grafito y acuarela sobre papel, 466 x 330 mm, 1799, Tate Gallery, Londres (detalle).

De esta manera, Italia, se convirtió en el destino por antonomasia, con aquellas ciudades como focos principales de atracción. Pero también hubo muchos otros países que fueron cobrando importancia por ofrecer culturas distintas, más lejanas y tal vez más exóticas. El gusto de los adinerados se inclinó entonces por lo oriental, y España con La Alhambra a la cabeza, en ese sentido, tras su larga dominación árabe, tenía mucho que ofrecer. También Grecia y otros destinos arqueológicos de un Oriente más lejano, como El Cairo, Estambul, Palmira, Petra, etc., atrajeron a gran cantidad de viajeros desde todos los puntos inimaginables. Como un fenómeno global inscrito dentro de las necesidades intelectuales generadas por el pensamiento ilustrado, el *Grand Tour* tenía precedentes desde el s. XVI y estuvo en vigencia hasta bien entrado el s. XIX. En general, puede decirse que el deseo de conocimiento potenció la facultad visual de los individuos a través de la cual soñaron e imaginaron mundos exóticos, pasados o atemporales. Pero a su vez generó una demanda más tangible de imágenes que, como postales, preservaran el recuerdo de los instantes vividos y las experiencias sentidas para perpetuarlas y, sobre todo, para rememorarlas de vuelta a sus lugares de origen, prueba fehaciente de que el viaje tuvo lugar alguna vez.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

El misterio veneciano fue uno de los destinos estrella y aún lo sigue siendo, merced a un paisaje casi irreal, mezcla de lujo y decadencia donde los suntuosos palacios reverberan eternamente su reflejo en las aguas del Gran Canal como una metáfora de un decorado frágil y etéreo. De entre los innumerables visitantes, algunos de los cuales tan ilustres como Lord Byron, Montesquieu, Winckelman, Marqués de Sade, Casanova, Goethe, etc., proliferaron los de origen británico, lugar donde probablemente con más vehemencia se desató la avidez aventurera en respuesta no sólo a que allí se desarrollara con mayor ahínco la nueva conciencia estética de lo sublime sino igualmente debido a su creciente economía alentada por un desarrollo industrial y cultural que transformó el paisaje con nuevas y modernas vías ferroviarias. Ávidos de postales, propiciaron el desarrollo de las *vedute*, vistas casi siempre panorámicas realizadas por artistas que con una depurada técnica al óleo e influidos por los nuevos estándares visuales que comenzaban a imponerse por el uso de la adelantada cámara oscura, desarrollaban un paisajismo urbano de gran precisión topográfica, riqueza de detalles arquitectónicos y complejas perspectivas que fusionaban varios puntos de vista. Este paisajismo sirve de puente entre la obra de los maestros que trabajaron en la escenografía romana, con Poussin y Lorena como máximos estandartes, así como la de los paisajistas holandeses de la segunda mitad del s. XVII, con las sucesivas etapas romántica, capitaneada principalmente por Turner y Constable, y realista, modernista e impresionista, por Jean-Baptiste Camille Corot (París, 1796, *Ibid.*, 1875), J.A. McNeill Whistler (Lowell, Massachusetts, 1834- Londres, 1903) y Claude Monet (París, 1840-Giverny, 1926) respectivamente. Probablemente fueran Canaletto -Giovanni Antonio Canal-, por un lado el más universal de estos paisajistas urbanos inmortalizando una Venecia de gran nitidez panorámica que también sorprendió a la Inglaterra de mediados de siglo, trasladando su visión al escenario del Támesis, y por otro, Francesco Guardi (1712-1793), cuyas vistas poseen una personalidad que avanza el romanticismo por una subjetividad en las atmósferas que suaviza contrastes y difumina los colores. Guardi y la gran mayoría de vedutistas practicaron los llamados “Caprichos”, como el sobrino de Canaletto, Bernardo Bellotto (Venecia, 1720-Varsovia, 1780) o el grabador italiano Giovanni Battista Piranesi, que con su recreación del paisaje, fantaseando con un despliegue ecléctico arquitectónico, a menudo basado en ruinas, antecede la estética romántica de lo pintoresco.

Durante el s. XVIII, las impresiones adquiridas por la experiencia se estiman como una eficaz herramienta de conocimiento, algo ya preconizado en el trabajo de Newton. El predominio de los sentidos y la intuición como fuente empírica a través de la que poder captar el orden oculto de la naturaleza preconizado tanto en la filosofía moral de David Hume como en la de Rousseau (1712-1778), para el que la naturaleza actúa como espejo en que el hombre debe reflejarse para hallar el camino de la virtud, provocó un estado de sensibilidad hacia la representación naturalista del mundo. La aproximación hacia la naturaleza y la vida campestre generalizada durante el s. XVIII en Europa, se manifestó con especial intensidad

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

en el recorrido vital del ginebrino que llegó a hacer de la botánica y de la confección de herbarios una de sus más fervientes pasiones, indeleblemente cultivada en torno a las relaciones sentimentales con mujeres, por ejemplo con Mme. de Warens entre 1728 y 1739.

Uno de los pintores ingleses que desarrolla una temprana pasión paisajística es Thomas Gainsborough (Sudbury, Suffolk, 1727-Londres, 1788), verdadera inclinación que debió mantener prácticamente inédita al margen de su faceta pública como gran retratista para satisfacer las preferencias estéticas de la época que seguían prevaleciendo la pintura histórica y literaria. Esta faceta íntima, sensible a los escenarios boscosos con reminiscencias de la galantería rococó, materializada a través de innumerables obras entre óleos y dibujos, participa aún de esa idealización en las composiciones que revelan una naturaleza imaginaria reconstruida en el estudio del pintor y heredada de los grandes paisajistas del s. XVII. En todos estos artistas subyacía una idea de la naturaleza como algo sublimado a partir de estudios del natural, es decir, aunque idealizada, la imagen resultante y definitiva del gran cuadro era una especie de metáfora de la transformación de la materia desde los bocetos a tinta de masas más o menos indefinidas hasta las formas preciosistas ejecutadas al óleo. Por lo demás la mayoría de paisajes ingleses de mediados de este siglo tenían una vocación topográfica, fría e impregnados de la distancia objetiva provista por los dispositivos ópticos con que eran resueltos.

A finales del s. XVIII, un pintor de origen ruso, Alexander Cozens, ideó un célebre sistema generador de formas plásticas que denominó *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785) que incidía precisamente en el hecho del carácter mutable de la materia puesto al descubierto por el ojo y el cerebro del artista que es capaz de operar esa transformación, inventando un mundo a partir de unas manchas casuales, aunque finalmente se compusiera una escenografía pintoresca de elementos. La pintura del francés Jean-Baptiste Simeon Chardin llevaba implícita una idea semejante porque deconstruía las formas con una pincelada disgregada. El carácter formativo de lo aparentemente informe ya había sido puesto de manifiesto por Leonardo en su Tratado de Pintura cuando alude a su Muro Paranoico, cuyos desperfectos y manchas de humedad pueden.

4.9. Traslaciones anímicas.

Los límites entre ideas son demasiado difusos como para establecer fechas precisas y cambios de límites nítidos. Desde aproximadamente mediados del s. XVIII venía desarrollándose una cultura que se puede denominar del predominio de la individualidad, donde lo subjetivo se impone como agente creador en reacción a los fenómenos naturales en oposición a un mundo

ideal, clásico e ilustrado de orientación generalista y convencional. De hecho fue en el s. XVIII que se postula por completo la teoría de lo sublime que inspirará y latirá bajo las distintas fuerzas desatadas por la imaginación de los artistas románticos. Igualmente, lo pintoresco formulado por Gilpin en 1792 hacía mucho que aparecía en obras como las de Salvatore Rosa (Barrio de Arenella, 1615- Roma, 1673), cuya vida y obra parecen fundirse a través de la pintura de escenarios tumultuosos, desasosegantes y accidentados que adquieren la calificación global de “salvajes”, clara expresión de un dinamismo expresivo exacerbado. Aunque coetáneo e influido por la fuerte presencia de su compañero Lorena, sus paisajes –máxima expresión de su personalidad libre- escogen una vía opuesta a la espiritualidad que emana de los paisajes del francés decantándose por una naturaleza en transformación reflejo de los sentimientos y de los placeres de la imaginación¹³¹ que nos llevan directamente a la obra de Turner e incluso de artistas afines a la esfera surrealista como el canario Óscar Domínguez y su fructífera manipulación de las decalcomanía. El denominador común de esos paisajes es que se apartaban de lo clásico y perfecto para perderse en los territorios insondables de la imaginación.

El Goya más romántico viajó a la eternidad en su reclusión de la Quinta del Sordo a raíz del estallido de su segunda gran enfermedad: un último aliento de la impronta de la naturaleza le hizo transformar los originales y luminosos bocetos de paisajes que pintó en las paredes con los monstruos que su razón pudo soñar. El angustioso ruido interior de su sordera, sus constantes dolores de cabeza y los horrores de la guerra le impulsaron a transformar las amplias paredes de su residencia en un grito estético de dolor y angustia, donde lo feo cobra una inusitada belleza; en ellos no solo cuenta la temática sino la propia ejecución directa y sin concesiones que tiene difícil parangón en la época.

Toda esa energía se tornó en contención en la obra del alemán Caspar David Friedrich (Greifswald,1774-Dresde, 1840) que enlaza con la tradición paisajística de la Escuela Alemana y tendrá continuadores en la obra de su compatriota Anselm Kiefer (Donauuechingen,Baden-Wurttemberg,1945); sus aparentemente serenas vistas están cargadas de una palpable tensión transmitida por grandes vacíos, y una naturaleza sublime cuya vastedad pone en entredicho la minúscula y contingente existencia humana. Friedrich fue uno de los primeros artistas en evocar los sentimientos humanos más trascendentes a través de la infinitud de la naturaleza, recreando no tanto lo que el artista tenía ante sí sino, lo que percibía dentro de sí. Como hiciera Petrarca en la cima del Monte Ventoso, y como viese el mundo sensible Leonardo (no como algo inmutable, rígido, ajeno al espectador -algo implícito en la racional perspectiva central de Alberti pero que al mismo tiempo niega el fragmento extirpado a la realidad de su concepción de la imagen como una ventana o cuadro-

¹³¹ MILANI, Raffaele, El arte del paisaje, Biblioteca Nueva, Paisaje y Teoría, Madrid, 2015, pág. 125.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

, sino mutable), en esencia, un todo dinámico en el que los distintos elementos que lo integran están en una constante transformación.

El inconformismo respecto de las normas clásicas que regían la construcción del paisaje incluso hasta en la obra del mismo Gainsborough, motivó a determinados artistas a investigar caminos diferentes en los albores del s. XIX. En ese momento y en casi toda Europa, con ciertos desfases en aquellos países que como España, se incorporaron tardíamente a la industrialización, el paisaje físico estaba cambiando por la presión económica y el abandono del campo de miles de trabajadores que buscaban oportunidades en las ciudades. Los artistas, sensibles a esos cambios, fueron progresivamente interesándose por ellos y por la descripción personal de la nueva geografía, ganándole poco a poco terreno y protagonismo a la clase de pintura que, capitaneada por la monumentalidad de David y el clasicismo de Ingres en Francia, seguía imponiéndose a comienzos del s. XIX. El ejemplo de la factura, fuerza, crítica y personalidad del genio de Goya también medió en la génesis de las visiones románticas.

Las transformaciones sociales que generó la Revolución Industrial, primero en Gran Bretaña y luego en el resto de Europa, cambiaron la faz del mundo, aniquilando la relación que hasta entonces existía entre el campesino y sus pequeñas parcelas de tierra. El abaratamiento de las cosechas y el destino de muchas de las tierras al cultivo de lana y algodón por parte de los terratenientes para suministrar materias primas a las nacientes fábricas, generó revueltas y la migración del campesinado hacia las ciudades en busca de trabajo. Mientras esto ocurría un movimiento inverso tenía lugar desde las ciudades buscando en el campo el anhelo de una utopía perdida al calor del humo de las fábricas, y de un turismo que gracias al ferrocarril penetraba cada vez más en el interior de las tierras. Los pintores románticos ingleses también vieron en la naturaleza el vehículo para expresar sus hondas emociones, proporcionando al paisaje un protagonismo y hondura pocas veces alcanzado con anterioridad. La empatía emocional hacia la naturaleza apelaba a una realidad aprehendida interior e individualmente con el sello de la individualidad de los poetas románticos como Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, y Keats.

Dos artistas británicos ya mencionados y casi de la misma edad, Turner y Constable, expresaron la fuerza de su mirada interior construida sobre la contemplación emotiva de la naturaleza, algo que los definió como dos de los principales representantes del romanticismo europeo. Cada uno por distintas vías, emprendieron la experimentación plástica de reconstruir el paisaje en visiones igual de apasionadas. En ambos, el paisaje fue configurándose y creciendo desde los cánones tradicionales hasta una ruptura de los mismos sin tregua, adquiriendo la sublime dimensión burkeana de lo colosal bajo formas dramáticamente diferentes: en Turner, el concepto de lo sublime como fuerzas asombrosas y sobrenaturales se representa de una manera más literal, convulsa, cósmica y artificiosa, en

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Constable, ese concepto aflora por una visión igualmente apasionada pero vestida de sorprendente realismo, por la transmisión de una profunda clarividencia pictórico-perceptiva transmitida a cada pincelada con la que intentó describir las texturas, la luz y la “verdad” de los elementos de su paisaje. Es difícil sintetizar en una única esencia toda la obra de estos dos grandes exponentes, especialmente en el caso de Turner, donde puede hablarse de una pintura que se trifurca en las de carácter público, de exhibición, y otra más íntima que asociamos con sus cuadernos de apuntes. Pero en términos globales, el paisaje de Turner llegó a una conclusión donde se resume la continua metamorfosis de la materia y de todo el universo, ese mundo a su alrededor que era, sobre todo, un paisaje en perenne cambio, algo que sus acuarelas más íntimas parecen transmitir por la desintegración de las manchas. Turner poseía la visión unitaria del cosmos cambiante, como un todo sujeto a continua transformación. Turner es uno de los pintores cuyo lenguaje plástico evoluciona a lo largo de una dilatada carrera prolíficamente desarrollada tanto en acuarela como en óleo. Parte de una sólida base topográfica y como profesor de perspectiva de la que hace gala en numerosos paisajes al óleo, generalmente relacionados, de una u otra forma, con grandes masas de agua, en las que crea acusados efectos de profundidad espacial por el uso de dramáticas diagonales y la acentuación de planos de distancia por las distintas escalas de las formas. Esto puede apreciarse en óleos de inicios del s. XIX, como “*Mortlake Terrace*”, del 1827, “*Rotterdam Ferry.Boat*”, de 1833, “*Venice: The Dogana and San Giorgio Maggiore*”, de 1834. En los de la década de 1840, Turner crea una profunda espacialidad a través del de la desintegración y desvanecimiento formal en puros efectos atmosféricos.

Constable por su parte, refleja cuán hermosa era la creación divina a través del paisaje más familiar y cercano, en los elementos más sencillos y de una manera tal vez menos grandilocuente; siguiendo la línea de Ruysdael, sus composiciones son un diálogo y un contraste entre dos corporeidades bien distintas, la tierra verde y acuosa por un lado, y los dinámicos cielos por otro. Toda la convulsión de Turner permanece latente en los paisajes de Constable, y mientras uno percibe la realidad de manera casi apocalíptica, el otro intuye que la naturaleza es un todo armónico que logra contener y encauzar toda esa energía. En la desintegración material de Turner el hombre apenas tiene cabida y, de hecho, sus figuras, cuando aparecen, se reducen a unas manchas de no muy acertadas proporciones. Reducidas a lo ínfimo, su visión de la humanidad confluye con la representada por James Ward en el icónico paisaje de *Gordale Scar* (1812-14), cuyas grandes dimensiones (332,7 x 421,6 cm.) incrementan el efecto del abismo orográfico. Coincidieron claro está con un momento de eclosión de la naturaleza prácticamente en todo el continente, y fueron el epígono de un largo proceso en la pintura británica por emancipar el paisaje desde siglos de continencia, en cuyo proceso el dibujo topográfico y el paisaje pintoresco fueron los últimos estadios de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

clasicismo¹³². La tradición del viaje e Italia, como receptáculo de innumerables artistas, había gestado la costumbre de pintar al aire libre en pequeños apuntes al óleo, en cuadros tamaño gabinete, enteramente asumida a finales ya del s. XVIII. En ellos ése método y el análisis de los maestros y grandes pintores que les precedieron –como los apuntes italianos del natural de Lorena-, adquirieron una relevancia especial, proporcionándoles la materia prima visual. Respecto de los apuntes al óleo al aire libre seguían también el ejemplo de artistas consagrados como Gainsborough y Richard Wilson, ambos fundadores de la Royal Academy, o de otros más jóvenes como Thomas Jones –alumno del último-, que realizó unos increíbles apuntes al óleo no solo en Gales sino desde el apartamento napolitano en que residió durante su viaje a Italia entre 1776 y 1783, o igualmente del propio Thomas Girtin (Southwarck, 1775-Londres, 1802). Entre la tradición y la realidad dialogaron en un complejo juego que no siempre establecía claramente los límites de dónde empezaba el apunte o el estudio al aire libre y dónde la obra final. Precisamente éste impreciso concepto metodológico sería la huella fundamental de la inmersión en una nueva dimensión cognoscitiva de la realidad. Otra vía de alimento visual compartida por ambos fue la profunda relación que sostuvieron con la obra gráfica desde el comienzo y hasta el final de sus carreras, a través de la cual aprehendieron el mundo traducido en masas monocromas y a una escala de reducidas dimensiones desde la que proyectarían su arte. Si Turner siempre miró de reojo al arte de los grandes, intentando sobrepasarlos en despliegue visual, a Constable los tomaría con un antecedente importante pero insuficiente, debiendo adquirir por sus propios ojos la esencia del mundo. El lenguaje pictórico de ambos hibridó entre naturalezas aprendidas desde distintas distancias. El trabajo del natural fue inconmensurable en ambos, y tanto uno como otro emplearon las técnicas de su tiempo para plasmarlo en apuntes rápidos o bocetos y en estudios concretos sobre algún elemento particular, fueran árboles o celajes. Este punto también supone un elemento dispar en ambos pintores; mientras Turner trabajaba del natural fundamentalmente como los pintores de los ss. XVII y XVIII, es decir a lápiz, construyendo rápidos apuntes con líneas esenciales, porque pensaba que era la técnica más idónea para capturar la inmediatez del momento y no así el trabajo con pintura –teoría que apoya el planteamiento de la película de 2014, *Mr. Turner*-, no está probado que hiciera lo mismo en las obras ejecutadas a color, fundamentalmente resueltas con acuarela más o menos transparente y extraídas del formato de los numerosos cuadernos de apuntes que nutrió al albur de sus viajes desde la década de 1790 hasta 1845, seguramente, esas acuarelas fueron hechas alejadas de su referente, sin más conexión que su fecunda retentiva y el apunte a lápiz; de hecho, solo se conservan actualmente, como una rareza, cinco series de estudios ejecutados con óleo supuestamente del natural vinculadas a localizaciones concretas¹³³. Esto es un factor que, a la luz de las acuarelas que gestó, no hace sino incrementar el increíble

¹³² CLARK, Kenneth, *Masterpieces of english painting. William Hogarth, John Constable, J.M.W. Turner*, The Art Institute of Chicago, October 15 to December 15, 1946, pág. 10.

¹³³ WARREL, Ian, *J.M.W. Turner. 1775-1851*, Fundació La Caixa, 16 de noviembre 1993-10 de enero 1994, Madrid, 1993, pág. 92.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

talento paisajístico y pictórico de Turner, capaz de reconstruir paisajes tan materialmente tangibles desde la distancia.

Constable desarrolló esa faceta sobre todo al óleo, en un vaivén complejo y bidireccional establecido entre su taller y el exterior. En esta dinámica relación, produjo estudios al aire libre, de entre los cuales algunos los “enriquecía” luego en obras finales realizadas en su taller; pero también tenía la costumbre de realizarlos en el mismo a partir de esbozos a lápiz para anticipar y experimentar las composiciones de telas de mayor formato. Así, empezó a generar un trasvase conceptual desde el apunte hacia la obra acabada y desde ésta hacia el apunte que podía imprimir en éste la suficiente categoría como para ser expuesto. Al exterior solía pintar sobre pequeños formatos de fragmentos de telas, cartones o papeles artesanales que podía apoyar directamente en sus rodillas, pero esta costumbre la interrumpió para acometer la famosa serie de paisajes sobre el Río *Stour* en Suffolk, llevando a cabo apuntes de igual tamaño a las pinturas definitivas expuestas entre 1819 y 1825 en la Royal Academy. Durante un tiempo, los críticos apoyaron la teoría de que el arte de Constable se basaba en la representación naturalista del paisaje, esto es, del verdadero material captado por su visión, como si el autor tradujese lo más fielmente posible su percepción retiniana, para lo cual se tenía por costumbre exponer las obras definitivas junto a los estudios realizados al óleo; igualmente, se ha tendido a considerar a la faceta productiva desarrollada al aire libre como su aportación fundamental y sus obras definitivas como el producto más acorde al gusto oficial imperante, resultando de ese proceso adaptativo un producto más atemperado y estático.

A estas teorías, subyace el deseo de considerar a Constable como un revolucionario que suelta amarras respecto de la visión idealizada y romántica del paisaje convirtiéndose en el heraldo de una conquista británica en la pintura hacia la visión objetiva de la naturaleza, alejada del arte académico francés y un eslabón respecto de las futuras conquistas impresionistas. Sin embargo, este juicio ha sido puesto en entredicho recientemente, incidiendo en el carácter de reconstrucción y recomposición del paisaje que anida en la globalidad de su obra, incluso en sus estudios del natural. Lo que realmente interesa de la metodología de Constable y que resulta afin al trabajo realizado en este proyecto pictórico, es su incesante búsqueda que lo conmina a ir una y otra vez ante el motivo para analizarlo y el diálogo que plantea entre la percepción sensorial y su debate interno del que surge finalmente su propia e irreplicable respuesta.

En Francia, la influencia de Constable cobró un matiz especial con la ayuda del precoz y fugaz Bonington. Curiosamente ambos triunfaron simultáneamente y como ningún otro británico hasta entonces lo había hecho en París, obteniendo sendas Medallas de Oro en el prestigioso Salón de 1824, pero, con una diferencia demoledora: mientras el primero lo hacía

ya en la absoluta madurez de su vida y obra, el segundo lo lograba empezando a vivir, a escasos siete años de haber cogido por primera vez los pinceles. Fue tan honda la huella que este genio causó en Delacroix, que nunca más su visión de la pintura sería la misma tras presenciar cómo trabajaba la acuarela. Los contados años de vida en que pudo demostrar su talento fueron suficientes para influir en varias generaciones de artistas, empezando por su amigo y compañero de viajes, que incorporó ese énfasis temporal como agente dinámico de las formas a todas sus obras de madurez, valorando la acuarela para la toma de apuntes y continuando en otros pintores que como Eugène Isabey transmiten el movimiento a los paisajes e influyen en los precursores de la representación pleinairista de la luz y el color, como Eugène Boudin y Johann Barthold Jongkind. Constable y Bonington representan una manera de enfrentarse al mundo sin artificios y la búsqueda como necesidad de un renovado contacto con la naturaleza embebido de emotividad. Los efectos naturalistas y la elegancia que emanaban de sus paisajes y que cautivaron al público del Salón de 1824, siendo, junto a Anthony V. Copley Fielding (1787-1855), unas de las máximas estrellas de la edición, no escaparon a los ávidos ojos de los pintores locales.

La obra de Constable enlazó Gran Bretaña con el resto del mundo. Primero con Europa donde germinaron focos destacados de naturalismo pictórico, como la Escuela de Düsseldorf, que fue uno de las más importantes, gestada en torno a la Academia de dicha ciudad. Su prestigio internacional en materia paisajista, se forjó, además de por su constante fomento de la pintura al aire libre, porque ejerció una notable influencia a su vez en la *Hudson River School* americana (h. 1825-1875), a través del aprendizaje que muchos de sus integrantes realizaron en dicha institución. Uno de los miembros más destacados y fundador de la misma, fue Thomas Cole, figura fundadora del paisajismo norteamericano y de la concepción sublime de sus grandes extensiones de territorio.

4.10. Orientalismos.

La atracción por el misterio de lo lejano dibuja una larga sucesión de peligrosas empresas viajeras desde tiempos remotos. Se halla claramente en las epopeyas heroicas griegas, en Roma y su particular hechizo egipcio y persa, en el viaje de San Brandano en aras de la Tierra Prometida, pero también anida de alguna manera en las incursiones cruzadas, en la búsqueda de El Dorado, o en las del Cíbola y las Siete Ciudades norteamericanas.¹³⁴ Una de las más fecundas fuentes de esa fascinación se halla en los numerosos encuentros materializados o imaginados entre Occidente y Oriente y que resultan evocados por manifestaciones de todas las artes como pueden ser las turquerías de los ballets de Versalles, las “Cartas persas” de

¹³⁴ ARIAS ANGLÉS, Enrique, “El Orientalismo: Del Ensueño a la Realidad”, en AA.VV., *Op. cit.*, págs. 27-28.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Montesquieu, las odaliscas de François Boucher o en “L’ enlèvement au sérail” de Mozart.

Pero los “paisajes pictóricos” vinculados al mundo exótico musulmán y a sus lugares de mítico nombre es un fenómeno particular del s. XIX que se extiende por una vasta geografía de muy difusas fronteras, circunscrita al África del Norte, a Egipto, el Imperio Otomano, Grecia y Oriente Medio. Hechos desde Europa, América y otros lugares del mundo, los paisajes de Oriente son el fruto de aquella fascinación romántica hacia los “otros mundos” representantes de lo misterioso y desconocido. Sin embargo, también lo son de la hostilidad de políticas imperialistas emprendidas desde y hacia ese vasto territorio, dibujando intensos vínculos encontrados. Ese carácter beligerante y de vasallaje cultural asociados a tales paisajes ha extendido una dilatada sombra que les ha restado en muchas ocasiones consideración, de la que no se han desprendido hasta fechas recientes. Lo cierto es que sin campañas como la infructuosa de Napoleón sobre Egipto y Siria, entre 1798 y 1801, la también francesa invasión de Argelia de 1830, o la de la guerra hispano-marroquí de 1859-1860, no existirían respectivamente, las obras de Horace Vernet, las de Delacroix, ni las derivadas de la incursión de Fortuny en ese mundo respectivamente.¹³⁵ Como se deduce, en el “orientalismo” aunque fuera un fenómeno que afectó prácticamente a toda Europa, la influencia francesa es decisiva, germinando allí una verdadera Escuela Orientalista que se prolongaría sobre buena parte del s. XX. En relación a ella, no solo se encuentran desarrollados todos los géneros pictóricos, incluido por supuesto el paisaje, sino que atraviesa los sucesivos “ismos” adaptándose a la dinámica evolutiva que ellos imponen.¹³⁶

Hijo del ambiente revolucionario liberal tanto de finales del s. XVIII como de inicios del s. XIX, en el que se inscriben los ideales de la independencia helénica de los turcos, y del pasado militar que unía a su país con el Magreb, Delacroix, junto con Vernet, fue uno de los artistas más destacados de la denominada primera generación de pintores orientalistas, de corte idealizante. Esta corriente lo halla en un momento crucial de su carrera sirviéndole de coartada inspiradora para dar rienda suelta a todas las enseñanzas recibidas. Además de la factura y talento de su amigo mayor Géricault que incorpora en su célebre “La Balsa de la Medusa”, su visión se forja a través de la revelación de la naturaleza descubierta en sucesivos viajes. De la vecina Gran Bretaña, recorrida en 1825 en compañía de Géricault y Bonington, incorpora y asimila todo el frescor de la acuarela que éste le reveló con su maestría y que de modo inverso, el fugaz pintor inglés trasladó a una ejecución fluida en su cuadros al óleo. Como resultado, Delacroix rompió con la técnica estática y adocenada, aún vigente de la pintura académica de los Salones, y lo hizo a través de una pincelada ágil, el dinamismo de las formas y un vibrante colorido, rasgos ya presentes en Rubens y Goya, otras dos de sus grandes influencias. El hechizo del África islámica era otra de las maneras de verificar ciertas

¹³⁵ RUPÉREZ, Ignacio, “El orientalismo en un país orientalizado”, Revista “Descubrir el Arte”, Año 1, nº 11, enero 2000, pags. 76-81, pág. 78.

¹³⁶ ARIAS ANGLÉS, Enrique, “El Orientalismo: Del Ensueño a la Realidad”, en AA.VV., *Op. cit.*, pág. 32.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

constantes paisajistas que se habían producido hasta ese momento: la cultura de un viaje real o imaginario, la nostalgia de un pasado radiante, sobre todo medieval, y, la atracción por lo misterioso, lo fantástico e irreal, rostros al fin y al cabo de lo sublime, que los mundos árabes significaban, y que habían sido implantados en la conciencia de los europeos desde la publicación a comienzos del s. XVIII, de la traducción francesa de “Las Mil y Una Noches”¹³⁷.

Como es sabido, la determinante experiencia visual de Delacroix con Oriente se concreta a raíz del famoso viaje a Marruecos y Argelia de 1832. Ocupaba la plaza de acompañante dejada por Isabey en la misión diplomática del conde de Mornay, enviada por el rey Louis-Philippe en visita oficial al sultán Moulay Abd Al-Rahman. Antes de atravesar el Estrecho, tuvo ocasión de admirar “Los caprichos” en la Embajada francesa en Madrid, impregnándose del romanticismo “negro” de Goya, del que solo pudo liberarse con la luz y el color oriental. Delacroix formuló la pintura orientalista aunando sus dos señas de identidad básicas: realismo costumbrista y ensoñación literaria que culminó en el simbolismo.¹³⁸ Fue el más significativo de toda una pléyade de pintores que documentaron e idealizaron las campañas bélicas de la época, como por ejemplo lo hizo su compatriota Vernet, causando el asombro el público parisino al contemplar sus grandes lienzos de la conquista argelina. Una siguiente generación de pintores franceses abordaría el género de una manera más realista, integrada por Eugène Fromentin (1826-1876), Alfred Dehodencq (1822-1882), Benjamin Constant (1845-1902), Jean-Léon Gérôme (1824-1909), entre muchos otros. Más tarde, la Guerra de Crimea sería ilustrada por artistas como Constantin Guys, Edward Armitage, Joseph Crowe, William Simpson, Edward Goodall o Roger Fenton¹³⁹, con el uso de la naciente fotografía.

4.11. Nada más que naturaleza.

Pero para que las visiones avanzadas y las revoluciones estéticas de Turner, Constable y Bonington tuvieran continuidad en nuevos y duraderos avances, debían aún producirse importantes contribuciones galas. En realidad, en los circuitos oficiales europeos y particularmente franceses seguía imponiéndose la categorización de los géneros de Félibien. Este *status quo* se mantuvo hasta incluso, cuando en la segunda mitad del s. XIX, *l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* creó, en 1816, con carácter cuatrianual, el *Grand Prix de Rome de Paysage Historique*. El proceso calificador se desarrollaba en tres etapas por las que

¹³⁷ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: *Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento*. González Alcantud, José Antonio (ed.). La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado. Rubí (Barcelona), Anthropos, 2010, pp. 285-307. ISBN: 978-84-7658-953-3, pág. 285.

¹³⁸ ARIAS ANGLÉS, Enrique, *El Orientalismo: Del Ensueño a la Realidad*, en AA.VV., “Mariano Bertuchi, Pintor de Marruecos, Lunweg, Barcelona, 2000, pág. 30.

¹³⁹ CARBONEL, Jordi A.: *Mariano Fortuny orientalista*, en AA.VV., Catálogo de exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya, del 17 de octubre de 2003 al 18 de enero de 2004 pág. 356.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

los aspirantes realizaban en común y en primer lugar un ejercicio con modelo, luego un boceto de un elemento natural, fuera un árbol o una formación rocosa, y finalmente, eran apartados unos de otros para desarrollar una gran composición histórica, incorporando las imágenes previas en un decorado paisajístico. El primer acreedor del Premio en la edición de 1817 y por tanto pensionado en la *Académie de France à Rome*, fue el artista Achille Etna Michallon (París, 1796-*Ibid.*, 1822) con la obra “Demócrito y los Abderitanos”; una obra donde el paisaje necesitaba de la coartada anecdótica literaria para existir y donde se entabla una empatía plástico-sentimental entre los caracteres de los personajes y de la naturaleza. Dada la importancia que el paisajismo había cobrado merced a estas convocatorias, surgieron obras escritas concebidas por los propios pintores que procuraban arrojar luz acerca de la dialéctica respecto del tratamiento de la naturaleza.

Probablemente el tratado más de mayor trascendencia sobre paisaje fue concebido por Pierre-Henri de Valenciennes (Toulouse, 1750-París, 1819), publicada en París en 1799, bajo el título de “Elementos de perspectiva práctica para uso de los artistas, seguido de reflexiones y consejos a un alumno sobre la pintura y particularmente sobre el género del paisaje” determinante cara a la progresión en la concepción naturalista del paisaje porque, disertaba sobradamente en torno a la naturaleza, prueba de la transformación del enfoque que se estaba operando en torno a ella. Esta célebre y ambiciosa obra, tuvo mucha más influencia que la literatura de Georges Sand o de Honoré de Balzac ensalzando las cualidades de la vida rural, en el avance realista del género. Esa obra se convirtió en una especie de dogma de fe para todos los pintores de las siguientes generaciones: introdujo la noción del “paisaje como retrato” que anticipó el enfoque antropológico del mismo como reflejo fiel de la idiosincracia de un lugar. En su seno tenía lugar la convivencia de dos enfoques que se ordenaban cara a solucionar la antítesis que genera una visión pintoresquista y académica del paisaje, afín aún al clasicismo de Poussin soluciones al respecto, frente a una formación científico-pedagógica positivista, de claro espíritu renovador. Como elementos sorprendentes del tratado, en el capítulo dedicado a las maneras de interpretar el paisaje, ofrecía dos posicionamientos responsables del carácter del artista: uno primero en el que, la imagen era concebida como un estudio de carácter íntimo, donde se desarrollaba aquella noción del “Paisaje Retrato”, transcribiendo pictóricamente los elementos naturales fielmente a como se perciben, si bien el artista elegía los puntos de vista idóneos y podía sustraer uno u otro cara a obtener el efecto más agradable o pintoresco posible; en un segundo enfoque, prevalecía la noción del “Paisaje Compuesto”, donde la imagen se concebía para la exhibición pública, por lo que la naturaleza se interpreta en función de una aspiración supuestamente más elevada, donde las formas eran portadoras del espíritu o sentimiento del artista, buscando la concordancia entre los elementos humanos y paisajísticos de la obra, que también se armonizaban dividiendo la escena en planos cromáticos que sugerían una escala de profundidad con los que se pretendía capturar la realidad de una manera atemporal, completamente pensada, y en una noción poética y de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

irrealidad contra la que se definirá la Escuela de Barbizón en la década de 1830;¹⁴⁰ esta categórica diferenciación afectaba a cuestiones prácticas referentes al tratamiento superficial de la pintura y a su finalización, tal y como se recoge en sendos capítulos dedicados a la factura de la obra y al acabado de la misma. Así, mientras que los estudios reflejaban la particularidad material de los elementos con una textura rica y diversa, que generaba una superficie y brillo irregulares, en las obras de mayor rango, esa variedad se suprimía sometiendo la pincelada a un rigor direccional que lograba una apariencia superficial y un brillo uniformes. El propio Valenciennes desarrolló esta dual práctica generando un cuerpo de obra naturalista desconocido que sólo afloró a la luz tras su fallecimiento, y que han podido ser valorados gracias a los criterios de autonomía artística imperantes en el s. XX. Avanzó en la concepción del estudio pictórico directo al aire libre, que ya estaba en Lorena, sistematizándolo durante una estancia en Italia a comienzos del s. XIX, en la que realizó series del natural sobre un mismo tema; pero todavía subordinó este plenairismo a un trabajo posterior de estudio para dar forma definitiva al paisaje. Con tales bocetos plenairistas, se anticipó a los Macchiaioli italianos de la segunda mitad del s. XIX, a la pintura de Jean-Baptiste Camille Corot (París, 1796-*Íbid.*, 1875), y a la de Édouard Manet (París, 1832-*Íbid.*, 1883) en una línea de preferencia por la mancha de colores planos que dotan de una arquitectura cromática sólida a la obra y que su descendencia puede rastrearse hasta el paisajismo de artistas como el español Antonio López.

Precisamente Corot, paisajista por entonces mucho más joven que Valenciennes que había sido alumno de Etna Michallon, afrontó el paisaje con una metodología muy similar, lo que demuestra hasta cierto punto y por un lado, la aún vigencia del tratado y, por otro, cómo había asimilado las enseñanzas tanto de aquél como de su siguiente maestro tras la prematura muerte de Michallon, el neoclásico Jean-Victor Bertin (1767-1842). Ello pudo constatarse en su célebre interpretación dual del “Puente de Narni”, construcción ubicada a las afueras de Roma, que pintó en 1825-26 durante su estancia italiana, en pleno desarrollo de su etapa viajera, una vez ya había residido en el pueblo de Barbizon, entre 1823 y 1825. En la primera versión de esta obra fundamental, Corot parece mucho más auténtico y desde luego, más fiel respecto del motivo y del ambiente y la luz que percibió mientras pintaba del natural; no por casualidad, probablemente la ejecutó sobre un papel de pequeño formato, luego montado en lienzo, y que parece una acuarela densa, interpretada por amplias zonas planas de color, con un resultado constructivo en la línea de la obra posterior del americano Edward Hopper; la segunda versión, de mayor formato y custodiada en Canadá, muestra cómo el artista se alejó de la frescura original para ceder a una obra más acabada, lisa y reconstruida, pues ha trastocado la composición eliminando elementos e incorporando otros inexistentes, entre ellos, la inevitable anécdota humana en el primer plano.

¹⁴⁰ LOBSTEIN, Dominique: *Charles-François Daubigny y el paisaje realista en Francia*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, 16 de marzo de 2015, 13'34”.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Aquella crucial agrupación de artistas fue la vía en la que el paisaje experimentó un avance más esencial y puramente pictórico. Anteriormente, la perspectiva transformadora latente en la concepción romántica de Goya o Victor Hugo, se desarrolla dentro de un plano de lo individual como reflejo de una crítica a la sociedad imperante. Pero la emotividad subjetiva que la tamiza y la somete a las pasiones del alma parcializa en exceso su lectura. Tampoco ofrecían un modelo oportuno para ello, las visiones revolucionarias de Géricault o Delacroix, que, aunque, transformaron la estirada pátina del arte oficial en un mundo convulso de formas y colores, ofrecían una mirada exótica y pasional del mundo. En el ámbito oficial se valoraba el eclecticismo que suponía la hegemonía de la idealización y el ilusionismo formal. Triunfaba la obra de Couture con una concepción antiexperimental de la pintura que repetía los esquemas clasicistas: arqueologismo, dibujo marcado y composición ordenada.¹⁴¹ Por tanto, el cambio efectivo que comenzó a operarse en la tercera década del s. XIX llegó por otra vía: la de Constable. Aunque fue un romántico y amó a la naturaleza como la expresión terrenal de lo divino, proporcionó el más claro enfoque experimental registrado en la pintura hasta ese momento; colocó a la propia pintura y a las dinámicas inherentes al lenguaje plástico en un primer plano tan destacado que no pudo pasar inadvertido a los pintores franceses menos sumisos. Así, los pintores de la conocida Escuela de Barbizón desarrollaron su naturalismo pictórico siguiendo su ejemplo, pero sobre la base de una huida a la encorsetada y asfixiante sociedad parisina. Desarrollaron la que hasta ese entonces suponía más amplia experiencia vivencial de la naturaleza. Adoptaron como fuente de inspiración para sus pinturas la observación directa del natural incrementando la presencia del paisaje en sus composiciones. A la lista inicial de nombres como Théodore Rousseau (París,1812-Barbizon,1867), Jean-François Millet (Gréville-Hague,1814-Barbizon,1875) y Charles-François Daubigny (1817-1878), abanderados del grupo, se les unió más tarde Corot.

Esta reunión de artistas se concentró en el pueblo de Barbizón, prácticamente rodeado por el célebre bosque de Fontainebleau, a cuyo pie se encuentra. Denominada por primera vez como “la escuela Barbizón de pintores” por Croal Thonson en 1895, en ella se manifiesta la constante metodológica del arte erudito chino de la incursión en la naturaleza como retiro espiritual: un alejamiento del mundanal ruido donde poder hallar el verdadero “yo” y la creación auténtica. Tal huida, que motivó los impulsos más innovadores dentro de la tradicional pintura oriental, influyó con un sesgo similar en la liberación definitiva del paisaje, propagándose a lo largo del continente como un fluido que se extendió por las distintas escuelas asociadas a otras tantas ciudades, como por ejemplo, la Escuela de La Haya, en Holanda, o a la de Tervuren en Bélgica. En la famosa aldea de Barbizon y bajo la sombra de Constable, los pintores allí congregados desearon “mirar con ojos nuevos la naturaleza”,

¹⁴¹ SOTO BOULLOSA, Juan Carlos: *Realismo Pictórico y Positivismo*, pág. 102.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

planteando una de las más apacibles de las rupturas y de las más tranquilas revoluciones. Con ese ejemplo y el de la aparente sencillez de la naturaleza extirparon la pomposidad de los paisajes anteriores, plasmando escenas de la vida rural que Millet elevó a un plano espiritual y Gustave Courbet (Ornans, 1819-La Tour-de-Peilz, Suiza, 1877) al de un inédito naturalismo.

En la edición del *Salon* de 1831, Rousseau participará por última vez en una convocatoria sometida a criba, y no sin polémica, ya que el paisaje expuesto fue criticado por la irreverencia ante las reglas académicas del buen gusto, pero necesariamente aceptado por su pertenencia al Duque de Orléans; luego, gracias a la Revolución de 1848, aquella institución transformó temporalmente su estructura eliminando la presencia de un jurado restrictivo, y pudo reincorporar su pintura realista a las convocatorias. Por su parte, Corot desarrolló una prolífica pintura asociada a los diferentes viajes que llevó a cabo, y que lo destinaron a entablar una honda relación pictórica con la región septentrional francesa de Arras, en la que se halla el Paso de Calais y lo cual la une indefectiblemente al influjo británico y, más concretamente, de Bonington. A raíz de la compra de un cuadro suyo que figuraba en el *Salon* de 1847, por parte del pintor paisajista y coleccionista, íntimo amigo también Delacroix, Constant Dutilleux (1807-1865), se origina un indeleble vínculo de amistad que derivaría en numerosas estancias y viajes compartidos. Alrededor de estas dos inquietas y abiertas personalidades se reunieron en Arras, otras que ayudaron a expandir las fronteras expresivas incorporando otras técnicas. Específicamente, la fotografía fue objeto de especial dedicación en esa región por parte de dos artistas, Adalbert Cuvelier (1822-1871) y Léandre Grandguillaume (1807-1865) que desarrollaron la innovadora técnica del *cliché-verre*, revelada e inmediatamente puesta en práctica por Corot en 1853. De vocación lineal, la versión más extendida se basaba en el trazado de signos con una punta seca o cualquier otro instrumento que abriese claros en la capa de colodión húmedo extendida sobre una placa de vidrio, para, por contacto, positivar el negativo invirtiendo o no la plancha, y consiguiendo un efecto más difuso o más nítido respectivamente. Otra variante más inusual y pictórica del sistema, denominada “al Empaste” consistía en emplear una mancha al óleo que era trabajada con pincel o con trapos.

A partir de 1851, Dutilleux visita con frecuencia Fontenaibleau y, con la ayuda del hijo de Adalbert, Eugène Cuvelier (1837-1900), obtienen *cliché-verres* de los principales integrantes de Barbizon, como Millet, Rousseau, Decamps, Huet, Charles Jacque y, sobre todo, Daubigny, que, junto a Corot, fue el más implicado y con resultados más interesantes en ese procedimiento fotográfico. A partir de esta fructífera relación, los campos de la pintura paisajística y de la fotografía se hibridan incorporando cada uno variables del otro; así, en los paisajes comienzan a verse más asiduamente efectos tales como encuadres y angulaciones atrevidas, fragmentaciones, la abstracción, la planitud de las formas, ausencia de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

profundidad, etc.¹⁴² Daubigny, que no había recibido ninguna formación oficial, que recibe la influencia de François-Marius Granet y Paul Délarcoche a la vuelta de una estancia en Italia, se dedica en especial al grabado y procura participar anualmente en las sucesivas convocatorias del Salon durante la década de 1830, con irregular éxito; será a partir de su estancia en Barbizon, donde encuentra a Millet y desarrolla a partir de entonces un progresivo acercamiento a la pintura del natural que alcanzará su apogeo a través del conocimiento de Courbet y, desde 1870, año en que ejecuta el icónico paisaje de “El acantilado de Étretat después de la tormenta”, de Monet, Pissarro y Cézanne. En 1855, el primero de éstos protagonizó uno de los gestos más decisivos de la pintura moderna al desafiar las convenciones de su época exponiendo en un salón independiente que llamó “*Le Réalisme*”, algo similar al de los acuarelistas ingleses cuando expusieron en la “Sociedad de pintores acuarelistas” medio siglo antes aproximadamente. La confianza en sí mismo y la honestidad de su pintura tenía como precedentes a artistas como Caravaggio, Blake o los representantes de la Hermandad pre-Rafaelita. Como en la visión honesta de Courbet, donde la naturaleza ya no está idealizada, los paisajes incluidos en los cuadros victorianos de ese grupo y en el de toda una generación de pintores y acuarelistas que siguieron el ejemplo naturalista de John Ruskin, procuraron escrutar la naturaleza con la sinceridad y entrega de un místico.

La extensa red del paisajismo belga, por su parte, empezó a verificar la materialización de la pintura del natural en tanto que toma de apuntes plenairista, hacia la década de 1840, aunque sus raíces efectivas se remontaban mucho más atrás. En efecto, su rica tradición realista puede rastrearse hasta los ss. XIV, XV y XVI, en la escuela flamenca, con la obra de pintores como Hans Memling y Joachim Patinir. Más tarde, se vio nutrida sobre todo por la escuela holandesa del s. XVII y por las figuras de pintores como Anthony van Dyck o Jean-Baptiste Huysmans (Amberes, 1654-*Ibid.*, 1716), cuyos paisajes ensoñadores de reminiscencias clásicas, enlazan con la obra de los franceses e italianos de mediados del s. XVII; estos antecedentes evidencian el potencial de Amberes como centro artístico y cuna de una larga nómina de paisajistas. Logros posteriores de Millet o Courbet, se pueden entrever igualmente en las escenas campesinas de Jean Siberechts (Amberes, 1627-Londres, 1703). La primera mitad del s. XIX supone otro hito importante a través de la pintura y labor pedagógica de importantes pintores de la región valona, como, por ejemplo, Ferdinand Marinus (Amberes, 1808-Namur, Valonia, 1890) y Théodore Fourmois, influyentes ambos en otro paisajista importante como fue Joseph Quinaux (Namur, 1822-Schaerbeek, 1895)¹⁴³ que era coetáneo de otros grandes paisajistas como Paul Lauters, François de Marneffe, Edmond de Schanmpheleer, François van Luppen, Alfred de Knyff y, sobre todo, de Jean-Baptiste

¹⁴² *La Photographie et le Monde Artistique de 1840 a 1900*, Musée de Beaux-Arts d' Arras, web http://www.nordmag.fr/culture/expo_arras/debut_photo_arras.htm.

¹⁴³ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. (2005). *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898*. Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura, Catálogo de exposición, Sala de exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife, del 18 de marzo al 5 de junio de 2005, pág. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Kindermans y Roffiaen. A pesar de todo, en virtud de la influencia de un intenso realismo de base nórdica y holandesa, el paisajismo belga se caracterizó por una factura muy compleja y poblada de recetas académicas de las que no se desembarazaría hasta, al menos, la década de 1860 merced a la labor plenairista de las escuelas de Tervueren y Termonde, en especial con la figura de artistas de la talla de Hipolyte Boulanger (Tournais, 1837-Bruselas, 1874), creador junto a Camille Van Camp (1834-1891) de la primera de ellas.¹⁴⁴

4.12. Máculas antiacadémicas.

A mediados del s. XIX tuvieron lugar algunos enfoques y actitudes respecto del paisaje que, evolucionando las ideas del grupo de Barbizon, resultaron de gran calado para catapultarlo definitivamente como un género simbólicamente moderno hacia la resolución del siglo. Una de ellas, fue la de Gustave Courbet (1819-1877) concretada temporalmente en el año de 1855 presentando en el “Pabellón de los Realistas” su célebre cuadro “El estudio del pintor: Una alegoría real de mi vida artística”, donde como es sabido, se autoretrató, él que era fundamentalmente un artista centrado en vicisitudes del ser humano, plasmadas con inusitado naturalismo, como un paisajista. Del paisaje toscano de mediados de s. XX, afloró una de las aventuras plásticas más influyentes dentro y fuera de Italia, cuyo carácter revolucionario, investigador y, por ende, experimental, no se duda en poner de manifiesto¹⁴⁵. Para romper con la visión anecdótica y formalista que representaba la pintura académico-realista imperante, un grupo de jóvenes pintores impulsa una pintura al aire libre que, por su solidez constructiva, a base de manchas planas de color, parece ejecutada en el estudio; eran los *macchiaioli* o “manchistas”, en principio y como sucedió con las vanguardias, en un tono peyorativo.

El eco de las *macchias* italianas fructificaría aproximadamente dos décadas más tarde en el siguiente paso hacia una autonomía de los valores plásticos respecto del referente exógeno. Este siguiente vuelco se produjo al noroeste de Los Alpes en Francia, donde Édouard Manet (París, 1832-*Ibid.*, 1883) dio un paso más adelante en la conquista de la naturaleza vista con una mirada nueva y “tecnológica”; una nueva visión asentada de un lado en el paradigma de la fotografía y de otro, en su admirado Velázquez. El nuevo medio rompió con la tradicional representación de la realidad en planos encadenados dentro de una profundidad secuenciada. Con la cámara, no sólo se comprimió el espacio, al igual que en las estampas japonesas, sino que se pudo reencuadrar el mundo, e iluminarlo con una luz distinta a la que los objetos reaccionaban de manera diferente, sin edulcoradas transiciones de valores, con marcados y abruptos contrastes, que restaban volumen a los colores y a las formas. En los cuadros de

¹⁴⁴ PENA, Carmen, La Pintura de Paisaje Española entre el Idealismo y el Positivismo, pág 64.

¹⁴⁵ MARÍA SALVADOR, José, “Los “Macchiaioli”. Un esbozo histórico”,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Manet, la Naturaleza avanza hacia una representación plana de las formas, resultando como si estuvieran impresas en la tela. La fotografía también revela la importancia del factor tiempo que hasta entonces, quizás sólo Turner lo consideraba en el dinamismo de sus paisajes convulsos; Manet lo combina en su pintura con la luz y el espacio propiciando un nuevo diálogo entre lo presentado en la imagen y la acción que representan. La nueva relevancia del factor tiempo en la obra de Manet fue en parte, desarrollada por el proyecto de una siguiente generación de artistas que de alguna manera, introdujeron la capacidad de la acuarela para “desintegrar” la realidad, en sus composiciones al óleo. Las cualidades de los estratos que aportan las acuarelas del Turner más experimental concretados en veladuras a veces inconexas que deconstruyen la realidad, fueron aprovechadas por estos artistas como Jongkind, para trabajar al óleo la fugacidad del tiempo. Uno de los amigos de Manet, Claude Monet (París,

4.13. Visiones interiores.

El arte alemán de la primera mitad del s. XX se desarrolló intentando redefinirse a partir de sus propias cenizas del horror, envuelto en el discurso de su particular lectura de los planteamientos “modernos” o antiacadémicos que surgieron desde la Francia más formalista. A esta postura compartida por la mayoría de artistas, la cultura teutona añadía su espiritualidad medieval, el hábito social revolucionario y la sátira feroz a los valores pasados. De todo ello surgieron posturas iniciales a caballo entre los dos siglos cuya radicalidad estribaba en la defensa de la “autonomía de la pintura” y un alejamiento del “concepto empírico de realidad del impresionismo” aún anclado en la naturaleza¹⁴⁶. El principal hacedor de este nuevo paisaje fue Lovis Corinth, uno de los más activos artistas, junto a Max Liebermann y Max Slevogt, miembros de la Secesión Berlinesa, fundada en 1898. Como integrante junto a estos dos pintores del “Triunvirato Impresionista Alemán”, en palabras de Paul Cassirer, Corinth formuló desde sus comienzos un lenguaje plástico visceral y vehemente, con el que atravesó las corrientes coetáneas paralelas a su transcurso vital. Partícipe de una espiritualidad descarnada y un tratamiento vehemente de la condición humana, la intensidad de su obra lo uniría al Rembrandt más introspectivo, al Soutine más descarnado y a los pintores de la Escuela de Londres, como Franz Auerbach, Francis Bacon y Lucien Freud.

Además de los paisajes contruidos a partir de la consideración del espacio exterior como tema y sustantivo de la obra, con una lógica natural perceptiva, surgió otra línea de trabajo a partir de paisajes interiores que reformulan las leyes de la naturaleza someténdolas al arbitrio

¹⁴⁶ SCHREIER, Christoph: *La Pintura Alemana de la Primera Mitad del Siglo XX*, en AA.VV., *Pintura Alemana del Siglo XX*, pág. 21.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de la imaginación. Espacios mágicos creíbles gracias a una técnica visual depurada surgidos para contravenir el ideal de la razón y las convenciones coercitivas¹⁴⁷. Entre los antecedentes de esta tendencia se hallan el universo de seres fantásticos del románico y gótico, la obra de El Bosco, Martin Schongauer, Pieter Brueghel el viejo, Grünewald, Arcimboldo, los intrincados caprichos carcelarios del Piranesi de mediados del s. XVIII que enlazan con las imposibles vistas de Maurits C. Escher. También le preceden el Goya de los “Caprichos” y de las “Pinturas negras” (1819-1824) en el último tercio del s. XVIII, las inquietantes y oscuras obras de Henry Füssli, los grabados iluminados como miniaturas de Blake o las encendidas pastorales de Samuel Palmer, paisajes en suma que se asoman a territorios oscuros e incontrolables de la psique humana. En esta línea se incluyen así mismo los paisajes que envuelven las escenas dramáticas de los pintores pre-Rafaelitas y del Art & Carfts británicos, de entre los que llama la atención el trabajo de uno de los últimos adscritos a esas tendencias, Simeon Solomon (1840-1905) con papeles de gran impacto emocional. Existen tempranas imágenes e interesantes formulaciones de artistas que se forjaron en territorios bélicos, como es el caso de William Simpson (1823-1899), que puede considerarse como el primer artista bélico británico; más tarde, numerosos artistas seguirían su ejemplo como William Orpen (1878-1931), con una interesante técnica de frotado de la acuarela sobre el papel con lo que extrae amplias zonas de luz; el propio Sargent que, dentro de una aplicación convencional, da un giro a su virtuosismo hacia escenas cargadas de una mayor tensión realista al documentar con acuarelas escenas del frente occidental durante la I GM; obras éstas que recuerdan a las de Dix y Grosz, en un tono menos patético que el que asumirían con las soluciones de Zoran Music, Eric Taylor o Graham Sutherland, muy vinculadas a Goya. Otras soluciones más satíricas se hallan por ejemplo en la propuesta en acuarelas de grandes dimensiones de Edward Burra. Así mismo, en las propuestas de finales del s. XX, la influencia de los medios de comunicación genera la estética de las imágenes mezcla de síntesis tonal radical y fragmentación, con otras de gran impacto matérico y relato histórico en el trabajo de Kiefer, que se divide entre grandilocuentes y apabullantes escenas que invaden el espacio del espectador a unas acuarelas que se materializan dentro de un espectro más íntimo y más limitado técnicamente. Dentro de los paisajes narrativos interiorizados se cuentan igualmente los de los simbolistas como Odilon Redon, Gustav Moreau o Arnold Böcklin, los del grupo de los Nabis y el propio Gauguin, los de De Chirico y los surrealistas.

De la pintura británica, un caso notable es la obra de la artista Edna Clarke Hall (1879-1979), que transita por un universo acuarelado concomitante al del ilustrador Edmund Dulac (1882-1953), con unas series íntimas muy vinculadas a la literatura y a un tratamiento libre de la mancha en acuarela y gouache que recuerdan a las realizadas sobre papel por Moreau. El

¹⁴⁷ ULRICH GROSSMAN, G et FONTÁN DEL JUNCO, Manuel: *Surrealistas antes del Surrealismo*, en AA.VV.: *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y los fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, Fundación Juan March, Madrid, 2013, pág. 9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

británico Paul Nash (Londres, 1889-Boscombe, 1946), plantea un paisaje por un lado visceral y apocalíptico enronizado en las secuelas bélicas cuya fuerza enlaza con la obra más cercana de Peter Lanyon (1918-1964); éste último fue uno de los paisajistas más prolíficos después de la II GM, profundamente ligado a la huella del entorno de la que nunca deseó librarse por más que su obra fuese evolucionando hacia una progresiva cada vez mayor libertad gestual, cultivada, además de por la influencia de Ben Nicholson y por su concepción aérea del paisaje, por practicar el ala delta, y, finalmente, por sus lazos con los pintores del *action painting*. De otro lado, Nash ofrece planteamientos surrealistas mucho más serenos y analíticos de suaves matizaciones que conectan con la obra de Blake. Los convulsos paisajes de David Jones (1895-1974), conectados con la mitología, presentan un universo protagonizado por incontables figuras que pueblan con auténtico *horror vacui* toda la superficie de la imagen; el tratamiento que hace de la acuarela recuerda al del artista español de la segunda mitad del s. XX, Ángel Agrela (Madrid, 1963). Sobre la base experimental automatista o interior promovida por el Surrealismo en torno a la década de 1930, emergieron diversas propuestas que se desarrollaron siguiendo diversos derroteros. De entre ellas destaca el trabajo, muy influido por Nash, de Graham Sutherland (Streatham, Londres, 1903-*Íbid.*, 1980) que, a su vez, tendrá gran repercusión posteriormente en el pintor Francis Bacon y en el americano Philip Guston. Paralelamente fue desmarcándose de la componente cerebral surrealista una facción de creadores que hallaron en lo primitivo y totémico de las culturas aborígenes, principalmente americanas, la raíz para explorar un arte más espontáneo y visceral; entre ese grupo se hallan artistas como el canario Domínguez, Kurt Seligman (1900-1963), Esteban Francés, Paul Ubac, y, principalmente, Wolfgang Paalen (1905-1959) con la publicación del influyente artículo *Totem Art* de 1943, que se vería reflejado en artistas como Motherwell y Pollock.

La huella de los paisajes metafísicos, biomórficos y oníricos de Klee, Tanguy, Ernst, Nash o Sutherland, así como el automatismo psíquico evidenciado por figuras como Roberto Matta, Joan Miró o André Masson (1896-1987), que realizó una importante serie de paisajes durante la GC española de la Sierra aragonesa, tuvo importantes resonancias en los artistas posteriores tanto americanos que formaron el grupo de los expresionistas abstractos como europeos del *Nouveau Réalisme* o el *Art Brut*. Entre las obras surrealistas de Masson se halla una experimental aplicación de la goma arábiga que aplicaba como sustrato mezclada con arena antes de pintar. Hay que tener en cuenta que el paisaje comporta una determinada fenomenología estructural, libre y espacial, idónea como campo de experimentación en la búsqueda y síntesis de los signos visuales. A través de esa senda transitó por ejemplo Adolph Gottlieb hasta llegar a sus “Paisajes imaginarios” a comienzos de la década de 1950¹⁴⁸ y algo muy similar le ocurrió a Mark Rothko durante el proceso que condujo a su obra de madurez.

¹⁴⁸ MESSINGER, Lisa M.,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Los paisajes anteriores son una suerte de cuestionamiento y respuesta ante la barbarie bélica y el caos de la sociedad humana, escenarios sustitutos de una realidad cruel e inhumana. Con el fin de la II GM, estos escenarios parecen perder brillo y posibilidad de regeneración ante la evidencia de la destrucción masiva. La única esperanza posible, si es que todavía existía verdaderamente alguna, debía estar en la naturaleza, en el paisaje libre de la huella del horror al que la ceguera ilustrada del ser humano había conducido; por segunda vez consecutiva, el ser humano había aniquilado cuantos logros se hubieran alcanzado antes que hubieran podido hacer creer la falacia de una moral hacia el respeto por la vida, la única belleza verdaderamente cierta. El único camino era desandar los pasos, volver a los orígenes, intentar hallar dónde había estado el error y tratar de exorcizar así la vergüenza por compartir una especie tan miserable consigo misma. La única redención posible estaba en caminar, perderse, recorrer hasta el cansancio cuantos kilómetros fueran hasta que la identidad del uno se mezclase, se confundiese y dispase con la del propio árbol, la olorosa tierra, la fresca agua y el azul cielo. Alcanzar metas más allá de la civilización y todo rastro humano. En la naturaleza debía estar alguna respuesta ante tanta estupidez y, de paso, desmaterializar las vanidades humanas, el arte mismo y sus formas burguesas. A grandes rasgos, puede interpretarse así el giro del arte en general hacia unos medios y gestos primarios que se reflejaron en paisajes ciertamente primitivos. Del expresionismo abstracto surgió una embriagadora vehemencia palpable sobre todo en los paisajes abstractos de De Kooning, que pueden compilar en sí mismos cuantos experimentos se realizaron entonces. Su fórmula adquirió variantes de todo tipo pero partícipes todas de un ánimo compartido por atisbar el centro de las cosas, el momento original y la verdad que busca la filosofía y el arte oriental. No existe gran diferencia entre su propuesta y la de los pintores zen japoneses de varios siglos atrás. Los campos de color de Rothko buscan lo mismo de otra manera, emitiendo una elevada frecuencia de ondas luminosas reverberantes que obnubilan la experiencia; son una suerte de paisajes sensoriales que hipnotizan y detienen verdaderamente el tiempo; claramente, las imágenes más conocidas de Rothko no representan paisajes concretos y tal vez, como se ha dicho, sea “del todo excesivo”¹⁴⁹, considerarlos como tales, pero evocan un misticismo contemplativo muy semejante al de la experiencia paisajística real.

4.14. Fotografía y paisajes cartográficos.

Profundas resonancias cromáticas preconizan la posterior e inclasificable obra de Olafur Eliasson (Copenhague, 1967), muy ligado a una interpretación meditativa y temporal de la experiencia de la naturaleza, basada en el silencio, el análisis de los componentes inmateriales

¹⁴⁹ MADERUELO, Javier, *La construcción del paisaje contemporáneo*, CDAN, Huesca,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

que modifican el espacio y una sutil pero omnipresente geometría herencia de sus muchas colaboraciones con arquitectos; a través de un uso quirúrgico de la tecnología a su alcance, emplea a menudo la fotografía con un sentido secuencial de la toma. Este medio es uno de los más importantes en cuanto a soporte elegido por los artistas de la segunda mitad del s. XX en relación a esa aproximación al medio. La mordaz crítica a la sociedad del dadaísmo y surrealismo ya se había materializado en buena medida a través de los fotomontajes de aristas como Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978) o Raoul Hausmann (Viena, 1886-Limoges, 1971), portadores de una noción de libertad e irreverencia a las que se añadió la de asepsia y minimalismo metodológico, valores fundamentales que le otorgaron protagonismo en las propuestas de carácter conceptual surgidas en la década de 1960. El uso de la fotografía por tanto, estaba impregnado de este valor subversivo, de transformación y al mismo tiempo reductivo que fue muy aprovechado por los artistas que en ese momento de intensos cambios sociales, se lanzan hacia la desmaterialización del arte y emprenden aquel camino de retorno catártico a la naturaleza. Joseph Beuys había adoptado ya una actitud semejante tras su traumática experiencia como piloto abatido de la *Luftwaffe*, a raíz de la cual adoptó una especial sensibilidad hacia la naturaleza, cuyo insondable misterio interrogaba con actitud chamánica a través de sus conocidas acciones. Pero es su componente social del arte y la involucración en una idea ecológica vital la que probablemente más frutos haya producido en las generaciones sucesivas de artistas. La fotografía ha servido así al registro de la nueva experiencia mucho más espacial y vívida del paisaje, asumida metodológicamente a través de la experiencia del deambular a pie por los espacios con un claro sentido de la contingencia, asociado también a los *soundscape*s derivados de la obra precursora del músico americano John Cage. Los artistas del *Earth Art* y, sobre todo, más intimistas del *Land art*, asumieron esa conciencia nueva con un sentido místico del recorrido que, además de guardar concomitancias con la idea de lo sublime kantiana, se apoyaba en las fundamentales obras de Yves Klein o Christo, circundantes respecto de temas como el vacío, infinito y plenitud, en el primero, y apropiación e intervención temporal del territorio, escala y proyecto, en el segundo.

Esos movimientos artísticos crearon una nueva fenomenología del paisaje trasladando los signos de la obra a una materialidad distinta, por un lado, expansiva en tanto que suprimidora de límites convencionales, y, por otro, a una dimensión tempo-documental, al situar la propia obra en un espacio indeterminado de acciones con una vocación efímera y registrable foográficamente. Acorde con el escenario al aire libre crearon un paisaje residual, de huellas en la naturaleza que sobrepasaban la escala humana, exigiendo un distanciamiento sustancial para comprender su totalidad y poder fotografiarla en toda su amplitud. Resurge así la apropiación de la visión cartográfica y del mito del hombre-pájaro que contempla la creación natural desde una perspectiva divina. La fotografía, medio que posibilitó ese encuentro, había ya dado muestras anteriormente de anhelos parecidos. Más de un siglo antes, Gustav le Gray

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

había sorprendido a sus coetáneos con una serie de marinas cuya sublimidad es compatible con un distanciamiento del tema que las emplazan en una órbita parecida a la que mucho más tarde imprimirá Richter a sus paisajes de igual temática. Esas imágenes parecen atestiguar desde la distancia que impone el medio tecnológico cierta impotencia en la captación de otros puntos de vista sobre el escenario para abarcarlo y en cierta manera, poseerlo. Deseo implícito en el acto de la toma que se materializaría poco después de la mano de otros singulares y célebres fotógrafos, como fueron Nadar (París, 1820 – *Ibid.*, 1910) Paul Strand (NY, 1890- Yvelines, Francia 1976), Alvin Langdom Coburn (Boston, 1882- Rhos-on-Sea UK, 1966), Edward Steichen (Luxemburgo, 1879– Connecticut, 1973), Man Ray (Philadelphia, 1890- París, 1976) o Moholy-Nagy (Bacsorsod, 1895- Chicago, 1946).

La fotografía en manos de artistas como Jean Dibbets (Weert, Holanda, 1941), Richard Long, Edward Ruscha (Nebraska, 1937), etc., sirve de documento a los recorridos y acciones *in situ* emprendidos, desembarazada del lastre estético de la fotografía más convencional. Alrededor de estas ideas, el paisaje entra en el espacio fotográfico de los artistas de la segunda mitad del s. XX y de los inicios del s. XXI, bajo los presupuestos de serialidad y distanciamiento objetivo propugnado por el matrimonio Becher que tanta influencia tendría en los miembros de la Academia de arte de Düsseldorf. De este grupo, destacan por un compromiso estrecho con el paisaje, los nombre de Axel Hütte (Essen, 1951), Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, 1958) o Andreas Gursky (. Mientras que este último se preocupa por una cierta búsqueda de patrones formados en paisajes intervenidos por el ser humano y Ruff por el tratamiento digital de tomas fotográficas originales y apropiadas invirtiendo las claves tradicionales del medio y del propio paisaje; además de grandes series de paisajes urbanos y naturalezas pixeladas, durante estas dos décadas ha trabajado principalmente en series dedicadas “*Stellar Landscapes*”, sobre el planeta Saturno, o sobre el planeta Marte en un ciclo titulado “*ma.r.s.*”. Imágenes basadas en un posicionamiento distante a los medios, el natural y el tecnológico, similar al del pintor Richter respecto de la pintura, el primero de ellos conecta con la tradición oriental por varias razones, fundamentalmente por el carácter meditativo y de reflexión temporal que busca en sus grandes fotografías; en ellas laten las reminiscencias taoístas de búsqueda del uno con la naturaleza y de la importancia del vacío.

En manos del francés Yann-Arthus Bertrand, la fotografía ha descubierto lugares recónditos del planeta bajo esa desconcertante y, al mismo tiempo, cautivadora, visión cenital y panóptica del mundo. Cuando aún no estaba extendida la tecnología de los drones, sorprendió en el 2000 con el proyecto fotográfico itinerante y editorial de “La Tierra vista desde el Cielo”, y lo volvió a hacer en ocasiones sucesivas como fueron, las del 2009, con el estreno en simultáneo por todo el mundo y en las distintas plataformas existentes, de la película “*Home*”, y del 2012, aprovechando el foro de la “Cumbre Mundial de Medio Ambiente de Río+20”, presentando el documental “*Planet Ocean*”; con todo ello, y la creación de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

fundaciones sin ánimo de lucro, es uno de los artistas que más han contribuido al fomento de una conciencia generalizada sobre la precariedad de los paisajes naturales y la huella del cambio climático en la Tierra.

4.15. Derivas para el nuevo milenio.

Un horizonte paisajístico encaminado hacia la libertad comenzó a levantarse del letargo de la locura nazi. Las fórmulas totalitarias basadas en la figuración propiciaron el alejamiento hacia planteamientos más universales, primigenios y arcaizantes que, retomando los cauces espirituales expresionistas anteriores, se concretaban en representaciones esquemáticas o sígnicas, que se hallaban a un paso de la abstracción pura. Ilustradoramente, en la década siguiente al genocidio, de entre los principales grupos que rebrotaron se hallaba el denominado “Zen 49”, del cual despuntó la figura de Willy Baumeister, que influyó notoriamente en artistas tan sugerentes como Julius Bissier.

El componente político vuelve a estar quizás ahora más que nunca presente en las poéticas artísticas, debido en gran medida a las profundas heridas territoriales existentes por todo el orbe, abiertas tras las políticas poscoloniales. De esa tensión surgen propuestas interdisciplinares de compleja materialización como la de la artista Shahzia Sikander (1969, Lahore) presentada en el Guggenheim Bilbao entre el 16 de julio y el 22 de noviembre de 2015, titulada *Parallax*; esta obra, que traslada el lenguaje de la iluminación persa con acuarela al videoarte, gira en torno a la tensa situación del Estrecho de Ormuz; la acuarela, el gouache, pan de oro, y las técnicas pictóricas de los manuscritos componen un universo plástico absorbido de su tradición cultural que se bifurca sin embargo en propuestas más heterogéneas y ambiguas.

Otra artista que analiza el paisaje desde un punto de vista geopolítico y audiovisualmente, valorándolo como un lienzo en blanco donde el tiempo está detenido en un sustrato de múltiples capas, es la italiana Rosa Barba (Agrigento, 1972); entre mediados de mayo y finales de agosto esta artista montó en el Palacio del Retiro madrileño una instalación pensada para aprovechar los poderes reflexivos del caleidoscópico edificio a fin de amplificar el discurrir del sol y registrarlo en dicho espacio.

La fotografía, como se ha visto, es uno de los medios más recurrentes en el panorama general desde hace décadas y lo continúa siendo actualmente, a la hora de aproximarse a la experiencia del paisaje. El reconocido fotógrafo francés Pierre Gonnord, famoso por sus retratos de cuidadísima técnica y estética neobarroca, afronta el paisaje de una forma lógica e inevitable al interesarse precisamente por los habitantes que viven en la

naturaleza, de cuyo interés se desliza inevitable la mirada hacia el entorno como agente modelador del rostro y la fisonomía humanas; Gonnord procura, a través de la contemplación, entender las fuerzas que subyacen a las estructuras paisajísticas.

Las posibilidades digitales actuales amplían exponencialmente el campo fenomenológico de la experiencia perceptiva que proponen y permiten las creaciones más actuales, combinadas además con los lenguajes clásicos del género. En general, puede afirmarse que despunta a través de ellas, un planteamiento conceptualista del paisaje. Las nuevas tecnologías se implantan ubicuamente expandiendo exponencialmente los límites físicos de las propuestas paisajísticas, mezclando, como se ha visto, códigos plásticos anteriores a los informáticos; ello ha redefinido la postura del artista ante la obra adoptando múltiples puntos de vista. Ejemplos de este fenómeno se observan en muestras como “Datascap. nuevos paisajes en la era tecnológica”¹⁵⁰. Las obras integrantes plantearon diferentes sistemas perceptivos ante el potencial espectador, sometido a una realidad a menudo apabullante, por su grado de dinamismo y escala. No se sitúa ya frente a la obra, sino dentro de ella, en un plano de realidad muy aumentado. Las nuevas herramientas digitales, como internet, aplicaciones gráficas, de realidad aumentada y virtual, etc., se traducen principalmente en la característica fundamental del paisaje de este siglo: la verosímil transformación en tiempo real de la experiencia paisajística. En esta línea destacan autores, fundamentalmente comprometidos con alguna tipología paisajística, como Charles Sandison (Hallwhistle, Northumberland - Escocia-, 1969), especialista en computación que usa sus conocimientos para apropiarse digitalmente de fragmentos elegidos del entorno que solapa en macroproyecciones sobre la piel de otros escenarios, creando una metarrealidad confusa y desasosegante.

En el s. XXI, dentro del ecléctico panorama, la pintura sigue ofreciendo interesantes muestras de vitalidad con originales lecturas y planteamientos siempre dialogantes, eso sí, con aspectos estructurales de la tradición. Es el caso, de artistas como la también escultora Maki Na Kamura (Yamaguchi,-?), construyendo paisajes en estratos inspirados en obras clásicas del paisajismo francés del s. XIX; Tal R (Tel Aviv,1969), artista cuya obra se pudo contemplar directamente en la muestra “Teenegar Beach”¹⁵¹, donde la pintura es elemento dominante de su propuesta paisajística si bien adopta formas poco convencionales de presentación. Con de pinturas de medio-gran formato ironiza con buena dosis de humor sobre los espacios y paisajes actuales en una particular visión de vivos colores fragmentada en tramas de pinceladas lineales de gran impacto.

¹⁵⁰ LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial. Los prados, 121, Gijón. 13 junio-21 septiembre, 2014.

¹⁵¹ Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2009.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

4.16. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

Con los estudios al óleo y a la acuarela de Constable se había alcanzado un nivel de claridad conceptual en la pintura que hizo posible la aparición en escena de los artistas que desde el otro lado del Canal de La Mancha darían el necesario relevo a la exhausta escuela británica de paisaje. De esa forma, buena parte del s. XIX paisajístico es eminentemente francés, estableciéndose los sucesivos hitos que desde Rousseau, Corot y Courbet, hasta llegar a los impresionistas, jalonaron un avance que culminó con la deconstrucción formal de Cézanne, en la que la acuarela fue fundamental. Pero además, el nuevo recurso de la fotografía, la evolución técnica de la que formó parte, y las confrontaciones bélicas ayudaron a transformar la visión del mundo en un paradigma distinto basado en la velocidad y la distancia. Otro paisaje fue descubierto desde el aire y con él la conciencia de una visión abstracta de la naturaleza, unificadora y profiláctica, que catalizaba cualquier desastre infligido al medio por el hombre.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776-1837).	
Título: <i>Dedham from near Gun Hill, Langham / Tate</i>	
Técnica: Óleo sobre papel / lienzo.	
Dimensiones: 25,1 x 30,5 cm	Año: h. 1815



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776-1837)	
Título: <i>A Bank on Hampstead Heath / Tate.</i>	
Técnica: Óleo sobre papel / lienzo.	
Dimensiones: 20,6 x 25,4 cm	Año: 1820-2



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776-1837).	Título: <i>Dedham Lock and Mill / V&A Museum.</i>
Técnica: Óleo / cartón	Dimensiones: 20 x28 cm. aprox. Año: 1816.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776-1837).	Título: <i>Branch Hill Pond, Hampstead/V&A Museum.</i>
Técnica: Óleo / cartón.	Dimensiones: 20 x28 cm. aprox. Año: 1821-22.



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776-1837).	Título: <i>Barges on the Stour, with Dedham Church in the Distance.</i>
Técnica: Óleo / cartón	Dimensiones: 20 x28 cm. aprox. Año: 1811.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY (París, 1817 - *Ibid.*, 1878). Título: *Vista del Oise* / Web The National Gallery.-

Técnica: Óleo / madera.

Dimensiones: 38,8 x 67 cm.

Año: 1873.



Autor/a: CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY (París, 1817 - *Ibid.*, 1878).

Título: *Paisaje con patos* / Web Met Museum.

Técnica: Óleo / madera.

Dimensiones: 38,1 x 67,3 cm.

Año: 1872.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: GUSTAVE COURBET (Omans, 1819- Suiza,1877).	Título: Gruta de los Sarracenos cerca de Nans-sous-Sainte-Anne /
Técnica: ¿Copia a la albúmina desde colodión sobre negativo de cristal ?	Dimensiones: ¿?
Año: 1858.	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: GUSTAV LE GRAY (c. París, 1820 - El Cairo, 1884).		Título: <i>Efecto solar en las nubes - Océano</i> / V&A Museum.
Técnica: Copia a la albúmina desde colodión sobre negativo de cristal.	Dimensiones: 28 x 40 cm. aprox.	Año: 1856.



Autor/a: GUSTAV LE GRAY (c. París, 1820 - El Cairo, 1884).		Título: <i>La Gran Ola, Ohkurosaki</i> / V&A Museum.
Técnica: Copia a la albúmina desde colodión sobre negativo de cristal..	Dimensiones: 28 x 40 cm. aprox.	Año: 1857.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: NADAR (París, 1820 - <i>Ibid.</i> , 1910).		Título: <i>París. Fotografía aérea</i> / http://www.savoirs.essonne.fr .	
Técnica: ¿Copia a la albúmina desde colodión sobre negativo de cristal?	Dimensiones: ¿?	Año: 1858.	



Autor/a: EDWARD STEICHEN (Luxemburgo, 1879 - Connecticut, 1973).		Título: <i>Bomb dropped from airplane</i> / https://artblart.com .	
Técnica: Impresión de gelatina de plata.	Dimensiones: 18 x 25++ cm. aprox.	Año: 1918.	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: WILLEM DE KOONING (Rotterdam, 1904 - NY, 1997)

Título: 36 Door to the River/ The Richard Diebenkorn Foundation

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 203.5 x 178.1 cm.

Año: 1960.

166

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: WILLEM DE KOONING (Rotterdam, 1904 - NY, 1997)

Título: 36 Door to the River/ MoMA

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 203.7 x 178.1 cm.

Año: 1960.

167

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: WILLEM DE KOONING (Rotterdam, 1904 - NY, 1997)

Título: *Villa Borghese/ Guggenheim Bilbao*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 203.2 x 177.8 cm

Año: 1958.

168

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: WILLEM DE KOONING (Rotterdam, 1904 - NY, 1997)

Título: *Two Figures in a Landscape/ The Willem de Kooning Foundation.*

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 177,8 x 203,2 cm

Año: 1967.

169

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: RICHARD DIEBENKORN (Portland, 1922 - Berkeley, 1933)

Título: *A day at the race / The Richard Diebenkorn Foundation*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 142 x 134,2 cm

Año: 1953

170

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: RICHARD DIEBENKORN (Portland, 1922 - Berkeley, 1993)

Título: Cityscape #1 / Royal Academy of Arts, "Richard Diebenkorn", 14 marzo - 7 junio 2015.

Técnica: Óleo / lienzo.

Dimensiones: 153 x 128.3 cm

Año: 1963

171

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

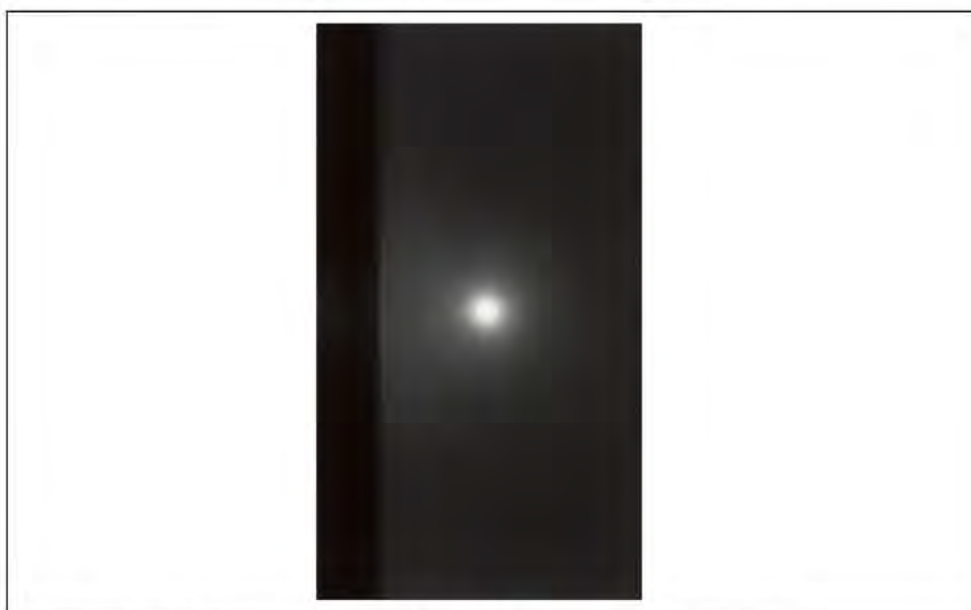
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: HIROSHI SUGIMOTO (Tokio, 1948)	Título: <i>Ligurian Sea, Savioire / Web del artista.</i>	
Técnica: Gelatina de plata.	Dimensiones: ¿?	Año: 1982.



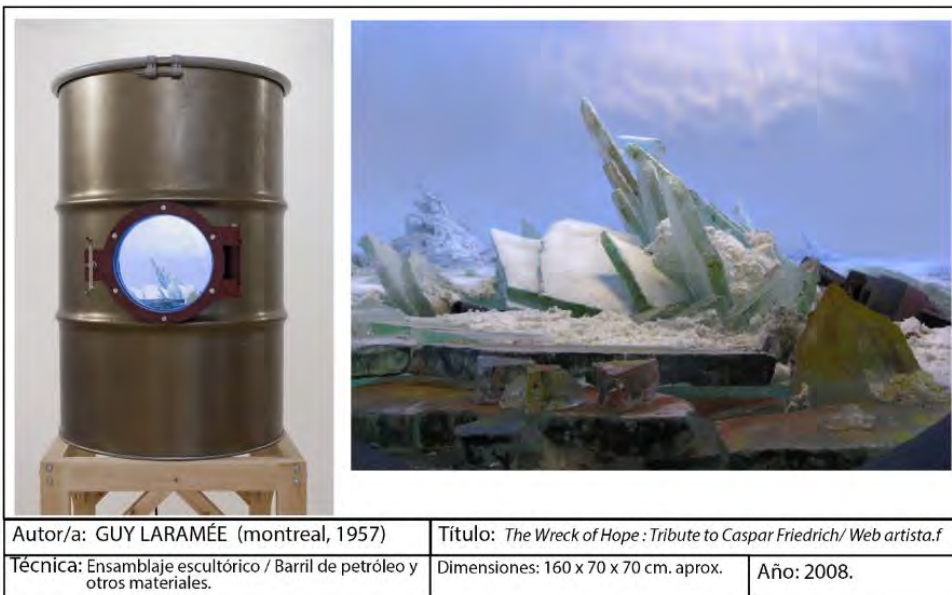
Autor/a: HIROSHI SUGIMOTO (Tokio, 1948)	Título: <i>N. Pacific Ocean, Ohkurosaki / Web del artista.</i>	
Técnica: Gelatina de plata.	Dimensiones: ¿?	Año: 2002.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Autor/a: GUY LARAMÉE (montreal, 1957)	Título: <i>The Wreck of Hope: Tribute to Caspar Friedrich/ Web artista.f</i>	
Técnica: Ensamblaje escultórico / Barril de petróleo y otros materiales.	Dimensiones: 160 x 70 x 70 cm. aprox.	Año: 2008.



Autor/a: GUY LARAMÉE (montreal, 1957)	Título: <i>The Sacrifice /Web del artista.</i>	
Técnica: Oleo / lienzo.	Dimensiones: ¿70 x 120 cm. ?	Año: 2008++

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/		
Identificador del documento: 965205		Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24	
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48	
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45	



Autor/a: GUY LARAMÉE (montreal, 1957)	Título: <i>Chinese Dictionary.</i> / Web del artista.	
Técnica: Libro tallado.	Dimensiones: 50 x 35 x 13 cm. aprox.	Año: 2008.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

V. TERRITORIOS DE PENÍNSULA.

A diferencia de otras grandes escuelas pictóricas europeas, la española, debido al tenaz clima religioso imperante, tuvo un encuentro tardío con el paisaje, a excepción de intermitentes incursiones de algunos de los grandes exponentes de la pintura. Por todo ello, si cabe aquí aún más debido a su original escasez, ese estimado bien patrimonial que es la temprana representación plástica del territorio como un paisaje cultural, tiene una valoración inestimable. En la génesis de esa representación se hallan las vistas topográficas realizadas por artistas extranjeros que se enmarcan en el fenómeno europeo mencionado con anterioridad que tiene lugar aproximadamente a finales del s. XV, cuando el descubrimiento de nuevos territorios despierta un renovado interés por la geografía. Se produce entonces la aparición de unas imágenes panorámicas sobre papel, aisladas o integrantes de conjuntos extensos, que rompen con la representación espacial ficticia anterior emplazada en los fondos de las imágenes religiosas y alegóricas, para concretar otras que funden subjetividad y objetividad acercándose a la cartografía; incorporan los avances perspectivos al dibujo e intentan reproducir fidedignamente centros urbanos y monumentos concretos. Representan un cambio de paradigma en la representación simbólica del territorio regio y de su posesión, que pasaba de ser genealógica a espacial o visual¹⁵², reflejando además el estatus del comitente que era directamente proporcional a la magnitud del encargo y a la comitiva artística a su servicio¹⁵³. Entre las primeras huellas conocidas de la misma que se remontan a la segunda mitad del s. XVI, casi simultáneas y vinculadas a los talleres de la entonces floreciente Amberes, están las de los pintores flamencos y dos de los grandes representantes de las empresas cartográficas holandesas del momento, Anton van den Wyngaerde (Amberes, h. 1512/25-Madrid, 1571), contratado por Felipe II desde 1557, y Joris Hoefnagel (Amberes, 1542-Viena, h.1600), uno de los últimos grandes iluminadores de su tiempo, de los avanzados en el género naciente del bodegón e importante dibujante de vistas; mientras que el primero concretó seis itinerarios distintos por la geografía española para acometer un total de 62 vistas urbanas “a vista de pájaro”, más o menos imaginarias y de carácter intermediario a la ejecución de unos panorámicos lienzos al temple no conservados, que sólo han sido recientemente conocidas, el segundo, poseedor de una esmeradísima técnica a la acuarela iluminista basada en un sistemático control tonal por punteado, colaboró con las numerosas láminas basadas en apuntes del natural y dedicadas a la geografía hispana en el *Civitatis Orbis Terrarum* editado por Georg Braun (1541-1622) y Granz Hogenberg (1535-1590) en varias ocasiones entre 1572 y 1617, como continuación del considerado primer atlas moderno, *Theatrum Orbis Terrarum*, editado dos años antes y obra del cartógrafo antuerpiense Abraham Ortelius (Amberes, 1527-Íbid., 1598); la observación minuciosa y en

¹⁵² PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando, *De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos*, Eria, 64-65 (2004), págs. 129-157, págs. 129-130.

¹⁵³ GÓMEZ IPARRAGUIRRE, J., MERA ÁLVAREZ, I & VIGO TRASANCOS, A. (2004). Galicia en las Acuarelas de Pier Maria Baldi, en *El Viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Xunta de Galicia, pág.4.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

detalle de las vistas de este autor, adquieren curiosas concomitancias expresivas y plásticas con el lenguaje de las acuarelas realizadas retrospectivamente por Van Dyck y Lorena, y prospectivamente por el Dalí de ilustraciones como las concebidas para una edición del “Quijote” de 1957, cimentadas en la agilidad del trazado a pluma y tinta del contorno lineal de las formas superpuesto a los lavados transparentes de color. El prestigio que estas nuevas representaciones corográficas del territorio otorgaba a los monarcas se complementó con representaciones científicas o cartográficas del mismo, basadas en datos e instrumentos científicos, como coordenadas geodésicas y triangulaciones, mapas encomendados al entonces profesor de matemáticas de la Universidad de Alcalá de Henares Pedro de Esquivel (Alcalá de Henares,?-1570)¹⁵⁴.

Las representaciones pictóricas del paisaje en España durante los ss. XVII y XVIII son, salvo excepciones, de carácter complementario al tema central que, como se ha dicho, era religioso o, en menor grado, histórico; solían incorporar elementos urbanos reconocibles como obras arquitectónicas singulares que, existiendo, sin embargo, no respondían a una lógica espacial real, y ello se encuentra en obras de artistas como Zurbarán, Jusepe Leonardo, Vicente Carducho, Sánchez Cotán y, posteriormente, de Michel-Ange Houasse, Ramón y Francisco Bayeu, José del Castillo o Goya¹⁵⁵; pero las lagunas que la representación pictórica dejan en el acervo visual está bien complementada sin embargo por imágenes de obra gráfica en auge especialmente durante esos siglos y especialmente durante todo el s. XVIII. Casi inaugurando el siglo XVII aparece uno de los dos paisajes “puros” de El Greco dedicados a la ciudad de Toledo, cuya trascendencia ha sido destacada por convertir a la ciudad en uno de los focos centrales de la pintura de paisaje, sobre todo durante el s. XIX, ya que antes su ejemplo apenas tuvo continuidad; a diferencia de otras composiciones suyas donde el paisaje aporta una localización arbitraria a la trama religiosa o mitológica como un elemento secundario, en ellos es protagonista absoluto y mezcla el esplendor de la naturaleza con el carácter que las obras civiles imprimen a la ciudad; a pesar de la impresión de veracidad del conjunto, en la primera vista conocida como “Toledo en tormenta”, el artista modificó las relaciones espaciales entre los principales elementos arquitectónicos, cosa que no hizo prácticamente en la segunda conservada, “Vista y plano de Toledo” donde muestra una panorámica cartográfica de la ciudad de probable interés para el ayuntamiento¹⁵⁶, si bien incorporó figuras fuera de la escala del conjunto arquitectónico, algo que se ha vinculado a un sentido metafísico y neoplatónico propio de la influencia bizantina del artista¹⁵⁷; los otros

¹⁵⁴ PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando, *De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos*, *Eria*, 64-65 (2004), págs. 129-157, pág. 131.

¹⁵⁵ PORTÚS, Javier, *La ingeniería en la pintura española de los ss. XVII y XVIII*, en AA.VV., *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Ministerio de Defensa, págs. 55-56.

¹⁵⁶ ROMERO CARRIÓN, M., *Toledo en el Paisaje del Greco*, Itto. Pvincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Real Academia de Toledo, 2014-2, pág. 165.

¹⁵⁷ ZÁRATE MARTÍN, Antonio, *Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico*, Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VI, Geografía, t.V., 1992, págs. 41-66, pág. 47.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

manifiestos más sobresalientes del paisaje del Siglo de Oro español, se deben directa o indirectamente a los pinceles velazqueños; la importancia dada desde los institucionistas y Giner de los Ríos al descubrimiento de la naturaleza y la importancia de la geografía provocó que fuesen sus representantes quienes se interesaran y detectaran a comienzos en los años de tránsito entre los ss. XIX y XX los enclaves que de la Sierra del Guadarrama figuran en los fondos paisajísticos con que Velázquez contextualiza sus retratos regios y de bufones a partir del segundo tercio del s. XVII; el concepto de paisaje que implican tendría pleno desarrollo en las dos célebres vistas del jardín de la Villa Médicis romana que pintó en su segunda estancia en Italia, entre 1649 y 1651, bajo los impresionistas títulos de “Mediodía” y “La tarde”, y en los panoramas urbanos de su discípulo Juan Bautista del Mazo, como en la posiblemente velazqueña “Vista de Zaragoza”, de 1647. Más tarde, Goya emplearía fórmulas semejantes, adaptadas a su personal estilo, en fondos para sus composiciones con figuras. Otros ejemplos pictóricos menos conocidos se dedican a Granada, otra de las ciudades españolas más enigmáticas, como son las “Vistas del Genil” y “Vistas del Darro” de Juan de Sabis, sólo conservadas por réplicas del s. XX¹⁵⁸. En el terreno gráfico sobresalen, las proyecciones y perspectivas innovadoras del cartógrafo portugués, ingeniero militar y ocasional espía, Pedro Texeira (Lisboa, h.1595-Madrid,1662) al servicio del “Rey Planeta”, Felipe IV, materializando en 1634 el atlas ilustrado con intensos matices al temple y aplicaciones de oro sobre vitela, “Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos”, que sintetizaba en un solo proyecto la dualidad epistemológica anterior; así mismo, son famosas las vistas atribuidas a Pier Maria Baldi (Florencia, h.1630-Íbid.,1686) como acompañante de Cosme III de Médicis (1642-1723) en su periplo por España, enmarcado en un viaje por toda Europa visitando otros países como Francia, Portugal, Irlanda, Inglaterra, Bélgica y los Países Bajos; la incursión en Galicia tuvo lugar entre el 1 y el 19 de marzo recorriendo varias localidades, y tenía el objetivo principal de peregrinar hasta la ciudad apostólica de Santiago. Por tanto, durante un itinerario que incluyó la visita a cinco localidades, el artista no dispuso de mucho tiempo para su ingente labor, cifrada en la ejecución de un conjunto de 130 acuarelas. Menos conocidas son las láminas dibujadas y grabadas por el francés Louis Meunier, como las que hizo de Granada, alrededor de 1668, con inéditos puntos de vista hasta ese momento de los interiores de la ciudad, más tarde plagiados por otros artistas. En el s. XVIII, las vistas urbanas solieron estar iconográficamente ligadas a la imagen portuario-marítima poniendo énfasis en las infraestructuras de ingeniería civil que, dentro del espíritu ilustrado y renovador de la época, querían paliar la imagen de la “España negra”, difundida desde el extranjero; en tal sentido, se hallan las vistas topográficas de Mariano Sánchez encomendadas por Carlos III de toda la geografía singularmente las relacionadas con zonas portuarias, motivos que, no en balde, le daban el título a la serie, un total de 118 lienzos que constituyen uno de los casos más notables

¹⁵⁸ GÁMIZ, Antonio y ORIHUELA, Antonio, *Una vista del paisaje de Granada encargada por el Conde de Maule al pintor Fernando Marín hacia 1798*, Revista Goya, Publicación Trimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, N° 323, Abril-Junio 2008, pág. 126.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de este tipo¹⁵⁹; o por Carlos IV, las que acometieron A. Carnicero y J. Camarón; en la segunda mitad de este siglo creció la importancia de las obras públicas, de las comunicaciones y del abastecimiento de agua en las poblaciones, para lo que se acometieron redes de canalizaciones, introducidas como un nuevo elemento por pintores como Francisco Bayeu o el propio Goya; la red viaria también es adoptada como elemento compositivo central, por ejemplo en una aguada de Carnicero¹⁶⁰. Las construcciones militares entran en las composiciones finales del siglo, de las que son ejemplo las vistas en que el Castillo de San Felipe de Mahón es de alguna manera protagonista como en los casos de obras de los pintores Manuel Salvador Maella, Anton Schranz, o de nuevo, en las vistas antes mencionadas de Sánchez. Para la toma precisa de apuntes de campo, infundiéndoles un carácter objetivo y científico, éste aprovechó las ventajas que de la cámara oscura ya habían verificado los vedutistas del s. XVII holandés. Hay que mencionar los trabajos en Cataluña de los artistas barrocos Antoni Casals (h.1740-1786)

5.1. Vedute neoclásicas.

Durante las décadas que atraviesan la Guerra de Independencia, se echa en falta la ausencia de una auténtica escuela paisajística propia. El paisaje como discurso solo tenía un interés decorativo, seguía con el estigma de la falta de invención y fantasía, de ausencia de creatividad, baremo por el que se medía, de acuerdo con el orden jerárquico, todavía aquí en vigor, del célebre prefacio de Félicien de 1667, de la *Académie Française*. Los pintores académicos de la corte fernandina verificaban patrones compositivos neoclásicos del s. XVIII francés en las decoraciones murales y en los papeles pintados o en frescos destinados a ambientar las paredes y techos de las Casas Reales, de temática mitológica o alegórica con un efecto envolvente de trampantojo; éste fue el caso de Zacarías Velázquez (Madrid, 1763-*Ibid.*, 1834) en cuyas obras se observa, además de un modelo goyesco, una representación metódica de la naturaleza y el uso de planos de profundidad a modo de bambalinas teatrales, semejante a los esquemas utilizados en los cartones de tapices¹⁶¹. Su elevada posición institucional y docente le permitió ejercer gran influencia transmitiendo este modelo a toda una generación de alumnos, entre la que destaca Bartolomé Montalvo (Sangarcía, Segovia, 1768-Madrid, 1846), que aunque fue profesor de paisaje en la Real Academia de San Fernando desde 1814, hoy en día tiene más consideración como bodegonista; en algunas obras se aprecia la reiteración de la disposición francesa con figuras en el primer término que lo vitalizan sobre una amplia panorámica de fondo.

¹⁵⁹ PORTÚS, Javier, *La ingeniería en la pintura española de los ss. XVII y XVIII*, en AA.VV., *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Ministerio de Defensa, págs. 46-47.

¹⁶⁰ PORTÚS, Javier, *La ingeniería en la pintura española de los ss. XVII y XVIII*, en AA.VV., *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Ministerio de Defensa, págs. 65.

¹⁶¹ Díez, José Luis, El paisaje romántico en España, Conferencia impartida en el Museo del Prado, 4 de febrero de 2013, 7'11".

También el modelo italiano, es transmitido por pintores de ese país llegados a España para trabajar en la corte. Uno de ellos fue Fernando Brambilla (Fara Gera d'Adda, Italia-Madrid, 1834), que sirvió de guía a autores como José Ribelles hijo (Valencia, 1778-Madrid, 1835), autor éste último de *vedute* escenográficas auténticamente teatrales de marcadas perspectivas que resaltan la profundidad en planos perfectamente paralelos contra de la planitud francesa y de gran interés descriptivo de los más mínimos detalles a través de una finísima pincelada, que, sin embargo, no capta la atmósfera entre ellos. Otros autores italianos destacables donde se aprecia el mismo interés topográfico, son por ejemplo, el pintor y conserje del entonces Museo Real, Luis Eusebi (Roma, 1773-París, 1829), nombrado por la Reina Isabel de Braganza, de cuyo cargo se derivó la compleja labor de elaborar los primeros catálogos de obras de arte de la institución.

Fuerte repercusión en la imagen romántica de “postales” posteriores, tuvo también la obra “vedutista” de Giuseppe Canella “El Viejo” (Verona, 1788-Floencia, 1847), hijo de arquitecto que hizo su “tour” particular por países como España, Holanda o Francia¹⁶²; popularizada gracias a la expansión de la litografía inventada en 1796, que permitió la reproducción seriada de las imágenes, sus vistas están realizadas en formatos muy pequeños, por lo que adquieren esa tipología de portabilidad de la postal y que le permitían una ejecución espontánea y muy rápida, que probaba un dominio técnico importante, sobre todo teniendo en cuenta el tamaño que adquieren las numerosas figuras de los primeros planos y lo bien documentada que está su variada tipología indumentaria.

¹⁶² DÍEZ, José Luis, El paisaje romántico en España, Conferencia impartida en el Museo del Prado, 4 de febrero de 2013, 13'-15'.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Giuseppe Canella, "Paseo de Recoletos".

Pero el más influyente de estos pintores italianos, que introduce la idea de las *vedute* como “repertorio monumental” y uno de los máximos precedentes directos del paisajismo romántico español, fue el antes mencionado Brambilla, pintor que se impuso como el principal valedor de la *veduta* y de la introducción de la litografía. Experimentó el optimismo profesional derivado de emprender una aventura de la magnitud de la Expedición de Malaspina junto al pintor Giovanni Ravenet, dentro de la cual, desde 1791, trabajó documentando los paisajes al paso de las corbetas, hasta la conclusión final de su contrato realizando, tras su regreso, las imágenes en limpio a partir de los bocetos de campo, a partir de 1795 y hasta finales de esa década aproximadamente. Luego se sumió al parecer en un difícil período anímico marcado por la decepción profesional de un modesto puesto en la corte que no se concretó, en medio además del cruento panorama de la Guerra con Francia; su talante iría cambiando no obstante, a medida que enfrentó el encargo por parte de Fernando VII de ejecutar una conocida secuencia de vistas de los Reales Sitios, continuando la tradición borbónica por seriar las posesiones de la Corte, de la que concluye setenta y cinco imágenes, desde 1821 hasta su muerte¹⁶³. Estilísticamente, incorpora ya, además de detalles que todavía recuerdan composiciones escenográficas, elementos con sabor romántico, como es la descripción de fenómenos atmosféricos en la expresividad de las formas nubosas; posteriormente su estilo se va refinando hacia una perspectiva aún más precisa.

Otra vertiente de la *veduta* italiana es la que tiende hacia lo romántico inspirándose en la línea del paisaje clasicista de principios del s. XVII, hecho en Roma, por los más supremos

¹⁶³ DÍEZ, José Luis, El paisaje romántico en España, Conferencia impartida en el Museo del Prado, 4 de febrero de 2013, aprox. 17'15”.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

artistas como Poussin, Lorena, Domenichino, representado en su mejor expresión por Rafael Tegeo Díaz (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798-Madrid, 1856); él, como muchos otros pintores de riguroso academicismo, lo absorbió a través del viaje a la Ciudad Eterna, donde ejecutó paisajes reinterpretados integrando de manera armónica y selectiva los elementos extraídos de aquellos artistas; son paisajes en los que siempre hay una anécdota histórica o alegórica que justifica la obra.

5.2. Naturaleza apasionada.

Como se ha visto el paisaje es el género romántico por excelencia que se desata de manera temprana a través de una nueva visión del mundo ajena a la mediatización de la iconografía religiosa católica. Ésta se sustituyó por una visión panteísta del mundo y por la plasmación verídica de la naturaleza que conllevó asociada la Reforma luterana y que, ya existía en buena medida en la inclinación por la objetividad y minuciosidad descriptivas de la pintura de los primitivos flamencos, en las obras de los hermanos Van Eyck y Limbourg y en general en el contexto de la pintura septentrional europea a la que pertenece artistas como El Bosco, Patinir, Holbein, Durero o Altdorfer. La aproximación empírica a la fenomenología del mundo a través de la pintura tendrá continuidad y eclosión lógicas en la geografía, muy ligada a la especificidad orográfica, y en la sociedad burguesa y potencia comercial de los Países Bajos donde desde la segunda mitad del s. XVI y durante todo el s. XVII emergerán sucesivas generaciones de grandes paisajistas prácticamente “puros”. Los estudios atmosféricos y lumínicos que tempranamente evidencian tales autores serán una de las fuentes claves de los pintores románticos, entre cuyos máximos exponentes se cuentan figuras inglesas como Peter de Wint, Turner, y sobre todo Constable o Bonington o francesas como Corot y la Escuela de Barbizon. Entre aquellos pintores holandeses se cuentan muchos que fueron a Roma, coincidieron y trabajaron en el círculo de Lorena y Poussin en vistas italianas, como por ejemplo de Jan Both (Utrecht, h. 1618-*Íbid.*,1652) con unas arboledas oscuras en primeros planos que van ganando en virtuosismo formal características y que contrastan contra el fondo celeste dorado, o Philips Wouwerman (Haarlem,1619-*Íbid.*, 1668), materializando unas escenas que combinan la ambientación italianizante con la climatología holandesa. Precisamente, esta vertiente italiana y clasicista, de la que fueran probablemente máximos representantes esos pintores franceses, además de los hermanos Carracci, su pupilo Domenichino y en general, toda la escuela romano-boloñesa, sería el otro gran ascendiente del paisajismo romántico; éste se caracterizaba por una idealización de la naturaleza y de la armonía entre ésta y el ser humano a través de la arquitectura clásica. El paisaje, que fue probablemente el vehículo más antiacadémico de expresión artística a través de buena parte de la pintura romántica, aunque las convenciones permanecieran en otros géneros como el histórico o el desnudo, prolongó su relevancia posterior como piedra angular del desarrollo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de los planteamientos estéticos posteriores realistas, impresionistas y postimpresionistas. A través de los encargos acometidos por esos pintores para la corte española o de adquisiciones de sus obras para las colecciones nacionales, los pintores españoles antes mencionados, adscritos aún a la estética neoclásica, como Ribelles en el tránsito entre siglos, asimilaron ambas vertientes. Otro autor de ese contexto muy interesante para este trabajo fue el estudioso, dibujante y litógrafo Vicente Calderera y Solano (Huesca, 1796-Madrid, 1880), alumno y amigo personal de José de Madrazo, que realizó numerosas acuarelas de precisión topográfica durante su larga estancia formativa en Italia, en la década de 1830, compiladas luego en álbumes.

El trabajo litográfico, escenográfico y de repertorios al más puro estilo italiano de Brambilla, lo vincula al más sobresaliente de sus discípulos, el español José M^a Avrial y Flores (Madrid, 1807-*Ibid.*, 1834), que en obras iniciales plantea, dentro de un lenguaje de clara transición al romanticismo, la combinación de elementos ya mencionados del s. XVIII, como la minuciosidad en la botánica y los ambientes diáfanos y perfectamente delineados, con un nuevo interés por lo particular en la naturaleza, por lo festivo urbano, algo que también se aprecia en sus dibujos; en óleos ya de un pleno romanticismo, presenta composiciones exóticas y ficticias, como por ejemplo, bíblicas, y además, escenográficamente muy ambiciosas, compuestas en diagonal, con grupos de figuras dispuestas en profundidad y teñidas de una global entonación dorada. Previamente, Avrial había plasmado una serie de reales sitios por encargo de su maestro, reiterando el esquema ya comentado de primeros planos animados por pequeñas figuras, pero con un innovador interés hacia las ruinas medievales que habían sido menospreciadas por la razón ilustrada y neoclásica¹⁶⁴; sus litografías se hacen eco de la irrupción de esta nueva técnica que desplazaba entonces al grabado por su gran efectividad y economía reproductivas.

Ya se ha mencionado la trascendencia de la efeméride pictórica ocurrida en 1824, cuando se presentaron en el *Salon de Paris* paisajistas británicos y especialmente las obras de Constable y Bonington, que no dejarían indiferente a ningún espectador sensible marcando en adelante la senda del paisajismo decimonónico¹⁶⁵; ese mismo año además fue muy significativo también en España porque se creó la cátedra de pintura de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona cuya dirección ostentaría en primer lugar Pau Rigalt, paisajista que repetía formulaciones academicistas del siglo anterior. Veinte años después, se creó la homóloga madrileña, dependiente de la Academia de San Fernando; dos hechos relevantes que reflejan la progresiva sensibilidad de una época hacia un género novedoso y aún extraño en el ámbito oficial de la pintura española. Desde inicios de esa centuria, con el relevo

¹⁶⁴ BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *La pintura de paisaje en el romanticismo español*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, Curso anual 2011-12, aprox. 12'44".

¹⁶⁵ FONTBONA, Francesc, *El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo*, Revista Liño, nº 10, 1991, págs. 175-194, pág. 176.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

dinástico de los Borbones, se fomenta la introducción del pensamiento ilustrado; sin embargo, los problemas derivados fundamentalmente de la Guerra de Independencia, debilitan poderosamente la maquinaria social y el progreso anterior se ve entonces frenado desde las primeras décadas del s. XIX. una situación de signo negativo que no mejoró con el transcurso del siglo. Muy al contrario, en general, se debilitó la estructura del estado, se impuso una ideología conservadora y se propició la fuga de talentos en casi todos los ámbitos. En consecuencia, el desarrollo tecnológico y cultural se vio mermado y en clara desventaja con el de otras naciones próximas, como Francia, Gran Bretaña, Alemania o Bélgica. En tales países hubo el fermento necesario para que aflorasen figuras que, como Delacroix, Turner o Friedrich, encarnaron y transmitieron con gran intensidad, contemporaneidad, y desde las coordenadas nacionales respectivas y estrategias plásticas distintas, visiones que reflejaron todo el *pathos* del individuo ante la naturaleza, y cómo éste se apropió de su inmensidad para transmitir el estado de su alma.¹⁶⁶ En tales autores, la intensidad de la visión romántica desplazó por momentos la quietud neoclásica descentrando el escenario paisajístico del núcleo etéreo romano, para descubrir las potencialidades evocadoras propias rememorando la grandeza del paisaje holandés del s. XVII, que había sido olvidada bajo el encanto de los Poussin y Lorena.¹⁶⁷

La natural adecuación del arte a las ideas de su tiempo se produjo por tanto en España de una manera lenta en proporción al ritmo en que iban llegando. En particular, la incorporación de las ciencias empíricas en el descubrimiento del territorio o el espacio, fundamental para el nacimiento de una mirada particular y libre de rémoras, precisó de aportes o impulsos foráneos, en especial, franceses, que solo tuvieron sus frutos efectivos en las cuatro últimas décadas del s. XIX. En buena medida, tales aportes llegaron del campo editorial con un buen número de publicaciones de series de obra gráfica que se sumaban a las ya comentadas anteriormente y que fomentarían el desarrollo de otras locales de muy parecido signo. Miradas y empresas foráneas como la del viajero ilustrado Henry Swinburne (Bristol, 1743-Isla Trinidad, 1803) en *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, entrando desde Perpiñán por Cataluña, recorriendo la costa oriental hasta Andalucía, región más dilatada de su viaje, y ascendiendo por Toledo, hacia Madrid, Segovia, Burgos hasta llegar finalmente a Vitoria, Hernani y salir por Bayona de nuevo ya en Francia. Ya en el primer tercio del s. XIX, se encuentra una de las dos grandes obras dedicadas a España por parte del arqueólogo Alexandre Laborde (París, 1773-1842) tras recorrerla entre 1800 y 1805, la ambiciosa obra en cuatro volúmenes bajo el título *Voyage pittoresque et historique de L'Espagne*, publicada entre 1806 y 1820, con 900 estampas a partir de dibujos de expertos artistas y grabadores que

¹⁶⁶ BENNASAR COLL, Bernat, "Pintura de paisaje en Mallorca durante la segunda mitad del s. XIX. Ricardo Anckermann (1842-1907), MAYURQA 21 (1985-1987), Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Universitat de les Illes Balears, págs. 303-325, pág. 304.

¹⁶⁷ BENNASAR COLL, Bernat, "Pintura de paisaje en Mallorca durante la segunda mitad del s. XIX. Ricardo Anckermann (1842-1907), MAYURQA 21 (1985-1987), Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Universitat de les Illes Balears, págs. 303-325, pág. 304.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

elevaron enormemente su presupuesto y de la que apareció en primer lugar el dedicado a Cataluña. En 1823 se publicó a través de un periódico Londinense *Views in Spain* de Edward H. Locker, con 60 grabados a partir de acuarelas suyas que permanecieron inéditas y celosamente conservadas por su hijo, hasta su publicación en la reciente reedición española, en 1998, en edición española bajo el título “Paisajes de España. Entre lo pintoresco y lo sublime”. Locker descubre vistas de parajes rurales menos conocidos que los de sus colegas expedicionarios hasta entonces, ya que evitó las ciudades que estaban entonces ocupadas por las tropas francesas durante la ocupación de 1823-28. Precisamente y fruto de la misma, serán los volúmenes del *Voyage pittoresque en Espagne* del barón Isidore-Justin Taylor (Bruselas, 1789-París, 1879), acuarelista, gran viajero y experto conocedor del arte español del s. XVII.

A esta mirada cargada de exotismo por lo hispano se le unirá la propia nutrida de un fuerte sentimiento nacionalista imperante en la época, del que surgirán pronto fundamentales ejemplos. En ese impulso editorial interesado por la elaboración de un exhaustivo repertorio arqueológico y plástico de España se halla también toda la problemática de la tecnología impresora de la época limitada a la reproducción calcográfica, de minuciosa definición en la transformación de referentes pictóricos o de la naciente fotografía, y la litográfica, más efectiva en la captación de la impronta del autor y, por tanto en trabajos más expresivos; la llegada a España de la daguerrotipia, dada la lenta asimilación del complejo proceso, confería prestigio a su uso como referente para el dibujo y los autores lo proclamaban al pie de las reproducciones finales; sin embargo, en la década de 1870, ya completamente introducida la daguerrotipia en el mercado se invirtió el proceso y hubo un retorno al prestigio de lo artístico y captado del natural. En estas vicisitudes de halló inmersa la colosal obra en once volúmenes y casi tres décadas invertidas, entre 1839-65, comercializada bajo la fórmula de entregas quincenales, que quiso inventariar los monumentos artísticos de toda la geografía española con litografías auténticas y a partir de originales del natural del artista catalán Francisco Javier Parcerisa (Barcelona, 1803-*Ibid.*, 1875), aunque su hijo intervino en la última fase del proyecto, descritas profusamente por Pablo Piferrer y su amigo el gran político republicano perseguido por el clero Francisco Pi y Margall (Barcelona, 1824-1901), por José María Quadrado y Pedro de Madrazo, al que correspondió en particular el volumen de 1853 dedicado a Madrid y Castilla la Nueva. Como relevo a esta labor, incursionó con éxito en la pintura al óleo centrada en la representación de catedrales góticas de coordenadas románticas como la coloración dorada de influencia británica a través de Pérez Villaamil y habitual en la obra pictórica paisajística española de las décadas de 1840 y 1850 y ausentes en la pintura anterior de corte neoclásico¹⁶⁸; de entre es ciclo de obras destaca la que realizó de la Catedral de Burgos, presente en la colección del Museo del Prado. El volumen dedicado a Baleares tuvo una especial trascendencia descubriendo las singularidades paisajísticas de esa zona

¹⁶⁸ BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *La pintura de paisaje en el romanticismo español*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, Curso anual 2011-12, aprox. 24'28”.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

insular y de Mallorca especialmente, cuyas bondades también habían sido propagadas internacionalmente por el eco de la estancia en esa isla de la ilustre pareja integrada por George Sand y Chopin, primero en la ciudad a inicios de noviembre de 1838 y, a finales de diciembre, en una célebre celda de la desamortizada Cartuja de Valldemossa, desde donde partieron para dejar la isla el 13 de febrero de 1839; producto de la misma salieron numerosas composiciones del inmortal músico y la obra “Un invierno en Mallorca” de la gran escritora que se publicaría entre 1841 y 42. Por si estos dos antecedentes fuesen poco, los atractivos naturales de la isla fueron ampliamente divulgados por el que es considerado pionero de su afluencia turística, el archiduque Luis Salvador Habsburgo-Lorena y Borbón (Floencia,1847-Brandéis,1915), geógrafo y erudito que estableció ahí, desde 1867 una de sus tres bases mediterráneas de operaciones, afincándose sobre un conjunto de propiedades adquiridas entre los municipios del ya mencionado Valldemossa y Deià, desde las que convocó a las más destacadas personalidades de su época desvaneciendo el posible olvido y aislamiento que aún pudiera cernirse sobre el archipiélago. Un viajero romántico de la corte imperial austrohúngara que eligió un enclave insular como el balear seguramente por su lejanía respecto de la convulsa centroeuropa peroseguramente además por su sublime paisaje mediterráneo, escarpado, costero y, a la vez, suavemente meridional, cargado de reminiscencias medievales y orientalizantes. El amor que desarrolló por el mismo lo movió a dedicarle un sistemático estudio que posibilitó la redacción de su magna obra *Die Balearen*, editada por primera vez en alemán entre los años 1869 y 1891 en once tomos, un poco más tarde en una versión reducida y, a lo largo de todo el s. XX, en tres ediciones distintas en castellano y, luego, finalmente en otra catalana; representa una exhaustiva y científica descripción ilustrada de las distintas islas analizando su cultura, fauna, flora, paisajes, arquitectura y otros aspectos relevantes que revelan el profundo conocimiento adquirido con el que el archiduque las proyectó internacionalmente. Salvando las distancias, puede establecerse un claro paralelismo, por la labor de agente cultural y promotor altruista de los encantos de esta fragmentada tierra insular, entre el archiduque Luis Salvador y Alfred Diston, otro viajero ilustrado que, de manera muy similar se integró en la cultura canaria, sirvió de guía excepcional a ilustres visitantes, desarrolló un profundo interés por su cultura y publicó una extensa obra sobre la vestimenta popular del archipiélago.

La aportación francesa al paisaje romántico puro español se efectuó a través del paradigma del pintor romántico liberal, perseguido a causa de las ideas políticas, que encarnó a la perfección Antonio de Brugada (Madrid, 1804-San Sebastián, 1863), íntimo amigo de Goya durante su exilio en Burdeos. Como discípulo en Francia de Théodore Gudin (1802-1880), absorbe rasgos de la pintura neoclásica y de temática marinista, una de las más demandadas por la nueva burguesía que hizo su aparición en la corte de Isabel II. Para el disfrute, como parte integrante de las colecciones atesoradas por esta pujante clientela, algunos mecenas, construyen aledaños a sus villas “galerías” donde al lado de grandes nombres de la pintura

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

española integran obras de pintores contemporáneos que reproducen tendencias extranjeras. Con todo, no va a ser la marina un tema afín a los pintores románticos españoles por más que la española sea una de las geografías más costeras y de mayor tradición marítima, siendo por tanto el suyo, un caso verdaderamente excepcional. Desde el punto de vista plástico, Brugada parte de la tradición topográfica, con un lenguaje inicial de planos paralelos en profundidad, pero que luego se especializa en marinas plenamente románticas heredadas de la tradición británica y turneriana de finales del s. XVIII y principios del s. XIX, y, sobre todo, aún de la más temprana holandesa del s. XVII con máximos exponentes como Willem van de Velde el Joven (Leiden,1633-Londres,1707), así como, a través de Gudin, de la escuela francesa de temporales marítimos de Jean-Baptiste Pillement (Lyon,1728-*Íbid.*,1808), muy ligado a la geografía hispana en sus viajes y, sobre todo, de Claude-Joseph Vernet (Aviñón,1714-París,1789), paisajista de reputación internacional durante el siglo del *grand tour*; destacó por los efectos lumínicos intensos de sus marinas logrados en nocturnos y claros de luna sobre el mar y, como en el caso de los anteriores, debía contextualizar las imágenes con una narrativa histórica que les abriese las puertas oficiales de las recién creadas Exposiciones Nacionales, en el año 1856, donde la valoración de los géneros artísticos depende aún del criterio fijado por Félibien en 1667.

Por denodado esfuerzo de su primer responsable, el pintor gallego Genaro Pérez Villaamil y Duguet (El Ferrol, La Coruña, 1807- Madrid, 1854), fue creada, en 1845¹⁶⁹, la Cátedra de Paisaje dependiente de la Academia de San Fernando en Madrid. Estaban puestas así las bases para el despegue oficial del paisajismo en el centro de España. Máximo exponente del paisajismo romántico español, a través de sus diversas facetas profesionales, ya fuera como docente en dicho puesto, o como pintor e ilustrador, realizó contribuciones fundamentales al enaltecimiento del paisaje arqueológico y paisajístico español. Primero con obras de gran originalidad y trascendentes en el romanticismo español como el conjunto de las cuarenta y dos “Vistas monumentales de ciudades españolas”, dedicadas a monumentos medievales, góticos y árabes, ejecutadas seguramente entre 1833 y 38, al óleo sobre chapas metálicas, de ágil factura acuarelada y dispuestas en un doble ventanal de estilo neogótico. Para las mismas realizó apuntes del natural con acuarela y dibujos que demuestran una gran veracidad y detalle, que contrasta con la fantasía desplegada en muchas de sus obras al óleo realizadas en el estudio. Este fue el original preámbulo a su posterior dirección artística de uno de los textos fundamentales del espíritu nacionalista de la época, la obra “España artística y monumental”, entre 1842-50, referente también de la calidad de las nuevas imágenes litografiadas, elaboradas a partir de dibujos y acuarelas de Villaamil. En su trayectoria fue decisivo, el aliento y la inspiración hallada a raíz de su encuentro en 1833, con el pintor escocés David

¹⁶⁹ BENNASAR COLL, Bernat, “Pintura de paisaje en Mallorca durante la segunda mitad del s. XIX. Ricardo Anckermann (1842-1907), MAYURQA 21 (1985-1987), Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Universitat de les Illes Balears, págs. 303-325, pág. 305.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Roberts (Edimburgo,1796-Londres,1864) fecha que cierra su etapa prerromántica, iniciada una década anterior y da paso a su etapa de esplendor romántico. La primera fase, a la que pertenecía el fundamental díptico de las vistas anterior, era más teatral y topográfica, inundada por esa fértil tradición de la ingeniería militar europea y por una luminosidad intensa pero fría, con composiciones artificiosas centradas en ruinas inventadas y realizadas al temple sobre lienzo generalmente; en la segunda, los grandes paisajes están resueltos al óleo aunque también se prodiga en acuarelas de medio formato con profusión de vistas urbanas; los primeros especialmente se tiñen de una luz crepuscular o dorada, plena de ocres como rasgo fundamental del paisajismo romántico, lograda a base de veladuras de barnices, y con panorámicas amplias y profundas favorecidas por el uso de “puntos de vista elevados que mostraban una naturaleza grandiosa”¹⁷⁰ generalmente redimensionada, en parte embebida de los cuadros alpinos de Turner durante su estancia en Inglaterra, con monumentos arquitectónicos fundidos con la naturaleza y pequeños grupos de figuras de personajes tradicionales o de vacas en los primeros planos, que recuerdan las pinturas de Albert Cuyp, y cuyas pequeñas dimensiones realzan la magnitud escalar del paisaje. Hay en ciertas obras de su repertorio, las de mayor esencia romántica, una suerte de energía que envuelve el escenario natural que evidencia el concepto de *Natura Naturans*, en continuo proceso de gestación, opuesta a la *Natura Naturata* clásica, en un estado ya concluso como el de los paisajes de Lorena¹⁷¹, y con un dinamismo que entronca con el que los surrealistas le imprimieron a sus paisajes cósmicos, como puede observarse en las obras del propio Dalí o, sobre todo, de Óscar Domínguez. Roberts, por su parte, fue uno de los más importantes artistas extranjeros que, bajo la influencia directa de Turner, modificaron su particular *Grand Tour* orientalista atraídos por España, envuelta ya para entonces, desde 1830, con el halo de ser el destino más árabe, misterioso y virgen de los países europeos. Hasta ese momento la imagen proyectada en Europa, especialmente entre los pintores románticos extranjeros, en particular ingleses y franceses¹⁷², respondía a los clichés que amplificaban su condición de país exótico, pasional y costumbrista donde, paralelamente a los nacionalismos imperantes, se enaltecía lo patriótico y las glorias propias tras la lucha con las tropas francesas en la Guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814. En la forja de esta conciencia ya habían contribuido una iconografía a base de imágenes de pequeño formato a la que la pintura española estaba habituada desde el mundo medieval, los paisajes de Velázquez de la *Villa Médicis*, los aguafuertes y pinturas de Goya para la Alameda de Ossuna¹⁷³, las estampas que realizaron pintores andaluces como José Domínguez Bécquer y Manuel Cabral y Aguado, o

¹⁷⁰ MORENO, Lourdes, “Manuel Barrón y Carrillo. Bicentenario (1814-2014)”, Folleto exposición, Museo Carmen Thyssen Málaga, desde el 2 dic. 2014-11 ene 2015.

¹⁷¹ BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *La pintura de paisaje en el romanticismo español*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, Curso anual 2011-12, 1h08’52”, aprox. 46’57”.

¹⁷² ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Manuel Barrón y Carrillo, Pintor Sevillano”, Archivo español de arte, Tomo 56, nº 224, 1983, págs. 313-340, pág. 317.

¹⁷³ DE SANTA ANA y ÁVAREZ-OSSORIO, Florencio: “...de cuando Sorolla pintaba para sí mismo”, en “Sorolla Íntimo, Catálogo exposición itinerante, Museo Sorolla, 2004-05, pág. 15.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

las portadoras del costumbrismo crítico de los madrileños Leonardo Alenza y Nieto (Madrid,1807-*Íbid.*,1845) y Eugenio Lucas Velázquez (Madrid,1817-*Íbid.*,1870). En cuanto al penúltimo, alumno de José de Madrazo, admirado por Aureliano de Beruete, amante de la obra velazqueña, de los temas costumbristas y de los pequeños formatos, era uno de los más dotados para la ejecución acquarelística, directa y de sorprendente agilidad para captar los momentos más fugaces, al más puro estilo derivado del mejor Goya. En cuanto al último pintor, que bebe de la tradición nórdica revelando una clara herencia de las formaciones rocosas de Patinir, manifiesta junto a Villaamil, un gusto por la creación con acuarelas sobre papel en la que intervienen procesos experimentales directamente vinculados al célebre método de los *blots* de Cozens, rivalizando entre ellos quién es más hábil en engendrar paisajes partiendo de manchas accidentales, procesos que también extrapolan al lienzo.

A la temprana muerte de Villaamil, le sucedió en el cargo mediante oposición otro importante paisajista italianizante que también fallecería prematuramente, ocupando el puesto durante solo tres años, desde 1855 hasta su prematura muerte, Fernando Ferrant y Llausás (Palma de Mallorca, 1810-El Escorial, Madrid, 1857), exponente de la importante escuela paisajista balear, cuyas obras recreaban todavía ambientes bucólicos de muy cuidada factura, al estilo alemán e italiano. Ferrant es un caso excepcional del paisajismo español de amplia formación en Roma. En estos pintores, como en los Madrazo, se habla por tanto de un paisaje romántico “intervenido”, ya que ponían a prueba su habilidad para reflejar a través de la naturaleza, no la realidad perceptual, sino los efectos que sobre el ánimo causaba un determinado paraje.

Los pintores de temas históricos y literarios de finales del s. XVIII y primera mitad del s. XIX, reflejan esa tendencia realista en el esmero por traducir verazmente mitos y efemérides, principal virtud digna de alabanza por la crítica artística del momento hacia las obras expuestas en los Salones Nacionales de Pintura. Ese mismo interés por disfrazar de realidad una paisaje idealizado hizo que la presencia cada vez mayor de la Naturaleza en las composiciones modelara el gusto de la crítica y se catapultara el paisaje, efectuándose el tránsito conceptual desde la pintura de “países” a la de “paisajes”, reconociendo así su autonomía y su valor como género de pleno derecho, favorecido por el protagonismo que tuvo en la sensibilidad romántica reinante.

Las principales versiones de esta pintura romántica que transitaron a lo largo del s. XIX, fueron básicamente, la rural, la urbana y la monumental, verificándose una especie de continuidad orgánica entre las ruinas pasadas, las construcciones contemporáneas y la naturaleza. A menudo, fueron consideradas de “costumbristas” por incorporar en mayor o menor grado la característica anécdota de figuras populares que se desenvuelven en escenas joviales y pintorescas, ataviadas con trajes típicos regionales, un rasgo de exotismo que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

definía cómo veían los extranjeros a la sociedad española de la época¹⁷⁴. Pero a pesar ello, en todo este proceso, el paisaje fue adueñándose del espacio pictórico hasta la formulación de amplias panorámicas donde la insignificante dimensión humana confería una escala monumental al escenario abarcado. Se popularizó entre los pintores, la práctica del natural, la salida al campo y las excursiones en busca de los parajes más vírgenes que aumentaban la sensación de “plenitud plenairista”. Y todo ello, incrementó además la realización generalizada de bocetos paisajísticos en cuadernos, álbumes o en soportes exentos, así como el uso de instrumentos y objetos comercializados expresamente para tal efecto, la proliferación en suma de la “imagen portátil”, la pintura de pequeños formatos, del lenguaje pictórico de la mancha por encima del lineal-dibujístico, de la impresión más que de la imaginación. Un panorama del que se benefició tanto la técnica de la acuarela, que cobró una suerte de paralela emancipación, como la del óleo que, desde el segundo tercio aproximado del s. XIX, también venía empleándose del natural, especialmente en Francia, en las primeras formulaciones realistas. El lenguaje pictórico ganó en frescura, espontaneidad y materialidad al descubrir la gama de estímulos derivada de la “plenitud sensorial” que proporcionaba trabajar en la Naturaleza.

En la introducción del Romanticismo a través de España, jugaron un papel importante instituciones que, como los Liceos Artísticos, dinamizaron por toda España, el panorama cultural en la primera mitad del siglo, promoviendo actividades literarias, musicales y pictóricas con las últimas novedades del momento, siendo una de ellas la pintura de paisaje. Entre los fundadores del Liceo capitalino, en 1837, estuvieron pintores como Villaamil, además de Esquivel, Elbó, y Vicente Camarón y Torra (Madrid, 1803- *Íbid.*, 1864), entre otros¹⁷⁵. Éste último artista estuvo influido por la escuela flamenca y por pintores como David Teniers II (Amberes, 1610-Bruselas, 1690), Both y Ruysdael en la definición de las arboledas que emplea en sus paisajes compuestos a partir principalmente de estampas propias y ajenas, sobre todo holandesas, que colecciona. Camarón compite con Ferrant por la plaza vacante tras fallecer Villaamil, siendo éste el que finalmente la obtiene a través de ejercicios paisajísticos de una gran calidad clásica y dibujística.

Los inicios de la década de 1830, España y más concretamente ciudades andaluzas con una carga oriental muy importante, como Granada y Sevilla, y una intensa actividad paisajística por parte de numerosos artistas fueron variables que convergieron para impulsar el género. Precisamente, es en la ciudad de La Giralda, donde coincidieron Roberts y Villaamil, enclave cuyo ambiente, paisaje y cultura tradicionalmente había atraído a muchos foráneos y que lo

¹⁷⁴ ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Manuel Barrón y Carrillo, Pintor Sevillano”, Archivo español de arte, Tomo 56, nº 224, 1983, págs. 313-340, pág. 316-17.

¹⁷⁵ MESONERO ROMANOS, R. de, “Memorias de un setentón”, Madrid, 1975, págs. 368-370, Citado en ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Manuel Barrón y Carrillo, Pintor Sevillano”, Archivo español de arte, Tomo 56, nº 224, 1983, págs. 313-340, pág. 314.

hicieron igualmente en artistas y litógrafos como el acuarelista y orientalista John Frederick Lewis (Londres, 1804-*Ibid.*, 1876), representante de una acuarela de grandes dimensiones y esmerado detallismo, de gran influencia en el academicista francés Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824-París, 1904), y como el propio Roberts; de sus respectivos itinerarios por España saldrían *Sketches and Drawings of the Alhambra, made during a Residence in Granada in the Years 1833-34* y *Lewis' Sketches of Spain and Spanish Character*, del primero, y *Picturesque sketches taking in Spain during the years 1832-1833*, y los cuatro volúmenes de *The Tourist in Spain*, publicaciones londinenses de 1837 y 1835-38 respectivamente, del segundo. Simultáneamente, Sevilla cautivaría a otro destacado artista británico que conjugaba las facetas de pintor y escritor logrando complementar a la perfección el dúo imagen-texto, Richard Ford, dedicándole el mayor número de apuntes y acuarelas realizadas para sus famosos dos volúmenes de *A hand-book for travellers in Spain*, publicado en 1845.

El mismo papel tuvo en la fundación del Liceo de Sevilla, al año siguiente que el madrileño, Manuel Barrón y Carrillo (Sevilla 1814- *Ibid.*, 1884), comparado a menudo con Villaamil y considerado como “uno de los más logrados y característicos paisajistas de toda su generación”¹⁷⁶, que logró liberarse del peso del costumbrismo enraizado de la escuela andaluza murillesca para entregarse al cultivo del paisaje exento en buena medida de vestigios tipistas; no obstante, como ocurriera con otros destacados pintores “de países” coetáneos, como fue el caso de los hermanos Genaro y Juan Pérez Villaamil, Antonio Rotondo (1808-1879), Parcerisa, Van-Halen o Eugenio Lucas, permaneció siempre, a pesar de su dilatada trayectoria, fiel a la estética romántica, en especial por la inclusión de la anécdota humana¹⁷⁷; este autor tuvo una primera fase de madurez productiva en las llamadas *veduta ideata* o paisajes imaginarios, que recogen influencias asimiladas probablemente tanto de la observación en el Museo del Prado de los maestros flamencos y holandeses como, principalmente, de los *bamboccianti* italianos del s. XVII, precisamente en el tratamiento pastoso de las figuras, como de las estampas que ilustraban libros de viajes¹⁷⁸, entre los que destacó el *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, ya mencionado de Laborde. Su fase de posterior madurez y consagración estilística, por la que es más conocido, corresponde a vistas andaluzas de carácter topográfico.

Los Liceos ejercieron un papel además relevante, tal vez comparable al que ejercen durante la segunda mitad del s. XIX instituciones como las Agrupaciones acuarelísticas, por el hecho de actuar de receptáculo para los paisajistas diletantes de entonces, cuyas obras se

¹⁷⁶ ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Manuel Barrón y Carrillo, Pintor Sevillano”, Archivo español de arte, Tomo 56, nº 224, 1983, págs. 313-340, pág. 315.

¹⁷⁷ ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Manuel Barrón y Carrillo, Pintor Sevillano”, Archivo español de arte, Tomo 56, nº 224, 1983, págs. 313-340, pág. 316.

¹⁷⁸ www.museodelprado.es, “Colección”.

caracterizaban por carecer de representaciones de figuras o por un claro desdén en su plasmación pictórica; la Academia representaba el pretendido contrapunto a esta tendencia, condicionando la valía del género a la asimilación mediante las oportunas clases oficiales de la pericia suficiente como para representar figuras en los paisajes satisfactoriamente¹⁷⁹.

Se debe subrayar aunque sea brevemente la influencia que tuvieron las escuelas de paisaje del norte, y en concreto, la flamenca y holandesa, en la obra paisajística de numerosos pintores españoles tanto a comienzos del s. XIX, entre los que destacan Camarón, Villaamil y Ferrant, como al final de la centuria, cuando vuelve a estar de moda el viaje a las ciudades flamencas, Amberes y sobre todo Brujas, que recobra su anterior vitalidad y prestigio, convirtiéndose en un destino obligado para la gran mayoría de artistas europeos; en la primera década del s. XX, allí se dieron cita pintores pensionados por la Academia de Roma, como Manuel Benedito y Vives (Valencia, 1875-Madrid, 1963), Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza (El Ferrol, 1875-Madrid, 1960), que entronca con la tradición de Eduardo Rosales a través de su maestro Manuel Domínguez Sánchez (Madrid, 1840-Cuenca, 1906), gran acuarelista e ilustrador, y ayuda a gestar la decisiva “Generación del Trece” chilena, que transformó la pintura de ese país; así como, el propio Sorolla, desplazado a esa ciudad belga en 1903, y a muchos de sus discípulos¹⁸⁰. De esta manera van surgiendo tríadas significativas a lo largo del s. XIX, dentro y fuera de España, entre nombres que se vincularon a lugares, regiones o ciudades, a través de viajes con un sentido pictórico auroral o epifánico. Los efectos de estas ternas artísticas se prolongarían en el s. XX, con los artistas descendientes de las relaciones que allí se descubrieron.

5.3. Institucionismo, montaña y geografía.

El paisaje no es un género neutral, sino resultado de las ideas de su tiempo. En este sentido, debe mencionarse la importancia que en el auge paisajista del s. XIX tuvieron las ideas nacionalistas abrigadas durante el siglo ilustrado y que desembocan en un período de apogeo al calor de las consecuencias políticas desatadas en el mundo entero con la Revolución Francesa. Entre ellas, la del surgimiento de los primeros museos nacionales europeos que tienen una clara ideología política y de representatividad estatal, surgidos en buena medida de la tendencia coleccionista de las grandes potencias, excepción hecha del Ashmolean Museum, dependiente de la Universidad de Oxford, creado a finales del s. XVII a partir de coleccionistas privados y con una clara intención pedagógica. En torno a ese mismo apogeo de las ciencias naturales o del materialismo científico en el s. XIX, se desarrollan ideas

¹⁷⁹ BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *La pintura de paisaje en el romanticismo español*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, Curso anual 2011-12, 1h08'52", aprox. 24'28".

¹⁸⁰ BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, Conferencia “Los últimos flamencos: Carlos de Haes y sus alumnos, Riancho y Regoyos”, Curso anual 2008-2009 “La Senda Española de los Artistas Flamencos en el Museo del Prado. De Van Eyck a Rubens”

positivistas como las de Lanzi, Rumohr, Passavant y Morelli, y el método analítico de Hippolyte Adolphe Taine¹⁸¹ (Vouziers, Ardenas, 1828-París, 1893) expuesto en su “Filosofía del Arte”; a grandes rasgos, éste proclamaba el determinismo de la obra de arte, el hecho de que no puede comprenderse sin atender a las características de su contexto tanto de raza, como históricas y sociales; aparecida en 1880, como compendio de los ensayos para el curso dictado en *l'École de Beaux-Arts*, entre 1864 y 1870¹⁸², tuvo como reflejo en el arte y en la pintura concretamente, la búsqueda de una objetividad y veracidad casi científicas que fomentará el estudio directo de la naturaleza y la interpretación realista de la misma.

Villaamil fue el abanderado de la introducción del paisajismo en España, logrando que la Academia aceptara adoptar la cátedra de paisaje entre sus estudios en la década de 1840; fue uno de los pintores que a finales de la década siguiente trabajaba directamente del natural paisajes a la acuarela de la Sierra madrileña, llegando a ejecutar álbumes de los que extraía motivos para composiciones al óleo en el estudio, que presentaban aún trazas románticas al disponer los árboles en determinadas posiciones para enfatizar una transposición emocional de la naturaleza. Uno de sus más distinguidos alumnos, Martín Rico, también en 1856, ofrecía sin embargo una vista diferente de Covadonga, que aunque aún incorpora vestigios románticos en la presentación de diminutas figuras en los primeros planos, se muestra en un camino de transición hacia el realismo, con una perspectiva mucho más cerrada del acantilado que envuelve a la colegiata y con una escala de ésta muy ajustada a la realidad; pero sobre todo destaca una visión fuertemente contrastada por un abrupto juego de clarooscuro y la perfecta definición de la geología pétreo. La influencia pedagógica de Villaamil se hizo por tanto sentir en numerosos artistas que lo acompañan en las excursiones a través de la Sierra del Guadarrama donde pintan directamente; a Martín Rico hay que sumar autores como Mariano Belmonte y Vacas, Ramón Romea o Ramón Martí Alsina entre otros, participando en las Exposiciones Nacionales desde los años de 1860 con obras realizadas en los talleres o estudios particulares de los autores partiendo de apuntes del natural fruto de tales itinerarios por la naturaleza agreste; como evidencia de la interpretación del acto pictórico en tanto que reconstrucción mental *a posteriori*, suelen emplear la expresión genérica de “Recuerdo” para titular tales obras.

Coincidiendo con la época de la *Renaixença* catalana, elementos claves para la cultura regional son recuperados, como la lengua, la historia o el paisaje; éste será espoleado por este sentimiento de recuperación nacionalista, que se transporta a su vez a los contenidos del movimiento modernista imbuido así mismo del romanticismo imperante, pero será con las tendencias realistas y empíricas posteriores cuando triunfará definitivamente en España. En

¹⁸¹ GARCÍA MELERO, José Enrique, “Literatura española sobre artes plásticas”, pág. 140.

¹⁸² FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo, “Hipólito Taine: La obra de arte como hija de su tiempo”. ARTE.La Revista, Universidad de Antioquia, Facultad de Bellas Artes, págs. 49-63, pág. 51.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ese momento, influidas en parte por sus primeros postulados, fueron tres las figuras abanderadas de su consolidación definitiva. Siguiendo la labor de Villaamil en el centro castellano del país, toma su relevo el belga nacionalizado Carlos de Haes (Bruselas, 1826-Madrid, 1898), mientras que en Cataluña lo hará Martí Alsina, introductor avanzado del realismo de Barbizon y en Baleares el pintor Joan O’Neill i Rossinyol quien, en 1862, publicó un texto importantísimo, su conocido “Tratado de Paisaje”, una de las primeras obras sobre el género en este país. A los tres subyace una misma llamada de la naturaleza en clave plenairista, si bien difieren con un distinto grado de academicismo en su concreción; las posturas del primero y el último coinciden con una mayor cercanía a este enfoque clásico u ortodoxo, sometido a reglas compositivas y de claroscuro, mientras que la de Alsina es una visión más liberal y vitalista, opuesta a dicha ortodoxia. Incluso en O’Neill y Haes hay matices ya que mientras el balear subordina en gran medida el paisaje a la pintura de historia y el retrato, la visión paisajística de Haes se distancia hacia un realismo moderado de herencia holandesa, interesada en los efectos atmosféricos, forjada a través de su largo aprendizaje con el pintor belga Quinaux que, como se ha visto, entronca con una compleja red de relaciones paisajísticas. No obstante, la obra de O’Neill, que tuvo carácter de bucle ya que comenzó como finalizó, inmerso en los postulados evocadores de su tratado, y pintando a la acuarela por razones prácticas, técnica más asequible cuando las fuerzas flaquean por una avanzada edad, experimentó la agitación del realismo de Barbizon a través de cuya influencia recibió de manera directa durante la estancia del pintor belga en Mallorca. La trascendencia de su texto es clave y referencia obligada para los pintores finiseculares sobre todo del ámbito mallorquín como una etapa de transición hacia los nuevos postulados, ya que aún en O’Neill el romanticismo es algo latente, siendo el paisaje temática y fuente de estímulos, un elemento a interpretar, un estado del alma y una visión filtrada a través del sentimiento del artista; el paisaje está sujeto todavía a un intenso neoplatonismo que se expresa de manera idealizada¹⁸³.

De ese contexto de pujanza económica y florecimiento de la burguesía catalana, se nutren iniciativas plásticas entre las que destacó la de la conocida Escuela pictórica de Olot, que con la enseñanza seminal de Martí Alsina, estuvo abanderada por su alumno, el pintor gerundés coetáneo de Sorolla, Joaquín Vayreda Vila (Gerona, 1843-Olot, 1894); su obra paisajista se inspira en el realismo de Barbizon y el planairismo de Alsina, para, impregnada de patente lirismo en la paleta y en amplias composiciones que subrayan la profundidad espacial, reflejar una naturaleza del agro catalán que es a la vez nostálgica y vitalista. Fue condiscípulo de otros destacados paisajistas e íntimos amigos como Modesto Urgell e Inglada (Barcelona, 1839-Íbid., 1919), con una interesante tendencia hacia composiciones sintéticas y solitarias, el destacado ilustrador inclinado hacia el orientalismo, José Luis Pellicer Feñé

¹⁸³ BENNASAR COLL, Bernat, “Pintura de Paisaje en Mallorca durante la segunda mitad del s. XIX. Ricardo Anckermann (1842-1907)”, Revista MAYURQA, 21, 1985-1987, págs. 303-325, pág. 306.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

(Barcelona,1842-*Íbid.*,1901), y Josep Armet Portanell (Barcelona,1843-*Íbid.*,1911), de estilo romántico y preciosista pincelada. Esta escuela influiría, con Urgell a la cabeza, en la generación que sirve de tránsito entre el impresionismo y el modernismo, la de Eliseo Meifrén Roig (Barcelona, 1859-*Íbid.*, 1940) ligado a las tertulias del *Els Quatre Gats* y de gran relevancia posterior en el contexto paisajista canario, e Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia,1849-Godella,Valencia,1916), influyendo en la generación de los más jóvenes modernistas como Santiago Rusiñol y Prats (Barcelona,1861-Aranjuez,1931), y el más joven Joaquín Mir y Trinxet (Barcelona,1873-*Íbid.*,1940), Hermenegildo Anglada Camarasa (Barcelona,1871-Port de Pollença, Mallorca,1959) o Miró. Discípulo de Moragas en su etapa formativa, Rusiñol parte del realismo rural de Olot pero con una clara inclinación por un naturalismo oscuro que focaliza a finales de la década de 1880 y en el ambiente parisino en trasuntos cotidianos poco glamurosos inspirados en los pintores norteamericanos y suecos, en la literatura naturalista catalana de escritores como Joan Sardà, Josep Yxart y Narcís Oller, o en la influencia indirecta del parisino Carolus-Duran y su admiración velazqueña transmitida a pintores como Sargent o al íntimo amigo de Rusiñol, Ramón Casas ¹⁸⁴. Pero, con la llegada de la crisis del positivismo, absorbió en París también la influencia de las nuevas ideas simbolistas presentes en los dramas de Maurice Maeterlinck, de la música de Eric Satie, del sistetiismo nabi, el naturalismo de Zola, y la estética del cartel, creando una visión nostálgica de la vida bohemia que luego desarrolló en paisajes de tonos grises y mates de Cataluña y Mallorca en el marco de la regeneración modernista y en torno a, primero, el célebre café de *El Quatre Gats*, erigiéndose en líder del grupo formado por él, Utrillo, Casas y Mir. A partir del verano de 1891, con la luminosa localidad de Sitges como fondo, pinta la serie de sus conocidos “Patios Azules” y emprende las cuatro “Fiestas Modernistas” hasta finales de esa década. A partir de ahí hace el descubrimiento de la temática que lo marcó definitivamente, la de los “Jardines”, tanto de Aranjuez como de la Alhambra en un abandono decadente y un símbolo de introspección y decadentismo cultural.

La estética de Moragas y sobre todo la de su primer maestro, Urgell, marcaron la primera etapa como paisajista de Anglada Camarasa con una técnica al óleo de jugosa y diluida pincelada que recuerda bastante las acuarelas de Anders Zorn y que pudo haber adquirido por las enseñanzas de su padre que era acuarelista aficionado¹⁸⁵; La irrupción de los avances tecnológicos que transformaron la sociedad de la *Belle Époque* potenciando el disfrute de la vida nocturna influyeron en sus etapas parisinas, la primera entre 1894 y 1904, y la segunda entre 1904 y el estallido de la IGM; fue receptivo a las versiones que de ésta faceta dieron artistas como Toulouse-Lautrec o Degas, destacando la importancia de artistas como Moreau, del contacto con la vanguardia europea, en especial de los *Ballets* rusos, la *Sezession* vienesa

¹⁸⁴ C. LAPLANA, Josep de, “Santiago Rusiñol. El pintor, l’home”, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelana, 1995, pág. 44-46. Citado en TRENC, Eliseu, “Rusiñol y la Pintura Europea”, Universitè de Reims, pág. 107.

¹⁸⁵ FOTBONA, Francesc y MIRALLES, Francesc, “Anglada Camarasa desde la distancia”, cat. Exp.. Barcelona, 2002, pág. 44.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

y de Frantisek Kupka, y, sobre todo, del italiano Antonio Mancini (Roma, 1852-Íbid., 1930). A través de estas aportaciones su estilo mutó radicalmente hacia lo que lo distinguiría en adelante como uno de los pintores y paisajistas más originales de la primera mitad del s. XX europeo, el absoluto predominio del color aplicado en formas cimbreadas relacionadas con su atracción por la representación de la figura femenina; Este resplandor cromático y lumínico estalló en su obra que universaliza el folclore valenciano tras su visita a la tierra de Sorolla en el verano de 1904. Pero la responsable de que el paisaje adquiriese un protagonismo casi absoluto en su obra dentro de las coordenadas estéticas anteriores, fue la isla promocionada por el archiduque Luis Salvador, el exilio mallorquín en que se recluyó conmovido por el estallido bélico en 1914 y de donde tuvo que salir tras la llegada de Franco a Barcelona en 1939, regresando definitivamente una década más tarde. Los óleos más trabajados de este encuentro fueron consecuencia del trabajo en el estudio sobre notas de color realizadas al aire libre.

Los mismos prejuicios que le depararon a Camarasa no pocas polémicas sobre su obra, fueron los que motivaron décadas antes que España acogiera “oficialmente” de manera tardía las avanzadas ideas de Haes, que, por otra parte, logró no sin esfuerzo internarse en lo más profundo de las relaciones artísticas del círculo académico madrileño. La importancia de Haes quedó subrayada por el juicio del historiador Bernardino de Pantorba (Sevilla, 1896-Madrid, 1990), quien, en su libro de 1943, “El paisaje y los paisajistas españoles”, lo considera como el “padre del moderno paisaje español”. Haes introduce en España el paisajismo *à plein air* tardorromántico y cosmopolita, de raíces belgas y francesas, primero, a través del vehículo oficial que tenían los pintores de esa época para alcanzar prestigio y notoriedad en los diversos países europeos, es decir, las Exposiciones o Salones nacionales; luego, a través de la decisiva labor pedagógica de este pintor al asumir, por oposición, la plaza de la Cátedra de Paisaje, vacante al morir Ferrant y Llausás. Así, de vuelta en España, tras haber recibido sus primeras clases de dibujo en Málaga, en 1835, en el estilo neoclásico del conocido miniaturista tinerfeño Luis de la Cruz y Ríos, su maestro ocasional entonces residente en la ciudad andaluza, participa en las ediciones de las Exposiciones Nacionales, desde 1856, fecha de la primera celebrada en Madrid, a la que envía tres vistas al óleo, y en la que llama la atención su naturalismo, logrando una tercera medalla. Luego, participa nuevamente en la de 1858 enviando cuatro obras de cuya crítica elogiosa en el semanario “El Mundo Pintoresco” llama la atención la denominación de las mismas como “países”. El discurso que pronunció con motivo de su nombramiento en febrero de 1860 como numerario de la Real Academia de San Fernando es una suerte de manifiesto del paisaje realista español, en el que subordina el trabajo del artista al estímulo exterior, se cuestiona las limitaciones del bagaje material y conceptual del pintor para captar la majestuosidad de las percepciones ante la movilidad lumínica y atmosférica de la naturaleza, busca la verdad ante el motivo, aportando la teoría de que lo bello es sinónimo de verdad y cree que para hallarla se deben

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

combinar dos niveles, uno interior o subjetivo y otro exterior u objetivo¹⁸⁶. El método pictórico desarrollado por Haes en España hacia la década de 1860¹⁸⁷ se basaba en tomar apuntes del natural al óleo de pequeñas dimensiones, siendo fiel a la naturaleza y preservándolos celosamente de la dimensión pública, para luego, en el taller, transformarlos en obras de mayor formato y ambición en las que todavía afloraban componentes que denotaban su vinculación romántica: una esmerada factura, composiciones equilibradas, la incorporación imaginaria de elementos ajenos al paraje natural como notas pintorescas de campesinos y casas rurales, celajes que ocupan más de la mitad vertical del cuadro con presencia de corpóreas masas nubosas, una inmensidad profunda lograda por la alternancia de sucesivos planos en contraste lumínico y, el recurso de una dominante tostada o terrosa en la entonación generalizada, consecuencia del uso del asfalto, con el que lograba capas transparentes o veladuras. En el caso del famoso cuadro de la “Paisaje del Delfinado” de 1864, destacado en aquél libro como uno de los más representativos, se asiste a una obra monumental, grandilocuente y ambiciosa, representativa de esas variables.

Contemplando sin embargo, una versión del mismo tema y año realizada seguramente al aire libre por su formato mecho menor que el anterior, integrante de ese cuerpo de obra relativo a apuntes privados, se descubren sustanciales diferencias en el planteamiento. Mucho más discreta, se ha eliminado el dramatismo del celaje limpiándolo de anécdotas meteorológicas así como de asuntos humanos, tendiendo hacia una mayor sencillez y diafanidad. Aquí se ha dicho que el paisaje es “objeto” de la pintura, primando el sometimiento al exterior del lienzo, limitándose las aportaciones subjetivas, mientras que en el anterior es “tema” de la misma, primando la interioridad del artista¹⁸⁸. Resulta significativa la coincidencia en la posesión de la primera obra del Delfinado por parte de Pi y Margall, cuya colección denota su particular interés hacia lo pictórico, un erudito responsable de numerosos textos sobre arte español, muchos atacados por la censura católica. Entre ellos se cuentan en primer lugar su famosa contribución al primer volumen de Piferrer de la ya mencionada “Recuerdos y Bellezas de España”, de 1839, ilustrado tanto ése como el resto de la enciclopedia por Parcerisa, suerte de compendio arqueológico prolongado en 1842 en el único volumen sobre Cataluña de “España, obra pintoresca”; luego redactaría su “Historia de la pintura” de 1851, sus “Estudios sobre la Edad Media”, que sólo pudieran ver la luz en 1873, o su última obra publicada en dos volúmenes, uno de 1900 y otro de 1901, sobre “Estética”. En esta última obra plantea a grandes rasgos el panorama artístico decimonónico con una lucha de contrarios alternante entre aproximaciones idealistas y naturalistas, como la hubo entre los románticos, antagonismos que se hayan también presentes en las posturas finiseculares tanto simbolistas

¹⁸⁶ Ilustración Española, “Exposición de Bellas Artes”, Nº 31, 7 de noviembre de 1858, pág. 243.

¹⁸⁷ En 1860, con motivo del nombramiento como Académico de Número en la Real Academia de San Fernando, Haes pronunció un discurso cuyo texto reúne las claves de la pintura paisajista española y, por tanto, es considerado como el manifiesto doctrinal de la misma.

¹⁸⁸ ARNALDO, Javier, *El paisaje realista en España*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, Curso anual 2011-12, 1h06'19”, aprox. 16'00”.

como realistas, bifurcadas hacia extremos más neorrománticos de un lado y más empíricos del otro¹⁸⁹. Entre las imágenes de Parcerisa ya se haya esa misma tensión y la curiosidad de que antecede un realismo más naturalista cuando se representan monumentos arquitectónicos que cuando se hace lo mismo con la naturaleza, ralentizándose la aparición de una visión objetiva de los elementos naturales.

Desde finales de la década de 1850, como en la Exposición Nacional de 1858, la primera en la que Haes triunfa realmente y porque la crítica artística empezó a valorar el paisaje sin artificios surgido tanto de sus hábiles pinceles como de los otros dos artífices más destacados del momento, como eran Martín Rico y Martí y Alzina. Si bien se reconocía su hasta entonces inferior categoría estética y se enjuiciaba a través de la capacidad para representar el efecto de lo natural dividido en categorías como “agreste pompa”, “encantadora verdad” o “apacible hermosura”, sinónimas probablemente de términos como “pintoresco”, “sublime” y “bello”, con el reconocimiento de los “nuevos paisajes” y de sus novedosos valores comenzó a reconocerse también por primera vez y a descubrirse la singularidad del entorno natural y la geografía circundante. Tres años después de ganar en dura oposición la Cátedra de Paisaje de la Real Academia, en la Exposición de 1860 expone con gran éxito una vista titulada “Recuerdos de Andalucía, Costa del mediterráneo junto a Torremolinos”; su monumentalidad representa su faceta más oficial que difiere de otra más íntima, espontánea e inacabada, de menor formato y pintada del natural, tal y como ya lo hicieron antes que él pintores de realistas como Corot y Charles Daubigny.

Haes accedió a una pintura más moderna en tanto que más personal, merced al intenso trabajo *à plein air* de la siguiente década, llevado a cabo en sus primeras incursiones veraniegas por tierras cántabras y asturianas a partir de 1871. Preludio de las mismas, efectuaba con sus discípulos salidas en mayo a las afueras madrileñas, de donde se alumbraron profundos e imperecederos vínculos de amistad, como el surgido con el pintor Jaime Morera y Galicia (Lérida, 1854-Madrid) y con Aureliano de Beruete (Madrid, 1845- *Ibid.*, 1912), que sólo lo sería temporalmente y quizás el gran pintor del paisaje moderno español; Inició una faceta de marinista por la costa de Vizcaya y Santander y, en 1874, junto a sus destacados discípulos, Beruete y el joven y talento paisajístico, José de Entrala y Lannoy (Manila, 1849-Constantinopla, 1886), emprende un hito en la sucesión de excursiones por la naturaleza al adentrarse por los Picos de Europa de las tierras aragonesas o zaragozanas alrededor de Jaraba y del famoso enclave del Parque Natural del Monasterio de Piedra en Nuévalos.¹⁹⁰ Éste lo visitó gracias a la invitación que le cursó su amigo el naturalista y espeleólogo Federico de Muntadas, cuya familia era la titular de ese enclave tras la desamortización. Tal

¹⁸⁹ ARNALDO, Javier, *El paisaje realista en España*, Conferencia impartida en el Museo del Prado, Curso anual 2011-12, 1h06'19", aprox. 20'00".

¹⁹⁰ PENA LÓPEZ, Carmen, “Paisajismo e Identidad en el Arte Español Contemporáneo”, Consello da Cultura Galega, Seminario Interdisciplinar O(s) Sentido (s) da(s) Cultura(s), 30 de enero de 2014, págs. 6-7.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

novedoso interés geológico era, como se vio anteriormente, una herencia ilustrada nacida desde mediados del dieciocho asociada a Rousseau, Goethe, Humboldt, etc., y concretamente al descubrimiento de la montaña y de la magnificencia de los paisajes alpinos.

En las expediciones de montaña, Haes trabajaba intensamente tomando pequeños apuntes al óleo plenairistas que eran una inédita radiografía orográfica de la tectónica del lugar, liberando su talento descriptivo de presiones académicas y fórmulas románticas. Este fue uno de los enclaves más paradigmáticos del sentimiento nacionalista despertado a finales del s. XIX, vinculado a la simbología tanto religiosa de la Montaña de Covadonga como patrio de la Reconquista española. Su alto interés paisajístico, por el que desde 1918 fue catalogado como “Parque Nacional de la Montaña de Covadonga”, era resultado de la intrincada amalgama de acercamientos locales y foráneos a los llamados “Picos astúricos” o “cantábricos”, como el del ingeniero de minas Casiano de Prado, entre 1851 y 1856, de cuyos relatos literarios publicados en 1860, leídos por Haes, se desprende un sentimiento místico asociado a los ascensos a los peñas más elevadas de profundas resonancias petrarquianas en el Ventoso; así mismo, se sumó la prolífica labor de los pireneístas franceses, Aymar d’Arlot, conde de Saint-Saud, y Paul Labroche, efectuando un trabajo conjunto, literario y fotográfico respectivamente, que vio la luz en la conocida *Monographie des Picos de Europa*, de 1922, ilustrada también con grabados de autores como Franz Schrader y mapas de Léon Maury, decisivas aportaciones en exploraciones foráneas posteriores.¹⁹¹ Todo este acervo geográfico-orográfico de la Península Ibérica debe contemplarse dentro de un marco mucho más amplio de su comprensión topográfica que se remonta a un rico conjunto original de estudios que sobre esa índole se realizó en torno al tránsito desde el último cuarto del s. XVIII hasta las dos primeras décadas del s. XIX. En suma, se trata de un conjunto integrado por obras como la “Introducción a la Historia Natural y a la Geografía Física de España, de 1775, a cargo de Guillermo Bowles, el “Ensayo de una descripción física de España”, de 1803, obra del ilustrado coruñés José de Cornide, difundido gracias a los “Elementos de la Geografía astronómica, natural y política de España y Portugal, de Isidoro de Antillón, en 1808; la segunda gran obra del ya mencionado Laborde, “*Itinéraire descriptif de l’Espagne*”, con varias ediciones entre 1808 y 1816, que fueron acompañadas del pequeño mapa peninsular de Lartigue y del perfil del *Plateau des Castilles* de Humboldt. A todo esto hay que añadir la construcción de la imagen cartográfica de la Península, en gran medida emprendida sistemáticamente a partir de la invasión napoleónica, cuya hasta entonces precaria formulación en contados mapas pudo ser constatada por los ingenieros militares franceses. En este momento se forja la vocación naturalista de Jean-Baptiste G. M. Bory de Saint-Vincent (Agén, Francia, 1778-París, 1846), nutrida gracias a la tradición familiar y el rico coleccionismo de ilustraciones que de ese carácter habían recopilado antes su tío materno,

¹⁹¹ CASTAÑÓN ÁLVAREZ, Juan Carlos y FROCHOSO SÁNCHEZ, Manuel, “La Naturaleza del Paisaje en el Parque Nacional de Picos de Europa”, en AA.VV., “La Conservación del Paisaje en los Parque Naturales”, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones: Fundación Duques de Soria, 2007, págs. 177-212, págs. 177-182.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Bernard de Journu-Auber, del que recibiría en la práctica casi toda su educación y quien a su vez la había heredado de su padre, tío abuelo de Jean-Baptiste. Gracias a las influencias de su tío y del amigo de éste, el famoso naturalista Bernard de Lacépède (Agén, 1756- Épinay-sur-Seine, 1825), pudo encauzar su carrera militar por la senda de las expediciones internacionales que lo llevarían a entablar una profunda relación cartográfica con España en la que incorporó materiales y un lenguaje innovadores, como el mapa físico-político que incluyó en la “Historia de España” de John Bigland, de 1824 y que sucede a los más incipientes integrantes de su “*Guide du voyageur en Espagne*”, de 1823.¹⁹²

Como conclusión del intenso bagaje plenairista desarrollado en el verano de ese año, Haes realizó una de las obras cumbre del paisaje decimonónico español a las puertas de una estética plenamente realista, “La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa”, de 1876; en esta obra, ejecutada a partir de un estudio realizado en la excursión junto a sus dos discípulos y a pesar del análisis morfológico y lumínico que ostenta, aún se aprecian restos del paisaje idealizado o romántico. Esta pieza no tuvo eco inmediato cuando Haes la presentó en la Exposición Nacional de ese año, considerada una de las menos relevantes de todas sus convocatorias. La crítica especializada vertida sobre esta singular imagen contrapuso a la evidente maestría y el predominio de la materialidad técnica, la falta del grado de expresividad que hubiera tenido seguramente de no haberse construido entre las paredes de un estudio, lo que delataba trazas de una influencia realista indirecta, recibida a través de la pintura intermediaria belga de Quinaux que atemperaba las posturas más radicales de la Escuela de Barbizon. Finalmente, Haes realizó una más original serie de paisajes del enclave de la sierra madrileña que había sido descubierto por la Institución Libre de Enseñanza y por la Sociedad de Estudios del Guadarrama, organismos cuyos intelectuales analizaron la nueva relación con entre el nuevo paisaje geográfico y la idea de progreso cultural. En particular, el director de la primera, Fco. Giner de los Ríos redactó artículos que contribuyeron a cimentar esa nueva concepción de una mirada dinámica, caminante, como el de 1879 dedicado al paisaje de Mérida y Badajoz, o el de 1883 al Real Sitio del Pardo desde el que podía contemplar la Sierra del Guadarrama, transitado a pie en la compañía de amigos como Juan Ramón Jiménez, o en 1886, el más completo de todos publicado en “La Ilustración Artística” barcelonesa, con el simple título de “Paisaje”; en éste enfatiza su concepción, trasladando las concepciones foráneas al caso particular, de que el paisaje es la prueba palpable de la organización de la naturaleza, una especie de ente superior en cuya piel se establece una unidad que articula la diversidad de elementos existentes armonizándolos entre sí, generando un “todo indivisible”; de esta urdimbre el ser humano forma parte como cualquier otro organismo. Estas ideas enlazan perfectamente con las que, unas pocas décadas después expresaría el poeta gomero, García Cabrera en su texto de “El hombre en función del paisaje”.

¹⁹² CASTAÑÓN ÁLVAREZ, Juan Carlos y QUIRÓS LINARES, Francisco, “La Contribución de Bory de Saint-Vincent (1778-1846) al Conocimiento Geográfico de la Península Ibérica, Revista Cuatrimestral de Geografía, Nº 64-65, 2004, Universidad de Oviedo, págs. 177- 205, págs. 180-195.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

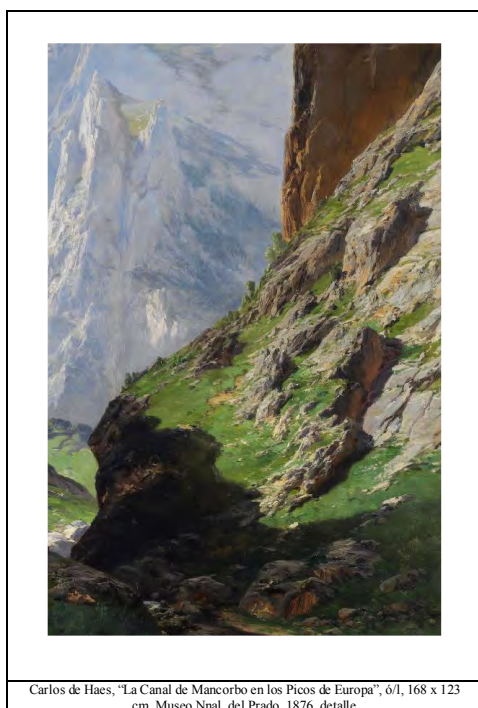
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

En aquella serie de cuadros a la que se hacía referencia, Haes dio muestras de asimilar los aires naturalistas que anidaban en la visión, bien más avanzada, bien más juvenil, de sus propios alumnos. De entre el numeroso grupo que conformaría la primera, cabe destacar a Beruete, Morera y Galicia, Agustín Lhardy o, Francisco Gimeno; mientras que la segunda estaría representada por pintores entre los que destaca la figura de Darío de Regoyos. Todos ellos profundizan en las líneas horadadas por su maestro belga y plantean algo novedoso: el paisaje como fenómeno experimentable¹⁹³. Morera y Galicia también acometió en torno a 1901 una exitosa serie sobre aquel lugar reflejando una concepción trascendente y neorromántica muy en boga en Europa, opuesta a la postura impresionista y luminista del paisaje. Prueba de la relevancia de estas obras fue la publicación por su parte, del libro “En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves”. En general, esos pintores representaron el nuevo paisajismo español, no exento de un intenso simbolismo revestido de una sencilla piel de empírica y objetiva descripción.¹⁹⁴



Carlos de Haes, “La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa”, ól, 168 x 123 cm, Museo Nal. del Prado, 1876, detalle.

¹⁹³ ZARATE MARTÍN, Antonio, “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VI, Geografía, t. V, 1992, págs. 41-66, pág. 51.

¹⁹⁴ PENA LÓPEZ, Carmen, “Paisajismo e Identidad en el Arte Español Contemporáneo”, Consello da Cultura Galega, Seminario Interdisciplinar O(s) Sentido (s) da(s) Cultura(s), 30 de enero de 2014, págs. 10.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La cultura importada por Haes a España es fruto de la evolución en la concepción teórica de la naturaleza a nivel continental que avanza por el triunfo del empirismo a través de las posiciones románticas hasta las posturas naturalistas de finales del s. XIX. El fruto de la enseñanza de Haes deriva, a través de sus discípulos, en una nueva identidad paisajística que amalgama la raíz de lo local con las nuevas ideas europeas, y que pretendió desbancar los irreales escenarios historicistas que seguían vigentes en los concursos nacionales. La idea moderna del paisaje español se fraguó inmersa en un contexto de reacción intelectual de los miembros de la Generación del 98, del que Unamuno era una pieza clave, a la fuerte crisis sociopolítica en que estaba inmerso el país, por un sentimiento generalizado de fracaso y pesimismo tras la fallida revolución del 68 y las pérdidas de las últimas colonias. Sus ideales, afines al regeneracionismo se reflejaron en los de la ILE, que representó tanto para el sistema educativo como para la percepción de la naturaleza, una profunda transformación de progreso, traducida ésta última concretamente, en el origen de una nueva conciencia hacia la morfología del territorio conocida como “paisaje ecológico”. Para Giner de los Ríos, Manuel B. Cossío y los demás representantes de este movimiento, la estrecha relación con la naturaleza demandada por la geografía moderna era una fuente de conocimiento y sensibilidad insoslayable que, al interpretarla como un cúmulo de factores físicos, humanos y culturales, reclamaba también renovada atención hacia las costumbres y trazas populares de los territorios. De todo ello siguió la adopción de novedosas estrategias, de entre las cuales destaca la “excursión pedagógica” como recurso didáctico asociado a valores éticos hasta ese momento obviados y que hoy resultan familiares como pueden ser, además del respeto hacia la naturaleza, la autonomía e iniciativa personal, la cooperación y el liderazgo, la automotivación, la superación y la capacidad de esfuerzo, el asociacionismo, etc. Uno de los más ilustres miembros de la ILE, fue el geógrafo europeísta José de Macpherson, en gran medida responsable del hallazgo de la nueva estética orográfica y nuevos parajes que nutrieron ese “paisaje institucionista”, inexorablemente reflejado por la pintura y luego por la literatura de fines del s. XIX.¹⁹⁵

Con aquel panorama político, intelectuales y pintores pensaron una España alejada de tópicos y decorados, devuelta a una semblanza original primigenia e identificada con una nueva idea de pureza. Estos rasgos fueron hallados en la espiritualidad, en menor grado, de las áreas periféricas y, principalmente, en la de las tierras de las Mesetas Central y Castellana, con una orografía acorde con ese “paisaje geológico” antes desestimado por su manifiesta fealdad. Destacadísimo agente cultural que tendió gracias a su privilegiada condición social puentes con importantes personalidades europeas, Beruete acrisoló junto a su marcada personalidad liberal la influencia ilustrada de Jovellanos y Ponz así como la estética del decadentismo literario. Como fundador y docente institucionista, miembro destacado de la SEG y del

¹⁹⁵ PENA LÓPEZ, Carmen, *Op. cit.*, pág. 11.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

alumnado de Haes, Beruete fue el primero en ofrecer una formulación plástica de Castilla acorde con el planteamiento expuesto en el libro “Paisaje” de Giner de los Ríos, aparecido en 1885, donde incluso le atribuía a ese paisaje castellano una supremacía moral y de género masculino. Beruete materializó esa visión con su innegable calidad de mancha pictórica intentando formular un nuevo paisajismo afianzado firmemente en lo que él consideraba debía ser el modelo estético español, esto es, la visión toledana del Greco, los fondos paisajísticos velazqueños que ya remitían a la sierra madrileña de Guadarrama, y los paisajes de Goya. Por tanto, Beruete representa el vínculo entre las nuevas formulaciones europeas impresionistas y la gran pintura española de los ss. XVII y XVIII. Entre las influencias adquiridas destacan las de su amigo íntimo, Martín Rico (1833-1908), pintor muy importante dentro del paisajismo plenairista español y catalán desde mediados del s. XIX, cuyo estilo fue una mezcla del claroscuro de Daubigny y la pequeña pincelada de Fortuny i Marsal; lo conoció en París a finales de 1878 y gracias a él contactó con otros pintores del momento portadores de la huella de Barbizón. A partir de ese momento, pudo conocer también los planteamientos impresionistas, y, de manera directa, a Monet. Gran amigo y valedor del entonces joven talento Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923), resulta un tanto sorprendente cómo a menudo parece obviarse este vínculo en la historiografía del pintor valenciano resultando un tanto difícil rastrearlo¹⁹⁶; recorrieron juntos las tierras de la meseta castellana, descubriendo la estética del campo desolado y de sus ruinosas aldeas. En el estilo plástico de Beruete se puede apreciar claramente una evolución desde los paisajes de las décadas de 1870, portadores de ciertas anécdotas pastoriles, una paleta con la dominante dorada romántica y una factura difusa de pinceladas fundidas y pequeños toques empastados, a los de la siguiente década, donde el color gana en esplendor y contraste, tal y como ocurre en el lienzo al óleo “En los altos de Fuenfría (Sierra de Guadarrama)”, de 1891. En la primera década del s. XX, su estilo cambia sensiblemente hacia una factura impresionista, de toques bastante empastados con los que más que pintar, construye las masas de la imagen en contrastes de complementarios. En general, a pesar de esta progresión en su mirada, se observa cierto desfase respecto de las propuestas europeas, puesto que en estos momentos, ya se encuentran propuestas más avanzadas de artistas de los impresionistas y el propio Gauguin ya ha formulado su visión plana de la naturaleza.

Junto a Beruete, otros compañeros generacionales que, a través de Haes, asimilan el paisaje de manera reflexiva fueron, por un lado, su discípulo Agustín Riancho y Gómez de Porras (Entrambasmesetas, Cantabria, 1841-Ontaneda, Cantabria, 1929), autor de una trayectoria vital difícil, cuyo lenguaje pictórico contrasta notablemente con la pintura coetánea española; aunque influenciado por las obras de la Escuela de Barbizón, sus paisajes avanzaron hacia una abstracción expresionista reflejo de las ideas de la pintura de vanguardia belga, de

¹⁹⁶ MARÍN VALDÉS, Fernando Arturo: “Aureliano de Beruete: Cartas a Joaquín Sorolla”, Liño: Revista anual de historia del arte, nº5, 1985, págs. 7-100, pág.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

carácter experimental, que pudo absorber integrando el grupo *L'Art libre*. Riancho desarrolló además una casi desconocida y prolífica obra sobre papel con el mismo talante investigador.

Por otro lado, Beruete conoció a uno de los primeros impresionistas españoles, perteneciente a la siguiente generación de paisajistas, Darío de Regoyos y Valdés (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913), que establece una polaridad junto a Sorolla, en la interpretación de la pintura adscrita a ese movimiento. Regoyos fue un artista con un concepto nómada de la vida que manifestó durante toda su existencia, y que, de nuevo, serviría de prueba en la relación entre paisajismo y la idea de desplazamiento vital. Sintiendo desde sus inicios una especial atracción hacia el dominio de la acuarela, hizo el camino inverso al de su maestro Haes en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, dirigiéndose a Bélgica, donde, además de adquirir práctica en la representación de figuras que siempre de una u otra forma incorporaría a sus vistas, fue discípulo en clases privadas de paisaje de Quinaux; allí pudo también conocer e influenciarse por pintores como Ensor o Whistler o personalidades de la talla del poeta Émile Verhaeren¹⁹⁷; entablando duraderos lazos que después desarrollaría a modo de viajes por España, en compañía de diversos intelectuales en 1882, concretamente Théo van Rhysselberghe y Constantin Meunier, así como durante la visita que Verhaeren, el poeta de la modernidad, realizara antes, durante el verano de 1881, emprendiendo juntos otro viaje estético-paisajístico determinante. Entre esos años, integrando los importantes grupos creadores belgas como *L'Essor* o *Les XX*, también conocido como "Círculo de los XX", había ya desarrollado el germen de su pintura paisajística, desdoblado en dos constantes primordiales íntimamente ligadas, el pequeño formato y la pintura al aire libre. De aquel itinerario, emergerían obras por ambas partes llenas de lazos intertextuales, las "*Impressions d'artiste*" de Verhaeren, de junio-agosto de 1888, y el libro "España negra" de Regoyos, editado en Barcelona entre 1898, primero como crónicas en la Revista *Luz*, y luego en su forma definitiva, en 1899, e influyendo en el aperturista ambiente modernista de esa ciudad. En la serie pictórica que dio cuerpo a esa etapa, creó una imagen paisajística fruto de una concepción simbólica del tiempo en relación al itinerario y las ciudades visitadas, percibidas generalmente durante la llegada crepuscular a las mismas, momento en que suelen semejar ciudades muertas y ruinosas¹⁹⁸. Una visión desgarrada de España que coincide con la de autores como Ignacio Zuloaga (Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945), cuyos paisajes de principios del s. XX, que partían de Haes, y de la siguiente generación de sus discípulos Casimiro Sáinz, Beruete, Riancho, o del propio Regoyos, y que expuso en su famosa exposición de 1926 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, recios y rotundos, agrios y ásperos, nada tenían que ver con los verdes húmedos

¹⁹⁷ SAN NICOLÁS, Juan: *Darío de Regoyos. Aspectos de su formación, vida y obra*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, s.f., págs. 5-8.

¹⁹⁸ VERBEKE, Frederik, "La Rioja 'Negra' de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: Encrucijada de Lecturas", Universidad del País Vasco, PÁGS. 169-181, pág. 171.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de su tierra septentrional ni con los alegres colores impresionistas¹⁹⁹; esas tierras pintadas por el pintor eibarense influyeron en las miradas de los intelectuales del 98, como Unamuno, Azorín, Machado, Valle Inclán o Baroja. También está en José Gutiérrez Solana (Madrid,1886-Íbid.,1945)



Ignacio Zuloaga, "Paisaje de Alhama", ó/l, 87 x 128 cm., 1923, MNCARS

Como viajero impenitente, Regoyos pintó el paisaje de numerosas latitudes bajo el denominador común del análisis cromático de la acción lumínica sobre las formas, tanto en su breve etapa puntillista cultivada de la amistad con Paul Signac como en la impresionista con la que finalizaría su trayectoria. Aunque abandonó el método divisionista puro por lo metódico de su planteamiento, la concepción cromática y la pincelada se mantuvieron en sus obras posteriores. La vertiente más espontánea de los impresionistas fue también asimilada a finales de la década de 1890, entablando amistad con pintores impresionistas, en especial con Pissarro, al que luego le uniría una estrecha relación al acoger a los dos hijos del pintor francés en su domicilio de San Sebastián con un clima litoral más benigno. Al interés por la luz y la libertad pictórica lo manifestó hasta su final en Ginebra, pintando a diversas horas

¹⁹⁹ LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Los Paisajes de Ignacio Zuloaga", Príncipe de Viana, Año nº 9, nº 33, 1948, págs. 433-466, págs. 436-440.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

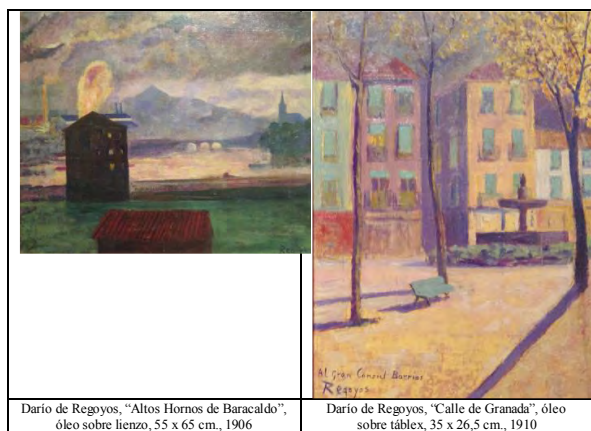
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del día, buscando el contraste perceptual que le ofrecían los momentos liminares del crepúsculo y los nocturnos, y reflejando los efectos de la evolución tecnológica en el paisaje.



Del contexto valenciano emergieron no pocos exponentes relevantes para la pintura de paisaje. Uno de ellos, que eclosiona para el género en torno a mediados del s. XIX, fue Antonio Muñoz Degrain (Valencia, 1840-Málaga, 1924), el autor del célebre cuadro “Los Amantes de Teruel”, de 1884 y Primera Medalla de la Exposición Nacional del mismo año cuya obra es un suceso de lucha de contrarios, donde la más sólida tradición se amalgama con la libertad de lo moderno a través del talento innato; tras iniciar su participación en las convocatorias anuales en 1862 con una exitosa vista pirenaica, marcó un hito en la historia hispana del género con “Paisaje del Pardo al disiparse la niebla”, de 1866, cuyo medalla de segunda clase en la edición de 1867 constituyó una sorpresa dada la aún hegemonía del género histórico. Fue en ese campo donde su estilo experimentó las innovaciones que aflojaron las ataduras formales y académicas en aras de un uso visceral del color y la espontaneidad en la aplicación de las manchas que es un eco de Eduardo Rosales. La cuidada factura de esa compleja obra de limitada gama tonal advierte una factura sintética que preconizó la regeneración paisajística y la indudable influencia realista del magisterio de Haes, al que más tarde relevaría tras su jubilación al frente de la Cátedra de Paisaje en San Fernando, en 1895. En la década de 1870, su obra verifica también la influencia de la impronta de su amigo íntimo el pintor Bernardo Ferrándiz Bádenes (Cañameler, 1835-Málaga, 1885) y sobre todo, de Fortuny. Esta fértil trayectoria plástica tuvo continuidad en Emilio Sala Francés, particularmente en lo relativo a la vertiente pictórica historicista cuyo epítome fue la obra “La expulsión de los judíos de España”, de 1889, si bien en las dos últimas décadas de su producción, en torno a 1900, liberó del peso narrativo a su obra dedicándose a otros géneros, entre los que figuró el paisaje.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Pero si hay que buscar un referente valenciano que desde un bagaje académico se centra en el paisajismo con un enfoque experimental, precursor español del impresionismo a través de una “estética de lo inacabado”²⁰⁰, éste se halla sin duda en la figura del ya mencionado Pinazo. Este pintor enlaza de manera clara y consciente, con una tendencia en la producción visual del ser humano en la que la carnalidad de la materia se potencia, dejando visibles las huellas del proceso que han gestado la obra. Este era el germen que se hallaba en una larga sucesión de momentos en la historia del arte que van más allá de estilos, épocas y medios de expresión. La continua transformación de la materia, inherente a los procesos dinámicos del cosmos, está en el aliento de las paredes prehistóricas con los dibujos superpuestos, en las tintas de los eruditos y anticadémicos pintores chinos, en los pintores zen japoneses, en los dibujos de Leonardo, en su famoso “Muro paranoico”, en Tiziano, los esclavos de Miguel Ángel, El Greco, Velázquez, Goya, DélaCroix, las tintas de Víctor Hugo y las “dendritas” de George Sand, en Turner, Constable, Fortuny i Marsal, en los *macchiaioli* italianos, Cézanne, Van Gogh, Monet y, Toulouse-Lautrec, y más recientemente, en Chaim Soutine, en los artistas *Gutai*, especialmente en Kazuo Shiraga, en el *Art Autre* y Dubuffet, en el Expresionismo abstracto de Pollock, De Kooning y Rothko, Bacon, Freud y Auerbach, en Millares, Kiefer, Richter, o Miquel Barceló. Pinazo, especialmente a partir de los “manchistas” italianos, desarrolla una pintura experimental que emplea los recursos de Turner, como los esgrafiados, frotados, garabateados, goteados y la propia superficie lisa del desnudo soporte con la que construye la imagen. La reverberación visual que producen sus manchas salpicadas por zonas intermitentes del soporte, enlaza con la obra fotográfica de Rauschenberg

Influido por Pinazo llegó la pintura de Sorolla imbuida de una urgencia parecida. El pintor de las escenas de playa levantinas tal vez mostró lo mejor de su virtuosismo, como Pinazo, en los cuadros de “pequeño formato”, dentro de una estirpe de pintores españoles como Lucas, Alenza, el costumbrismo andaluz, los *tableautin* de Fortuny y Meissonier, y otros muchos otros pintores románticos y realistas²⁰¹. Aproximadamente se tiene constancia de unos dos millares de apuntes o notas de color realizados por Sorolla en esos limitados soportes que casi siempre ejecutó del natural y lejos de su estudio, *in itinere*, captando las impresiones de otros paisajes menos familiares a su retina, por lo que no están ligados a obras de mayor o gran formato, por lo que, no deben ser considerados bocetos o notas de carácter preparatorio. Generalmente están realizados al óleo sobre soportes diversos, combinando a partir de un momento dado los encontrados o aprovechados con los comerciales de

²⁰⁰ La expresión está tomada del título de la exposición “Un Finished. Thoughts left visible, The Met Breuer, 18 marzo-4 septiembre 2016.

²⁰¹ DE SANTA ANA y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio: “...de cuando Sorolla pintaba para sí mismo”, en DE SANTA ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (2004). *Sorolla íntimo*. Zaragoza: Ibercaja, pág. 15.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

procedencia italiana o, especialmente francesa y de la firma valenciana Viquer²⁰². Entre los primeros se hallaban papeles y cartones corrientes, tablillas de madera normalmente de cedro, cartones de uso fotográfico o incluso sobre fotografías facilitados en el estudio de su suegro Antonio García Peris, trozos de lienzos sueltos luego encolados a cartones o a aquellas tablillas; cuando se tornó más experimental usaba los papeles o cartones sin imprimación lo que confería un acabado mate al absorberse el aceite. De nuevo, es en la Italia de los manchistas del segundo lustro de la década de 1880 o del París y San Sebastián finisecular donde Sorolla muestra más soltura, libertad de la mancha y las trazas de su posterior desarrollo; en estas etapas el paisaje tiene un protagonismo destacado que halló culminación en sus itinerarios de la primera mitad del s. XX, por ciudades diversos destinos de dentro y fuera de España, pero sobre todo por su tierra, entre el litoral y la huerta valencianos, así como muy especialmente, en varias ocasiones, por Jávea²⁰³. Curiosamente, a pesar del gran dominio que alcanzó con la acuarela, en cuya magistral producción establece un marcado paralelismo temático y cronográfico con su amigo el pintor sueco Anders Zorn, otro de los grandes virtuosistas de la acuarela húmeda, el tratamiento generalizado casi siempre es denso o pastoso y en muy raras ocasiones lo aplica diluido al modo acuarelado. Estas obras de carácter privado y en pequeño formato dieron paso o prácticamente se solaparon a otros paisajes de dimensiones más generosas realizados al albur de estancias generalmente veraniegas por zonas emblemáticas de la geografía, como las vinculadas a la cornisa cantábrica, en Muros de Pravia, donde integró temporalmente el grupo de artistas promovido por el pintor Tomás García Sampedro al estilo del de Barbizon; también acudió a la Castilla de Aureliano de Beruete y a Andalucía, visitando Sevilla, Jerez y quedando especialmente embriagado por Granada, su Alhambra y Sierra Nevada, a la que acudió en Otoño o Invierno y pintó en numerosas ocasiones. Llama también la atención cómo diverge el vibrante colorido de estos cuadros con las tonalidades más bien apagadas de sus pequeños formatos. La intensidad de los sintéticos planos de color con que Sorolla estructura los paisajes últimos recuerda la obra menos lineal de Winslow Homer o los paisajes tanto a la acuarela como al óleo de Edward Hopper. Como otros muchos pintores que tuvieron en los paisajes de El Greco a su mayor referente, Sorolla también sucumbió a los encantos de la urbe mítica toledana. Tras un primer Toledo para la memoria, arqueológico y monumental, representado por los artistas viajeros y romántico de la primera mitad o de mediados del s. XIX, como Ford en 1831 o Adrian Dauzats en 1836, o, más tarde, Parcerisa o Villaamil, se halla el más puramente paisajístico o natural de los discípulos y seguidores de Haes, a finales del s. XIX, tales como, además de los ya mencionados anteriormente, el visceral paisajista Casimiro Sáinz (Cantabria, 1843-Madrid, 1898), Ricardo Arredondo, Ángel Andrade y, por supuesto

²⁰² DE SANTA ANA y ÁVAREZ-OSSORIO, Florencio: "...de cuando Sorolla pintaba para sí mismo", en "Sorolla Íntimo, Catálogo exposición itinerante, Museo Sorolla, 2004-05, págs. 18-19.

²⁰³ *Ibid*, págs. 20-21.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Beruete y Sorolla que lo pintan juntos a finales de octubre de 1906²⁰⁴. Otros artistas destacados que pintaron la ciudad fueron Zuloaga, Diego Rivera y David Bomberg en el primer tercio del s. XX. Este último pintor ofreció una visión muy interesante, deconstructiva y matérica del paisaje español que había fraguado en la *Slade School of Fine Art* londinense de donde emergieron también artistas como Dora Carrington o Paul Nash, también fecundo acuarelista.

5.4. Al otro lado del Estrecho.

Uno de los paisajes más antiguos del imaginario colectivo hispano es el de los tres Reyes Magos llegando desde Medio Oriente para celebrar la Epifanía. Tal imagen está ligada a la intensidad con que esas dos culturas se funden desde la época medieval. En efecto, en ningún otro lugar continental la relación con lo oriental-islámico se fraguó de un contacto tan directo y en el seno de su propio territorio, como ocurrió en España. Los más de ocho siglos de presencia morisca en suelo peninsular dejaron un huella indeleble que se tradujo en una palpable maurofilia en todas las artes. En el terreno literario, ya surgen los primeros signos desde los ss. XIV y XV con los “romances fronterizos” y las “novelas moriscas”, muy anteriores por tanto al orientalismo europeo del XVIII; más tarde se genera el arabismo español del s. XIX, con el escritor José Antonio Conde (La Peraleja, 1766-Madrid, 1820), y apareciendo más tarde otros exponentes como el pintor Enrique Simonet Lombardo (Valencia, 1866-Madrid, 1927), el ingeniero e investigador Eduardo Saavedra y Moragas (Tarragona, 1829-Madrid, 1912) y el erudito y traductor de obras árabes Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897). Todo ello desemboca ya en el s. XX, con la terna integrada por los filólogos Francisco Codera Zaidín (Huesca, 1836-*Ibid.*, 1917), Julián Ribera y Tarragó (Carcagente, 1858-Madrid, 1934) y Asín Palacios (Zaragoza, 1871-San Sebastián, 1944). Todo ese interés multidisciplinar hacia lo arabista y africanista en España, refleja un sentimiento hondamente enraizado en la identidad nacional que trascendió los exotismos y fantasías europeas procurándole un carácter marcadamente singular.²⁰⁵ Por otra parte, como ya se apuntó, desde la Europa ilustrada, romántica y, especialmente desde la Francia revolucionaria e imperialista, se generaron y propagaron notables influencias tanto literarias como científicas, destacando las numerosas expediciones viajeras de muy diverso carácter ávidas de conocimiento y aventura. Todo ello generó una de las principales manifestaciones paisajísticas erigidas en torno a la idea del viaje, y la figura del pintor orientalista que hizo especial uso de la acuarela, para captar las fugaces, sensuales, y luminosas escenas norteafricanas.

²⁰⁴ ÁLVAREZ LOPERA, José, “La ciudad pintada”, Revista “Descubri el Arte”, Año VI, nº 70, diciembre 2004, págs. 30-34, págs. 32-33.

²⁰⁵ DE LA SERNA, Alfonso, “El Arte de un Reencuentro” en AA.VV., “Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos”, Lunwerg, Barcelona, 2000, pág. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Pertenciente a aquella primera generación de pintores que ilustraron apriorísticamente lo oriental, desde una distancia imaginaria y según los gustos de la época, se halla el español Pérez Villaamil, que lo hicieron agregándole a los paisajes una pátina idealista y poética de marcada influencia de la literatura del s. XIX. Además, junto a Escacena y Daza, incorporó la influencia orientalista del pintor y acuarelista británico ya mencionado David Roberts, a quien conocieron en Sevilla en 1833.

La fértil relación con Oriente del probablemente más joven pintor europeo de la segunda generación orientalista, Fortuny, se inicia oficialmente con su primera estancia en Tetuán a comienzos de 1860, a fin de tomar *in situ* los apuntes necesarios para acometer el encargo de “La Batalla de Tetuán”, en el marco de la guerra de 1859-1860, y cuadro español homólogo de “La Batalla de Smalah” de Vernet. Por tanto, a diferencia de pintores anteriores, éstos parten de sucesos reales y bélicos a los que acudieron para construir su discurso, germen que, en lo concerniente al específico ámbito español, será continuamente reavivado por los episodios hostiles que avanzan hasta el conflicto colonial del Protectorado, a comienzos del s. XX. Pero la temática militar no era del agrado de Fortuny, con lo que ni siquiera llegó a concluir el gran lienzo. Su sensibilidad se vio atraída por aspectos más prosaicos de la vida marroquí, donde podía apreciar alejado de convencionalismos retóricos cómo el escenario cultural norteafricano era especialmente propicio para el apogeo de valores puramente plásticos, motivo por el que seguramente regresó en 1862 y finalmente en 1872.

A mediados del s. XIX, en el fértil contexto catalán-balear, destacó el paisajismo del ya mencionado Martín Rico, quien emigró a París decepcionado por la anquilosada visión plástica de su maestro Pérez-Villaamil, a la búsqueda de planteamientos más experimentales.²⁰⁶ Compañeros generacionales como Tomás Moragas y Torras (Gerona, 1837-Barcelona, 1906), el “vedutista” catalán, Francisco Mariera y Manovens (Barcelona, 1842-*Íbid.*, 1902), Antonio M^a Fabrés Costa (Barcelona, 1854-Roma, 1936) Mariano Baquero, Ulpiano Checa y Joaquín Domínguez Bécquer, José Gallegos y Arrosa (Jerez de la Frontera, h. 1857-Anzio, Roma, 1917) o Ricardo de Madrazo, se forjaron una idea del África magrebí a través de su amigo Fortuny. Martín Rico fue uno de los amigos íntimos de Fortuny y por tanto, recibió de primera mano toda su luminosa y preciosista influencia. Comenzó su trayectoria en un estilo romántico que reflejan muy bien sus álbumes iniciales con acuarelas del natural sobre lugares como El Escorial, Segovia y Ávila. Otros artistas de aquel momento que se nutrieron de una experiencia marroquí directa a través del viaje y prolongadas estancias fueron los destacados acuarelistas cogeneracionales respecto de Fortuny, José Tapiró y Baró (1836-1913), José Villegas Cordero (1844-1921), los ya

²⁰⁶ RICO Y ORTEGA, Martín, “Memorias”, 1906, citado en PENA LÓPEZ, Carmen, “Paisajismo e Identidad en el Arte Español Contemporáneo”, Seminario Interdisciplinar “O(s) Sentido(s) DA(s) CULTURA(s),

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

mencionados José Benlliure Gil, y en menor medida, pintores de temas históricos como el ya mencionado Muñoz Degrain, que evoluciona desde posturas románticas hacia una soltura impresionista de gran luminosidad, apreciable en sus paisajes de principios del s. XX o, el un poco anterior y pintor especializado en temas histórico-militares, Joaquín Sigüenza y Chavarrieta (Cuenca,1825-Madrid,1902). Luego se hallan los que comparten la generación de Sorolla, como Gonzalo Bilbao (Sevilla,1860-Madrid,1938) que viajó en dos ocasiones a Marruecos, José Navarro Lloréns, Joaquín Díez, autor de vistas costumbristas de claros tintes románticos, José Nin i Tudó (Tarragona,1840-Madrid,1908), menos interesante aquí por dedicarse a la representación de composiciones donde prima la figura humana, el sevillano Pedro de Vega Muñoz (1846-1920), de luminosos paisajes costumbristas andaluces, o el ya citado Pellicer Feñé, destacado ilustrador. Todos ellos fueron grandes viajeros animados por el denominador común del ejemplo plástico de Fortuny cultivando un especial sentido paisajístico autores como Bilbao, y Lloréns, del que destaca la tendencia abstracta de la mancha impresionista próxima al luminismo sorollesco y al sentido colorista de Anglada Camarasa. El orientalismo tuvo una intensa prolongación española a lo largo del s. XX, fomentado a través de las denominadas “Exposiciones de pintores de África”, que incluso a mediados del mismo, convocaba a innumerables pintores. Uno de los últimos y más destacados exponentes de esta tendencia fue Mariano Bertuchi Nieto (Granada,1884-Tetuán,1955), uno de los pocos que, muy atraído por toda la cultura marroquí, se radicó definitivamente en suelo africano, eligiendo para ello a la ciudad de Tetuán en el año de 1930; este pintor derivó hacia el cultivo de una pintura plenamente plenairista centrada en la captura de estampas típicamente marroquíes desarrollando igualmente una prolija y virtuosa producción acuarelista.

Autor cosmopolita con una prolífica obra tanto al óleo como sobre papel, Martín Rico fue continuador de la tradición del pequeño formato, completando numerosos cuadernos de apuntes y obras en acuarela de un exquisito dominio técnico en la línea de su íntimo amigo reusense, con el que trabajó conjuntamente, codo con codo, en más de una ocasión. Autor de un especial carisma, se granjeó fuertes e inusuales aprecio en un campo tan competitivo y redactó, a instancias de Beruete y siendo ya septuagenario, unas memorias a él dedicadas que tituló “Recuerdos de mi vida”, siendo un documento de gran valor y del que se han extraído numerosos datos para construir la imagen de su autor que hoy se conoce y en buena medida la del contexto artístico que le tocó vivir. Determinadas cualidades de su obra hicieron que, en vida y sobre todo en el extranjero, cosechase un notable éxito siendo especialmente admirada su etapa final veneciana en los EE.UU., piezas que, en gran medida, acabaron integrando colecciones tanto particulares como de diversos museos; esto motivó un cuerpo de obra muy fragmentario y de difícil acceso, una de las razones por las que, a pesar de que participase en numerosas exposiciones colectivas, como las universales de París de 1867, 78 y 89, no realizó ninguna individual antes de morir, gesto que le hubiera robado un tiempo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

precioso del que carecía de cara a su fertilidad artística. Rico fue el primer pintor español que, habiendo realizado hasta mediados de la década de 1860 cuadros de gran formato en su estudio, cuidadosamente elaborados partiendo de bocetos y apuntes pintados del natural, a partir de 1866-67 cambia realizando toda su producción *à plein air*, prefiriendo formatos medianos de más fácil transporte.

5.5. Vanguardia y tradición.

En el paisajismo español del s. XX se establecen una red de vínculos estrechos bajo el denominador común de la influencia del impresionismo y sobre todo de Cézanne, Braque y los pintores españoles de París, como Juan Gris y el paradigma de la modernidad española, Pablo Picasso. El lenguaje constructivo y experimental de esa modernidad se disemina a través de los artistas de la generación del tránsito entre los ss. XIX y XX, de los que fueron piezas clave Daniel Vázquez Díaz (Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969) y Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1894 - Madrid, 1980). La destacada angulosidad y ricas paletas de tierra del paisaje minero onubense influyeron en la gestación de la sensibilidad hacia las formaciones geológicas del primero, que luego, a mediados de siglo desarrollaría en una época de tramas arquitectónicas de reminiscencias cubistas y contenidas paletas, posteriormente atenuadas en ritmos más orgánicos.

Palencia fue uno de los artistas más comprometidos con la idea de la naturaleza como fuente de inspiración y de la experimentación pictórica como única vía posible de progreso y rasgo común a grandes pintores de este siglo. Con el trasfondo en su mirada inicial de la gran pintura de Velázquez, Zurbarán y, sobre todo, del Greco, construye un paisaje enérgico que ya atisba su posterior preocupación por la materia de la segunda mitad de la década de 1920, que radica en sus orígenes apegados a la tierra campesina, y que atravesaron antes las soluciones impresionistas de Sisley o las más corpóreas y posteriores de Van Gogh. Las aportaciones cubistas de Cézanne, Braque, Picasso y, especialmente de Juan Gris, contribuirán a dotar de estructura esa atracción por lo corpóreo adoptando la técnica, seguramente de éste último, de incorporar ceniza a la pintura. A finales de aquella década realiza junto al pintor Alberto Sánchez itinerarios a pie por la zona capitalina de Vallecas, en un traslado paisajístico de sus respectivas pasiones por Toledo y los Montes de Orihuela y a los que se unirían otros artistas más jóvenes destacados como Rafael Alberti, Maruja Mallo, el discípulo constructivista de Torres García, Luis Castellanos (Madrid, 1915- *Ibíd.*, 1946), Juan Manuel Díaz Caneja (Palencia, 1905 – Madrid, 1988) con su paisajismo pardo de manchas cubistas, y ocasionalmente, el impenitente pintor nómada Godofredo Ortega Muñoz (San Vicente de Alcántara, 1899 – Madrid, 1982), que alcanza la madurez paisajística a partir de su regreso a España en 1940. La austeridad de la tierra castellana es el factor determinante

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

e hilo conductor de estos artistas, a los que fue dedicada en la segunda mitad del 2007 una exposición en el CDAN bajo el título de “Paisajes Esenciales”. De las experiencias estéticas acumuladas durante los mismos y de las influencias de igual naturaleza provenientes del coetáneo surrealismo y marcado interés por lo objetual y el collage cubista, a ese primer grupo se le ha llamado Escuela de Vallecas. Prolongada tras el freno de la Guerra Civil en una segunda oleada ya sólo capitaneada por Palencia, la conocida como “El Convivio” o Segunda Escuela de Vallecas, estuvo compuesta por algunos pintores que prorrogaban su primera experiencia, como Díaz Caneja y brevemente, Luis Castellanos; a ellos se les sumaron por primera vez otros como el principal ayudante de Palencia, Francisco San José (Madrid, 1919- *Ibid.*, 1981), Álvaro Delgado (Madrid, 1922- *Ibid.*, 2016), Gregorio del Olmo (Carlos Pascual de Lara (Madrid, 1922- *Ibid.*, 1958) que promovería la tercera etapa de este proyecto en torno a la madrileña Galería Buchholz, y que, a semejanza del grancanario Jesús Arencibia, derivó hacia una pintura religiosa, y, los artistas Enrique Núñez Castelo y Cirilo Martínez Novillo (Madrid, 1921 – *Ibid.* 2008), éste último, discípulo igualmente de Vázquez Díaz, cuyos paisajes tendían hacia la búsqueda de una lírica abstracción dominada por la división del horizonte y la omnipresencia de anónimas figuras en la distancia. Novillo y Del Olmo también integraron una segunda parte de la ya mencionada última fase y conocida como “La joven Escuela Madrileña”, o “Escuela de Madrid” organizada por Karl Buchholz en 1945, en torno a su librería-galería del mismo nombre. Activa hasta 1962, acogió la obra de otras figuras como José Esassi (, Agustín Redondela, Menchu Gal y Francisco Arias, que viajó a Tenerife mostrándose interesado e uea lóica por el paisaje volcánico de la isla, en la estela que también recorrerían entre muchos otros, César Manrique y Manuel Martín Béthencourt. Entre los pintores participantes también se encontraba Antonio Lago (La Coruña, 1916- París, 1990), con una obra que evoluciona al final de su trayectoria hacia paisajes sintéticos de áridas extensiones, a través de un tratamiento diluido de la mancha que se asemeja a la apariencia de la acuarela.

La influencia de todos estos artistas e intelectuales forjaron la personalidad de José Caballero, especialmente modelada en una primera etapa por la enseñanza y los murales del monasterio de La Rábida de Vázquez Díaz, y, sobre todo por la posterior de Alberto Sánchez y el constructivista uruguayo Joaquín Torres García en la primera mitad de la década de 1930, quienes determinarán la derivación conceptual de su obra, desde una primera y prolongada etapa determinada por composiciones de figuras en clave surrealista básicamente trabajadas sobre papel, hacia un pintura esquemática, abstracta y experimental, que es apreciable ya en paisajes de la década de 1950, como “Formas lineales sobre un paisaje”, que, aún siendo de pequeño formato, conecta en buena medida con la obra de fuerte tensión matérico-figurativa de Miquel Barceló al centrarse en un territorio yermo y extenso sin referencias espaciales sobre el que se presentan figuras ovoidales; en la década de los 60, realiza unos paisajes que sintonizan con la obra de Nicolas de Staël, que muestran la tierra fragmentada en parcelas

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

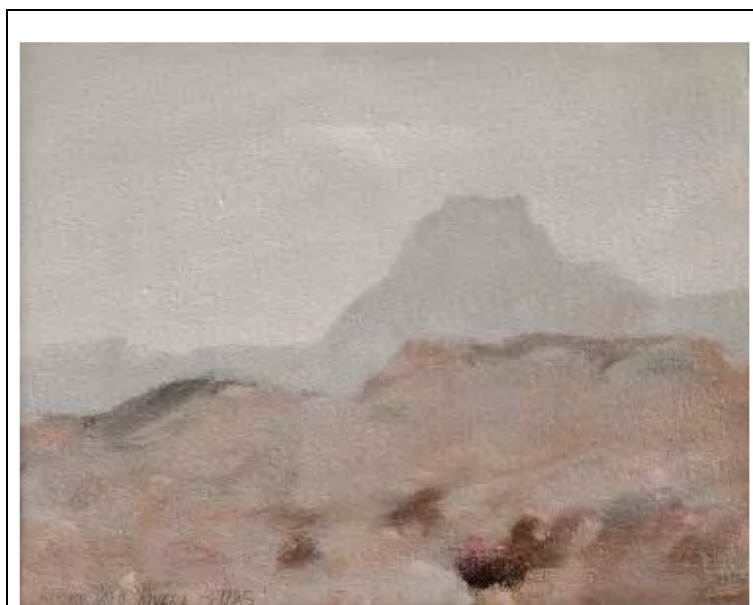
Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

irregularmente geométricas que parecen divisadas desde el aire, esquematismo que alcanza su cénit con un conocido mural para el Gran Hospital Virgen de la Vega, de 1964, de gran interés para este trabajo por la síntesis compositiva y cromática llevada a cabo.

El paisaje pictórico español tuvo a finales de la segunda década del s. XX, un importante desarrollo de carácter renovador sobre resonancias surrealistas a través de las poéticas paisajísticas surgidas en torno a la meseta castellana, una extensión territorial que obtuvo nombre genérico en la llamada Escuela de Vallecas. De ese colectivo surgió una prolongación tras la Guerra Civil, considerada la segunda parte de la misma, que integró la famosa exposición de “La joven Escuela Madrileña”, o “Escuela de Madrid” organizada por Karl Bucholz en 1945, en su librería-galería del mismo nombre. Entre los pintores participantes se encontraba Antonio Lago (La Coruña, 1916- París, 1990), con una obra que evoluciona al final de su trayectoria hacia paisajes sintéticos de áridas extensiones, a través de un tratamiento diluido de la mancha que se asemeja a la apariencia de la acuarela.

En la segunda mitad del s. XX, se afianza la obra de pintores como Julián Grau Santos (Canfranc, Huesca, 1937-), vinculado a la Escuela de Bellas Artes de San Jorge durante su formación, en el desarrollo de una interpretación humanizada del paisaje de lírico carácter. Interpreta al paisaje como una metáfora, y sus obras recuerdan la del postimpresionista de Dufy aunque con una paleta menos intensa, trabajando la mancha en pinceladas estructurales tanto en tintas y acuarelas, como en óleos. Tiene una especial predilección por una paleta clara y evanescente afín por naturaleza a la acuarela y a su importante vertiente de ilustrador.



213

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Antonio Lago, "Paisaje", óleo sobre lienzo, 25 x 37 cm., 1985

Desde la década de los sesenta y a lo largo de los setenta del s. XX, tras el apogeo catártico y reivindicación oficial del arte informalista español, resurgieron planteamientos por diversos puntos de la geografía hispana que devolvían el análisis de la realidad al primer plano pictórico. Una nueva mirada escrutadora del territorio asociada otra vez a una ciudad concreta añadiendo así un capítulo más a esa suerte de idilio establecido entre ambos conceptos. Los hondos procesos transformadores que modelaban desde entonces la urbe capitalina llamaron la atención de los integrantes de la llamada escuela realista de Madrid, algo lógico teniendo en cuenta que muchos provenían de entornos rurales. Un fenómeno éste extensible a la práctica totalidad de metrópolis actuales que incide notoriamente en la percepción y adaptación del individuo a un paisaje cuando menos inestable; tal prolema ha focalizado el debate paisajístico de las últimas décadas otorgándole el mayor protagonismo a la relación triádica entre arte-paisaje-urbanismo.

Una de las figuras centrales de esa vuelta a escena de "lo real", que a la postre se convertiría e uno de los pintores vivos más consagrados, fue Antonio López García (Tomelloso, Ciudad Real, 1936). El nacimiento de su obra paisajística y punto de inflexión hacia una concepción madura de su estilo tuvo lugar a inicios de los sesenta cuando decidió pintar del natural. Al hacerlo experimentó la emoción de percibir la naturaleza dinámica de las formas y de enfrentarse a ella directamente. La práctica imposibilidad de captar un momento único revelador es el verdadero asunto del cuadro para López dando lugar a un metapaisaje generado por múltiples capas sucesivas desplazadas entre sí mínimamente. Esa riqueza exural y conceptual trasciende a la pura temática y a la anécdota visual, despoja a la obra de artificio, genera una dialéctica de lo temporal y convierte al proceso en un camino si destino aparente.

5.6. Extensiones sobre el s. XXI.

El paisaje como concepto no sólo pervive sino que logra trazar un hilo conductor común y aglutinador de la obra de numerosos artistas jóvenes actuales inmersos en un panorama que se distingue precisamente por lo contrario, es decir, por el eclecticismo de propuestas. Como en el resto de Europa, también dentro del marco español se constata que, desde los albores del siglo, el paisaje pervive con fuerza inusitada en su obra de artistas. Desde todos los campos de intervención, incluidos la fotografía, el cine, la pintura, el dibujo o el arte digital, el paisaje sirve de nexo o hilo conductor entre los mismos, como lugar de referencia recurrente dentro y a pesar de la complejidad que el arte plantea desde mediados del s. XX.

214

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Algunos de estos artistas realizan lo que podría definirse como una pintura de transición o expansión digital, híbridandola con fases resueltas en plataformas de retoque fotográfico, tal es el caso de Juan Palomares (Granada, ¿?), cuya profundización en ese campo lo ha conducido a la experimentación con una pintura directamente aplicada para generar un efecto óptico tridimensional similar al de las salas de cine. Enrique Marty se influencia de los paisajes heroicos de Poussin, de la mitología del bosque como escenario primigenio, donde la figura humana es fagocitada por la inmensidad natural, para crear obras secuenciales o narrativas en video a partir de originales en acuarela, donde el propio paisaje es detonador de la historia. También en el nuevo milenio español abundan las propuestas donde el paisaje es artealizado empleando como medios a la fotografía o el cine, como es el caso del hijo de los pintores abstractos Antón Patiño y Menchu Lamas Lloys Patiño (Vigo, 1983), interesado en la experiencia contemplativa del paisaje; joven cineasta de reconocido prestigio, se ha alzado con el galardón reciente al Mejor Director Emergente de la sección Cineastas del Presenté, en el Festival de Locarno de 2013, por su película *Costa da Morte*; su motivación, tal y como se pudo apreciar en la artista italiana Rosa Barba, nace en la idea de que el paisaje es una suerte de superposición de estratos temporales en una imagen, convirtiendo la naturaleza y la geografía de su Galicia natal, en foco temático de sus obras. Ofrece una visión interior el paisaje transformando digitalmente la imagen registrada. Miguel Llonch es otro artista que trabaja con cámara pero en su caso fotográfica, abarcando especialmente la franja limítrofe entre campo y ciudad para crear unos espacios ambiguos, retratados con escasa luz ambiental, lo que le da un fuerte aura de misterio.

La opción de la pintura permanece aquí también válida y vigente. Posiciones consagradas de artistas de la generación de los setenta, se prolongan en el tiempo con series recientes de su trabajo. En algunas de ellas, como puede ser la de Carlos Alcolea (A Coruña, 1949-Madrid, 1992), se encuentra la alusión omnipresente al agua, como elemento natural por excelencia que rige la vida humana, de la que sigue la de paisaje; agua y pintura en constante tentación mutua, tensión presente en sus obras de la serie “Los borrachos”, papeles y lienzos, que en una cierta dimensión de nitidez formal recuerda a las piscinas de Hockney pero concebida aquí la imagen con una mayor acidez; por su parte, Alfonso Albacete (Antequera, 1950) ha realizado la serie de obra titulada “*Natura*” expuesta en la Galería Marlborough entre el 11 de septiembre y el 18 de octubre de 2014 que enlaza por los usos brillantes del color con la obra del ya mencionado Tal R. En esta producción, Albacete plantea una interesante reflexión sobre la naturaleza de la representación de la naturaleza, es decir, sobre la pintura de la pintura paisajística, reverberando el significado de la imagen mediante la introducción del cuadro dentro del cuadro o de los útiles del pintor en la escena. Otros pintores más jóvenes formula un paisaje fotográfico desde la pintura, siguiendo la estela conceptual de Richter. Es el caso de Jesús Mari Lazkano (Bergara, 1960) quien, con una de las más intensas actividades en los primeros años desde el cambio de siglo, plantea la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

idea de la contemplación del paisaje con un carácter reivindicativo dentro de la tecnológica y ensimismada sociedad actual. Fiel al lenguaje pictórico por razones de tipo conceptual relacionadas con el tiempo, despliega su trabajo a través del acrílico y de la acuarela.

5.7. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

	
Autor/a: MARIÀ FORTUNI I MARSAL (Reus, 1838-Roma,1874)	Autor/a: MARIÀ FORTUNI I MARSAL (Reus, 1838-Roma,1874)
Título: Jardín de la casa de Fortuni /Museo del Prado	Título: Óleo sobre lienzo
Técnica: Oleo sobre lienzo	Técnica: Paisaje de Granada
Dimensiones: 171 x 85 x 78 cm	Dimensiones: 80 x 44 cm
Año: h. 1872	Año: h. 1871

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MARTÍN RICO Y ORTEGA (Madrid, 1833- Venecia, 1908)

Título: Jardín de la casa de Fortuni / Museo del Prado

Técnica: Oleo sobre lienzo

Dimensiones: 171 x 85 x 78 cm

Año: 1872-1877



Autor/a: MARTÍN RICO Y ORTEGA (Madrid, 1833- Venecia, 1908)

Título: Vista de París desde el Trocadero /

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 79 x 160 cm

Año: 1883

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: IGNACIO PINAZO CAMARLENCH (Valencia, 1849- *Ibíd.*, 1916)

Título: *A la orilla del estanque* / Museo del Prado

Técnica: Óleo sobre tabla

Dimensiones: 19 x 41 cm

Año: h. 1890



Autor/a: IGNACIO PINAZO CAMARLENCH (Valencia, 1849- *Ibíd.*, 1916)

Título:

Técnica: Oleo sobre lienzo

Dimensiones: 171 x 85 x 78 cm

Año: 1872-1877

218

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

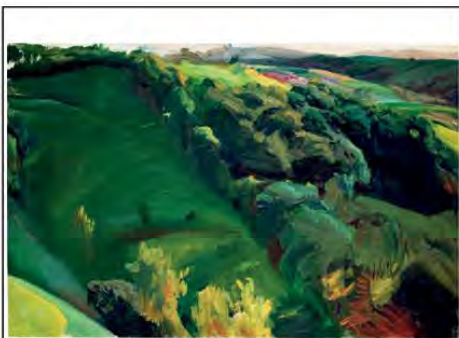
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOAQUÍN SOROLLA (Valencia, 1863- Madrid, 1923)
 Título: Paisaje de Guipúzcoa / Sorolla Tierra Adentro, Exposición temporal Museo Sorolla, 9 febrero - 5 junio 2016
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 63 x 95,5 cm
 Año: 1911



Autor/a: Autor/a: JOAQUÍN SOROLLA (Valencia, 1863- Madrid, 1923)
 Título: El arco iris. El Pardo / Sorolla Tierra Adentro, Exposición temporal Museo Sorolla, 9 febrero - 5 junio 2016
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 62 x 92 cm
 Año: 1907



Autor/a: JOAQUÍN SOROLLA (Valencia, 1863- Madrid, 1923)
 Título: Alrededores de Sevilla / Sorolla Tierra Adentro, Exposición temporal Museo Sorolla, 9 febrero - 5 junio 2016
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 53,5 x 93 cm
 Año: 1914



Autor/a: JOAQUÍN SOROLLA (Valencia, 1863- Madrid, 1923)
 Título: Monte Ulia, San Sebastián
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 50 x 70 cm aprox.
 Año: h. 1911

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



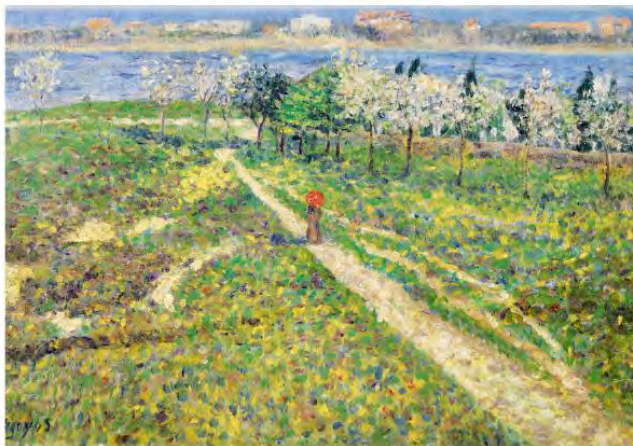
Autor/a: JAIME MORERA Y GALICIA (Lérida, 1854 - Madrid, 1927)

Título: *Costa de Santoña*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 61 x 101 cm

Año: 1918-1920



Autor/a: DARÍO DE REGOYOS (1857 - 1913)

Título: *Almendros en flor*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 46 x 61 cm

Año: 1905

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



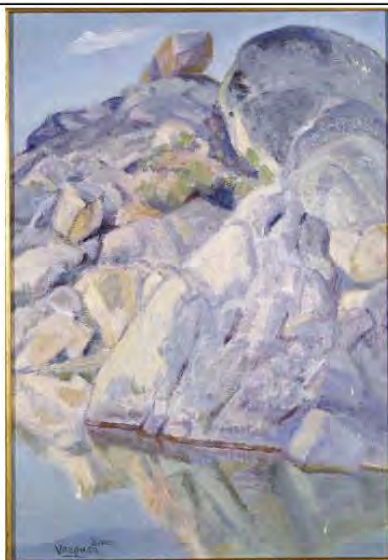
Autor/a: DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ
(Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

Título:

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: cm

Año: h. 1906



Autor/a: DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ (Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

Título: Rocas (Pedriza)

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 55 x 38,7 cm

Año: h. 1948



Autor/a: DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ (Huelva, 1882 - Madrid, 1913)

Título: *La fábrica dormida*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 114 x 145 cm

Año: 1925

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: BENJAMÍN PALENCIA (Albacete, 1894 - Madrid, 1980)
Título: <i>Paisaje de Navacedilla del Corneja / MNCARS</i>
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 93,5 x 87 cm
Año: 1924



Autor/a: BENJAMÍN PALENCIA (Albacete, 1894 - Madrid, 1980)	Título: <i>Pueblos / MNCARS</i>
Técnica: Óleo sobre lienzo	Dimensiones: 60 x 60 cm
Año: 1925	



Autor/a: BENJAMÍN PALENCIA (Albacete, 1894 - Madrid, 1980)
Título: <i>Toledo de noche / MNCARS</i>
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 77,5 x 90 cm
Año: 1930

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

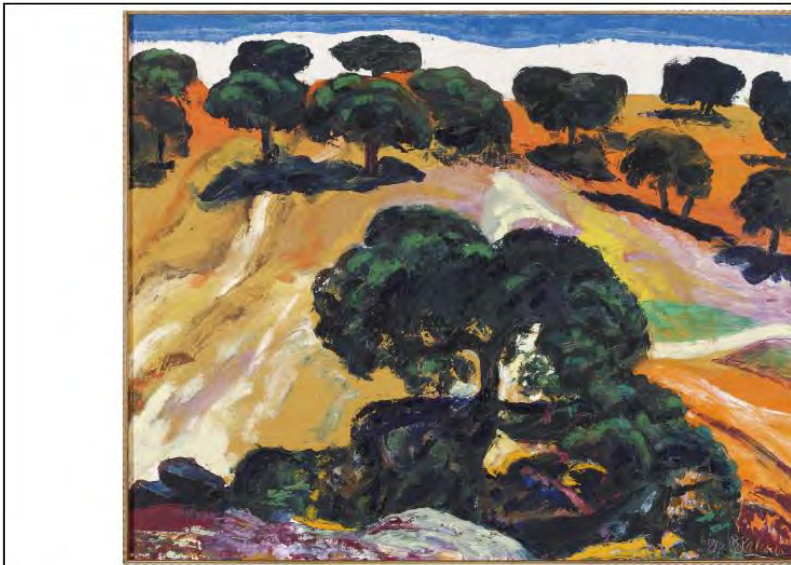
11/07/2017 16:32:45



Autor/a: BENJAMÍN PALENCIA (Abacete, 1894 - Madrid, 1980)
Título: <i>Piedras creando un paisaje</i> / MNCARS
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 65,5 x 92 cm
Año: 1930



Autor/a: BENJAMÍN PALENCIA (Abacete, 1894 - Madrid, 1980)
Título: <i>Paisaje</i> / MNCARS
Técnica: Óleo a espátula sobre lienzo
Dimensiones: cm
Año: 1964



Autor/a: BENJAMÍN PALENCIA (Abacete, 1894 - Madrid, 1980)	Título: <i>Paisaje</i> / MNCARS
Técnica: Óleo sobre lienzo	Dimensiones: 80 x 98,5 cm
Año: 1977	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ALBERTO SÁNCHEZ PÉREZ (Toledo, 1895 - Moscú, 1962)

Título: *Benimámet* / MNCARS

Dimensiones: 52,5 x 73 cm

Técnica: Acuarela y tinta sobre papel

Año: 19



Autor/a: ALBERTO SÁNCHEZ PÉREZ (Toledo, 1895 - Moscú, 1962)

Título: *La fábrica dormida*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 114 x 145 cm

Año: 1925

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

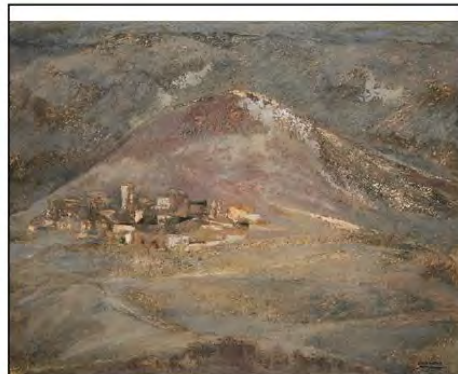
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

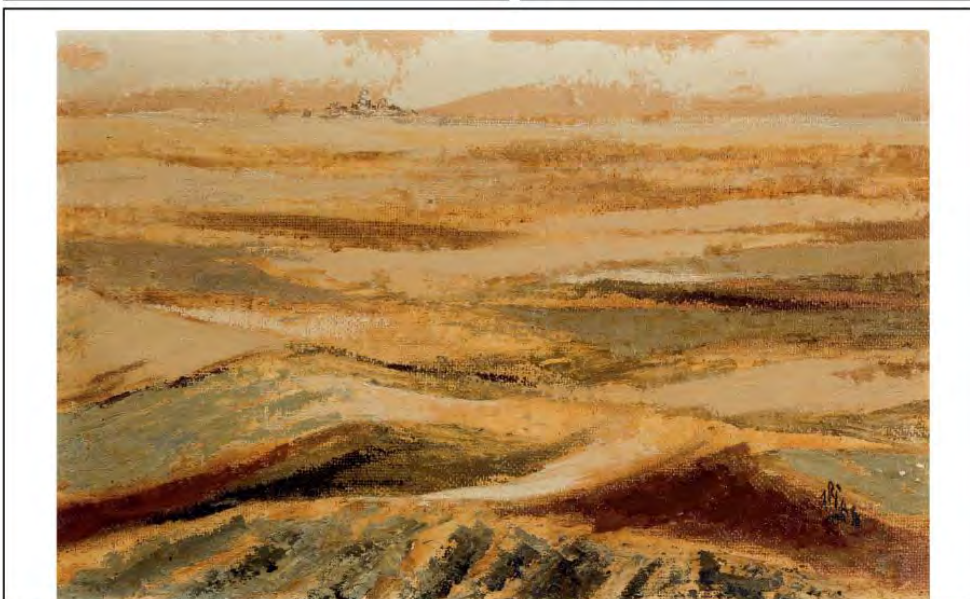
11/07/2017 16:32:45



Autor/a: FRANCISCO ARIAS (Madrid, 1911- <i>Ibid.</i> , 1977).
Título: <i>Paisaje</i> .
Técnica: Óleo / lienzo
Dimensiones: ¿?
Año:

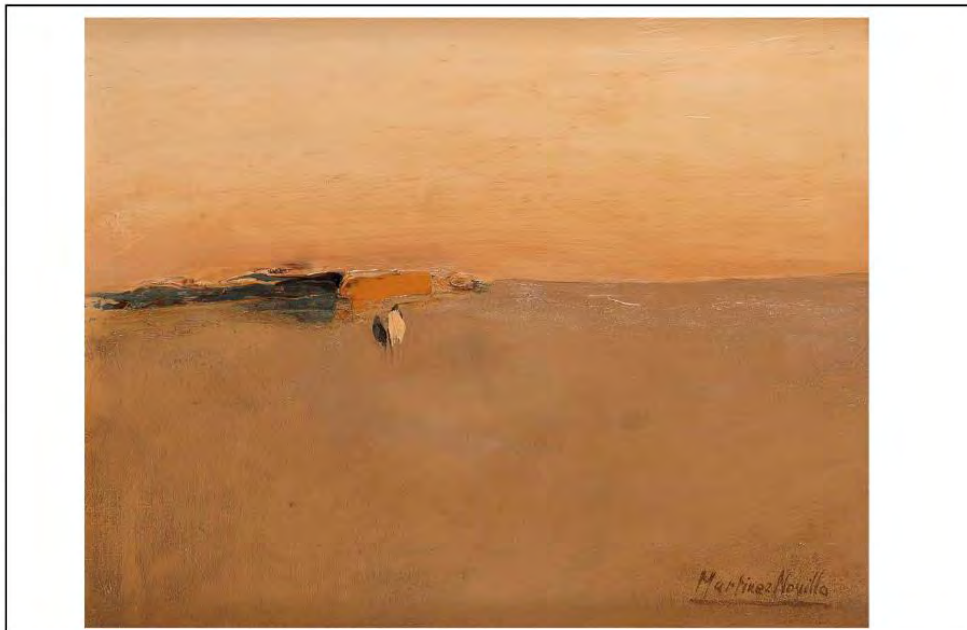


Autor/a: FRANCISCO ARIAS (Madrid, 1911- <i>Ibid.</i> , 1977).
Título: <i>Paisaje con castillo</i> .
Técnica: Óleo / lienzo.
Dimensiones: 90 x 116 cm.
Año: h. 1930



Autor/a: FRANCISCO ARIAS (Madrid, 1911- <i>Ibid.</i> , 1977).	Título: <i>Paisaje</i> .
Técnica: Óleo / Táblex.	Dimensiones: 28,5 x 43 cm.
Año: 1950 ?	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Autor/a: CIRILO MARÍNEZ NOVILLO (Madrid, 1921 – Ibid. 2008).	Título: Paisaje.	
Técnica: Óleo / lienzo.	Dimensiones: 27 x 35 cm.	Año: 2003.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

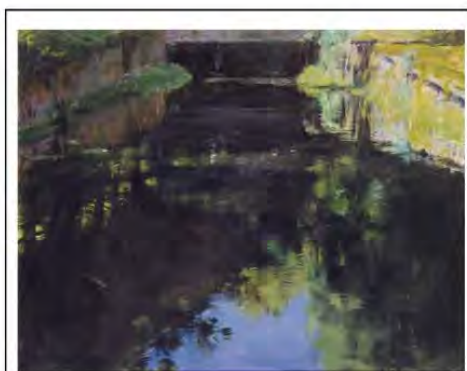
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MARTA CÁRDENAS (Donostia, 1944)

Título: *Pintura / MNCARS*

Técnica: Acrílico sobre lienzo ?

Dimensiones: 90 x 115 aprox.

Año: 1981



Autor/a: MARTA CÁRDENAS (Donostia, 1944)

Título: ?

Técnica:

Dimensiones:

Año: h. 1981



Autor/a: MARTA CÁRDENAS (Donostia, 1944)

Título: *Llanura en primavera /web Kubo Kutcha*
Fundazioa: Exposición *Abre los ojos*, 16 enero - 3 abril 2016.

Técnica: Acrílico sobre lienzo?

Dimensiones: 100 x 450 cm aprox (tríptico)

Año: 1987

Autor/a: MARTA CÁRDENAS (Donostia, 1944)

Título: *Llanura en primavera / web Kubo Kutcha*
Fundazioa: Exposición *Abre los ojos*, 16 enero - 3 abril 2016.

Técnica: Acrílico sobre lienzo?

Dimensiones: 100 x 450 cm aprox. (tríptico)

Año: 1987



227

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

VI. A LA SOMBRA DE VULCANO.

Los primeros paisajes de las islas en tanto que representación de la relación conceptual entre el habitante y el cosmos que lo rodea, se hallan codificados en los vestigios prehistóricos o aborígenes descubiertos o supervivientes; un bagaje en continua construcción alimentado por los posibles hallazgos que van sucediéndose. En base al último de 2009, se detectó un yacimiento fenicio en el municipio lanzaroteño de Tegui, con lo que, el proceso de poblamiento de las islas, hasta entonces asociado a la cultura romana del s. I aC, se retrotrae hasta el s. X aC, definiendo así un contexto de aventuras marítimas mucho más primigenias de lo que se creía hasta hace muy poco.

Esos ancestrales pobladores se expresaron de diversas maneras dibujando “paisajes” fruto de su interpretación de aquel mundo circundante y de noches profundamente nítidas. Las insculturas halladas a lo largo de la geografía insular, como los “podomorfos” de la Montaña de Tindaya, huellas eternas de las caminatas de sus pobladores por una isla desértica, las del Júlán en El Hierro, las espirales de La Palma, así como las intrigantes pinturas murales de la Cueva de Gáldar, serán las primeras imágenes paisajísticas de naturaleza abstracta de Canarias: sus “paisajes cósmicos”.

Todas esas expresiones originarias, ricas en enigmáticos testimonios aún indescifrados con absoluta certeza, no participaron sin embargo, al menos en principio, de la construcción del paisaje canario, demasiados ensimismados como estaban sus artífices en ofrecer una imagen figurativa del mismo.

Como si se hubiera partido de cero, el siglo XIX marcó las trazas básicas del paisaje canario estableciendo el punto de partida. Ello ocurrió en un contexto finisecular decimonónico de fecundidad cultural, abarcado sobre todo entre la Regencia y la Dictadura, de replanteamiento del concepto de nación, en particular por la llamada “Crisis del 98”, que aceleró las ideas de “regeneración”, reestructuración o modernización de España, demandadas con insistencia por una larga lista de intelectuales, polémicamente agrupados bajo la denominación de “Generación del 98”²⁰⁷. En algunas de las zonas perimetrales más dependientes del Estado, como en la región ultramarina de Canarias, con un escaso poder económico fundado en la explotación campesina del suelo, se venía planteando desde el s. XIX un modelo regionalista de índole romántica, donde tal dependencia se paliaba con el énfasis, escasamente reflexivo o acrítico, de los rasgos más extendidos y superficiales de la particularidad territorial, es decir, los del folclore y el costumbrismo, ámbitos que estaban relacionados al agro y a su entorno paisajístico. Las expresiones artísticas y la pintura en particular se centraron en tal

²⁰⁷ ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, M^a Dolores, “Balance del 98. Un punto de inflexión en la modernización de España o la desdramatización de una derrota”, ensayo sin notas bibliográficas específicas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

sentido, desde mediados del s.XIX, en la plasmación de imágenes que aludían a esa versión de la identidad, idealizando la naturaleza edénica de las islas y de su vida rural. En ello coadyuvaron factores particulares como un creciente desarrollo turístico que emborronó aún más la difusa conciencia propia transformando de paso la franja paisajística litoral con la construcción de infraestructuras hoteleras, con una oligarquía terrateniente y una burguesía comercial que apoyaron tal discurso, y una hibridación artístico-cultural producida por la introducción de gustos y enfoques foráneos, principalmente, peninsulares, británicos y franceses, pero también, belgas, alemanes e italianos, grupos todos cuyos activos se integraron profundamente en la sociedad canaria modelando su desarrollo.

Las transfusiones de los principales centros artísticos europeos, primero Roma y luego París o Londres, llegaron gracias a los períodos formativos de casi todos los pintores importantes. La acuarela costumbrista fue un caso particular dentro del pictórico, que emergió beneficiado de todo ese influjo, absorbiendo las ricas tradiciones levantinas y en gran medida, de la fuerte tradición inglesa, que penetró no solo por esa vía formativa sino igualmente a través del contacto directo de los viajeros-pintores que se instalaron en las zonas turísticas, especialmente en el Valle de La Orotava y en la ciudad del Puerto de La Cruz.

El término “regionalista”, muy relevante a la hora de encarar el análisis sobre la imagen del paisaje español y específicamente, del canario, se ha concebido aquí englobando fundamentalmente a la producción de la pintura costumbrista, la acuarela y el paisaje tradicional, opción que se afianzaría durante la primera mitad del s. XX coexistiendo ya con otras propuestas innovadoras²⁰⁸; no obstante, dado que concierne al análisis de elementos geográficos y humanos particulares, podría referirse a otras propuestas de carácter renovador que dialogaron con los elementos vernáculos en mayor o menor grado. Una de esas vías la representó la E.L.P., sobre ideales de experimentación, individualidad y modernidad que contemplaba la raíz primitiva cultural; la defendida por Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa, Ernesto Pestana, como fundadores de la revista “La Rosa de los Vientos” (1927) con un planteamiento de modernidad no exento de conciencia histórica en los autores canarios del s. XVIII y, por último, la de Westerdahl y Domingo Pérez Minik, en Gaceta de Arte (1932-36), sobre todo orientada hacia la modernidad insertando sus planteamientos en el contexto insular.

6.1. Escalas cartográficas.

Después del “paisaje cósmico”, latente y obviado en la oquedad rocosa, llega el “paisaje

²⁰⁸ CASTRO BORREGO, Fernando, “El Museo Imaginado. Creación y crítica”, en *Op. cit.*, pág. 20.

mítico”, creado desde la Antigüedad sobre las nociones de límite e isla. Las sugerentes ideas que se derivan de ellas sirven para construir el mito perenne del paraíso terrenal, el de las “Islas Afortunadas” o “Jardín de las Hespérides”, dos de los más extendidos que crean la imagen de eterno jardín promisorio. Con esta idea del *locus amoenus* en el horizonte oceánico, coexistirá paulatinamente otra, la de lugar estratégico-geográfico que comienza a aparecer como un punto referencial desde los orígenes de nuestra cultura en mapas y ya se inscribe con el correspondiente topónimo en las cartas náuticas del s. XIV. Al doblar el siglo, surge un paisaje propiciado desde la conquista por franceses que, en adelante describirán las islas en sucesivos viajes, ofreciendo completas descripciones ya en la segunda mitad del s. XVI, de las que sobresale la colosal montaña del Teide, el *Echeyde* de los guanches.

El volcán debió eruirse imponente desde siempre, testigo dormido de las fuerzas telúricas que modelaron en un tiempo la orografía y abonaron su tierra convirtiéndola en un suelo fértil. La magnitud de tal relieve oceánico, que llegaba a verse desde cuarenta leguas náuticas, atrajo probablemente a los primeras oleadas de pobladores llegadas desde el norte de África que se aventuraron a expandir los límites de lo conocido adentrándose hacia el suroeste por el Atlántico.

Las islas de don Bartolomé Cairasco de Figueroa son, en una visión primigenia, nos dice el poeta, como sellos estampados en un mar azul, aislados, percibidos a vista de pájaro, cual carta náutica. Pertenecientes al ámbito de la cartografía, entre los portulanos más antiguos relacionados al archipiélago se pueden contar, primero, la carta conocida como la “Dulcert”, obra de Angelin de Dulceti o Angelino Dulcert, un cartógrafo italo-mallorquín, de 1339. Al estar firmada y fechada en Mallorca enlaza simbólicamente un paisaje entre islas, las Baleares y las Canarias, y acoge la primera representación moderna conocida de una de éstas, concretamente la de Lanzarote, bajo la denominación de *Insula de Lanzarotus Marocelus*, en alusión al navegante genovés Lancelotto Malocello que la descubre en 1312 y permanece en ella casi dos décadas, del que adopta el topónimo acortado de Lanzarote, la *Tyterogaka* aborigen. Esta carta, descubierta, en 1855 integrando el archivo del príncipe florentino Tomás Corsini, adelantaba en casi cuatro décadas la hasta entonces más antigua conocida de esa misma Escuela Mallorquina, el Atlas Catalán de 1375. Esta carta cubre una vasta representación geográfica que va mucho más allá del área de influencia mediterránea. Como datos iconográficos destacables del estilo de esta tradición presentes en este portulano, se pueden referir, la pintura roja con que describe al Mar Rojo y la peculiar manera con que representa el relieve de las montañas, ambos con trazos opacos de color, hechos con algún tipo de ténpera; además, es una carta bien conservada, resuelta en dos hojas de pergamino unidas por el eje vertical, de considerables dimensiones y con las inscripciones perfectamente legibles.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Carta "Dulcert", 750 x 1020 mm., 1339



Carta "Dulcert", detalle ampliado donde se observa, al centro de la mitad izquierda, la isla de Lanzarote

Después, aparece, en 1367, la del veneciano Francisco Pizzigano, cartógrafo junto a su hermano Domenico, que expandía los límites geográficos tradicionales de los mapas de la época, recopilando la información almacenada desde la anterior de 1339. Aquí se ofrece una descripción interesante tanto gráfica como toponímica de las islas; hay dos con el mismo nombre de *Canaria*, una dentro de la representación del archipiélago y otra encima, en el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

espacio que ocupan las actuales Madeira y Porto santo. El volcán Teide también ya figura aportando a la toponimia de la isla de Tenerife, su simbólica presencia, como *ysola del Inferno*. Estas cartas proporcionan un bagaje visual con un contenido plástico nada desdeñable, por la riqueza de los signos que atesoran y las calidades texturales del pergamino y la tinta con que fueron realizadas. Otra carta donde figuran los archipiélagos macaronésicos de Azores, Madera y Canarias, es la de 1439, del mallorquín Gabriel de Valseca, que presenta unas manchas de tintas en las zonas perimetrales izquierda y derecha producidas al derramarse tinta cuando le fue expuesta a la escritora *George Sand*, seudónimo de Aurore Dupin (1804-1876), en Valldemosa²⁰⁹.

Los “paisajes cartográficos” originales responden a una visión empírica y mental de un territorio que se escapa al dominio de la experiencia sensible y directa. Con una representación inicial bastante abstracta y alejada de la realidad, evolucionaron a medida que se expandió la navegación europea desde mediados del s. XVI y, paralelamente, se difundió el saber gracias a la imprenta. A medida que lo hicieron, la imagen de Canarias fue experimentando sutiles transformaciones, reajustando las medidas, adaptando los perfiles del terreno y replanteando su posición geográfica en relación a los tres continentes de referencia. Especialmente prolífica es la cartografía del período ilustrado, antesala de la definitiva configuración de la imagen actual del archipiélago. La ingenuidad de las primeras cartas daba pie a un repertorio simbólico y a licencias plásticas que fueron desapareciendo conforme se volvían más racionales y funcionales. Entonces la línea, la monocromía y los comentarios manuscritos eruditos se convierten en protagonistas. Como excepción a tales cartas asépticas y lineales, en algunas se reintroduce tímidamente el color y se añaden imágenes complementarias. A este último conjunto pertenecen por ejemplo, “Las Siete Yslas Canarias”, carta ejecutada en Sevilla, el 5 de agosto de 1770, por el ingeniero militar Francisco Gozar, que figuraba anexa a otra en la que se ofrecían interesantes datos culturales e históricos; la “Carta Geográfica de las Yslas Canarias”, de 1772, obra del arquitecto y matemático Bernardino Lorente García de Linares; o también, la “*Carte et vue des Îles Canaries*” de 1785, realizada por Emmanuel Louis Joseph d’Hermand, cónsul de Francia en Canarias.

Al impulso que este incipiente paisaje náutico propiciaba, se produjeron sucesivas incursiones marítimas que cambiaron drásticamente el curso de los acontecimientos para los primeros pobladores de las islas. Aquella mítica montaña volcánica guió la llegada de otra clase de conquistadores de origen francófono y normando y de un claro carácter colonizador que comandaron una de las mayores expediciones oceánicas emprendidas hasta entonces: la conquista de las Islas Canarias. Un largo viaje de orígenes concretos desconocidos,

²⁰⁹ CEREZO MARTÍNEZ, Ricardo, “La cartografía náutica española en los siglos XIV, XV y XVI”, C.S.I.C, Madrid, 1994, pág. 46.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

enmarcado dentro de un contexto europeo donde las travesías aventureras de los nobles con un carácter de cruzada a destinos exóticos era algo común, y podía serlo también al de esta nueva empresa. Los destinos donde la cristianización había sido usurpada de alguna manera, eran susceptibles de merecer un viaje incierto y pleno de riesgos para restaurarla o proporcionarla ²¹⁰. Este famoso viaje, inaugura en cualquier caso, la era de los descubrimientos y colonización en dirección al atlántico occidental, pero no era el primero dirigido hacia las Canarias dentro de un pasado reciente. Se sabía de la existencia de otros muchos anteriores que recalaban en las islas desde finales del s. XIII, desembarcando y tomando lo que querían sus tripulaciones, que no podía ser mucho en un suelo pobre y de pobladores atrasados: intercambios básicamente, la valiosa orchilla para las tintorerías de la época²¹¹, la conversión al cristianismo por parte de misiones, como las franciscanas de Telde, 1350 y 1391, y, más frecuentemente, captura de esclavos. Conseguidas dos bulas papales y con la implicación de la Corona de Castilla envuelta en un doble proceso de afianzamiento geográfico y religioso, se armó la expedición inicial integrada por los dos conquistadores en extraño y a la postre, muy precario, acuerdo verbal, Jean IV de Béthencourt (Grainville, Normandía, 1362- *Ibid.*, c. 1425), y Gadifer de la Salle (1340-1451), un noble-aventurero rico y un gentil-aventurero y militar pobre, un grupo de hombres-soldado reclutados, y dos capellanes que narrarían para la historia dos “paisajes imaginarios” de lo ocurrido en sendos manuscritos originales que fueron posteriormente versionados: uno, el más riguroso, a cargo de Pierre Boutier, clérigo de Gadifer, y otro, el más fantástico, a cargo de Jean Le Verrier, el de Jean de Béthencourt. En total, a partir del 1 de mayo de 1402, casi una década de escaramuzas, traiciones, muerte y esclavitud, asimilaron la isla de Lanzarote primero, en 1402, y las de El Hierro y Fuerteventura después, en 1405.

En el transcurso de dos décadas aproximadamente, otros emisarios directos de la Corona consumaron la conquista en 1496 propiciando la división del devenir cultural canario en dos grandes fases: la prehispánica, africana, cuya duración se calcula puede rondar el milenio y medio, y la hispánica, europea, de casi seis siglos. Las islas operaron como un campo de ensayo para los proyectos de similar naturaleza a emprender en tierras americanas convirtiéndose en puerta de acceso y de aguada antes de proseguir rumbo a las mismas. Por ello, a lo largo del s. XVI, las costas y puertos isleños padecieron el ataque de piratas y corsarios, como el de 1585, al mando de Francis Drake; también sufrieron el azote de tropas británicas durante los períodos en que España estuvo en guerra con el Reino Unido, como el protagonizado por el almirante Horacio Nelson en 1797 frente a Santa Cruz de Tenerife, donde salió derrotado y se produjo el célebre incidente de la pérdida de un brazo en la

²¹⁰ SERRA RAFOLS, Elías y CIORANESCU, Alejandro, “Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias”, Vol I, Instituto de Estudios Canarios, El Museo Canario, La Laguna-Las Palmas, 1959, pág. 142.

²¹¹ *Ibidem.* pág. 150.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

contienda; conflicto que tuvo lugar en el marco del período napoleónico, debido a la alianza entre España y Francia. Esta hostilidad provocó la necesaria fortificación en numerosos enclaves costeros de las islas. Pero, además de esta beligerancia, se han forjado con Inglaterra otras relaciones de tipo mercantil y cultural. De ellas surgió, en 1564, la primera imagen escrita y oficial de las islas, recogiendo ya en el título del texto *Pleasant description of the Fortunate Islands*, de Thomas Nichols, el mito clásico que sitúa aquí a los vestigios de la Atlántida y al Jardín de las Hespérides, del que deriva la idea secular de jardín edénico o de “Islas afortunadas”.

Luego, en las postrimerías del s. XVI, se publicarían dos nuevas obras de donde surgen dos nuevos paisajes con un carácter ideológico subyacente: geoestratégico, en el caso de la *Descrittione e historia del regno de l'isole Canarie gia dette la Fortunae*, de 1592, cuyo responsable fue el ingeniero Leonardo Torriani (Crémona, c.1560-Coimbra, 1628) y, político-propagandista, de la campaña protestante antihispana, en el de las cuatro imágenes xilográficas de una costa imaginada de Gran Canaria bajo el ataque de Van der Does en el cuarto de los trece tomos de la *Collectionem Peregrinatorium in Indian Occidentales* (1594-1599), de Theodor De Bry (1528-1598). En las ilustraciones de las *Descrittione* destaca la riqueza gráfico-cromática del conjunto de acuarelas presentes si bien tienen un lenguaje esquemático y aún poco descriptivo, fruto de una elaboración más mental que basada en la observación directa. La influencia continental de De Bry, por su parte, abarca este territorio de ultramar reflejando esa idea del colonialismo español y transportándola indeleblemente hasta América.

6.2. Islas ilustradas.

Fue en el siglo del *Grand Tour* donde el paisaje canario adquirió carta de naturaleza asimilando las principales características que lo definieron en adelante. Concretamente, son imágenes que guardan la huella del interés descriptivo imperante en la época, del deseo de catalogación de un territorio mítico en donde se funden lo objetivo y lo pintoresco, lo pasional y lo analítico, el asombro ante la grandiosidad y la curiosidad por las anécdotas, que fluctúan entre las visiones panorámicas y otras de detalles de elementos botánicos, folclóricos o arquitectónicos. Paisajes que se materializaron sobre hojas de papel, bajo la apariencia monocroma del carboncillo, lápiz o tinta china y de los grabados profusamente elaborados a partir de esos bocetos, o bajo la sutileza cromática de la acuarela. Imágenes realizadas por manos a menudo poco expertas, que salvan la ingenuidad de la técnica con las ansias de conocimiento. Imágenes que magnifican la distancia entre el referente y el documento visual al ser reelaboradas posteriormente en forma de grabados para libros científicos, por profesionales que, lejos del referente, lo idealizan, pero que se instauraron viajando por el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

mundo como modelos de la realidad canaria.

Súbditos ingleses de paso comercial por la Isla emiten en 1567 y medio siglo más tarde, las primeras imágenes narradas verbalmente de su paisaje difundidas por la prestigiosa revista de la *Royal Society* londinense, *Philosophical Transactions*. Con un carácter más científico, ambicioso y trascendente, el gesto se repetiría en 1727 por el fraile mínimo francés Louis Feuillé; durante su estancia de tres meses y tres semanas realizó múltiples acciones relacionadas con el meridiano de El Hierro, la cartografía de las islas occidentales, una nueva ascensión al Teide para determinar -erróneamente- su altura y la documentación gráfica de determinados ejemplares característicos de la flora y fauna canarias; este ambicioso trabajo lo convierten en el abanderado de una larga lista de singladuras isleñas de sesgo científico y gran significación para la forja del ideario visual insular que aflora a partir de la segunda mitad del s. XVIII. Un momento éste en el que, como se señaló antes, convergen en Europa una serie de ideas que impulsaron el empirismo, la fe en las sensaciones y el contacto con la naturaleza y, por tanto, el desarrollo de las ciencias naturales. Del deseo científico ilustrado llegan a las islas Michael Adamson, en 1749, por la *Académie des Sciences* de París; George Glas, en 1750, como particular; Claret de Fleurieu, 1768, por orden de Louis XV, lo mismo que Jean Charles Borda en dos ocasiones, 1771 y 1776; el prestigioso navegante Nicolas Baudin en otras dos, la primera accidental, en 1796, teniendo que recalar durante más de cuatro meses -la más larga de ese siglo- por los estragos que en su barco ocasionara una tormenta, y la segunda, no menos polémica, en 1800, como escala de once días en un viaje rumbo al Océano Índico y hacia Australia. Mientras que la interrupción forzosa de la primera fue aprovechada por el naturalista André-Pierre Ledru para recopilar información sobre especies endémicas de las islas en colaboración con el zoólogo Mauger y hacer otras observaciones sobre aspectos diversos de las islas, el tiempo que duró la segunda fue invertido por los naturalistas integrantes de la expedición en recabar información de la que saldrían posteriores relatos famosos como los de François Peron, Jacques-Gerard Milbert y, especialmente, el célebre “*Essai sur les Îles Fortunées*”, de 1803, traducido también como “*Ensayos sobre las Islas Afortunadas y la Antigua Atlántida*”, o “*Resumen de la Historia General del Archipiélago de las Canarias*” de Bory de Saint Vincent. Son muy conocidas las graves desavenencias que en esta expedición surgieron entre los científicos que la integraban y el capitán, quien, en su escala tinerfeña, prohibió que el naturalista ascendiera al Pico Teide, lo cual compensó con gran cantidad de dibujos e ilustraciones para su “*Essai*”; el naturalista, que estaba muy enfermo, y otros colegas, terminaron por abandonar el viaje en la actual Isla de Mauricio, reemprendiéndolo una vez restablecido hacia la hoy conocida como Isla Reunión donde pudo avanzar en su pasión vulcanológica, ilustrando, cartografiando y representando la topografía del relieve del *Piton de la Fournaise*, actividades gráficas

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

realizadas todas con notable talento y originalidad²¹². Fue el inicio de una hispanofilia en parte gestada por su irrefrenable atracción hacia lo inexplorado de la Península tanto en lo físico como en lo moral.

La vasta formación multidisciplinar de Humboldt, sus aptitudes para el dibujo cultivadas por su formación ingeniera y naturalista, sumada al conocimiento de todas teorías anteriores, de la concepción kantiana de la prevalencia de las sensaciones para penetrar en el conocimiento científico y del ejemplo gráfico de Goethe y de los libros ilustrados de viajes, funden lo mejor de la ilustración y el romanticismo, y fue el bagaje con que el célebre explorador científico alemán Humboldt, forjó su amor y su fe en la representación plástica del cosmos. Con él emprendió su viaje a América desde España de 1799, haciendo una histórica escala en Tenerife, en la que seguiría la famosa ruta de excursión posteriormente trazada por innumerables viajeros propios y foráneos, que incluía el acceso a Las Cañadas desde el Valle de La Orotava. La ascensión al Pico Teide integró la moda vulcanológica de la época, aquí aderezada por los atractivos geográficos de las islas y las particularidades de una montaña que alcanza tanta altitud en una panorámica visible desde la cota cero del mar.

A las numerosas incursiones que con propósitos astronómicos y geológicos se llevaron a cabo por parte de científicos extranjeros, se suman las de personajes singulares participantes de la innata curiosidad ilustrada de la época. Entre éstos cabe citar por su filiación paisajística a Manuel de Ossuna Savignon, hermano de un importante artífice del paisajismo en ciernes, naturalista que en 1834 realiza la documentación textual de una excursión emprendida al Teide con carácter científico, publicada en 1857 bajo el título de “Viaje al Pico de la Isla de Tenerife”. En ella, su autor hace uso de una prosa emocionada entre erudita y romántica al describir cuanto elemento singular va encontrándose a su paso; en ocasiones, su lenguaje recuerda al entusiasmo de Petrarca; Ossuna valora el paisaje de acuerdo con los criterios, particularmente cómo algunos elementos que destacan en una vista añaden variedad al conjunto, resultando éste “pintoresco”.

²¹² CASTAÑÓN ÁLVAREZ, Juan Carlos y QUIRÓS LINARES, Francisco, *Op. cit.*, pág. 181-182.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

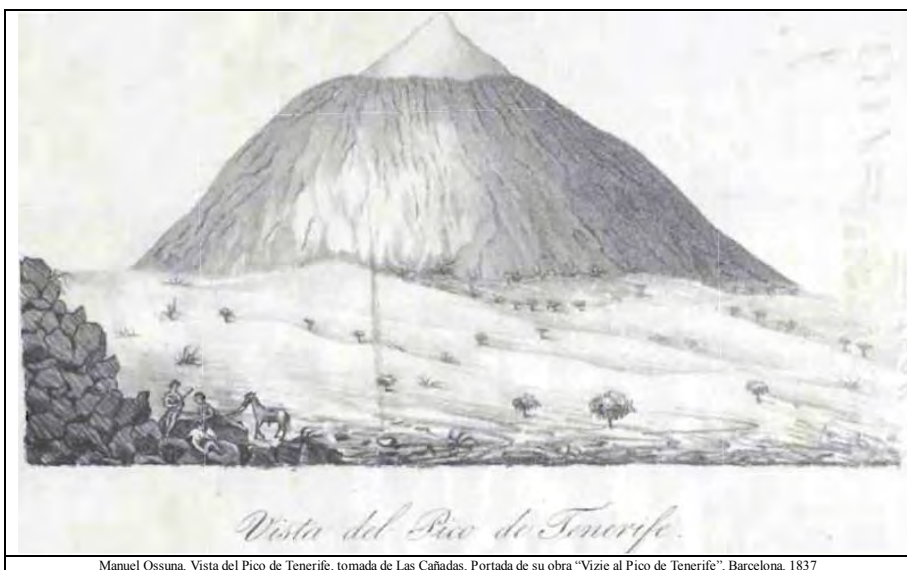
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



La primera mitad del s. XIX generará uno de los paisajes fundamentales de Canarias gestado a partir de las fructíferas relaciones de afectividad establecidas entre un destino y su ocasional visitante. Sin duda, uno de los que más se vinculó a la actividad socioeconómica y cultural de la entonces capital de Tenerife, el Puerto de la Cruz, fue el británico Alfred Diston (Lowestoft, Suffolk, 1793-Puerto de la Cruz, 1861). Llegó en 1810 a esa ciudad como representante de la casa comercial Pasley, Little & Cía, dedicada al vino canario desde finales del s. XVIII, con una importante infraestructura y representada en la isla por James y Archibald Little, convirtiéndose éste en gran amigo del joven viajero ilustrado. A pesar de la inestabilidad social reinante por los efectos de la Guerra con Francia, que repercutió en actos de agitación popular, de epidemias y de una pérdida de poder de la Villa a favor de Santa Cruz de Tfe., debió de sentirse muy atraído por el entorno porque prolongó su estancia durante cinco décadas, interrumpiéndola, amén de por otros innumerables viajes de corta duración, por dos significativas visitas a la isla de Malta. Con ese exótico enclave mediterráneo tenía estrechos lazos familiares y probablemente además intereses económicos dado que entre las dos islas había entonces una importante relación mercantil. Siendo la primera de casi cinco meses, entre noviembre de 1822 y abril de 1823²¹³, y la segunda de mayor duración, estos y otros viajes del británico marcan su condición paradigmática de viajero y la de un panorama cultural canario que, a su condición ultraperiférica y de marcado

²¹³ GARCÍA PÉREZ, José Luis, "Alfred Diston, un viajero singular", en AA.VV., "Alfred Diston y su entorno. Una visión de Canarias en el s. XIX", catálogo exposición, Sala de arte de Cajacanarias, del 14 de mayo al 8 de junio, Santa Cruz de Tenerife, 2002, págs. 24-25.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

atraso cultural, opone el cruce de diversas aportaciones foráneas que impulsan el desarrollo de las ciudades portuarias de las islas de Tenerife, Gran Canaria o La Palma. El paisaje que percibió Diston a su llegada al Puerto de la Cruz, con fuertes concomitancias maríneas como las de su ciudad natal, debió serle tan grato como su estancia a pesar de los avatares políticos del momento. Sin embargo, la morfología geológica y botánica, así como las costumbres eran completamente nuevas, dibujando un escenario poderoso, virgen y atrayente. Su alma de ilustrado y la influencia pictórica de la escuela de la acuarela británica estaban prendidas en su ánimo, de manera que decide documentarlo literaria y gráficamente. Fue un diletante que, por su prolífica labor y su mirada honesta, trasciende la candidez de sus imágenes con el interés documental que proyectan sus trabajos.

El eco del desarrollo de las ciencias naturalistas impulsa la construcción de jardines como espacios donde se pretende recrear la esencia botánica de un contexto. En tal sentido, Diston sostuvo una estrecha relación con el Jardín Botánico del Puerto de la Cruz aportando su positivo interés e influencia económica como representante de la Casa Little en su mantenimiento y soporte. De la asimilación local de ese apellido extranjero deriva la denominación actual del particular conjunto arquitectónico donde se funden una casona y un jardín de orquídeas anexo del s. XVIII, adquirido por Archibald Little, conocido como “Sitio Litre”. El amigo de Diston se lo compró a una casa holandesa de vinos establecida por la familia Pashley, hasta que fue adquirido por Charles Smith en 1852, que lo mantendría hasta 1996, cuando fue adquirido por el empresario John Lucas. Combinación de jardín y acogedora posada para visitantes tan ilustres como Humboldt, el astrónomo Charles Piazzi Smyth o Agatha Christie. Asociados a jardines emblemáticos como éste, se crean otros asociados a casas nobiliarias que intentan reflejar su prestigio social importando el gusto arquitectónico de las cortes europeas. Entre ellos sobresale como caso paradigmático el de la Casa de Franchy en La Orotava (1745) –representante canario del modelo de jardín de gusto ilustrado–, que alojaba a uno de los especímenes de drago más impresionantes de la isla perdido a raíz del temporal de 1867. No obstante, esta y otras especies de las islas han atraído poderosamente la mirada de los naturalistas, generando una serie de imágenes que trazan un paisaje segmentado de símbolos del vergel atlántico que perdura hoy en día; por ejemplo, la representación de la chumbera puede trazar un recorrido visual desde las versiones de Néstor de la Torre, de Pedro de Guezala y de José Miguel Pérez Navarro, todas caracterizadas por una representación de gran realismo.

Hasta aquí, son la acuarela y alguna de sus variantes, quienes monopolizan estas imágenes abanderadas del mundo visible, tomadas “a pie de campo”. No solo estuvieron influidas por las teorías sobre el gusto, lo pintoresco y lo sublime, que los científicos y artistas se preocuparon por conocer ampliamente, sino por las conquistas estéticas del paisajismo inglés en el tránsito de la frialdad y rigidez topográficas a una expresión más libre y crédula de las

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

sensaciones y emotividad del sujeto. Las tierras altas y, más aún, las volcánicas, aportaban una *terribilitá* a la experiencia paisajística que se reflejaba en la pintura y enriquecía la experiencia sensible enaltecida por Kant. Por ello, tras las visiones cartográficas cenitales, las estampas litorales canarias con navíos de guerra holandeses, le tocó el turno a los paisajes de ánimo naturalista esbozados a pluma, lápiz y acuarela sobre el papel de cuadernos de apuntes de viajeros ilustres, diversos y, a la vez, unificados bajo la visión holística de Humboldt. Su estela atrajo a las islas una lista inagotable de aventureros en tránsito, deseosos de experimentar sensaciones semejantes a las del prusiano; en especial, las vertidas acerca del Valle de la Orotava, a partir de entonces destino singular por sus bondades naturales y sanatorias.

6.3. Islas-taller para una didáctica del paisaje.

De manera similar, el despertar de Canarias a la cultura y con ella, al paisaje, es tardío, y se sitúa a mediados del s. XIX, cuando se generan ahí notables transformaciones de índole político, económico y tecnológico, en especial, la implantación de las primeras plantas eléctricas en las principales ciudades canarias²¹⁴. Además de la creación en Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, Santa Cruz de la Palma y Las Palmas de Gran Canaria de instituciones privadas, sociedades culturales, como la pionera Real Sociedad Económica de Amigos del País, creada en SC en 1777, la universidad de La Laguna en 1816, tras el fallido proyecto inicial de la de San Fernando, y de los primeros periódicos y revistas que impulsaron la cultura, comienza a desarrollarse una incipiente red de centros de enseñanza básica para paliar el elevado índice de analfabetismo imperante que ronda el 70%. Es a la luz de estos tímidos movimientos dinamizadores que aparecen sucesivas figuras clave en sus respectivas generaciones que se concatenan, cuando no superponen, para configurar una suerte de “escalera docente”, por la que van ascendiendo los conocimientos de la pintura de paisaje importados a la isla siempre desde fuera, primero a través de estampas copiadas como modelos y, luego, de las experiencias de viajes formativos a la península o al extranjero por parte de sus protagonistas. La enseñanza artística insular tejerá una intrincada red de relaciones en torno al desarrollo del paisaje en su tránsito hacia la pintura al aire libre y naturalista, con un mayor dinamismo en Santa Cruz debido a una actividad menos interrumpida que en Las Palmas. El primer peldaño de dicha escalera, se halló inmerso dentro de una visión del mundo a la sazón neoclásica, rígida y académica, de predominio del dibujo y con una visión idealizada e importada de un mundo que dista mucho aún de parecerse al

²¹⁴ Se hace referencia concretamente a la creación, en 1833, de la provincia de Canarias, con capital en S/C. de Tenerife, a lo que siguió la implantación, en la siguiente década, de un sistema político liberal, reemplazando a la monarquía absoluta, lo que generó una inédita red de instituciones de control social, como ayuntamientos y partidos políticos, que repercutió progresivamente en la mejora de la calidad de vida de una población eminentemente rural, hasta un 70% analfabeta y fuertemente jerarquizada.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

canario.

Esta visión está asociada al nombre de Lorenzo Pastor y Castro (Santa Úrsula, Tenerife, 1784- SC, 1860), máximo representante de una primera generación de pintores que definieron a lo largo del s. XIX el paisaje canario. Pudo asimilarla a través del viaje formativo a Inglaterra, un destino a la cabeza de la práctica del paisaje en su época en fuerte contraste con la aridez artística insular. Del destacado papel como agente cultural de estas primeras décadas del s. XIX da prueba su participación como vocal, desde 1937, de las sucesivas Comisiones de Monumentos creadas en SC para gestionar los bienes de interés artístico provenientes de la desamortización eclesiástica, de las que tomó parte hasta su muerte²¹⁵. Para custodiar las escasas obras atesoradas, se proyectó un Museo Provincial que no se concretó, si bien su proyecto fue el germen del futuro Museo Municipal, y cuya catalogación de fondos de 1844 arrojó un total de 160 obras, realizadas casi en su totalidad al óleo sobre lienzo y de temática religiosa. La labor como creador de Castro se cree debió ser más bien escasa teniendo en cuenta que dedicó más de treinta años a la docencia artística, además de la de idiomas, y que los ejemplares supervivientes de su obra son muy escasos. De entre las pocas muestras de su obra que han sobrevivido y de las que se tiene conocimiento, se ha detectado una ambigüedad respecto a la mención de la existencia de algunos paisajes ejecutados con acuarela depositados en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz²¹⁶, que no figuran, sin embargo, en una relación facilitada sobre las acuarelas de sus fondos, en la que solo se registran tres obras, todas de motivo floral. Como profesor desarrolló, por tanto, una de las carreras más dilatadas y, aunque su método como tal ha sido objeto de críticas, al fruto de su labor a través de la primera exposición de la Sociedad de Bellas Artes (SBA) de 1847, se le atribuye el origen de la pintura canaria de paisaje.

En esta muestra epifánica participarían además de los principales nombres vinculados a un estadio original del paisaje canario, otros no tan fecundos en este género pero con algunas obras significativas, tal es el caso de Gumersindo Robayna, con unos pocos paisajes “puros” al óleo de vistas panorámicas, como “Paisaje del norte de Tenerife” o “Paisaje con Teide al fondo” y, el uso del mismo para sus grandes composiciones históricas, como “Fundación de Santa Cruz de Tenerife”, con las montañas de Anaga y las playas de Añaza como telón de fondo; o Francisco Aguilar y Cirilo Romero, primeros grabadores de las islas, y autor el primero de una famosa portada para el número inicial del semanario cultural “La Aurora”, muy implicado en la promoción de las actividades paisajísticas de la Sociedad de Bellas Artes.

²¹⁵ HDEZ. SOCORRO, M^a de los Reyes, FUENTES PÉREZ, Gerardo y GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos, “El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del s. XIX en Canarias”, Col. Historia Cultural del Arte en Canarias, Tomo V, Gobierno de Canarias, 2008, pág. 20.

²¹⁶ CONDE MARTEL, Consuelo, “La poesía del paisaje. Alejandro Ossuna Savión”, catálogo exposición, 6 octubre / 30 diciembre 2015, Fundación Cajacanarias, SC de Tenerife, 2015, pág. 8.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La primera etapa docente de Castro transcurrió ocupando la plaza de profesor en la Escuela Oficial de Dibujo en La Laguna, entre 1827 y 1835, dependiente del Real Consulado del Mar y Tierra de Canarias de la misma ciudad, fundado en 1786. La misma había iniciado su andadura formal en 1810, pero no sería hasta dos años más tarde cuando estuvo operativa debido a problemas de infraestructura, y, al igual que ocurría en otras ciudades peninsulares, como Valencia, contaba con clases nocturnas dirigidas a artesanos profesionales con ocupaciones diurnas. Anteriormente, lo habían precedido en dicho puesto primero, el destacado artista canario, Luis de la Cruz y Ríos (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1776-Antequera, Málaga, 1853), profesor inaugural de la institución que, efectivamente contó con la debida adjudicación desde abril de 1810 pero que no pudo tomar posesión efectiva hasta 1812, permaneciendo dos cursos en el puesto

; segundo, José Osavarry en 1814; y, tercero, el vicecónsul francés Baron Jean-Baptiste Louis Gros, en 1815. El famoso miniaturista, que aprendió el oficio de pintor tanto de su propio padre, al servicio del imaginero grancanario José Luján Pérez, quien más tarde daría su nombre al proyecto académico de mayor trascendencia artística en las islas, estofando y policromando sus esculturas, como del pintor canario Juan de Miranda (Las Palmas de GC, 1796-), representante de un protopaisaje incorporado en los fondos de sus cuadros religiosos, es significativo por múltiples razones: por un lado, debido a su vinculación al Puerto de la Cruz y Valle de la Orotava, uno de los puertos españoles con más trasiego comercial debido al auge del vino canario y las exportaciones del malvasía a las principales destinos europeos, principalmente al Reino Unido y a Flandes; este dinamismo conllevó un intercambio cultural, del que, entre otras cosas, resulta introducido el arte de la acuarela y la miniatura en Canarias, tipología de retrato en la que este pintor destacó en la corte de Fernando VII y la Reina M^a Isabel de Braganza, para los que realizó diversas miniaturas; por otro, debido a que ejemplifica tempranamente la necesaria salida de la isla para progresar en el ámbito artístico, acudiendo a las capitales que contaban con las academias más importantes del momento. El destino principal era Madrid, como lo fue en su caso y en el de otros destacados pintores de generaciones sucesivas, entre los que cabe mencionar a: Manuel González Méndez (Santa Cruz de La Palma, 1843-Barcelona, 1909), que llega por primera vez en 1870 y en otras fugaces visitas, influyéndose por Velázquez y Mariano Fortuny y Marsal; Néstor de la Torre (Las Palmas de GC, 1887-*Ibid.*, 1938), entre 1902 y 1904, realizando vistas de la ciudad al óleo; Tomás Gómez Bosch, Nicolás Massieu y Matos, “Colacho” (1874-1954) o, Santiago Santana; menos habitualmente, también París fue el destino elegido, como en el caso de Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda (S/C Tfe., 1882- *Íd.*, 1917) u Óscar Domínguez, en 1929.

Al clausurarse el Real Consulado en 1835, Pastor se traslada a la Junta de Comercio en Santa Cruz para cubrir un periodo de docencia de aproximadamente quince años, entre 1835 y 1850; finalmente, concluye su magisterio en la Academia Provincial de Bellas Artes, centro que resultó de la fusión, en 1849, entre la Escuela de Dibujo de la Junta y la Sociedad de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

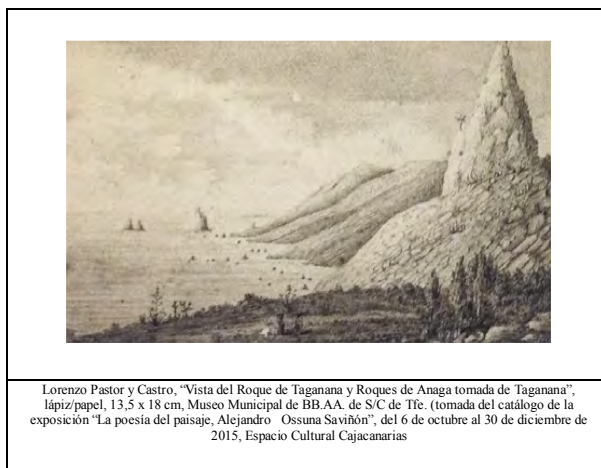
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Bellas Artes, que, no obstante abrió sus puertas al año siguiente perdurando hasta 1869, cuando debió cerrar dejando un gran vacío en la plástica insular. Ésta última se había creado en 1846 a iniciativa de Pedro Maffiotte, y secundado por Nicolás Alfaro y Brieva, Francisco Aguilar, Bernabé Rodríguez, Cirilo Truilhé (SC de Tfe., 1813-*Ibid.* 1904), y otros diez jóvenes más, representantes todos de una primera generación de jóvenes pintores; afín a su metodología didáctica exclusivamente teórica, los contados paisajes supervivientes de Pastor y castro, muestran escenarios idealizados producto de copias, de soluciones formales bastante ingenuas y relacionados con la vida campesina.

Integrantes de la estética neoclasicista inaugural, ejecutantes de paisajes que adquieren la impronta de dibujos acuarelados, de perfiles rígidos y escasa representación atmosférica, están otros acuarelistas epifánicos de Canarias, como José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883), Juan Abreu y el último clérigo ilustrado canario, Antonio Pereyra-Pacheco y Ruiz (LL, 1790- Tegueste, 1858), discípulo de José Ossavarri en la Escuela de Dibujo de Las Palmas y documentalista en Perú con dibujos acuarelados. También será significativa la labor crítica y literaria, de agentes dinamizadores de la cultura insular, como por ejemplo, en Gran Canaria, Agustín Millares Torres (1826-1896), bisabuelo de Manolo Millares Sall, con numeros textos y una fecunda correspondencia epistolar.



6.4. Un Edén atlántico.

En una segunda generación, el paisaje canario avanzará desde el neoclasicismo anterior adquiriendo tintes románticos por diversa aportaciones. Una de ellas, es la visión panteísta

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

presente en las ilustraciones de J.J. Williams de la “Historia Natural” donadas por Berthelot a la Academia Provincial, transmitirá la idea de una naturaleza exuberante, virginal y grandiosa, cuidadosa y minuciosamente representada a través del dibujo y el claroscuro; es de destacar Sin duda, se aprecia su huella en la gestación del estilo de Alejandro Ossuna Savignon (LL, 1811-*Ibid.* 1887), uno de los primeros miembros de la misma y un pintor recientemente valorado por la indudable entrega y pasión con que reflejó el paisaje canario.

También la inclinación profesional y erudición de su hermano naturalista Manuel, le transmitió un interés descriptivo que es causa de la esmerada caracterización botánica de sus obras y que establece un acercamiento dual al paisaje, mezcla de implicación sentimental y poética por un lado, y proyección objetiva, distante y panorámica del mismo, por otra. Su obra, parte de una formulación neoclásica de cierta rudeza dibujística y compositiva, estereotipada en las formas y cargada de ingenuidad, pero avanza hacia soluciones impregnadas de más atmósfera y personalidad, con melancolía costumbrista y pastoril que se anticipa a las propuestas románticas de la Escuela Regionalista de La laguna. Al principio son paisajes de una naturaleza “humanizada”, con interpretaciones ingenuas de los elementos, donde, al gusto por el detalle y la anécdota, se subordinan la ambientación atmosférica y el color. El primero, realizó nítidas vistas donde se aprecia el perfil del Puerto de la Cruz enfatizando la presencia de sus celajes, y el segundo, también se interesó por visiones de la costa norte, especialmente de La Victoria o de Anaga, con puntuales referencias a otros entornos como Güímar, pero siendo la ciudad de Los Adelantados, con su vega de Aguerre abierta a distintos frentes, la que más interesó a este pintor, localidad que será más tarde el foco de atención de otros destacados pintores regionales. Las visiones de Ossuna muestran un mundo apacible de armonía pastoral y fecundidad, que se desarrollará en posteriores pintores canarios, y que generalmente es abarcado desde un punto de vista alto en terrenos integrantes de propiedades familiares. Esto explica, en cierta forma, su metodología de la repetición, esto es, que redundase en la elección de los encuadres, ligeramente alterados, para construir una visión seriada del paisaje. Ossuna es romántico porque orquesta el paisaje disponiendo los elementos donde más le conviene, para destacar la silueta casi omnipresente del Teide. Fuera al óleo o a la acuarela, sus paisajes comportan un tratamiento técnico muy similar, constatable a simple vista, que redundaba en una sensación de uniformidad estilística. Importa destacar que fue un precursor de los paisajes del litoral costero, infrecuentes en la producción regionalista posterior afín al exotismo importado por los turistas, expresado más bien en miradas hacia el interior de las islas.

Desde la figura introductoria del paisajismo que representa Castro se asciende hasta la de otro alumno suyo durante toda su etapa de la Junta de Comercio, Nicolás Alfaro y Brieva (SC de Tfe., 1826-Barcelona, 1905) pintor docente al frente de la Academia Provincial, académico de San Fernando, que resultó elegido para reemplazarlo, tras la muerte de aquél,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

en las Comisiones de Monumentos, entre otros candidatos a tal designación, como Truilhé y Gumersindo Robayna (Santa Cruz de Tenerife, 1829- id., 1898). Robayna destacará en el paisaje como escenario histórico aunque también realiza paisajes más o menos puros, pero será sobre todo Truilhé el que contribuirá en mayor medida a plantear un paisaje que aunque bucólico y, por tanto romántico, va ganando en presencia y autonomía, al tiempo que le presta la técnica particular aprendida en la Academia de Bellas Artes de Burdeos.

Alfaro representó uno de los principales eslabones del paisajismo realista de Carlos Haes y del espíritu descubridor de la geografía española en boga a mediados del s. XIX, con la pintura romántica canaria, si bien él siempre se mantuvo adscrito a parámetros románticos. Junto a Alfaro, se destaca igualmente la personalidad de Cirilo Truilhé como otro de los principales motores de la valoración del paisaje como género pictórico independiente. Ambos integraron la nómina de participantes de la famosa exposición de 1847. Entonces todavía le quedaba mucho camino por recorrer al paisajismo canario y prueba de ello es que del número extenso de obras presentadas por Alfaro, solo cuatro fueron composiciones originales, y de ellas únicamente dos eran paisajes, uno al óleo y otro en aguada. Alfaro representó el prototipo de espíritu romántico cultivador de la música y la pintura que entiende la visión paisajística como escenario para la evocación poética de los estados de ánimo. Su carrera transcurre a través de diferentes fases entre las que cabría distinguir: una primera etapa, mezcla de experiencia formativa y dilatado recorrido profesional como docente en su isla, que discurre entre los márgenes de 1847 y 1853, dos fechas importantes, la primera por su participación en la muestra ya citada y la segunda porque en ese año se inicia a instancia suya la clase de pintura de paisaje y acuarela en la Academia, de la que es responsable de forma altruista y a la que se accedía como una forma de especialización tras aprobar otros cursos; de esta primera etapa surge una serie de paisajes imaginarios acorde con un latente espíritu romántico; una segunda, coincidente con su período formativo en Madrid desde 1851, donde recibe clases en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por parte de Pérez Villaamil, con quien traba estrecha amistad y del que asimila las claves románticas; una tercera en que, partiendo de su estancia en Barcelona, aproximadamente a finales de la década de 1870, le sirve para afianzar esa visión en una serie de paisajes muy poéticos, con cielos nubosos que dispersan la luz aclarando los tonos, ruinas y pequeñas figuras no muy integradas ocupando zonas centradas en la composición; una cuarta relativa a su contacto con miembros de la Escuela de Olot, especialmente con Joaquim Veyreda, lo cual no supuso un cambio sustancial en su obra romántica sino, más bien una confirmación; y, finalmente, una quinta etapa de madurez y plenitud paisajísticas, en torno a las dos últimas décadas de su vida, con paisajes que resumen la seguridad alcanzada tras años de ejercicio pictórico.

El año de 1848 fue clave porque gracias a la iniciativa de Alfaro se inicia la enseñanza del paisaje a la acuarela en el marco de la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

que luego tendrá continuidad en 1853 cuando se formalice, a petición suya y haciéndose cargo de manera altruista, en el ámbito de la Real Academia de Bellas Artes, de la que ejercerá también como director. A partir de ese momento, constituirá parte de la formación artística profesional y tendrá un papel social relevante porque complementarían la educación de la clase alta burguesía capitalina que demandaba estas obras como símbolo de estatus y como parte integrante de la decoración de sus residencias.

Es interesante destacar cómo en la obra de estos primeros paisajistas casi puros se entremezclan las artes de la literatura, de la música y la pintura, formación artística integral de la que serán buen ejemplo, el propio Alfaro –consumado violinista- y no pocos autores del paisaje costumbrista canario. Las acuarelas de Alfaro están teñidas de una melancólica luz dorada y de la evocación de los paisajes pastoriles, que recuerdan las láminas creadas por J.J. Williams para la *Histoire Nature*; técnicamente están resueltas con la técnica puntillista que encontramos en los autores ingleses afines al ámbito pre-rafelita, sugiriendo una textura similar a la del óleo diluido con algún barniz resinoso. Deben inscribirse en el marco de la amplia producción que sobre este género desarrolló su autor, de la que se consideran obra mayor y más institucional a sus conocidos cuadros al óleo, de los que el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife posee la más nutrida colección. Alfaro prosiguió sus estudios artísticos lejos de las islas, primero formalmente en la Real Academia de San Fernando madrileña, bajo el magisterio primero de Pérez Villaamil y Ponciano Ponzano, y luego de Carlos de Haes, y después en su estancia gerundense donde entró en contacto con los integrantes de la Escuela de Olot. Aunque los paisajes de estos artistas no se parecen verdaderamente al escenario natural que recrean porque lo idealizan, constituyeron la base del paisaje y, por extensión del de la acuarela, transmitida por labor docente de estas dos generaciones de pintores. El sentimiento del paisaje cobra fuerza inspirado en la naciente poesía canaria de la época, que a su vez se difunde aprovechando las primeras infraestructuras editoriales surgidas en torno a mediados del s. XIX. Es el caso de la aparición de los primeros periódicos y revistas –destacando *La Aurora* (1847-48), *La Revista de Canarias* (1878) y *La Ilustración Canaria* (1882)-, fundamentales para el desarrollo de la labor crítica y literaria. Con tal sustento, las artes en general, la acuarela y el sentimiento del paisaje en particular, se impregnarán –reviviendo el *ut pictura poesis*-, de las ideas de los poetas coetáneos, surgidos aquí a la sombra de los versos de Cairasco de Figueroa y de Viana, figuras patriarcales de la literatura canaria. El sentimiento de amor por la patria chica, que curiosamente se desprendía de las acuarelas de los viajeros británicos, impregna toda la obra de los integrantes de la llamada *Escuela Regionalista de La Laguna*, integrada por autores como Nicolás Estévez Murphy (Las Palmas de Gran Canaria, 1838- París, 1914), Tabares Bartlett o Felipe Verdugo que, por idealización romántica, convierten en general la realidad del campesino isleño en un ámbito estético de marcada ideología nacionalista; a esa realidad remite la célebre estrofa del poema *Canarias* (1879) de Estévez: *Mi patria no es el mundo;/ mi patria no es Europa;/*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

mi patria es de un almendro/ su dulce, fresca, inolvidable sombra.

El trasvase de contenido desde el lenguaje literario al plástico prestó una iconografía basada en, además de la descripción del entorno rural, una detallada descripción de la naturaleza, tal y como se aprecia en las obras de Ossuna y Savignon y se revisará de una forma más analítica en la obra de los indigenistas; así mismo, no sólo reivindican la vida del campesinado y su folclore sino que dedican especial atención al declive de la ciudad de La Laguna, aún capital de las islas, envuelta entre nieblas, humedad y moho, imagen que será representada por las acuarelas de Antonio Glez. Suárez y por su interminable lista de imitadores.

En un tránsito generacional y estilístico puede situarse la propuesta paisajística de un autor cuya mirada se nutre de diversas experiencias vivenciales que conforman un perfil de aventurero y explorador. Se trata de Felipe Miguel Poggi y Borsotto (1836-1913), hijo de militar, siguió la misma senda profesional de su progenitor lo que propició un contacto paisajístico por diversos enclaves de la geografía insular, además de ser un importante cronista literario. En esta faceta legó la fundamental obra “Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife”, que, publicada en 1881, aportó datos muy interesantes sobre la entonces única capital de Canarias y tuvo un carácter avanzado pues similares obras vieron la luz décadas más tarde, algunas bien entrado ya el s. XX.

Tanto en su obra al óleo como a la acuarela se aprecia un paisaje de tintes bucólicos que recurre a la anécdota tipista neoclásica, con las figuras costumbristas en un primer plano y en una escala muy reducida cuya factura poco empastada y muy matizada recuerda el tratamiento de las acuarelas precursoras de Diston u Ossuna. La curiosidad insaciable de Borsotto y su inclinación por el análisis de la orografía paisajística insular lo llevó a elaborar un estudio descriptivo del paisaje de la comarca de Güímar, exponiendo sus impresiones en artículos publicados en la revista “El Museo canario”.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

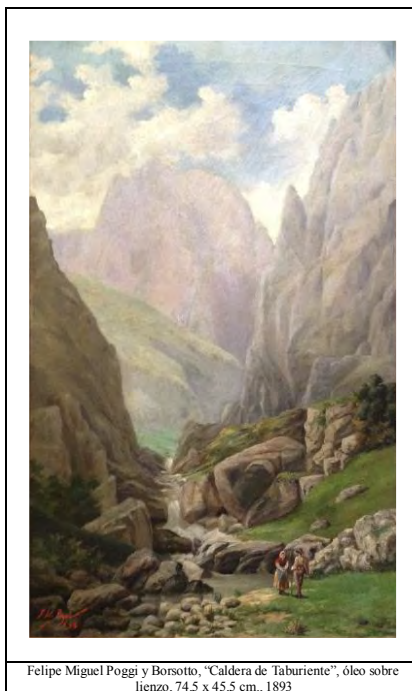
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Felipe Miguel Poggi y Borsotto, "Caldera de Taburiente", óleo sobre lienzo, 74,5 x 45,5 cm., 1893

Aunque se comienzan a vislumbrar efectos más naturalistas, los paisajes siguen estando imbuidos de una ambientación artificial y bucólica. Una de las propuestas más internacionales paisaje romántico canario la formuló González Méndez, fuera y dentro de las islas, a finales del s. XIX. Este pintor fue un paradigma del necesario exilio artístico canario a tierras continentales que, hasta entonces, más lejos había conducido a un canario, siguiendo los precedentes del adornista Antonio Sánchez y el retratista Luis de la Cruz y Ríos. Como en otros artistas generacionales inmersos en el período de influencia romántica, en sus inicios fundió una dual sensibilidad artística por medio de la música y la pintura, que, sin duda, se refleja en el lirismo y la búsqueda de la belleza presente en toda su obra. Desde su ciudad natal, parte la base más primigenia de su formación, en la Escuela de Dibujo del pintor Blas de Ossavarry, pero más destacable en la especificidad de su visión paisajística fue la enseñanza que en ese sentido recibe, entre el año de 1866 y 1870, junto a Sanz y Lallier, de Nicolás Alfaro en su conocida aula de Paisaje y Acuarela. A partir de aquí, la pintura de Glez. Méndez experimenta un salto vivencial de grandes proporciones porque se instala en el difícil París de la Guerra franco-prusiana, evolucionando cualitativamente en medio de sacrificios, premios y las enseñanzas académicas del influyente pintor historicista Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824-París, 1904), de la visión del paisaje bretón que tradujo en escenas de género, y, del contacto fundamental con la pintura de género de Meissonier.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Los años de 1875 y 1879 son períodos señalados en relación a su paisaje de Canarias, porque, respecto del primero, pinta, en los entornos de Güímar y La Palma, una serie de acuarelas donde naturaleza y presencia humana se funden en una fiesta de armonía, y, del segundo, porque ejecuta una obra de gran formato y emblemática de la pintura canaria regionalista, la “Fiesta palmera”, donde el mar y la tierra se funden en una gozosa fiesta de grandes figuras campesinas que apenas dejan ver el paisaje insular costero; es la apoteosis regionalista. La pintura de Glez. Méndez reflejó a lo largo de toda su vida la tensión por insertarse y adquirir reconocimiento en un mundo estético dominado por la reinante pintura alegórica y narrativa, cultivándola ampliamente bajo una exquisita factura y sensibilidad en multitud de retratos, pinturas de género cortesanías, plafones estilo rococó, y pinturas dieciochescas “pompiers” con la influencia de Fortuny. Para ello, realizó numerosos estudios anatómicos que dan una medida más sincera de su verdadero talento para captar una realidad no comprometida. Contribuyó al primer paisajismo pleno, que abarca toda la superficie del cuadro, relegando la figura a una anécdota de la que, sin embargo, fue incapaz de prescindir; fundiendo los entornos de la Bretaña que tanto le impactó y de Canarias, especialmente de Güímar y La Palma, resultando una única visión romántica que no puede escapar a toda su trayectoria. Sus paisajes están resueltos con un sentido poético en la amplitud que concede a las franjas espaciales, con una paleta luminosa que inunda toda la escena y una técnica fluida que reserva para las últimas capas los toques ágiles más definidores.

La apertura hacia una interpretación más realista captada al aire libre, materializada no sólo merced a la experiencia de la gran mayoría de artistas que han emigrado a París para formarse y la importan a su regreso, sino también por la influencia de pintores peninsulares instalados en Canarias, es lenta y paulatina. En tal sentido, Cirilo Truilhé, profesor como Alfaro de la Academia provincial, que transmitió a su discípulo Valentín Sanz durante el curso 1876/77, la técnica elaborada francesa, amplió su horizonte romántico con la aportación realista del pintor madrileño Pedro Tarquis de Soria (Madrid, 1849- S/C, de Tfe., 1940), discípulo en Madrid de Carlos de Haes, si bien sus obras, de manera similar a lo que le ocurrió a Alfaro, siguieron siendo extranjeras; Soria se instaló en S/C de Tfe. en 1870, y tuvo un papel protagonista siendo fundador del Museo Municipal de Santa Cruz junto a Teodomiro Robayna y Patricio Estévez, alcalde de esa ciudad y profesor tanto de la Escuela Municipal de Dibujo como de la Escuela de Artes y Oficios, inaugurada en 1913.

Amigo de Borsotto, Filiberto Lallier (LL, 1844- SC, 1914), representa un claro ejemplo de la evolución estilística entre las variadas influencias que su trayectoria le permitió asimilar. Así se hallan imágenes bastante rígidas y de un paisajismo arcaizante fruto del magisterio de Pastor y Castro, que cede a la expresión romántica inducida más tarde como alumno de Alfaro; de esta época es su visión idílica de La Caldera de Taburiente, a través de la que entronca con la tradición pictórica palmera, en la que se integran el pintor paisajista

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

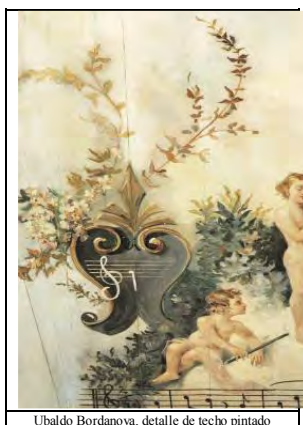
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

romántico Ubaldo Bordanova Moreno (Madrid, 1866- La Palma, 1909), y, posteriormente, las acuarelas de tendencia realista de Antonio González Suárez. Finalmente Lallier funde las dos vías anteriores en una visión particular del paisaje nítida y personal de la realidad, que adquiere por la influencia docente de Tarquis, que lo indujo a explorar y descubrir rincones y orografías de la isla, especialmente los de La Laguna, de la que realizaría vibrantes representaciones plásticas.

Bordanova, pintor del que se celebró entre el 12 y el 25 de julio de 2010, la primera exposición monográfica en Santa Cruz de La Palma, llegó a Canarias hacia 1899 y se radicó definitivamente en 1905 en la capital palmera; es uno de los más tempranos realizadores de decoraciones arquitectónicas, con una interesante producción de murales interiores de refinada técnica, que pueden considerarse como paisajes cenitales idealizados. De esta tradición, exponente tardío como siempre, merced al atlántico interpuesto, de la cultura del refinamiento de “*belle époque*” premodernista, existen otros vestigios en Canarias realizados por autores como Rafael Larena-Avellaneda y Rodríguez (Las palmas de GC, 1873-), alumno del ya mencionado Eliseu Meifrén Roig y el mismo Bonnín Guerin.



Ubaldo Bordanova, detalle de techo pintado

Pertenecientes al grupo de últimos representantes de la tercera generación del s. XIX que, en algunos casos, se adentran en el primer tercio del s. XX, se hallan diversos autores con una especial propensión a la elaboración de apuntes del natural con acuarela en cuadernos de apuntes, para satisfacer una creciente demanda ilustradora y editorial, por el avance de la técnicas de reproducción gráfica. Es el caso de Felipe Verdugo Bartlett o Bartlett (SC, 1860- La Habana, 1895), militar y pintor como su padre; y Felipe Verdugo Massieu, dibujante e

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ilustrador de notable práctica acumulada de manera paralela a una corta vida pero rica en experiencias viajeras lo que lo convierte en un paradigma precursor del viajero-artista insular. En ese sentido fue innovadora la incorporación, del trabajo suministrado por esos y otros artistas a la edición quincenal de la “Ilustración, Revista Científica, Literaria y Artística”, propiedad del impresor José Benítez Gutiérrez quien, a instancias del hermano de Nicolás Estévez, Patricio Estévez y Murphy (S/Cde Tfe., 1850- Geneto, La laguna, 1926), y en un gesto que hacía honor a su denominación, pasó a incorporar las primeras imágenes grabadas adjuntas al texto.

En las dos primeras décadas del s. XX, en la pintura canaria prevalecerá un acercamiento retiniano al paisaje de las islas que parece abrirse lentamente paso hacia soluciones de mayor atrevimiento y originalidad; pero esto no representa un panorama uniforme, ya que coexisten otras soluciones o variantes de las anteriores que preservan de alguna manera la visión pintoresquista decimonónica. La pintura a la acuarela tuvo un papel destacado en el predominio de la imagen costumbrista de Canarias, eminentemente dedicada al paisaje y, en menor medida a temas de género tanto de faenas agrícolas como pescadoras, bodegones y retratos, que, como se ha visto, abarca un abanico temporal tan amplio como lo es desde inicios del primer tercio del s. XIX hasta la actualidad. El ilustre acuarelista de profesión militar, Bonnín Guerín, constituye el relevo por antonomasia del anterior en el dominio de la acuarela fundamentalmente paisajística, influencia que enriqueció con aportaciones peninsulares, especialmente catalanas, y británicas. Como muchos otros artistas que se han comentado, en una vinculación que no deja de ser curiosa, su visión paisajística se construyó al albur de sus destinos militares, ámbito de elección primera y desarrollo profesional. A los treinta y ocho años, entre 1912 y 1914, su paisaje se concreta por mor de la influencia turística. Circunscrito a la atracción vital del Puerto de la Cruz, conoce en él a James Paterson, representante de la escuela escocesa de la acuarela, heredero de Cotman, y del que Bonnín literalmente copia su estilo figurativo impulsándolo luego, con su talento, hacia un dominio sin precedentes.

Igualmente, hay que mencionar la aportación realista y costumbrista al paisaje canario de otros dos pintores de origen gaditano, que se suman así a las peninsulares de Tarquis y Meifrén, pero que desarrollan plenamente su obra en Canarias bajo el precepto del plenairismo: Ángel Romero Mateos (Cádiz, 1875-) y Manuel López Ruiz (Cádiz, 1872-1960). El segundo convirtió su firma sobre paisajes interiores y sobre todo costero-marinos de Canarias, género que le granjeó enorme éxito comercial, en símbolo de exclusividad social.

Los paisajes costumbristas siguieron realizándose con la curiosidad iconográfica de asumir, como un símbolo de una mirada endogámica, la representación generalizada de paisajes de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

interior, hacia el campo y barranco arriba; el mar, la costa y el litoral insular estaba, salvo excepciones fuera de l ámbito de proyección afectiva de los pintores de la escuela regionalista; hubo de pasar un tiempo hasta que la morfología pétrea y esencial de las islas, hecha de malpaíses, barrancos y agrestes riscos, invadiera los paisajes pictóricos.

6.5. Visiones emancipadas.

Valentín Sanz Carta (S/C de Tfe., 1849-NY, 1898) experimenta a lo largo de su limitada vida una considerable evolución pictórica. En ella se dieron dos decisivas influencias docentes: en primer lugar, la de Truilhé, del que es discípulo en la Academia asimilando en un principio tanto el estilo romántico que aquél importa desde su período formativo en Burdeos como la idea básica de apartarse de los modelos y las copias para asumir el paisaje como un problema creativo e innovador; en segundo lugar, experimentando el giro desde el romanticismo hacia el naturalismo plenairista gracias a la influencia del pintor Tarquis de Soria. Aunque, por inevitable influencia de su maestro Alfaro, Sanz practicó la técnica de la acuarela en numerosas ocasiones, son sus óleos de paisajes por los que es más conocido, y éstos aún participan de una cierta idealización regionalista que luego ya no tendría evolución al marcharse definitivamente a La Habana y desarrollar allí una exitosa labor como docente en la cátedra de paisaje y perspectiva de la Academia de San Alejandro de dicha ciudad, entre 1886 y 1898.

El golpe de efecto al paisaje de las islas hacia una visión más suelta y realista teñida de luminismo llegó desde la pintura peninsular en la última década del s. XIX, a través de la escuela catalana derivada de la de Olot, representada por Meifrén. Discípulo de Martí Alsina y Antonio Caba, su pintura de paisaje está implícita en la vocación y tendencia realista que abordó a través de las distintas ópticas que sus múltiples viajes a París e Italia principalmente, le permitieron experimentar. A una etapa inicial romántica y académica, de cuidadas formas y cierta inexpresividad, le sigue un lento proceso de liberación de la mancha, que empieza a fraguarse en un primer viaje a París, donde entra en contacto con la pintura plenairista. Luego viaja a Italia y hace lo propio con un extenso grupo de pintores catalanes repartidos entre distintas ciudades, pero es a su vuelta a París, poco antes de recalar en Canarias, que su lenguaje explota hacia la soltura impresionista merced al desarrollo y experimentación en una serie de óleos y acuarelas sobre la “ciudad de la luz”. Tras el éxito de este conjunto recibe la invitación de pintar unos grandes óleos en Canarias, inicio de una fructífera relación paisajista con Canarias. Su ejemplo pictórico inició el reverso del anquilosamiento tipista de La Laguna, de la influencia de aquéllos a quienes Eduardo Pestana Nóbrega definió como “aduaneros regionalistas”, de la conciencia que en Las Palmas, a través de la poesía de Tomás Morales, permitía atisbar un panorama más cosmopolita del paisaje insular. Eliseu Meifrén,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

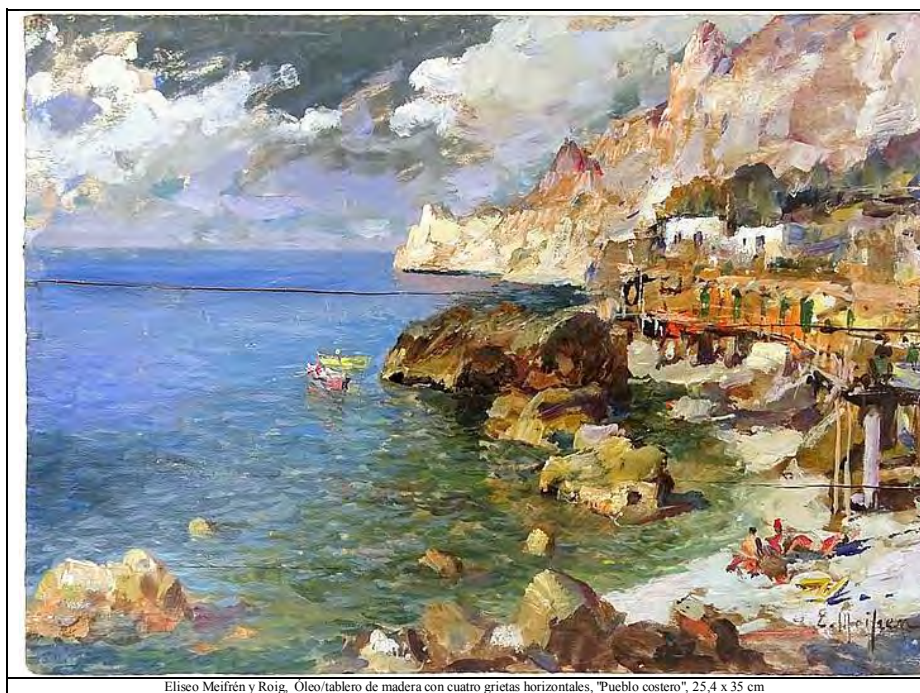
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

residió en una casa a las afueras de la ciudad de Las Palmas entre 1897 hasta inicios de 1903, que convirtió en una academia de pintura, por la que pasaron en sus etapas germinales como artistas, figuras clave como Néstor Martín Fdez. de la Torre, Tomás Gómez Bosch, Juan Rodríguez Botas y Ghirlanda, Nicolás Massieu Matos, que derivará hacia mediados de siglo en una paleta claramente impresionista, y Francisco Suárez León, cuya enseñanza será relanzada dos décadas más tarde, por su hijo, Cirilo Suárez.



Eliseo Meifrén y Roig. Oleo/tablero de madera con cuatro grietas horizontales, "Pueblo costero", 25,4 x 35 cm

Ghirlanda fue un auténtico crisol mezcla de la influencia pictórica catalana e impresionista. Reflejo de la prescriptiva formación adquirida a lo largo de diversos periplos continentales, el origen de su factura está en la enseñanza de Valentín Sanz, que evoluciona hacia un Fortuny fundamental a través del contacto romano con su discípulo Enric Serra (1858-1918). Esta huella será ya indeleble y matizada a través de su personalidad y experimentación por su pintura plenairista ejecutada en lugares tan simbólicos como pudieron ser Versalles, los canales venecianos, las calas de Capri y las ruinas de Pompeya, auténtico destino temático en el que vertió la síntesis total de su evolución pictórica. Su pintura es modernista en la factura y en lo urbano, pero no es portadora de mensajes codificados o crípticos como en el caso de su compañero generacional Néstor. Tampoco fue plenamente impresionista, pues no se aprecia un interés sistemático en el análisis cromático de los efectos lumínicos, pero sí se

252

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

interesa por ellos como centro que inspira la libre factura de sus paisajes. Ghirlanda realizó una de las propuestas paisajísticas canarias más interesantes en la apertura del s. XX, de la que son más conocidas sus obras al óleo. Fue un pintor que experimentaba en la técnica conjugando zonas empastadas, raspadas con espátula para conseguir claros, y otras evanescentes fruto de restregados.

La frescura que alcanza la pintura de Ghirlanda a finales del s. XIX, también había sido intuida y materializada ya por Nicolás Massieu y Falcón (Las palmas de GC, 1853-*Ibid.*, 1934) en un lienzo tan pequeño como grande es su significado en la pintura canaria: la diminuta tablilla “Día de reboso en el Muelle de Las Palmas”. Aquí, el pintor dejó a un lado su acervo romántico, para abandonarse a una sugerente pastosidad que prelude el trabajo de posteriores pintores grancanarios.

Falcón había desarrollado ya una importante labor como docente inoculando la afición por el arte en la gran mayoría de artistas grancanarios desde el Colegio San Agustín; además fue el patriarca de una saga de importantes pintores canarios que conduce, en primer lugar hasta la importante figura de su hijo Colacho Massieu. Este pintor se dedicó al retrato y al paisaje principalmente, derivando hacia un tratamiento libre de la mancha de tendencia impresionista, que tuvo una gran influencia en su contexto, sobre todo a partir de su primera exposición individual de 1926 en Las Palmas; en segundo lugar, su genealogía desemboca en los paisajes abstractos de su sobrina-nieta Lola Massieu (Las Palmas de GC, 1921 - *Ibid.*, 2007), miembro fundadora del *Grupo Espacio* en compañía de artistas-escritores entre los que, por su relación con el paisaje y la acuarela, destacan Felo Monzón y la escritora Pino Ojeda, que durante la época del grupo ejecutó unas composiciones abstractas a la acuarela.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Nicolás Massieu y Falcón, "Día de reboso en el Muelle de Las Palmas", óleo/táblex, 15 x 22,5 cm., h. 1890.

Una nueva visión se entrevé también en las obras de su discípulo Francisco Suárez León (1865-1934) –influido igualmente por Meifrén-, pequeños lienzos al óleo que reflejan de una manera poco pretenciosa la atmósfera de cada lugar, a menudo de paisajes costeros o de encuadres rurales que enmarcan un grupo humilde de casas, cúmulos urbanísticos que invaden la naturaleza y que anteceden la visión de José Jorge Oramas (Las Palmas de GC, 1911-Tafira, 1935). Son distintas estas imágenes a otras provenientes de la península, como las de Darío de Regoyos, cargadas con una luz más fría y una paleta más sombría, que recurre al color para aligerar la densidad climática.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Francisco Suárez León, "Paisaje con palmera" óleo sobre lienzo, 35 x 24 cm, h. 1902-05

6.6. Fuerteventura, isla esquelética.

Entre la segunda y tercera décadas del s. XX, se materializarían otras propuestas derivadas de la especulación con la realidad del entorno canario, con ciertos rasgos comunes y otros diferenciadores que, en cualquier caso, terminarían por agotar el lenguaje realista basado en la captación retiniana y desembocarían en vías experimentales propias del inicio de la vanguardia canaria. Entre los puentes que unen tales propuestas, aparte del interés por el paisaje como asunto artístico, está una visión paulatinamente más "seca" de la geografía tanto geológica como humana, que enlaza, además de con nuevos procesos reflexivos, con la firmeza y rotundidad formal de la figuración de los artistas de la "nueva objetividad", con los muralistas mejicanos y con las variantes del realismo coetáneo español de Solana y

255

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Vázquez Díaz, en general afines con las ideas del “Realismo Mágico” de Franz Roh. Con tales argumentos, José Aguiar y Pedro de Guezala en la provincia de Santa Cruz, y Cirilo Suárez y Néstor de la Torre en la de Las Palmas, éste dentro de un lenguaje modernista y cosmopolita, construyen imágenes de una belleza helénica en la que se confronta con un nuevo expresionismo la carnalidad del habitante isleño con la del paisaje, ofreciendo una nueva versión canaria de la tradicional temática de las bañistas. La rotundidad formal con que se expresaban los cuerpos en medio de paisajes reducidos a telón de fondo, tuvo su lógico correlato en el lenguaje mural propenso a expresiones grandilocuentes, del que quedan bastantes ejemplos diseminados por diversas instituciones insulares. Tales composiciones, básicamente gestadas desde la década de 1930, tendrán continuidad en la siguiente, en la obra de artistas como Mariano de Cossío, Sergio Calvo, Juan Davó o Jesús Arencibia.

Como ocurrió con determinados artistas canarios, que vieron con ojos más certeros el paisaje de las islas desde la distancia, otros foráneos experimentaron una clarividencia similar al descubrir por primera vez el territorio fragmentado. A mediados de la década de los veinte, dos visiones exógenas convergieron por motivos distintos en las islas, deconstruyéndolas a partir de lenguajes distintos no exentos de una ideología liberal común. Ambas se enmarcan en un contexto donde, en base a un despertar económico propiciado por la liberalización comercial del archipiélago y los efectos beneficiosos sobre la creciente industria turística, se empiezan a vislumbrar proyectos culturales de índole progresista y vocación de futuro. La apertura al continente europeo propiciada por el turismo organizado, en marcha desde 1880 por el desarrollo de las navieras, y sobre las nociones de exotismo, salud y placer, trajo a las islas los ecos rezagados de las ideas de vanguardia europea. Portadores de esta visión, llegan a Canarias, en 1924, dos revolucionarios con una similar geografía corporal, adusta fisonomía y mirada penetrante. Por un lado, el alemán y expresionista Bruno Brandt Pardo, que se enamora de las islas y regresa a ellas en numerosas ocasiones con un sentido de la creación plástica visceral y nómada, verdaderamente inédito, recorriéndolas a pie por los caminos más inexplorados, pintando directamente del natural cientos de acuarelas que son verdadero paisaje, es decir, una visión personal, directa y sin subterfugios del territorio. Brandt fue uno de los más destacados visitantes y artistas alemanes que arribaron a las islas, que expusieron en las salas del Círculo de Bellas Artes, al igual que muchos otros, por dos ocasiones, en 1930 y 1931, entablando una profunda amistad con el célebre acuarelista Bonnín Guerin, o en las del Gabinete Literario de Las Palmas en la década de 1930. De este artista destaca la intensidad con que la naturaleza canaria impregnó su alma, apasionándose casi de forma obsesiva por su geografía e inaugurando el método de incansables recorridos a pie con una finalidad altamente productiva traducida en más de un millar de acuarelas y otras tantas reflexiones escritas. Las excursiones a pie a través del entorno natural como método creativo es una constante cognoscitiva en artistas opuestos al método académico de copias de modelos. Las de Brandt Pardo en Canarias, enlazan con todas las emprendidas anteriormente,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

como las no muy lejanas del siglo XIX, de los artistas del pequeño pueblo de Barbizon o las célebres de Cézanne, herederas a su vez de las de los ilustrados desde el s. XVIII, con Goethe y Humboldt a la cabeza, y, en España, con las conocidas de Francisco Giner de los Ríos por la sierra de Guadarrama, y se proyectan sobre las emprendidas posteriormente en Canarias dentro del marco de la Luján Pérez en la primera mitad del s. XX, muchas de ellas promovidas por la labor motivadora de Pancho Guerra (1909-1961), hacia su tierra en San Bartolomé de Tirajana. A éstas podemos sumar las que realizó André Breton (1896-1966) y su comitiva surrealista por Tenerife, en su efímera visita de 1935, durante la cual ascendió también al Teide. Con todas ellas, las islas se configuraron desde temprano como un territorio de exploración artística. El simbólico gesto de este autor, envuelto en una fuerza espiritual primitiva por abrazar con su pintura una idea global del archipiélago, no tuvo sin embargo, un efecto proporcional a la magnitud de su implicación, difuminándose en puntuales cambios operados en el seno de las obras de importantes acuarelistas.

Mayores resonancias tuvo la mirada crítica aportada por los intelectuales ojos del escritor Miguel de Unamuno, quien, irónicamente, había destacado en 1910 la esterilidad cultural del archipiélago en dos famosas conferencias pronunciadas en Las Palmas, ajeno aún al destino que le aguardaba catorce años después en la más yerma de sus islas. Ese primer encuentro fue igualmente significativo porque se produjo el contacto con uno de los más clarividentes y primeros autores canarios, perenne disidente que inspira este trabajo, Alonso Quesada. En clave poética su libro “El lino de los sueños”, de 1915, desentrañó la esencia del paisaje en imágenes áridas, ásperas y solitarias.

En efecto, desde el 10 de marzo al 9 de julio de 1924, tuvo que cumplir el célebre destierro de cuatro meses en el más pobre de los destierros posibles, la isla de Fuerteventura, a raíz de su postura crítica hacia la dictadura de Primo de Rivera. La traducción escrita de su pensamiento destilado de la contemplación de la desértica isla oriental, tuvo un papel que removió la anquilosada percepción imperante dentro de todo el archipiélago. Se tradujo en un aliento renovador que subyacía a la gestación de las diversas vías que adoptó el arte de vanguardia, que en su versión pictórica y paisajística podrían esquematizarse en diversas utopías, como pueden ser: la tipo geométrico y primitivo, adoptada desde los ideales de la E.L.P., en cuyo fundamentos teóricos participó indirectamente el escritor vasco; la de tendencia internacional, expresionista y social, representada por el espíritu de los redactores de una de las revistas con mayor ambición cultural del momento, G. A. De cada una de las anteriores, derivaron propuestas eclécticas, como las arpilleras prehispánicas de Millares y los subsuelos telúricos de Manrique, los paisajes poético-surrealistas de Juan Ismael, (La Oliva, Fuerteventura, 1919-LP, 1981) y, sobre todo, de Óscar Domínguez.

La forzada estancia de Unamuno tuvo un efecto inverso al pretendido por el caudillo al

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ordenar su confinamiento en la isla “esquelética”, ya que se convirtió en una experiencia altamente productiva para el escritor vasco. Desde la casa donde residía en Puerto del Rosario, hoy convertida en museo, desarrolló una poética paisajística de la isla propagada por la publicación de sus ensayos en la prensa local, con un efecto inmediato en los jóvenes pensadores canarios. Unamuno tuvo la claridad para ver belleza donde antes solo existía un estéril desierto en mitad del atlántico, argumentándola con todo un programa literario de profundo calado. A través suyo, elementos humildes del entorno cobraron una dimensión elegíaca, cuales símbolos que destilaban individualmente el alma escondida de la isla. La aulaga, las dunas, la palmera y el mar, se elevaron a la condición de símbolos de una identidad auténtica, propia, a partir de la cual, edificar una verdadera conciencia de lo canario que es afín a las verdades universales presentes en otros entornos geográficos. Símbolos de la representación esencial y funcional de la geografía, a los que se unirían posteriormente la tunera, el cardón, y otros cactus de Canarias, desde la vanguardia literaria canaria de la década de 1930.

De un estado de especial sensibilidad, el paisaje insular fue visto por primera vez a través de Unamuno. Gracias a ello, al igual que De Chirico tras una enfermedad pudo descubrir con ojos nuevos su paisaje florentino, los artistas canarios “releyeron” los estímulos lanzados desde su entorno cercano comprendiéndolos con una claridad despojada, exenta de particularismos superficiales que falsificaban la esencia del paisaje. A ello subyacía la fe en que tal propósito tendría un final feliz, una utopía de concordia que alumbrara un horizonte de fortunio, al que se refirió Andrés de Lorenzo-Cáceres en su famoso texto “Isla de Promisión”, de 1934. Había un paralelismo evidente entre la sobriedad estética derivada del penamiento de Unamuno y las ideas esgrimidas en el coetáneo *Ornamento y delito* de Adolf Loos (1908). Su pensamiento selectivo, abstracto, geométrico y prevanguardista impregnó las mentes dinamizadoras de los intelectuales canarios para emprender grandes proyectos que dotaran de una identidad regionalista nueva, universal, crítica y con una base sociológica²¹⁷. Era una proclamación de la búsqueda de lo esencial con el fin último de la alcanzar lo imperecedero. Estas ideas construyen una teoría del paisaje que formula en dos ensayos, uno redactado durante su estancia en la isla, titulado “La aulaga majorera”, de abril de 1924, y otro aparecido un poco después, “Una isla y un estilo”, integrante de un opúsculo denominado ilustradoramente “Fuerteventura, un oasis en el desierto”, donde el escritor bilbaíno destila una isla, que, desprovista de adornos y ropajes superfluos, como los que transformaban a Tenerife en un exótico jardín de plataneras y bouganvillas, quedaba la piel auténtica, fundidas en una misma, materia y cuerpo. Su forzoso confinamiento insular propició una agudeza sensorial que definió un nuevo marco de reflexión acerca de la

²¹⁷ ALLEN, Jonathan, *Esencia y razón. El diálogo de la estética unamuniana y Canarias*, en Miguel de Unamuno: Huellas Históricas y Contemporáneas en el arte visual de Canarias, Las Palmas de Gran canarias, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2010. Moralia. Revista de estudios modernistas, pp. 106-109, nº 10, Casa-Museo Tomás Morales, 2012-05, pág. 108.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

identidad paisajística canaria. Otros escritores coetáneos para los que la naturaleza era un elemento vital que llegaba a confundirse con el propio poeta, trasvasando su identidad a la del paisaje, fueron Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En el primero la “Soria castellana”, con su “belleza lunar”, era un equivalente de similar presencia estética a la de la isla mayorera; en el poeta de Moguer, todos los paisajes posibles siempre transmitían su eterna melancolía, estado que a veces se podía volver misticismo puro, como en “Eternidades”, donde el paisaje plantea la idea del camino y el dilema entre itinerarios opuestos de vida/muerte o ausencia/presencia²¹⁸; en *Piedra y cielo* (1919) o *Belleza*, el poeta descubrió en el mar un símbolo de plenitud y de libertad.

A la partida de Unamuno, otros muchos artistas e intelectuales tanto peninsulares como canarios, buscaron signos de modernidad lejos del estéril panorama cultural promovido por el dictador Primo de Rivera, entre los últimos, pintores insulares como Álvaro Fariña Álvarez (Tacoronte, 1897-*Ibid.* 1972) u Óscar Domínguez, viajaron a París, donde se encontrarían con otros artistas españoles, tales como Servando del Pilar (Segovia, 1903-1990) que residió allí desde 1921 hasta 1928, Timoteo Pérez Rubio o José Manaut Viglietti.²¹⁹

De la etapa formativa de Fariña en Barcelona, a partir de 1914 y la primera de las tres grandes capitales a las que su desahogada posición le permitió acceder, absorbió la importancia del método avanzado de didáctica artística de “L’Escola d’Art d’en Galí”, que también se había implantado en la ELP, y que, junto al enfoque vanguardista “noucentista”, eran impartidos por su responsable, Francesc Galí ()²²⁰ de entrar en contacto con la naturaleza y de su estudio a través de excursiones y de una interpretación cromática contrastada a base de manchas planas cercana a Galí y al pintor Isidre Nonell (-1911); ello unido al sentido estructural cezanniano que pudo absorber del también docente Francesc Labarta i Planas (Barcelona, 1880-*Ibid.*, 1965); de dicha experiencia asimiló además el particular ambiente de gran dinamismo cultural de la escena barcelonesa, con frecuentes citas expositivas de importantes artistas nacionales y extranjeros, con la gestación de agrupaciones estéticas y con la interpretación de las vanguardias parisinas a través del que se deseaba la revalorización de lo catalán con un enfoque cosmopolita alejado de provincianismos, algo similar similar a lo que pretendía la generación del 98 respecto del paisaje de Castilla; esta tendencia hacia lo urbano más que hacia lo rural dejó una huella indeleble en la pintura del artista que se desarrollaría más adelante, en su etapa parisina. En su siguiente escala, a partir de 1916 en Madrid, su bagaje se enriqueció del contacto con los profesores de la Real Academia de San Fernando, entre los que destacaba Muñoz Degrain, y de estudiantes luego consagrados y destacados paisajistas como José Frau Ruiz (1898-1976). así como de suregeneracionista de la ILE y

²¹⁸ VAZ DE SOTO, José María, “*El paisaje en Juan Ramón Jiménez*”, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae, Nº 36, 2008, págs. 227-244, pág.

²¹⁹ AA.VV., “Islas raíces”, pág. 251.

²²⁰ “Fariña. Álvaro Fariña”, Col. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, pág. 14.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del clima intelectual que grandes figuras de la época, como Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Ortega y Gasset, Severo Ochoa, Buñuel, o Lorca generaron en torno a la residencia de estudiantes, como había

Todo este sentir nuevo acerca de la orografía y los demás elementos naturales de las islas subyace a la intensa actividad literaria e ideológica de una generación de escritores reunidos en torno a publicaciones ya históricas como “Hespérides”, “La Rosa de los Vientos”, “Cartones”, “Pajaritas de Papel”, y, por supuesto, “Gaceta de Arte”. En este contexto, surgirán las primeras obras que llevan implícita la huella de la poesía surrealista.

Se debe destacar la obra paisajística exhibida por Servando del Pilar en el habitual espacio del Círculo de Bellas Artes durante ese significativo 1932, autor que, tras la contienda GC siguió vinculado a Canarias realizando obras que presentaban una evolución entre las de esa primera exposición, de planteamientos más personales y centrados en la interpretación de las formas por pinceladas planas de color, a las de posguerra, influenciadas por el lenguaje indigenista.

6.7. Riscos orientales.

Antes de que emergieran descubiertos los “riscos” habitados de Las Palmas en el paisaje insular, éste ofreció algunas últimas muestras de un paisaje idealizado y poético, más en la factura que en el discurso narrativo. En claro contraste con sus paisajes impresionistas posteriores, el tríptico “La Trilla”, de Massieu y Matos. Esta obra de 1909 y de unas considerables dimensiones, está ejecutado en un esquema de colores poco contrastados y con un empaste en todo momento controlado. Es un paisaje en el que se haya cierta tensión entre la temática romántica de la pastoral campesina y la factura, que revela una sintética concepción de la imagen. El estilo fundido de la mancha y las vaporosas calidades que ofrece se hallan en clara sintonía con la factura de un óleo de 1920 titulado “Jardín de la Escuela Luján Pérez”; el autor de este paisaje de interiores, fue Juan Carló, de cuya relación de amistad con Rusiñol, autor de obras importantes de temática parecida, pudo derivarse la inspiración para acometerlo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

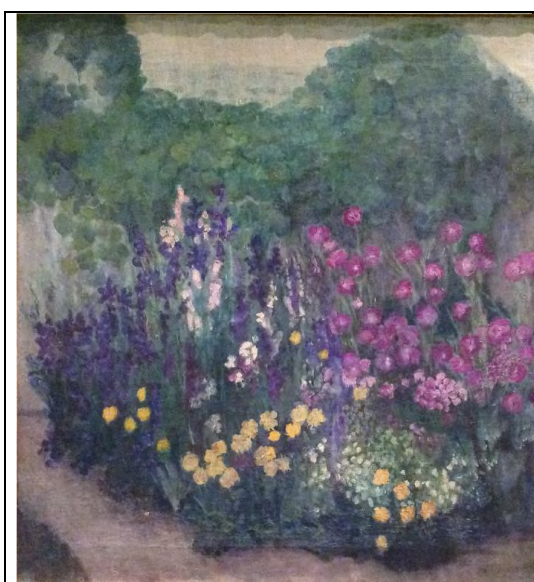
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Nicolás Massieu y Matos, "La Trilla", óleo sobre lienzo, 126,5 x 302,5 cm., h. 1909



Juan Carló, "Jardin de la Escuela Luján Pérez", óleo sobre lienzo, 58 x 54 cm., h. 1920

La complejidad de los paisajes simbolistas en clave modernista, visualmente apoteósicos, llegaron de la mano de Néstor. En 1904 ya había realizado una serie de paisajes de esa naturaleza evocadora y literaria, con su serie de "jardines" vespertinos y nocturnos de intensa calidad atmosférica, influidos por Rusiñol y Denis. Así mismo, ya había realizado el "Poema del Mar" o "del Atlántico", entre 1912 y 1924, y preparaba el "Poema de la Tierra", ambos integrantes de su obra magna, inconclusa, del "Poema de los Elementos" (1913-1938).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Además de estas grandes obras, nos interesan sus trabajos a la acuarela y gouache que, en su caso, tenían la concepción de estudios para escenografías o para las obras al óleo de mayor formato.

La creación de la E.L.P., que tuvo un fundamento didáctico esencialmente renovador en contraposición de los métodos de enseñanza académica predominantes, planteó como recurso metodológico la directa y vivencial aproximación al paisaje de Gran Canaria en el marco de un panorama más complejo de revalorización de lo autóctono²²¹. La generación de artistas de la que participaron en la famosa exposición de mayo de 1930 en el Círculo de Bellas Artes, después de haberlo hecho en Las Palmas todo el año anterior, trabajaron robándole a su descanso las pocas horas que su trabajo de sustento matutino les dejaba libres. Entre dificultades de todo tipo y ayudados por un contexto literario activo, tuvieron la claridad de intuir su camino. Se formaron pictóricamente bajo el ideario de clases de pintura al aire libre, de libertad y de revalorización de la conciencia artesanal. Éste espíritu reformador provenía tanto de las escuelas libres francesas como de las mexicanas y buscaba propiciar el contacto directo con la naturaleza humana y geográfica insular como fuente de estímulo para el desarrollo intelectual²²². También se incorporó la filosofía de la Nueva Objetividad alemana, que, en esencia perseguía un arte más sólido, ordenado y crítico con el entorno, alejado del sentimentalismo expresionista y del vacío arte abstracto. Premisas que, no hay que olvidarlo, se formalizan realmente a través de las acuarelas de Cézanne; fue él quien en primera instancia dio las claves para ordenar lo visible a través de la estructura, la geometría y la construcción que abrió las puertas del cubismo. No hay tanta distancia entre los paisajes cubistas de Braque y los paisajes de Monzón. También es de destacar que entre las décadas de 1920 y 1950 se produjo un diálogo formal e ideológico entre las propuestas del indigenismo canario y las de otros indigenismos simultáneos de América Latina.

Con todo ello, generaron un paisaje canario en el contenido, y, universal, en las formas. Contradijeron el mito del *locus amoenus* con imágenes áridas, escarpadas, angulosas y que reflejaban la dureza de la vida insular, un nuevo paisaje al que se denominó “indigenismo”. Éste era una vuelta a los orígenes, el desplazamiento del centro de gravedad hacia el origen primitivo de la historia de Canarias y a sus expresiones artísticas, algo sobre lo que Van Gogh, Gauguin, Picasso, Brancusi y muchos otros habían llamado la atención y sobre lo que los alumnos podían descubrir y analizar en las salas del Museo Canario de Las Palmas, puestas a su disposición. El paisaje se volvió ordenado, construido, atemporal y fundamentalmente lítico, una apariencia que adquieren todas las formas del mismo. El resultado, imágenes de volúmenes y orden que recuerdan los lenguajes sintéticos de Picasso, Léger, o Georgia O’Keefe. El repertorio de elementos elegido provenía de un ámbito rural

²²¹ AGUIAR GIL, Jorge, “El paisaje y la Renovación de la Pintura en Canarias”, en AA.VV., CONCA, pág. 116.

²²² BERNIER, Michel, “Juan Ismael o la poesía hecha pintura”, *Fablas: revista de poesía y crítica*, nº 71, 1977-12, págs. 69-78, pág. 72.

rudo y casi atemporal, cuyas rocas, cardos, casas y nubes parecen petrificarse. Las especies botánicas más escultóricas, autóctonas o no, como la pitera, el ágave o la chumbera, fundidas con los elementos humanos, cobran un protagonismo hasta entonces inédito.

Así mismo, contribuyó la intensa mirada con que los poetas tradujeron el paisaje de las islas. Concretamente, uno de los más implicados fue P.G.C. En su primer libro poético, “Líquenes”, de 1928, el autor ya había planteado una síntesis poética del paisaje, centrada en la expresión atlántica que parte de Cairasco de Figueroa, sobre el encuentro entre el mar y la isla. Su visión es explicada a través del fundamental ensayo “El hombre en función del paisaje”, donde “propone para efectuar la nueva lectura del paisaje: romper el desritmo, la disonancia entre el hombre y el paisaje, y, sobre todo, la adopción de nuevos elementos artísticos entroncados con el alma insular”²²³; en él expresa su célebre idea del horizonte y del mar como espacio promisorio. De nuevo, extiende estas ideas en sus obras concebidas desde el exilio de Tafira en Gran Canaria, de 1934, integradas por el texto en prosa vanguardista “Senos de tinta” y el libro de poemas “Isla”, publicado mucho más tarde con el título de “La rodilla en el agua”, y, este proceso lo concluirá, al año siguiente cuando retoma esta temática con la visión más elaborada del artículo “Paisaje de Isla. Estudio del día gris”; todo esto, justo casi una década después que su homólogo vasco iniciara el proceso de transformación del paisaje canario.

Una década después de la apertura de la Escuela Luján Pérez y de la finalización de la I GM, su programa innovador cristalizó en una prometedora lectura del paisaje que pudo contemplarse en las dos exposiciones sucesivas de 1929 y 1930, de las dos capitales canarias. En esa lectura tuvieron un papel protagonista elementos étnicos, de la fauna marina y de la vegetación canaria que habían sido descubiertos por Néstor y cargados de sensualidad cosmopolita²²⁴. Es destacable que, entre las especies botánicas elegidas por esta generación, los dragos y las palmeras, tuvieron una menor incidencia representativa. Montañas, piteras, hombres, mujeres y casas humildes emergían ahora bajo unos postulados completamente distintos: se dejaba a un lado la factura técnica modernista, el placer sensual de las matizaciones, los efectos decorativos de intrincados arabescos. La realidad canaria se filtraba con el cubismo de Léger y la monumentalidad del muralismo mejicano.

Casi paralelamente, hacia 1933, Jesús Arencibia y Felo Monzón generaron una serie de obra muy similar y prácticamente indistinta sobre papel, curiosamente elaborada con acuarela. A pesar de las claras concomitancias estéticas pueden advertirse determinadas diferencias: los paisajes del primero incluyen figuras generalmente de menor tamaño dejando más espacio a

²²³ AGUIAR GIL, Jorge, “El paisaje y la Renovación de la Pintura en Canarias”, en *Op. cit.*, pág.117.

²²⁴ ALMEIDA CABRERA, Pedro, “ARENCIBIA, Jesús González Arencibia”, Biblioteca de Artistas Canarias, del Gobierno de Canarias, Las Palmas de GC, 1993, pág. 26.

Viceconsejería

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

su alrededor, tienen una geometrización de las formas a veces más curva y otras más prismática, además de una mayor rango cromático; aquí las figuras están realizando alguna acción. En los del segundo, las figuras son de mayor tamaño y parecen tener mayor protagonismo; suelen mostrarse frontales al espectador, como si se tratara de una presentación. Vinculados a los dibujos esenciales de Ismael, muestran un paisaje de planos que reconstruyen como una vidriera, recortando con énfasis a las figuras. La luz, aunque no es color como en Oramas, también está presente en estas imágenes y es protagonista poético de las mismas, realzada por la dureza de las sombras en tinta negra. Fue una visión tremendamente austera como lo pudo ser la aulaga unamuniana, la pitera, el ágave, el cardón, el drago o la chumbera. Arencibia interrumpió la realización de este tipo de imágenes para emprender otra clase de obra de sesgo muy distinto abandonando la poética de la isla como raíz. Monzón sin embargo, proseguiría esta línea hasta al menos veinte años después, elaborando paralelamente algunas composiciones al óleo de gran formato que compendian los resultados obtenidos, como ocurre por ejemplo en la obra “Composición canaria” de 1937, o en “Platanal” de 1948, donde el paisaje se oblitera a favor de unas figuras de expresionistas proporciones que recuerdan las propuestas pictóricas relativas a las culturas indígenas de Perú o Ecuador.

Desde aquí, Monzón evolucionó a unos paisajes telúricos y sombríos, que volverán a aparecer, un poco más adelante, bajo un prisma quizás de menor contenido social, en César Manrique, y a un paisaje deconstruido en planos de vivos colores a los que se superponen rostros de campesinos, en su serie “Composiciones”; en estos últimos se funden los conceptos de estructura reticular en grandes planos y la fuerza telúrica de los paisajes volcánicos.

Por su parte, después de la contienda fratricida, la pintura de Arencibia, influido por la visión directa de Zurbarán, derivó hacia un territorio místico sin retorno. En él, figuras religiosas de carácter monumental albergaron toda la solidez de su dibujo que se tornó claramente expresionista al final de su carrera. El paisaje solo tuvo presencia en la etapa inicial de su carrera, a través de las acuarelas “indigenistas” y en una etapa anterior de paisajes realizados al aire libre a una manera impresionista.

Tales elementos botánicos se hallan en los paisajes de Santiago Santana y Oramas, o también en los estudios analíticos portadores de una rotundidad escultórica equiparable, de Néstor de la Torre para su inconcluso “Poema de la Tierra”. Se dice de Oramas que es el pintor más puro y esencial del lenguaje insular²²⁵. Desde la humildad y frugalidad de una vida muy corta expresó una visión monumental e imperecedera del paisaje insular. Sus paisajes, con o sin figuras, se han convertido en iconos de la elaboración mental de un paisaje que no se

²²⁵ AGUIAR GIL, Jorge, “El paisaje Gaceta de Arte y su Época. Del Espacio de Reflexión al espacio de Creación, en AA.VV., “Gaceta de Arte y su época”, *Op. cit.*, pág. 93.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

desprende del todo de las raíces morfológicas esenciales. En sus obras, el tiempo se paraliza, el color se detiene congelado en una arquitectura de manchas planas engarzadas sin aparente esfuerzo. Paradójicamente, su universo vital reducido a la habitación del Hospital de San Martín donde fue internado en los últimos años de su vida, es una metáfora del similar proceso de reducción esencial que experimenta su paisaje. La sencilla ventana de su habitación fue el marco de sus obras con el que encuadró su universo pictórico.

Más tarde esos riscos se reflejaron en la obra de José Arencibia Gil (*Las palmas de GC*, 1914-Telde, 1968) que se formó alejado del influjo de la Luján Pérez, bajo la influencia de Vázquez Díaz y la Escuela de Madrid, para el que el paisaje fue una constante significativa destacando, en gruesos empastes al óleo de tendencia monocromática, la morfología basáltica tanto de las cumbres montañosas y roques de Tejeda y Artenara, como del litoral costero grancanario.

6.8. Entornos de papel impreso.

La visión de Unamuno coincidía con los puntos de vista de una generación de escritores preocupados por la interpretación turística del territorio en un momento de expansión turística y de toma de decisiones importantes que afectarán decididamente a la configuración del territorio. Era un momento de especial sensibilidad hacia la palpable necesidad de progreso artístico articulado con el pasado cultural insular. Esto implicaba desentrañar la esencia de la identidad del canario desde su entorno y hacia el mundo en que se insertaba, en función de una lectura objetiva del paisaje y de la realidad social del momento²²⁶. Así se dio una intersección fructífera desde la palabra y la imagen, desde las páginas literarias y la plasticidad material, en la relectura del paisaje canario.

Se estimó urgente la actuación periodística y la divulgación de la cultura como herramientas para diseñar un paisaje universalista. Sobre estos parámetros fue decisiva la obra de Eduardo Westerdahl, uno de los críticos que más invirtió por situar a Canarias en un contexto de progreso europeo. En su texto “La desilusión del turista”²²⁷ en el albor de su quehacer periodístico, donde ya polemiza sobre la desacertada política institucional en intervención paisajística en aras de promover el turismo, rasgo de la malinterpretación del interés foráneo hacia Canarias. La prosa ensayística y articulista de Westerdahl confía en el poder redentor del arte para transformar la sociedad hacia modelos más justos y progresistas. Asume un papel de moderador reflexivo, en defensa de actuaciones encaminadas a paliar la marginación

²²⁶ CASTRO BORREGO, Fernando: “El museo imaginado: creación y crítica”, en *Op. cit.*, pág. 25.

²²⁷ Publicada el 13 de abril de 1925 en el diario de S/C de Tfe., La Prensa, integrando su sección de Crónicas iniciada el año de 1925. NAVARRO SEGURA, M^a Isabel, “Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como identidad espacial”, AA.VV. Gaceta de Arte y su época, 1932-1936. Catálogo de la exposición del Centro Atlántico de Arte Moderno (18 de febrero-20 de abril de 1997) y Sala de exposiciones “La Granja” y Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (9 de mayo- 8 de julio, 1997) Gobierno de Canarias, pág. 26.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

social y cultural, el adecuado incentivo de la lectura y el freno al analfabetismo. Además, todo ello debía sustentarse sobre un progreso basado en la conservación de la belleza paisajística por encima de intereses económicos, con una arquitectura en diálogo con lo vernáculo y, simultáneamente, con las soluciones estéticas más avanzadas del momento, sin perder de vista aquella esencialidad unamuniana. Un enfoque dual y aglutinador de lo auténtico y lo moderno, en un momento crucial por la presión que el auge del turismo empezaba a acarrear sobre el territorio insular, cuya pureza, base de la atracción ejercida el extranjero, estaba seriamente amenazada por proyectos urbanísticos costeros. La visión paisajística de Westerdahl, utópica y radical, representaba un modelo de identidad que convergía, al igual que Unamuno en “Una isla y un estilo”, sobre signos naturales hasta ahora olvidados en la iconografía romántica de la inercia cultural. El cactus, el drago, el mismo mar, la lava, el sur, la aulaga, representaban otra idea de belleza, más oculta y subterránea, volcánica y austera, más difícil de ver probablemente, pero más auténtica y, por lo mismo, más universal.

Otra de las figuras clave de este replanteamiento crítico, fue el poeta Pedro García Cabrera pertenece a una generación de escritores a los que el compromiso irrenunciable con unos ideales estéticos y vitales significó el destierro, le represión y en última instancia, la propia vida. El impacto creativo que el paisaje causó en la sensibilidad del poeta gomero era afín al que experimentaron y evidenciaron otros destacados escritores de su generación, como lo prueba el hecho de la andadura de otros empeños signados bajo su influjo, con tintes además especialmente marítimos, como pudo ser el de la revista de poesía malagueña *Litoral* (1926) creada por los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. En García Cabrera puede hablarse de una obra de utopía comprometida, en una primera etapa creadora de búsqueda y edificación de un lenguaje propio, anterior al alzamiento militar, influenciado por los aires de modernidad estética que integran obras ya leídas y publicaciones del momento como “Gaceta Literaria”, plataforma de la “Generación del 27” y activa entre 1927 y 1932, o la “Revista de Occidente”, fundada por Ortega y Gasset en 1923, y cimentado en aspectos como "el neopopularismo, la abstracción, el intelectualismo en la elaboración metafórica, el juego y la libertad poética, (...)"²²⁸, ideas que expresó en una conferencia dada a pocos días del levantamiento en el Pto. de la Cruz, bajo el título “Sentido revolucionario del arte nuevo”.

En la temprana producción de García Cabrera destaca la prosa articulista sobre la que erige y reflexiona acerca de todos los temas que vertebran su poesía: arte, arquitectura, antropología, etc. En sus orígenes, estuvo vinculada a la revista “Hespérides” (1926-28/29) y al diario republicano de Santa Cruz de Tfe. “El Progreso” con textos de índole regionalista. Más tarde, encontró cauce en el gran proyecto intelectual y editorial creado desde el marco del Círculo

²²⁸ PALENZUELA, Nilo, Escorzo de Pedro García Cabrera, en AA.VV, *Íslas Raíces. Visiones Insulares en la Vanguardia de Canarias*, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2005, pag.33.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de Bellas Artes de S/C. de Tfe. por Eduardo Westerdahl en 1932, la revista Gaceta de Arte, y en el que García Cabrera integró el equipo fundador de redactores junto a figuras ya destacadas como Domingo Pérez Minik y Domingo López Torres²²⁹. A pesar de la difícil situación del momento, sus textos adquirieron otros tintes más impetuosos bajo títulos como “El Hacha y la Máscara” para la revista Gaceta de Arte²³⁰ en el que se puede leer “una llamativa respuesta al primitivismo en la línea del “Eoanthropo. El Hombre Auroral del Arte Nuevo” de Ernesto García Caballero²³¹, y, sobre todo, de su anterior y conocido “El Hombre en función del Paisaje” (La Tarde, 16, 17, 19, y 21 de mayo de 1930) cumbre de un proyecto inicial de construir una identidad auténtica sobre la base del paisaje canario, cuyo enfoque unamuniano y abstracto del mismo se halla a su vez en la anterior y epifánica “La Ordenación de lo Abstracto” (La Tarde, 8 de febrero de 1930) revelando una visión estética más concretada aún en su otro “Pasión y muerte de lo Abstracto en *La Voz a ti Debida*” -de Pedro Salinas-, en G. A., (nº 26 de mayo de 1934) con la que buscaba “la depuración del regionalismo por obra de la modernidad, el tránsito de la emoción sentimental hacia una sensibilidad más abstracta”²³².

Esta visión estaba latente, por otro lado, en obras de autores coetáneos referentes a otros paisajes como *Vibración de estío* de Juan Gil-Albert o “Agor sin fin” de Juan Chabás, o en el ideario de las obras de los pintores de la *Escuela de Vallecas* de 1927. García Cabrera funde lo abstracto con lo racionalista inspirándose en la simple desnudez de la arquitectura de Le Corbusier como forma de expresión ideal en aquella sociedad²³³. Tras los años de persecución, detención, peligros y exilio, regresó a la isla en 1946 para desde un punto de vista más humano y menos abstracto proseguir aquel empeño primero impregnado de puro paisaje isleño en obras como *Días de Alondras* (1951), especialmente en “La esperanza me mantiene” (1959), prologado por Domingo Pérez Minik, en “Entre cuatro paredes y Vuelta a la Isla”, de 1968; en “Hora punta del hombre” (1970) y “Las Islas en que vivo” (1971), donde se manifiesta una visión universal del sentimiento ambiguo de aislamiento o soledad y libertad. La segunda de ellas se abría con la conocida copla anónima manifiesto de un sentimiento isleño de imperecedera fe en un horizonte de tierra y mar: “A la mar fui por naranjas / cosa que la mar no tiene, / metí la mano en el agua: / la esperanza me mantiene.”

El primer número de la revista “Hespérides” apareció el 3 de enero de 1926, como resultado de un grupo ecléctico y altruista de inquietos jóvenes amantes del arte, entre los que se

²²⁹ De esta revista se publicaron, entre 1932 y 1936 un total de treinta y ocho números, y su equipo responsable estaba formado por: Eduardo Westerdahl, como principal responsable, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, José Arozena Paredes, Óscar Pestana Ramos, Francisco Aguilar y Paz y Pedro García Cabrera, como secretario.

²³⁰ Gaceta de Arte, nº 2, 1932.

²³¹ Revista de Occidente, 57 (marzo de 1928), pp. 309-342. Citado en PALENZUELA, Nilo, *Op.cit.*, en AA.VV, Islas Raíces. Visiones Insulares en la Vanguardia de Canarias, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2005, pág. 24.

²³² PALENZUELA, Nilo, *Op.cit.*, en AA.VV, Islas Raíces. Visiones Insulares en la Vanguardia de Canarias, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2005, pág. 25

²³³ GARCÍA CABRERA, Pedro, “El racionalismo como función biológica actual”, Gaceta de Arte, nº 15, mayo de 1933.

encontraban su director, Rafael Peña León, los redactores Ildefonso Maffiote y Antonio Suárez, y el pintor Juan Davó y Adalberto Benítez Tugores, dedicados al ámbito artístico y gráfico respectivamente. Aunque incorporaba visualmente en sus portadas las trazas de una modernidad en ciernes, en su interior, reflejaba la imagen tipista y edénica del territorio insular, que gracias a la fotografía, querían reflejar las bellezas y el tipismo afín a Néstor, o los patios y balcones de Bonnín Guerín, en una auténtica fiesta *Belle Époque* canaria. El artista simbolista eligió la opción de la creación de un decorado teatral sobre el que reconstruir la pastoral canaria reposicionando en ella a los campesinos, hombre y mujeres de la tierra, máximos representantes de la idea de vergel. Pero, también hubo otros registros más “reales” del territorio, captados sin alterar. Estos se dividían en dos grupos: por un lado, los que ofrecían esa imagen típica de las islas, los provenientes de los estudios de fotógrafos canarios como Baena o Benítez, o foráneos, como el alemán Otto Auer, que trabajaban para satisfacer las crecientes demandas icónicas que el despegue turístico de inicios del s. XX generó desde centros de Europa como Italia, Inglaterra o Alemania²³⁴. Por otro la de estudios como los del fotógrafo Joaquín González Espinosa (1892-1955) más sensible a la realidad social de aquel momento y las duras condiciones laborales.

La fundación de la revista tinerfeña “La Rosa de los Vientos”, extendida a lo largo de cinco números, desde 1927 hasta 1928, supuso el primer paso decidido hacia un paisaje de conexión con las nuevas ideas de libertad expresiva y de transformación que estaban cambiando el pensamiento estético del momento, soltando amarras respecto de las posturas anteriores. Así buscaron conectar con el ultraísmo que abrazaba tanto lo literario y lo plástico, a través de conceptos como el creacionismo y el dadaísmo, el cubismo y el futurismo, pero también la abstracción y el expresionismo; era un acercamiento decidido a las concepciones dinámicas, subversivas, irreverentes y cosmopolitas, algunas de las cuales se prefiguraron en los “Cantos a la ciudad comercial” de Tomás Morales o en la voz de Walt Whitman. Un mundo cambiante, transformado por la máquina y la velocidad. Pero por encima de todo ello, su aspiración era sencilla, la utópica búsqueda de la perfección y de la pura belleza²³⁵. Con los nuevos lenguajes del momento querían avanzar cerrando definitivamente la puerta a lo que consideraban el lastre del regionalismo. Eso se manifestó en los artículos de Eduardo Pestana Nóbrega y de Juan Rodríguez Doreste que aludían al lenguaje abstracto del cubismo, y en el relativo al discurso inmerso en el texto de “Postexpresionismo. Realismo mágico” de Franz Roh, fulcro del giro de los indigenistas, por parte de Juan Manuel Trujillo Torres (S/C de Tfe., 1907-Las Palmas de GC, 1976).

El único número de la revista “Cartones”, aparecido en 1930, representó, página a página, al

²³⁴ RODRÍGUEZ CASTRO, M^a Luisa: *Ilustración Fotográfica y Turismo en una Revista Canaria: Hespérides, 1926-1929*, Revista Latente 5, abril 2007, págs. 99-116, pág 107.

²³⁵ DE LA NUEZ CABALLERO, Sebastián: *Una Revista de Vanguardia en Canarias, La Rosa de los Vientos (1927-1928)*, Anuario de estudios atlánticos, nº 11, 1965, págs. 193-230, págs. 194-197.

igual que el texto de ese mismo año de “El hombre en función del paisaje”, la materialización de los nuevos lenguajes en base a unas islas “re-construidas”, a través principalmente de los valores plásticos revelados por los principales agentes de la generación indigenista de los años treinta: estructura, síntesis e interpretación.

6.9. Islas soñadas y expresiones foráneas.

Si el indigenismo de la Luján Pérez quiso revolucionar el paisaje mirando hacia el primitivo pasado de las islas, los redactores de GA, promovieron otro enfocando el futuro representado por las tendencias constructivas y surrealistas. El momento auroral del mismo se definió a partir de la intervención de PGC, en 1933, en el primer Congreso de Juventudes, donde explicó su “3º Manifiesto Racionalista. La función de la planta en el paisaje”, evolución de las ideas vertidas en sus conocidos escritos anteriores. Como sugiere este nuevo título, el escritor pensaba en un paisaje depurado y geométrico basado en la desnuda volumetría de aquellas plantas que como el drago, la tabaiba, o, especialmente, la pitera, poblaban, interpretadas, las imágenes de los indigenistas. En lo sucesivo, estas formas transformarían su apariencia y con ellas la del paisaje, licuándose por el efecto turbador de los sueños en una manifestación de sus mágicas potencialidades. Un cambio que se concretó dos años más tarde, en 1935, muy poco antes del estallido de la GC, con la celebración de la “Exposición Internacional del Surrealismo” y la visita de André Breton y Benjamin Péret a la isla. Era el fructífero resultado del puente establecido por Óscar Domínguez entre los dos grupos de GA y los surrealistas de París. En él, también había tenido una influencia decisiva su exposición en el CBA de 1933, cuando aún no formaba parte del movimiento, que fue una revelación para los críticos de la revista y especialmente para DLT. En dos artículos, este escritor evidenció la consistencia paisajística y sexual de su obra, diferenciando las dos vías por las que la destilaba: los “paisajes entrecruzados”, que combinaban diferentes imágenes consiguiendo una imagen muy densa, y aquellos despoblados y diáfanos, como los de Ives Tanguy. Pese a que surgieron dificultades por la diferencia de base entre las ideologías de ambas facciones, es decir, entre la biológica y subversiva de los paisajes surrealistas y la “esterilidad” utópica de los paisajes constructivos que propugnaba Westerdahl como símbolo de una transformación de alcance pragmático, pudieron obviarlas por la común aspiración renovadora de la sociedad.

Domínguez hizo para los paisajes surrealistas mucho más que unir dos realidades mágicas distintas y lejanas, creó la suya propia. Su universo estético, se inscribe dentro de una constante de la paisajística canaria: la revalorización de su naturaleza volcánica. Sus “decalcomanías” eran extraños paisajes provenientes de la estirpe del monotipo ya explorada anteriormente por artistas como Tanguy, por ejemplo. Introdujeron el atrayente factor de la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

emoción sentida ante la posibilidad de la sorpresa, y la libertad que todo juego implica en un difícil camino de vuelta a la lúdica actitud de la infancia. Fueron desveladas en una trama episódica en varios actos: el primero de 1934, cuando Domínguez le proporciona a Westerdahal una decalcomanía para la portada de su libro sobre Willy Baumeister; el segundo, cuando, después de volver de Tenerife, se las presenta en el café a Breton quien, al igual que sus acólitos, se percató que es otro de los mágicos hallazgos como lo fueron anteriormente “la escritura automática”, el “*collage*”, el “*frottage*”, o “el cadáver exquisito”, con que había escrito antes la historia ilustrada del grupo; el tercero y último, cuando se presentaron en el nº 8 de la revista “*Minotaure*” como “decalcomanía sin objeto preconcebido” o “decalcomanía del deseo”. La fórmula técnica fue entonces proporcionada por el propio Breton aludiendo a la analogía entre las decalcomanías y el paisaje, en tanto que las interpretaba como una “ventana a los más hermosos paisajes del mundo y otros lugares (...)”. Básicamente sugería disponer de un papel satinado, dando a entender que cuanto más liso mejor resultaban los efectos azarosos y los corrimientos de pintura, para luego aplicar, a través de un pincel grueso, acuarela negra diluida en algunos sitios y sobre esto presionar otra hoja de papel con la simple fuerza ejercida por el dorso de la mano; sin dejar secar, retirarla suavemente desde el borde superior como si fuese una calcomanía, y, planteaba finalmente la posibilidad de repetir esta acción cuantas veces se deseara hasta que el color estuviese seco.

Los antecedentes de las decalcomanías son numerosos y recorren una senda muy profunda en el tiempo. Todos remiten a la potencial formatividad de lo informe, al cuestionamiento de la materia contextualizada por los patrones formales que la cultura ha depositado en la memoria visual. Esa interrogación perceptual es de una naturaleza similar a la que se practica al observar las formaciones nubosas, las masas rocosas de una montaña, los pozos del café para las adivinatoras o los fondos gastados por el uso de las ollas y sartenes viejos. De la Antigüedad llega el testimonio del sabio turco Apolonio de Tiana (Capadocia, 3 aC-Éfeso,97) en el “Tratado de las Adivinaciones” sobre la facultad de la materia informe de enriquecer la imaginación del vidente, o del también filósofo turco Dión Crisóstomo (Bursa, h.40-h. 120) acerca de cómo el pintor Apeles captó por azar el efecto de la boca espumeante de un caballo exhausto cuando, desesperado, lanzó de rabia su esponja manchada contra el soporte; la misma esponja protagonista de un famoso pasaje incluido en el *Trattato della Pittura* del “Código Vaticano” escrito por Leonardo en torno a la primera década del s. XVI, donde precisa a Botticelli que, si bien, la huella de una esponja manchada puede sugerir masas de paisajes, solo adquirirán su verdadera esencia al enriquecerlos con el trabajo fruto del estudio del natural.

Entre 1938 y 1939, Domínguez realizó una de las manifestaciones más originales de lo que André Breton denominó como “Automatismo absoluto” en el artículo las “Tendencias más

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

recientes de la pintura surrealista”, de 1939: los “Paisajes Cósmicos”. Extraños e inquietantes escenarios siderales sin presencia humana, llenos de turbulencias y espirales atmosféricas que se abren a nuevas dimensiones. Surgieron de la mano de Domínguez con aparente fluidez, con una lógica interna generada por la propia obra.

Desde el consejo de Leonardo en el Tratado de Pintura en relación al descubrimiento de paisajes a partir de las manchas de humedad de su “muro paranoico”, pasando por el célebre método del “*blot*” Alexander Cozens, de finales del s. XVIII, la tradicional fusión entre literatura y plástica, y la prolífica relación entre la tinta y el papel, a la que sumaron artistas como Ismael y Domínguez, se hallan importantes antecedentes a este trabajo, que implican tanto a la acuarela y el paisaje, como, sobre todo, a una visión experimental del arte, que tiene en cuenta y valora la participación del azar, el juego y la materia. Entre 1830 y 1850, el célebre escritor francés Víctor Hugo, produjo una sugerente obra surgida del intenso diálogo matérico entablado con el papel y las tintas, que dio lugar a los llamados “paisajes oscuros”. También, la famosa escritora George Sand desarrolló la técnica de las “dendritas”, término que se refiere a las formaciones minerales arbóreas, que se desgranaban de manera creciente como los fractales; empleando básicamente acuarela, impregnaba las caras de papeles que presionaba entre sí, separándolas luego y reconduciendo el resultado abstracto obtenido, a través de la imaginación y un trabajo de pincel, que derivaba en paisajes imaginarios de ricas texturas.

El otro pintor que tradujo el paisaje canario bajo refinadas coordenadas imaginativas de difícil engarce en su momento vital, fue Juan Ismael, cuyo origen majorero no pudo escapar seguramente de la influencia Unamuniana. A diferencia de otros pintores canarios telúricos, en él la relación surrealista con el volcán no se tradujo en paisajes experimentales de súbitas o azarosas apariciones; de él brotaron paisajes refinados, analíticos y metódicos, diáfanos en la ejecución y la construcción, codificados en el mensaje.²³⁶ Con el alma impregnada de poesía y pintura por igual, este pausado artista estuvo relacionado con algunos de los momentos más innovadores tanto de las letras como de la plástica canaria. Junto a Felo Monzón, fue una de las más incansables figuras dinamizadoras del arte en las islas, integrando como aquél la nómina fundadora de dos agrupaciones surgidas con un claro objetivo renovador, concretamente en su caso, en el intervalo comprendido entre 1947 y 1951, con el grupo PIC de Tenerife en 1947, y con el grupo LADAC de Las Palmas en 1951.

La relación de Ismael con su tierra es absolutamente crucial en el desarrollo no ya de su obra, sino de todo su pensamiento. De forma explícita, el paisaje aparece desde las más tempranas expresiones hasta un momento casi ecuatorial de su producción, cuando ya ha alcanzado la madurez expresiva de sus “paisajes metafísicos”. Ismael ingresó como alumno de la Escuela

²³⁶ PADORNO, Eugenio, “J. Ismael. Ismael E. González Mora”, Col. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1995, pág. 51.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Luján Pérez donde pudo absorber el caldo de cultivo reflexivo imperante en torno a la asimilación de las vanguardias. Más concretamente, se expuso a las ideas de las corrientes creacionistas y ultraístas que cimentaban las ideas de los redactores de la revista “La Rosa de los Vientos”,²³⁷ de donde extrajo la primera fase de esa aproximación al contexto psico-geográfico, con una idea de un paisaje básico y depurado, traducido en diagramas de tinta sobre papel a los que llamó “Gráficos Marinos”, realizados entre 1927 y 28, y expuestos en su primera individual en este último año en el Teatro Marte de Santa Cruz de La Palma: líneas puras de tinta china en el blanco vacío del papel, que mezclaban la captación retiniana fugaz con la abstracción.²³⁸ Esta visión esquelética era revelada simultáneamente durante otro destierro productivo en la literatura plástica canaria, el que produjo el texto fundamental “Lancelot 28-7”, de Agustín Espinoza, acompañado por unas ilustraciones igualmente cartográficas; aquí, el escritor centró su atención en signos como el viento y la palmera, llenos de estructuralidad. Luego Ismael regresó a Tenerife ampliando estos trabajos con nuevos “gráficos” y con óleos restringidos a tres tintas. Están bajo la influencia de Pierre Puvis de Chavannes (Rhône, 1824-París, 1898) y de Walter Spies (Rusia, 1895-Islas Holandesas Orientales, 1942). Con esta material realizó una segunda muestra en Círculo de Bellas Artes que planteó una dura polémica en el ambiente intelectual. Ante esta muestra Eduardo Westerdahl, desde una postura sociológica del arte, criticó en principio sus obras calificándolas de “aristocráticas”, mientras que fueron defendidas por García Cabrera y desde “La Rosa de los Vientos”. En 1931, Ismael elaboró unos paisajes al óleo con el referente canario que reviven el mito de Ulises, reiventados e imaginarios. Tales indicios esenciales de Canarias, los replanteó Ismael desde Madrid, con la influencia de los poetas de G.A., a través de unos paisajes poéticos que expone en 1933 bajo el título de “Paisajes canarios”. En ellos, recurrió a la molineta y a los puertos canarios, donde el poeta creía se hallaba la mayor esencia del paisaje insular. Los acompañó con el texto “Indagación de las Islas”, en donde revivía “el mito de Ulises”, como condición necesaria para reflejar, en la distancia, la esencia de Canarias. Paisajes de la memoria como la herramienta más eficaz del intelecto. El lenguaje de estas obras es esquemático y la pintura se aplica de forma controlada. Pintor-poeta, a partir de 1934-35, surgieron sus paisajes al óleo de reminiscencias metafísicas no exentos de primitivismo en la extrema reducción lineal de los componentes primarios en que estructuraba su paisaje, con un escenario hecho de horizonte, binomio cielo-tierra, y desoladas figuras transeúntes.” En 1935 y 1936 participó en sendas exposiciones, una individual y madrileña y otra colectiva y barcelonesa, en torno al espectro de grupo “Los Amigos de las Artes Nuevas” (ADLAN), comenzando una extensión de sus paisajes metafísicos con reminiscencias de De Chirico, a través de la que catalizó la tensa calma de

²³⁷ PADORNO, Eugenio, “J. Ismael. Ismael E. González Mora”, Col. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1995, pág. 21.

²³⁸ PADORNO, Eugenio, “J. Ismael. Ismael E. González Mora”, Col. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1995, pág. 26.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

la posguerra.²³⁹

Al igual que los paisajes de Ismael, hubo otros de cuya contemplación por los pintores locales cabría haber esperado una reacción de cambio imperecedera. Por aquel entonces, las direcciones del Círculo de BB.AA. tinerfeño y de Gaceta de Arte coincidieron en promover el desarrollo de muestras de los pintores extranjeros que llegaban a las islas. Estos artistas ofrecieron una visión necesariamente nueva de la geografía puesto que pertenecían a sensibilidades e influencias pictóricas de otras latitudes. Donde si cuajó la constatación de esa lógica diferencia, fue en el discurso de vanguardia que la tomó como ejemplo y acicate para una nueva comprensión más “concreta” del conjunto natural, sustentada además en sinos tales la geología y la botánica canarias, intrínsecamente surreales y geométricos.

Así pudieron verse propuestas de diversa índole, fuese éstas más objetivas o más expresionistas, pero a la postre difíciles de asimilar para el público tinerfeño, acostumbrado como estaba a los cartones de Bonnin. En cualquier caso, supusieron nuevos aires para la plástica que incidían otra vez en la mirada del otro sobre las islas. Como ejemplo de esta producción cabe destacar la obra de autores como Curtius Schulten (Elberfeld, 1893-Blankenheim, 1967), que llega a Tenerife en 1932, por invitación del cónsul alemán, exponiendo paisajes geométricos y apuntes de tendencia postexpresionista, vislumbrada por Franz Roh, que alimentan la idea de una visión moderna de Canarias, próxima a un impresionismo abstracto tardío, si bien posteriormente su obra permanece dentro de una esfera costumbrista cargada de luz y color; este pintor, que trabajó asiduamente la acuarela, mantuvo una especial relación con el paisaje insular tanto de Canarias como de las Baleares, y más concretamente, de Tenerife e Ibiza. Robert Gumbrich, pintor y artista gráfico alemán que también trabajaba la acuarela, expuso en 1931 en el Círculo de Bellas Artes paisajes que incidían en esa ambigua significación de la factura de herencia expresionista.

²³⁹ PADORNO, E. (1995). *J. Ismael. Ismael E. González Mora*, Col. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, pág. 54.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Curtius Schulten, Monschau, acuarela sobre papel, 1950

Los óleos de Gustav Gulde (Ludwigshafen, Alemania, 1906 - Bebra, 1953), se correspondían también con la respuesta emocional y transcripción realista de un entorno que se muestra novedoso a los ojos de un extraño. Este último artista representa fielmente la imagen del artista que a través de un itinerario vital de enorme complejidad viajera, colmado de etapas desde los veintiún años, fragua su ciclo formativo y desarrolla su lenguaje personal. Los numerosos lugares que visitó operaron a modo de ciudades-estudio donde materializó la obra que expondría en diversas ocasiones; así, en su caso, tras visitar París en dos ocasiones, Gran Bretaña, Berlín, Sudáfrica, la ciudad alemana de Jena, Italia, también en dos ocasiones, visitando Florencia, Roma y Sicilia, regreso a Jena y, finalmente, Lisboa, decide embarcarse junto a su mujer y su hija rumbo a Canarias, donde se instalan desde 1932 iniciando una etapa vital de escasos cuatro años llenos de vicisitudes en el marco del Puerto de La Cruz, a partir de los cuales, se pierde su rastro en la isla. Incluso, durante esta etapa insular, es posible que emprendiesen dos viajes más y, tras ella, prosiguieron su camino por Europa atravesando los difíciles momentos de la II GM. Las muestras de Gulde en el Círculo, tuvieron lugar a finales de 1932 y a principios de 1934, mayoritariamente paisajes y retratos cuyo lenguaje visceral no fue del todo comprendido por el público de la época, pero sí muy valorado desde los redactores de GA..

Vinculado al expresionismo satírico de Otto Dix y George Grosz, el pintor Hans Tombrock filtró el paisaje insular a través de su desgarrada experiencia vital. La obra de este autor, inmerso en el movimiento social de vagabundos, y expuesta en enero de 1934 en la planta baja del Cabildo de Santa Cruz, estaba resuelta con materiales que como la tinta o la acuarela, se amoldaban a una visión perentoria del arte, y ofrecía lógicamente visiones paisajísticas insulares teñidas de un componente social poco afable. Su propuesta se hallaba en el seno de la polémica contextual y crítica por la función social del arte, acerca de la dicotomía entre un arte aparentemente formalista y en un callejón sin salida y un arte de compromiso social.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Westerdahl, a diferencia de Domingo López Torres, planteaba una conciliación entre arte puro y social, entendiendo éste como la verdadera expresión contemporánea de un arte producto de su entorno, pesimista y, no obstante, compatible con la independencia de signo revolucionario que puede hallarse en la fórmula del arte por el arte, visible en los valores formales constructivos, impresionistas, expresionistas y abstractos.

Otro artista alemán prominente que residió junto a su mujer Gertrude Lifmann en la pequeña ciudad del Puerto de la Cruz, a partir de 1934, fue Karl Joseph Maria Drerup (Münster, Westphalia, 1904- 2000), cuyo famoso clima pudo curar definitivamente la tuberculosis contraída en su juventud y que le había obligado a permanecer en un sanatorio suizo durante tres años más otra convalecencia experimentada posteriormente. Este artista desarrolló durante su estancia de tres años, una interesante versión corpórea, con ciertos matices de una figuración resuelta a través de amplias masas, en un lenguaje formal apolíneo de claras reminiscencias italianas, no en balde adquirido durante sus estancias transalpinas; con ese bagaje afrontó una labor exploratoria de los escenarios seminaturales de las islas, en particular del muelle de la villa portuense, con obras al óleo y otras con gouache, técnicas que parecen idóneas a ese perfil, de tiempo lento, contrario al vértigo de la acuarela.



Karl Drerup, Marina de las Islas Canarias, óleo sobre tablero, 6' x 8', Tenerife, 1937

6.10. Transgresiones de posguerra.

Tras la contienda civil española, las propuestas paisajistas que desde la vanguardia se habían

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

formulado se difuminaron por la profunda quiebra que en el lógico devenir de esos proyectos vinculados a la ideología republicana supuso la súbita irrupción del control fascista de la cultura. La lógica y cruel dinámica de la guerra ralentizó u obturó unos ideales de libertad y progreso sumergiéndolos o tiñéndolos por otros de supervivencia que, como radios centrífugos, provocaron el exilio, de una u otra manera, de los portadores de esas ideas, algunos muy conocidos como por ejemplo, Felo Monzón o García Cabrera, que sufrieron encarcelamientos u Óscar Domínguez que regresó apresuradamente a París. En la década que siguió al triunfo de los nacionalistas, el arte canario promovido oficialmente fue aquél que no representaba amenaza alguna para el estado de control impuesto, como el paisaje costumbrista y la acuarela regionalista, que satisfacía además los gustos de la burguesía imperante, el que ensalzaba la estética clasicista y heroica de la falange, como el del muralismo épico de José Aguiar, o el que provocaba una mirada regresiva hacia un pasado utópico y tradicional como las propuestas del tipismo neocanario de Néstor de la Torre, autor cuya obra pictórica integrante del “Poema de la Tierra”, que hacía una lectura tan apasionada como erótica de la tierra, fue, sin embargo censurada por amoral. En ese contexto, triunfaron las propuestas paisajísticas continuistas de Bonnín Guerín, que por su condición de militar incrementó el poder cultural que ya ostentaba, y de nuevos exponentes de notorio talento en el manejo de la acuarela y la percepción realista de la naturaleza, como, principalmente, el palmero Antonio González Suárez, que se convertiría en el relevo generacional del magisterio de la técnica en Canarias. Así mismo, se impuso el isorense Manuel Martín González en austeras panorámicas al óleo, con una visión austera, árida y pétrea del paisaje canario, hasta esos momentos muy poco explorada a favor del exuberante verdor del Valle de la Orotava. Más adelante, este paisaje austero y pétreo, tendría dos exponentes clave con propuestas más experimentales o innovadoras, de vocación abstracta, en el último tercio del s. XX, con las acuarelas de cartones rasgados de Manuel Martín Béthencourt, y con los óleos y acrílicos del universo lítico del pintor catalán afinado en Las Palmas, Baudilio Miró Mainou.

Sin embargo, desde mediados de la década de 1940, en ese contexto desolador de la posguerra y en respuesta a la primacía expositiva de una estética conservadora cuyos horizontes se limitaban a la reiteración de imágenes costumbristas, entre bodegones, retratos y, sobre todo, paisajes pintorescos, brotaron algunas significativas iniciativas de avance y apertura. A finales de la década también la docencia y promoción artística progresó en las islas; mientras que la Escuela Luján Pérez sobrevivió al embate bélico, en Las Palmas la actividad se llevó a cabo en el marco del Gabinete Literario y del Museo Canario, donde se había realizado una significativa muestra auspiciada por el Director Gral. de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, que fue el preámbulo de dos importantes exposiciones de cada una de las provincias en el Museo Nnal. de Arte Moderno de Madrid que radiografiaban el panorama canario. En ellas, por parte de Las Palmas, supuso la presentación de artistas relevantes para el paisaje como

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Plácido Álvarez-Buylla y Nicolás Massieu y Matos con un lenguaje centrado en la mancha que recordaba presupuestos impresionistas, de Felo Monzón, Santiago Santana y Jorge Oramas, destacando especialmente éste último por la búsqueda de síntesis, e intensa construcción y volumetría de las formas, de Néstor con sus composiciones dinámicas y simbolistas, o el entonces joven César Manrique, que participó con una significativa serie de diez acuarelas con un lenguaje figurativo particular de ecos cubistas que prefiguraba en cierta manera su posterior lenguaje volcánico. Por parte de Tenerife, el abanico partía del lenguaje neoclásico tardío de las marinas de Manuel López Ruiz, el simbolista de Juan Davó con reminiscencias de Néstor, el romántico de Nicolás Alfaro, con la acostumbrada anécdota campesina en tránsito hacia el paisaje puro aún con ecos de ese movimiento en los arroyos y los reflejos de Botas Ghirlanda y Valentín Sanz o el más centrado en el factor lumínico y orográfico de Manuel Martín González, el abigarrado paisaje de un regionalismo neoclasicista con elementos botánicos autóctonos fundidos con orondas figuras campesinas de Aguiar, el costumbrismo acuarelístico en llamativos interiores y exteriores coloniales floridos de Bonnín Guerín y el más atmosférico e inglés de su complementario Antonio González Suárez, el luminsmo sorollesco de trasfondo rural de Alfredo de Torres Edwards y Ángel Romero y, sobre todo, destacaba la figura de Antonio Torres con un paisaje de corte indigenista y ecos de Franz Marc a la búsqueda de un lenguaje más analítico.

Retomando el factor de la animación cultural en esa época, en Las Palmas también contribuyeron diferentes clubes y la Galería Wyott, que apoyaron las exposiciones de las décadas siguientes; así mismo se crearon las Academias Municipales y en Tenerife iniciaron actividades la Escuela Superior de Bellas Artes y la Agrupación de Acuarelistas Canarios, que en 1966 y 1971 abrigó los significativos episodios de la Acuarela Experimental de los pintores Raúl Tabares y Manolo Sánchez.

Al ambiente artístico adocenado que promovió la censura del régimen militar tuvo lugar igualmente una primera y significativa reacción a manos del autodenominado grupo “Pintores Independientes Canarios” (PIC). El mismo se hizo visible a través de la única muestra de título homónimo que, en 1947, llevarían a cabo sus integrantes, en el CBA, acompañada de un Manifiesto principalmente redactado por, además de Juan Ismael, José Julio Rodríguez (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916-Madrid, 2002), y Constantino Aznar de Acevedo; luego lo suscribieron también Carlos Chevilly, Alfredo Reyes Darías y el retratista Teodoro Ríos. A través de él, básicamente propugnaban la autonomía del artista y la interpretación de una identidad canaria alejada de las fórmulas tradicionales, expresada en unos escenarios “suprarreales”, es decir, más reales que “la propia realidad que tocaban”.²⁴⁰ Fue un gesto tan provocador como efímero, en el adocenado ambiente artístico

²⁴⁰ NUEZ, José Antonio de la, “José Julio, pionero de la pintura abstracta en Canarias”, Revista Aguayro, nº 158, La Caja de Canarias, LPGC, 1985-03, págs. 17-19, pág. 18.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

canario, pues, el oportuno grito de denuncia se ahogó tan rápidamente en su propio ímpetu que sólo duró mientras se mantuvo abierta la muestra. A pesar de ello, quedó como estímulo para posteriores empresas de signo parecido. Fundamental fue la figura de Juan Ismael, para quien el paisaje resultó un terreno de experimentación. primero de la memoria y luego de los sueños²⁴¹, soportes con los que propugnaba un paisaje analítico, reflexivo e interiorizado. Pero aquí también resulta relevante el segundo de los artistas mencionados porque procuró la ruptura con la tradición paisajística con una serie de pequeños cuadros que prefiguraban su posterior evolución hacia la de los llamados “Monotipos” en acuarela; aunque éstos partían claramente de los precedentes históricos de Kandinsky o más cercanamente de Miró y de las decalcomanías de Domínguez, constituían algo inédito en Canarias, ya que, a excepción de las pictografías aborígenes, es uno de los más tempranos antecedentes conocidos de abstracciones puras expuestos públicamente en Canarias. Tales acuarelas fueron prolongadas en obras similares durante la década de 1950 al entrar a formar parte su autor del grupo experimental canario LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) e incluso en la siguiente de los 60, con ligeras variantes en reiteraciones de sus hallazgos anteriores; en virtud del peso de la tradición de la acuarela tradicional, representaron también una irreverente búsqueda en ese ámbito, tan férreamente aquí asociado por entonces a la iconografía popular o costumbrista.

El paisaje construido en Canarias ha estado siempre muy ligado a la imposición geográfica derivada del concepto isla-aislada. Ese horizonte de estrechez y presión ha conducido siempre a visiones fugadas en respuesta a exilios tanto vitales como conceptuales y formativos. Por tanto, cuánto más paradójico resuenan hoy las polémicas con una raíz nacionalista si la mirada sobre la tierra siempre ha sido mestiza, albergando condicionantes adquiridos desde el exterior. Ejemplos de ello durante el s. XX son numerosos. Juan Guillermo Rodríguez Báez (LPGC, 1916-Madrid 1968) emigró a Madrid en busca de una mayor formación a los veinticuatro años, allí entabló amistad con pintores de la Escuela homónima, pasando a definir una obra que evolucionó desde la influencia formal rotunda de José Aguiar dominada por la presencia de figuras, hacia un paisajismo omnipresente que aprovechó los temas arquitectónicos rurales abigarrados para estructurar los diversos elementos en planos con los que dividía las composiciones; esa producción se bifurcó principalmente en imágenes tanto al óleo como a la acuarela que estéticamente son unitarias, de hecho, a veces la similitud es tal que resulta laborioso discriminar la naturaleza de medio desplegado; en su caso, al contrario que con la gran mayoría de pintores, la analogía formal no reside en que el óleo adquiere la apariencia de la aguada sino, al revés, es la acuarela quien adopta una pincelada más bien seca y directa. La austeridad de las llanuras diagramáticas de

²⁴¹ AGUIAR GIL, Jorge, *El Paisaje y la Renovación de la pintura en Canarias*, en NAVARRO SEGURA, M.I. et al. (1994). *Conca. Una vanguardia y su época*, Cabildo de Tenerife. pág. 117.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

los paisajes castellanos de artistas como Ortega Muñoz o Beulas, tuvieron honda influencia en Cristino de Vera (S/C Tfe., 1931), un pintor canario liminar, dotado de un carácter especialmente reflexivo que ambién realizó una diáspora artística al cero del país; su compartida austeridad con el paisae castellano y una propensión hacia la disgregación analítica de las formas lo llevó a realizar, a finales de la década de 1950, unos paisajes casi abstractos de gruesas líneas negras. Una espiriualidad cada vez más perentoria fue transformando el signo plástico en puntos que, aplicados a paisajes distantes, le otorgan una condición de diferencia sobre cualquier otra realización pictórica insular, y prolongan cada vez más la temporalidad y el arraigo de la vida frente a la muerte; de sus visiones místicas atemporales emana una luz que palpita por la intermitencia del infinito punteado. Concomitante por un lado, con la línea indigenista grancanaria y, por otro, de nuevo, con la formación adquirida en Madrid, afloró de vuelta en Canaria y por la misma época, la propuesta del pintor galdense Antonio Padrón. Una de las versiones más originales del paisaje interior insular, donde tierra y habitantes se funden por el hábil uso de la materia pictórica densa y los signos expresivos angulosos y rotundos. Una tensión inexistente por ejemplo en los paisajes semiurbanos de Oramas, donde la geometría y el color se alían en una estructura completamente resuelta y acabada, en la que el pintor elimina el espacio a la duda y la confusión. Desde la década de 1950, Padrón edificó un paisaje analítico poco o nada complaciente, a lo largo del cual la figura casi siempre es elemento protagónico. Los seres simbólicos de su pintura fueron adquiriendo una mayor angulación y visceralidad en la década de los sesenta, aspectos reforzados merced a un dramatismo ancestral sustentado en la intensidad primaria de los trazos lineales. Esa fuerte expresividad se fue concentrando en rostros, pies y manos, recordando poderosamente la obra del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (Quito,1919-Baltimore,1999). El orden geométrico implícito en la fuerte pastosidad y vehemencia tonal recuerda también las primeras fases constructivas del artista lanzaroteño César Manrique. A finales de la década de 1960, acometió otro exilio formativo, pero en su caso hacia Nueva York, del que regresó en 1966, añorante de su isla y su paisaje con tal ansia, que desarrolló una conciencia y activismo ecológicos de resonancia internacional, inéditos en la España dictatorial de la época. A partir de ese momento tuvo la sensibilidad de reconocer el potencial plástico y la belleza de una geología telúrica y vulcanológica, que, yaciendo a flor de piel, había pasado o obstante inadvertida a las miradas sedentarias de los pobladores. Como Unamuno en Fuerteventura, el regreso de Manrique y su innata predisposición, le redescubrieron la naturaleza salvaje y oscura de su tierra. Esta inmanencia ascética de la morfología terrestre ya había impelido la labor creadora de otros pintores españoles, como sucedió en relación a la geología de toda la cordillera del Sistema Central español, primero de la Sierra madrleña del Guadarrama en la mitad oriental del mismo y luego de su altiplanicie meridional, la Meseta Central; junto a ella, la de Castilla, integrando las rutas del Quijote, ha estado asociada a la idea del viaje de creadores, como el del peligroso peregrinaje de Azorín por esos parajes, y más reciente, el de Julio Llamazares,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

autor de libros como “Río del Olvido”, de 1990, donde un modelos de paisaje revelado como memoria individual y colectiva ha influido notablemente en la obra del fotógrafo José Manuel Navia, autor a su vez de libros fotográficos como “Miguel de Cervantes o el deseo de vivir” y “*Nóstos*”.

6.11. Inagotable fuente inspiradora.

Los elementos más simbólicos que definen las islas han seguido inspirando a la gran mayoría de artistas canarios que lograron finalmente conectarse al resurgir de la vida insular tras la difícil posguerra y diáspora de los años cincuenta del pasado siglo. Uno de los más destacados y prolíficos de esa generación fue Pedro González, a quien su exilio venezolano le brindó la oportunidad de conocer amplias muestras de arte moderno en Caracas y, sobre todo, mostrando una especial sintonía con lo expresado en el apartado 2.1, de asimilar la honda impresión que le causó la obra del pintor de Macuto, Armando Reverón. Su estancia productiva en América se concretó principalmente en obra sobre papel a base de monotipos y aguadas de tinta que, reflejan esa influencia por la pobreza latente de los materiales y por la iconografía rural desplegada. Pero además, serían el relevo experimental y generacional de las acuarelas anteriores de José Julio Rodríguez. Esta obra posee ya muchos de los rasgos que lo definieron posteriormente como artista de éxito a su regreso a la isla natal y, que, en términos generales, podría asociarse en buena forma a la estética lavada de la acuarela. La segunda coincidencia vital de este autor con las motivaciones que inspiraron este trabajo, tuvo lugar en 1960, treinta y dos años antes de una experiencia personal prácticamente homóloga. Consistió en la polémica originada entre el seno de los acuarelistas a raíz del premio de pintura que le concedieron como fallo a la primera Exposición Regional de Bellas Artes. La reiteración en el tiempo de factores, sólo con diferentes protagonistas y, salvando las distancias oportunas, puede ser una pequeña muestra que sirva para deducir un panorama pictórico local marcado de alguna manera por el sesgo tradicionalmente conservador de la acuarela canaria. Marco a cuya estrechez y al calor del debate establecido, reaccionaron algunos acuarelistas disidiendo de la iconografía habitual con aperturas experimentales.

Concluida la etapa inicial venezolana, a su inmediato regreso a Tenerife seguiría un dilatado devenir pictórico sólo truncado muy recientemente. En su transcurso, el autor persiguió siempre destilar con la mayor claridad posible una pintura que, según decía personalmente, era, en esencia, la misma, en una continua reelaboración de su pintura abordando temáticas distintas. Las figuras que poblaban esos papeles seminales nunca abandonaron la relevancia que ahí contienen, por más que el paisaje u otros motivos de una realidad cotidiana les restase momentáneamente protagonismo. Tal fue el caso de las series de los años noventa dedicadas al “Mar” y al “Bosque”, que, aunque nítidamente canarios, se volvían universales en su propuesta; como ocurrió en “La Montaña”, con un Teide implícito y al mismo tiempo ausente

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

que se adueña por completo del espacio pictórico, o las últimas del nuevo milenio dedicadas a los “Cementerios” y a “La Ciudad”. En estos dos últimos conjuntos se entregó a un paisaje más antropomorfizado, si bien, como se dijo antes, los vestigios de la huella humana podían rastrearse en las primeras, por ejemplo, cuando realizó la serie de los “Coches”, que constituyó una evolución donde el artista fusionó en un mismo paisaje a dicho elemento industrial con la naturaleza boscosa de las islas. Pero la que marcaría realmente la esencia de su ideario fue una de sus etapas de temprana madurez, la denominada con el misterioso término de “Icerse”, donde apostó por un lenguaje informalista y abstracto que era lógica evolución de aquellos papeles esenciales. Casi ninguna otra de sus obras posteriores, a excepción de los papeles manchados que, mucho más contenidos que sus obras sobre lienzo, integraron en segundo plano cada una de sus sucesivas individuales, muestra de una manera tan clara el principio técnico que soporta toda su obra, esto es, el fregado de la superficie manchada. Las propiedades termofísicas de los acrílicos, que debía conocer ampliamente por su bagaje como químico, le suministraron, como a Morris Louis, el fundamento de la delicuescente cualidad de toda su obra. Una producción que podría calificarse de “materialidad ausente” por la naturaleza sustractiva y residual de las manchas configuradoras de la imagen. Y como en el americano, esas obras abstractas resultan deudoras de las acuarelas de Rothko, Gotlieb y de las obras de Helen Frankenthaler y Louise Mitchell, logradas con efectos similares de óleo diluido.

Tras esta generación afloró otra que, irrumpiendo de manera dual y simultánea en ambas provincias, estuvo integrada por artistas nacidos a lo largo de la década de 1950, para los que, en general, la dialéctica con el espacio circundante y las referencias de González y Millares respectivamente, fueron las fructíferas claves de su personal reformulación pictórica del paisaje. El énfasis que la mayor parte de ellos hace aún del entorno canario verifica que el paisaje es significativo en ra medida sólo para el sujeto creador, como una proyección de sus miedos y ansias²⁴². De la provincia occidental destacan en ese sentido, las figuras de Gonzalo González (Cruz Santa, Tfe., 1950) y Andrés Delgado (Güímar, Tfe., 1953), y la gran labor promocional de la Sala CONCA de La Laguna, cuyos días de esplendor hace tiempo finalizaron pero aún hoy es posible contemplar su paradigmático rótulo en la fachada del inmueble donde permanece cerrada. Mientras, en la provincia oriental brillaron con luz propia los nombres de Juan José Gil (LPGC, 1947), José Antonio García Álvarez (LPGC, 1954), y del efímero Juan Hernández (LPC, 1956), vinculados al polémico grupo “Contacto”.

Para el primero, el paisaje adquiere un tono profundo, cargado de una mística proveniente de una primera etapa que podría denominarse baconiana, de seres retorcidos y viscerales. Algo de ello trasladó a la fase que dio inicio en 1979 y que a la postre supuso su definitiva entrega a la plasmación casi siempre densa, del encuentro entre el cielo, el mar y la tierra. En los

²⁴² LUBBERS, F. (1991), “Algunas reflexiones sobre el concepto de Paisaje en el arte de hoy y de ayer”, *Atlántica Internacional, Revista de las Artes, Centro Atlántico de Arte Moderno*, nº 1, mayo 1991, págs. 74-80, pág. 77.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

noventa sus paisajes se clarifican tonalmente, recuperando un tono más apacible tras las tormentas precedentes, llenas de agitación y fuertes contrastes entre amenazantes estructuras prismáticas náufragas. Algunas son faros erguidos sobre un territorio dendrítico deudor de Domínguez y de la simbología mítica de la isla que alumbra el océano, metáfora de una esperanza que también reflejó Hernández en su última etapa dedicada a ese singular motivo marítimo, con una factura más libre en papeles de gran formato, que se aproximan de nuevo bastante a una idea experimental de la acuarela.

A comienzos de la década de 1990, se reanuda la cíclica apuesta por la visión foránea del paisaje, alimentada antes desde la Sala CONCA a través de la sintética versión paisajística del americano Walter Meigs (NY, 1918 –Canarias, 1988), que interpretó escenarios naturales representativos desde una inusitada óptica de campos planos de color, atravesados por finas líneas tensionales. Creadores consagrados como el checo Jiri Georg Dokoupil (1954), con estancias temporales en Canarias, y otros menos conocidos en este contexto, pudieron exponer por entonces su trabajo. Entre estos figuraban Robert Greene, Antonin Stryzek (1959), Roberto Cabot (Río de Janeiro, 1963), y el dúo formado por Alice Stepanek (1954) & Steven Maslin (1959), que a lo largo de una dilatada carrera de reflexión sobre la naturaleza deconstruyen la pintura de paisaje a través de los códigos perceptivos actuales. Todos ofrecieron una visión pormoderna del paisaje cuajada de alusiones entrecruzadas, dialogando y transgrediendo los géneros clásicos.

Este intenso foco de atención artística sobre el paisaje canario a finales del s. XX y comienzos del s. XXI, se ha materializado en obras de diversa naturaleza y alcance. Obras literarias cuyo protagonista es el paisaje, como en “Los designios torcidos”, novela de 1999 del escritor Domingo Fuentes Curbelo, que gira en torno al paisaje de Fuerteventura, cuya árida y ondulante presencia, no exenta de sugerentes contrastes sigue resultando insoslayable. Isla esquelética oriental que comparte concomitancias con la vecina septentrional de Lanzarote, a cuyo recuerdo mítico trasladan rítmicas apariciones de efemérides en prensa que rememoran el concepto de isla-horizonte forjado desde la óptica de los viajeros ilustres llegados a las costas del archipiélago. Valga como ejemplo, la vinculada a esta última isla que abría “*A Description of the Canary Islands*”, del destacado marino y colono escocés George Glas, cuyas costas conocía particularmente bien, y que añadió a su obra escrita, “*The History of the discovery of the Canary Islands*”, aparecida en 1764²⁴³. El paisaje austero y primigenio de la volcánica Lanzarote, que desde los setenta marcó la obra de César Manrique, ha sido también elemento de reflexión básico y multidisciplinar de una zaga familiar de músicos y artistas plásticos integrada por los hermanos Ildelfonso, Alejandro y el músico y compositor Samuel Aguilar. Ildelfonso Aguilar (Salamanca, 1945), nombrado en 2017, Hijo Predilecto de la isla, es un artista multidisciplinar que funde música, cine y pintura para materializar su visión admirada del paisaje de Lanzarote. Dedicado exclusivamente desde

²⁴³ El Día, jueves 6 enero 1999, Santa Cruz de Tfe., págs. 86-87.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1985 a la creación plástica, y responsable cultural de la isla y desde 1989 del Festival de Música Visual de Lanzarote, su vertiente más pictórica ofrece una interpretación del paisaje insular traducido en escenarios lávicos donde un gran dominio de la arena espolvoreada, fijada al soporte en numerosas capas y teñida con tintes naturales, transmite sutiles y elegantes gradaciones de matices terrosos. La exquisita perfección de estas piezas plantea un tenso diálogo en contraste con la aridez del paisaje que desea revelar. Muy recientemente, entre el 2 de abril y el 11 de julio de 2017, ha expuesto en el TEA la muestra "Paisaje sonoro", con setenta y cuatro obras fieles a su estilo característico, expandiendo eso sí los límites de su visión plástica con polípticos de muy grandes dimensiones; como actividad paralela a la muestra, su hermano y compositor presentó el disco "Minimal Landscapes" inspirado en la misma isla.

Uno de los logros que Gonzalo González legó a otros exponentes canarios más jóvenes pero ya igualmente consolidados, como pueden ser los miembros de la generación de los 90 promovidos por la Galería Artízar en La Laguna, que ha tomado una especie de relevo respecto al papel activo que jugó la Sala CONCA en las últimas décadas del s. XX, es la traducción personal del paisaje mediante la versátil negrura del carburo de silicio. La cuidadosa factura de sus paisajes a grafito de inicios de la década de los ochenta, con filigranas lumínicas y verosímiles nubes conseguidas borrando con gomas cortadas en ángulo, ha inspirado la obra de varios artistas posteriores. En concreto, el rastro de su influencia puede conducir hasta las inconfundibles antenas parabólicas cubiertas de trazos de lápiz de Julio Blancas (LPGC, 1969); el obsesivo uso del procedimiento, llevado muy recientemente a la interpretación en grandes lienzos colgantes de paisajes de una realidad orgánica y mineral aumentada, conlleva una especie de autosacrificio simbólico. La nómina de nombres destacados en este círculo se completa con Juan Carlos Batista (Tenerife, 1960), y Ángel Padrón (S/C Tfe., 1969).

Otros creadores de esa generación que han centrado su atención en la naturaleza son Atilio Doreste (LPGC, 1964) que ha discurrido una senda intermedial desde el gesto pictórico, incidido en la valoración de la naturaleza y la crítica hacia acciones que la deterioran, pasando por un vínculo omnipresente con la fotografía, hasta desembocar en la actual vía investigadora referente a la construcción de paisajes sonoros; Pipo Hernández Rivero (Telde, GC, 1964) trabaja conceptualmente el paisaje analizando nociones cada vez más vigentes como las de identidad, territorio, frontera, etc. en instalaciones que aluden ingeniosamente a la escarpada orografía canaria. Entre propuestas de soportes más convencionales, cabe destacar la obra de Carmen Muruve Pérez (Sevilla, 1962) profesora de la Escuela de Arte Fernando Estévez, atraída por las relaciones inherentes a los espacios públicos y cuyas arquitecturas también ha trabajado en acuarela.

Actualmente cabe precisar que el paisaje especialmente pictórico, goza de una prometedora salud en las propuestas de los más jóvenes creadores que despuntan en este panorama

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

atlántico. Como en décadas anteriores, sus nombres se abren paso alzándose con premios o siendo finalistas en los distintos certámenes artísticos regionales. En este grupo se reiteran especialmente los nombres del ya mencionado David Méndez Pérez, así como de otros artistas por ahora comprometidos con soluciones derivadas de ese tradicional medio, como son, entre otros, Pilar Brito (1972, Tenerife), Beatriz Hernández Hernández, Cristóbal Tabares (Arafo Tenerife, 1984), y Moneiba Lemes (Mácher, Lanzarote, 1986). Particularmente sinificativas parecen las propuestas de Tabares, en especial la referida a una interpretación cenital del paisaje, que lo liga a la tradición fotográfica ya mencionada de Nadar, Steichen y, más recientemente de Arthus-Bertrand o David Maisel (EE.UU., 1961).

6.12. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

El recorrido propuesto resume de manera sumaria la fecunda relación entre las artes plásticas vinculadas a Canarias y el territorio natural circundante, a partir del primer tercio del s. XX, una vez que los lenguajes de la modernidad empezaron a aflorar en las obras de los artistas. En efecto, se observa cómo determinadas formas del entorno fueron traducidas al lenguaje plástico incidiendo y actuando sobre ciertos componentes estructurales, tendiendo en general a una particular idea de síntesis. En esencia, las islas resumidas en una sola, han impuesto su destacada silueta entre los dos “oros azules”, siendo el punto de partida o de llegada de numerosas propuestas artísticas. Marcadas por la lejanía y la austeridad, han propiciado una relación ambivalente con el medio, recientemente disfrazada por el espejismo turístico. Con frecuencia los artistas han debido emigrar para más tarde retornar con una mirada nueva y fecunda sobre el medio, despojada de miradas narcisistas. En otras muchas ocasiones son otros los que han debido aportar las ideas desde el exterior desvelando verdades inadvertidas por la presbicia interna. Desde finales del s. XIX, los pintores en Canarias han experimentado con la manera de dar forma a la percepción directa de la naturaleza materializando un movimiento que ha transcurrido desde el exterior hacia el interior, zona ésta última donde transitan hoy la gran mayoría de propuestas, es decir, construyendo paisajes de la memoria que dan la espalda al contacto directo o a la intemperie con el medio ambiente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: NICOLÁS MASSIEU Y MATOS (1876-1954)

Título: *Barranco de Azuaje*

Técnica: Óleo sobre cartón

Dimensiones: 50 x 43 cm

Año: h. 1943



Autor/a: COLACHO MASSIEU Y MATOS (1876 - 1954)

Título: *Roque Nublo*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 43 x 49 cm

Año: h. 1945-1950

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: NÉSTOR MARTÍN FDEZ. DE LA TORRE (LPGC, 1887- *Ibid.*, 1938).

Título: Cardón, *Poema de la Tierra* /ROSALES PEDRERO, Pedro Luis: *La Tierra Exaltada. Néstor y Canarias*; *Op. cit.*, pág. 36.

Técnica: Óleo sobre tablex.

Dimensiones: 67 x 67 cm.

Año: 1930-38.



Autor/a: Autor/a: NÉSTOR MARTÍN FDEZ. DE LA TORRE (LPGC, 1887- *Ibid.*, 1938) .

Título: Cardón, *Poema de la Tierra* /ROSALES PEDRERO, Pedro Luis: *La Tierra Exaltada. Néstor y Canarias*; *Op. cit.*, pág. 28.

Técnica: Óleo sobre tablex.

Dimensiones:

Año: 1930-38.



Autor/a: NÉSTOR MARTÍN FDEZ. DE LA TORRE (LPGC, 1887- *Ibid.*, 1938)

Título: Ficus, *Poema de la Tierra* /ROSALES PEDRERO, Pedro Luis: *La Tierra Exaltada. Néstor y Canarias*; *Op. cit.*, pág. 28.

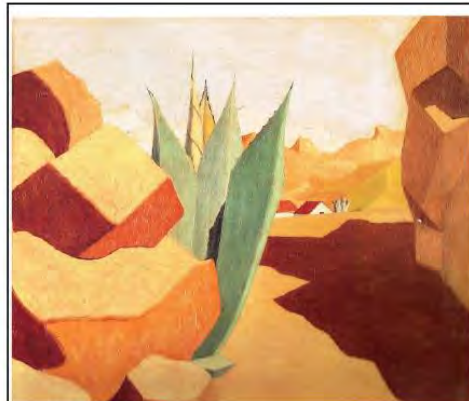
Técnica: Óleo sobre tablex.

Dimensiones: 67 x 67 cm

Año: 1930-38



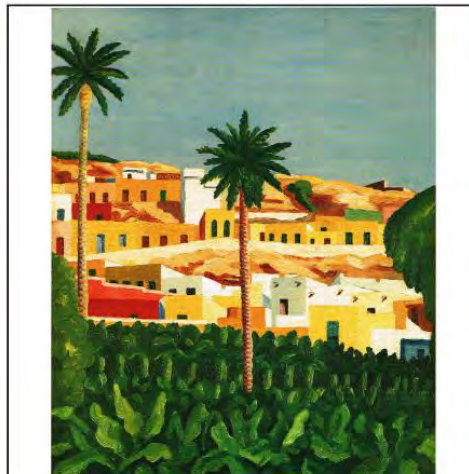
Autor/a: JOSÉ JORGE ORAMAS (LPGC, 1911 - Tafira,1935)
 Título: Camino / AA.VV.: *Islas Raíces, Op. cit.*, pá. 249.
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 38 x 44,5 cm
 Año: h. 1930



Autor/a: JOSÉ JORGE ORAMAS (LPGC, 1911 - Tafira,1935)
 Título: Rocas y pitas / AA.VV.: *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936, Op. cit.*, pág. 80
 Técnica:
 Dimensiones:
 Año: h. 1930



Autor/a: JOSÉ JORGE ORAMAS (LPGC, 1911 - Tafira,1935)
 Título: Pita y Roque Nublo
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 38,5 x 36 cm
 Año: h. 1930



Autor/a: JOSÉ JORGE ORAMAS (LPGC, 1911 - Tafira,1935)
 Título: San Roque
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 42 x 34,5 cm
 Año: h. 1930

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



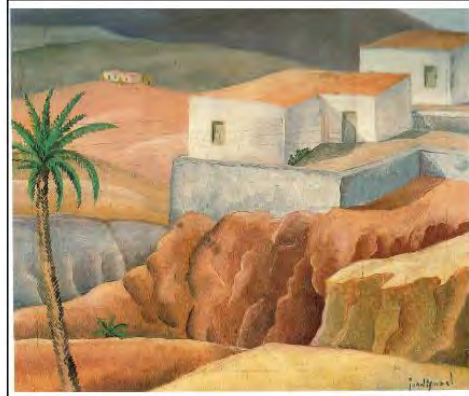
Autor/a: JUAN ISMAEL (La Oliva, Fuerteventura, 1907 - LPGC, 1981

Título: Paisaje del Sur (Granadilla)/ AA.VV.: *Islas Raíces, Op. cit.*, pá. 249.

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 50 x 61 cm

Año: 1930



Autor/a: JUAN ISMAEL (La Oliva, Fuerteventura, 1907 - LPGC, 1981

Título: Paisaje de Tenerife/ AA.VV.: *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936, Op. cit.*, pág. 90

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 43 x 49 cm

Año: 1932

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

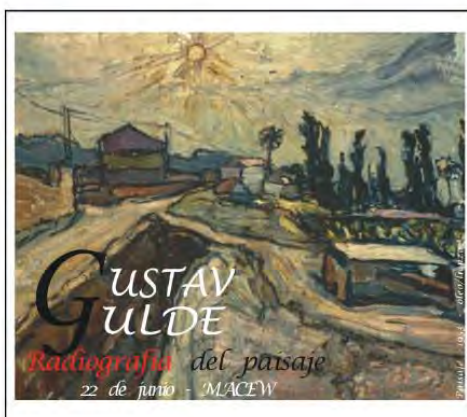
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

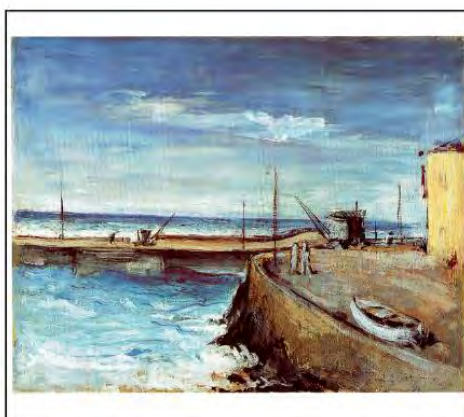
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

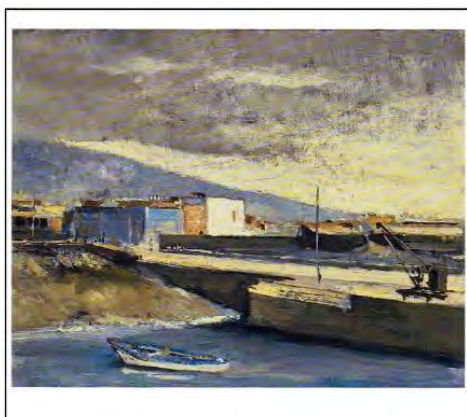
11/07/2017 16:32:45



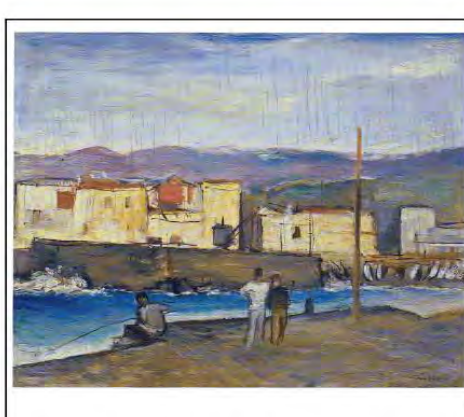
Autor/a: GUSTAV GULDE ()
 Título: Paisaje
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 77 x 89 cm
 Año: 1932 - 34 (Estancia en Tenerife)



Autor/a: KARL DRERUP (Borghorst, Westfalia, 1904-EE.UU., 2000)
 Título: La Ranilla (Puerto de la Cruz)
 Técnica: Óleo sobre madera
 Dimensiones: 27,5 x 35 cm
 Año: 1933



Autor/a: KARL DRERUP (Borghorst, Westfalia, 1904-EE.UU., 2000)
 Título: Muelle del Puerto de la Cruz I /AA.VV., Islas Raíces, Op. cit, pá. 353.
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 38,5 x 46 cm
 Año: 1934-37



Autor/a: KARL DRERUP (Borghorst, Westfalia, 1904-EE.UU., 2000)
 Título: Muelle del Puerto de la Cruz II /AA.VV., Islas Raíces, Op. cit, pá. 353.
 Técnica:
 Dimensiones: 38,5 x 46 cm
 Año: 1934-37

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ÓSCAR DOMÍNGUEZ (La Laguna, 1906 - 1957)	Título: <i>Recuerdo de París</i>
Técnica: Óleo sobre tabla.	Dimensiones: 38 x 46 cm
Año: 1932	Procedencia: MNCARS

<p>Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/</p>	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ALBERTO BRITO (La Laguna, 1916 - 19 ?)

Título: Los Azulejos (Las Cañadas) / Alberto Brito Rivero Blogspot

Técnica: Óleo sobre lienzo / Alberto Brito Rivero Blogspot

Dimensiones: 55 x 68 cm aprox.

Año: h. 1950



Autor/a: ALBERTO BRITO (La Laguna, 1916 - 19 ?)

Título: La Laguna, camino de Tejina / Alberto Brito Rivero Blogspot

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 55 x 68 cm aprox.

Año: h. 1950



Autor/a: ALBERTO BRITO (La Laguna, 1916 - 19 ?)

Título: Paisaje.

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 50 x 61 cm

Año: h.1950



Autor/a: ALBERTO BRITO (La Laguna, 1916 - 19 ?)

Título: Paisaje.

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 43 x 49 cm

Año: h. 1950



Autor/a: CADWALLADER LINCOLN WASHBURN
(Minnesota, 1866 - Maine, 1965)

Título: Sin Título

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 50 x 56 cm

Año: h. 1939-40



Autor/a: STIG AKERVAL (Suecia/Finlandia ?, ?)

Título: *San Telmo* / AA.VV., *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, *Op. cit.*, pág. 78

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 34,5 x 44 cm

Año: 1947

292

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ARNULF RAINER (Baden, Austria, 1929).

Título: *Sin título.* /Exp. Horizontes sin Fronteras, TEA, Tfe., 17 ene 2013.

Técnica: C-print y técnica mixta.

Dimensiones: 15 x 25 aprox.

Año: h. 2005.



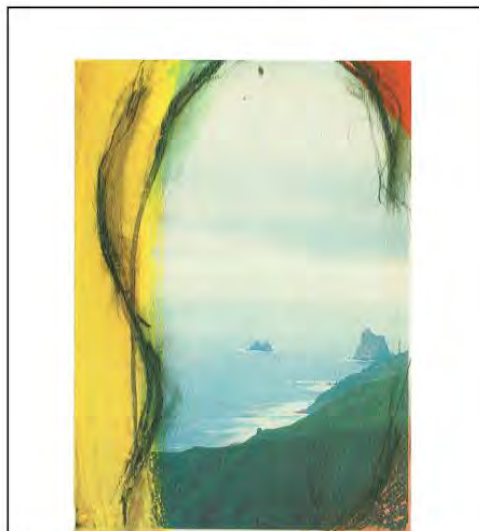
Autor/a: ARNULF RAINER (Baden, Austria, 1929).

Título: *Sin Título.*

Técnica: C-print y técnica mixta.

Dimensiones: 40 x 40 cm. aprox.

Año: h. 2006.



Autor/a: ARNULF RAINER (Baden, Austria, 1929).

Título: *Sin título.*

Técnica: C-print y técnica mixta.

Dimensiones: 34,5 x 44 cm

Año: 1947.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: PEDRO GONZÁLEZ (Valle Guerra, Tfe.,1927-La Laguna, 2016).

Título: *El Mar.*

Técnica: Mixta / lienzo.

Dimensiones: 200 x 250 cm.

Año: 1993.



Autor/a: PEDRO GONZÁLEZ (Valle Guerra, Tfe.,1927-La Laguna, 2016).

Título: *El Bosque.*

Técnica: Mixta / lienzo.

Dimensiones: 120 x 140 cm.

Año: 1994.



Autor/a: PEDRO GONZÁLEZ (Valle Guerra, Tfe.,1927-La Laguna, 2016).

Título: *Serie La Montaña.*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 200 x 200- cm

Año: 1984.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).

Título: *Los Cristianos* / Imagen inédita facilitada por el autor.

Técnica: Acuarela sobre papel grueso.

Dimensiones: 70 x 50 cm aprox.

Año: 1969.



Autor/a: Manuel Martín Béthencourt (S/C Tfe., 1941)

Título: *Los Cristianos* / Imagen inédita facilitada por el autor (detalle).

Técnica: Acuarela sobre papel grueso.

Dimensiones: 70 x 50 cm aprox.

Año: 1969.



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).

Título: ? / imagen inédita facilitada por el autor

Técnica: Acuarela densificada con látex y aguarás, absorbida posteriormente con impresiones de trapo húmedo.

Dimensiones: 50 x 70 cm aprox.

Año: 1967.



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).

Título: *Las Cañadas* / Imagen inédita facilitada por el autor.

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 38 x 21 cm aprox.

Año: 1970

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



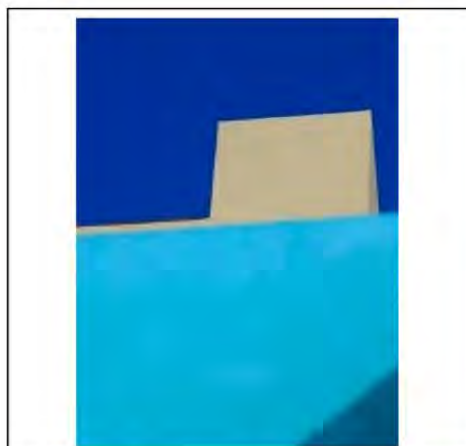
Autor/a: ÁNGEL LUIS ALDAI (LPGC, 1949).

Título: *Sin Título. Serie El Risco Revisitado / Galería Manuel Ojeda, LPGC.*

Técnica: Fotografía en metacrilato sobre dibón.

Dimensiones: 66,5 x 50 cm.

Año: 2015.



Autor/a: ÁNGEL LUIS ALDAI (LPGC, 1949).

Título: *Sin Título. Serie El Risco Revisitado. / Galería Manuel Ojeda, LPGC.*

Técnica: Fotografía en metacrilato sobre dibón.

Dimensiones: 66,5 x 50 cm.

Año: 2015.



Autor/a: ÁNGEL LUIS ALDAI (LPGC, 1949).

Título: *Sin Título. Serie El Risco Revisitado. /Galería Manuel Ojeda, LPGC.*

Técnica: Fotorafía en metacrilato sobre dibón.

Dimensiones: 66,5 x 50 cm.

Año: 2015.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JUAN CARLOS BATISTA (Tenerife 1960)

Título: *Topografía disonante / Sala ARTIZAR (La Laguna, Tenerife)*

Técnica: Fotografía digital / Edición digital / papel algodón. Ed. 5

Dimensiones: 56 x 56 cm

Año: 2013



Autor/a: JUAN CARLOS BATISTA (Tenerife 1960)

Título: *Memoria bipolar*

Técnica: Fotografía digital / Edición digital / papel algodón. Ed. 5

Dimensiones: 56 x 56 cm

Año: 2013



Autor/a: JUAN CARLOS BATISTA (Tenerife 1960)

Título: *Andarse por las ramas IV / Sala ARTIZAR (La Laguna, Tenerife)*

Técnica: Madera tallada, resina epoxi, poliéster, hierro, poliuretano, peluches, acrílico y pigmento

Dimensiones: 171 x 85 x 78 cm

Año: 2013



Autor/a: JUAN CARLOS BATISTA (Tenerife 1960)

Título: *La vita é bella V / Galería N2 (Barcelona)*

Técnica: Edición digital en dibón. /Ed. 1/4

Dimensiones: 90 x 135 cm

Año: 2014

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ATILIO DORESTE (LPGC, 1964).	Título: <i>Solsticio/ DORESTE, Atilio: Amor de Tierra. Atilio Doreste</i> , Catálogo exposición, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1999.	
Técnica: Óleo / lienzo.	Dimensiones: 100 x 100 cm.	Año: 1997.



Autor/a: ATILIO DORESTE (LPGC, 1964).	Título: <i>Solsticio/ DORESTE, Atilio: Amor de Tierra. Atilio Doreste</i> , Catálogo exposición, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1999.	
Técnica: Óleo / lienzo.	Dimensiones: 100 x 100 cm.	Año: 1997.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JULIO BLANCAS (GRAN CANARIA, 1967).

Título: *Rocas*.

Técnica: Carbón y agua sobre papel imprimado.

Dimensiones: 118 x 151 cm.

Año: 2017.



Autor/a: JULIO BLANCAS (GRAN CANARIA, 1967).

Título: *Sin título*.

Técnica: Carbón y agua sobre papel imprimado.

Dimensiones: 41 x 46 cm.

Año: 2017.



Autor/a: JULIO BLANCAS (GRAN CANARIA, 1967).

Título: *Sin título*. / Galería Artizar, La Laguna

Técnica: Carbón y agua sobre papel imprimado.

Dimensiones: 50 x 61 cm

Año: 2017.



Autor/a: JULIO BLANCAS (LPGC, 1967)

Título: *Sin título*. / Galería Artizar, La Laguna.

Técnica: Carbón y agua sobre papel imprimado.

Dimensiones: 97 x 123 cm.

Año: 2017.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

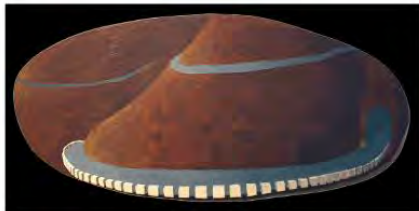
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ÁNGEL PADRÓN (S/C TFE., 1969)

Título: *Carretera.*

Técnica: Óleo sobre madera.

Dimensiones: 50 x 90 cm.

Año: 2011.



Autor/a: ÁNGEL PADRÓN (S/C TFE., 1969)

Título: *Sin título.*

Técnica: Óleo sobre lienzo en tabla.

Dimensiones: 59 x 60 cm.

Año: 2011.



Autor/a: ÁNGEL PADRÓN (S/C TFE., 1969)

Título: *Intemperie.*

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 50 x 50 cm.

Año: 2014.



Autor/a: ÁNGEL PADRÓN (S/C TFE., 1969)

Título: *Jardín Japonés.*

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 162 x 162 cm.

Año: 2012.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: DAVID MÉNDEZ PÉREZ (Sta. Cruz de La Palma, 1975).

Título: Desconocido/ Clasificado como "Dibujo" en la Web de la artista.

Técnica: Gouache y mixta con collage.

Dimensiones: 30 x 50 cm.aprox.

Año: 2003-4.



Autor/a: DAVID MÉNDEZ PÉREZ (Sta. Cruz de La Palma, 1975).

Título: Desconocido/ Clasificado como "Dibujo" en la Web de la artista.

Técnica: Gouache y mixta con collage.

Dimensiones: 35 x 40 cm.aprox.

Año: 2003-4.

301

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: YAPCI RAMOS (Tenerife, 1977)
Título: <i>Bruma,</i>
Técnica: Fotografía integrante de videoinstalación,
Dimensiones: 106,68 x 127 cm
Año: 2014

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Autor/a: CRISTÓBAL TABARES (Arafo Tenerife, 1984)	
Título: <i>Plaza Roja.</i>	Técnica: Acrílico / lienzo.
Dimensiones: 92 x 73 cm	
Año: 2010.	



Autor/a: CRISTÓBAL TABARES (Arafo Tenerife, 1984)
Título: <i>Serie Archipiélago</i>
Técnica: Óleo / lienzo.
Dimensiones: ?
Año: 2011.



Autor/a: CRISTÓBAL TABARES (Arafo Tenerife, 1984)	
Título: <i>Volare, Oh! Oh! / Primer premio Bienal de Pintura Padru Isole</i>	Técnica: Acrílico / lienzo.
Dimensiones: 92 x 73 cm	Año: 2010.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MONEIBA LEMES (Mácher, Lanzarote, 1986).

Título: *Reunión / Web de la artista.*

Técnica: ¿Acrílico / lienzo ?

Dimensiones: 60 x 73 cm.

Año: 2015.



Autor/a: MONEIBA LEMES (Mácher, Lanzarote, 1986).

Título: *Composición / Web de la artista.*

Técnica: ¿Acrílico / lienzo ?

Dimensiones: 73 x 110 cm.

Año: 2015.

304

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: NOELIA VILLENA DE LA CRUZ (La Laguna, 1986).

Título: *Serie Paisajes y Empaquetados/web de la artista.*

Técnica: Collage.

Dimensiones: 150 x 200 cm. aprox.

Año: 2012.



Autor/a: NOELIA VILLENA DE LA CRUZ (La Laguna, 1986).

Título: *Packaging 2012. Site specific. 100 rollos de cinta de embalar./ Web de la artista.*

Técnica: Instalación.

Dimensiones: Medidas variables.

Año: 2015.

305

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

VII. CAMINOS DEL AGUA

7.1. Del muro al libro

El devenir de la acuarela como medio pictórico va ligado a la disponibilidad de los materiales en cada momento y a las formas de uso a ellos ligadas. En tal sentido y desde un punto de vista primigenio es factible asociar lo que se entiende por acuarela, en tanto que materia cromática altamente translúcida disuelta en agua, con las imágenes rupestres prehistóricas realizadas con los pigmentos de las materias que tenían a su disposición en los yacimientos. La relación parietal entre el muro y el agua pigmentada alumbrará las primeras visiones que el ser humano se forjó respecto de su mundo y no lo abandonará por un dilatado período. Formalmente se advierten semejanzas plásticas en las masas de color translúcido del universo zoomórfico antepasado con la obra en acuarela de un artista español como Lluís Claramunt que, además, sugiere otras concomitancias expresivas entre esos dos mundos separados por un abismo temporal. También se hallan analogías con el lenguaje de un artista como Miquel Barceló, con una obra en acuarela y sobre papel de sugerentes cualidades plásticas que potencia la materialidad adaptando su universo de formas a las retorcidas superficies de sus telas o papeles, como si de accidentes de una pared cavernaria se tratase. A estas analogías pueden sumarse otras de carácter material como la compartida extrema delicadeza a la exposición lumínica; paradójicamente, la misma luz que tenuamente debe revelar la belleza de esas obras se las robaría con una exposición directa y prolongada. Ése y otros agentes ambientales bajo condiciones incontroladas pueden ocasionar estragos irreparables. Tal vínculo con el muro bajo la forma de una ancestral acuarela densa prosigue su linaje salpicando con vestigios la dispersa geografía que esbozan diversas culturas neolíticas como las ya mencionadas de Anatolia o de la cultura minoica. También puede hallarse en las pinturas murales egipcias cuyo rico cromatismo denota una predilección cultural hacia el color de difícil parangón en la antigüedad. En ellas, la técnica del *buon fresco* o del temple al huevo quedaban descartadas por las elevadas temperaturas; más bien usaban una forma de ténpera al mezclar los pigmentos de su reducida paleta con algún tipo de aglutinante que permitiese su disolución en agua y su agarre a la superficial pared, probablemente gomas vegetales, como la propia arábica extraída de las acacias o alguna cola animal. La relación entre medio pictórico y soporte encuentra en la acuarela tal vez su versión más íntima y determinante. Como se ha visto, la incorporación del papiro como soporte hace unos 3500 años dota a las acuarelas de la región del Nilo de la movilidad que ofrece el soporte exento y la permanencia necesaria para llegar hasta nuestros días. Estabilidad en la que participa sin duda una adecuada combinación de ingredientes probablemente constituida de pigmentos aglutinados con goma arábica, clara de huevo, miel y azúcar, nada muy diferente de la composición actual. En su decoración miniada, los egipcios impregnaban de esa mezcla pinceles hechos con tallos de juncos frotándolos contra pastillas de tinta y goma. También se

306

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ha mencionado cómo un milenio más tarde, hacia el año 170 aC. las miniaturas hallaron otro antecedente directo del papel e indirecto de la acuarela como soporte: las pieles de animales tratadas dieron lugar al conocido pergamino —o la posterior vitela, versión refinada del mismo—; de compleja fabricación, se ha empleado durante siglos en la realización de manuscritos y aunque su uso decayó drásticamente con la aparición e implantación en Europa del papel, aún hoy las mejores vitelas se destinan a la inmortalización de documentos gráficos de gran valía. Una de las características ventajosas de este soporte, su reutilización mediante una técnica que *grosso modo* implica el raspado de la capa de tinta dejándolo al descubierto otra subyacente de la dermis susceptible de volver a servir de fondo, ha sido a su vez la triste causante de la desaparición de innumerables y valiosos testimonios históricos, merced al recurso del conocido palimpsesto. En el recorrido realizado por la pintura del Extremo Oriente se pudo entrever cómo ofrece la más temprana y completa variedad de registros tonales, texturales y expresivos que evocan la quintaesencia de la acuarela en toda su plenitud. No por casualidad es durante el primer siglo de nuestra era, durante la importante dinastía china Han donde se produce el invento de la forma más aproximada a la idea contemporánea del papel, a partir de los trozos de telas ya usadas como soportes caligráficos. Es precisamente la hondura cultural en esas latitudes de esta forma de expresión asumida como auténtico arte, la que operará un giro estético sin precedentes trasvasando sus cualidades a las imágenes pintadas, salto cualitativo que por las características visuales de los ideogramas no era en absoluto traumático. Para la acuarela, la trascendencia del invento del papel es incuantificable ya que entre ambos mantienen una relación simbiótica de intrínseca reciprocidad: es sustento físico y matriz irradiadora de luz. A través de las rutas comerciales con Oriente, vigentes en el s. VIII, el invento del papel alcanza primero la civilización árabe, extendiéndose luego hacia la india, mientras que, en Grecia, Roma, Siria y Bizancio, las miniaturas con acuarela y blanco de plomo aún eran pintadas sobre pergamino. Un siglo más tarde llega a España, luego en sucesivas oleadas a Francia e Italia, Alemania y Suiza, Portugal y Holanda. No es sino hasta finales del s. XV que en Inglaterra se instala la primera manufactura de papel y, casi dos siglos más tarde, se desarrolla en Pensylvania el primer centro productor americano del mismo.

Con anterioridad al uso de la técnica desde un enfoque moderno, esto es, desembarazado de aplicaciones funcionales y dedicado únicamente a la expresión libre y personal de cada autor, la acuarela fue objeto de una gran variedad de usos. Empleada durante un arco temporal de más de un milenio, con los primeros códices helenísticos, en la iluminación de manuscritos de carácter religioso y profano, convierte al arte de la miniatura en el destino sobre soporte exento probablemente más importante por dilatado de la historia. En él, a pesar de su natural predisposición hacia la transparencia, atraviesa en las primeras etapas de la iluminación bizantina y en la Alta Edad Media una tendencia opaca por el trabajo con blanco de plomo o albayalde que, consecuentemente, espesaba el color confiriéndole una apariencia densa

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

relacionada con las aplicaciones murales. La dinámica corte de Carlomagno y su prolífica producción miniada propiciaron posteriormente un ambiente de innovación alternando los iluminadores procedimientos opacos y transparentes. Con la llegada del s. XV y la mejora progresiva de las técnicas marítimas y la evolución filosófica y científica, el pensamiento y la curiosidad geográfica humanas se expandieron desde las potencias europeas hacia los nuevos mundos. A partir de entonces, la acuarela posibilita la documentación y transmisión de conocimiento coloreando la nueva mirada cartográfica del mundo desconocido. La visión fragmentaria e introspectiva de la época, tendrá continuidad en el retrato en miniatura, deriva estética que adquirió gran auge en la Europa cortesana desde el s. XVI hasta inicios del s. XIX. Efectivamente, desde mediados de la década de 1520, la exquisitez técnica del código gótico y renacentista se vierte en ese nuevo y floreciente género. Los retratos de las ilustraciones de los manuscritos, no exentos de una relativa caracterización fisonómica, se extraen del contexto del libro y pasan a concebirse como obras independientes. Por la influencia de un nutrido grupo de artistas europeos invitados a la corte de Pedro El Grande entre los que se encontraban pintores especializados en retratos en miniatura, este género en y en particular el retrato en acuarela, tuvo un apogeo singular en la Rusia de comienzos del s. XVIII. En consecuencia, germinó una importante escuela retratista cuyo realce opacó la producción de otros géneros como el paisaje y la naturaleza muerta. Otra deriva funcional de la acuarela encontró desarrollo a través de la variante tipológica de la tradición de los libros de modelos, esto es, repertorios de talleres de maestros cuyos folios contenían diseños o estudios con aguadas ligeramente coloreadas de todo tipo de referentes, como por ejemplo, de animales exóticos, detalles anatómicos, arquitectónicos o diseños de vestimentas, para un uso posterior en las composiciones definitivas. El auge de esta tradición se inscribe en un marco de progresivo interés por el proceso creativo del artista que podía ser culminado en una obra o no, lo que ayudó a la conservación de folios que antes de la segunda mitad del s. XV, difícilmente hubiesen posible; a menudo, dichos estudios no estaban basados en un referente real sino que resultaban de copiar la manera en que el mismo había sido representado anteriormente²⁴⁴. Esta práctica adquirió notable auge a finales del Gótico Internacional en los casos de artistas de renombre como el polifacético Giovanni de Grassi (Milán, h. 1350- Ibíd., 1398) o el pintor Pisanello (h. 1395-h. 1455); así mismo, los dos únicos libros de modelos de Jacopo Bellini (Venecia, h. 1400- id., h. 1470) se estiman entre lo más importante de su producción, conservados uno en el Museo del Louvre y el otro en el British Museum. A finales de la Edad Media, era práctica habitual que los pintores trabajaran a partir de estudios realizados en cuadernos de apuntes pero no lo era tanto que estuviesen hechos del natural, si bien cada vez más esta tendencia también iba imponiéndose. Giotto, por ejemplo, estaba considerado un niño prodigio por manifestar precozmente durante su infancia esa capacidad para representar *d'après la nature*. Al mismo tiempo, aunque de Grassi

²⁴⁴ BOORSCH, S. & MARCIARI, J. (2006/07). *Master drawings from the Yale University Gallery*, Yale University Press, New haven, pág. 23.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

suponga en cierto modo el quiebro del hábito medieval de inventar la realidad abstrayéndola simbólicamente, no representa aún la norma en su época y él mismo se subsume bajo patrones y modelos convencionales. El uso de la acuarela para colorear dibujos se aprecia también a través del arquitecto y escenógrafo inglés Inigo Jones (1573-1652) diseñando centenares de dibujos para mascaradas y otras representaciones en la corte de James I de Inglaterra, aproximadamente entre 1605 y 1641; la acuarela proporcionaba así una manera económica y sencilla de enaltecer un dibujo a la pluma y un medio asequible y rápido de visualizar las ideas a los clientes.

7.2. Acotaciones históricas.

En buena medida, la sistematización que en el *Trattato della Pittura* de Cennini figura de la acuarela determinará el uso monocromo y preponderante de la misma hasta bien entrado el s. XVIII: “Y después de fijar y acentuar el dibujo, sombrearás las formas con lavados de tinta, haciéndolo con tanta agua como la que cabe en una cáscara de nuez y con dos gotas de tinta; sombrearás con un pincel hecho de pelos de la cola de una marta. Y así, de acuerdo con los oscuros y de esta misma forma pero con más gotas de tinta, puedes hacer los lavados más oscuros”. La aguada monocroma impondrá su hegemonía estética a pesar de la irrupción, en el cambio de ss. XV al XVI, de la figura de Albrecht Dürero (Nuremberg, 1471 - Id., 1578) y su delimitado ciclo de acuarelas. Del uso del medio que plantea Cennini y que deriva del arte de la iluminación se aprecia cómo la acuarela se concibe como un medio acuoso pero esencialmente lento en su ejecución, realizada sobre un soporte dispuesto casi horizontalmente; de esa manera la mancha acuosa colorea de manera similar a cómo lo hacen los planos de color vítreo entre los contornos de plomo en las vidrieras góticas. La rapidez de interpretación con el medio será otro rasgo fundamental de su modernidad, cualidad que a menudo se soslaya en los textos especializados y que no será elocuente en Occidente hasta prácticamente Turner o Constable una vez bien entrado el s. XIX en Inglaterra. El *Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, de Giovanni Paolo Lomazzo (Milán, 1538-id., 1592), traducido en 1598 por Richard Haydocke y publicado en Inglaterra constituye ahí el primer tratado efectivo sobre pintura. Bajo la denominación de *témpera* como pigmentos molidos con agua y aglutinados con resina, cola o gomas de distintas clases se enumeran y jerarquizan tres usos de la acuarela con anterioridad a 1600: en orden creciente de valoración se halla el uso del medio para decoraciones murales o de tejidos con colores encolados de fuerte adherencia, para la coloración de mapas y libros con acuarela transparente y muy delgada, por último aplicados en capas corpóreas y con sustancia para el arte de la iluminación, donde se requieren una religiosos, más o menos antiguos, se dignificaba al donante y a Dios con el uso de materiales de gran calidad, como el azul ultramar del lapislázuli y el auténtico pan de oro. En general, la riqueza cromática de los más excelsos

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

manuscritos, como salterios y libros de horas, poseen un cromatismo de sorprendente intensidad y brillo. Por su parte, la mencionada vertiente de la iluminación del retrato en miniatura –*limning*, en inglés-, transmitida desde el continente a las islas británicas por pintores holandeses como Jean Clouet (1480-1541) y Lucas Horenbout (h. 1490/5-1544) que trabajaban respectivamente en las cortes francesa e inglesa o por la influencia del maestro del retrato Hans Holbein el Joven, proporcionó algunos tratados de sumo interés para comprender las técnicas y materiales usados en el s. XVII, como los del miniaturista y orfebre Nicholas Hilliard (Londres, h. 1547-Id.1619), *Art of Limning* (h. 1600) y de Edward Nortgate, *Miniatura or The Art of Limning*, gracias a los conocimientos del primero. A partir de 1590, surge la figura destacada del hugonote Isaac Oliver (h. 1656-1617), alumno y futuro competidor de Hilliard, con una técnica continental más difuminada, que potencia el claroscuro, a base de punteados de pincel.

7.3. Viajes epifánicos y naturaleza como fuente.

El concepto del viaje es de gran importancia en la acuarela determinando buena parte de los momentos clave de su desarrollo estético. El ligero bagaje instrumental de la técnica y su rápido secado en condiciones normales ha condicionado un uso idóneo como medio de registro en trabajos de campo y de cualquier tipo de apunte en hojas de diverso formato vinculado o no al limitador marco de los cuadernos de viaje. La lógica necesidad de capturar momentos efímeros predispone a un uso veloz afín a la naturaleza del medio, traducido en mezclas espontáneas, directas y en húmedo de los colores que muchas veces hacen imprevisibles los resultados. En este sentido son un buen ejemplo de la capacidad formativa del medio las acuarelas de Emil Nolde realizadas por ejemplo, durante su estancia en España de 1921, reflejando en directo la vida nocturna de un tablao como una especie de Toulouse-lautrec nórdico. Un ejemplo próximo de la relación entre viaje, libro y técnica de la acuarela es la interpretación reciente que de la obra de Ítalo Calvino *Las ciudades invisibles* (1972), cuyo trasfondo es el célebre relato de *Los viajes de Marco Polo* a Asia Oriental, hizo el pintor Pedro Cano (Murcia, 1944) realizando cincuenta y cinco acuarelas en papel hecho a mano y doblado como un pliego de libro para cada una de las ciudades con nombre de mujer que en la novela sirven a Marco Polo para describir el mundo al emperador Kublai Khan.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

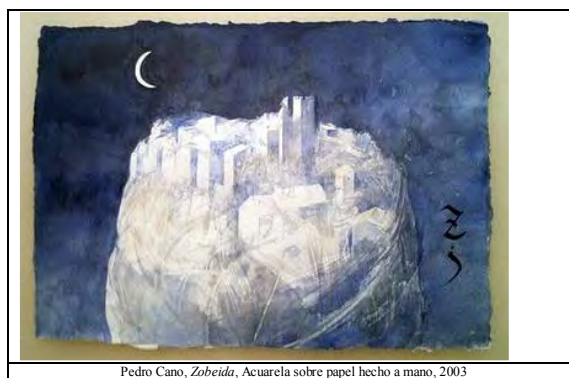
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Pedro Cano, *Zobeida*, Acuarela sobre papel hecho a mano, 2003

La mirada de Durero se enmarca en un contexto de cambio, de interés casi quirúrgico por lo real pero aún inscrito en el pensamiento fragmentario medieval. Nuevas vías comerciales inauguran nuevos caminos y la posibilidad de tránsito de mercancías ensancha los horizontes culturales que el artista aprovecha al igual que otros para acudir a las fuentes del arte. Durero, probablemente el máximo representante de la Escuela Alemana renacentista y considerado un maestro tanto de la pintura como del dibujo, la xilografía y el grabado, abre de forma sorprendente un pequeño paréntesis en su producción para realizar una serie de acuarelas cuantitativamente muy por debajo del resto de su producción sobre papel: de los casi mil originales sólo sesenta son acuarelas en distinto grado. Se circunscriben a un período vital muy concreto, el relacionado con sus dos viajes a Italia, comprendido entre finales de 1494 y comienzos de 1521; algunas deben considerarse bajo la condición de estudios en los que el artista disecciona la realidad como si de un científico se tratase, escrutándola con singularidad analítica extirpada del mundo, que luego traslada a un contexto compositivo mayor, tal es el caso del *Iris* que inserta en su *Madona con Iris*. En otros, sin embargo, puede existir un anhelo mayor ya que no está claro que sirvieran de modelo para otros trabajos. En sus célebres *Liebre* o *Ala azul de un pájaro*, si bien la forma está aislada del mundo y el virtuosismo captura rigurosamente todo el detalle de la vida sin integrarse todavía en ella, Durero parece conceder una autonomía casi sagrada al elemento, idea que se reafirma con el uso del anagrama; en la *Gran mata de Hierba* se da un giro aún mayor porque no se trata de una planta individual sino de un microcosmos orgánico pleno de relaciones e inserto en una idea del *todo*. Además de esta categoría diferenciada trabajada con acuarela y gouache en finísimas pinceladas y realizada con toques opacos de blanco (1502-1503) y de los esbozos a pluma iluminados con acuarela, se cuentan treinta y un paisajes en acuarela casi pura que se pueden clasificar en: cuatro acuarelas tempranas realizadas en Núremberg, en las que desarrolla una técnica aparentemente más rígida que en las vistas posteriores del Tirolo; quince vistas del Tirolo y Sur del Tirolo, realizadas con probabilidad durante su primer viaje a Italia (1494-1496); el itinerario de este primer viaje transcurre por el sur de Alemania hasta llegar a la ciudad de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Innsbruck en el Tirol del Norte (Austria); de ahí hacia el Tirol del Sur y la provincia de Trento (Italia): A este grupo pertenecen su célebre *Vista de Arco* (Acuarela sobre papel, 22,1 x 22,1 cm, 1495), hoy en el *Musée du Louvre*; Cinco estudios de canteras; y siete acuarelas tardías de Núremberg (1496-97), donde puede apreciarse una mayor captación atmosférica a través de una delicada y verosímil transición cromática, un dibujo menos evidente y más integrado en el efecto tonal de conjunto.



Alberto Durero, *Ala azul de un pájaro*, acuarela y gouache sobre vitela con reales opacos de blanco, 196 x 200 mm, 1500/12, Albertina, Viena

Alberto Durero, *Liebre*, acuarela y gouache con reales opacos de blanco, 250 x 225 mm, 1502, Albertina, Viena

Un detalle interesante que permite conocer el sistema de documentación gráfica de las acuarelas conservadas en el British Museum es el aspecto que ofrece el anverso de las imágenes, revelando, además de cualquier boceto o apunte complementario del artista, las formas que han generado las manchas al impregnar la fibra del papel; esta generación fortuita de imágenes es aprovechada en la metodología experimental de la propuesta práctica; la manipulación intensa de la superficie del papel sometiénola a diversos procedimientos de alteración persigue precisamente esos efectos azarosos como una vía para lograr la obtención de formas inconscientes. Otro aspecto significativo del sistema de archivo museístico es la perentoria consideración de las obras resueltas con acuarela bajo la categoría de *dibujos*, que en el caso de Durero está vinculada a la designación como tales en en la década de 1930 al ser incluidas en el catálogo de los coleccionistas Hans y Erika Tietze; este criterio se ha mantenido posteriormente en historiadores como, por ejemplo, Lippman, Winkler y Panofsky.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

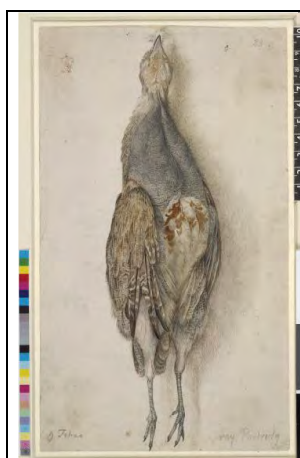
11/07/2017 16:32:45



Alberto Durero, *Estudio de Paisaje; un acantilado rocoso* (anverso), cerca de Nuremberg, 225 x 287 mm, lápiz negro, h. 1496-97, British Museum

Alberto Durero, *Estudio de Paisaje; un acantilado rocoso*; reverso con ligero boceto de rocas, cerca de Nuremberg, 225 x 287 mm, lápiz negro, h. 1496-97, British Museum.

En Italia, no cunde el ejemplo de Durero y salvo excepciones, como el interés naturalista de Jacopo Bellini que se manifiesta excepcionalmente en contados estudios de flores y animales profusamente trabajados, sus acuarelas permanecen como un hecho aislado. En términos globales, durante el s. XVI, se emplea sobre todo la técnica de la pluma y aguadas de tinta monocroma para realzar las formas confiriéndoles volúmenes; la acuarela se restringirá al campo del retrato en miniatura, las estampas populares, en los diseños de tapices y en una creciente labor de documentación científica en las ramas de la topografía, botánica, etnografía, arquitectura y ornamentación.



Jacopo Bellini, *Estudio de una perdiz gris muerta*, escuela veneciana, acuarela, 257 x 152 mm, 1504, British Museum.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

En la línea de los estudios paisajistas de Durero se hallan los de Federico Barocci (Urbino, h.1526-*Id.*, 1612), cuya elevada producción, constatada a través del inventario de su estudio donde se hallaron unos ciento setenta, denota el carácter metódico y autónomo de la misma; se trata de pinturas *dal vero*, inspiradas en los maestros venecianos como Rafael y Tiziano y con una notable influencia en los principales paisajistas del período barroco como Rubens, Van Dyck y Annibale Carracci. En la acuarela reproducida debajo, el método empleado por Barocci consiste en la aplicación de una base tonal de aguadas gris y marrón sobre las que aplica verde opaco con gouache para lograr la textura de la vegetación sobre el promontorio de la izquierda, destacando los trazos de pincel amplios y decididos para el tronco curvilíneo que destaca en la composición elevándose hacia el ángulo superior derecho; las pinceladas de su follaje recuerdan las de los maestros orientales; para sugerir los brillos de la luz sobre las hojas, el pintor recurre a puntuales pinceladas de blanco en el centro de la imagen; la parte inferior se ha dejado intencionadamente más vacía de trabajo y resuelto con amplias pinceladas que sugieren sintéticamente la accidentada textura del terreno y dirigen la mirada hacia arriba; como dato curioso, el propio autor manuscibe en latín su autoría en el ángulo inferior izquierdo. Durante el s. XVI, los requerimientos científicos potencian la labor de documentación e ilustración en los viajes de descubrimiento a tierras lejanas. Aunque Giacomo Ligozzi (h. 1547-1646) no visitara personalmente el Nuevo Mundo sí se nutrió de la tendencia naturalista ejerciendo una importante labor como ilustrador, destacando especialmente en esa labor al servicio de Ulisse Aldrovandi (1522-1605), autor de varias enciclopedias de historia natural, suministrándole numerosas acuarelas que ilustran las nuevas especies americanas. Por su parte, Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), influido por los maestros flamencos, deriva el uso de la acuarela hacia un procedimiento particular, basado en pinceladas de óleo seco sobre papel para reflejar composiciones bucólicas. Al contrario que Ligozzi, otros artistas documentaron *in situ* los exóticos especímenes como artistas contratados en viajes expedicionarios desde finales del s. XV. Una de las primeras de las que hay constancia se emprendió hacia Tierra Santa a iniciativa de diversas personalidades alemanas. De entre los más destacados artistas participantes en viajes hacia el Nuevo Mundo destacan Jacques Le Moyne de Morgues, que viajó a Florida con René de Laudonnière (1563/65) y John White, miembro de la expedición a Virginia a cargo de Sir Walter Raleigh.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Federico Barocci, *Paisaje con bancale y árboles*, acuarela y toques de gouache sobre lápiz negro sobre papel. Reverso: Bosquejo de un paisaje y cabezas de ovejas tiza Negro y rojo, con la acuarela, 393 x 249 mm, 1541-1612, British Museum.

Aunque el uso intensivo de la acuarela por parte de Durero no fue la tónica general de su época dado que otros artistas como Leonardo, Brueghel, Altdorfer o Huber solo la emplean en ligeras matizaciones en sus dibujos con pluma y tinta, no obstante, su trascendencia puede medirse mediante las líneas de apertura que trazó con su ejemplo; en tal sentido, Lucas Cranach el Viejo, realiza unos minuciosos bodegones con acuarela de extraordinario realismo que son continuación de los de aves colgadas por el pico de Durero; sus estudios de flores presentan a su vez una ascendencia italiana en Bellini y Pisanello. Altdorfer merece una mención especial por ser el primero que representa el paisaje en estudios del natural sin más motivos que la propia naturaleza, aunque de sus acuarelas sólo sobreviven actualmente tres ejemplares. A pesar de la fragilidad de estas obras, permanecen algunos raros ejemplares que enriquecen cromáticamente la tendencia pictórica predominante durante los períodos manierista y barroco, en la segunda mitad del s. XVI y el s. XVII, períodos donde triunfa la monocromía tonal y el claroscuro, recurriendo a la iluminación con aguadas de sepia o al bistre de dibujos y grabados. Esas excepciones son obras pertenecientes por ejemplo a Roelant Savery, Peter Paul Rubens, que realizaba estudios directos fundamentalmente con óleo diluido y en su última etapa con gouache -y a veces también mezclado con acuarela-, y Jacob Jordaens. Paralelamente a éstos, otros pintores holandeses, muchos de los cuales experimentaron la vivencia directa de Italia, desarrollaron una ingente obra sobre papel con

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pluma y tinta, pero también con una más que discreta utilización de la acuarela en torno a la temática paisajista abordada directamente del natural -si bien también fue pródiga en el desarrollo de la pintura de género-. Desafortunadamente, de las obras profusamente trabajadas con acuarela suelen escasear ejemplares supervivientes, pero el compartido deseo por pintar la naturaleza de su propio país en toda una generación de artistas dando realce a una técnica hasta entonces marginal hace que su influencia sea comparable a la de la escuela británica del s. XVIII. Entre la larga lista de integrantes figuran los casos de, por ejemplo, Hendrick Avercamp (Amsterdam, 1585- Kampen, 1634) cuyas acuarelas suelen estar avivadas por personas y amplias masas de gouache, lo cual lo vincula a las de Albert Cuyp (1620-1691), Pieter Molijn –destacado acuarelista- (Londres, 1595-Haarlem, 1661) y Jan van Goyen; Esaias van de Velde (Amsterdam, 1587- La Haya, 1630), del que han sobrevivido muy pocos trabajos del natural y cuyo estilo en las obras sobre papel conserva trazas de la artificialidad manierista; y Adriaen van Ostade, interesado por la representación de interiores rústicos.

Las tradiciones flamenca y holandesa reciben la influencia italiana, bien directamente merced a los viajes de los pintores a las principales cortes del país transalpino o bien, indirectamente a través del visionado de copias o grabados de dibujos de importantes maestros de talleres como Rafael. Fray Bartolomeo (Savignano di Prato, Toscana, 1472-Florenia, 1517) es uno de los pintores cuyos dibujos supervivientes prueban un temprano acercamiento al estudio directo de la naturaleza holandés. El uso de tales dibujos para la concepción de los fondos de las tablas del pintor de Savignano y su parecido con la atmósfera y el naturalismo de las obras de otros artistas coetáneos, como Francesco Granacci (1477-1543), Francesco Franciabigio (1482-1525), Lorenzo Lotto (c. 1480-1556) o Rafael (1483-1520), revelan una tendencia común y generacional entre los artistas italianos. Esos vestigios gráficos también portan un parecido estilístico insoslayable con los dibujos y acuarelas de los pintores holandeses y flamencos del siglo siguiente, de entre los que se suele destacar la producción que en Inglaterra realizó Anton van Dyck (Amberes, 1599-Londres, 1641) en la última década de su vida, invitado por Carlos I de Inglaterra. Como con Durero el caso de esa serie de acuarelas de van Dyck parece una auténtica rareza, vistas de la campiña costera inglesa de imposible precisión geográfica, consideradas también como el punto de partida de la tradición de la Escuela Nacional Paisajista inglesa que eclosiona definitivamente en el último tercio del s. XVIII. Van Dyck desarrolló una especial sensibilidad hacia la naturaleza homóloga a la de su maestro Rubens constituyendo un verdadero reto en ocasiones discernir la autoría de las obras y especialmente la de los dibujos. De los veintinueve trabajos en papel supervivientes de van Dyck sólo cuatro o cinco pueden considerarse acuarelas en distinto grado de acabado, siendo similares estilísticamente a algunas de Durero como *Paisaje cerca de Segonzano* en el Valle Cembra (1495).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

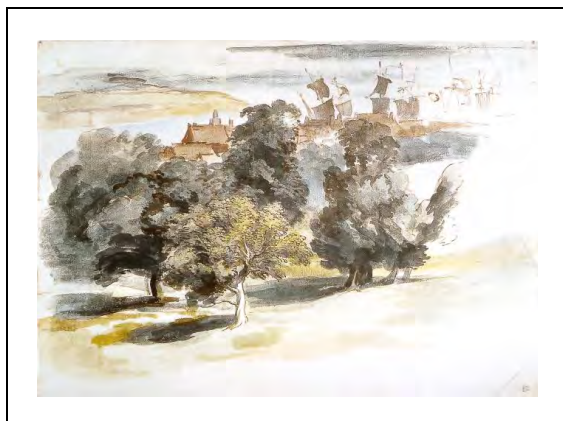
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

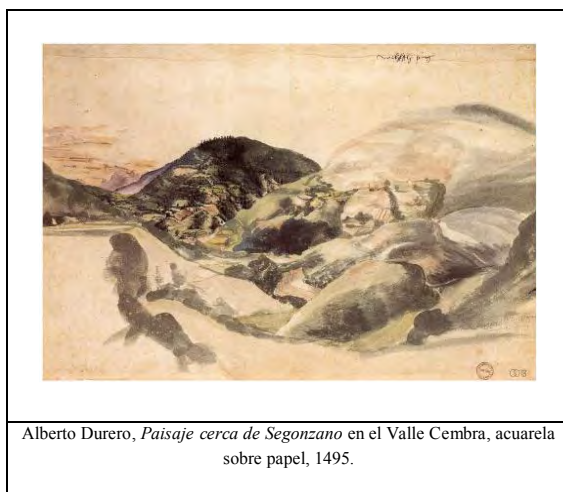
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Anton van Dyck, *Un paisaje costero con árboles y barcos*, pluma y tinta marrón con acuarela y gouache, 189 x 266 mm., a. 1634



Alberto Durero, *Paisaje cerca de Segonzano en el Valle Cembra*, acuarela sobre papel, 1495.

7.4. Contextos del Grand Tour.

Desde mediados del s. XVIII la acuarela experimentó una difusión sin precedentes entre los artistas del Reino Unido, iniciando un proceso de interpretación plástica de su territorio que alcanzó su cénit en la primera mitad de la centuria siguiente. En ese período se dieron las circunstancias para que varias generaciones de artistas se entregaran al cultivo simultáneo del paisaje y la acuarela como nunca antes se había llevado a cabo y hasta cotas artísticas tan elevadas. Desde las visiones topográficas, sujetas a un dibujo de absoluto control, algunos de esos artistas lograron concretar una visión del paisaje personal en diálogo y tensión con las ideas estéticas imperantes. Y en todo ello, la acuarela tuvo un papel tan destacado que logró

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

consumar el abandono del estatus de medio auxiliar que le había acompañado siempre, alcanzando autonomía artística. Esta concepción del medio y la del trabajo al aire libre pintando directamente la naturaleza, se expandió por el continente entusiasmando a muchísimos pintores que abandonan progresivamente la idea del paisaje compuesto con detalles anecdóticos propia del romanticismo, para entregarse a un lenguaje cada vez más naturalista. Bélgica fue uno de los países donde se desarrolló con mayor intensidad este fenómeno y donde la acuarela se empleó más asiduamente, llegando a crear la primera agrupación de acuarelistas del continente, la *Association d'Aquarellistes Belges*, de la que fue fundador Willem Roelofs, uno de los precursores de la Escuela de La Haya.

Con todo, de la vital importancia que tuvo a lo largo de todo un siglo en la formación del arte británico y por extensión, europeo, suele ser la gran desconocida para el público general, en buena medida porque suele menospreciarse en las grandes citas expositivas de pintura de esa época, quedando relegada para muestras individuales o monográficas, y viendo usurpado su lugar por la pintura al óleo.

Su apogeo coincide a su vez con la definitiva eclosión de la filosofía de la naturaleza que allí tuvo lugar merced a la sincronía de diversos factores que obraron a favor de un acercamiento generalizado a la naturaleza. En lo político, el marco de renovación y estabilidad sociopolítica derivado del derrocamiento de la dinastía estuarda, representada por el rey católico Jacobo II, da paso a la hegemonía protestante y a un pensamiento filosófico que prepondera las sensaciones como fuente de información. En ese terreno la huella empirista de Locke y Berkeley, así como los precedentes de Newton, Samuel Clarke, Francis Hutcheson y Joseph Butler confluyen en la fundamental figura de David Hume. La fuerte influencia de la literatura de Rousseau, acogido junto a Thérèse, en el exilio de Inglaterra por Hume, cala en una saga de poetas vernáculos ya citados como James Thomson, William Cowper, Thomas Gray u Horace Walpole, que ayudan a encumbrar las estéticas de lo pintoresco propagadas sobre todo por los textos ilustrados con aguatinas del reverendo Gilpin, sobre una nueva visión de la naturaleza como fuente de belleza, y de lo sublime, según la cual, aquélla es capaz de evocar y transmitir las pasiones más hondas del ser humano. Al imparable progreso científico van ligados el despegue industrial y la mejora de las vías de transporte coloca al hombre en un nuevo plano de relación con la naturaleza, más permeable al intento de dominarla y conocerla. En tal orden los medios de reproducción gráfica y de los métodos de impresión también sufren importantes avances traducidos en un auge de la cultura visual, permitiendo la reproducción impresa de dibujos y acuarelas que, a partir de entonces, se conciben naturalmente asociadas a la noción misma del viaje, procurándose la intervención o participación en los proyectos aventureros, de destacados artistas ilustradores. El viaje por Europa e Italia principalmente, durante el s. XVIII, tuvo además un carácter formativo indispensable como culmen de la educación de los caballeros británicos que despertó la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

admiración de los escenarios ofrecidos a la vista y, en consecuencia, una nueva sensibilidad paisajística. La acuarela participa de la coloración de estos nuevos mundos descubiertos creando imágenes documentales con sencillez de recursos y gran facilidad de transporte.

Este auténtico auge de una nueva cultura visual en la que la visión del paisaje es protagonista tiene una fase preliminar basada en la imagen fidedigna de lugares concretos, es decir, los dibujos topográficos. Además de trabajar para los nobles y adinerados viajeros en su particular tour europeo para registrar los lugares visitados, los acuarelistas fueron demandados desde frentes más prosaicos, como el militar, cuya evolución hacia concepciones más racionales hacía aconsejable el planteamiento táctico sobre imágenes precisas de las zonas estratégicas y las operaciones realizadas, o el inmobiliario, donde los terratenientes seguían la costumbre de ostentar el dominio sobre sus territorios a través de las vistas realizadas por dibujantes profesionales, tal y como se recoge en la película *El Contrato del Dibujante* (Peter Greenaway, 1983); también, la presencia de la imagen pintada cobró una notable presencia en la sociedad siendo preciso el cultivo de la misma en la educación de la alta sociedad, convirtiéndose los acuarelistas en profesores de la técnica para jóvenes damas y caballeros británicos. La experiencia estética a través de la pintura se convirtió en un hábito colectivo en las clases adineradas e intelectuales impulsando la representación topográfica, el diseño de jardines, el viaje formativo hacia las fuentes clásicas y la publicación de grabados con vistas de los enclaves visitados. El espíritu aventurero de la época se reflejó en la creación de la Royal Society of Arts (RSA), en 1754, cuyos miembros alentaron el *Grand Tour* como vía de conocimiento y mejora de la cultura; el periplo a través de las ciudades más emblemáticas de Francia e Italia también se tornó en un gran interés por Oriente, especialmente por la India, desde donde llegaron multitud de imágenes en acuarela cuyo efecto era reproducido por la técnica de la aguatinta, probablemente inventada por Jean-Baptiste Le Prince. Entre los viajeros más famosos que descubrieron el paisaje de la India a los súbditos ingleses se cuentan los hermanos Thomas (1749-1840) y William Daniell (1769- 1837), adonde viajaron en 1786 y produjeron un ingente trabajo llamado *Oriental Scenery*, entre 1795 y 1807/08, documentando gráficamente con una mirada topográfica y distante las singularidades paisajísticas indias, mezcla de exótica arquitectura y singular naturaleza; tal empresa se tradujo en seis volúmenes con 144 aguatinas iluminadas a mano con acuarela y su influencia se extendió socialmente creando una prolífica moda de ilustración entre turistas, funcionarios y militares, de toma de apuntes de los parajes colonizados por el imperio británico. Otros artistas hicieron del hechizo oriental una forma de vida, instalándose definitivamente en aquellas lejanas tierras, como fue el caso del retratista George Chinnery que actualmente es sobre todo valorado por la aportación casi antropológica que proporcionan los paisajes al óleo que realizó primero de la India, entre 1810 y 1825, y luego de China, al establecerse en Macao.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Toda esta producción pudo materializarse al mismo tiempo gracias al avance en la manufactura de los materiales artísticos necesarios, crecientemente demandados. En primer lugar, la naturaleza fue registrada sobre papeles en la versión lineal que procuraba el sencillo pero trascendental lápiz. Este instrumento surge en Inglaterra gracias a la existencia de las minas de Borrowdale que proporcionan el grafito de mayor calidad del mundo y que les confirió el monopolio de esa industria; en los albores del s. XIX, el liderazgo se desplazó hacia la vecina Francia, cuando en 1795, Nicholas Jacques Conté inventó un método aún vigente para fabricar lápices que mejoraban los ingleses y alemanes basado en el clásico corazón de fino cilindro de grafito molido mezclado con arcilla de china -cuya proporción era directamente proporcional al grado de dureza de la mina, aportando los ingleses la conocida escala en pasos desde la “H” (*hard* o duro) hasta las “B” (*black* o blando)- y envuelto por un tubo de madera. Las líneas de grafito han sido paulatinamente incorporadas a la iconografía paisajística desde finales del s. XVII, resultando más idóneas para captar la esencia tonal y dinamismo de las masas arbóreas que la tiza o carboncillo; el epítome de su uso para la toma de apuntes podrían ser tanto los cuadernos de Turner como los bocetos de Constable, donde los trazos se mezclan con los lavados de acuarela que logran difuminarlos hasta casi hacerlos desaparecer. Otro de los frentes importantes de tempranas reivindicaciones por parte de los pintores era el de la obtención de papeles de cierta calidad que acabasen con la esclavitud de los papeles verjurados ásperos de molde, hasta entonces existentes. A petición del famoso impresor John Baskerville (Worcestershire, 1706-Birmingham, 1775), los talleres incorporaron en la fabricación una malla de alambre que creaba una textura de urdimbre, por lo que el papel pasó a denominarse *wove paper*. La manufactura pionera en hacerlo fue la dirigida por James Whatman Sr. (1702-1759) y continuada por su hijo, transformando el oficio en una pujante industria. Sus prestigiosos papeles -aún comercializados- comenzaron a fabricarse en Londres, con diferentes texturas, gramajes y medidas, en hojas individuales o encolados en cuadernos para apuntes de viajes que los hacían ideales para las artes plásticas, tanto en pintura como en grabado. Los papeles de la firma Whatman eran hechos a mano (por el procedimiento de la cuba) bien encolados y en tres tipos distintos de grano: liso (prensado en caliente), medio (prensado en frío) y grano grueso (la variación de la textura resulta de la acción de un rodillo afieltrado que aplasta la cara superior de la capa de pasta de papel, escurriendo la cara inferior contra otra tela). La mejora en la calidad del papel fue lógicamente aprovechada por los artistas y en parte gracias a ella, sobreviven imágenes que de otra forma solo hubieran contado con la fragilidad del papel como garantía de supervivencia. Así mismo, fue allí donde surgieron los primeros fabricantes de colores de acuarela para artistas como el pionero William Reeves, quien en 1766, inauguró su primera tienda en las proximidades de la Catedral de San Pablo y se colocó a la vanguardia del negocio en 1781 al crear las exitosas pastillas húmedas de acuarela, de gran facilidad de uso ya que solo requerían humedecerlas un poco con agua para que desprendieran color; al principio presentaban el inconveniente de que se resquebrajaban al

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

secarase pero había descubierto que sustancias higroscópicas como la miel y la glicerina hacían perdurar el necesario estado gelatinoso de las acuarelas para poder emplearlas en cualquier momento; el menor de los dos hermanos Reeves, alumbró esta genial idea por la intersección de conocimientos que albergaba fruto de haber trabajado en la industria del cable de donde le provino la idea de extruir pintura para depositarla en pequeños cuencos o *godets* oblongos, así como de su experiencia en el mundo del teatro como pintor, pues sabía de la carestía de las pinturas y de la dificultad de obtención. Las pastillas húmedas acabaron progresivamente con la tediosa práctica de prepararse los propios artistas sus pinturas teniendo que moler finamente el pigmento y ligarlo con goma arábiga, proporcionando además ventajas de uso por su reducido tamaño y facilidad de transporte lo que potenció la pintura al aire libre. Desde entonces, las pastillas se comercializan acompañadas de un fino pincel de pelo natural y alineadas en prácticas cajas cuyo acabado de porcelana, metal y luego de plástico posibilita su uso como paleta de mezclas, siendo un sistema idóneo para trabajos del natural que ha sido adoptado desde entonces por innumerables acuarelistas viajeros. En 1846, otro conocido fabricante inglés, la casa *Winsor & Newton*, presentó las acuarelas en consistencia cremosa envasadas en pequeños tubos de metal con capacidad entre 5 y 8 ml, que facilitan aún más la rápida dilución del color para su inmediata aplicación sobre el soporte de papel, por lo que es la más adoptada desde entonces. Esa consistencia abrió en adelante un campo novedoso para la aplicación de la pintura en densidades variables, no restringiéndose ya la pincelada únicamente a su clásica versión aguada y transparente. De estos avances dio perfecta cuenta y aprovechamiento la obra del que es probablemente el más famoso artista británico, Joseph maillord William Turner, pudiendo hoy en día admirar veintitrés de los muchos cuadernos de apuntes que completó así como sus numerosas obras al óleo y acuarelas exentas.

Ya se ha mencionado el papel destacado que tuvo Alexander Cozens en la genealogía de un paisaje inventado más que representado, al alinearse con un concepto dinámico de la materia en consonancia al de la propia naturaleza. En virtud del papel germinal que tanto él como Paul Sandby (Nottingham, 1731- Londres, 1809) tuvieron en la gestación de la escuela británica de la acuarela y de sus respectivos vínculos al Castillo de Windsor, el primero como profesor de dibujo en Eton College (1778-1784) enseñando a distinguidos personajes de la aristocracia británica como Sir George Beaumont (Essex, 1753-Leicestershire, 1827) o a dos de los hijos de Jorge III, y el segundo trabajando junto a su hermano Thomas como topógrafos ejecutando más de doscientas vistas a la acuarela del edificio monumental, se ha denominado a aquella como la Escuela de Windsor. Alexander Cozens plantea un caso muy específico en relación con la historia del paisaje y de la acuarela porque reflexiona sobre los métodos de gestación de las formas, proporcionando una salida que focaliza el protagonismo sobre procesos matéricos y subjetivos innovadores en su contexto. Probablemente su origen ruso le confiriera una visión más heterodoxa de los principios estéticos en boga, tal vez así mismo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

teñida de la expresiva interpretación oriental de la naturaleza, extremo que nunca pudo probarse en base a una inexistente mención en los escritos que publicó. Sus numerosos intentos por sistematizar teórica y prácticamente la representación natural representan un caso singular pero se inscriben dentro del dinámico pensamiento estético de su época, preocupado por elucidar cómo la naturaleza puede reorganizarse, controlarse y casi mecanizarse para evocar una idea de belleza que expanda el concepto clásico de Lorena, hacia lo pintoresco y lo sublime. Paralelamente a su innovador planteamiento sobre el aprovechamiento de manchas aparentemente casuales –*blot*– como detonantes de la inventiva e imaginación paisajística, discurre un ferviente deseo por proporcionar un método o fórmula efectiva para crear un paisaje; es decir, su método fluctúa entre lo ambiguo e inestable del azar y lo condicionado y previsible de unas reglas aceptadas *a priori*. Su teoría puede resumirse bajo la premisa de que la composición de un paisaje progresa a partir de un estadio de alta generalización formal. En 1771 dedica un tratado específico al árbol (*The Shape, Skeleton and Foliage, of Thirty-Two Species of Trees for the Use of Painting and Drawing*), parte fundamental de las composiciones clásicas que, dispuesto a ambos lados de la imagen en distintos planos de profundidad, se utilizó desde el Renacimiento para enmarcar el claro de luz y la escena con figuras en los paisajes. La idea germinal del famoso *blot* le sobrevino mucho antes en un episodio recogido como el hallazgo súbito mientras conversaba con un alumno de talento y con el que se lamentaba de no poseer un método realmente útil para acometer paisajes; durante esta charla garabateó al parecer unos trazos a lápiz sobre un papel que sostenía en la mano y, enseguida, tales gestos casi inconscientes le sugirieron una composición paisajística. A raíz del mismo, redactó un primer tratado en 1759, titulado *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips* que ampliaría con un cuerpo teórico más copioso en el célebre *A New Method of Assinting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* de 1785, a poco tiempo de morir. Entre ambos, probablemente en una fecha que ha sido datada como próxima a 1770, publica otro tratado intermedio en el que sistematiza una serie de tipologías predeterminadas de composiciones bajo el título *The Various Species of Composition of Landscape in Nature: 16 Subjects in four Plates together with some Observations and Instructions*. En su “Nuevo Método”, Cozens especifica los pasos a seguir para ir alimentando los informes rasgos originales: en esencia consiste en realizar toda suerte de manchas con un pincel preferentemente largo y mojado en tinta china sobre un soporte blanco. En ese momento concreto, el pintor es libre de quitar o añadir lo que considere necesario para realizar la imagen, trabajando en función de planos de manchas de tinta constituyentes de los medios tonos de la imagen, cada vez más diluidas para sugerir la profundidad de la escena; hasta aquí, Cozens la considera aún como un boceto inacabado que debe ir enriqueciendo con toques cada vez texturados que doten de una cierta aspereza y variedad al paisaje. El método de Cozens se inscribe en la teoría de lo Pintoresco formulada por Gilpin y Price alrededor de 1790, porque parte de un estadio de monotonía, cierta uniformidad e indefinición, emplazado en la fase de la mancha o *blot*, de la se que progresa

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

hacia un nuevo estadio de planos contrastantes tonales con distintos grados de densidad de la mancha, y se concluye con un estadio en que se confiere variedad o rugosidad superficial a las formas con trazos de tinta cada vez más densa. Al final, de una formulación inicial prometedoramente informal, abstracta, Cozens la reconduce sometiéndola a los preceptos pintorescos de la época, derivando en una serie de composiciones preconcebidas dispuestas en planos zigzagueantes de profundidad. El papel protagonista de la invención y la imaginación a partir de unas cuantas manchas recuerdan al muro paranoico de Leonardo y al famoso Test de Roscharch, con el que de hecho se les ha vinculado, compartiendo un mismo principio original, pero el paso decisivo de ruptura con la tradición no lo daría Cozens sino Turner en la generación siguiente.

7.5. Manchas exactas.

La época en que la acuarela británica transformó la ideal del paisaje puede contemplarse analizando determinadas figuras claves de entre las distintas generaciones de artistas que se sucedieron y que destacan por sus aportaciones técnicas y conceptuales. En gran medida, éstas se basan en el desarrollo de la técnica del lavado esencia de lo que se conoce como “dibujo teñido”, “iluminado” o “coloreado”, en inglés, *tinted drawing*, proceso primigenio por medio del cual se coloreaba una estampa o grabado, y desde el que artistas tan importantes como Alexander Cozens desarrollaron sus imágenes y, en su caso, sus investigaciones y formulaciones teóricas.

Paul Sandby, el llamado “padre de la acuarela británica” y, más concretamente de su tradición topográfica, fue también miembro fundador de la Royal Academy en 1768, presidida por primera vez por Sir Joshua Reynolds (Plympton Earl, 1723- Londres, 1792). Topógrafo militar, comenzó como tal junto a su hermano mayor Thomas (Nottingham, 1721-Windsor Great Park, 1798) aprendiendo el oficio en la Torre de Londres a partir de 1746, enseñanza que le transmitiría un distintivo rasgo de importancia de la perspectiva, precisión lineal y cromática, perenne en su posterior obra pictórica. A pesar de ello, su estilo logró evolucionar progresivamente incorporando un aire más informal a la representación de la naturaleza resultando de ello imágenes vivamente coloreadas y evocadoras. Cartógrafo de profesión, reflejó el paisaje británico generalmente a la acuarela, en particular el de ciudades como Londres o Edimburgo, además del sur de Gales, con suma precisión y dominio tanto tonal como dibujístico, en un momento crucial porque se empezaban a operar drásticos cambios territoriales; realizaba frecuentemente bocetos de figuras que guardaba hasta que los incorporaba en sus paisajes y fue uno de los primeros en valorar el tratamiento pictórico que reflejase las singularidades de las especies de árboles incorporadas en sus paisajes. A pesar de adjudicársele un papel protagonista en la paternidad de la acuarela británica, a menudo su

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

importancia se diluye por la ausencia de muestras que muestren su obra. Su proceso pictórico, además de reservar las zonas de máxima luz resguardando el papel blanco y de combinar el gouache con la acuarela para dar mayor poder cubriente a la mancha, se sustentaba en un inicio a ase de trazos de lápiz, con tinta o con piedra negra, al que delicadamente superponía sombras con ayuda de una aguada de tinta monocroma, generalmente sepia, antes de aplicar aguadas de acuarela que sobre todo le valían para indicar el tono local; finalizaba añadiendo detalles con tinta aplicada a pincel o con pluma de ave. Empleó así mismo algún procedimiento excéntrico, como el hecho de diluir los colores de acuarela con aguardiente. Resulta interesante comprobar cuán diferentes resultan los colores de sus apuntes de paisajes reflejados en cuadernos, conservados tan brillantes como el día en que fueron pintados, en comparación con los de las acuarelas expuestas, mucho más desvaídos por el efecto pernicioso de la luz sobre los colores.



Paul Sandby, "Paisaje con Montañas y Lago", acuarela sobre papel, s/d.

Otros importantes artistas-acuarelistas en el tránsito generacional fueron Francis Towne (1739-1816) y John "Warwick" Smith (1749-1831) que compartieron también su particular *Grand Tour* italiano, trabajando juntos y discutiendo de arte entre finales de 1780 y 1781, año en que regresaron juntos a Gran Bretaña pintando durante el mismo los lagos del norte de Italia y Los Alpes Suizos. Towne es admirado por sus paisajes en acuarela de notable claridad compositiva reforzada por una síntesis tonal a base colores o lavados planos, lo cual también es una marca de identidad de las acuarelas satíricas de Thomas Rowlandson (1756-1827), autor cuyas acuarelas topográficas de color aplicado sobre líneas pinceladas remiten a los también grabadores, Thomas Hearne (1744-1817), Michael "Angelo" Rooker (1743-1801) o el más joven Edward Dayes (1763-1804); éste llegó a sistematizar su método de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

aplicación de las capas de color en el tratado “*Instructions for Drawing and Colouring Landscapes*”, que influyó en la primera etapa de Turner. Como los eruditos chinos, Towne buscó una especie de retiro en la ciudad de Exeter alejada de la suntuosa Londres, donde poder admirar y plasmar la belleza de sus prados, lo que, no obstante, le negaría la posibilidad de tener éxito en la capital. Fue capaz de amoldarse a los gustos italianos mientras residió en Roma transformando su método de trabajar en apuntes a la acuarela al aire libre en pequeños formatos pasando a realizarlos directamente sobre hojas del mercado local, gruesas y de suave acabado que triplicaban sus anteriores formatos. La inclinación por el gran formato seguía la estela del éxito de obras contemporáneas como las del suizo Louis Ducros (Yverdom-les-Bains-, Suisse, 1748-Lausanne, 1841) y de las exigencias de grabadores como el conocido Giovanni Volpato (1740-1803). Estos papeles, manufacturados siguiendo la técnica de Whatman, eran más absorbentes y le permitían experimentar con la aplicación de lavados *in situ*.

Por su parte “Warwick” Smith aportó la solución procedimental y cromática más efectiva de suprimir el carácter que se imponía hasta entonces de la acuarela de mero teñido de dibujos y grabados, previamente entonados con lavados o aguadas monocromas, y pasando a aplicar directamente el color local de los elementos, lo que proporcionaba mayor vivacidad y autenticidad a los paisajes.

7.6. Potencial interior.

Como en los dibujos críticos de Rowlandson, el paisaje se desarrolló por vías menos explícitas aunque herederas de su naturalismo, y alusivas a “territorios mentales”. El bagaje literario proporcionó la fuente de inspiración precisa, empleando la imagen como un acto de liberación poética ante el caos circundante, construyendo alegorías y mundos imaginarios que prefiguran el romanticismo; para ello, se recurre a la inspiración en grandes autores como Shakespeare, Milton o Dante, así como en las sagradas escrituras y en movimientos como el *Sturm und Drang*, defensor de la poesía como motora de los sentimientos y pasiones humanas. El artista suizo prerromántico Johann Heinrich Füssli o Henry Fuseli (Zúrich, 1741-Londres, 1825), fue uno de los principales artífices de esta corriente, quien, motivado a incursionar en la pintura tras establecerse en Londres por consejo de Reynolds, se volcó en un ideal pictórico afín al sublime clasicismo de Miguel Ángel. Su mundo visual referido a pesadillas y a composiciones de iluminaciones tenebristas de corte dramático recuerda, principalmente en el contenido, las obras más personales del coetáneo Goya, rebelándose ante una realidad injusta y terrible. A pesar de ese mundo onírico, Fuseli ofrecía otra vertiente más mundana interesándose por la moda femenina de su época, especialmente en lo referente a los peinados, que registró en su serie de aguadas sobre las damas de la alta sociedad

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

londinense.

Fuseli apreció rápidamente el talento de su alumno, otro de los grandes representantes de la acuarela británica y uno de los autores donde mejor se ejemplifica esa búsqueda de un nuevo orden estético, William Blake (Londres, 1757-Westminster, 1827). Este artista a contracorriente, que desestimó el viaje y el trabajo del natural como fuentes de conocimiento, a veces considerado un loco o charlatán, vislumbró un mundo para el que no habían códigos en su época, y, por tanto, la justa lectura de sus imágenes y el alcance expresivo de su personalísima obra solo pudo fraguarse con la perspectiva de épocas posteriores, especialmente sensibles a lo exótico, como fueron las del *Art Nouveau* o la del Surrealismo. De nuevo, Blake establece puentes factibles con el arte del Lejano Oriente, fundiéndose en su persona, simultáneamente, las artes de la caligrafía, la poesía, la pintura transparente de la acuarela y el arte de la estampa, del que fue un exponente tan consumado que prácticamente resultan indiscernibles los grabados de las imágenes originales. Esta técnica fue su fiel compañera durante toda su trayectoria creativa, desestimando, como Rowlandson, la técnica del óleo incluso si deseaba lograr una pintura de mayor densidad y corporeidad. En verdad, el dibujo y el grabado eran caminos que lo acercaban a sus referentes artísticos principales, Miguel Ángel, Rafael, o Durero, de quienes había copiado numerosas obras en estampas, y que prefería a los usos cromáticos de otras grandes figuras pasadas como Rubens, Rembrandt o Tiziano, o presentes, como Reynolds o Gainsborough. Así mismo, tenía en alta estima la técnica del fresco, muy afín a la acuarela, denominación que interpretaba con el detalle de una miniatura y que asignó a sus grandes estampaciones a color, concebidas por tanto, como “frescos portátiles” y en términos expositivos semejantes a los de los grandes ciclos murales de aquellos maestros. Con tales medios, cimentó un lenguaje ecléctico cuya mejor expresión fue el libro, rasgo que lo catapultaba hacia una concepción integral del arte común a muchos artistas actuales. El libro, en el que se fundían las artes del grabado y la iluminación con acuarela, implica un acercamiento singular y casi privado a su obra tanto visual como escrita, configurada en formatos íntimos similares a los de sus cuadernos de apuntes preparatorios. Uno de ellos, es el de las acuarelas y dibujos para su monumental *Divina Comedia* (1824-27), que abierto alcanzaba los 52,7x73,7 cm –el mayor de cuantos usó-, libro ilustrado que representa probablemente la interpretación más conocida de esta obra, en una saga de acuarelas perpetuada posteriormente con otras famosas versiones, como las de Dalí (1960-64) o recientemente, la de Miquel Barceló.

En sus comienzos, la acuarela tenía un sesgo más vitalista, si bien el poder expresivo del color se apodera de todas sus imágenes, incluso en aquellas más representativas de su fervor cristiano y que le han dado fama universal. El compromiso con su arte y con la acuarela lo llevó a experimentar con nuevas técnicas que en general persiguen una mayor densidad matérica, como la que buscó a través del nuevo método de grabado en relieve que creó en

326

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1788 sobre planchas de cobre. Si Blake se expresó a través de un lenguaje que gira en torno al libro, la ilustración y la estampa, no es de extrañar la intensa relación que sostuvo a lo largo de su carrera con el papel, convirtiéndolo en protagonista omnipresente de su obra. A pesar de que la procedencia de esta materia fundamental fuese casi exclusivamente británica, el amplio surtido de fabricantes, proveedores y, sobre todo, de las múltiples variables de fabricación que afectan a la calidad última de los papeles, determinan distintos comportamientos de sus técnicas según los papeles empleados. Tal y como comenta en su *Tratado* de 1793, Blake se procuró siempre los papeles tejidos (*wove*) de mayor calidad, como los proporcionados por su inventor, James Whatman a mediados del s. XVIII, tras cinco siglos de predominio del papel verjurado o *laid paper*, pero también usó cartones gruesos hechos de varias láminas de papel liso prensado en caliente *-hot-pressed-* prensadas a su vez bajo la alta presión de rodillos de hierro sin necesidad de encolado *-millboards-* para sus estampas a color, lo que denota un uso poco convencional del soporte²⁴⁵. Se diferenciaban de los llamados cartones de pasta *-Pasteboards-*, más frágiles tanto estructural como superficialmente, que eran simples láminas encoladas conjuntamente hasta lograr en grosor requerido. El uso de los primeros entre los artistas se incrementó a comienzos del s. XIX, siendo fabricados principalmente de fibras de cáñamo y lino, generalmente acabados sin una capa de apresto, si bien a finales del s. XVIII solía usarse una fina capa de gelatina caliente aplicada a brocha que dejaba marcas superficiales. Estos cartones de calidad fueron usados por Blake para sus acuarelas y eran la opción más corriente para la práctica de tomar apuntes al óleo al aire libre durante los ss. XVIII y XIX en Gran Bretaña. Sin embargo, para la Divina Comedia regresó al uso de los papeles simples verjurados y blancos compilados en un gran álbum, con la marca de agua de *W ELGAR* y de una *fleur-de-lys* –que denota su origen imperial– centrada en cada hoja, soporte de calidad ambivalente, tanto para el dibujo como para la acuarela que fue empleado por artistas coetáneos como Turner, Girtin o Constable. Estos apuntes técnicos abundan en la importancia que un uso particular de los materiales presentó para Blake, que no seguía los consejos y fórmulas para pintar en acuarela de los manuales que sobre la técnica proliferaron durante su tiempo, ni se amoldaba a los procedimientos empleados por los artistas coetáneos. En ello hay una gran concordancia con el mundo conceptual que le atraía, igualmente singular y a contracorriente de la tendencia predominante de la representación de los fenómenos visibles.

En buena medida, la técnica con acuarela que desplegó en su obra se basa en tres estadios sucesivos relativos a una época temprana (1779-1793), otra intermedia (1793-1820) y una tardía o final (1820-1827)²⁴⁶; generalmente a todas subyace una fase de dibujo previo realizado generalmente con lápiz, aunque también utilizó pluma y tinta diluida o incluso carboncillo, como se aprecia en sus acuarelas tardías que componen la serie de la Divina

²⁴⁵ AA.VV., “William Blake, The Painter at work”, *Op. cit.*, pág. 56.

²⁴⁶ AA.VV., “William Blake, The Painter at work”, *Op. cit.*, pág. 62.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Comedia. El lápiz de grafito era el método más aconsejable porque no interfería con los tonos acuarelados posteriores, permaneciendo a veces visible a través de ellos, y otras, encubierto por una aplicación ulterior más densa tanto de capas de acuarela como de otras líneas a tinta con pluma. Por el contrario, el carboncillo era el más desaconsejado porque embebía la acuarela o podía llegar a enturbiar su limpidez cromática, un fenómeno más evidente con el uso de determinados pigmentos; uno de ellos, es el rosa de rubia o *rose madder*, habitualmente usado por el artista en los lavados de las sombras y en las pinceladas lineales, aunque no solía hacerlo encima del carboncillo²⁴⁷. Las series de acuarelas de la “Divina Comedia”, por ejemplo, se distinguen por un trabajo lineal que aflora a la superficie en virtud de la mayor espontaneidad con que afrontó su ejecución, que le confiere más intensidad a las líneas, usa lavados más translúcidos y amplios y no supedita tanto el color a los límites de aquéllas.

Más afín a su primera época, acuarelas como las de su poema *Tiriel*, revelan cómo trabajaba el método común de capas de color sobre una base monocroma de tinta diluida en distintos tonos de gris, de una forma particular, ya que, a diferencia de otros acuarelistas, las aguadas coloreadas que él superponía apenas tenían una indicación cromática, llegando al punto de resolver las imágenes solo con las capas de grises. A su vez, desarrolló la tendencia a acabar la capa de aguadas de gris mezclándola con tonos cálidos o terrosos –mientras imperaba hacerlo con grises neutrales- que conferían un efecto de apagar el color de los subsiguientes lavados. Tanto en Blake como en otros artistas británicos contemporáneos se aprecia una tendencia hacia la experimentación técnica en el último cuarto del s. XVIII, que coincide con esta temprana etapa acuarelística del autor. Ello, además de al ímpetu y talento personal proclive a la asunción de riesgos estéticos, responde en gran parte a un complejo y estimulante contexto sociopolítico fundado en el liberalismo de las corrientes filosóficas empiristas en alza desde finales del s. XVII. Estas ideas propician el desarrollo científico generalizado, que a su vez es un motor que impulsa el auge del imperio, su expansión tecnológica, marítima y comercial. Como resultado, la cultura se ve fomentada y se crean las estructuras para acometerlo, de las que sobresalen instituciones como la *Royal Academy*, fundada en 1768. La huraña personalidad de Blake no impide que sea permeable a todo ello, enriqueciéndose prolongadamente de cuantas fuentes atrajeron su atención, como Fuseli, el pintor historicista, dibujante y grabador John Hamilton Mortimer (Eastbourne, RU, 1740-Londres, 1779), descendiente de la estética pintoresca de Salvatore Rosa, marcada por la temática de los *banditti* y los fuertes contrastes lumínicos, y, del ilustrador Thomas Stothard (Londres, 1775-1834).

En sus primeras acuarelas, Blake ciñe cuidadosamente el color a los límites del dibujo, y

²⁴⁷ *Ibid.*,pág. 62.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

generalmente, a los lavados de color amplios y transparentes seguían, salvo en el caso de las carnaciones que reservaba transparentes, otros más espesos con los que lograba superficies de color opaco; las pinceladas casi son indistinguibles logrando zonas homogéneas o, en su caso, suaves degradados. A medida que transcurre el tiempo sus acuarelas revelan un trabajo cada vez más libre, lo cual se verifica en aspectos tales como que el color se libera del dibujo, las pinceladas son más ostensibles, combinando un trabajo en húmedo y otro sobre en seco, reserva cada vez más zonas de papel para las altas luces, e incluso, el dibujo preliminar se trasluce a través de las capas transparentes.

Samuel Palmer (Londres, 1805-Surrey, 1881) fue un prominente autor que ofreció una versión muy personal y próxima a la naturaleza, una romántica pastoral plena de apasionado misticismo que construye a partir de un uso original de la técnica. Aunque estuvo muy influenciado por su mentor y amigo Blake, su obra se distancia de la profundidad literaria con que éste ilustró su universo. En sus obras más representativas con acuarela, las de los paisajes de Shoreham, empleó un procedimiento técnico novedoso: los colores son transparentes pero espesos, fruto de la mezcla con gouache y con una mayor cantidad de goma arábiga, lo que le permitía dar toques luminosos y vibrantes encima de la mancha acuarelada. Así mismo, en sus acuarelas la pincelada adquiere un especial protagonismo con trazos curvilíneos que se separan de la mancha construyendo las formas, un efecto abigarrado que se puede rastrear hasta las acuarelas de George Rouault (París, 1871-*Ibid.*, 1958). De manera similar, el mundo visionario de Blake tendrá continuidad posterior, en la primera mitad del s. XX, a través de Paul Nash (Londres, 1889- Boscombe, 1946), Charles E. Burchfield (Ohio, 1893-NY, 1967), y Graham Sutherland (Londres, 1903-*Ibid.*, 1980), en las que la acuarela tiene un protagonismo especial.

Los lavados de tinta o aguadas superpuestas de Alexander Cozens representan la raíz de la tradición acuarelista inglesa transmitida con nuevo impulso a través de su hijo de John Robert Cozens (Londres, 1752-*Ibid.*, 1797) que, supera definitivamente la tradición topográfica, eliminando los lavados monocromos que servían de estructura tonal a la imagen sustituyéndolos por los propios de los colores que, superpuestos sobre los finos trazos de lápiz o de tinta indeleble, van enriqueciendo los tonos desde los claros hasta los oscuros. A pesar de esta apertura cromática y de la nueva reserva de los blancos del papel para los toques de luz, John Robert prefirió una paleta más bien austera ajustada a un notable interés por lo atmosférico, que cultivó a través de los llamados “viajes de apuntes” por Italia y Suiza, aspecto que logró potenciando la luminosidad gracias a la luz reflejada en la blancura del papel por la transparencia de las capas extremadamente finas. Durante el último tramo de su vida, debido a una enfermedad mental que contrajo en 1792, fue tratado por el doctor Thomas Monro, que sería una pieza fundamental en el futuro. Apasionado por el arte, llegó a formar una gran colección que contaba con numerosas obras de John Robert, puestas a disposición

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de una nueva generación de artistas, en una de sus propiedades transformada en improvisada academia, para que pudieran aprender de ellas copiándolas. De ese círculo emergerían algunos de los grandes nombres de la pintura británica del s. XIX, como los amigos Joseph Maillord William Turner y Thomas Girtin, John Sell Cotman y su amigo, menos conocido, Paul Sandby Munn –ahijado de Paul Sandby-, Los hermanos John y Cornelius Varley, entre otros. Todos estos pintores tendrán en adelante una intensa actividad pictórica muchas veces encauzada a través de exhibiciones en la *Society of Painters in Water Colours* –también llamada *Old Water Colour Society*, creada en 1802 al escindirse una facción de pintores de la *Royal Academy of Arts*, donde sus obras eran sistemáticamente menospreciadas entre otros motivos, al ser expuestas en las salas peor acondicionadas de la sede de tan añeja institución.

Friedrich marca un hito en la historia de la transposición anímica en el paisaje con su ciclo de “Las Estaciones del Año”, realizado en 1803 y redescubierto y puesto definitivamente a salvo de contingencias, en fechas cercanas al inicio del nuevo milenio. Esta obra fue concebida en cuatro momentos gráficos íntimamente interrelacionados por lo que podría definirse como la “poética de la plástica”, según la cual los rasgos morfológicos varían en un continuo adaptado a la dinámica del ciclo que iustran. Integran un período productivo de inicios de la primera década del s. XIX caracterizado por la expresión en obra gráfica, con dibujos a la sepia sobre papel vitela, técnica y soporte aseguibles tanto desde un punto de vista económico como funcional y conceptualmente afines a los planteamientos del idealismo neoclásico y la subjetividad romántica²⁴⁸. Inmersos en un contexto de invasión napoleónica y de auge de la burguesía y los sentimientos nacionalistas, suponen una grave introspección a través del paisaje y de catarsis del alma burguesa. Son paisajes construidos en el taller del artista a partir de bocetos realizados del natural. Justo antes de iniciar su producción al óleo en 1807, antecede a la ejecución de una serie de paisajes místicos que sorprenden por su gran formato, en la misma técnica, y con la inclusión como constante iconográfica de la cruz. Como Petrarca, la mirada de Friedrich es de tipo espiritual, y toda su poesía inunda la imagen para comunicar su particular visión de lo sublime. Huellas de la hondura emocional de Friedrich se hallan en pintores románticos como el noruego Johan Christian Dahl (Bergen, 1788-Dresde, 1857), que desde la década de 1820 emprende la ejecución de pequeños paisajes al aire libre, fundamentalmente con óleo sobre papel o cartón, para luego realizar mayores composiciones con una interpretación bastante realista del paisaje; son estudios que sorprenden por su inusual frescura y cromatismo, elaborados durante sucesivos viajes emprendidos a su país de origen, de entre los que destaca el de 1844. En ellos elabora un estudio de la naturaleza centrado en la estructura y poética de los celajes; el pensador romántico y filósofo de la naturaleza Carl Gustav Carus (Leipzig, 1779-Dresde, 1868),

²⁴⁸ SCHULZE ALTCAPPENBERG, Hein-Th., *En la Cuna del Romanticismo: Las Estaciones del Año (1803) de Caspar David Friedrich*, en AA.VV., *La Abstracción del Paisaje, Del Romanticismo al Expresionismo Abstracto*, Catálogo de exposición, 5 octubre 2007-13 enero 2008, Fundación Juan March, Madrid, pág. 34.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

vinculado al trabajo naturalista de Goethe, aúna al estudio científico de la naturaleza el sentimiento poético y la belleza que en ella descubre; los pintores ligados a la exaltación de la Naturaleza de Italia, en lugares como Tívoli, la campiña romana, Capri y la Bahía napolitana, como Jakob Philipp Hackert, Ludwig Richter, Ernst Ferdinand Oehme, Carl Rottmann y Carl Blechen. Igualmente, el universo de Friedrich y el sentimiento profundo de lo natural se ve reflejado, en las visiones de Turner y Constable, cuyos estudios sobre papel de amplias masas de cielo básicamente, parecen animados por similares sentimientos a los que emanan de los realizados por los artistas anteriores.

Los abismos oníricos de Goya resonaron de nuevo en los pequeños papeles manchados de Víctor Hugo (Besançon,1802-París,1885). Desde 1825, desarrolló una sistemática experimentación con tintas e innumerables materiales encontrados que prosigue de manera mucho más libre, la línea autogenerativa de la mancha iniciada por Alexander Cozens y sus *blots* y antecede en un siglo a las soluciones automáticas y azarosas alcanzadas por miembros del grupo de Breton como Max Ernst u Óscar Domínguez que evolucionaron en las acuarelas y gouaches tachistas de Otto Wolfgang Schulze (Wols) en la década de 1940 o en las del también poeta Henri Michaux, gestadas al albur de sus exóticos viajes; simultáneamente y como contrapunto destacado, se solapa en el tiempo a las estampas de carácter en general costumbristas que, con una intención didáctica y arqueológica se producían en la España del momento. Sus modestos papeles se convirtieron en los receptáculos de una imaginación sin límite cultivada desde los efectos producidos por procedimientos matéricos rudimentarios, como sus *pochoirs*, estampaciones, goteos, derrames, *collages*, etc., pero también por una sistemática insistencia en la materia, rasgando, perforando, removiendo y mezclando que enlaza sin dificultad con la obra sobre papel o sobre otros soportes del mallorquín Miquel Barceló. Resulta sorprendente por tanto el arco temporal de dos siglos largos que abarca su visión estética; así mismo se comprueba cómo el talento del célebre escritor se bifurca para lograr una obra de un carácter visual tan inconformista que se debate entre las tensiones fantásticas, imaginativas del pensamiento y el peso de la tradición académica, concreta y formalista del clasicismo romántico, dando en su caso y a la luz del torrente experimental de esos papeles, clara prioridad estética al primer ámbito.

7.7. Viento, mar y fuego.

En el último tercio del s. XVIII, nace un conjunto de artistas que son destacados entre los más significativos cara al realce histórico que la acuarela adquirió entonces en suelo británico; además del ya comentado William Blake, lo integrarían J.M.W. Turner, Thomas Girtin, John Constable, que nacieron en el intervalo de poco más de un año, y otros algo posteriores, John (1778-1842) y Cornelius Varley, John Sell Cotman (1782-1842), David

Cox (1783-1859) y Peter De Wint (1784-1849) –ambos alumnos de Varley-, y, al igual que Girtin, el tan genial como efímero, Richard Parkes Bonington (1802-1828).

A estas alturas casi huelga decir que Turner es un sinónimo de la acuarela en su estado más excelso, de su versión más esencial y, al mismo tiempo, más sorprendente y experimental. Porque Turner, en un deseo por atrapar lo insondable, por sorprender con el efecto más inesperado e inasible, sometió los papeles en que pintó con acuarela al mismo combate sin tregua, al idéntico trasiego con la materia al que sometía sus lienzos en los *vernissages* de la Royal Academy. Probablemente Turner hizo aflorar todo cuanto la acuarela es capaz de ofrecer, desde su versión más controlada a la más anárquica y vehemente; en sus obras, y, sobre todo en sus cuadernos de apuntes, se desvela todo su misterio y capacidad de evocación. Resulta de singular interés el hecho de que Turner especulase abiertamente con las posibilidades técnicas no solo de la acuarela y de cuantos medios empleó, sino de la propia pintura alcanzando registros cuya influencia desborda los límites –de por sí imprecisos- del romanticismo y del paisaje. La turbulencia de su obra al óleo y a la acuarela se amalgaman con un agobiante sentido estético de la existencia; ambos forman una vertiente paradigmática del alma romántica que la película de Mike Leigh, *Mr. Turner* (2014), centrada en los últimos veinticinco años del artista, refleja convincentemente. Si la acuarela es, más que en ningún otro recurso técnico, básicamente, un primoroso uso de la luz, es en los papeles pintados de Turner donde se halla su manifestación más elocuente, porque, para él, como exclama agonizante al final de la misma, *el sol es Dios*.

En la fecha de nacimiento de Turner, prevalecía un enfoque convencional de la acuarela manifiesto en una aplicación superficial de la misma, casi exógena a la raíz y el corazón de la imagen, enteramente resuelto de antemano por procedimientos de dibujo; por tanto, ésta ya estaba gestada y dirimida cuando el pintor se decidía a decorarla con unos impertubables matices de color al agua agregados cual filtro a una cámara: verde para los árboles, rojo en las casas, azul en el cielo, etc. En este juego cromático, así como en el diseño perspectivo que subyacía, Turner destacó desde muy joven, convirtiéndose, a los veinte años, en el más reputado topógrafo de Gran Bretaña, merced a un sutil estilo que destacaba de entre sus contemporáneos –a excepción de Girtin, otro gran prodigio de la acuarela, cuyas penalidades económicas le negaron el tiempo necesario para revelar sus límites-. En este momento, entre otras influencias, sobre Turner yacía el interés por el poder cromático de Ducros y el intenso claroscuro de Piranesi.

Turner no se conformó con el dominio adquirido en los primeros doce años de su aprendizaje como topógrafo y pintoresco paisajista de gran éxito entre sus coetáneos; su deseo por sorprender y por sobrepasar a los maestros que le servían inicialmente de estímulo,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

determinaron transformaciones expresivas que requerían variantes cada vez más drásticas en los procedimientos tradicionales. Respecto de la acuarela, abandonó la línea de los contornos en las formas así como los fondos grises de su primera etapa, entregándose al uso de color directo y en su mayor intensidad en cada punto de las composiciones. En acuarelas de gran formato, su proceso era similar al de sus obras al óleo; consistía en una primera etapa aditiva, con la superposición de fantásticos y vigorosos lavados de color, partiendo primero de amplias manchas de ricos colores variegados –marrón, rojo, azul, etc.- a los que va superponiendo otros cada vez más oscuros hasta obtener un –casi mágico- efecto espacial de avance y retroceso en las formas; seguidamente, iniciaba un proceso sustractivo que embecía la mancha descendiendo hasta el propio papel si era preciso para rescatar su blancura; esto último suponía un método de detención de la mezcla o bien de levantamiento del color seco pasando un pincel húmedo para ir “abriéndolo”, y luego de enjuague de esta humedad con un papel o trapo. Turner rescataba blancos más precisos recurriendo al raspado con una cuchilla o con la propia uña de su pulgar para lo que la conservaba afilada, en una intervención dactilar que extendía al hecho de servir de instrumentos para mezclar directamente la pintura en el soporte.

Sus acuarelas e innovaciones técnicas se hicieron tan populares que hacia 1804, un grupo de acuarelistas londinense fundó en su honor la *Society of Painters in Water Colour* –más tarde conocida como *Old Water Colour Society*-, nueva academia consagrada únicamente a la promoción de la acuarela, revitalizada a través de Turner, que no podía asociarse al integrar ya la Royal Academy, pero que sí influyó decisivamente en sucesivas generaciones de acuarelistas. Un factor responsable del cambio operado en su técnica fue sin duda la serie de viajes que emprendió a partir de la última década del s. XVIII y que en buena medida ahondaban en la tradición del *Grand Tour* por Europa y en otro interior especialmente por el norte de Gran Bretaña.

En tal sentido, a finales de 1790, emprende un primer viaje a esa zona del país y a las montañas de Gales, generando algunas de sus obras de juventud más sorprendentes. en 1801, visita las *Highlands* escocesas, realizando una sublime serie de estudios ejecutados solo con lápiz sobre un fondo gris; y en 1802 traspasa las fronteras y marcha por Francia rumbo a los Alpes suizos, de cuyos vertiginosos abismos dan cuenta numerosas acuarelas. A la vuelta de Suiza, permaneció en París para estudiar las obras que Napoleón había guardado en el Louvre; la influencia de grandes pintores como Poussin, Lorena, y Ruysdael es patente por la riqueza técnica de sus acuarelas y óleos así como por la dignificación que en su manos adquieren las composiciones paisajísticas, merced a una evidente tensión entre los escenarios y las acciones humanas que en ellos muestra. La impronta de los sucesivos viajes es especialmente significativa porque introduce en el corpus metodológico del artista un elemento como los “cuadernos de apuntes” que se tornarán insoslayables e indispensables

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

para comprender su proceso cognoscitivo. En ellos clasificó y registró meticulosamente los cientos de estudios que ejecutó configurando un archivo documental de grandes dimensiones al que recurría para replantear temáticas que, como el mar, lo acompañaron a lo largo de toda su vida. Tal y como era costumbre en su tiempo, Turner no se planteaba el trabajo al aire libre como un conducto del que extraer trabajos definitivos o acabados e, incluso, en muy raras ocasiones seguía la tendencia romántica, que cobraba cada vez más auge en la primera década del s. XIX, de hacer bocetos directamente a color, fuese con acuarela o al óleo.

El arte de Turner y más aún sus acuarelas, están indefectiblemente unidas en la conciencia generalizada, a la ciudad de Venecia. Respecto del efecto de atracción ejercido por este mítico destino, es continuador de las dos experiencias de Durero. Entre la ciudad y el artista se estableció una de las más fecundas experiencias viajeras modelada a la sazón de sus diversas visitas. En 1819, el mismo año en que Goya ejecutaba uno de sus célebres álbumes de aguadas, Turner se dirigió por primera vez a Venecia, y en el trayecto pudo visitar ciudades como Venecia, Roma o Nápoles. En total, fueron cuatro meses de los que salieron como cuerpo más destacado un total de dos mil dibujos distribuidos en veintitrés cuadernos de apuntes, transformados algunos en obras acabadas a su regreso a Inglaterra. Además, ejecutó excepcionalmente algunas obras más acabadas en acuarela, ya fuera pura o con gouache. Según testigos presenciales, Turner realizaba simultáneamente varios estudios de color que debieran interpretarse no tanto como obras acabadas, sino como “estructuras de color” indicadoras de una armonía general; para hacerlos, disponía el papel tensado sobre un tablero y lo sumergía por completo en agua, luego iba agregándole toques de color en húmedo procurando resolver las masas principales, los medios tonos y las luces; en cualquier momento podía interrumpir el trabajo si lo estimaba oportuno. La segunda visita a Venecia fue la de mayor duración en la ciudad, entre 1833 y 1835, y la última, se produjo en 1840, inaugurando un lustro en el que eligió a Suiza como nuevo destino paisajístico estival. Durante el tiempo que separó el primer periplo de estos dos, y en especial del último, el sentido del uso del color y de la acuarela va adquiriendo progresivamente una mayor densidad tanto material como poética a partir de la cual, se emancipan como obras autónomas; fuesen bocetos acabados o rápidos e indefinidos apuntes, todos parecen evocar la verdadera esencia del tema. En general, puede decirse que aunque puedan establecerse relaciones con determinadas obras al óleo venecianas, la acuarela generó obras independientes.

A través de sus apuntes con acuarela Turner tenía la capacidad de transformar lo contingente en arte. Fue el caso de su célebre serie de acuarelas inspiradas en el traumático incendio, ocurrido en la noche del 16 de octubre de 1934, del Palacio de Westminster, que terminó por cobrarse también la sede del Parlamento británico. Tal espectáculo fue objeto de la máxima atención del pintor desplegando un alarde experimental sin precedentes en su representación

pictórica: reservas de cera en los sustratos de la mancha, capas iniciales aplicadas en húmedo, yuxtaposición de veladuras sobre seco, raspados, gestualidad en las pinceladas, etc. Los veranos de 1842, 43 y 44, se desplazó a Suiza para ejecutar una obra de plenitud y madurez; una auténtica meditación plástica acerca de los fenómenos de la Naturaleza y de las sensaciones que en el ánimo producen. El hilo conductor que hilvana el grueso de la obra de Turner es su carácter experimental, una honda exploración de la belleza que palpita en el seno de los objetos visibles y que vuelve a cada apunte en una novedosa y sorprendente experiencia.

Thomas Girtin fue un talento fugaz de la acuarela, formado como Turner en el estudio del Gr. Monro, estudiando mediante el procedimiento de copia las obras de los afamados topógrafos y, en especial, las de J.R. Cozens. A través de un estilo fiel a la Naturaleza y a las estructuras arquitectónicas, innovó en los procedimientos de la acuarela mediante el abandono del concepto de dibujo coloreado y su reemplazo por el de una precisa y sutil aplicación tonal, con la que construía escenarios de una contundente volumetría. Acabó con la continuidad de la mancha de sus predecesores disgregándola en una multiplicidad de pinceladas que será la base de buena parte de la acuarela del s. XIX. Del análisis visual de sus obras se desprende cómo evolucionó su lenguaje estético desde la tradición de los “dibujos teñidos” y la copia de vistas topográficas realizadas por los más destacados artistas de generaciones anteriores hacia su inconfundible particular aplicación de la acuarela.

Constable sin embargo, asumió el trabajo al aire libre en estudios a color como algo natural en su proceso incorporándola como un rasgo fundamental de su trabajo durante la última etapa de su obra. Es en esta faceta donde Constable interpreta el referente paisajístico con una elocuente soltura y libertad sin precedentes, en busca de lo esencial, de la emoción compartida con y a través de la naturaleza de su campiña natal, elevando el paisaje y descubriéndolo como una pintura de primerísimo orden. La enseñanza y experiencia adquiridas por Constable en sus largas horas de contemplación y de trabajo al natural fueron sin duda el bagaje que le permitió obrar el milagro de componer sus grandes paisajes tan convincentemente como nos resultan ante nuestros ojos, y burlar así la censura y el pensamiento de comienzos del s. XIX. Por más armónicos que resulten sus grandes y célebres paisajes, y por más que los signos representados aludan como nunca antes a los referentes reales, no parecen conmover cómo lo hace esa suerte de arrebató plástico que palpita en cada apunte que realizó. La reciente muestra *Constable: The Making of a Master*²⁴⁹ puso de manifiesto estas relaciones confrontando uno al lado del otro, apunte y obra acabada. A diferencia de los paisajistas de finales del s. XVIII, que en Italia acostumbraban ya a ejecutar pequeños apuntes del natural al óleo, Constable casi los iguala en tamaño con las obras

²⁴⁹ Victoria & Albert Museum, 20 septiembre 2014-11 enero 2015.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

compuestas en su taller iniciando un trasvase recíproco del lenguaje presente en ambas tipologías.

Ello es particularmente elocuente en sus famosos estudios de celajes tanto en acuarela como al óleo que realizó en la última etapa de su carrera, inmersos en el marco de una atención generalizada desde diversos frentes hacia el elemento de la nube, que ya se apreció en Goethe y Bénédicte de Saussure, influidos por el texto clasificatorio de las nubes del químico quáquero londinense Luke Howards de 1803, *Essay on the Modification of Clouds*, en Alexander Cozens y su “Método de asistencia a la invención paisajística”, en las nubes sobre Haarlem de Ruysdael o en las vistas venecianas de Canaletto y en las románticas de Friedrich; la nube como elemento focal y espacial que se convierte en una categoría a partir de la cual puede analizarse desde otro punto de vista la historia del arte, tal y como hace Hubert Damish en *A Theory of Cloud* (2002). La vitalidad del registro del cielo en Constable que no repara en recursos técnicos para lograrlo –veladuras, restregados, raspados, etc.–, ofrece, tal y como señala Gombrich en su capítulo de “La imagen en las nubes” de su libro “Arte e Ilusión” (1960), la más verídica y objetiva representación del cielo. Las acuarelas de Constable manifiestan la influencia de Turner a través de una ruptura decidida con la pintura lineal del s. XVIII y de una audaz interpretación de los fenómenos atmosféricos. Su estilo tendrá honda influencia en adelante, especialmente en la pintura paisajística e impresionista, de la que es precursor.

El estilo de Cotman y su particular interpretación del mundo visible se plasma en acuarela por medio de un lenguaje sintético avanzado para la época. Aunque mantuvo una estrecha relación paisajística con su entorno natal de Norwich, siendo miembro de la *Norwich Society of Artists* (1803-1830), fundada en 1803 por los paisajistas John Crome y Robert Ladbrooke, pudo compartir el estimulante ambiente de la academia del Dr. Monro, en la que ingresó en 1798. Su fama y estima llegó a sobrepasar incluso la de Turner a lo largo del s.XX, y su trabajo evidencia una visión no menos revolucionaria por una vía distinta y analítica: en sus acuarelas acabadas se observa la entera fragmentación del paisaje en zonas planas de color; esta delimitación de las manchas cromáticas y la supresión de la noción pictórica tradicional de volumen, anticipa logros posteriores como los de Gauguin y los *Nabis*; su última etapa presenta un enfoque experimental en la búsqueda de nuevas calidades cromáticas: a fin de que los tonos de acuarela cobrasen mayor consistencia y brillo sin menoscabo de la translucidez, los mezclaba con un aglutinante mezcla de harina, blanco de huevo y litopón.

La conexión británico-francesa en la segunda década del s. XIX se concretó merced a razones histórico-políticas coyunturales, en concreto al desbloqueo británico por la derrota napoleónica y la consecuente reapertura del Canal de La Mancha, que reinstauró el tránsito natural de ideas y productos. De esa manera todo el potencial inmerso en las acuarelas de los

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

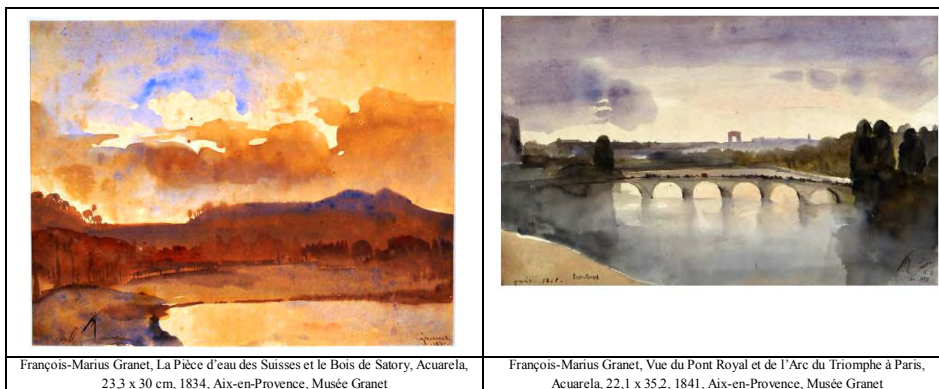
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

principales pintores británicos, en particular de figuras como Constable, Turner, Cox o Bonington, pudo expandirse fructíferamente entre los artistas franceses. Así mismo, lo hicieron los avanzados materiales profesionales ingleses, entre los que estaban los papeles encolados y texturados de James Whatman o los colores en pastillas portátiles de William Reeves, algo que, de paso, fomentó el desarrollo de una fértil industria local en ese ámbito que pasaría a competir duramente con la británica.

Entre los más directos seguidores de Constable en Francia, se halla por ejemplo, de manera coetánea, el discípulo de David, François-Marius Granet (Aix en Provence, 1775-Malvalat, 1849), que paralelamente a una pintura de gran formato y mural, desarrolló una interesante obra pleinairista e íntima en pretensiones, ejecutada con acuarela, que revela su sensibilidad atmosférica. La exposición *Granet, de Rome à Paris, le Plein-Air Romantique*, demuestra tal dominio en apuntes como los realizados durante sus paseos romanos en ocasión de su estancia entre 1802 y 1824, inmersos en un momento crucial para la pintura de paisaje por su desarrollo al aire libre a través de las figuras clave de Valenciennes, Corot, los pintores de Barbizon y los impresionistas.



Toda la obra de Bonington, se caracteriza por la frescura y seguridad de pincelada con que trabajaba, rasgo en especial característico de sus numerosas acuarelas. Por este factor de facilidad y naturalidad expresivas, convirtiendo la mayor dificultad técnica en algo aparentemente fácil y accesible causó admiración durante y después de su corta existencia. Un trayecto vital sin embargo bien aprovechado realizando constantes incursiones por la costa septentrional francesa y visitando la Suiza y Venecia del *Grand Tour*. La influencia de la conspicua tradición acuarelistica de su propio país la recibió indirectamente y alejado del mismo, primero en Calais, a través del pintor de la misma generación que Turner, François-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Thomas-Louis Francia (1772-1839) y luego en París, con en pintor del neoclasicismo heroico y vibrante colorido, Antoine-Jean Gros. Como Copley Fielding, se interesó por la temática marina, omnipresente en las proximidades del Paso de Calais, y empleaba igualmente recursos diversos para generar texturas superficiales y para extraer luces, como los raspados de papel o el empleo de delicados toques de gouache; también usaba el recurso del pincel seco para pinceladas más gestuales; trabajaba por igual la acuarela y el óleo alcanzando con cada uno logros recíprocamente inversos, es decir, mientras dotaba a la acuarela de una densidad oleaginosa sin menoscabo de su luminosidad, llevaba el óleo hacia la fluidez translúcida de la acuarela.

Théodore Géricault (Ruan, 1791-París, 1824) y Eugène Delacroix además del dinamismo y grandiosidad de la pintura de Gros trasladada a sus grandes composiciones, procuraron, junto a muchos otros artistas franceses, emular el estilo acuarelístico del joven Bonington, un rasgo que definió a la postre el perfil de la Escuela Francesa de la acuarela. Su método era tan singular que se popularizó bajo la denominación de “estilo Bonington”, haciendo referencia a la elegancia y precisión formal heredera de los lavados superpuestos de Thomas Girtin no exenta de una agilidad de pincelada e intensidad cromáticas hasta entonces inéditas. En lo técnico, sobresalía por la riqueza de la mancha fruto de una interpretación ecléctica del medio con distintos recursos: pinceladas de color seco superpuestas a otras amplias de color diluido; efectos de raspado y rascado de papel provenientes en gran medida del bagaje de Turner; toques de color opaco y la presencia de una dinámica versión lineal que mejoraba las versiones académicas precedentes. Las semejanzas estilísticas con su obra fueron evidentes en una larga lista de seguidores fundamentalmente franceses, entre los que se pueden citar a Samuel Prout (1783-1852), Eugène Lami (1800-1890), Eugène Isabey (París, 1803-Lagny, 1886), Thomas Sotter Boys (1803-1874), Giacinto Gigante (Nápoles, 1806-1876), John Absolon (1815-1895), Johan Barthold Jongkind (Lattrop, 1819-Grenoble, 1891), Louis Crapelet (1823-1867), Eugène-Louis Boudin (Honfleur, 1824-Deauville, 1898), Gustavo Doré (1833-1883), Charles Edward Hallowy (1838-1897), entre otros.

En la formulación de las revolucionarias propuestas de Géricault y de Delacroix, la acuarela tuvo un papel importante porque contribuyó a la concepción dinámica e irreverente de sus propuestas. En concreto, de Delacroix son famosos sus “carnets d’esquisses ou croquis” trabajados durante su viaje de 1832 a Marruecos, con escalas en España y Argelia; cual documentalista, nada escapó a su ávida y certera visión y al toque rápido con el agua asimilado de Bonington, registrando escenas que recuerdan sus visiones alumbradas más atrás, al calor de la corriente orientalista en boga, cuando ejecutó en 1824 “Las Masacres de Scio” o, en 1827, “La Muerte de Sardanápalo”, en croquis apenas planteados, o en apuntes muy elaborados que congelan momentos fugaces llenos de acción. También seguirán el ejemplo los “paisajistas” de la vida urbana francesa como Eugène Lami, Constantin Guy y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

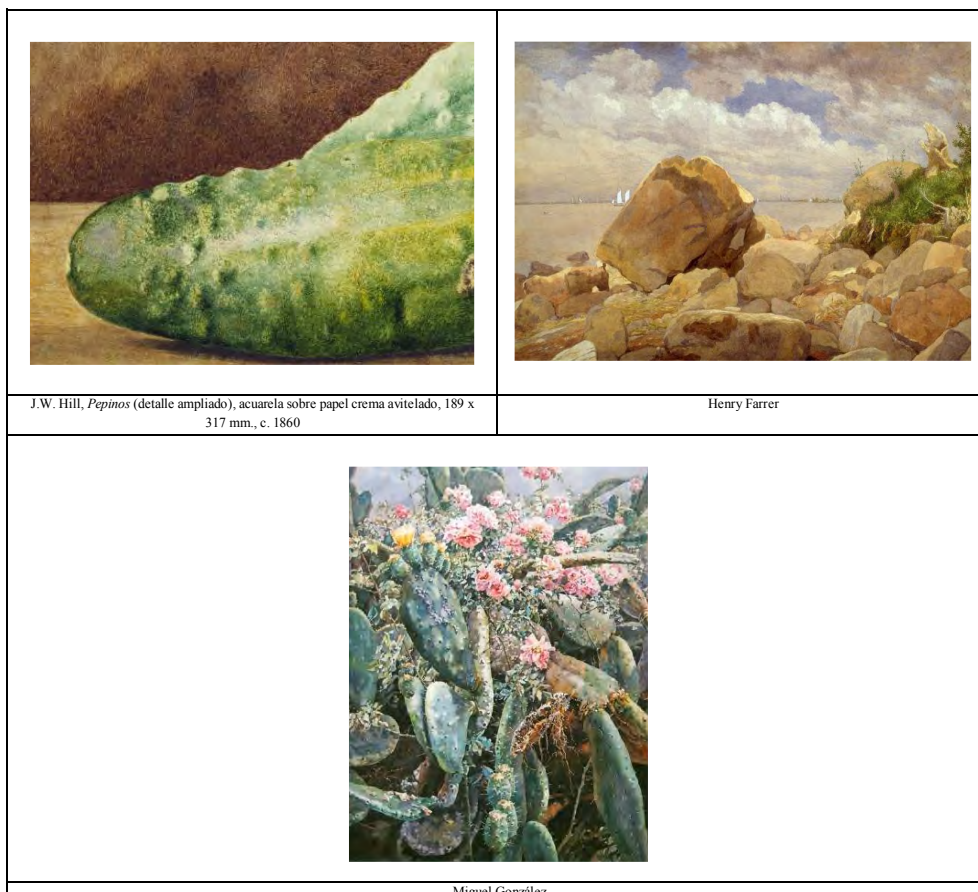
Honoré Daumier, a cuyos objetivos galantes y satíricos, el medio prestó sus virtudes versátiles, o los más notables paisajistas del momento, como Eugène Boudin y los integrantes de la famosa Escuela de Barbizon, entre ellos por ejemplo, Théodore Rousseau. También formará parte del bagaje experimental, con el que se clarificó el lenguaje de las obras de los grandes visionarios franceses que transformaron la mirada a la realidad siempre dentro de los cauces de la tradición pictórica, como Édouard Manet y Claude Monet, o en la del preimpresionista holandés Johan Barthold Jongkind, con unas acuarelas de marinas se basan en el hábil juego de la sugerencia formal. Éste influirá en el círculo de impresionistas, que asimilan la acuarela para sus intereses pictóricos cifrados, como es sabido, en el enfrentamiento directo con la naturaleza, captando los más sutiles matices de la impresión retiniana y la variabilidad atmosférica, a los que el medio se adaptaba perfectamente por las características de los colores al agua, sus mezclas y secado, y como no, por su gran portabilidad; entre ellos destacaron las acuarelas de Pissarro, o las manchas húmedas y ágiles de Berthe Morisot, y también las formadas por infinidad de toques superpuestos en pequeñas veladuras de Auguste Renoir. En Italia, destacaron las propuestas figurativas como las retratísticas de Domenico Ranzoni y Giovanni Boldini o, las de resonancias atmosféricas muy sugerentes y más alejadas, del húngaro Niklós Barabás.

7.8. Tardías realidades.

Las ideas de John Ruskin reflejadas en su texto *Modern Painters* (1843-1860) revelaban, no sólo la defensa la obra de Turner y de lo pintoresco, sino el alcance de una dimensión ético-pictórica mediante el análisis directo y en profundidad de la naturaleza. Esta postura ejerció gran influencia en la pintura victoriana de la segunda mitad del s. XIX y en particular en los pintores de la conocida hermandad de los Prerrafaelitas, activos a partir de 1848. Rebelándose contra la monotonía del academicismo imperante hicieron su particular revolución estética confiriendo notable protagonismo a la acuarela, practicada por casi todos sus miembros. En un afán por conseguir la fidelidad y honestidad que reclamaba Ruskin, en una representación fiel a la Naturaleza, la aproximaron a la gravedad del óleo, desviándola de su natural libertad fluida, hacia un control exacerbado de la mancha en diminutas pinceladas y una técnica muchas veces opaca, para representar el mundo y la Naturaleza con toda la honestidad demandada por su mentor, Ruskin.

El lenguaje pictórico de las acuarelas victorianas se estableció en América desarrollándose en la obra inicial de un buen número de acuarelistas cuya entrega al medio fomentó la creación en 1867 de la *American Water Color Society*. Entre estos pintores se hallaban John William Hill (Londres, 1812- NY, 1879) o Henry Farrer (); éste último tuvo un especial protagonismo en el auge de la acuarela durante la segunda mitad del s. XIX en ese país y a

partir de 1880 su obra es considerada como integrante de la “corriente tonal” de la que fue uno de los máximos representantes Whistler. El detalle ilustrado de la obra “Pepinos”, de Hill, permite apreciar el punteado minucioso con el que el artista matizaba los tonos y reproducía con fidelidad texturas y contornos. El equivalente canario a esta visión minuciosa de la realidad logrando resultados estéticos muy próximos se halla, siglo y medio después, en el trabajo del pintor canario Miguel González (1961).



Como relevo de las grandes figuras de la acuarela británica surge, en la segunda mitad del s. XIX, la jugosa obra de Hercules B. Brabazon (1821-1906), realizada a lo largo de numerosos viajes por Europa y el África septentrional. Fue uno de los pintores que más se acercó al carácter ecléctico de las técnicas del Turner más libre, en una estética cosmopolita alejada

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del misticismo de la acuarela victoriana. Brabazon combina en una sola imagen todo el repertorio de técnicas convencionales a su alcance: rayados a lápiz que no se circunscriben a las formas y aportan una textura suplementaria a las de las manchas de acuarela; densidad de pinceladas variable, desde las más opacas a las más translúcidas; borrones provocados por humedecidos sobre manchas secas; arañazos y otro tipo de raspados; aplicación directa de color pastoso, mezcla de acuarela y gouache, etc. Así surgen paisajes que en realidad no son más que excusas para experimentar con el lenguaje pictórico. Ecos de la materialidad de Brabazon pueden rastrearse en la posterior obra de Philip Wilson Steer (1860-1942), con una mancha húmeda y fragmentaria.

En el tránsito entre siglos surgen propuestas que revisan un acercamiento directo a la realidad bajo los presupuestos de Manet. El lenguaje realista de Wilson Orpen (1878-1931) es un claro ejemplo que tiende a una muy interesante planitud pictórica en temas aparentemente irrelevantes y que, halló en la obra del americano Winslow Homer (Boston, 1836 – Prout’s Neck, Maine, 1910), una de las más significativas prolongaciones en acuarela. Adscrito por correspondencia temporal y estética al lenguaje realista, Homer es otro de los muchos ejemplos en que, como en Turner o Fortuny, se verifica una gran tensión expresiva entre su producción pictórica al óleo y la realizada con la acuarela, por la especial pugna expresiva que parece generarse entre ellas, decantándose generalmente, podría decirse que, por una liberación de la energía contenida, a favor de los logros expansivos verificados en la segunda. En descargo de la obra al óleo, generalmente de mayores dimensiones, hay que apuntar que comportaba un claro carácter de exhibición pública, participación en Salones oficiales y, finalmente venta, por lo que debían sujetarse a las “condiciones” imperantes, mientras que las acuarelas, tenían una naturaleza privada, obras de gabinete y restringido ámbito contemplativo privilegio de unos muy pocos allegados al artista. Además, las acuarelas llevaban implícita la espontánea huella de la plasmación al aire libre, análoga a las vehementes condiciones ambientales, mientras que, en aquellas épocas, los cuadros al óleo todavía eran privativos de una resolución interior, meditada y estanca a la perturbación de la intemperie. Su obra en acuarela se circunscribió en términos globales al período comprendido entre 1875 y 1905, abarcando por tanto prácticamente la mitad de toda su parcela productiva. No obstante, era el fruto asociado exclusivamente a períodos vacacionales en destinos concretos, que concluían una vez que se cerraba la temporada. Con el material acumulado Homer iniciaba una intensa labor de reinterpretación de los referentes en el interior de su estudio dando paso a obras al óleo de mayor formato, más o menos fieles a la obra sobre papel. La acuarela resulta significativa en Homer porque en sí misma es una metáfora de la pureza y sencillez anheladas, un equivalente de la idea de Naturaleza y de la infancia, que pintó asiduamente, sobre todo en las etapas más tempranas de su obra madura. Sus temas en apariencia vulgares y la manera inacabada de representarlos chocaron con la sensibilidad victoriana. Pero el tema de la infancia tan presente en Homer de Gloucester, también se había

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

convertido en una especie de obsesión para autores como Lewis Carroll (Daresbury, Cheshire, 1832-Guilford, Surrey, 1898), o era el centro de atención y una suerte de retorno al paraíso anterior a los desastres de la guerra, en la literatura de la época, a través de obras como “*Little Women*” (1868), de Louisa May Alcott, o “*Tom Sawyer*” (1876), de Mark Twain. Las acuarelas de Homer son una alternativa al desasosiego ante la incertidumbre de los agitados tiempos que se avecinaban en virtud de los profundos cambios sociales de la imparable industrialización, como lo reflejaba la obra de Walt Whitman. Homer empezó a trabajar con acuarela aproximadamente a los veinte años en acuarelas monocromas hechas con tinta china de dos o tres tonos, como apuntes auxiliares a su desempeño en el taller litográfico donde trabajaba y de donde extrajo la visión sintética y de contornos duros que definirá su posterior obra. La llegada tardía a una práctica emancipada de la acuarela responde tanto al freno que supuso esa faceta profesional en las artes gráficas de la que obtuvo prestigio como ilustrador como a un contexto social beligerante y muy ocupado con la cruenta guerra que dividió al país mientras duró, entre 1861 y 1865. Justo después, la situación empezó a cambiar y los primeros signos efectivos se producen a partir de la creación en 1866, de la *American Society of Painters in Water Colors*, homóloga estadounidense de la británica *Old Watercolour Society*, también renombrada once años más tarde como *American Water Color Society*. De las actividades promovidas por esta institución, unido al progreso en las artes gráficas capaz de aprovechar y reproducir las sutiles matizaciones logradas con la acuarela, siguió un inusitado auge del medio atrayendo el interés de comerciantes y artistas. A pesar de un prometedor inicio como pintor profesional a los treinta años, impulsado por importantes premios y participación en la Exposición Universal de París de 1867, la carrera de Homer entró en una especie de letargo creativo y un consecuente declive. Esta tendencia se rompió por el impacto de la confrontación directa con las obras de los principales representantes de la acuarela británica, incluidas en la magna Exposición Internacional de Acuarela que tuvo lugar en NY a principios de 1873. Catalizando su ejemplo, empezó a partir de ahí, una fructífera relación con el medio en las famosas series asociadas a los lugares que inmortalizó con sus acuarelas y que le han reportado fama y prestigio artístico. Al inicio de este fecundo proceso, experimentó en propia piel la histórica evolución de la acuarela, en el tránsito desde los dibujos acquarelados de su faceta como ilustrador a la invención de un lenguaje auténticamente pictórico, si bien los “vicios” de esa formación, tal y como le ocurriera años después a Francis Bacon, resultan palpables sobre todo en la tendencia a dividir la composición en campos de color planos y en la diafanidad compositiva²⁵⁰. Además, el estilo técnico y temático de Homer, desde sus primeras acuarelas en esta nueva etapa, contrastaba duramente con el que evidenciaban pintores coetáneos importantes y más tradicionales en el despliegue pictórico, tales como John William Hill, Henry Farrer, William Trost Richards, Louis Comfort Tiffany, Alfred T. Brécher, etc.; su

²⁵⁰ COOPER, Helen A., “*Winslow Homer Watercolors*”, National Gallery of Art, Washington, 1986, pág. 20.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

obra mostraba los ecos victorianos en boga del otro lado del Atlántico, trasladados a visiones mundanas adocenadas resueltas en acuarelas densas que abusaban del gouache e incorporaban el concepto de *horror vacui* en el minucioso acabado y la técnica prerrafaelita derivada de las ideas de Ruskin, de ínfimas pinceladas con las que restituían los más insignificantes detalles de la Naturaleza. Por contra, Homer destacaba presentando un concepto avanzado de la mancha que deconstruía las formas en vibrantes colores con los que reflejaba temas vulgares donde se asociaban naturaleza y la sencillez de la vida humana, configurando un panorama difícil de aceptar por los puntos de vista conservadores y predominantes en esa época. Aunque Homer no se excedía en el uso del gouache, sino que lo limitaba al resalte de las intrincadas formas de los primeros planos sobre los amplios lavados cromáticos de las masas del fondo, empezaba a surgir alguna voz crítica que llamaba la atención sobre el predominio del gusto victoriano inglés en el abuso del gouache, y aconsejaba el uso enteramente translúcido del medio.

Aunque nunca las expuso, las acuarelas del alemán Adolph von Menzel (1815-1905), junto con óleos no destinados a la exhibición pública, resultan sus trabajos más espontáneos y que, a la postre, le reportaron mayor prestigio. Tanto dichas obras como los gouaches revelan un carácter enfático de la materia pictórica a través de un vigoroso y sensual tratamiento plástico. Esa tendencia por la expresividad de la materia en un contexto plenamente decimonónico prefigura los trabajos de artistas posteriores centrados en esa problemática. Sus acuarelas de la década de 1840 tienden a la síntesis más expresiva así como a originales puntos de vista representativos. Hay una cierta afinidad en el refinamiento y virtuosismo formal de pintores que comparten por razones diversas, una condición de *outsiders*, que les permite gozar de una soledad productiva o que los sitúa en una dimensión estética al margen de las tendencias. Sería el caso de Menzel y de otros artistas como Whistler, Sargent o Ramón Gaya, todos marcados de alguna manera por un carácter singular.

El refinamiento orientalizante de Whistler, y su abstracta visión del mundo se reflejó en algunas de las más sutiles acuarelas nunca realizadas, conformando un universo de gran lirismo visual. Este artista comparte virtuosismo e indudable talento con las acuarelas coetáneas de Mariano Fortuny, sin embargo, más apegadas a una visión costumbrista del mundo, y los ecos de influencia estilística y temática de éste en la famosa saga valenciana de los Benlliure, así como en Joaquín Sorolla. Así mismo, el relevo a su lenguaje, sobre todo en lo referente a un uso virtuosista de la acuarela, se materializa en la siguiente generación a través de la cosmopolita y errante mirada de su compatriota John Singer Sargent (Florencia, 1856- Londres, 1925), quien junto al sueco Anders Zorn y el mismo Sorolla, componen un triángulo esencial de la acuarela más sugerente, plena de calidades excepcionales y certera visión, con las que retrataron el mundo contemporáneo a su época y a las peculiares circunstancias vitales. El cercano y cognoscible mundo que revelan no debe en ningún caso

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

obviar la inquietante facilidad con la que lo plasmaron ni la potencia de su lenguaje plástico.

A despecho de las nuevas visiones realistas abiertas en América por el naturalismo distante de Homer, en Europa, la mirada se volvió introspectiva en los mundos simbolistas de Stéphane Mallarmé y J. K. Huysmans, que tuvieron reflejo destacado en mundos imaginarios como los de Gustave Moreau (París, 1826-, reflejados en unas acuarelas convulsamente pictóricas y abstractas de intenso cromatismo; basadas en temas místicos que evolucionaron de otros más convencionales, se muestran como una especie de liberación de los suntuosos decorados orientalistas contruidos en sus cuadros al óleo. La técnica que despliega en sus acuarelas simbolistas son herederas del concepto del *blot* de Cozens y anticipan las propuestas tachistas y expresionistas posteriores. De hecho, las densamente cromáticas acuarelas de Moreau se hallan en la genealogía de las decalcomanías de Domínguez y puede apreciarse en algunas cómo la acuarela se ha craquelado por la escasa resistencia a la tensión de la goma arábica. Sus acuarelas revelan un mundo caótico muy distanciado de la quietud ensoñadora de sus cuadros al óleo.

Moreau experimentó con la materia de la acuarela en convulsas imágenes casi abstractas completamente infrecuentes en su época, ejemplo de lo cual es la obra que enriquece la iconografía de “La Tentación de San Antonio”, que enlaza hacia el pasado con el maestro de Durero, Martin Schongauer, hacia el futuro cercano con Dalí y, que llega hasta el presente, por ejemplo con una destacada exposición colectiva del contexto de este trabajo donde se pudo apreciar la obra del artista Jorge Ortega, que suele expresarse con la acuarela. Por su parte, el más conspicuo de los pintores estéticamente afines y de talante depresivo, Odilon Redon (Burdeos, 1840-París, 1916), creó un mundo imaginario donde el color hizo una tardía pero intensa aparición convirtiéndose en el principal vehículo de transmisión emotiva y protagonista de sus obras. Su uso de la acuarela lo aprendió del acuarelista Stanislas Gorin quien le desveló la obra de los más destacados artistas inmediatamente precedentes, como Millet, Corot, Moreau y Delacroix, en donde se conjugan elementos fundamentales en su obra, como la fantasía, la espiritualidad, el color y el movimiento. Otras influencias destacables fueron Durero, Rembrandt y Turner. A diferencia de Moreau, Redon, que llegó tardíamente al color a través de sugerentes pasteles y óleos, sobrepasando el ecuador de su vida tras su prolongada etapa de los “Negros”, empleó luego la acuarela a base de veladuras con las que obtuvo ricas y profundas matizaciones cromáticas.

Otros artistas sucesivos que emplearon la acuarela para reflejar mundos simbólicos más descriptivos al servicio de un innovador uso decorativo fueron Carlos Schwabe o Gustav Klimt, que enlazan a través del tema de la *femme fatale*. Klimt somete la acuarela a un virtuoso control tonal y expresivo realizando dos famosas, grandes y sorprendentes acuarelas, encargo del Ayuntamiento vienés, que reflejan el interior del antiguo *Burgtheater*, por las

que es condecorado en 1890 con el Premio Imperial.

Desde Redon se llega a otro simbolista que participó con “El Jinete Azul” y complementa la célebre trilogía vienesa de Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele, cuyas estrategias lúdico-creativas influyeron largo tiempo además en su íntimo amigo Klee: Alfred Kubin, que permaneció dentro de la línea técnica del dibujo virtuoso a tinta coloreado a la acuarela para ilustrar un desasosegante y siempre ambiguo reino crepuscular, reflejado en su libro de 1909, “La Otra Cara”. Tuvo una primera época caracterizada por dibujos a tinta y plumilla, entre 1898-1903, relativos a paisajes oníricos de crimen y sexo en los que combinó espray y lavados; más tarde, entre 1904 y 1907, produjo una serie de obra más pictórica, y, a partir de entonces sus trabajos se centraron en revelar ese mundo fronterizo entre lo imaginario y lo real y la expresión y la narración, nutrido por sus metamórficas percepciones, las imágenes de la literatura fantástica y la fuerza de las obras por las que se sintió atraído y que integraron una colección personal de artes gráficas, con obras de Goya, Daumier, Gauguin, Hans Baldung Grien, Munch, Klee, estampas japonesas e imágenes infantiles y de enfermos mentales, facetas éstas dos últimas en las que se mostró como un activo precursor.

Afines a un simbolismo menos ampuloso pero desencadenante de compromisos vitales que generan conflictos liminares con la sociedad circundante, las destacadas figuras de Gauguin y Van Gogh, recurren a la acuarela para investigar las claves de su particular y divergente visión. Aunque con ciertas similitudes en la aplicación de la mancha por medio de amplias pinceladas rítmicas que acompañan los volúmenes y contornos de las formas, Gauguin estructura de una manera más bidimensional la imagen, yuxtaponiendo patrones de color, mientras que Van Gogh envuelve las figuras con torbellinos de pincel.

Algo más joven y una de las dos figuras que abanderaron el neoimpresionismo como corriente predominante francesa entre 1886 y 1891, Paul Signac fue uno de los más prolíficos practicantes de la acuarela, técnica que descubrió en 1888 por la influencia de su amigo mayor Pissarro, que atravesaba una etapa divisionista. Las acuarelas de Signac están íntimamente unidas a su concepto de navegante, a los muchos viajes que emprendió a bordo de sus barcos, por lo que reflejan casi siempre algún entorno portuario o de embarcaderos, con los que transmitió un sentido vitalista del mundo. En general, están consideradas como dibujos preparatorios a formato completo de obras al óleo. Estilísticamente manifiestan la evolución desde un tratamiento más controlado de la pincelada en su etapa neoimpresionista, de la década de 1880, a una creciente mayor desenvoltura y libertad expresivas por su contacto con los pintores fauvistas, en activo durante la década anterior a la IGM; alcanza finalmente, plena libertad tras la confrontación, especialmente entre 1920 y 1930, cuando la acuarela se emancipa de las limitaciones de las pinceladas de óleo y, junto con los trazos lineales, fluye en total amplitud. En tales acuarelas de madurez, Signac consiguió con

345

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pinceladas curvas crear todo un conglomerado rítmico que envuelve y destaca a las figuras. Así, por ejemplo, en las acuarelas ejecutadas entre 1912 y 1928 sobre el tema del puerto de La Rochelle; el artista comenzaba visualizando sus pensamientos con vertiginosos arabescos lineales a carboncillo suave o con tinta china que estructuraban la composición y que, seguidamente, realizaba con aguadas superpuestas de gris planteando las grandes masas, que antecedían al trabajo posterior de vibrantes pinceladas curvas.

Las reservas del blanco del papel como una estrategia expresiva enlaza la acuarela británica con los mejores efectos lumínicos de Homer y, especialmente, con la transparencia estructural de la de Cézanne. Factor ominipresente en las acuarelas de todas sus etapas, y, en particular en las próximas a 1900, como las dedicadas al Monte *Saint Victoire* le permitió analizar y formular su particular revolución estética. Cézanne, evolucionando el ejemplo de Courbet y Manet, emprendió su particular deconstrucción cromática y espacial paulatinamente más acusada, en base a pinceladas translúcidas y lineales que reverberan los contornos, acompañan rítmicamente los volúmenes de las formas y logran una cada vez mayor síntesis expresiva entre lo gráfico y lo pictórico. De esa manera la imagen se convierte en un juego de tensiones pictóricas entre la figuración y la síntesis, de pinceladas que como pequeños planos procuran analizar los volúmenes y al mismo tiempo refuerzan la bidimensionalidad de la imagen, los definen y simultáneamente los descomponen. La compleja y múltiple visión de Cézanne condujo en esencia a la explosión de las formas en masas de luz y color, abandonando el tradicional artificio de la visión perspectiva y de la representación de la forma limitada por un contorno cerrado, un camino que condujo al cubismo y la abstracción. Junto a sus acuarelas, las coetáneas de la última etapa del gran escultor Rodin, generaron un impacto similar por un similar sentido deconstructivo de un tema tan tradicional, como el desnudo, habitualmente inmerso en composiciones alegóricas o moralizantes que aligeraban cualquier contenido erótico. Aparte de esta significación, las figuras acuareladas del escultor parecen flotar autónomas en el espacio liberadas absolutamente del rigor lineal de los contornos. Forman un conjunto que concluye una carrera dedicada al estudio del espacio y la expresividad de los volúmenes pardójicamente resuelta de la forma más etérea y contundente posible y a través de un medio tan aparentemente alejado de la gravedad escultórica como es la acuarela. La huella de Rodin se halla en las imágenes aguadas que brotan con un sentido de urgencia, como queriendo capturar la evanescente vida, de los pinceles de Toulouse-Lautrec, Picasso o Jacques Villon, que, en la línea de Daumier, Rowlandson e incluso, Hogarth, se convierten en auténticos cronistas de los barrios cosmopolitas por los que transitaban.

Las acuarelas de los artistas franceses como Boudin, los impresionistas, Cézanne, Van Gogh, y muchos otros, tuvieron una importante difusión gracias a la labor de la histórica galería Bernheim-Jeune. Este foco difusor procedía de Besançon, la tierra natal de Courbet, donde,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

desde finales del s. XVIII, funcionaba como un suministro de materiales artísticos. Sin embargo, a través del hijo de su fundador, Alexandre Bernheim (1839-1915), no en balde amigo del maestro del Realismo, así como de Delacroix y de Corot, se mudó a París en 1863, iniciando una intensa labor como galería de arte. En 1874 presentó al grupo de Monet y compañía, luego a los postimpresionistas, fauvistas e inició una inédita labor editorial de su producción artística.

Muchos de los artistas que emplearon la acuarela en esa época, evolucionaron su lenguaje desde una figuración básicamente paisajística hacia la abstracción más radical experimentando con su lenguaje por medio de la acuarela. Fue el caso de artistas como Piet Mondrian o Frantisek Kupka, de cuyas acuarelas originales y tempranas, a pesar de la distancia aparente que media con sus obras de planos de color, pueden entreverse las huellas de una visión estructural del mundo en el primero, y de un hedónico y reverberante sentido del color asociado a la incombustible y simbolista figura femenina, cuyas cimbreantes formas perduran en sus órficas composiciones posteriores al óleo.

De los fauvistas, fueron Matisse y Derain quienes realizaron las acuarelas más atrevidas, especialmente en Collioure durante el verano de 1905, prefigurando el fauvismo, con paisajes que avanzaron los logros de Signac o Van Gogh, disgregando enfáticamente las manchas mientras que, simultáneamente, dialogaban aún con la tradición y el clasicismo a través del paisaje, con frecuencia asociado a un sentido arcádico donde se desenvuelven danzas de bacantes. Sus avanzadas soluciones de acusada bidimensionalidad tendente a la abstracción formarían la base a la abstracción postpictórica norteamericana de Ellsworth Kelly o Morris Louis. Otros artistas vinculados al grupo como Vlaminck o Raoul Dufy, no realizaron acuarelas imbuidas de esa ruptura, sino que se limitaron a transmitir la fuerza personal y física, generalmente sombría, en el primero, y un especial sesgo vitalista pleno de luz y dinamismo electrizante, en el segundo; no obstante, probablemente sea Dufy el caso donde la acuarela se asume de una manera más natural puesto que todo el conjunto de su obra asume un carácter de idéntica espontaneidad, claridad tonal y evanescencia material, tan inherentes a la técnica.

La fuerza del trazo que cual vidriera enmarca las formas, el expresionismo de los gestos y del sentido existencial de la pintura, la omnipresencia del color negro, y la riqueza textural, se hallan todas en las acuarelas de George Rouault. En esos mismos años, a través del tratamiento de la carne femenina, el artista combinaba acuarela, pastel y gouache para lograr pátinas sugerentes que enlazan sin ninguna dificultad con las obras de Sam Francis ejecutadas décadas después, aparentemente liberadas del drama existencial del francés. Acuarelas como “La fuente del Parque de Versalles” de 1905, además de afrontar unas amplias dimensiones poco habituales, despliegan un uso visceral del negro que no sólo las liga a la pintura oriental

y a las tintas de Alexander Cozens, sino que en su crudeza ejecutoria, dialoga con artistas como Soulages, Kline o Motherwell. Más aún, podría emparentarse con imágenes más recientes ejecutadas en España por Juan José Barberá, Javier Mariscal, e incluso Miquel Barceló, que se sirven todos igualmente, de amplias pinceladas negras para expresar las formas.

La sensualidad de los desnudos de Rodin, se transforma en marginalidad y drama a través de Toulouse-Lautrec, Rouault y, más tarde en tragedia, con el artista búlgaro y luego nacionalizado americano, Jules Pascin. Cronista visual del sórdido mundo lupanar, sus acuarelas que conjugan el algodonoso aspecto del pastel con la casi automática y nerviosa línea de la tinta a plumilla, han dejado honda huella en artistas americanos como Armando Reverón y, sobre todo, Charles Demuth y José Luis Cuevas, con cuyas imágenes, guardan un parecido estético y expresivo innegable.

7.9. Fructíferos viajes.

La evanescencia y suavidad superficial de las manchas de Pascin contrastan con la enérgicas y lineales de Van Gogh, acordes con los trazos de sus vehementes estudios a lápiz y carboncillo. El sentimiento interior de Van Gogh se traspasa a la manera en que arremolinaba las pinceladas en torno tanto a las formas del cielo como a las arbóreas terrestres en un todo convulso y apasionado. Su famoso compañero en Arlés, que viajara en dos ocasiones al Pacífico Sur en busca de una libertad añorada, trabajó frecuentemente la acuarela y el gouache compartiendo algunos signos lineales a modo de pinceladas entrecortadas y rítmicamente paralelas, pero en general muestra con la técnica la misma tendencia sintetista hacia las amplias zonas de color con las que dividía las escenas de sus obras al óleo y una cierta despreocupación en la aplicación de las aguadas que les confiere una apariencia de natural facilidad. Toda la complejidad del mundo interior proveniente de un entorno familiar psicológicamente exigente, inmerso en las frías regiones noruegas, encontró en los planteamientos místicos de la obra de Gauguin un lenguaje adecuado para su autocomprensión y catarsis; así, Munch produjo una obra gráfica con acuarela que lo reflejó de una manera directa y atrevida, aprovechando la espontaneidad del medio, con las mismas largas pinceladas de colores intensos de sus obras más conocidas, acompañando sus etapas más productivas en torno tanto a los inicios del s. XX como en su última etapa curativa de vuelta a su tierra natal y de diálogo con el paisaje. Su arte, partía de la tradición naturalista anterior, de los impresionistas y postimpresionistas, pero avanzaba adentrándose en una radicalidad formal que fue compartida en adelante por una extensa generación de pintores de toda Europa y, particularmente, alemanes, austríacos y nórdicos. Esa facultad de la acuarela para trasladar rápidamente al soporte ideas, experimentando con visiones en buena medida

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

liberadoras de tensión psicológica, y para reflejar la visceralidad del ánimo, fue aprovechada por artistas europeos que más que dialogar entre premisas afines a uno u otro movimiento, desarrollaron una pintura pura, sometida únicamente a las directrices de su torrente interior, de un acuciante impulso creador que rompía con el formalismo y empirismo impresionistas y otras tradiciones anteriores, y que buscaba una pureza expresiva ligada al arte de las culturas primitivas. Ese fue el caso de uno de los más conspicuos acuarelistas alemanes de finales del s. XIX, Lovis Corinth (1858-1925), cuyos paisajes y retratos a la acuarela poseen, especialmente a partir del punto de inflexión que le supuso el ataque sufrido en 1911, una crudeza material y una desinhibición formal muy sugerentes evolucionadas desde la energía de Rubens o Frans Halls. Sus acuarelas están hechas a base de golpes viscerales de color contra el papel, alcanzando una gran rotundidad e impacto, y se alinean estéticamente con las de Oskar Kokoschka, si bien en éste se aprecia un mayor énfasis cromático. Tal urgencia plástica con la acuarela se observó también y quizás ya más enfáticamente, en las obras de los artistas austríacos que integraron los Talleres Vieneses, a partir de 1903, y, sobre todo, en artistas antagónicos como Schiele y Kokoschka, unidos sin embargo por su atracción por la expresión de los cuerpos y de los retratos, aunque también realizaran algunos paisajes a la acuarela. Más que en Klimt, que realizó estudios de desnudos que recuerdan a Rodin por su simplicidad y que están en las antípodas de las virtuosas acuarelas opacas ya comentadas, sus imágenes transmiten las ideas comunes de crudeza, completa autonomía, reduccionismo y enfatización del carácter de la pincelada.²⁵¹ La sintética a la vez que enérgica visión cromática de Kokoschka se transmitió en innumerables artistas a través de su docencia, algo que puede observarse en el contexto local a través de la pintura de la artista polaca y alumna radicada en Canarias, Vicky Penfold. En Schiele, por su parte, el manierismo con que retorció a las figuras en su etapa madura, se sirvió de la acuarela para ofrecer una pintura más gráfica y lineal, cuya aspereza recuerda los dibujos de Lucas Cranach o de Grünewald.

A partir de este momento, la relación entre la acuarela y las artes impresas se va a estrechar, de la mano de la producción de los jóvenes de *Die Brücke*, que incorporaron y aprovecharon la tosquedad del medio xilográfico como seña simbólica de identidad trasladada al resto de medios, incluida la acuarela, con la que infundían el espíritu vehemente y vitalista de su juventud. En la determinación de utilizarla fue determinante la incorporación de Emil Nolde (1867-1956) en 1906, artista de vocación casi oriental hacia el medio y uno de los más prolíficos y experimentales en su uso. Desde Corinth, los artistas asociados a una vertiente romántica y vitalmente comprometida con el arte, propiciaron de una forma u otra la participación de diversos agentes estimulantes liberadores de la conciencia, en tanto que la consideraban inhibidora de los auténticos impulsos humanos y los alejaba de la naturaleza entendida primero, otra vez desde un punto de vista arcádico, casi ajena al ser humano, y

²⁵¹ SCHREIER, Christoph, "La Pintura Alemana de la primera mitad del siglo XX", en AA.VV. Pintura Alemana del Siglo XX, Fundación Caja Madrid, Catálogo de exposición, Madrid, 1997, pág. 21.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

luego, centrada en la opresiva existencia humana en la ciudad. Nolde, tras la etapa de enigmáticos retratos tanto de sí mismo como de mujeres, persiguió ese objetivo liberador a través de la propia Naturaleza desde 1908, cuyas inclemencias buscaba pintando paisajes a la acuarela al aire libre durante el invierno y permitiendo así un cierto azar en el proceso pictórico.²⁵² A ello contribuía igualmente una ecléctica intervención de recursos técnicos, combinando con la acuarela, tinta china negra y de otros colores, tizas, temple y blanco opaco, así como diversas clases de papel, como los japoneses, cuyo uso incorporó a partir de 1910 pintando la agitada vida nocturna de locales berlineses en compañía de su mujer.²⁵³ De ahí le seguirían viajes por rincones exóticos y remotos tanto de Europa, como en Suiza, Francia y, sobre todo, en España, como de los Mares del Sur y Nueva Guinea entre 1913-14, por los que ampliaba los deseos de sus correligionarios de grupo por asimilar la trascendencia espiritual e incontaminación del arte primitivo.

De manera coetánea a las acuarelas más experimentales de Nolde, una espiritualidad de signo más universal se estaba fraguando en torno a un grupo de artistas separados de la “Nueva Asociación de Artistas de Munich”, que acabarían fundando “El Jinete Azul” en 1911, y para los que la acuarela siguió siendo un medio fundamental en el desarrollo de una ingente obra sobre papel. A diferencia de la gestualidad casi salvaje de los integrantes de “El Puente”, las acuarelas de los principales integrantes, como Franz Marc, eran serenas y estructurales, no solo en la iconografía proveniente de la naturaleza, sino porque además estaban basadas en pequeños campos de color sintéticos que enlazaban con Gauguin y los Nabis así como en formas angulosas de carácter analítico relacionadas con el cubismo más reciente. Además de Marc, el liderazgo y la figura prominente por el papel que le destina al medio como vehículo de una profunda revolución estética, al lado de la que las obras de Matisse o Picasso podrían haber resultado casi obsoletas, fue Vassily Kandinsky; entre 1910 y 1913, después de evolucionar desde la pintura de paisaje hacia una autonomía plástica de los elementos progresivamente evidente y, en particular, de la montaña, ejecuta una serie de pequeñas composiciones de elementos orgánicos aparentemente inconexos e informales de los que emerge la llamada “Primera acuarela abstracta”, un paisaje interior indeterminado e ilimitado, poblado por una constelación de elementos amorfos e inconexos, sin un centro evidente que los regule, desafiando las convenciones de la perspectiva tradicional. Sin ser técnicamente experimentales, resultaban inéditas desde un enfoque conceptual, trasladando al terreno pictórico un compendio de dinámicas influencias llagadas de campos complementarios como el de la música de Wagner, la desintegración del átomo, la descomposición de las formas pictóricas de Monet y la fuerza de la propia expresión interior en la que se basaba su célebre obra de 1923, “De lo Espiritual en el Arte”.

²⁵² REUTHER, M. (1997). *Emil Nolde. Naturaleza y Religión*. Fundación Juan March, 3 oct – 28 dic 1997, Madrid, pág. 92.

²⁵³ *Ibid.*, pág. 93.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Amigo íntimo de Marc y, a petición suya, colaborador en la confección del célebre almanaque con que se inauguró el grupo anterior, August Macke, es otra de las grandes figuras de la acuarela del s. XX, con una prometedora y prolífica afinidad hacia el medio, trágicamente interrumpida como soldados del ejército alemán en la IGM. En su producción se aprecia la clara influencia de Kandinsky que evoluciona desde su cénit en 1911, cuando lo conoce, y su declive en 1913, cuando, por la creciente influencia de Robert Delaunay, a partir de 1912, se forja un juicio en el que desconfía del exceso de teoría que subyace al arte de Kandinsky. Gracias al francés y su versión del contraste simultáneo de Cheuvrel, Macke liberó al color del naturalismo en un entramado de formas aunque más estático, que puede apreciarse con claridad en la acuarela “Figura reflejada en un escaparate” con tintas de 1913, donde homenajea el tema de la ventana de aquél y emplea unos matices absolutamente vibrantes.²⁵⁴ El momento culminante de su producción acuarelística se localiza en torno a dos momentos vitales casi sucesivos de honda exploración plástica y, a juzgar por los resultados, de regocijo visual y anímico. El primero, en torno a 1913, cuando reside durante medio año en la localidad suiza de Hilterfingen, a orillas del Lago Thun, iniciando un período cenital en cuanto a su relación con la acuarela²⁵⁵. En la atmósfera apacible y de constante presencia de la naturaleza, desarrolló en profundidad no sólo series temáticas que incluían frecuentemente figuras humanas en el paisaje, sino conceptuales liberando cada vez más la imagen del rigor referencial y tendiendo hacia una abstracción reticular que tanto él como Klee habían absorbido de Cézanne, los cubistas y el orfismo de Kupka y Delaunay. En Hilterfingen, Macke confirmó la fluidez o permeabilidad entre sus tres medios favoritos, el dibujo, el óleo y, sobre todo, la acuarela, hibridándose entre sí, adoptando características inmanentes a las demás. Así, además de intensificar ahí su relación plástica con el paisaje, su concepto técnico se volvió cada vez más experimental a través de signos visibles como el uso de mayores formatos, rastros de un uso espontáneo y directo de la acuarela, como las marcas laterales de la cinta con que sujetaba el papel al aire libre, del uso de lápiz, tiza, carboncillo o pastel, visibles a través de los lavados de acuarela o en los fragmentos intermitentes de papel sin cubrir.

Todo esto tendrá continuidad y ampliación en el segundo de aquellos instantes especiales, el paradigmático y célebre viaje a Túnez, de aproximadamente dos semanas, que realizó junto a sus amigos Louis Moillet y Paul Klee, aprovechando la invitación que el Dr. Jaeggi, conocido de Moillet, les hiciera para visitar su casa en la localidad litoral tunecina de St. Germain. Éste se inscribe en el fenómeno viajero que tanta relación implícita guarda con la acuarela y el paisaje. Durante el mismo, especialmente fructífera fue la producción de Macke y Klee, ejecutando el primero, en tan corto espacio de tiempo, treinta y ocho acuarelas;

²⁵⁴ HEIDERICH, U. *El tono más luminoso y puro de color*, en HEIDERICH, Ursula (1998) *August Macke, 1887-1914*, Museo Thyssen-Bornemisza, 18 marzo-31 mayo 1998, Madrid, pág. 28.

²⁵⁵ *Ibid.*, pág. 31.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pero en ambos, surgiría un diálogo estrecho con lenguajes muy afines aunque discretamente personales, ligera y cromáticamente más enérgicos en Macke, pero plenos de interesantes pensamientos plásticos recogidos en el diario de Klee. Así lo reflejan sus anotaciones en las que declara el descubrimiento epifánico tanto de la luz y del color en el Norte de África, como de los patrones estructurales tan elocuentes de minaretes, camellos, palmeras, dunas así como en la riquísima variedad de los diseños de alfombras y tapices. Estas acuarelas se antojan hoy día como la quintaesencia moderna de la técnica, dadas la manera tan sugerente en que las aguadas revelan el color y la transparencia.

El común antecedente de Cézanne y su célebre muestra en la Galería Bernheim-Jeune de 1907, sirven para enlazar estas obras con el lenguaje precubista de los estudios a la acuarela realizados por Picasso para “Las Señoritas de Avignon” o los numerosos de su etapa cubista sintética, en una manera transparente que recuerdan los del maestro de Aix-en-Provence, aunque éste sea sólo uno de los caminos en que la acuarela se verificó en el vehemente artista malagueño. Anteriormente la había usado desde muy tempranas fechas para estudios de figuras que demostraban toda su precocidad y, más tarde, durante sus etapas catalana y parisina de las épocas azul y rosa, en imágenes técnicamente híbridas, algunas autónomas y otras integrantes de sus cuadernos de apuntes, ya fuera con trazos de tinta y plumilla o con gouache, carboncillo y pastel, en una prueba de la libertad con que Picasso abordaba los temas. Igualmente anteceden las obras preparatorias tubulares de Léger así como estudios suyos de composiciones abstractas más planas de gran frescura e intensidad cromática. La alargada sombra de Picasso, la irreverente combinación con objetos encontrados y encolados y un uso opaco del medio se extenderá por numerosos e importantes artistas que manejan un lenguaje sintético muy similar como en los futuristas más destacados y en otros que, como Archipenko, avanzan soluciones pictórico-escultóricas de mediados del s.XX que recuerdan las frenéticas composiciones del norteamericano Frank Stella.

La agitación del paisaje urbano cobró protagonismo en otros artistas con reminiscencias cubistas destacando entre su obra los grandes e inhabituales formatos de Delaunay previos y posteriores a la primera gran contienda mundial; su obra tendrá importantes ecos en otros trabajos preparatorios de autores como Frantisek Kupka, y los hermanos Duchamp. Devolviéndole parte del lustre alcanzado el siglo anterior por la generación de Constable y Turner, y por las de los posteriores prerrafaelitas, el ecléctico artista Windham Lewis situó a Gran Bretaña en esas mismas fechas en la esfera de una casi total abstracción. Como presagiando la convulsión de la Gran Guerra, su lenguaje era amenazantemente anguloso, aunando el simultaneísmo cubista y el mecanicismo futurista. Lewis fundó el vorticismismo sobre un cuerpo de obra liminarmente abstracta, ambivalentemente dinámica y sólida; con toda seguridad, influida por la de Kandinsky expuesta en Londres entre 1909-13, realizó numerosos y eficaces estudios sobre papel con acuarela o gouache combinados con lápiz y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

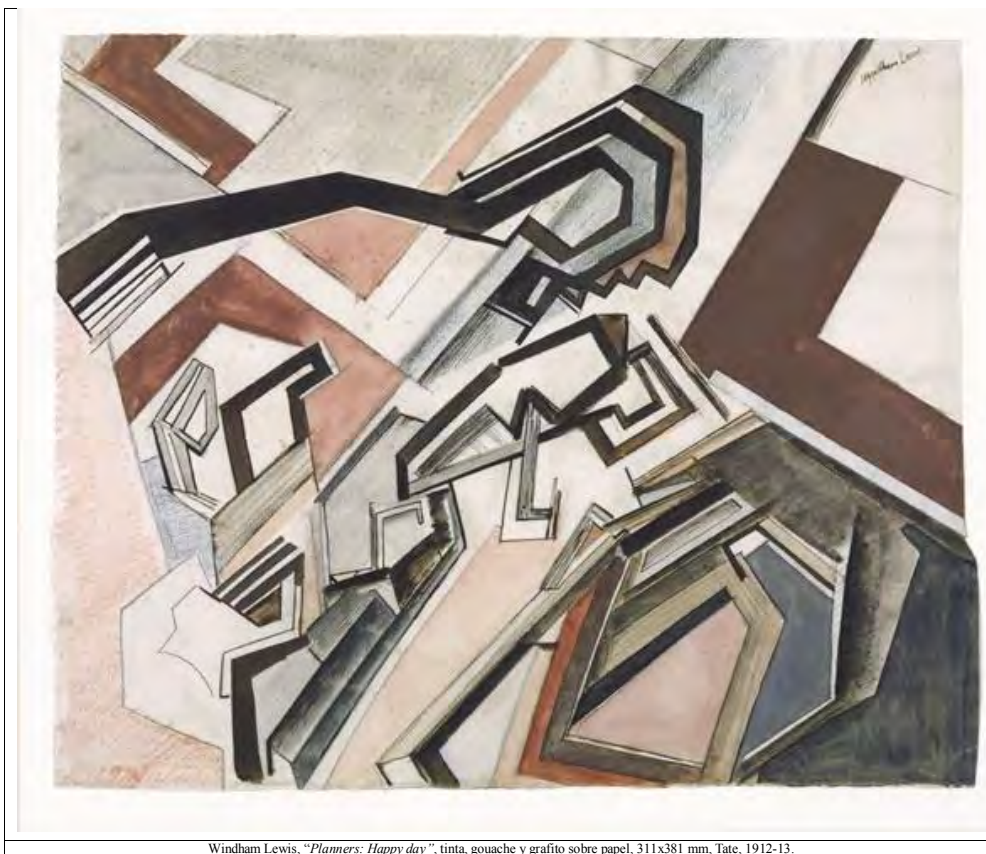
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

tinta, de un intenso comatismo sólo descubierto mucho más tarde cuando las técnicas de impresión lo permitieron, y cuya fuerza contradice la decisión de considerarlos únicamente como obra preparatoria en formatos muy inferiores a los de sus composiciones homólogas al óleo²⁵⁶. Las composiciones vorticistas de Lewis y otros artistas semejan visiones cenitales de un paisaje que avanza vertiginoso en caída libre.



Windham Lewis, "Planners: Happy day", tinta, gouache y grafito sobre papel, 311x381 mm, Tate, 1912-13.

Los estudios en acuarela tubulares de Léger, a las puertas de la abstracción, recuerdan a los de artistas soviéticos constructivistas como Rodchenko que avanzan tras la IGM y durante la Revolución de Octubre hacia lenguajes ya totalmente abstractos, de apariencia muy arquitectónica en las láminas de los suprematistas, como la artista Lyubov Popova y, sobre todo, El Lissitzky.

A Popova y Natalia Goncharova se le unieron otras mujeres con un papel destacado en la

²⁵⁶ Finch, C. (1988). *Twentieth-century watercolors*. New York: Abbeville Press, págs.130-135.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

evolución plástica inmersa en aquella convulsa época con lenguajes cubofuturistas y esencialmente abstractos. Una línea no-concreta mucho más orgánica puede verse en la obra de Maria Vladimorovna Ender con unas sugerentes acuarelas alejadas de los contornos duros de los suprematistas que enlazan con las abstracciones biomórficas de Kandinsky y, a través del *Armory Show* neoyorquino de 1913, con Alfred Stieglitz y sobre todo, con la prolífica obra en acuarela de Georgia O'Keeffe, con fuertes connotaciones de la obra de Emil Nolde y caracterizada por una suavidad y espontaneidad tanto en los paisajes, como en la serie de desnudos, plantas y otras formas de su universo orgánico. Contrariamente a lo que podría pensarse de una producción que sobrepasa el millar de hojas, entre dibujos, acuarelas y pasteles, la suya no fue una relación experimental con el soporte sino que más bien se decantaba por papeles que no destacaran precisamente por su textura, sino por su simplicidad; no obstante este gesto puede ser en sí mismo experimental en tanto que se aleja de lo convencional, porque despreciaba los papeles para artistas fabricados a mano y en cambio utilizaba otros de embalar o de inferior calidad, siendo la gran mayoría con poco grano, de peso medio y de un constante color crema pálido, lo que contrasta con el amplio abanico de tonalidades disponibles en el comercio para los artistas desde aproximadamente mediados del s. XIX; otros hábitos interesantes de la artista pasaban por un uso que, siendo de formatos similares asociados a imágenes integrantes de una misma serie, presentaban pequeñas alteraciones derivadas a fragmentaciones en mitades o cuartos realizadas por ella de hojas de mayor tamaño. La elección de la calidad y prestaciones de los papeles vinculados a la acuarela durante un largo período de tiempo, que transcurre entre 1915 y 1950 aproximadamente, eran fruto de una decisión consciente y asociada a una determinada serie temática, por lo que la artista introducía sutiles cambios al modificar sus intereses, como podía ser la introducción de un medio humectante como la hiel de buey para obtener un efecto más difuso del color que la superficie áspera del papel no le brindaba.²⁵⁷

En torno a la famosa Galería 291, se revelaron al público más interesado las acuarelas de artistas europeos que como Francis Picabia, tradujeron al lenguaje geométrico más avanzado de la época la impresión de la ciudad de los rascacielos, cuya fisonomía era de por sí poco convencional y muy futurista, inspirando en el caso del artista francés, una serie de obra en acuarela autónoma y dedicada a la misma. Otra serie interesante de este artista, de casi una década posterior y con un planteamiento estructural mucho más sencillo, centrado en la idea de perspectiva, a la vez que metafórico, es la de *“Conversation”*, donde la acuarela está empleada a modo de ilustración, en el sentido de cubrir determinados espacios con color. Del Club Dadá berlinés, la acuarela encontró difusión a través de los conocidos fotomontajes donde intervenía parcialmente dand vida a un escenario que hilvanaba los “recortes de la realidad”, como en el caso de Raoul Hausmann, o enteramente, creando mundos

²⁵⁷ WALSH, Judith, *“Paper Survey (1999)”*, en *“Historical Perspectives in the Conservation of Works of Art on Paper”*, Col. Readings in Conservation, The Getting Conservation Institute, págs. 221-223

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

mecanicistas y satíricos que se leen de una forma similar, como los realizados en ocasiones por su su compañera y artista Hannah Höch; ella creó unos mundos “entarimados”, poblados con anuncios o carteles, cuya compartimentación tiene ciertas similitudes con la lectura actual que la pintora tinerfeña Karina Beltrán desarrolló de forma más sutil e íntima tal vez, en su serie de acuarelas titulada “Jardín cerrado”, a finales de la década de 1990, presentada en una exposición de la Galería Magda Lázaro, entre el 8 y el 22 de abril de 1998, conceptualizadas entonces por la crítica como “dibujos”, y que le sirvió para obtener, con una obra integrante de esa poética, el Primer Premio del “XXIII Certamen Nacional de Acuarela Caja Madrid 1999”. Igualmente, del círculo dadaísta berlinés destaca la íntima relación establecida entre dos de los también principales fundadores de la Nueva Objetividad alemana en torno 1925, George Grosz y su seguidor más joven, Otto Dix; En ambos, la huella de la IGM y de la decadente sociedad alemana de posguerra, generó una iconografía satírica que aún en buena lógica lo grotesco formal con una factura técnica absolutamente desinhibida; destaca cómo la técnica evoluciona de soluciones dadaístas técnicamente más contenidas y limitadas a los contornos hacia un uso húmedo y directo de la acuarela que destruye los límites formales, mezclada con profusión de líneas a tinta que se rompen en presencia de la humedad; en ambos está presente la huella de los expresionistas, Kokoschka y Nolde y de la factura nerviosa de Corinth. Particularmente expresivas son las obras de la serie de prostitutas que realizó Otto Dix en la primera década de 1920, sobre papel artesanal japonés, ejemplificando a la perfección su estilo maduro de fuertes pinceladas de acuarela y gouache y un uso muy intenso del color. A partir de 1933, huyendo de la Alemania nazi, Grosz emigró a EE.UU., y allí prolongó su particular acercamiento a la acuarela, llegando a escribir un postrero libro sobre ella y realizando una prolífica obra con el medio alejada de su anterior etapa antropológica y satírica, esta vez más centrada en una conexión con la naturaleza que puede calificarse de hedonista, algo que vuelve cíclicamente a evidenciar la íntima relación entre la técnica y el paisaje. Este período americano en torno a la costa este se desarrolló ampliamente en el entorno de Cape Cod y también en relación al perfil de rascacielos de Nueva York y de su puerto, siendo particularmente profuso, en comparación con sus óleos, el uso de la acuarela en el primero de los casos. En ambos, Grosz deja patente su interés por la materialidad de los papeles, especialmente rugosos, y su predilección por la marca Whatman; la inexistencia del uso de dibujo a lápiz preliminar salvo para enmarcar los bordes del formato con una línea paralela al borde y el uso de colores en pastillas; en este sentido, prefería una paleta muy limitada compuesta por cinco o seis tonos que le daban un efecto armonioso y al mismo tiempo estridente, siendo estos generalmente, azul de Prusia, rojo alizarina oscuro, amarillo cadmio claro, rojo inglés, ocre amarillo claro y, en ocasiones, el verde esmeralda. El azul de prusia solía usarlo de manera contundente u opaca, con un alto índice de hierro, así como de cobalto en los lavados de azul más claros. Los análisis fluorescentes de rayos X, han permitido detectar también que los rojos están basados en óxidos de hierro, el uso de blanco tanto de zinc como de plomo, de cadmio en casi todas las

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLSkHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

áreas amarillas, naranja y verde, aunque se hallaron muestras en alguna acuarela con fuerte presencia de verdes, de arsénico en casi todos los matices lo que apunta efectivamente al uso del esmeralda proveniente del pigmento conocido como verde de París o de Schweinfurt, un tinte verde intenso, el acetoarsenito de cobre, responsable de la muerte de muchos pintores del s. XIX, y cuyo uso sin embargo se prolongó hasta 1960; en las mezclas de este verde con colores con sulfuros, tal es el caso de los amarillos de cadmio, se oscurece el color. Otro aspecto desvelado por el estudio que arrojó todos estos datos de las acuarelas americanas es que Grosz las barnizó selectivamente empleando el barniz tradicional conocido como “Blanco de huevo” mencionado por Cennino Cennini en su famoso tratado; para ello usó una brocha plana de 1”, aplicándolo en algunas zonas de rojo, pero sobre todo, en las de azul Prusia y verdes oscuros, lo que intensificaba su efecto pero dependiente del ángulo de iluminación sobre el papel.²⁵⁸

Un mundo de formas inclasificable y centrado en la génesis o la antesala de lo visible ocupó la producción plástica de Klee, que, junto a Cézanne, erigió un universo en buena medida materializado con acuarela, tan contenido en la escala como influyente en la pintura del s. XX. La originalidad de su obra radicó en que las múltiples influencias que lo abarcaron, como por ejemplo desde el grafismo crítico de Goya, El Greco, Beardsley o Daumier, hasta la apertura formal de Cézanne, Picasso o Delaunay, no hicieron sino nutrir y dotar de una arquitectura para hacer visible lo invisible a través de la alegoría, el humor y un cierto eco de la realidad circundante.²⁵⁹ Además del viaje epifánico a Túnez mencionado, tan significativo en el panorama de la interpretación paisajística por y a través de la acuarela, Klee proporcionó una de las relaciones más fructíferas con el medio en el plano de la experimentación material, en particular en torno al uso de los soportes, lo que subraya aún más por contraste, el tono contenido de todo su lenguaje. Desde mediados de la primera década del s. XX, comienza este vínculo ecléctico que revela su insatisfacción hacia las apariencias convencionales, con el uso del vidrio como soporte para pinturas al agua, sometido a toda clase de manipulaciones.

La obra sobre papel que desde finales de la década de 1930 desarrollaron una gran cantidad de artistas en EE.UU. genéricamente considerados como afines al expresionismo abstracto, es muy significativa por los puentes que estableció con el pasado y el futuro de la pintura experimental con acuarela. Vinculados a la icónica fotografía tomada en noviembre de 1950 y titulada “Los Irascibles” cuando apareció en el número de enero de 1951 de la revista *Life*, retomaron y prolongaron las posturas subjetivas que, como la de Klee, evolucionaron en Europa por distintas vías; en su caso, dentro de un universo lírico inclasificable, ecléctico y contenido en dimensiones, en otros, hasta el surrealismo, conectándose y estableciendo

²⁵⁸ CAPUA, Rebecca, “*Materials and Techniques of George Grosz: American Watercolors*”, ANAGPIC, 2006, págs. 1-7.

²⁵⁹ BOZAL, Valeriano, “Paul Klee: Hacer Visible”, en AA.VV., “Paul Klee”, Catálogo exposición, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1998, pág. 14.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

fuertes paralelismos con las tendencias abstractas que se desarrollarían en el viejo continente tras la IIGM. A todas ellas, en mayor o menor grado, subyace ese énfasis en el componente interior y en una suerte de inconformidad visceral. Sus logros por tanto, pueden enlazarse con la “idea del todo de la naturaleza” de Leonardo, de su “*trasmutazione di forme*” que implicaba el continuo cambio al que se somete la materia. Esta idea central implícita en la percepción subjetiva del mundo circundante y, por tanto de la creación de un paisaje original, yacía en líneas de pensamiento como las que expuso Robert Rosenblum en su famosa teoría sobre el paisaje abstracto recogida en su libro de 1975, “La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko”²⁶⁰, que, a su vez, guarda una estrecha relación con la estética de lo inacabado o en perpetua transformación. A través de la primera se dibujaba una rica red de relaciones diacrónicas que podemos remontar hasta el ojo interior de Petrarca en la cima del Monte Ventoso. Al extasis del poeta italiano le siguió la experiencia sublime de Burke, que sin duda debió sentir Cozens padre al intuir las metamorfosis de sus manchas, o Friedrich al contemplar los abismos alpinos y Turner ante la magnitud energética del océano. Las obras de estos últimos transmiten a través de medios distintos una misma urgencia por atrapar algo de difícil descripción, un algo inasible que la naturaleza es capaz de evocar y que parece estar más cerca del caos de las manchas de Tiziano que de la rotundidad de Ingres. La energía del aparente naufragio de Turner también se halla en las manchas impresas de Victor Hugo o en las vibraciones de Cézanne. Kandinsky buscó atrapar ese misterio sobre las bases de una pintura mística, y los surrealistas, con Ernst y Domínguez en sus *frottages* y decalcomanías respectivas, convocaron en el mundo subconsciente y del azar. Soutine lo presintió en una cierta putrefacción del mundo y Wolls lo indagó con sus acuarelas cósmicas. Por su parte, los artistas de Cobra o los pintores nucleares y espacialistas italianos de los años cincuenta realizaron su particular búsqueda hacia lo primitivo y lo original, en trazos y secciones vehementes que dialogan con el arte indígena del norte y sur de América o con el de los pueblos africanos y oceánicos. En sincronía con los trabajos de los expresionistas abstractos preludiaron vías futuras como las de los informalistas, la obra de artistas *underground* como Basquiat o, desde mediados de 1960, las derivas impredecibles de las acuarelas y tintas de Richter.

Con el ascenso de la ultraderecha alemana al poder aproximadamente en la tercera década del s. XX, se produjo una fuga de talentos desde Alemania hacia norteamérica que influyeron en el panorama artístico norteamericano a partir de ese momento. Hasta entonces, se hallaba aún fundamentalmente anclado en expresiones naturalistas o académicas, con reminiscencias o provenientes de los ecos de la famosa escuela paisajística romántica de la Hudson River School, nacida a principios del s.XIX, y de entre las que destacó la fuerte personalidad inclasificable de Winslow Homer, aislado en su perenne canto a la naturaleza y al encuentro

²⁶⁰ SCHULZE ALTCAPEENBERG, H.T., et al. (2007). *La abstracción del paisaje: del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto: in memoriam, Robert Rosenblum (1927-2006)* Madrid: Fundación Juan March, pág. 25.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

del hombre con la misma, generalmente en las proximidades del mar o agua. Luego, de entre los impresionistas y su mirada pintoresca, sobresale la acuarela de Childe Hassam, luminosa y de ágiles toques de color que desintegran las formas. El grupo de artistas emergentes de la Ashcan School bajo el magisterio de Robert Henri, fue el primero que se preocupó por la parte menos atractiva de la vida urbana, extrayendo de los bajos fondos miradas de autenticidad; de entre sus miembros, el que más interesa en este contexto es sin duda Edward Hopper que ya había ido él mismo al encuentro de la modernidad europea, de la que básicamente se quedó con la visión de Manet, Degas, y de los que a su vez remitían a Goya y Velázquez. A partir de su regreso, forjó una visión objetiva inédita del paisaje urbano de EE.UU. desde aproximadamente la segunda década de 1900, en la que buena parte de culpa tuvo la intensa práctica que del grabado hizo durante ocho años. Pero además Hopper destaca por su ingente y constante producción acuarelística, derivada de sus estudios y prácticas como diseñador e ilustrador gráfico, y cuyas cualidades recuerdan mucho a las de Homer, es decir, una gran claridad constructiva cimentada en la limpieza de mancha y el intenso predominio de la luz.

7.10. Últimas utopías.

Sin lugar a dudas, Alemania, con el referente histórico-acuarelístico insoslayable de Durero, y con la excepción de la hegemonía de la acuarela británica entre aproximadamente 1750 y 1850 a través de la figura epigonal de Turner, que hace de ella, metáfora de una visión dinámica y fluida del mundo circundante, no cesa de proporcionar desde inicios del s. XX referentes fundamentales de la experimentación visual con acuarela. En tal sentido, se halló un incesante flujo de propuestas partiendo de los expresionismos iniciales más románticos y viscerales, como Lovis Corinth, que legó una acuarela convulsa y jugosa como el resto de su obra, y de las acuarelas directamente intensas de los artistas de “El Puente”, donde prevalece la obra básicamente de Schmidt-Rottluff, la de Kirchner, muy próxima a la de Kokoschka, y sobre todo, la de manchas fundidas sobre papeles japoneses de Emil Nolde²⁶¹ que el artista español Perico Pastor (Seo de Urgel, Lérida, 1953) ha desarrollado desde la década de 1980. Así mismo, los artistas vinculados a “El Jinete Azul” o La Bauhaus, aportaron acuarelas más líricas y estructurales como August Mäcke o Lyonel Feininger. A éstas hubo que añadir las versiones satíricas y de compromiso social presentes en las ácidas acuarelas de Otto Dix y George Grosz dentro de la Nueva Objetividad de la década de 1920 y 30. Además, después de la IGM germinaron numerosas propuestas llamativamente cimentadas sobre los pilares estéticos de la translucidez acuarelada, por más que pudieran estar estrictamente concebidas con medios físicos distintos del de la acuarela. La influencia de esta cultura de vanguardia europea, del cubismo y del lirismo cromático de los pintores cercanos a Kandinsky, como

²⁶¹ REUTHER, M. (1997). *Emil Nolde. Naturaleza y Religión*. Fundación Juan March, 3 oct – 28 dic 1997, Madrid.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Johannes Ittem, Oskar Schlemmer, y muchos otros, todos importantes practicantes de acuarelas abstractas, influyeron en las primeras generaciones de artistas que inocularían la modernidad en América y que viajaron principalmente en dos oleadas a París, antes de la Gran Guerra, alrededor de 1905, y después de ella, durante la década de los veinte. De entre los pintores más relevantes, muy próximos a Stieglitz y su Galería 291, destaca John Marin, pintor que, a través de la acuarela, desarrolló un paisajismo a veces urbano y otras, más natural, entre rural y marítimo, donde desplegó un rico universo de trazos y manchas fragmentarias.

Dentro de registros aparentemente opuestos, surgieron también dos artistas esquivos y solitarios con amplia obra en acuarela: Julius Bissier (Friburgo, 1893-Ascona, 1951) y Wols. En el primero confluye la tradición taoísta y zen de la pintura oriental que luego retomarán artistas como Mark Tobey dentro de un *all over* de contenida expansión y cierta densidad matérica por su preferencia hacia el gouache. Tal característica le permitía realizar su "escritura" o "caligrafía blanca", a través de enmarañadas redes de signos lineales, realizadas durante el segundo lustro de la década de 1930. Éstas preceden las generadas por los más destacados artistas de la Escuela de Nueva York, en particular las de Willem de Kooning y, sobre todo, las de los drippings de Pollock. La influencia de la pintura tachista de Tobey y su expresión con acuarela, puede rastrearse en la singular obra de artistas de Oriente Próximo, como fue el caso de Maliheh Afnan (Haifa, 1935-2016); esta pintora recibió la influencia del enfoque ecléctico y experimental hacia la acuarela de Paul Klee, en gran medida relacionado con el empleo de originales soportes, tales como los papeles cubiertos de aparejo de yeso, y de Henri Matisse, así como de la cultura mediterránea y el arte norteafricano. Pero fue a través de la fuerte influencia del lirismo de Tobey, uno de los más conocidos introductores en el arte occidental de la expresividad de la caligrafía abstracta y los patrones sígnicos repetitivos²⁶², que esta pintora desarrolló su línea más personal, con una obra en acuarela que mezcla las aguadas sobre húmedo en gamas reducidas con una fina caligrafía a tinta y collage sobre papeles de arroz, de finales de la década de 1960, o experimentaciones con acuarela y otros medios más densos sobre cartón coarrugado de la década siguiente. Otra artista de ese contexto geográfico ligada también a la producción literaria y con una obra visual sustentada por las transparencias de pinturas acuosas es Etel Adnan (Beirut, 1925). Bissier destiló un lenguaje enraizadamente europeo, mitad naturaleza muerta, mitad paisaje, de inquietante contención, cuyas fuentes se hallaban otra vez en los evocadores guijarros que también inspiraran antes las aguadas de Victor Hugo. Su delicuescente universo de formas etéreas, claramente vinculado a algunas obras de Klee, y, más atrás, al de los papeles de Cézanne y Rodin, probablemente no tenga mejor reflejo que el de las acuarelas de bodegones de Giorgio Morandi. Por su parte, Wols (1913-1951), artista de existencia liminar, entre finales de la década de 1930 e inicios de 1940, trabajó intensamente, luego de cultivar en profundidad el lenguaje fotográfico por influencia de Lazlo Moholy-Nagy, en acuarelas desde Marsella,

²⁶² BECKER, Lutz: MALIHEH AFNAN, 2009, cat. exp. "Tracing Memories", Art Dubai Modern, 2016, pág.6.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

donde se había refugiado escapando de la presión policial francesa, en virtud de su condición de alemán durante la IIGM. Desde ese ingente cuerpo fotográfico ya se puede apreciar una visión personal y abstracta del mundo condicionada por su atracción hacia la pobreza que redundaría luego en la visceralidad de su pintura. A partir de este momento realizó un cuerpo de pinturas sobre lienzo de mayor tamaño pero con una impronta heredera de sus acuarelas obtenida por la aplicación de manchas sucesivas de color intenso y translúcido. Esta obra obtuvo gran reconocimiento por parte de poetas y filósofos como Sartre o Malraux y de los pintores del grupo *Art Autre*, como Jean Fautrier y Georges Mathieu, así como del crítico Michel Tapié. Su credo, en parte expuesto en la frase “ver significa cerrar los ojos” es muy significativo, quedando de manifiesto en la muestra celebrada entre el 13 de febrero y el 23 de marzo en en MNCARS de Madrid, titulada “Wols. El Cosmos y la Calle”. La obra de manchas biomórficas centripetamente danzantes de Wols enlaza con la de los expresionistas abstractos norteamericanos a través de la también orgánica de Arshile Gorky en un puente de matiz alemán que también se materializó, a veces directamente, a través de la emigración a Norteamérica que generaría determinantes experiencias docentes en instituciones como la *Art Students League* neoyorquina. Ahí, un europeo que tuvo gran influencia pedagógica en numerosos pintores abstractos fue Hans Hofmann (Weissenburg in Bayern, 1880- NY., 1966), impartiendo clases durante el primer lustro de la década de 1930. En buena medida, experimentó sus teorías cromático-sintéticas a través de la acuarela, que adquirirían con ella otra dimensión, la de la transparencia, ausente en sus composiciones al óleo; enlazando conceptualmente con las de Kandinsky, se prolongan en la obra de varias generaciones de artistas, de entre las que cabe mencionar, especialmente, a Joan Mitchell y Helen Frankenthaler, dos artistas que desarrollan una obra expansiva y muy vinculada a las transparencias de la acuarela; en Giorgio Cavallon (Sorio, Italia, 1904-1989) por ejemplo, su huella es indiscutible a través del uso de vibrantes bloques de colores sobre blanco tanto en acuarelas como en óleos dispuestos en estructuras modulares, herencia también de Mondrian y Jean Hélion. Su intensidad cromática es particularmente concomitante con la de Sam Francis, uno de los pintores más estrechamente comprometidos con la búsqueda interior a través del lenguaje de la acuarela, puro a comienzos de su obra, y trasvasado a las tintas y el acrílico en las fases sucesivas de la misma. En realidad, eran los cuatro elementos, las creencias jungianas sobre la naturaleza dinámica y entrópica del cosmos²⁶³ y la experimentación alquímica como modeladora de la psique humana, algunas de las bases latentes en su dilatada y audaz obra²⁶⁴.

Como Hofmann, su compatriota Grosz, impartió igualmente docencia en aquel famoso centro durante una etapa más dilatada que llegaría hasta la década de 1950. Uno de los alumnos a quienes transmitió la fuerza del color expresionista fue Romare Bearden (Charlotte, Carolina del Norte, 1911 - NY, 1988) autor especialmente sensible al uso de la acuarela y el collage,

²⁶³ SHAPAZIAN, Robert: “La imagen junguiana”, en AA.VV: *Sam Francis. Elementos y Arquetipos*, Catálogo exposición, Fundación Caja de Madrid, Madrid, Abril/Junio 1997, pág. 15.

²⁶⁴ ZAQUIAN, Michael: “Sam Francis: Explorar la psique”, *Ibid.*, pág. 30.

cuyo trabajo se puede apreciar en los títulos de crédito de la película "Gloria", de 1980, de John Cassavetes. Además del año de nacimiento, los íntimos amigos Rothko y Gottlieb compartían en sus acuarelas iniciales la huella surrealista, por ejemplo de Miró y de Klee, llegando fácilmente a confundirse sus obras, si bien, las pictografías acuareladas del primero son más constructivas, basadas en Mondrian, y las visiones del segundo más biomórficas. Las primeras presagiaron las de Manolo Millares de una década posterior con ecos del Universalismo de Torres García, que aunque respondían a una materialidad aborígen o ancestral, les subyacía una impronta y determinación germinada de sus primeros balbuceos paisajísticos a la acuarela en clave costumbrista y en su posterior etapa acuarelada surrealista muy influida por Dalí.

Otra estrecha amistad entre integrantes de la primera generación de la Escuela de NY, como fueron Robert Motherwell (Aberdeen, Washington, 1915-Cape Cod, Massachusetts, 1991) y William Baziotés, surgió de la influencia de los surrealistas europeos llegados a NY a finales de los 30 y comienzos de los 40, como Jimmy Ernst, Roberto Matta, y André Masson, quien los presentó en torno a finales de 1941; Fruto de la misma, Baziotés empezó por entonces a introducir estrategias de azar y automatismo en su metodología, impulsoras luego del "dripping" de Pollock, que derivaron en imágenes autónomas preferentemente ejecutadas con una mezcla de medios acuosos, que incluían gouache, tinta y acuarela; a partir de 1950, la acuarela abarca mayoritariamente su producción de forma muy transparente o diluida, aprovechando todas sus cualidades de registro de las inflexiones más espontáneas del pincel y del subconsciente. La pintura de los expresionistas concita la indefinición formal que tan afín parece resultar a los trabajos más experimentales con acuarela de Turner; hay entre ambos mundos distante, no pocas concomitancias en las posibilidades expresivas que posibilita la innecesaria concreción limítrofe que se halla en la pintura apolínea²⁶⁵. La influencia de Baziotés será el nexo que unirá a dos artistas de los continentes europeo y americano para los que la huella del paisaje dejó una impronta indeleble y muy especialmente en la perspectiva cenital del mismo; efectivamente, la libertad técnica que confirió el paisaje como referente desde finales del primer tercio del s. XIX, no sujeta a las demandas de una narración o de una composición con figuras, se vio potenciada por una visión experimental del mismo que descubrieron los artistas Peter Lanyon y Richard Diebenkorn cuando sobrevolaron el litoral de St Ives en 1959, en el caso del primero en un ala delta con el que perdería la vida en accidente, o el desierto próximo a Albuquerque, en el caso del segundo. Del mismo marco de la *St. Ives' School*, surgió Patrick Heron (Headingley, Leeds, 1940-Zennor, UK, 1999) uno de los más conspicuos artistas de la abstracción geométrico-cromática y más prolíficos ejecutantes de obra sobre papel con gouache; con fuertes concomitancias con la obra del español Esteban Vicente (Turégano, 1903- NY, 2001), esa producción puede dividirse en tres fases que abarcan un período de tres décadas, con una inicial en los sesenta, de cuadriláteros o discos densos pero con bordes difusos, pintados sobre

²⁶⁵

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

húmedo; otra, desde mediados de los ochenta con una factura más espontánea, fluida y aérea que parece proceder automáticamente, y una concluyente, a partir de mediados de los noventa, como triunfo de la multiplicidad y libertad formales; en modo alguno este importante conjunto de trabajos era obra secundaria sino complementaria, otorgándole una mayor libertad creativa y el mismo valor que el resto de sus imágenes.

La vertiente europea posdadaísta y postsurrealista desembocó tras punto ciego del holocausto en las tendencias antisistema y antiformativas orgánicas y utópicas de finales de los cuarenta y cincuenta, proclamadas en 1952 por el crítico Michel Tapié en su libro “*Un Art Autre*” como “Informalismos”. Incluían artistas que catalizaron el peso de la memoria reciente a través de una fuerte presencia de materia como elemento ideológico. Con ellos guardan estrecha afinidad otras derivas de aquellos movimientos que también se plantearon salidas semejantes a la misma encrucijada; por ejemplo, surgieron variantes en los grupos Espacialista, COBRA, *Art brut*, los *Nouveau Réalistes*, etc., que en general proclamaban la valoración de lo primitivo, ingenuo y delirante, así como una fuerte inclinación por lo experimental que desembocó en las tendencias antiformativas de la década siguiente. Una de las consecuencias de estas enérgicas y primigenias posturas fue el prolífico desarrollo del grabado, la estampa y todo tipo de especulaciones sobre papel, como campo de una suerte de expresiones fluidas de la materia, con un claro contenido e impronta arqueológicos; en ese campo destacó el catalán Antoni Clavé (Barcelona, 1913- Saint-Tropez, 2005) desplegando gran ingenio e intuición expresivas en el lenguaje del collage y las texturas. Artistas como Dubuffet (Le Havre, 1901- París, 1985) ya habían aportado su visión casi mineralógica de la pintura sobre las bases de una prolífica obra sobre papel con acuarelas o gouaches de gestual factura. En el entorno del grupo COBRA es muy significativa la visión oriental de Pierre Alechinsky importada directamente desde Japón a su obra, transformando la esclavizante verticalidad del caballete occidental y de la gravedad sobre los colores líquidos; desde entonces, su trabajo se tornó nítidamente caligráfico y sensible a las espontáneas y delcuescentes vibraciones de las manchas transparentes de tintas y acrílicos diluidos; sus grandes papeles y telas dispuestos sobre el suelo, comparten la danza rítmica de Pollock y su sentido de dibujo primigenio. Otro artista que destaca por una obra fluida y concomitante con la de las acuarelas centrífugas de Wols es Bernard Schultze (Pila, Polonia, 1915- Colonia, 2005), con un mundo de entropía flotante que a su vez influirá en artistas neoexpresionistas de las décadas de los ochenta en Alemania, como Albert Oehlen (Krefeld, 1954). La fluidez conlleva otras nociones colaterales como las de permeabilidad y ósmosis, cualidades presentes en la producción de autores como Hans Hartung (Leipzig, 1904- Antibes, 1989) Hans Hartung (Leipzig, 1904- Antibes, 1989) y luego de Cesare Peverelli (Milán, 1922- Parigi, 2000). También en el campo del grabado y de la obra sobre papel, sobresalió el informalismo matérico del catalán Antoni Tàpies (Barcelona, 1923- *Ibid.*, 2012), con imágenes que buscan una suerte de armonía zen entre gesto, materia y contención. Un enfoque parecido pero al mismo tiempo muy distante por su contenido estructural, planteado por el italiano Alberto Burri (Cittá di Castello, 1915- Niza, 1995) influyó en otra artista

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

británica importante, Sandra Betty Blow (1925-2006), que llegó a ejecutar en la década de los ochenta potentes gestos de color puro, después de realizar una abstracción fragmentada de planos cromáticos y de una primera etapa de exaltación de la materia.

Durante los años sesenta el arte da un vuelco fundamental centrándose en el entorno y en los procesos naturales como campo de acción, lo que dibujó una nueva forma de entender el paisaje, tanto natural como urbano. La artificialidad reductiva de lo minimal condujo a una vuelta a la naturaleza, que contenía una crítica social e ideológica. Obras como “Splashing” de Richard Serra, de 1968, continuaban el carácter proceso-natural de las pinturas líquidas de Morris Louis surgidas a inicios de los sesenta, y enlazaban directamente con las de Richard Long producidas con la tierra mojada y restregada contra la pared. Este componente *povera*, como Mario Merz o Jannis Kounellis, y sobre todo en la fundamental obra del alemán Joseph Beuys, como catalizador de una nueva conciencia natural y social del arte. La idea de la continua transformación de la materia que ya postulaba la “transmutazione” de Leonardo, también latía en la abstracción excéntrica de figuras de varias generaciones como Meret Oppenheim (Berlín, 1913- Basilea, 1985), Louise Bourgeois (París 1911-NY, 2010), Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929), Bruce Nauman (For Wayne, Indiana, 1941) o Eva Hesse (Hamburgo, 1936- NY, 1970) y de los representantes de la “antiforma”, como Robert Morris (Kansas Ciy, 1931) o Richard Serra (San Francisco, 1938) fundamentalmente. Manifestaciones que a su vez eran, en mayor o menor grado, deudoras de la contracultura seminal latente en los Nuevos Realistas como Ives Klein o Christo, o en pintores centrados en los procesos que “acompañaban” la deposición de los pigmentos sobre el soporte, es decir, en su “natural” desarrollo, como, muy especialmente, Morris Louis (Baltimore, 1912- Washington, 1962), cuya obra es básicamente un homenaje a las cualidades físicas de la pintura como elemento fluido, concepto en suma tan afín a la acuarela. A partir de 1960, el francés Ives Klein (Niza, 1928-París, 1962) desarrolló sus Antropometrías que resultan especialmente interesantes por reflejar una especie de paisajes corporales transferidos desprovistos de cualquier punto focal consciente, además de estar realizados con una pintura que deja el pigmento International Klein Blue (IKB), mezclado con una resina sintética al agua, bastante expuesto a la superficie de la mancha. El vacío y la plenitud del color en Klein conecta con la búsqueda esencial de representantes de la pintura de Campos de Color, particularmente a través de la metodología de uso de soportes vírgenes como receptáculos de la mancha, primero, por parte de James Brooks (Missouri, 1906 – NY, 1992) y Helen Frakhenthaler (NY, 1928 – Connecticut, 2011), artista, de una pintura de mancha, estructuralmente distinta a la de trazos de Joan Mitchell (Chicago, 1925 – París, 1992), y de fundamentales reminiscencias acuareladas en gran formato. Frakhenthaler representa una de las artistas clave en relación a una idea expandida de la acuarela pues a través de ella, Morris Louis, tan enigmático como las grandes veladuras que pintó al final de su vida, alumbró la ingente obra por la que es conocido, esto es, las tres prolíficas series denominadas *Veils*, *Unforleads*, y *Stripes*, en gran medida, aún inéditas tras su muerte; como conjunto, y a pesar de que fueran materializadas con las primeras pinturas de resinas acrílicas producidas en

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

EE.UU., pueden considerarse una de las interpretaciones cromáticas de la esencia de la acuarela más profundas y elocuentes de la historia del arte. Sam Francis (San Mateo, California, 1923 – Santa Mónica, Cal., 1994) representa otra de las más destacadas versiones acuareladas del expresionismo abstracto. Las primeras series de pequeños mandalas de la década de 1950, resueltas con tinta china, acuarela y gouache, representan el germen de su obra posterior más conocida de la década de 1970, ejecutada en amplios papeles o lienzos dispuestos en el suelo, salpicando y goteando pinturas que se funden o superponen creando un cosmos intrincado de intenso colorido²⁶⁶.

Por su parte, el artista búlgaro Christo (Gabrovo, Bulgaria, 1935), aporta una componente de veladura real en sus célebres piezas envueltas que, luego tuvieron concreción en los famosos proyectos a gran escala concebidos junto a su mujer Jeanne-Claude (Casablanca, 1935- NY, 2009). Tales proyectos del *Environmental art*, con antecedentes que se remontan a las manifestaciones geoglifas de percepción aérea como las célebres Líneas de Nazca, generan una rica documentación gráfica multidisciplinar materializada a menudo en diversas técnicas que incluyen la acuarela; su impronta caligráfica y el reflejo de las ideas ágilmente expresadas en pliegos de gran formato poseen cualidades concomitantes con las acuarelas de proyectos arquitectónicos como los de Frank Lloyd Wright (Wisconsin, 1867- Phoenix, 1969) y las acuarelas de Robert Stackhouse (NY, 1947). La esencia expansiva y orgánica de este tipo de arte yacía igualmente en la obra de artistas de la antiforma como Robert Morris o Richard Serra. Las realizaciones de éste último a base de *drippings* escultóricos sobre paredes enlazan con las de Richard Long, ejecutadas con barro y la propia mano sobre igual soporte, lo que de alguna forma enlaza también con las instalaciones pigmentarias de Anish Kapoor (Bombai, 1954) y con una idea de paisaje o naturaleza en gestación: tierra y agua conformando una gran acuarela primitiva.

De la generación de pintores consagrados en la década de 1980, donde se da una revitalización de los procesos pictóricos en clave figurativa, se plantean importantes apuestas por la pintura a la acuarela. En las distintas transvanguardias se hallaban exponentes con trabajos significativos tendentes a los grandes formatos y a una libertad manifiesta carente de prejuicios estéticos y morales. De todos cuanto la ejercitaron sobresale Francesco Clemente por realizar, enlazando con la tradición mural y del fresco de transparentes connotaciones del arte clásico, acuarelas de dimensiones inéditas, otorgándole un claro sentido de monumentalidad. Este desparpajo y extroversión dimensional adquiere una clave más programática y mítica en la obra en acuarela del alemán Anselm Kiefer, cuya factura de la producción de los años setenta enlaza con la tradición expresiva de Corinth, Nolde, y Grosz. Sus contenidos formatos, aún más discretos en comparación con sus producciones monumentales y abrumadoramente matéricas, plantean un arraigo del código estructural

²⁶⁶ ZAKIAN, M. R. (1997). *Sam Francis: elementos y arquetipos: Exposición Sala de las Alhajas. Madrid, 1997*. Madrid: Fundación Caja de Madrid.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

tradicional del medio que pasaría a un segundo plano por elocuencia narrativa de sus imágenes y su inserción en la temática heroica de su obra. El otro gran exponente de la acuarela alemana es Gerhard Richter, quien, como Kiefer, trabaja con el contenido histórico-simbólico de la técnica, en una recreación personal de una lista casi innumerable de “paisajes” abstractos a la acuarela, evidentemente ligados a su expansiva producción en otros medios y a la componente procesual de su sistemático lenguaje altamente autocrítico; en virtud de éste, no pasa desapercibido el carácter marcadamente experimental, en un estricto sentido, de toda su dilatada obra en acuarela y especialmente las últimas series dedicadas al diálogo con Oriente a través de las tintas, como el del conjunto realizado recientemente para “November”. Por otra parte, puede afirmarse que parte de la obra del americano David Salle (Oklahoma, 1952), discurre por cualidades acuareladas en apariciones cíclicas de las etapas que jalonan su producción, como se aprecia en tempranas obras de finales de los setenta, como “Blue and yellow” o “Rainy night in the rubber city”, o en posteriores como “The cold child”, de 1986, o “Mingus en Mexico”, de 1990, donde el acrílico y el óleo se emplean de manera acuarelada. Los apabullantes mundos fragmentados y superpuestos de Salle plantean de otra parte, la retórica de la transparencia visual que los hace posible, más clara si cabe en sus acuarelas específicas, como las pornográficas de los años ochenta. Este mundo de solapadas transparencias se exagera aún más en las pinturas del ya mencionado Oehlen que tienden a incidir en la ampliación del propio código pictórico.

Radicado en Berlín, Dokoupil es un artista conceptual camaleónico acostumbrado al cambio de registro en cada proyecto que acomete. Especialmente afín sin embargo a la pintura, su continua tendencia a investigar los procesos que generan la estructura de las imágenes, lo ha conducido al planteamiento de sistemas matéricos que parecen hallarse en una perpetua fase de gestación concomitante con la naturaleza más fluida de la acuarela; tal fue el caso de su serie de *fumages* titulada *Soot Paintings* o más recientemente, sus hallazgos sobre la dinámica de pigmentos en las *Wheel paintings* de 1991, o, también, en las *Soap Bubble paintings*, de 1994.

A esta generación pertenece la obra de Candy Jernigan (1952-1991), inmersa en una sensible obra de carácter recopilatorio de objetos que organiza y presenta sistemática y sutilmente sobre fondos blancos. Tales objetos son acompañados de dibujos y pinturas casi inconscientes donde emplea diversas técnicas, entre ellas la acuarela, creando un diario de fuerte contenido autobiográfico y al mismo tiempo social. Esta vía sugiere algunas concomitancias con las trazadas por la española Carmen Calvo (Valencia, 1950), si bien aquí los objetos se hallan sometidos a un riguroso orden expositivo; algunas notas de aguadas son incorporadas por la artista, ampliando la experiencia sensorial de los objetos ele²⁶⁷gidos.

²⁶⁷ AGRAMUNT-LACRUZ, F., BLASCO CARRASCOSA, J.A. & DE LA CALLE, R. (1990) *La Otra Cara de la Acuarela*. Generaliat Valenciana, Coselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia, págs. 18-21.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Actualmente, hay un reencuentro del artista con la naturaleza primigenia en la obra de artistas como, Mary Weatherford (California, 1963) y Jessica Warboys (Newport, 1977), que trabajan con un sentido de íntimo contacto con el paisaje, generalmente en obras de gran formato, con un claro sentido expansivo de la mancha, que enriquecen y prolongan las prolíficas obras en acuarela o en un lenguaje diluido de la pintura que ya han abordado en el último tercio del s. XX las artistas del cuerpo Marlene Dumas o Elizabeth Peyton. Tanto Weatherford como Warboys trabajan directamente con los elementos naturales incorporándolos a las obras, en una especie de combate cuerpo a cuerpo con la naturaleza, que ya había experimentado el mallorquín Miquel Barceló desde sus primeras etapas en su isla natal.

El polifacético artista digital afincado en Brooklyn, Matthew Weinstein (NY, 1964), crea un tipo de pintura de grandes dimensiones con polímero acrílico empleado a modo de acuarela sobre paneles de aluminio, que reflejan el entorno mezclando ésta con la realidad dibujada sobre la plancha de metal; estas efectivas y psicodélicas realidades recuerdan a los artistas de la transvanguardia Mimmo Paladino o sobre todo, Clemente con sus grandes acuarelas de figuras y a las del americano David Salle. Algo del lenguaje quirúrgico de Cy Twombly se aprecia en las obras de Candy Jernigan, donde la acuarela interviene sutilmente enriqueciendo el lenguaje arqueológico translúcido de la autora. De una forma similar pero en las composiciones mucho más barrocas del ganador del Turner Prize, Chris Ofili (Manchester, 1968), la acuarela interviene híbridamente para lograr orgánicas estructuras de manchas fluidas.

7.11. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

Turner, como antes había hecho Durero, marcó un punto de inflexión en la historia de la acuarela legando los efectos más sugerentes con la técnica, depositados sobre los más de doscientos cuadernos que legó. Por eso ocupa el lugar inicial en la fugaz y por supuesto incompleta visión global que se presenta. Hay líneas invisibles que establecen puentes entre los autores elegidos, que no se hallan en ninguno de los libros consultados y que llegan hasta las maifestaciones más recientes. Estas se pueden caracterizar como eclécticas en iconografía, mestizas en el uso de los materiales y abundantes en número, lo que prueba en última instancia la actualidad del medio.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775 - 1857))	Título: <i>Dover: The Pier, with a Ship at Sea in a Storm? / London and Home Counties, D00169</i>
Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel blanco avitelado.	Dimensiones: 256 x 361 mm Año: 1793.



Autor/a: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775 - 1857))	Título: <i>Ensayos de color. D40051.</i>
Técnica: Acuarela sobre papel vitela blanco.	Dimensiones: 130 x 205 mm. Año: c.1794.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775 - 1857))	Título: Vista hacia Moel Hebog desde encima de Llyn Dinas / Cuaderno de apuntes Lancashire y ales del Norte. D01115
Técnica: Acuarela sobre papel Whatman blanco.	Dimensiones: 580 x 758 mm.?
Año: 1799-1800.	



Autor/a: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775 - 1857))	Título: Castillo Dolbadarn: Estudio de color ? / Cuaderno de apuntes de Gales del Norte. D04166.
Técnica: Acuarela sobre papel Whatman blanco .	Dimensiones: 670 x 980 mm. Año: c.1890-4.

368

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776 - Ibid. 1837)	Título: <i>Una granja e iglesia en Sussex.</i> / V&A Museum.
Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel	Dimensiones: 26,5 x 27,4 cm.? Año: 1834.



Autor/a: JOHN CONSTABLE (Suffolk, 1776 - Ibid. 1837)	Título: <i>Vista sobre un condado de colinas.</i> / V&A Museum.
Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel.	Dimensiones: 26,5 x 27,4 cm.? Año: 1830.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: RICHARD PARKES BONINGTON (, 1802 - 1828)	Título: <i>Mercado veneciano.</i>
Técnica: Acuarela sobre papel.	Dimensiones: 48 x 55 cm. aprox. Año: 2013



Autor/a: RICHARD PARKES BONINGTON (, 1802 - 1828)	Título: <i>Calle Santa Anastasia, Verona /V&A Museum.</i>
Técnica: Acuarela sobre papel.	Dimensiones: 55 x 30 cm. aprox. Año: 1826.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Autor/a: HERCULES BRABAZON BRABAZON (París, 1821- Sedlescombe, RU, 1906)

Título: *¿Palacio veneciano?*

Técnica:

Dimensiones: 51 1/8 x 72 7/8 "

Año: 2013



Autor/a: HERCULES BRABAZON BRABAZON (París, 1821- Sedlescombe, RU, 1906)

Título: *Murcia*

Técnica: Gouache sobre papel

Dimensiones: 15,2 X 21,6 cm

Año: 2ª mitad s. XIX

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOHN SINGER SARGENT (Florencia, 1856 -Londres, 1925).	Título: <i>La Iglesia de Santa Maria della Salute.</i>
--	--

Técnica: Acuarela y gouache sobre papel.	Dimensiones: 40 x 80 cm. aprox.	Año: h. 1904-1909.
--	---------------------------------	--------------------



Autor/a: JOHN SINGER SARGENT (Florencia, 1856 -Londres, 1925).	Título: <i>Río Salmón.</i>
--	----------------------------

Técnica: Acuarela y gouache sobre papel.	Dimensiones: 40 x 80 cm. aprox.	Año: 1901.
--	---------------------------------	------------

372

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

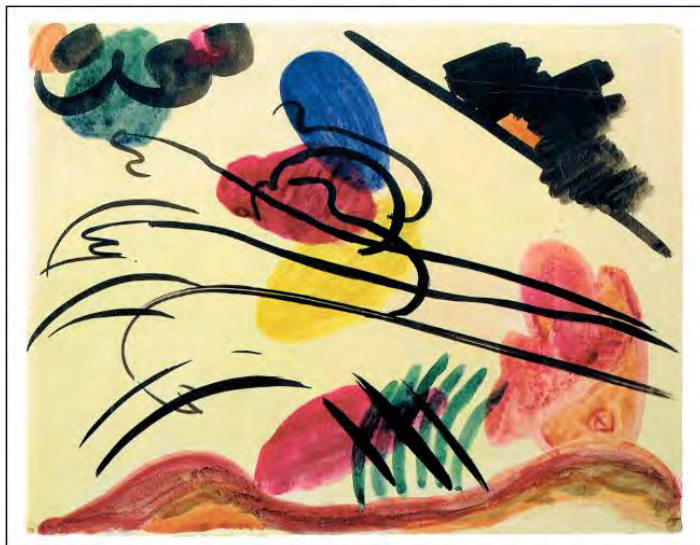
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: WASSILY KANDINSKY (Moscú, 1866- Neully-sur-Seine, 1944).
Título: .
Técnica: Acuarela y grafito sobre papel montado en cartón.
Dimensiones: 23,8 x 22,2 cm.
Año: 1914.-



Autor/a: WASSILY KANDINSKY(Moscú, 1866- Neully-sur-Seine, 1944).
Título: .
Técnica: Acuarela / papel.
Dimensiones: 23,8 x 22,2 cm.
Año: 1914.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: PAUL KLEE (Munchenbuchsee, Suiza, 1879- Muralto, Locarno, 1940).

Título: *Hammamet con su Mezquita / Metmuseum*; Clasificada como "dibujo".

Técnica: Acuarela y grafito sobre papel montado en cartón.

Dimensiones: 23,8 x 22,2 cm.

Año: 1914.



Autor/a: PAUL KLEE
(Munchenbuchsee,
Suiza, 1879- Muralto,
Locarno, 1940).

Título: *Ante las puertas de
Kairouan.*

Técnica: Acuarela / papel.

Dimensiones: 23,8 x 22,2 cm.

Año: 1914.

374

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

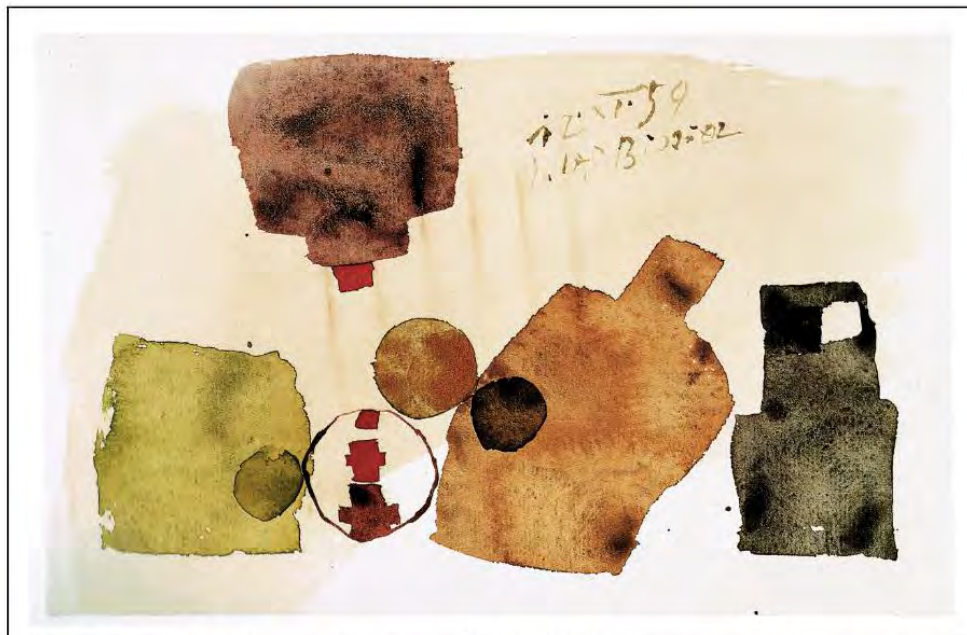
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JULIUS BISSIER (Wisconsin, 1890-1976)	Título: 12.XI.59 / AA.VV.: Julius Bissier. Fund. Bancaja, 1997, pá. 119.
Técnica: Acuarela sobre papel Ingres.	Dimensiones: 29,2 x 41,3 cm. Año: 1959.



Autor/a: JULIUS BISSIER (Wisconsin, 1890-1976)	Título: Bern 12. Dez. 58 VII / AA.VV.: Julius Bissier. Fund. Bancaja, 1997, pá. 119.
Técnica: Acuarela sobre papel Ingres.	Dimensiones: 15,9 x 19,3 cm. Año: 1958.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: GERHARD RICHTER (Dresde, 1932)
Título: 2.1.78.
Técnica: Grafito y acuarela sobre papel.
Dimensiones: 14,8 x 21 cm.
Año: 1978.



Autor/a: GERHARD RICHTER (Dresde, 1932).
Título: <i>Etna I</i> , 28.1.84.
Técnica: Acuarela, gouache y creyón sobre papel.
Dimensiones: 41,8 x 29,6 cm.
Año: 1984.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: DAVID SALLE (Oklahoma, EE.UU., 1952).

Título: *Blue and Yellow.*

Técnica: Óleo, acrílico y lápiz / lienzo.

Dimensiones: 129,54 x 203,2 cm

Año: 1979.



Autor/a: DAVID SALLE (Oklahoma, EE.UU., 1952).

Título: *The Shades of night.*

Técnica: Acuarela sobre tríptico litográfico, individualmente firmado y fechado..

Dimensiones: 9,652 x 29,845 cm

Año: 1995.



Autor/a: DAVID SALLE (Oklahoma, EE.UU., 1952).

Título: *Sin título.*

Técnica: Acuarela con trazos de lápiz / papel

Dimensiones: 45,72 x 57,78 cm.

Año: 1984.



Autor/a: DAVID SALLE (Oklahoma, EE.UU., 1952).

Título: *Sin título.*

Técnica: Acuarela y lápiz /papel

Dimensiones: 37,46 x 56,67 cm

Año: 2000.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JENNY SAVILLE (NY, 1970)
Título: <i>Rosetta 2</i>
Técnica: Óleo sobre papel de acuarela montado sobre tablero.
Dimensiones: 252 x 187,5 cm
Año: 2005-06



Autor/a: PETER WACHTLER (Germany, 1979)
Título: ? / De la muestra conjunta con Sam Pulitzer en la galería House of Gaga / Rina Spaulings Fine Art Los Angeles
Técnica: Acuarela sobre papel
Dimensiones: 56 x 61 cm
Año: 2017



Autor/a: PETER WACHTLER (Germany, 1979)
Título: <i>Laundry I</i> / Exposiciónn <i>Secrets of a Trumpet</i> , Feb 7- Abril 3,, 2016 /
Técnica: Acuarela sobre papel
Dimensiones: 100 x 150 cm aprox.
Año: 2016

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ALEX HUBBARD (Ohio, 1975)
Título: Untitled / Eleni Koroneou Gallery
Técnica: Uretano, acrílico y óleo sobre lino
Dimensiones: 106,68 x 127 cm
Año: 2014



Autor/a: ALEX HUBBARD (Ohio, 1975)
Título: <i>Carmagedon</i> / Eleni Koroneou Gallery
Técnica: Acrílico, fibra de vidrio y resina sobre lienzo
Dimensiones: 228 x 200 cm
Año: 2011



Autor/a: ALEX HUBBARD (Ohio, 1975)
Título: <i>Upside Down Car Crash Bar Painting</i> / Exposició "El Cafecito" / House of Gaga
Técnica: Mixta
Dimensiones: 48.5 x 63.7 x 20.2 cm
Año: 2016

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



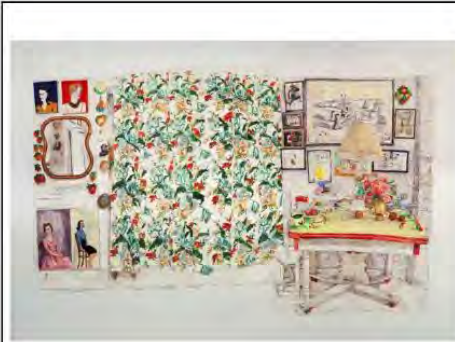
Autor/a: ALEXANDER TOVBORG (1983, Copenhage)

Título: Untitled / Eleni Koroneou Gallery

Técnica: Acuarela /?

Dimensiones: 68 x 45 cm aprox.

Año: 20??



Autor/a: DAWN CLEMENTS (1,)

Título: *Untitled (Colour Kitchen)*

Técnica: Gouache sobre papel

Dimensiones: 302,25 x 485 cm

Año: 2005



Autor/a: RACHEL ADAMS (1985, Edinburgo)

Título: *Ottoman* / Saatchy Gallery

Técnica: Madera, tejido, papel, patas de mobiliario, gouache verde

Dimensiones: 145 x 200 cm

Año: 2011



Autor/a: AGLAE BASSENS (1986, Mons, Bélgica)

Título: *Ink wigs*

Técnica: Tinta y lápiz blanco sobre papel

Dimensiones: 40 x 70 cm

Año: 2012

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

VIII. HERENCIA AL AGUA DE GOYA.

Con anterioridad al magisterio de Goya, la acuarela en forma de aguadas atravesó, en las dos primeras décadas del s. XIX, por una amplia etapa en la que ostentaba un carácter subsidiario de la pintura como apoyo de las grandes composiciones, la aplicación en dibujos preparatorios de carácter lineal, coloreándolos y ciñéndose a los contornos previamente trazados; representantes en suelo español de esta tendencia y estilo neoclásico se encontraron Joseph Bernat Flaugier (Martigues, Provenza, 1757-Barcelona, 1813), vinculado a la Ciudad Condal y director de la Escuela de La Lonja, reflejo del éxito profesional que ostentaba, incrementado luego aún más por su afinidad a la invasión de José I; Damiá Campeny i Estrany (Mataró, 1771- Barcelona, 1816) el máximo representante de la escultura mitológica en un estilo acorde con las tendencias continentales y gran imaginero religioso, devolviendo el esplendor a esta tradición con rasgos personales e hispánicos; como suele ocurrir en las obras de este estilo y período, sobreviven muy pocas incluso bien documentadas, y en relación a su obra gráfica, solo se conservan doce láminas de la colección Casellas, ejecutadas mediante aguada tonal extendida con pincel sobre dibujo lineal de contornos o perfiles a pluma y tinta negra, que no oculta unos trazos primerizos esbozados con lápiz de mina de plomo, a veces respetados y otras obviados por razones compositivas; su soporte es papel de contabilidad que aporta un carácter instrumental de urgencia, con gran espontaneidad y curiosa mezcla de signos numéricos y plásticos; las composiciones en un mismo folio pueden ser unitarias o fragmentarias pertenecientes a ideas diversas, y todas presentan distinto nivel de acabado²⁶⁸; José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781- Madrid, 1859), el más prominente seguidor del estilo neoclasicista de Jacques-Louis David, del que fue alumno directo y pionero hispano del estilo historicista, transformó en la Academia de San Fernando, el estilo del que es considerado el primer pintor neoclásico con su mural “*Parnassus*” de 1761, Anton Raphael Mengs, uno de los pintores importados a la corte borbónica que impondría su estilo apolíneo a partir de su adscripción como académico de San Fernando en 1761²⁶⁹, y en cuya estética, había influido la amistad con el historiador Johann J. Winckelmann. Madrazo fue permeable a las influencias románticas y realizó una prolífica obra sobre papel preparatoria de sus grandes composiciones figurativas; entre el amplio cuerpo técnico que desplegó para acometerla, incluía la realización de bocetos a la aguada para definir esquemas tonales; recurría para ellos a la tinta parda extendida a pincel con toques de albayalde para resaltar las luces; el dibujo lo ejecutaba a pluma y tinta, con trazos de lápiz, sobre papel verjurado de tono ahuesado y formato rectangular de dimensiones que rondaban los 50 cm. de lado. Entre sus discípulos davidianos más destacados estuvo José Aparicio e Inglada (Alicante, 1770-

²⁶⁸ CID PRIEGO, Carlos, “Damián Campeny, escultor religioso del período neoclásico”, *Revista Anual de Historia del Arte*, Nº 8, 1989, págs. 79-108.

²⁶⁹ CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, “La acuarela y los acuarelistas. Prólogo a una exposición”, pág. 12.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Madrid, 1838), de enorme fama por su temas sobre la Independencia, afín en alguno de ellos al estilo del suizo Henry Fuseli; a Juan Antonio Ribera y Fernández de Velasco (Madrid, 1779- *Ibid.*, 1860), alumno del cuñado de Goya, Francisco Bayeu, y polémico relevo de José de Madrazo al frente del Museo del Prado en detrimento de su hijo Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), quien durante su estancia en Roma desde 1812, coincidió con los dos anteriores y otros paisanos como Antonio Solá, José Álvarez Cubero, etc., así como con los extranjeros Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius o Antonio Cánova.

Uno de los antecedentes más destacados de la acuarela no solo española sino universal, lo constituyen sin ningún género de dudas, las aguadas de los dibujos preparatorios para los ocho álbumes y las series de estampas de Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828), uno de los pocos insumidos al estilo cortesano de Mengs. Baste decir al respecto, que fueron la inspiración de Fortuny para elaborar su particular lenguaje estético con el medio. Realizados entre la última década del s. XVIII y las dos primeras del s. XIX, contemplan un restringido abanico de técnicas, tintas, lápiz y papel, a la manera de aguadas casi monocromas. Se trata de composiciones figurativas que combinan sabiamente una notoria síntesis expresiva y la fuerza gestual del trazo a pincel, resueltas en muchas ocasiones de una forma directa, con un apoyo leve o inexistente de dibujo a lápiz, sanguina o pluma. Gracias a la independencia del encargo, y al carácter personal aún más patente en el destino privado de las primeras, son obras autónomas que van materializando sus ideas con total libertad y contenido crítico, configurando una especie de “diario visual” del pensamiento liberal de su autor. Hay que tener en cuenta, que son obras fruto de un período de madurez posterior a la sordera padecida tras su enfermedad de 1793, momento a partir del cual concibe de una manera enteramente distinta el acto pictórico, realizando una faceta de su obra absolutamente personal que culmina con las “Pinturas Negras” de la Quinta del Sordo. Los álbumes fueron ejecutados a partir de 1796 a raíz de su estancia en el palacio de la finca de la Duquesa de Alba en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), representando el temprano antecedente de un virtuosismo interpretativo que influirá en los grandes nombres de mediados del s. XIX español, como Fortuny o Eduardo Zamacois. Presentan rasgos metodológicos que merecen ser destacados como el hecho de que en el primero, el conocido como “A” o “Álbum de Sanlúcar”, de los que sólo sobreviven ocho folios, presentan aguadas de tinta china por ambas caras del papel. En el “Álbum B” o “de Madrid”, de 1797-98, adquirido como el anterior ya encuadernado y con hojas de papel holandés de buena calidad, se aprecia una diferencia estilística general con el anterior, en el hecho de una mayor complejidad, mayor formato y en el predominio de composiciones con varias figuras; más específicamente, a partir de la mitad del mismo respecto de la delicadeza formal y realismo de los primeros, ejecutados éstos a la aguada gris de tinta china con lavados transparentes y bien matizados, y pinceladas definidas con tinta más densa que construye mejor las formas, se observa, en las aguadas de su segunda parte, una técnica más cortante y sintética que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

endurece las transiciones tonales y fortalece los contrastes de tono.

Las aguadas del último álbum son coetáneas a la ejecución de los bocetos que, integrantes del conjunto conocido como los “Sueños”, de 1796-97, sirvieron de base para determinados grabados de los “Caprichos”, una de las cuatro series de estampas, junto con “Desastres de la guerra”, “Tauromaquia” y “Disparates, que representan parte de la producción más célebre del artista; de hecho, algunos de los “sueños” están inspirados en composiciones del primero y tienen anotaciones complementarias a lápiz derivadas de sus títulos; bajo la apariencia de sueños, constituyen una mordaz crítica ilustrada al oscurantismo, hipocresía e ignorancia de la época; ciertos bocetos presentan una curiosa dualidad metodológica al desdoblarse en dos fases, una lineal y seca, a la sanguina o pluma como modelo de las líneas del aguafuerte, y otra tonal y húmeda, a la aguada de tinta de bugalla, también conocida como ferrogálica o de ácido tánico, para el claroscuro del aguainta. Los demás dibujos preparatorios específicos para las restantes estampas de la serie “Caprichos”, se diferencian técnicamente por un predominio tonal rojizo casi absoluto producto del uso extendido tanto de la sanguina, como de las aguadas de tinta roja y de la propia sanguina; no obstante, se destacan precisamente del resto por su cromatismo algunos bocetos que emplean la tinta de bugalla en contadas ocasiones. Tanto los dibujos preparatorios de los “Desastres” como la casi totalidad de los de “Tauromaquia”, serie ésta de posible contenido crítico hacia la fiesta hispana que engarza con el mito romántico goyesco a través del símbolo nacional-costumbrista por excelencia, están realizados con una o dos clases de lápices de sanguina, y en contados casos, recurrió al uso de aguadas rojas y toques de albayalde. En la última sin embargo, de entre 1816 y 1824, sí amplía el procedimiento de la aguada roja, empleada superpuesta en manchas de diversa opacidad al trabajo lineal de la sanguina, de una manera casi expresionista y muy gestual, que parece querer negar el tema representado.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



F. de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos", "Caprichos"; 43, Museo del Prado (1886), Pluma y tinta de bugalla, papel verjurado ahuesado, 229 x 155 mm, 1796-97 c.

F. de Goya, "Las rinde el sueño", "Caprichos"; 34, Museo del Prado (1886), Sanguina, tinta de bugalla a pluma y aguada de tinta china, papel verjurado ahuesado, 191 x 136 mm, 1797 c.



F. de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos", detalle.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

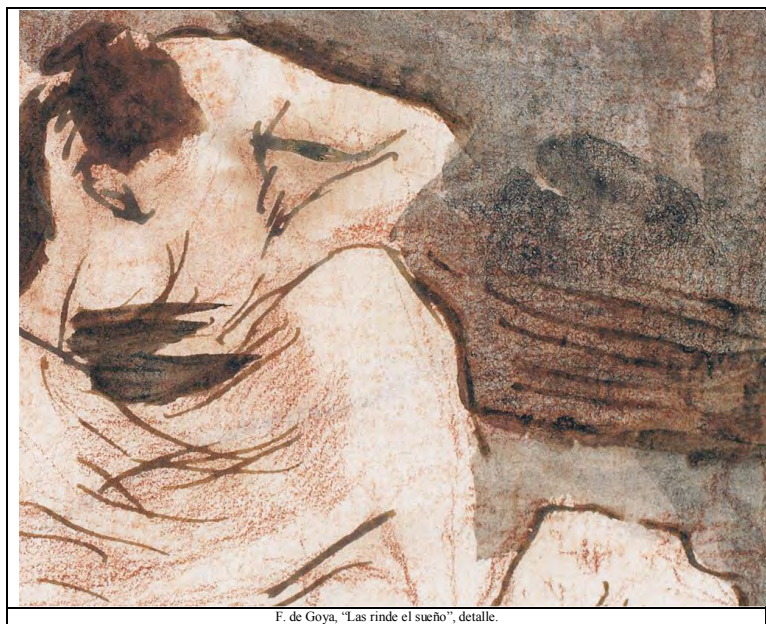
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



F. de Goya, "Las rinde el sueño", detalle.

El "Álbum C" , también llamado de "la Inquisición", fue ejecutado sobre papel español de escribir, de menor calidad, siendo uno de los más completos, extensos y ricos, tanto temática como técnicamente; fue realizado en un amplio intervalo de tiempo, entre aproximadamente 1808 y 1814, el período ocupado por el estallido de la Guerra de Independencia hasta aproximadamente la promulgación de la Constitución de Cádiz por el gobierno liberal de 1812; en él se aprecian imágenes de notable densidad matérica en la que inciden el exclusivo tratamiento a pincel de la mancha, la superposición de numerosas aguadas, dos clases de tinta y la intervención de algún recurso añadido como es el uso de pequeñas pinceladas de color gris opaco en zonas puntuales de las obras. El álbum "D", "Inacabado", o también conocido como "De las Brujas y Ancianas", ha sido expuesto recientemente, entre el 26 de febrero y el 25 de mayo de 2015 en *The Courtauld Gallery* de Londres, y data del período entre 1819 y 1823, de gran interés por ser coetáneo de las "pinturas negras", y realizado antes de su último regreso a Francia antes de morir, facilitado merced a la declaración de amnistía de la que fue objeto tras ser procesado como presunto colaborador francés. El "Álbum E" o "De bordes negros". Considerado como el álbum donde la mirada crítica del artista alcanza una cota mayor de inventiva, el llamado "F" o de las "Visiones de España", de una datación aproximada entre 1812-20, alcanza una novedosa fuerza visual que le confiere máximo interés plástico; el pintor empleó a qué tinta El "Álbum G" integra uno de los dos "Álbumes de Burdeos", el que Goya pudo completar en su último período en dicha ciudad; a diferencia del predominio imaginativo de sus álbumes anteriores, en éstos el artista deriva hacia una

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

visión más documental respecto de la opresiva sociedad que gira a su alrededor, pero conservando unas dosis de lirismo que le otorgan sin embargo, un aire de universal intemporalidad.

Coetáneo suyo, Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746-1799), el llamado “Watteau español” por la estética rococó de sus pinturas, realiza igualmente álbumes de temas de inspiración clásica o mitológica, o de ilustraciones de autores como Cervantes, muchos de ellos hechos para grabar; a diferencia de Goya, sus aguadas tonales están acompañadas por un prolífico trabajo lineal de pluma y tinta con los que a veces solo define los perfiles de las formas y otras en los que crea entramados de pequeños trazos paralelos para reforzar la idea de volumen en un lenguaje muy similar al del grabado calcográfico.



L. Paret y Alcázar, Fondos de la Biblioteca Nacional de España, aguada de tintas gris y parda sobre papel, anverso y reverso.

En la primera mitad del siglo XIX, las raíces de un arte de sesgo filosófico y reflexivo de la Escuela Alemana, permitió al grupo de los Nazarenos actualizar el ideal humanista del *ut pictura poesis*, base de una tradición académica occidental centrada en la apariencia de los signos más que en la estructura y el contenido de los mismos, transformándolo a través de una pintura codificada y sintética inspirada en el arte y la simbología cristiana medieval en la fórmula *ut hieroglyphica pictura*²⁷⁰. A semejanza de los pre-Rafaelitas ingleses, con quienes guardan una relación especular, buscaban un arte puro y auténtico, que bajo ropas primitivas escondía una postura reflexiva y conceptual. En contra de lo que consideraban era la formalidad artificiosa del arte clasicista y de la pintura histórico-académica de sesgo narrativo y retórico, dirigieron su introspección romántica hacia un retiro espiritual como el

²⁷⁰ GREWE, Cordula, “*Painting the Sacred in the Age of Romanticism*”, Ashgate, Columbia University, 2009, pág. 2.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de los letrados chinos, pero en su caso, los pintores integrantes, tales como los ya mencionados Cornelius u Overbeck, decidieron recluirse en un monasterio de Italia, para pintar inmersos en una vida de ascético recogimiento. Como su obra pictórica de grandes dimensiones, los bocetos reflejan un hieratismo atemporal que se materializa a través de dibujos cuya tonalidad, resuelta en planos de claroscuro de fina valoración, hace recordar la obra también plena de misticismo del canario Cristino de Vera. Los ecos de esta pintura se reflejan en España a través del contacto directo de los pintores españoles pensionados en Roma, como Joaquín Espalter y Rull (1809 -1880), que había sido discípulo de Gros en París, y José Galofré y Coma (1819 -1877), autor del más importante escrito nazareno español, “El Artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las bellas artes” y autor de paisajes, que lo difundieron en Madrid, y, aquellos que lo hicieron en Barcelona, habiendo sido discípulos de Overbeck en Roma, como su ferviente seguidor Pablo Milà i Fontanals (1810-1883), en 1832, y Claudio Lorenzale (Barcelona,1816 - *Ibid.*, 1889), discípulo en Roma de Overbeck por mediación de Fontanals; éste último lo hizo específicamente a través de su magisterio posterior en la Escuela de la Lonja barcelonesa. Así mismo aglutinaron esta influencia con la versión española del purismo romántico de Ingres, los considerados máximos exponentes del círculo madrileño, Federico de Madrazo, y Carlos Luis de Ribera (1815-1891).

8.1. Virtuosismo catalán.

Durante el s. XVIII español, el escenario para la acuarela fue un territorio yermo dominado por el clasicismo importado por los pintores extranjeros al servicio de los borbones, de entre los que sobresale la figura de Mengs. La acuarela es la técnica romántica por excelencia y, como en Inglaterra, fueron los pintores afines a esta tendencia quienes la potenciaron empleándola con una intencionalidad generalmente autónoma en cotas de calidad no alcanzadas hasta entonces sembrando las bases del auge del medio durante los ss. XIX y XX; entre ellos, destacan algunos nombres ya aportados como Alenza, Villaamil, Lucas Velázquez, o, de la escuela andaluza y una generación posterior, Valeriano Bécquer (Sevilla, 1833-Madrid, 1870) con sus acuarelas costumbristas y de sátiras eróticas. Así mismo, otro introductor romántico es Cosme Algarra y Hurtado (Albacete, 1816-*Ibid.*, h.1896), alumno de José Aparicio en Madrid, que viaja durante la década de 1840 a Londres, donde conoce a un Turner tardío y el eco de la obra de otros grandes exponentes de la acuarela como Girtin o Wilson; es en sus acuarelas donde se aprecia una mayor espontaneidad y comparte así mismo gran afinidad estilística con otro gran acuarelista del momento, Pedro Pérez de Castro, que fue agregado de la embajada en Londres en esa misma década, y que a su regreso a España se dedica a la producción de acuarelas bajo la influencia de Roberts y Villaamil. Fruto de la prolífica conjunción de exponentes e intereses, Pérez de Castro fundó, en 1866, en su estudio

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

de la capitalina Calle de San Agustín, la primera Asociación de Acuarelistas madrileña en cuya nómina figuraron seguidores e íntimos del círculo romano de Fortuny y exponentes máximos de la acuarela española de la segunda mitad del s. XIX, como fueron en un primer momento, José Tapiró y Baró, Raymundo de Madrazo, Moragas, fundador a su vez del “Centro de Acuarelistas” de Barcelona en 1888, Joaquín Agrasot y Juan, y luego otros grandes nombres como Villegas, Rosales o Ferrant.

Podría trazarse una línea no muy sinuosa que conduce de Goya a Fortuny, y su justificación no se halla en las obras de encargo sino en las aguadas o acuarelas principalmente, que muestran el grado de maestría y profundidad psicológica alcanzado por ambos artistas. Además de ellos, Eduardo Rosales, otro pintor fundamental del s. XIX español, cultivó el paisaje a la acuarela y al óleo cuando en la recién iniciada primavera de 1872, viajó a la soleada huerta murciana para insuflar un postrer aliento a su exangüe vida, creando delicadas vistas rurales del natural con trémulas y sensibles pinceladas de impresionista factura, modernas en su concepción por mostrar un acabado irresuelto, sintetizando su visión con esa técnica o con el óleo y expresándola con la mayor fuerza posible; instalado al lado del Santuario de Fuensanta, acudió en realidad por la insistencia de su fraternal amigo, el también pintor murciano Domingo Ramón Valdivieso Henarejos (Mazarrón, 1830-1872), como posible distracción que atenuase el inmenso dolor por la reciente pérdida de su hijita Eloísa. El deslumbramiento que pareció experimentar y la evolución que sufrió su pintura preceden la fresca y esencial obra de Ramón Gaya, pintor activo a finales del primer tercio del s. XX, heredero de la tradición velazqueña y del lenguaje cezanniano, y artista estrechamente comprometido con la acuarela y el gouache.

El hijo mayor de Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo y Garreta (Roma, 1841- Versalles, 1920), junto a Beruete y su cuñado Fortuny crearon una tríada nuclear de profunda amistad, similar a la que formaron éste último, el primero y Martín Rico célebre en el panorama artístico español del s. XIX; a éste grupo, se le agregaba muchas veces el hermano menor de Raimundo, Ricardo Federico (Madrid, 1852, *Ibid.*, 1917), que, por talento y por la influencia de Fortuny adquirió notable dominio en la acuarela. Aprovechó sus dotes en la ejecución de jugosos retratos, como continuación del magisterio en ese campo. Ambos hermanos prolongarían la supremacía de su padre, el retratista cosmopolita e intelectual de Isabel II, que importaba de primera mano las novedades artísticas francesas. Como ejemplo de la facilidad para registrar instantáneas cotidianas “Martín Rico trabajando en su estudio”, en un pasaje cercano a la parisina *Rue de L’Oratoire*, pintado a la acuarela por Ricardo.

Fortuny representa el espejo en que quisieron verse reflejados todos cuantos, desde el último tercio del s. XIX, han querido pintar con acuarela. La imagen que proporciona su vida y obra es paradigma del periplo vital de un artista romántico, consciente del inexorable y rápido

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

paso del tiempo. Su producción global se enmarca dentro de un escasísimo margen que va desde aproximadamente 1848/50, como inicio de su etapa formativa en Reus, muy poco documentada, hasta el final de su corta vida; también lo es del genio-creador infatigable que apura las horas de luz bajo una lámpara improvisada para aprovechar al máximo el tiempo en que las fuerzas lo acompañan en el trabajo. Resulta increíble pensar que en el escaso margen de apenas una década, pudiera desarrollar un lenguaje tan virtuosista y tan sugerente, sobre todo a partir desde su marcha de Barcelona a Roma en 1858, que extrajo tanto de la acuarela como del óleo, en formatos reducidos, a la moda de los *tableautins* impuestos en el gusto de la época por Ernest Meissonier (1815-1891). Todo o casi todo cuanto esas técnicas son capaces de ofrecer para extraer el potencial plástico latente en la naturaleza, lo materializó Fortuny en ese cortísimo espacio de tiempo. Su vida estuvo, además, signada por los lazos de amistad y las influencias estéticas que recibió y reconoció por parte de sus maestros, entre los que figuran en las etapas iniciales Domènec Soberano, Claudio Lorenzale y el paisajista Lluís Rigalt, o de condiscípulos como Antonio Caba (1838-1907) o Joan Roig Solé (1835-1918).

Del contacto con el profesor Rigalt en Barcelona, surge una primera aproximación de Fortuny al paisaje de tipo naturalista, género que, si bien no representó la componente más prolífica del autor, sí contiene algunas de las muestras más sugerentes del maestro o, aquéllas en las que su talento obtuvo más rienda suelta, más espontaneidad o frescura, como pueden ser los paisajes salidos de su estancia en Granada o Portici. Durante su período formativo catalán, trabajó asiduamente la acuarela en obras como “San Pablo predicando ante el aerópago”, de clara influencia del movimiento nazareno del que se ha hecho mención, inspirado en el nacionalismo medieval catalán, y que obraba en posesión de Agustí Rigalt (1846-1898), amigo íntimo del pintor e hijo de Lluís Rigalt. Este tipo de obra participaba de una estética historicista que suponía la renovación del anclado lenguaje neoclásico imperante, en apogeo por entonces.

Cuando Fortuny se instaló pensionado en Roma pudo evolucionar su lenguaje bajo la enseñanza del contacto directo con la pintura de Rafael y la influencia de quien fue posteriormente su suegro, Federico de Madrazo, profesor de la Academia de Roma y personalidad muy influyente en el panorama artístico español de la época. Desde 1860, a partir de su estancia en París y de la relación de profunda amistad que desde entonces entabló con los pintores Eduardo Zamacois y, sobre todo, Martín Rico, los años de esa década serían muy fructíferos. No en balde y gracias a aquél, contactó con el marchante Adolphe Goupil, quien inmediatamente lo incorporó a la plantilla de sus representados en la franja del mercado artístico internacional que su firma abarcaba, entre los que se encontraban artistas de similar estética y talento como lo eran Jean-Léon Gérôme y su yerno William Bouguereau, Tissot,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Paul Délaroche, pintor derivado al orientalismo, Jean-Baptiste Detaille, etc.²⁷¹, en general representantes de la pintura de género de tendencia rococó en boga antes de hacer su aparición el impresionismo. El paisaje y los impresionistas, eran la franja del mercado que representaba su firma competidora, la casa Durand-Ruel. Además del gusto hacia lo rococó, Goupil promovió la atmósfera desenfadada de la pintura del s. XVII holandés, reavivada en Francia por Meissonier, una de las máximas estrellas de Goupil, y del estilo preciosista que Fortuny plasma en el famoso óleo "El coleccionista de estampas". Esta tendencia la traspasa a los pintores españoles derivando en la llamada "pintura de casacones" o "fortuniana". A finales de los sesenta, Fortuny da muestras del orientalismo español en óleos como "Fantasía árabe" o el gran lienzo para la Diputación de "La Batalla de Tetuán". Por esta época se aprecia la influencia de Tiépolo en su trabajo.

En el verano de 1866, llega a Madrid y queda fascinado por Goya y en especial por su obra gráfica que pudo contemplar al detalle gracias a la colección que su suegro tenía de la misma, también por Velázquez y los demás pintores del Siglo de Oro, y copia las obras de esos grandes artistas con acuarela. Hacerlo con esta técnica supone de por sí una extrema dificultad porque implicaba un trabajo directo y sin ningún tipo de corrección o arrepentimiento. Es el caso de su célebre "Menipo", ejecutado con aguadas muy sueltas que llegan a chorrear, captando con total precisión y al vuelo, conservando toda la frescura del medio, la impronta velazqueña sin perder un ápice de su propia personalidad. En esta etapa de su vida, estas y otras acuarelas representaron la materialización de un deseo por cambiar del encorsetamiento de su pintura más comercial. Esto lo satisfizo con una serie igualmente famosa de acuarelas taurinas pintadas del natural, donde desvela un revigorizado análisis cromático-luminico y una ejecución espontánea plena de efectos de la mancha húmeda. Un año antes, ya había sido visto ejecutar acuarelas de una manera experimental, inusitadamente fresca y espontánea, para representar vistas y temas orientales, fruto de sus viajes al norte de África o por el entorno romano; en ellas situaba ante unos paisajes apenas insinuados a campesinos o *ciocciaras* italianas, como en "El camellero"²⁷², no obstante muy apegada a un dibujo del que se desprenderá en otras más espontáneas y posteriores, como "Playa africana"²⁷³. Pero ya en torno a 1870, paralelamente al rechazo experimentado por Monet y Cézanne en el *Salon*, Goupil exhibió todo su virtuosismo con acuarelas que Fortuny ejecutó en Roma, como las célebres "El marroquí", "Calle de Tánger", "Hombre semidesnudo", o en París, como "Torero", con una técnica más abigarrada y ecléctica, "El malandrín", "Circasiano" o "El kief". Con ellas su arte *pompier* o de *tableautin* alcanzó un éxito tan rotundo como efímero ya que ese estilo estaba condenado a ser absorbido por el empuje impresionista. Este es el inicio del momento más radiante de la acuarela, cuando Fortuny la

²⁷¹ DOÑATE, Mercè, "Fortuny y la pintura de género", en AA.VV., "Fortuny", pág. 34.

²⁷² Tánger, 20 x 35,7 cm, 1865.

²⁷³ S/I, h. 1867, 31,5 x 61 cm.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

eleva a una categoría de primer nivel, es seguido por los representantes de su ámbito más cercano, y lo hace de forma muy relevante dentro del espectro del género orientalista.

8.2. Entre lo real y abstracto del mundo sensible.

La acuarela experimentó una amplia difusión entre el conjunto de obra gráfica de los artistas adscritos o influidos por el surrealismo y el automaismo psíquico así como en aquellos que, tanto en América como en Europa, derivaron posteriormente de esta tendencia. De hecho, aunque las obras fundamentales de artistas como Arshile Gorky o Roberto Matta no fueron concebidas exactamente con acuarela, poseen una naturaleza estructural muy parecida. Aquí se puede mencionar a figuras como Angel Ferrant (Madrid, 1890 – *Ibid.*, 1961), Joan Miró (Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1983), Alberto Sánchez (Toledo, 1895 – Moscú, 1962), y, los de casi una generación posterior, José Caballero (Huelva, 1915 – Madrid, 1991) o Antoni Clavé (Barcelona, 1915 – Saint-Tropez, 2005). Además sobresale la colosal obra en acuarela de Salvador Dalí (Figueras, 1904- *Ibid.*, 1989) integrando numerosas series de ilustraciones para obras célebres como la “La Divina Comedia”, por encargo frustrado del gobierno italiano en conmemoración de Dante, “Alicia en el País de las Maravillas”, la Biblia, entre muchas otras, en una tradición creadora inspirada en las letras que lo relaciona no sólo con artistas como William Blake, Gustave Doré, Miró o, cercanamente Barceló, sino con la ancestral coexistencia de poesía y pintura de Oriente. Sus acuarelas con más carga pigmentaria destilan la extraña capacidad para congelar la mancha en el clímax de su dinamismo sin perder un ápice de intensidad cromática.

La “verdad solitaria”, según Luis Cernuda, refleja la esencia de la vida y obra de Ramón Gaya (Murcia, 1910-Valencia, 2005), pintor-escritor errante y austero de la misma generación anterior. Marcado como tantos por el exilio de la contienda civil, se mantuvo fiel durante toda su vida a unos ideales que lo liaban a la interpretación esencial de la realidad sin cambios aparentes al transcribirla con óleos o acuarelas. Amante de la pintura con mayúsculas, su obra, que remite a la paleta y mancha velazqueñas, a la fugacidad japonesa de los nocturnos de Whistler y, al mismo tiempo, a la contención de Morandi, tiene un sello personalísimo e inconfundible por el que se distancia, aún compartiendo la tensión representativa del mundo sensible, de la acuarela americana más proclive a los contornos duros y brillantez cromática presente en Homer o Hopper. Con la mancha fundida en húmedo que transmite una esencial impresión de acuosidad, recrea mundos austeros divididos entre paisajes e impresiones fugaces y bodegones austeros. Esa característica de su húmedo estilo provoca una especie de mancha rota y deshinchada característica, y la perenne apariencia terrosa de sus imágenes, lo que lo conecta directamente con los bodegones de Velázquez. La factura de Gaya provoca la apariencia de aquello que es como sólo puede ser, resuelto casi

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

con un imprescindible desdén. Esta naturalidad acuarelada de toda su obra pictórica es común incluso a sus lienzos de pequeño y mediano formato porque presentan sólo la proporción justa de materia para lograr el efecto matérico deseado, adquiriendo la esquiva apariencia de acabado espontáneo, exacto y abocetado. La acuarela de Ramón Gaya encuentra un innegable seguidor en el pintor y paisano Pedro Serna (Murcia, 1944), preocupado por un tradicional enfoque de la pintura a la que impone los rigores irrenunciables del trabajo al aire libre.

Mientras que en Gaya la acuarela aflora públicamente en su obra como una cualidad casi vital, es menos visible en la obra de aquellos otros pintores españoles coetáneos, que eligieron un camino más decididamente abstracto. En ellos, tiene una presencia que puede calificarse de estructural, soportando en buena medida la labor de búsqueda y materialización de las fugaces ideas del artista, que luego permanece, la mayor parte de las veces, contenida en la esfera de lo íntimo. Es el caso de pintores un poco posteriores como Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984) que la empleó asiduamente en apuntes cromáticos de sutiles veladuras como piezas integrantes de los mosaicos analíticos contruidos como laboratorios sensoriales para las definitivas obras al óleo sobre lienzo, traduciendo el lenguaje de la naturaleza y del entorno del río Júcar, a otro autónomo de manchas depuradas y líneas puras²⁷⁴; en su producción, la acuarela ocupa el lugar de evanescentes estudios con manchas aplicadas en seco, formando delicadas veladuras de definidos e irregulares contornos que recuerdan la técnica de Cézanne. En algunas pinturas de José Guerrero (Granada, 1911-Barcelona, 1991) también se aprecia una clara evocación de las formas naturales, traducidas a rotundas oquedades negras que revisten de dramatismo a su pintura, como un puente entre la tradición de la pintura negra española anterior y la inmediatamente posterior de los pintores del grupo El Paso, a partir de 1957. Estos más jóvenes pintores, como Millares o Manuel Rivera, al igual que él y que sus homólogos americanos, desarrollaron una copiosa fase germinal de dibujos, obra gráfica y pintura sobre papel, que transcurrió en paralelo a sus propuestas más corpóreas, estableciéndose entre ambos conjuntos una curiosa y especular bifurcación, entre las cuales se dibuja una ficticia línea divisoria arreglo a la clasificación museística y editorial de los catálogos que estructuran su trabajo.

Este sesgo fundamental de la obra sobre papel y de la acuarela concretamente, que radiografía las motivaciones últimas de los diversos lenguajes personales, proseguirá siendo característico de los artistas de las siguientes generaciones, cuya obra madurará aproximadamente durante los setenta. Entre ellos, la acuarela, los cuadernos de apuntes y el viaje como motor de la experiencia artística, ofrecen un vigoroso y comprometido exponente que homenajea la tradición al tiempo que abre otros derroteros. Los variados lenguajes que entonces se confrontaron, siendo en muchos sentidos divergentes, tenían como nexo común

²⁷⁴ PÉREZ-MADERO, R. (1994) *Fernando Zóbel. Río Júcar*. Fundación Juan March. Museo de Arte Abstracto Español Casas Colgadas, Cuenca, 17 dic 1994 – 16 abril 1995, págs. 402-03.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

a la especulación respecto de la realidad circundante. Para los pintores de la escuela realista madrileña, de entre los que cabe destacar ahora a Antonio López y José María Mezquita (Zamora, 1946), la acuarela ha sido una herramienta poderosa de análisis. Pero mientras para el primero no pasa de ofrecerle el vehículo para desgranar las capas de la materialidad de las cosas en interesantes estudios de reducido formato, para el segundo constituye la materia básica con que realiza sus propuestas de mayor impacto en papeles de un formato considerable. La contemplación de las obras de Mezquita enseguida sugieren la afinidad hacia la tesis ruskiniana de operación exhaustiva del motivo recreando los más mínimos e insoslayables detalles que sugieren una concepción panteísta del mundo.

Carlos Alcolea (A Coruña, 1949- Madrid, 1992), integró la acuarela o el gouache en su personal destilación de la realidad para plantear alternativas a sus ácidas composiciones, como en los bocetos para la serie de “Las piscinas”, realizados en aquella década. La importancia del dibujo y la obra sobre papel en Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1948) ha dado lugar a una intensa producción gráfica de la que es exponente cercano las ciento una acuarelas con que interpretó por encargo *Los Viajes de Gulliver* en el 2006. Numerosos artistas de entre los cuales cabe destacar los casos de Marta Cárdenas, Pedro Cano o Miquel Barceló, subrayan la importancia de la acuarela en la gestación de su fecunda obra, colocando en un lugar privilegiado al cuaderno de apuntes, que preserva como en Turner, las muestras más seminales de sus lenguajes. Por su parte, Perico Pastor representa la excepción a la regla, donde la acuarela y el papel japonés le ayudan a explorar el poder del color y el gesto; con esos elementos retoma la sensualidad oriental creando una pintura enérgica y al tiempo meditativa, deudora tal vez de las reverberantes manchas de Rothko.

Los ecos constructivos de Torres García pueden rastrearse con mayor o menor intensidad en artistas de las primeras décadas de la segunda mitad del s. XX. Su lenguaje estructural subyace a la organización latente de obras tan significativas como las “Pictografías” de Millares, clave para entender el tránsito hacia sus arpilleras, o en las sutiles composiciones con collages de Washington Barcala (Montevideo, 1920- *Ibid.*, 1993), cosiendo o pegando un universo atrayente compuesto por pequeños retales, varillas y papeles. Y no fue el único puente en común; en ambos un destino trágico les aguardó bajo la forma de un tumor cerebral que sesgó abruptamente una prometedora carrera en evolución y proclive al desvelo de nuevos misterios; como casi todos los pintores de esa generación, germinaron sus lenguajes ideando paisajes que luego fructificaron en otros más sintéticos y alejados de cualquier retórica representativa. A partir del negro de las tintas, ambos construyeron visiones arqueológicas del mundo circundante. La negrura es drama, premonición y muerte, pero también, como en los pintores orientales, la totalidad resumida en una mancha. En Barcala, la sutil revelación era una constante desde sus inicios, aunque aún no hubiera definido su lenguaje; en esa época, década de 1940, ya se hallan acuarelas no exentas de misterio cuya

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pretendida banalidad se asienta sobre un aparente desdén constructivo articulado en soportes extravagantes.

La transvanguardia española define en la década de 1980, un grupo nutrido de artistas de comunes afinidades a la figuración de raíz expresionista y visceral, de gruesos empastes y acumulaciones pigmentarias; en las décadas siguientes sin embargo, concretan un tránsito hacia un mayor interés por áreas de color más diáfanas y menos corpóreas que definen poéticas más reflexivas y sosegadas. En tal sentido, destaca la obra de José María Sicilia (Madrid, 1954), Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957), Frederic Amat (Barcelona, 1952) y José Manuel Broto (Zaragoza, 1949). El primero deriva desde geometrías corpóreas a la exploración de cualidades orgánico-translúcidas y a mundos evanescentes; Miquel Barceló, evoluciona, a partir de las estancias en Mali, hacia amplias series sobre papel que abarcan diversas técnicas, entre ellas ocupando un papel muy importante, la acuarela, pero con un sentido constante de libertad y organicidad. Amat, por su parte, evidencia un camino similar pero más signico que desemboca en amplia investigación con tintas sobre papel y Broto, aligera la densidad y oscuridad de sus campos de color hacia espacios más luminosos y vibrantes. De entre todos, hay que destacar de nuevo, la proteica pintura sobre papel de Barceló, en cuyas últimas muestras despliega una materialidad, y por tanto, una “naturalidad” muy próxima a la que está presente en las pinturas de barro de Richard Long; hay un trasvase de calidades entre los distintos campos tradicionales que interviene, dotándolos de una expresividad aumentada. Otro signo común a esta generación de pintores y sobre todo a Barceló es la constante experimentación con el lenguaje plástico que lo lleva a realizar constantes reformulaciones de la tradición; por ejemplo, entre la primavera y el verano de 2016, el artista creó una especie de acuarela gigantesca denominada *Le Grand Verre de terre*, «*Vidre de Meravelles*» metamorfoseando la transparencia por reflexión de la luz original en la luz transmitida a través de los grandes muros de cristal, cubiertos de barro y agua modelados con las propias manos. Esta obra es lógica consecuencia de la experimentación evolutiva emprendida por el artista a lo largo de su dilatada carrera, jalonada por momentos epigonales como el de la materialización del proyecto para la cúpula de la Sala XX de los Derechos Humanos y de la Alianza de las Ciilizaciones de la sede de las Naciones Unidas en Ginebra, una suerte de cubierta arqueológica poblada de decenas de estalactitas que en vez de carbonato cálcico destilan pigmentos de vibrantes colores.

Compartiendo generación con los artistas anteriores, José M^a Mezquita desarrolló la disidencia por la más difícil vía del compromiso con la realidad percibida. Englobado en el círculo en torno a Antonio López García, o la escuela de los nuevos realistas, merece una especial atención por su decidida utilización del medio acuarelado, diseccionando la realidad particular en obras cuyo impacto, no reñido con la precisión y el despliegue de amplios recursos técnicos, recuerda la visión naturalista de Ruskin²⁷⁵.

²⁷⁵ SULLIVAN, E. J. (1996). *Realistas Españoles Contemporáneos*. Galería Marlborough, jun – ago 1996, Madrid.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Las generaciones de los noventa representan un periodo de notable actividad con el medio. Aquí despunta la enérgica obra pictórica de Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969), que abarca un período desde el 2002 hasta el presente, y donde rostros en un blanco y negro casi omnipresente, de enormes proporciones y expresiones dantescas o desasosegantes son el protagonista casi absoluto de la obra. La inspiración en fotografías extraídas de múltiples fuentes centradas en momentos liminares del comportamiento humano, así como la energía de la factura pictórica, recuerdan, como un posible antecedente, a la obra de Bacon. Algunas de las piezas integrantes de las series realizadas entre 2003 y 2005, presentan una indudable apariencia acuarelada cuya esencia despliega primero, trasvasando su esencia a la de amplias manchas acrílicas sobre gran formato que conservan una perenne apariencia húmeda, y, segundo, al de un tratamiento del carboncillo en formatos más discretos pero que igualmente ofrecen esa apariencia velada y fugaz de las mejores acuarelas.

Pablo Noguera (Valencia, 1970) es otro pintor muy directamente implicado en la acuarela cuya evolución no resulta fácil de rastrear por las hasta ahora escasas muestras individuales realizadas; una de éstas, que denominó “Desciframientos”, fue concebida *ex profeso* para dos salas específicas de Santa Cruz de Tenerife; en la obra integrante, la acuarela ocupó cuantitativamente la faceta principal con unas cuarenta y cuatro piezas, algunas en formatos relativamente grandes, superando el metro de longitud. El artista recurre a un tratamiento de manchas amplias y abstractas, que en etapas anteriores presentaba una gestualidad próxima a la esencia *gutai*, pero que ahora se muestra más contenido y poblado por estructuras alámbricas directamente integradas por reservas en el propio soporte o extraídas del mismo y flotantes encima de él.

8.3. Certamen Nacional de Acuarela Caja Madrid.

La Obra Social de Caja Madrid comenzó la edición del “Certamen Nacional de Acuarela” en 1976 y lo concluyó en 1999 con un total de veintitrés convocatorias consecutivas²⁷⁶. La iconografía generada en este largo recorrido revela como constantes básicas la preponderancia del género paisajista, y preferentemente el de carácter urbano, con una inclinación además a ser tratado inmerso en una climatología lluviosa para desplegar un tratamiento húmedo o “muy mojado” de la acuarela; también se extrae el dato de que una proporción importante de los participantes han pertenecido o integran algunas de las Agrupaciones de Acuarelistas más importantes del país, como son especialmente, la madrileña, la catalana y la vasca. De entre los participantes activos y galardonados en

²⁷⁶ MARÍN-MEDINA, J. (1997, 1998, 1999). *XXI, XXII & XXIII Certamen Nacional de Acuarela Caja Madrid*. Obra Social Caja Madrid.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

ocasiones adscritos a la tendencia urbana destacan, de la generación de los 70, el pintor Joaquín Ureña, resultando acreedor del segundo premio en 1987 y del primero en 1989; este pintor está dedicado desde 1974 a la acuarela relativa al paisaje tanto urbano como rural, y en 1986 comenzó a experimentar en su obra, que aunque materializada convencionalmente, por aplicación directa de la mancha con brochas sobre papel, le incorporó el uso de grandes formatos dispuestos casi en total verticalidad, en una línea que recuerda la obra de Hockney; así mismo, Julio Gómez Mena con un tratamiento húmedo de la técnica ha obtenido imágenes muy dinámicas y densas de ese género.

Las obras algo más jóvenes de F. J. Castro (Córdoba,1971), en una línea muy similar a la última, proclive a las atmósferas densas de espacios urbanos, y de José M. Méndez Pérez (Mundaka, 1969), centrada en las posibilidades anejas a los motivos portuarios, son una posible traslación al contexto hispano del fenómeno que experimentó la pintura china del s. XX fundiendo tradición y modernidad. Ambas combinan inteligentemente grandes lavados con zonas densas de color aplicadas en semihúmedo para lograr texturas y fuertes acentos cromáticos dentro de una gama de quebrados el primero y básica de primarios, el segundo.

Por el contrario, Jorge López (Bilbao,1970) se caracteriza por la vertiente sobria y castellana del paisaje con acuarelas basadas en amplias veladuras con las que construye la arquitectura de sus elegantes composiciones terrosas. En la edición de 1998, Ángel Agrela (Madrid, 1963) obtuvo el primer premio con la acuarela titulada “Veredas silenciosas en San Lorenzo”, cuya composición rememora alguna de las que Turner concibió justo dos siglos antes para la serie de la megalómana abadía de Fonthill. Esta obra recuerda también, arreglo a la cualidad estructural de las pinceladas, el universo de Giacometti, sorprendiendo con un inusual tratamiento de pincel seco completamente irreverente que despoja a la acuarela de su principal signo convencional, esto es, la mancha.

En 1999, resultó ganadora la pintora canaria Karina Beltrán (Buenavista del Norte,1968), con una obra que, titulada “Cajas con ofrendas”, de 50x60 cm. Esta pieza representa la vertiente más aséptica de la acuarela, que hace gala de una pulcritud técnica cuya expresividad está exenta de licencias gestuales. Su consciente exactitud remite también a las acuarelas de los artistas de la Nueva Objetividad, con áreas de color circunscritas a contornos definidos; también trata el formato y el soporte de papel como un elemento expresivo de connotaciones impresas, no sólo al separar la superficie pintada de los bordes del papel sino al romper la convencional relación de paralelismo establecida entre ambos; con planos de color ensamblados construye estructuras sin grosor aparente que delimitan espacios asociados a estanques o jardines, por la temática, la pretendida ingenuidad y la distancia emotiva de la ausente pincelada recuerdan las iluminaciones de jardines de los papiros egipcios; la acuarela ganadora seguía la evolución de una serie de obra sobre papel de reducidos formatos y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

realizada en tinta sobre papel o lienzo, que presentó a comienzos de abril de 1998 bajo el título de “Jardín cerrado” en la sala de arte “Magda Lázaro” de Santa Cruz de Tenerife.

8.4. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

La acuarela de Fortuny representa la metáfora de un ideal del mundo extinguido; como en Turner, las más sublimes rozan la abstracción. Su ejemplo resume el ideal de exotismo de una larga generación de pintores dotados de un virtuosismo técnico irrepetible. Sorolla recoge el testigo para ilustrar una España pintoresca con una mancha de poderosa capacidad constructiva. Curiosamente, bajo distintas apariencias de una realidad liminar discurre un prolífico uso de la acuarela a lo largo del s. XX, a través de autores como Gaya o Mezquita, éste último especialmente, convirtiendo fragmentos de una realidad aparentemente anodina en rotundas propuestas gráficas. Recientemente, artistas como Miquel Navarro investigan su particular universo, en su caso de formas con vocación urbanística; Perico Pastor adapta la sensibilidad oriental a un mundo igualmente cotidiano pero poético en su intenso colorido y disueltas formas sobre papeles de arroz. De la misma generación que estos últimos artistas, Miquel Barceló rememora la mejor tradición del cuaderno de viajes revelando con la acuarela parte del desparpajo matérico de su producción a gran escala.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

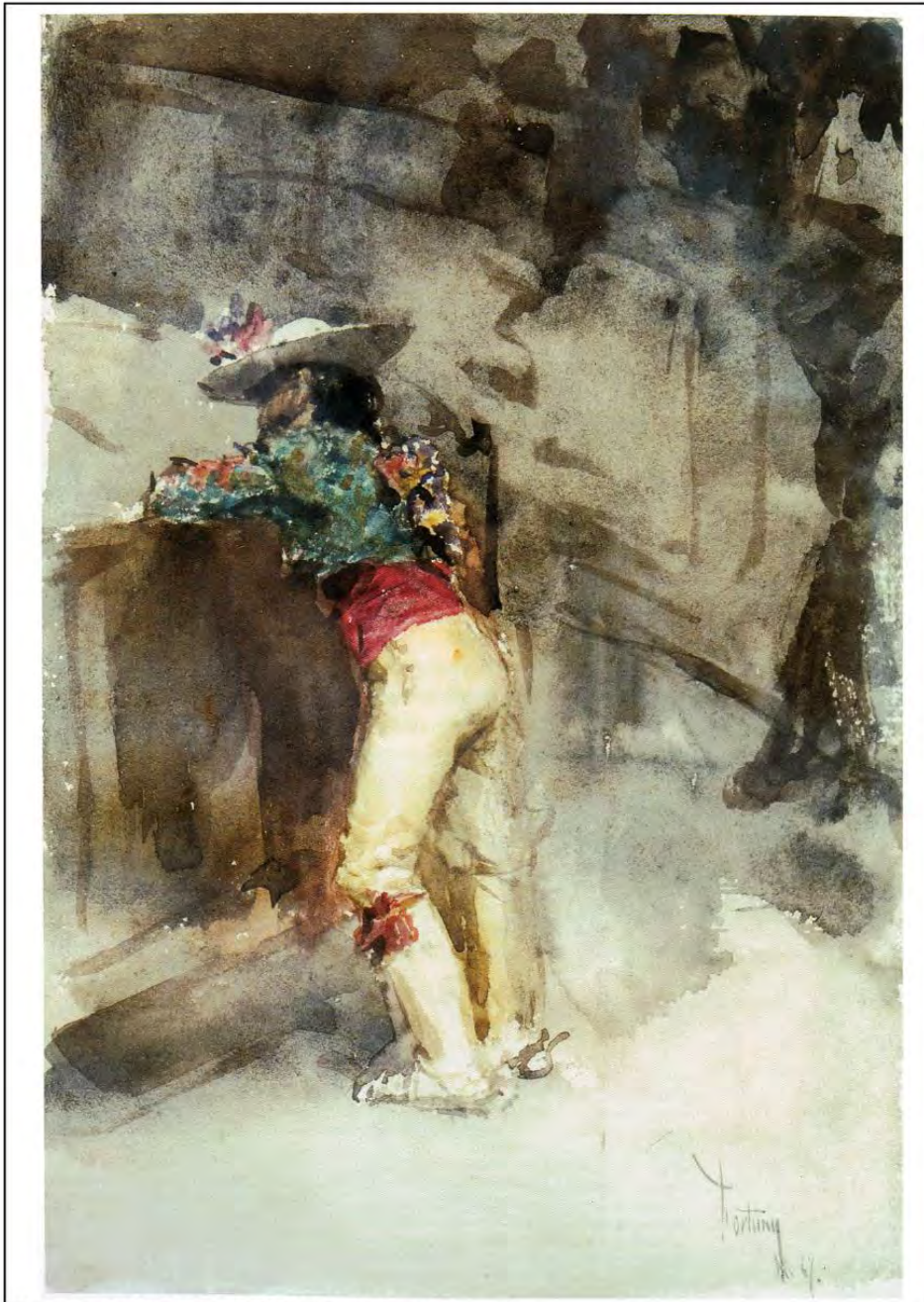
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MARIANO FORTUNY Y MARSALL (Reus, 1838- Roma, 1874)

Título: *A orillas del Guadaira*

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 30 x 46 cm

Año: 1871

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: EDUARDO ROSALES (Madrid, 1836- *Ibid.*, 1873)

Título: *Acuarela murciana*

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 15 x 21,5 cm

Año: h. 1872 durante estancia del pintor y su esposa Maximina en el santuario de la Fuensanta de Murcia.



Autor/a: JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (Valencia, 1863- Madrid, 1923)

Título: Hombre con pipa.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 35 x 48 cm. aprox.

Año: 1894

399

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MIQUEL BARCELÓ (Felanitx, 1946)	Título: Femmes se baignant.
Técnica: Acuarela y gouache con lápiz de color sobre papel.	Dimensiones: 21 x 35 aprox. Año: 2006



Autor/a: MIQUEL BARCELÓ (Donostia, 1946)	Título: Deux femmes.
Técnica:	Dimensiones: Año:



Autor/a: MIQUEL BARCELÓ (Donostia, 1946)	Título: Boite d'aquarelles.
Técnica: Gouache/papel	Dimensiones: 29,5 x 41,7 cm Año: mar 1988.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MIQUEL BARCELÓ (Felanitx, 1946)	
Título: <i>La Divina Comedia</i>	Técnica: Acuarela y gouache / papel
Dimensiones: 53 x 21 cm. aprox.	Año: 2003.



Autor/a: MIQUEL BARCELÓ (Felanitx, 1946)	
Título: <i>Cuadernos del Himalaya</i>	Técnica: Acuarela y gouache / papel
Dimensiones: 29,6 x 24,7 cm.	Año: 2010.



Autor/a: MIQUEL BARCELÓ (Felanitx, 1946)	
Título: <i>Cuadernos del Himalaya</i>	
Técnica: Acuarela sobre papel.	
Dimensiones: 29,6 x 24,7 cm.	
Año: 2010.	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MIQUEL NAVARRO (Mislata, Valencia, 1945)	Título: <i>Serie Rascacielos.</i>
Técnica: Tintas / papel.	Dimensiones: 52,2 x 65,2 cm Año: 1969.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOSÉ Mª MEZQUITA (Zamora, 1946)	Título: ¿?
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 70 x 55 cm aprox. Año: h. 1990?

403

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



IX. ISLAS DE AGUA.

Las primeras acuarelas en Canarias tienen que ver con la imagen parietal elaborada por la cultura de la Montaña de Gáldar, en Gran Canaria. Vestigios pictóricos sobre el muro de una

404

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

visión esquemática y llena de misterio acerca del mundo.

Las siguientes acuarelas son paisajes cartográficos primigenios bidimensionales. Desde las cartas más antiguas halladas en el s. XIV hasta las más elaboradas posteriores, se observa un proceso gráfico de lógica depuración formal, de estilización lineal que clarifica las ideas. Los mapas más antiguos, aunque más caóticos y menos claros, acumulan una pátina del tiempo mayor depositada en un soporte de pergamino que adquiere una especial relevancia por su irregularidad; en ambos, la presencia de la acuarela es reducida, pocos trazos empastados en los primeros y breves anotaciones de color diluido al estilo neoclásico de la época en los segundos.

El siguiente vestigio de paisajes referidos al escenario de las islas se halla entre las ochenta y cuatro ilustraciones simbólicas y muy esquematizadas presentes en el manuscrito conocido como “B” del texto *Le Canarien*, Esta es la única de las dos versiones que contiene viñetas características de la estética medieval, que atestiguan el papel de la imagen miniada y, por extensión, de una idea opaca de la acuarela para materializarla.

La llamada “primera imagen de Canarias”, el “Puerto de Arrecife” tiene el encanto de una primigenia cartografía de la Isla de Lanzarote, coloreada con acuarela, y es proporcionada como no podía ser de otra forma por un viajero foráneo, Leonardo Torriani (1559-1628), ingeniero cremonés contratado por Felipe II para diseñar barreras que protegiesen Canarias de los ataques marítimos. Torriani se yergue así como una figura equivalente a las de John White y Jacques Le Moyne des Morgues. La figura de de Bry se hace omnipresente, focalizando la transmisión gráfica de las acuarelas primigenias, porque lo hallamos ligado también a Le Moyne, publicando en 1591 la obra *Brevis narratio eorum quæ in Florida Americæ provincia Gallis acciderunt...* con cuarenta y dos grabados, en su mayoría a partir de acuarelas del hugonote francés, que se había enrolado como artista documental de las expediciones a Florida a las órdenes de Jean Ribault (1562) y René Goulaine de Laudonnière (1564). Retornando a las ilustraciones de Torriani, que combinan texto e imagen para transmitir la información, están compiladas en su obra *Descrittione et historia del regno de l'isole Canarie gia dette le Fortunaæ...* (1592). Parte de su histórico interés radica en que ofrece, a través de miniaturas con acuarela, una visión inédita de la geografía insular impregnada de una visión racional y proyectiva, acorde con las teorías de la época sobre la importancia del *dissegno* como visualizador de las ideas. Torriani forma parte del ámbito de la arquitectura militar previamente valorado por figuras como Leonardo en su famoso *Tratatto della Pittura*, Castiglione en *El Cortesano*, Miguel Ángel y Francesco en el tercero de sus *Dialogos em Roma* (1548).

En el último aliento del s. XIX, Humboldt emprende su viaje a América: “el príncipe de los

viajes” hizo escala en Canarias en 1799, primero en la Isla de la Graciosa y días más tarde en la de Tenerife, estableciéndose en el Valle de La Orotava; desde ahí emprende al día siguiente, la excursión que lo llevará, en compañía de Aimé Bonpland (La Rochelle, 1773- Bonpland, Argentina, 1858), hasta la cima del cráter del Teide. Sus habilidades como pintor le impiden contener el deseo de documentar gráficamente el espectáculo natural pintando acuarelas que le servirán para ilustrar y analizar mejor los datos recabados, cuando los compile en sus dos obras cumbre, “Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente” (1799-1804) y “Cosmos. Ensayo para una descripción física del mundo” (1845-1847). Siguiendo su estela, llegaron a ese enclave de las islas, concretamente entre 1880 y 1914, otros viajeros fundamentalmente británicos atraídos además por los fructíferos lazos comerciales que les servían de coartada.

De entre todos esos turistas destaca la figura del viajero victoriano Alfred Diston, que, finalizó su periplo en Tenerife al enamorarse literalmente de esta tierra. Ello lo tradujo en una ardua labor gráfica de acuarelas, aguadas y dibujos que registran de forma candorosa trazas de la vida cotidiana en su contexto, a modo de vistas interesadas por la huella de la actividad humana, así como por todos los demás elementos, y fueron muchos, que del paisaje canario le llamaron la atención. Así, su desbordante curiosidad la encauzó en el registro de la indumentaria regional, cuyas acuarelas fueron reunidas y publicadas en Londres, en 1829, con el título de “*Costumes of the Canary Islands*”. Se destaca el talento de Diston como anfitrión en la isla de innumerables viajeros victorianos a los que sirvió de guía de excepción siempre dispuesto a ayudarles.

Otra influencia que no se puede obviar es la huella de la obra profusamente ilustrada y casi coetánea de los naturalistas Philip Barker Webb y Sabin Berthelot -redactada en común y publicada en París entre 1835 y 1850-, bajo el título de *Historia Natural de las Islas Canarias*, compuesta de diez tomos y un Atlas. Éste último, realizado entre 1835 y 1838, junto a las *Misceláneas Canarias*, de 1839, contaban con un buen número de las ilustraciones litografiadas, a partir de originales del propio Berthelot y del pintor J.J. Williams cuya participación en esta gran empresa fue posible gracias, precisamente, a la mediación de Diston, gran amigo de Williams con gran empatía además hacia la pareja de estudiosos naturalistas.

La representación idealizada de la exuberancia botánica canaria presente en esa obra refleja cierto *horror vacui*, dibujando una idea grandiosa y sublime de la naturaleza, mostrada en dimensiones casi colosales con las que recubre la totalidad del encuadre. Como se aprecia, estas vías introductorias del paisaje a través de la acuarela conllevan adjunta la aparición de una nutrida vertiente literaria fundamentalmente de carácter científico pero también biográfico y artístico. Un temprano antecedente es el caso del padre de Oscar Wilde, el doctor

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

William Wills Wilde, quien aprovechando las seculares bondades climatológicas canarias, fue pionero en la *importación* de pacientes a las islas para su tratamiento, y cuyas experiencias relata en el libro *Narrative of a voyage to Madeira, Teneriffe and the shores of the Mediterranean* (1840).

Éste último es el caso de Elizabeth (Heapy) Murray (1815-1882), pintora acuarelista acogida por Diston, a quien se le atribuye no sólo fuerte influencia en la escuela canaria acuarelista, sino la introducción de la acuarela en este contexto. Con su trabajo pictórico llegó a publicar dos libros: en 1859, *Siete años de la vida de una artista en Marruecos, España y las Islas Canarias*, y en 1868 en EE.UU, *El sistema moderno de pintura en acuarela del natural*. Otra pintora acuarelista que se instaló en el Valle de La Orotava en 1875 imbuida del interesante deseo estético de Humboldt por migrar la representación individualizada de los especímenes a una representación compositiva más compleja y holística del paisaje, es Marianne North (1830-1890), cuyas acuarelas sin duda atrajeron hacia este enclave no pocos turistas al ser expuestas en los *Kew Gardens*. Con el uso de la fotografía como medio de propaganda, turistas profesionales como Olivia M. Stone y su marido, John Harris Stone –que anteceden al trabajo posterior de sus compatriotas, las hermanas Ella y Florence Du Cane–, difunden el paisaje canario en el libro *Tenerife and its six satellites or the Canary Islands, Past and Present*, publicado en dos volúmenes en Londres en 1887 –versión revisada dos años después en un solo volumen, convirtiéndose en un clásico de la literatura viajera de finales del s. XIX. Fue el fruto de un intenso trabajo de campo realizado durante una visita que inició el miércoles 5 de septiembre de 1883 en el puerto de Santa Cruz de Tenerife, prolongándose durante casi seis meses para reunir todo el material gráfico necesario, en la línea de su libro anterior *Norway in June*.

El texto estaba ilustrado con noventa y dos grabados a partir de fotografías tomadas por su marido. Tal descubrimiento del paisaje de las islas está imbuido del concepto de retorno al paraíso, utopía alimentada por la literatura clásica en *tropos* como el de posible vestigio de la civilización atlántida, Jardín de las Hespérides y Campos Eliseos, que derivarán en el mito y denominación de Islas Afortunadas o de los Bienaventurados. Este espejismo era aún plausible por entonces ya que no se había iniciado oficialmente el desarrollo turístico con la construcción de los primeros hoteles, resultado del auge a partir de mediados de la década de 1880 –destinados a alojar viajeros interesados en el clima como factor curativo–, que terminarían definiendo una línea costera edificada depredadora tal y como denunció César Manrique con avanzada conciencia ecologista desde la década de 1970. Está impregnado además de un sentimiento de válvula de escape y purificación respecto de las consecuencias perniciosas que para la salud en las grandes ciudades europeas –como Londres– había generado el estallido de la segunda revolución industrial a comienzos de la era victoriana –y la consecuente masificación urbana–, traducidas básicamente en una elevada tasa de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

mortandad relacionada con problemas pulmonares –a los que en nada contribuía el frío y la humedad de esas latitudes-. Por último, esa mirada también era portadora de un distanciamiento cultural respecto de una España que se percibe anquilosada por la persistente rémora religiosa. Todas estas razones determinaron que en las islas y en enclaves particulares como el Puerto Orotava –actual Puerto de la Cruz-, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife y La Palma se instalasen diversas casas comerciales -como los White, Cologan, Woulfe, Dugi, entre otras-fuesen focos de atracción destacados para turistas ingleses, alemanes y franceses. Pero sería la presencia inglesa la que ejerciese en principio, mayor empuje económico y sociocultural en las islas del s. XVI, afianzándose con el paso de los siglos hasta la actualidad. En torno al malvasía canario se tejieron fuertes lazos entre ambas orillas que se reflejaron incluso en la literatura de Shakespeare al mencionarlo en algunas de sus obras (por ejemplo, en *Henry IV*, *The Merry Wives of Windsor* y *Twelfth Night*). Finalmente, en torno a los ss. XIX y XX, la presencia de la comunidad británica en las islas más importantes –Gran Canaria y Tenerife- era incluso sorprendente a ojos de los visitantes, estableciendo unas raíces comerciales hondas e interviniendo en macroproyectos como la construcción del Puerto de Las Palmas.

9.1. Arqueologías acquareladas.

Los primeros indicios de un incipiente desarrollo cultural en las islas tienen lugar a finales del s. XVIII con la creación a iniciativa de la oligarquía canaria de instituciones importantes para el desarrollo de la pintura en particular tales como la *Real Sociedad Económica de Amigos del País* (1777), y el *Real Consulado del Mar y Tierra de Canarias* (1786) en La Laguna, más tarde transformado en Junta de Comercio (1830). El profesor inaugural de la Escuela de Dibujo del Consulado, Luis de la Cruz y Ríos, famoso por sus retratos en miniatura ejecutados en acuarela en la corte fernandina, pudo ejecutar también algún paisaje con esta técnica sobre la exuberancia volcánica de su isla.

Pastor y Castro fue una figura muy importante que encadena varias generaciones de artistas a través de su extensa labor docente. De su estancia en Inglaterra, importó una visión paisajística que solo se puede reconstruir a través de escasos ejemplos que remiten a un paisaje estereotipado, que poco o nada tiene que ver con el entorno canario, apegado a los esquemas neoclásicos que muestran las anécdotas de la vida rural en un primer plano abigarrado por un dibujo muy forzado. Fue uno de los primeros artistas que ejecutó paisajes autónomos y también trajo consigo los conocimientos adquiridos sobre la práctica de la acuarela, que pudo transmitir dentro de los rigores de una enseñanza eminentemente teórica. Este pintor fue, por tanto, uno de los introductores de la técnica en las islas. Además de él, otros representantes de una primera generación intérprete de la acuarela en Canarias fueron,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Juan Abréu (S/C de Tenerife, h. 1798-1877), a través de las clases de aguada que impartió en la Universidad de San Fernando en La Laguna y, más tarde, una vez suprimidas, en su propio domicilio, y el imaginero Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854), profesor de la Academia Provincial, del que ha sobrevivido testimonio de su uso de la técnica, en un paisaje topográfico dentro del estilo de dibujos acuarelados dedicado a “La Plaza de la Constitución de La Orotava”, de 1836 y 41 x 55 cm.

La nómina de tempranos ilustradores del entorno sensibles a una idea incipiente de la naturaleza, aunque con la rigidez literaria y arqueológica de la misma, se completa, entre otros, con las figuras seguidoras de José de Viera y Clavijo (Los Realejos, 1731-Las Palmas de GC., 1813), -gran representante de la ilustración canaria, viajero y emblema del despertar de una conciencia identitaria, en cuya obra se enaltecen tempranamente los valores virginales del pueblo guanche-, que se expresan a través de la acuarela ceñida a la precisión descriptiva del dibujo. Entre ellas del político e historiador José Agustín Álvarez Rixo (Puerto de la Cruz, 1796- Id., 1883) y el presbítero Antonio Pereira y Pacheco (1790-1858). Las conocidas imágenes de Álvarez Rixo, concebidas como ilustraciones de su obra *Cuadro Histórico de las Islas Canarias* (1828), retoman la iconografía del Teide, ya pintada por Humboldt y Diston. Tendrán continuidad en la obra fotográfica estereoscópica del astrónomo inglés Charles Piazzi Smyth con la ayuda de su mujer Jessie Piazzi Smyth, de gran trascendencia porque integraron una publicación de 1858 –*Teneriffe, an astronomer’s experiment*-, cuya difusión impulsó el interés científico de la Royal Society por los cielos de Canarias que derivarían en la construcción del Observatorio de Izaña. El Teide también inspira a Charles Smith, nuevo propietario de la casa *Pasley & Little Co.*, que dirigiera Diston cuarenta años antes. La representación esmerada de todos estos autores dará paso a las que recoge la cámara de George Graham Toler (1850-1929), alrededor de 1890 y constructor altruista del refugio de Altavista en 1892; aunque no publicó sus positivos si tuvieron la difusión suficiente como para promocionar la imagen paisajista de las islas dentro y fuera del archipiélago. A pesar de estas primigenias imágenes fotográficas, no responden a una práctica habitual en el contexto insular, siendo la excepción a un panorama de sequía gráfica y escasos estímulos culturales.

La famosa muestra que inauguró el paisajismo canario en 1847, estuvo integrada en esencia por paisajes del alumnado de Pastor y Castro resueltos con toda probabilidad en técnicas muy apegadas al dibujo como el carboncillo, y tal vez con acuarela monocroma o aguada, en una estética neoclásica y rígidamente lineal. Aunque integrase la histórica nómina de alumnos de Pastor y Castro, Alejandro de Ossuna y Savignon (1811-1887), fue casi un autodidacta por carecer de una filiación clara a ninguna escuela estética, y en sus cuadros al óleo y a la acuarela, desarrolló una interesante lectura del paisaje insular, revalorizada con el paso del tiempo y las sensibilidades de amplio rango propias de la cultura del s. XX, revelando por primera vez una belleza virginal sobre todo de La Laguna, de la que escogía determinados

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

rincones a los que acudía una y otra vez para pintar del natural. Ya se ha destacado el interés naturalista de Ossuna por influencia directa de la erudición ilustrada de su hermano. En sus acuarelas, se aprecia un avance respecto de las propuestas anteriores, y su propia obra va evolucionando hacia una mayor riqueza tonal y atmosférica ausente en aquéllas; trabaja la acuarela en formatos considerablemente amplios para la época, con una notoria densidad y minuciosidad afín a las acuarelas victorianas y, efectivamente, se asemejan mucho a las apariencias de sus óleos. En general, se aprecian composiciones muy abigarradas con una gran profundidad por la profundidad que no logra, sin embargo representar con mucho éxito, ya que los planos finales se elevan precipitándose hacia delante.

9.2. Ensoñaciones del territorio

Pastor y Castro fue sobre todo un docente con la metodología académica de la época, que impartía lecciones transmitiendo consejos orales más que prácticos, hecho por el que su alumnado no lo veía pintar en directo; también fue dinámico agente cultural impulsando la creación de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, creada en 1849 e inaugurada el 6 de mayo de 1850 y de su Escuela de Bellas Artes -continuadora de las enseñanzas artísticas de las instituciones anteriores-, en funcionamiento al año siguiente²⁷⁷; así mismo, al integrar como vocal, las sucesivas Comisiones de Monumentos que desde 1835 hasta el mismo año de su fallecimiento se conformaron para gestionar los bienes desamortizados a la Iglesia. Para sustituirlo se eligió de entre tres destacados discípulos suyos participantes de la citada exposición, al pintor

Exponentes de ciertos testimonios de acuarela romántica, cabe resaltar a Felipe Poggi Borsotto, con obras tempranas imaginarias de clara apariencia literaria y costumbrista; estilísticamente comportan una evidente dureza de contornos, que las sitúan en la esfera de ilustraciones o dibujos coloreados. Nicolás Alfaro presenta una mayor preocupación atmosférica y logra interesantes efectos lumínicos con la acuarela, evolucionando claramente tanto desde el incipiente paisajismo como del gran interés que por la acuarela sentía su maestro Pastor y Castro. Su técnica refleja la preocupación por el detalle y una concepción microscópica del cosmos, reflejada en ínfimas pinceladas, donde la acuarela está continuamente sujeta y contenida. Preferentemente al óleo, condujo esas dos claves hacia

²⁷⁷ La Academia fue fundada por Real Decreto de 31 de octubre de 1849 durante el reinado de Isabel II simultáneamente a la creación de otras once (de las que sólo cuatro -Barcelona, Sevilla, Valencia y Valladolid- eran de primera clase -incorporando por tanto, además de los estudios de pintura y escultura, los de arquitectura-), en la capital de la única provincia de Canarias hasta ese momento y supuso la extinción de la anterior Sociedad de Bellas Artes; con la división de 1927 en dos provincias y la posterior instauración del Estatuto Autónomo con la Democracia, el ámbito de influencia de la institución queda formalmente ampliado al de toda la Comunidad Autónoma Canaria (SEIMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Breve historia de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, en LOTHAR SIEMENS, Lothar, FUENTES PÉREZ, Gerardo y GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa, *La academia y el museo. Conmemoración de un centenario, 1913-2013*, Organismo de Cultura del Real Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife, 2013.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

estratos más avanzados pero siempre inmersos en una estética romántica, evocadora e idealizada, alejando su concepción del paisaje, de un enfoque plenamente naturalista. Felipe Rodríguez Valerio (1860-Nápoles,?), fue un autor inmerso en otras ocupaciones profesionales pero que, como la botánica o la astronomía desvelan su interés por las ciencias y el documentalismo descriptivo; esto lo reflejó en estudios naturalistas de gran realismo o en acuarelas de “casacón” que remiten a la órbita de los seguidores de la Escuela de Fortuny.

Tanto Alfaro como Truilhé fueron maestros de una de las cimas del paisaje canario y máximo exponente del paisajismo canario decimonónico, Valentín Sanz Carta (S/C de Tfe., 1849-Nueva York, 1898)²⁷⁸, infundiéndole ambos su inicial inclinación romántica de la que va despojándose progresivamente y, el segundo concretamente, la elaborada factura francesa. Con Sanz Carta el paisaje canario y, sobre todo, el de la Vega lagunera, adquieren madurez transformándose en una realidad autónoma que intentan mostrar la belleza de la naturaleza a través de la pintura en sus encuadres más sencillos. Sus cuadros reproducen con un enfoque personal los ecos de los encuadres paisajistas preferidos por los románticos, es decir, los referentes a las riberas de riachuelos o torrentes de escaso caudal. Como Alfaro, Sanz Carta hubo de ampliar sus horizontes en Madrid bajo la docencia de Carlos de Haes, eligiendo otra isla, Cuba –entre 1882-1898- para lograr el apogeo lumínico, la fuerza cromática y la factura impresionista trasladada al trópico de la entera madurez de su estilo. Sanz es el más prominente de una nueva generación de paisajistas canarios, pero en ella destacan otros nombres como Filiberto Lallier Ausell (La laguna, 1844- S/C de Tfe., 1914) o Marcos Baeza Castillo. Los paisajes del primero destacan ya por un realismo incontenible construido por diáfanos encuadres en los que destacan la gran rotundidad en las formas vegetales y pétreas y, sobre todo, una luminosidad aún más evidente que en las primeras épocas de Sanz Carta.

La difusa frontera entre una acuarela romántica de ecos foráneos y una acuarela romántica costumbrista canaria, representante plástico de la estética literaria expresada por la “Escuela Regionalista de La Laguna”, se hallaría en la obra paisajista de Manuel González Méndez (S/C de La Palma, 1843- Barcelona, 1909), que ya plantea los tópicos iconográficos que luego cobrarán esplendor en los cartones de los principales representantes de la acuarela pertenecientes a esa escuela; González Méndez fue uno de los escasos artistas canarios del s XIX que, becado institucionalmente y con grandes dificultades iniciales, aprovechó la oportunidad de forjarse una carrera artística exitosa lejos de las fronteras insulares, concretamente en París desde 1870. Con anterioridad, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes en 1868 pero debido al declive de esta institución por falta de apoyos municipales y el escaso ambiente motivador de Canarias, decidió emigrar primero a Madrid y seguidamente a París, donde por desventura coincide con las penurias provocadas por la Guerra franco-

²⁷⁸ BETANCOR, Orlando: *Valentín Sanz Carta, etapa cubana, 1882-1898*, Canarias, Cuba y el 98, Revista Ateneo, Ateneo de la Laguna, s/nº, pág. 13.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

prusiana. Tras difíciles avatares logra prosperar obteniendo 1872 un premio en la Escuela de Artes Decorativas, estableciendo su estudio y estudiando con artistas como Léon Gerôme y Delaroche. Destacó como retratista de sólido dibujo y claroscuro de reminiscencias barrocas, pintor de género captando escenas burguesas, y como paisajista, nutriendo su mirada viajera de los paisajes y tipos costumbristas canarios durante las visitas esporádicas que realizó a las islas en 1874 y 1881, así como de distintas ciudades peninsulares, captándolos en cuadernos de apuntes y acuarelas de gran éxito entre la burguesía local y foránea; en ellas, desarrolla los elementos iconográficos “de casas y patios rurales presentes en el humanizado paisaje insular precedentes directos de la futura escuela acuarelista isleña”²⁷⁹; hace gala de una visión refinada adquirida en el ámbito frecuentado de la pintura de salón parisina, lumínica, de clara paleta, tal vez con ciertos ecos de Fortuny. En su primer viaje de regreso a Canarias, fue precursor de composiciones folclóricas como su *Romería de Santa Lucía* que potenciaría la obra de pintores posteriores de un paisajismo mezclado con temas costumbristas, como Pedro de Guezala o José Aguiar. El pintor romántico Glez. Méndez, al igual que Nicolás Massieu y Matos o Álvaro Fariña, por ejemplo, pintores como que también maduraron su pintura en tierras foráneas hasta la década de 1930, evidencia el curioso sesgo de la parcial asimilación de las vanguardias que encendían y contradecían la pintura oficial de los Salones parisinos, extrayendo sólo unos pocos rasgos que sumar a unos lenguajes particulares que se mantuvieron poco vehementes.

9.3. Acuarelas edénicas.

En el desarrollo de la visión del territorio influyen en gran medida las operaciones de transformación que sus habitantes le imponen para garantizar su supervivencia. Canarias, en ese sentido, ha modelado singularmente partes del mismo en base a cultivos que como el vino, el azúcar, o la cochinilla han marcado el devenir del comercio con el exterior, y lo ha hecho en el marco de un determinado régimen fiscal que ha ido adaptándose a sus necesidades con mayor o menor éxito desde el s. XVI, con la incorporación al Reino de los Reyes Católicos. Así mismo, no hay que olvidar que en el entorno canario se funden sin fronteras una naturaleza agreste y pura, con otra transformada por el ser humano, en mayor o menor grado, diseminada en microcélulas de difícil delimitación, configurando una realidad híbrida. El turismo, por otra parte, una industria que inicia su desarrollo oficial a partir de la década de 1950, pero que en realidad parte de las primeras décadas del s. XIX, funciona como otra suerte de macrocultivo arquitectónico cuyas áreas de producción se concentran e invaden las zonas costeras transformando inexorablemente su paisaje. Todo este particular panorama productivo y paisajístico fue susceptible a la promulgación de la Ley de

²⁷⁹ *Artistas canarios* : Manuel González Méndez, Revista Aguayro, nº 118, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1972-12, págs. 17-20.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLSkHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Puertos Francos en 1852 potenciando las relaciones comerciales entre Canarias y países europeos como Inglaterra, con los que tradicionalmente siempre mantuvo estrechos lazos. Este proceso derivó en un momento de especial auge concentrado en la última década del s. XIX y el primer tercio del s. XX acompañado por cambios tecnológicos y socioculturales decisivos, que en Canarias siempre estuvieron ligados al cosmopolitismo, el mestizaje y el tránsito de ideas. Tales relaciones fueron notablemente potenciadas con la construcción de los macroproyectos portuarios para las dos grandes ciudades del archipiélago que facilitarían la consagración definitiva de la industria turística en todos sus componentes así como la pervivencia del interés foráneo.

El retrato paisajístico que con la acuarela hizo González Méndez del territorio insular, aunque se mantuvo explícitamente al margen de las primeras huellas de la influencia turística, implícitamente participa de la visión exótica y arcádica que parte de ella. Su acuarela refleja el inicio de la visión más amable y apacible de Canarias, la que plasmarían con una paleta mucho más brillante y saturada los pintores ingleses de solo unas décadas después, a inicios del s. XX, y a cuyo ejemplo le seguirían numerosos pintores canarios como Diego Crosa, “Crosita”, y que Bonnín Guerín elevó a cotas de paroxismo visual, influyendo, de una u otra forma, en toda la corriente acuarelística y regionalista posterior. Glez. Méndez continuó el romanticismo poético de las acuarelas de Alfaro y le aportó la sensualidad de su lenguaje dieciochesco. Más aún, sus acuarelas, curiosamente ejecutadas en unas intermitentes estancias terapéuticas a la luz y el resguardo del campo canario, reflejan el candor emocional que fluye de la empatía de su autor con el medio, con un entorno que le purificaba su salud, muy alejado de las tensiones mundanas de la urbe parisina. Las ejecutó generalmente con la técnica de la acuarela seca, por capas de pinceladas superpuestas cada vez más pequeñas vibrando en ritmos “salpicados” a lo largo del soporte. Esta característica, con la que también reflejó otros temas europeos y andaluces, influyó sobremanera en Bonnín Guerín para ejecutar las visiones más floridas de sus patios canarios y sus buganvillas.

Del interés extranjero hacia las islas brotaron ediciones ilustradas de gran alcance como *The Canary Islands* (1911), fruto de la inédita colaboración entre dos hermanas, Florence, redactando el texto y Ella du Cane, ilustrándolo en acuarelas portadoras de la visión pintoresquista de Tenerife que influyó notablemente en la escuela definida por el maestro Bonnín Guerín. Su viaje y el fruto estético del mismo entronca con el protagonismo femenino en torno a la literatura viajera sobre Canarias, reflejo igualmente del cambio social hacia una progresiva implicación de la mujer en los cambios sociales desde la segunda mitad del s. XIX. Son tiempos de obras y de transformación inminente del territorio, de desarrollo urbanístico y e creación de infraestructuras que implicarán decisivamente al paisaje insular.

Los maestros que cimentaron el uso magistral de la acuarela en Bonnín Guerín,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

circunscribiéndose al contexto de crisis decimonónica, fueron Ubaldo Bordanova, entre 1886 y 1887, con un concepto fluido del medio, el arquitecto Ródenas, que le transmitió la noción de amplias pinceladas, Felipe verdugo, con quien asimiló gran parte del germen de su estilo de madurez y, en mucha menor medida las acuarelas de Eduardo Rodríguez Núñez (1857-1899). La obra de Bonnín, de indudables cualidades plásticas, transcurrió ajena a la profunda transformación y complejidad artística finisecular. Más aún, se expandió y cosechó gran éxito local y nacional, inmersa en una burbuja cuyas finas paredes no se rompieron, salvo en determinados momentos de efímero trastorno, protegidas por razones coyunturales de afinidad al gusto de las clases sociales más poderosas. Bendecido por éstas, sus acuarelas constituyeron casi siempre un canto a la cara amable de las islas, a su frondosidad, a la exaltación de los vestigios coloniales, a las retamas en flor, a la magnificencia del Teide. Sus acuarelas reflejan la fascinación por el exotismo de una tierra descubierta desde una mirada que se volvió auténticamente niña al admirarla. Bonnín Guerin practicó entre 1910 y 1930 aproximadamente, una acuarela de rico cromatismo y marcados contrastes, de patios floridos por exuberantes buganvillas y cielos increíblemente azules, siempre en torno a la vertiente septentrional de la isla y generalmente de espaldas al mar. En sus cartones recreó con la acuarela una imagen detenida en el tiempo concebida para extraer un ideal de belleza muy apreciado por los turistas; paisajes de postal en torno al Puerto de la Cruz, donde fijó su residencia entre 1912 y 1914, pudiendo observar el efecto que causaban las acuarelas que *in situ* pintaba otro acuarelista-viajero inglés, James Patterson (1854-1932) y las obras de otros ingleses como la pintora Ella du Cane, cuyo estilo asimiló y perfeccionó. Era la principal muestra del regionalismo de raíz tradicional y costumbrista impuesto formalmente en la década de 1920, enalteciendo la visión Humboldtiana de un jardín presente solo en algunas islas, obviando otro denominador común tal vez más auténtico del malpais, la tabaiba y el cardón²⁸⁰. El colofón a todo ello estuvo representado por la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde, a solo dos años de la división provincial del 27, se ofreció a los visitantes al pabellón de Canarias, de estilo regionalista neocanario y obra de Pelayo López y Martínez Romero con influencia de Eladio Laredo Carranza, una imagen acorde con este, es decir, típica y de acento tradicional. Interiormente, había continuidad estética con el exterior y, en el ala destinada a la provincia de Santa Cruz de Tfe., el protagonismo recaía en numerosos paisajes "de postal" bajo la piel de luminosas acuarelas de Bonnín Guerin, que, al margen de su talento artístico, representaba un poderoso agente cultural al servicio del régimen franquista. En la cima de su éxito, no contactó en 1924, a su regreso de la península por obligaciones de su puesto como militar, tanto con Unamuno como con Brandt Pardo, dos autores extranjeros que estaban de paso por Canarias, ofreciendo su innovadora visión de las mismas.

²⁸⁰ CASTRO MORALES, Federico, *La Isla Molineta. La recepción del Creacionismo en Canarias*, Revista Vegueta, nº 10, 2008, pags. 79-84.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Sin embargo y a pesar del blindaje que en su sensibilidad suponía el regocijo de ver trasplantado al papel su idílica visión canaria y de la estabilidad alcanzada en su obra plenamente madura, fue capaz de desestabilizarse, de sucumbir ante lo nuevo y de experimentar. Absorbió en consecuencia, aunque fuera temporalmente, parte de esos estímulos artísticos exógenos. De esto se hizo eco positivamente Eduardo Westerdahl en las opiniones vertidas desde 1928 en un “Ensayo sobre el regionalismo de don Francisco Bonnín”, así como en un artículo aparecido en el número dos de Gaceta de Arte. Celebraba la asimilación y reflejo en su obra del lenguaje de Brandt tendente a una “solidificación” de sus paisajes y a una acuarela más monocroma, austera y enérgica. No obstante, muy pronto el maestro regresó a sus anteriores logros a petición de un público de gusto poco flexible.

IX. Nuevos horizontes de agua.

No fue ésa la única visión del paisaje canario en la época ni la única con acuarela, pero sí es verdad que el uso que la técnica tuvo en el contexto de las vanguardias que orbitaron en torno al proyecto de la Luján Pérez, o en artistas grancanarios de la talla de los hermanos Miguel y sobre todo, de Néstor de la Torre, junto con Botas Guirlanda y Nicolás massieu y Matos, los primeros impresionistas bajo la influencia de Meifrén, fue más contenido y lineal, más dibujístico que pictórico; en la vertiente del paisaje tradicional, la acuarela ofrece un repertorio técnico objetivamente mayor aunque esté supeditado a la construcción de un lenguaje decimonónico. No puede obviarse esta característica sin duda más proclive a la seducción de la mirada del público no especializado, plena de color, matizaciones, efectos de la mancha que evidencian el virtuosismo de los autores y que se hallan en otros grandes maestros como Mariano Fortuny, Sargent o Homer, por citar sólo algunos de los más universales. Los más conspicuos integrantes de las primeras vanguardias insulares tejidas antes de la contienda civil, muchos condiscípulos de la Luján Pérez, como Felo Monzón, Ismael o Santiago Santana, emplearon la acuarela en series de obras experimentales por la búsqueda que las impregna pero así mismo imbuidas de un clasicismo formal, proporcionador de orden y claridad, cualidades subyacentes al ideario de los movimientos europeos de entreguerras que, a su vez, conformaron el trasfondo de la enseñanza, principalmente la Nueva Objetividad, con el texto de Franz Roh “Realismo Mágico” como piedra angular abogando por una realidad más racionalizada, menos subjetiva y apasionada. Ello se observa en las composiciones imaginarias de Monzón de paisajes y campesinos, de las décadas de 1930 y 1940, de reducido formato sobre papel con tintas, algo más estilizadas, de formas menos rotundas, en la década de 1950

Los dos focos artísticos más importantes en Canarias surgidos con anterioridad al estallido de la confrontación fratricida, el primero en Gran Canaria desde la Escuela Luján Perez y el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

segundo en Tenerife, alrededor de Gaceta de Arte, sufrieron la embestida bélica y el triunfo del dictador que, en general, difuminó sus proyectos experimentales acallando o diseminando las voces de sus protagonistas bajo la imposición de una visión ultraconservadora. En ella sin embargo pudo germinar la propuesta paisajística y acuarelística de Bonnín Guerín, no ya acrílica con el régimen, sino nacida en su propio seno; ostentando el poder de la censura artística, Bonnín hizo brotar en la década siguiente, en 1948, y desde el Círculo de Bellas Artes tinerfeño que él mismo había impulsado, el fruto la Agrupación de Acuarelistas Canarios, que, a pesar de los múltiples vaivenes sufridos a lo largo del resto del siglo, se mantendría en pie hasta la actualidad. Además de este organismo, la provincia occidental se vio favorecida por la creación un año antes, de la Escuela Superior de Bellas Artes, mientras que en la oriental, las enseñanzas artísticas permanecieron hasta la década de los ochenta en la esfera de los ámbitos municipal y privado.

La obra en acuarela de Antonio González Suárez (El Paso, 1915 – La Laguna, 1975), que alcanza su madurez tras la contienda civil española, en cuya participación en las filas del bando nacional pudo practicarla asiduamente a su paso por los paisajes peninsulares que el azar de la guerra le propició²⁸¹, representa el ápice de la acuarela en la continuidad de toda la tradición anterior, a la sombra directa o indirectamente del maestro Bonnín. Además, se ha visto la obra del palmero como una lógica continuidad de las características destacadas de los estudios botánicos acuarelados de Rodríguez Núñez²⁸², como son su sencillez compositiva y la suavidad tonal. En un intento de deshacerse de aquella prolongada sombra, el maestro palmero trazó un camino alternativo, estableciendo un perenne conflicto en el seno de la acuarela de inspiración tradicional. A la compartida maestría técnica de una mancha tal vez más fluida y variegada en las zonas umbrías, diferenció conscientemente una paleta de tonos quebrados, apartándose del hedonista cromatismo bonniniano, asimilada en correspondencia meteorológica con las tierras castellanas, noruegas e inglesas que recorrió, y que le hizo merecedor del epíteto de “Acuarela Gris” Verifica igualmente y quizás más importante aún, la auténtica pasión del autor hacia la naturaleza, principalmente canaria, pero también foránea, pintando a la intemperie en una especie de fusión mística con la naturaleza. Precisamente, en base a esta búsqueda intensa, reflejo indudable de la huella y el proceder vital y artístico de Brandt, es que este pintor logró depurar un lenguaje más verídico y naturalista que lo separa de la pesada sombra de Bonnín Guerín. Son dos vertientes complementarias que giran en torno a una misma visión apasionada del paisaje insular, de su naturaleza y costumbres y de la ejecución plenairista de la acuarela siempre que el tema girase en torno al paisaje. Dos virtuosos de la aguada de paletas antagonistas. La visión paisajista del pintor palmero era la de un caminante sin límites físicos ni geográficos, despliegue

²⁸¹ Cossío, C. G., & Suárez, A. G. (2000). *González Suárez Antonio González Suárez*. Las Palmas de Gran Canaria: Dirección General de Cultura, págs. 31-34.

²⁸² *Ibid.*, pág. 19.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

sensible de energía que inevitablemente se refleja en su obra y en sus acuarelas con una naturalidad cromática refrendada en una ejecución enérgica y directa; su entrega por penetrar en la naturaleza y al mismo tiempo observarla distante, tiñe su mirada de un romanticismo nostálgico que recuerda sobremedida el enfoque de Friedrich y, por ello, fue tan afín a la representación del paisaje de las húmedas calles laguneras, ofreciendo resultados muy armónicos, de gran impacto, y que se popularizaron bajo la denominación de *acuarela gris*, en desmarque de la colorida y floral de Bonnin. A pesar de estas claras diferencias de enfoque desde el trabajo pictórico con muy similares referentes no puede dejar de apreciarse una tendencia común y que despunta como lectura subliminal en su obra: se trata del denodado intento por deslumbrar la mirada del potencial observador de sus acuarelas con cada pincelada, demostrando cuán excelso era el dominio instrumental que ostentaban sobre la aguada. Esta es una tendencia que se hereda de la acuarela inglesa cuando muchos de sus autores –incluido Turner– intentaban lograr una riqueza textural de la realidad equivalente a la alcanzada al óleo, travistiendo la acuarela de otra piel, lograda con un tiempo excesivamente lento de ejecución que no es afín a su naturaleza.

La huella que estos dos maestros dejaron en la acuarela canaria fue indeleble y se diseminó en alumnos directos que a su vez propagaron su entusiasmo en sucesivas generaciones de admiradores. Todos, de una forma u otra, han evidenciado con su incondicional entrega y con sus obras en acuarela la preeminente búsqueda y deleite de los efectos visuales que proporciona la acuarela y que se pueden apreciar en las obras de sus antecesores. No es menos cierto también, que técnicamente no ofrecen nada nuevo, que permanecieron en una burbuja intemporal y acomodaticia, anclados perennemente a una visión tradicional de la geografía insular, inhibida respecto del debate artístico del que fueron coetáneos. Como observa Orlando Britto²⁸³, esta postura, prolongada hasta hoy en cientos de pintores y diletantes, no puede, ni antes ni, mucho menos, en las últimas décadas, justificarse sólo por las limitaciones impuestas por la insularidad, ya que en otros casos existieron fórmulas para paliarlas. De hecho, no parece haber distancias cuando se comprueba que siempre ha existido una especie de “acuarelofilia” global hermanando ciudades de toda la geografía a través de asociaciones y círculos que profesan idéntica adoración a la acuarela como si de algo sagrado se tratara.

Bajo el empeño que parece subyacer a la obra de los grandes maestros de la acuarela regional por sorprender con su virtuosismo técnico puede en realidad residir un persistente prejuicio asumido tal vez inconscientemente por los propios acuarelistas respecto de la necesidad de probar constantemente la valía del medio y su detreza en una espiral ascendente de efectos visuales cada vez más complejos²⁸⁴. Este sesgo podría apreciarse en la obra de uno de los

²⁸³ BRITTO, Orlando, *Massieu, Lola Massieu*, Biblioteca de artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1995, págs. 15-16.

²⁸⁴ En términos muy parecidos se expresaba el artista surrealista lanzaroteño Juan Ismael en 1947 con motivo del manifiesto inaugural del grupo santacrucero PIC, donde criticaba cierto afán demagógico por parte de los creadores-acuarelistas; ello pondría de manifiesto,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

representantes destacados de la acuarela canaria, Cristóbal Toral –"Toba"-, que revela un interés por el uso preciosista del medio logrando efectos representativos de un realismo casi fotográfico.

Otros artistas potenciaron la vía del costumbrismo por distintos cauces. Por ejemplo, Ángel Romero Mateos (Cádiz, 1875-Santa Cruz de Tenerife,1963) tiñó escenas folclóricas de una luz distinta a del academicismo de José M^a Carbonero en la Real Academia de San Fernando (Málaga, 1860-Madrid, 1942), pero que aprendió como discípulo de Sorolla en 1901; el alumno de Bonnín, Pedro de Guezala, con una obra ambivalente, capaz de realizar sintéticas colaboraciones para revistas de vanguardia y de entretejer un universo de particularidad local; de ejecutar una obra de temática costumbrista y, a su vez, de contundente escenografía; sus bodegones y paisajes tienen una gran fuerza visual, cifrada en diáfanas estructuras compositivas y sólidas volumetrías. Sus entornos pintados envuelven las eróticas volumetrías puestas al desnudo de unas magas imposibles. Otro tipo de erotismo es reflejado por Néstor Martín Fdez. de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-*Id.*, 1938) en sus complejas composiciones para las series de sus *Poemas de la Tierra, del Atlántico y de los Elementos*, donde una naturaleza que recuerda a Gustave Moreau se transmuta en arabescos policromos que envuelven a efebos reinterpretados más tarde por el grancanario José Dámaso, en blancas composiciones de matéricos empastes. El pintor José Aguiar derivó igualmente en una pintura muralista de enaltecimiento de lo canario entendido como un territorio de fértiles y rotundas formas orgánicas que reiteraría en las décadas siguientes.

A la vertiente regionalista de la imagen canaria, aunque de un modo más indirecto, contribuyeron igualmente otros destacados pintores, como lo hizo el gomero José Aguiar por una vía clásica, de un muralismo heroico, con recias figuras campesinas en armonía con su agreste entorno o a través de los fragmentos de fondos de sus rotundos desnudos, algo que tendrá continuidad en Pedro de Guezala, del que destacan sus desnudos y sus magas ambientadas en paisajes canarios, aunque este autor se acerca a un realismo sin concesiones ni anécdotas en algunas obras. También, en el caso de Néstor de la Torre, que cultiva la acuarela y el guache para bocetos de decoraciones teatrales o para diseños de carteles, con un marcado estilo simbolista, y que contribuyó a una visión épica del mar en su *Visión Oceánica del Poema del Atlántico* y, posteriormente, con su apasionada interpretación de la pastoral canaria se observan estudios naturalistas más neutrales de la flora canaria y un llamativo estudio de la luz para el *Poema de la Tierra*.

medio siglo después, la pervivencia de una ambición de reproducción fidedigna de la realidad como paradigma de dominio técnico y de máxima estima social. Cfr: AGUIAR GIL, Jorge, *El Paisaje y la Renovación de la pintura en Canarias*, en NAVARRO SEGURA, M.I. et al. (1994). *Conca. Una vanguardia y su época*, Cabildo de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

9.5. Visiones foráneas.

En la transformación paisajística de la pintura canaria, Eliseu Meifrén incorporaba implícitamente su ecléctico bagaje plástico como pintor con una práctica dilatada también en la técnica de la acuarela. Su estilo con esta técnica se basaba en un juego bastante libre de las manchas, cultivado a raíz de su experiencia parisina plenairista y, su posterior desarrollo en series de acuarelas.

En la estela figurativa del paisajismo catalán fructíferamente afincado en las islas, tomó el relevo una acuarela de raíz expresionista surgida a la sazón de los innumerables viajeros en tránsito por las islas en la primera mitad del s. XX, que, aunando la condición de artistas, por iniciativa del propio Bonnín, fueron agasajados e invitados a exponer en el Puerto de la Cruz, especialmente en el Instituto de Estudios Hispánicos, o en Santa Cruz, en la sede del CBA. Este conjunto de obra estuvo comandada en buena medida por el artista alemán Bruno Brandt Pardo que, haciendo un tipo de obra superficialmente parecida, disienta en lo esencial. Como los maestros literatos y ermitaños chinos, como el más excéntrico de los Yuan, este alemán se adentraba en el corazón natural de Canarias recorriendo sus más intrincados caminos, alejándose del mundanal ruido, y pintando un paisaje esencial surgido más desde el alma que del natural. Brandt borró literalmente las huellas románticas de sus paisajes a fuerza de golpe y trazos viscerales, descarnados y sin miramientos, absolutamente en las antípodas de los manieristas toques del acuarelismo insular. Se debe destacar el carácter liminar de este artista que se une al de otros ya citados, entregado a una mesiánica labor pictórica cuya personalidad se llega a fundir con la naturaleza y la intemperie que lo inspiran, preludiando en el concepto, no en la forma, posturas futuras de los artistas de los años 60 vinculados a realizaciones medioambientales o *in situ*. Este carácter de la obra de Brandt es tremendamente irreverente para la época en que se gestó y, resulta más llamativo porque lo materializa a través de un medio tan lábil como la acuarela, eso sí, recurriendo a toda serie de recursos gestuales y texturales, como rayados, raspados, reservas con cera, agua de mar, etc., en un intento claro por dotarla de esa “sustancia” que seguramente echaba en falta el artista alemán. Una “sustancia” cuya búsqueda subyace a la de casi todos los artistas que se expresaron con acuarela en alguna etapa de su vida desde un punto de vista experimental. Obviando la faceta más oficial de Turner, en sus cuadernos y en las acuarelas más misteriosas, se observa ese ilimitado afán de búsqueda de una sustancia similar, empleando ceras, raspados, mezclas con gouache, aplicaciones con los dedos, y muchos otros gestos que procuran un ideal similar. De entre esos artistas extranjeros que recalieron temporalmente en las islas, se hallan obras que influyeron en los artistas canarios con un lenguaje en acuarela o técnicas afines, muy distante del academicismo local imperante. Hay que destacar en ese sentido la obra, cercana estéticamente a la de Wolls, de Will Faber (Saarbrücken,,Alemania,1901-Barcelona,1987), realizada a inicios de la década de 1940, antes de la llegada de los acrílicos en la década de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1950, con técnicas mixtas que incorporaban preeminentemente la tinta en obras sobre papel o táblex.

Otro visitante ilustre llegado a las costas insulares ampliando la genealogía teutona del paisaje y la acuarela en Canarias, ha sido Günter Uecker (Mecklenburg-Vorpommern, Alemania, 1930) que ha expuesto recientemente en el TEA una recopilación de acuarelas realizadas en la isla de La Graciosa durante sus estancias veraniegas. Consagrado por piezas escultóricas e instalaciones de contundente expresividad y materialidad, la muestra sorprendió por el enfoque terapéutico que concedía a la técnica, a la que se abandonaba en múltiples variaciones seriadas y cromáticas de un mismo elemento o idea registradas como un diario de impulsos en imágenes etéreas de muy reducido formato. En tales rasgos formales coincide con su compatriota Richter, proclive igualmente a una separación dramática de la fisicidad de sus vertientes productivas. Esta condición arraigada de la acuarela como válvula de escape tiende a demostrar en parte la validez de la hipótesis inicial acerca de la persistencia de prejuicios en el uso y concepción del medio.

9.6. Propuestas del s. XX.

En la primera mitad del s. XX la acuarela en Canarias se ha debatido entre tradición y modernidad, en un contexto de dialéctica natural aún no del todo extemporánea. De esta manera, la visión regionalista, en buena medida materializada con acuarelas luminosas y grises de excelente factura, y representante de la visión académica del s. XIX de ecos románticos, lejos de retroceder, gozaba de gran plenitud en las islas con la llegada del régimen dictatorial, que la acogió como arte oficial por su carácter inocuo. Por suerte para la cultura canaria del momento, en las primeras tres décadas del siglo, también se concretó una inquieta generación de intelectuales, que luchó denodadamente por vencer el oscurantismo reinante con novedosas propuestas y una inquebrantable fe afín a los aires progresistas que arribaban con letargo a los puertos de Canarias. Los pintores propios y extranjeros, cercanos a ese círculo de poetas y críticos, cayeron en mayor o menor grado bajo el influjo de esas ideas, formulando otras visiones de la realidad insular. Uno de ellos fue Servando del Pilar, realizando una serie de acuarelas que recuerdan notablemente a las de Macke, donde las formas y la propia técnica están desprovistas de sentimentalismos para dar lugar a una pura especulación pictórica de carácter universal. En una línea de búsqueda y experimentación semejantes, se revelaron las acuarelas realizadas por la primera generación de artistas surgidos de la Luján Pérez, integrada por artistas ya citados como Felo Monzón, Juan Ismael, Antonio Padrón, entre otros. Fue sin duda una lástima que Jorge Oramas desapareciera tan prematuramente sin dar tiempo a que tal vez trasvasara la clarividencia de su pintura al dominio de la acuarela. Al calor de ejemplos como los ya citados anteriormente, es que

420

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

resulta, desde una perspectiva actual, una visión de fuerte contraste entre una y otra posturas. Sin duda, estos aires renovadores de aguadas transparentes y líneas a tinta, en un universo formal que bebía del Realismo Mágico, de los muralistas mejicanos, del poscubismo picassiano, o de las acuarelas abstractas de Macke y Klee, no fue vano, y salpicó las mentes de determinados acuarelistas que, en décadas posteriores asumieron como propia la tarea de cambiar el estatismo predominante desde su particular ámbito plástico.

Desde el seno de los pintores más implicados con la acuarela y en los años siguientes a los primeros signos de una modernidad identificada con obras como las decalcomanías sobre papel de Domínguez, afloraron significativos pero efímeros gestos por derogar esos férreos cimientos conservadores. El primero llegó en el marco del grupo PIC, donde el artista José Julio Rodríguez presentó una serie de acuarelas abstractas deudoras de Kandinsky y de aquellas maculaduras de Domínguez, que no deben dejar de considerarse como tempranos ejemplos de una alternativa actitud hacia el medio. El siguiente proyecto cobró forma en 1966²⁸⁵ bajo el significativo título de “Experimental”, a cargo de Raúl Tabares y Manolo Sánchez, volviéndose permeables a las propuestas de cambio que habían aflorado entonces desde comienzos de esa década; ambos convergieron en un proyecto expositivo común que levantó ampollas entre sus allegados y al que cada uno acudió sin conocimientos de lo que el otro había realizado. Mientras que Tabares basó principalmente su propuesta en lo que llamó “acuarelas negras” desafiando el concepto de imprescindible blancura del papel, pintando sobre cartulinas oscuras con gouache a través de mallas y tejidos que plasmaban su textura, Sánchez recurría a aplicar la materia directamente del tubo de color sobre fondos húmedos, creando líneas sangradas muy dinámicas y de vocación abstracta.

Dando continuidad a aquel proceso disidente surgió destacada la figura de Manuel Martín Bèthencourt, discípulo de Antonio González Suárez. Para consumarlo, Bèthencourt enfocó hábilmente el problema dirigiéndose al soporte y a la manera de obtener la mancha, más que a la propia manipulación de la sustancia pigmentaria. Su ingeniosa idea se basaba en un proceso pertinaz de erosión y manchado de gruesos cartones, con los que obtenía manchas de una calidad inédita. Arrancando las capas que componían el soporte y tiñéndolas sucesivamente de color, lograba ásperas texturas que por sí mismas engendraban la esencia del agreste paisaje de islas como Fuerteventura y Lanzarote o del sur de la propia Tenerife. Su propuesta enlazaba conceptual y formalmente con antecedentes como el paisaje esquelético de Unamuno y el que luego afloró en pintores como Francisco Arias, Cirilo Martínez Novillo y otros afines al círculo de la Segunda Escuela de Vallecas y la posterior Escuela de Madrid.

²⁸⁵ QUEVEDO MARTÍN, A. *et al.* (1992). Raúl Tabares. Sala de Exposiciones Centro Cultural CajaCanarias, 7 abril – 9 mayo. Santa Cruz de Tenerife.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

En la formación del Grupo LADAC, se hallaban dos artistas que, a la postre, desarrollarían prolíficas obras sobre papel, con acuarelas o tintas. Uno fue Alberto Manrique, dedicado exclusivamente más tarde a la ejecución virtuosa de acuarelas, de paisajes regionales de gran demanda y, sobre todo, de una vertiente más personal, de abigarrados ambientes de imposibles perspectivas trabajadas con aerógrafo y acuarela, por la que ha sido premiado en numerosas ocasiones. Manuel Millares fue el otro exponente que alcanzaría brillo universal con sus célebres arpilleras; pero en su etapa inicial y muy a pesar suyo, no pudo evitar el influjo del acuarelismo regionalista pintando por un tiempo acuarelas, de muy difícil localización actualmente, que, aunque con un sello particular, beben indudablemente de esa fuente; más aún, la indeleble huella de la técnica motivaría la apariencia acuosa de su siguiente etapa surrealista, bajo el influjo también innegable de la estética daliniana. Pero en ella no acaba la influencia del agua porque en su obra de madurez, recurriría con frecuencia a las transparencias de las tintas para pintar sobre papeles sus desasosegantes “Homúnculos”, acompañados de una caligrafía que recuerda la de artistas compulsivos y coetáneos como Alberto Greco (Buenos Aires, 1930 – Barcelona, 1965). Tras él llegarían otras huellas acuareladas bajo prismas abstractos, como fue el caso de uno de los pintores más destacados de Canarias, emigrante retornado de Venezuela y fundador del Grupo Nuestro Arte, Pedro González. En la etapa *Icerse*, resulta evidente la experimentación con el concepto de mancha translúcida para evocar realidades insondables y elegantes de resonancias orientales; hasta sus últimas obras recientes, paralelas a lienzos de grandes proporciones en los que evidenciaba su maestría, ejecutó siempre papeles con tintas y collage que son, en esencia, acuarelas neo-figurativas. En este mismo derrotero se movió la obra de otro artista más joven miembro del grupo, como fue José Luis Fajardo (La Laguna, Tfe., 1941) cuyas composiciones de carácter neogoyesco gozan de una elegancia compositiva, muy libre y espontánea por aquél entonces; este autor ha desarrollado una vasta obra en papel, directa o a través del grabado, construida sobre manchas de espíriu acuarelable, acompañadas de caligráficas anotaciones de una notoria exactitud expresiva. Una tardía incorporación al grupo fue la de la ya mencionada artista polaca Vicky Penfold; otra viajera ilustre recién llegada a la isla que tras residir por breve tiempo en Tacoronte eligió el paradigmático y apacible clima del Puerto de la Cruz para radicarse definitivamente en la isla. Penfold, además de contribuir al ideario progresista y antiacadémico con una mancha expresionista que revolucionaba la apacible factura del paisaje costumbrista, se expresaba con igual intensidad al óleo que a la acuarela, técnica muy interiorizada gracias a su aprendizaje con el célebre pintor austriaco Kokoschka. Para este trabajo la artista tuvo la cortesía de ofrecer una entrevista en su chalet portuense donde se mostró generosa permitiendo la documentación de imágenes en buena medida hasta ahora inéditas.

En Las Palmas, se desarrollaron otras propuestas basadas en lenguajes abstracto-geométricos en torno al grupo “Espacio”, como las de los artistas Rafaely, Pino Ojeda, y, sobre todo, Lola

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Massieu, sobrina de Nicolás Massieu y Matos; esta temperamental pintora, pionera de un lenguaje inconformista exógeno al círculo artístico masculino imperante, cuajó un lenguaje informalista inconfundible de enérgicas manchas marrones de betúnes diluidos, igualmente translúcidos²⁸⁶, y que, de alguna manera, enlazan con la fuerza primaria de Antonio Padrón. Otro pintor radicado en Gran Canaria, pero original de Sabadell, autor probablemente de la última gran versión clásica del paisaje pétreo insular, que trabajó la acuarela con un carácter esencialmente íntimo, fue Baudilio Miró Mainou. En aras de conocer esa vertiente de su arte, inédita hasta ese momento, se estableció contacto telefónico con su familia, que respondió amablemente a la petición. Meses más tarde, entre diciembre de 1999 y enero del 2000, se realizó en el Centro Insular de Cultura de LPGC, la que es seguramente, primera exposición dedicada enteramente a las acuarelas y gouaches del pintor, titulada simplemente “Miró Mainou. Obra sobre papel”, cuyo contenido era, en gran medida, escenas de playa captadas al aire libre²⁸⁷.

El escultor Juan Bordes Caballero (LPGC,1948) trasladó al soporte del papel la dimensión escultórica de sus figuras retorcidas en el aire, sirviéndose para ello en numerosas ocasiones de la acuarela, poniéndolo de manifiesto en obras como el “San Sebastián” de 1991; pieza que ejecutó por encargo del director de la histórica Sala Conca de La Laguna, Gonzalo Díaz, para aglutinar distintas aproximaciones de artistas coetáneos que enriquecieran la iconografía de este asunto clásico, tema predilecto del coleccionista y crítico de arte. Es significativa la elección de este medio por parte de un artista cuyo trabajo se desenvuelve habitualmente a través de lo corpóreo y grávido; no obstante, para la representación del mártir, en la que ejecuta un autorretrato, el artista trabajó la técnica de una manera poco convencional, en sintonía con el desgaste a que somete sus esculturas, sometiéndola a un intenso trabajo de erosión, logrado a través de arañazos, frotados y restregados, con los que consiguió una superficie mate y con una “sustancia” imposible de alcanzar por otras vías²⁸⁸. De su misma generación, destaca el tratamiento acuarelado de la obra pictórica de Eduardo Camacho Cabrera (Tenerife, 1942-Íbid., 2006), de un carácter visceral y de emergencia expresiva, traducida en series que abordan el proceso de investigación plástica de diversos proyectos, como el titulado “Signos escenográficos en el Quijote de Cervantes”, materializado entre 2001 y 2004. De esta generación, se debe mencionar el notable relevo que al fenómeno de la “mirada acuarelada del otro” sobre el paisaje canario, en auge durante la época de las vanguardias y el despertar turístico insulares, ha desarrollado el artista holandés Lambert van Bommel, radicado actualmente en Los Silos. En correspondencia epistolar siempre se mostró muy generoso hacia las pretensiones formuladas, respondiendo a las mismas con abundante

²⁸⁶ CASTRO, F. (2001) *Lola Massieu. La Persistencia de la Pasión*. Sala de Exposiciones del Centro Cultural CajaCanarias, 4 – 29 dic S/C de Tenerife.

²⁸⁷ SANTANA, L. (1999) *Miró Mainou. Obra sobre papel*. Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, dic 1999 – ene 2000.

²⁸⁸ GARRIDO, C.. *La Sala Conca y la Imagen de San Sebastián*, en NAVARRO SEGURA, M.I. et al. (1994). *Conca. Una vanguardia y su época*, Cabildo de Tenerife, pág. 31.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

material gráfico de su trabajo²⁸⁹. Su trabajo posee la extraña cualidad de la exactitud tonal y un más que certero sentido compositivo, rasgos que lo enlazan sin dificultad con la obra de Hopper.

Artistas de la generación de los años setenta, como José Hernández, Fernando Álamo, Juan José Gil y García Álvarez, principalmente, desarrollaron una intensa obra pictórica de jugosa factura que dialoga con las formas del mundo sensible. De todos ellos, sin duda, es el último quien ha realizado una versión muy amplificada de las cualidades intrínsecas de la acuarela pero trasvasadas a otras técnicas como el óleo, trabajado de forma muy diluida; su serie de potentes manchas azules marinas así lo confirma y también, una de sus últimas muestras individuales en LPGC ejecutada en líricas acuarelas de formatos alargados que recuerdan los rollos verticales chinos. Otro artista de esta generación que ha trabajado profusamente la acuarela es Ramón Díaz Padilla con el que, a través de una conversación telefónica se pudo obtener interesante información de los procedimientos que empleaba. Así, por ejemplo comentó que los trazos lumínicos destacados en las obras se obtenían por medio de lejía aplicada con diversos tipos de pincel o brochas sobre lavados de tintas de escribir mezclados con acuarela; este método tenía la particularidad de que la lejía no alteraba la acuarela pero sí a las tintas, abriendo unos blancos o luces muy intensos. Igualmente, comentó que con anterioridad a esta obra desarrolló otra de soportes imprimados con cola de conejo y cargas, estrato sobre el que trabajaba siempre en húmedo rociándolo con esprái y agua y espolvoreando encima pigmentos; esto aprovechaba la propiedad higroscópica de la cola de conejo, que absorbe continuamente la humedad y se vuelve así permeable. Su muestra de 1997, integrada por obra de pequeños formatos, unos de 28 x 21 y otros de 10 x 7 cms, estaba significativamente titulada como “Teñidos de pintura. Pinturas y Acuarelas 1995-1997”²⁹⁰. En un total de cuarenta y cinco acuarelas realizadas entre 1995 y 1996, a través de una aplicación cuidadosa, creaba redes de pinceladas en franjas paralelas, resultando un aspecto de urdimbre o tejido; en unas trabajaba superponiendo finas veladuras, pero en otras, invertía el proceso trabajando en negativo, sustrayendo color por el método antes comentado.

Pertenecientes a la generación de los noventa, destacan dos artistas con una sensibilidad muy afín a la evanescencia de la acuarela aunque con lecturas muy distintas del medio; uno de ellos es Jorge Ortega (Caracas, 1958) radicado en La Laguna a partir de 1968, uno de los artistas más interesantes en el manejo actualizado de la acuarela, con una impronta en apariencia descuidada que proporciona un sentido nihilista, no incompatible con elegancia y saber hacer; este autor materializa lo que podría denominarse como la furtiva cualidad de la

²⁸⁹ MILLER-GRUBER, R. (1997). *Länd iches Schwaben Bilder des Freilichtmalers Lambert van Bommel ; 4. Mai bis 15. Juni 1997, Schwab sches Bauernhofmuseum Illerbeuren*. Kronburg-Illerbeuren: Schwäbisches Bauernhofmuseum.

²⁹⁰ PADILLA, R. D., POWER, K., & SÁNCHEZ, I. D. (1997). *Teñidos de pintura: pinturas y acuarelas 1995-1997: Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife, del 5 de septiembre al 3 de octubre: Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, del 23 de octubre al 29 de noviembre*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

transparencia fugada, que migra de un medio a otro de su producción en un quehacer plástico que denota libertad, proceso y una mirada lúcida²⁹¹. El otro es la pintora y fotógrafa Karina Beltrán (Buenavista del Norte, Tenerife, 1968), Premio Nacional de Acuarela en el Certamen de CajaMadrid de 1990, y autora de una visión poética del espacio, traducida en visionarias construcciones de cálida y familiar apariencia, pero que plantean al tiempo una desasosegante ambigüedad funcional. La cualidad sensorial de su obra en acuarela se basa en un brillante colorido que logra en buena medida por la sutileza con que aplica la mancha sobre el papel, garantizando el depósito del pigmento en las más óptimas condiciones. Así mismo, esta autora cuestiona los formatos convencionales, retrotrayendo las formas hacia el interior del verdadero borde de la hoja o modificando los cuadrangulares límites de la misma²⁹². La cuidada factura de sus obras no oblitera cualidades texturales de lavados en cuyo decurso la artista apenas interviene y denota un concepto temporal de la acuarela dilatado que valora el carácter artesanal del proceso. En otras manos, tal sentido de pureza técnica a veces alcanza cotas que llegan a invertir la fluidez congelada de la óptima mancha, adentrándose en un terreno casi fotográfico conseguido mediante el uso del aerógrafo y la reserva o *pochoir*; esta liminar cualidad puede hallarse en las acuarelas del artista Nazario (Sevilla, 1944), desgajadas en obras independientes desde el lenguaje del cómic al que es afín y exhibidas durante 1993 en el CAAM de LPGC.

9.7. Multiculturalidad y nuevos paisajes de agua.

A finales del s. XX, se esboza, a tenor de las inquietudes geográficas globales que precisan de acciones de análisis y consenso internacional, un tránsito imparable de ideas y autores por todo el orbe, que tiene un reflejo claro en el panorama cultural de las islas como enclave de encuentro intercontinental. En tal sentido, desde las instituciones oficiales se ponen en marcha ambiciosos proyectos culturales, tales como festivales, ciclos, conferencias, etc., reflejo de las preocupaciones coyunturales que afectan a la globalidad del planeta, toda vez que las fronteras se interconectan con el incesante empuje de las nuevas tecnologías. Tales proyectos giran en torno a los polos que centran buena parte del pensamiento artístico actual, en buena medida en torno a cuestiones de contenido social, identidad, desarraigo, territorio, género, memoria, entre otras, que narran las tensiones geopolíticas, la crisis medioambiental y los nuevos paisajes de la globalización. La acuarela es un medio que, curiosamente, ha ganado en popularidad entre los artistas debido, probablemente, a lo contemporáneo de su intrínseca fragilidad, a su naturaleza huidiza en perenne comunión con un soporte, el papel, igualmente perecedero y humilde. La acuarela podría ser así símbolo y metáfora de la desprotección y el desamparo de millones de seres en condiciones extremas.

²⁹¹ Ver visiones. (1995). Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

²⁹² XXIII Certamen Nacional de Acuarela Caja Madrid 1999. (1999). Madrid: Caja Madrid, Obra Social págs. 12-13.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Así mismo, la acuarela refleja la multiculturalidad en obras como las de Rashid Diab (Wad Medani, Sudán, 1957), que resumen una aproximación original al medio desde el diálogo entre las culturas occidental y árabe. Una serie de sus trabajos, expuestos en el CAAM de Las Palmas durante 1993²⁹³, sugería hasta qué punto el color podía ser un símbolo que destacaba por encima de otros signos culturales mostrados. El artista reivindicaba el indispensable contenido cultural de sus acuarelas como premisa para la consideración artística de una propuesta, más allá del dominio del lenguaje pictórico propiamente dicho, y argüía como ejemplo el caso de Miquel Barceló, cuya obra la considera desprovista de ese sustrato o raíz. Reivindicaba así mismo la noción, de que el arte abstracto es inherente a la cultura islámica, porque parte de la poesía y, a diferencia de Occidente, no aborda directamente el espacio contextual, sino que es imaginativo y, por tanto, auténtico.

Algunos artistas actuales reformulan la tradición del paisaje canario a la acuarela dotando a su trabajo de una fuerte carga poética y simbólica. Es el caso de Pedro Javier Rodríguez (LPGC, 1951), integrante de la exposición de 1997, titulada “Mundo, Magia, Memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna”²⁹⁴, con una serie de obra de carácter barroco revestida de una interesante pátina temporal; con un cosmos de pequeñas manchas y sutiles texturas, cálidas unas veces, y frías, otras, el artista sugiere un enjambre figural que transita entre lo diáfano trazado y lo informalmente sugerido; en esa muestra también colgó una serie de pequeños paisajes ajenos ya a la ingenuidad de un Alejandro de Ossuna, pero impregnados de una evidente nostalgia por el paisaje edénico ausente; y recurrió, finalmente, a la composición plural en forma de mosaico, con dos bloques de cuarenta y nueve pequeñas acuarelas cada uno, de variaciones sobre paisajes imaginarios. La ya citada Carmen Muruve ha materializado en los últimos años un constante acercamiento a la acuarela, con el que replantea el tema tradicional del barrio y de la casa canaria desde una óptica desapasionada. Por su parte, las últimas piezas de David Méndez Pérez (Santa Cruz de La Palma, 1975) se revisten de una apariencia acuarelada densa, por el uso de capas semitransparentes de pinturas acuosas, y por el uso de un entramado de “realidades superpuestas” que aluden a una pintura temporal y del recuerdo²⁹⁵. De igual promoción, conviene señalar el dual acercamiento que puede hallarse hacia el medio, en manos de artistas que operan con distintas estrategias comunicativas; este sería el caso de, por un lado, la obra más celebradora de la materia pero sin excesos de Rafael Pinillos (La Orotava, Tenerife, 1975) y, por otro, la aguda visión de la realidad empleada sin licencias perturbadoras del mensaje, de Rocío Arévalo

²⁹³ *Atlántica Internacional. Revista de las Artes*. Nº 7 (Primavera, 1994). Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, págs. 20-27.

²⁹⁴ COMBALÍA, V., ZAYA, O., & PINTO, Carlos. E. (1997). *Mundo, Magia, Memoria. Exposición de Artistas Lagunáticos en La Laguna: 1995-1997: Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna*: Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico-Artístico del Excmo. Ayto. La Laguna.

²⁹⁵ MÉNDEZ, D. M., GAU, S., & LUIS, C. F. (2011). *Diario de campo: encuentros, meta'oras y alegorías: obras sobre papel 2010-11*: Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Cortés (Santiago de Chile, 1974). Pinillos, por su parte, elabora en torno a las dos primeras décadas una obra poblada de signos que lleva la mirada a un tiempo mítico, primero sobre estructuras de una particular cartografía sin centro aparente y, más recientemente, hacia paisajes más específicos de interesantes revelaciones; en su concreción tamiza el secreto de su bagaje bajo la habitual designación de “técnicas mixtas”, pero, resulta indudable la participación de la acuarela en series recientes como las de “Zug ruff-fluzz I”, donde se aprecia el característico efecto dendrítico de Sand o en la más actual aún de “El Insignificante fragmento”²⁹⁶; en todo caso, este artista escoge las calidades derivadas de tintas, acuarelas y otros medios aplicados con una vocación de veladuras que aporta sugerentes calidades a las imágenes²⁹⁷. En cuanto a las acuarelas de Arévalo, utiliza manchas brillantes de color y recurre al *hard edge* para enfatizar aún más la efectividad psicológica de sus íntimos encuadres²⁹⁸.

9.8. Propuesta de síntesis panorámica y visual.

Con las imágenes siguientes se corrobora que la acuarela ha sido empleada por la gran mayoría de artistas del contexto insular. nSe ha constatado igualmente que la probabilidad de uso aumenta en las primeras fases de las respectivas carreras de los artistas más consagrados, cuyo carácter de maduración, experimentación y concreción estilística requiere a su vez de la economía de esfuerzos y de las facilidades que proporciona la obra en papel en cuestiones como transporte, permutabilidad o cualquier clase de transformación. En ese grupo cabría mencionar los casos de Pedro y Gonzalo González, José Luis Fajardo o Juan José Gil. También hay otros autores que sencillamente manifiestan una actitud camaleónica migrando entre medios como puede ser García Álvarez que recientemente ha realizado una exposición en Las Palmas íntegramente formada por acuarelas. Así mismo han habido otros con un alma esencialmente acuarelada que, aún expresándose con otros soportes buscan y materializan las calidades intrínsecas a la acuarela; éste sin ninguna duda fue el caso del desaparecido Eduardo Camacho Cabrera, realizador de una obra siempre fresca y espontánea. Pero el horizonte es promisorio por la existencia de otros muchos donde su uso va claramente más allá de una cualidad primeriza emergiendo a la luz como soporte básico de las propuestas, como es el caso de José Herrera, Carlos Matallana, Jorge Ortega, Karina Beltrán o Rocío Arévalo. Actualmente podría concluirse de manera provisional que la diferencia se ha convertido en un valor, que importa más que nunca ir ligero de equipaje en busca de una levedad muy añorada y que, por tanto, en suma, trabajar la acuarela es en realidad una acción

²⁹⁶ PINILLOS, R. *El Insignificante fragmento III* (en línea). Consulta 24 junio 2016. Disponible en: <http://www.rafaelpinillos.com/plastic-arts/>.

²⁹⁷ BAJO, M. L. & HERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2008) *Rafel Pinillos Hernández. Simbología de un tiempo circular: La Dinámica de los Bucle*. 22 feb – 12 mar 2008, Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife, Ito.de Estudios Hispánicos de Canarias.

²⁹⁸ ARÉVALO, R. *Sinestias* (en línea). Consulta 10 enero 2017. Disponible en: https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2013_rocio-arevalo/.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

casi subversiva y del todo atrayente.



Autor/a: BRUNO BRANDT PARDO (Berlín, 1893-1962)

Título: "Paisaje" / Fuente: GARCÍA ACOSTA, L.D. & PINTO, C.E. (1984). *Bruno Brandt. 1893-1962. S/C de Tfe.*: Editorial Confederación Española de Cajas de Ahorros.

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 37,9 x 28,1 cm

Año: 1933

428

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: SERVANDO DEL PILAR (Segovia, 1903 - 1990)

Título: Paisaje con campesino.

Técnica: Lápiz subyacente y Acuarela /papel.

Dimensiones: 32 x 24 cm.

Año: 1932.



Autor/a: SERVANDO DEL PILAR (Segovia, 1903 - 1990).

Título: Lechera.

Técnica: Acuarela / papel. Dimensiones: 37,9 x 28,1 cm Año: 1933.

Fuente imágenes: MAINER, J.C. et al. (2005). Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias; Islas Canarias, 2005. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, Gobierno de Canarias, etc., pág. 281)



Autor/a: SERVANDO DEL PILAR (Segovia, 1903-1990)

Título: Paisaje con campesinos

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 20,5 x 27,9 cm

Año: 1933

429

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- *Ibid.*, 1989)

Título: *Campesinas.*

Técnica: Tinta sobre papel.

Dimensiones: 15 x 12,5 cm.

Año: 1933.



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- *Ibid.*, 1989)

Título: *Mujeres con gánigo.*

Técnica: Tinta sobre papel.

Dimensiones: 15 x 12,5 cm.

Año: 1933.



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- *Ibid.*, 1989)

Título: *Composición canaria.*

Técnica: Tintas sobre papel.

Dimensiones: 14 x 8,5 cm

Año: 1938.



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- *Ibid.*, 1989)

Título: *Composición con tres figuras.*

Técnica: Tintas sobre papel

Dimensiones: 38,8 x 25 cm

Año: 1955.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

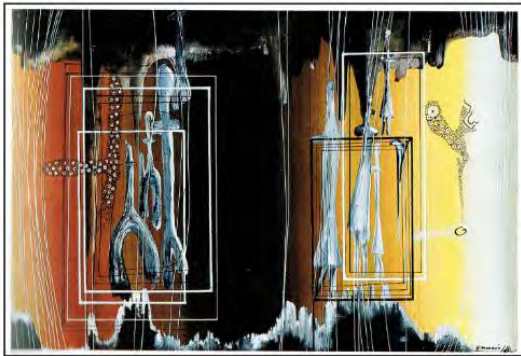
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

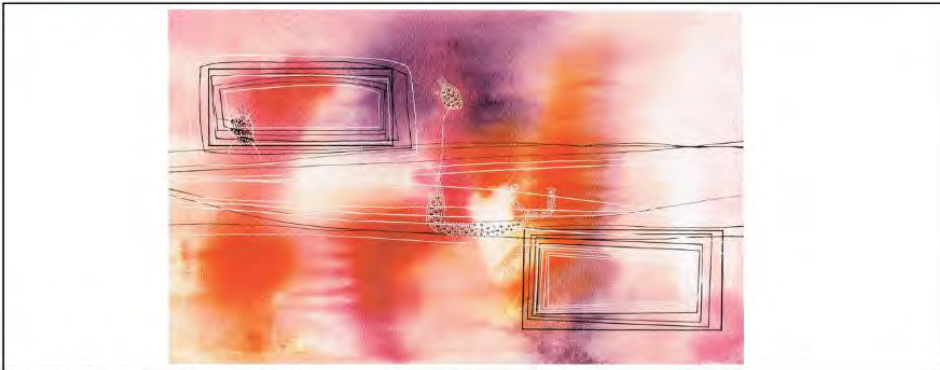
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

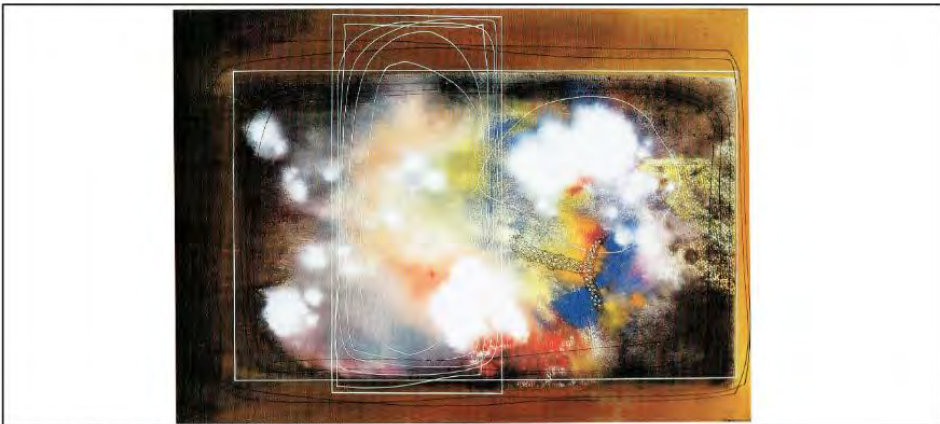
11/07/2017 16:32:45



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- <i>Ibid.</i> , 1989)
Título: <i>Composición con ídolos guanches.</i>
Técnica: Gouache / papel.
Dimensiones: 40 x 59 cm.
Año: 1957.



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- <i>Ibid.</i> , 1989)	Título: <i>Tensión.</i>
Técnica: Gouache sobre papel.	Dimensiones: 29,5 x 47 cm.
Año: 1959.	



Autor/a: FELO MONZÓN (LPGC, 1910- <i>Ibid.</i> , 1989)	Título: <i>Construcción canaria.</i>
Técnica: Gouache sobre papel	Dimensiones: 42 x 59 cm
Año: 1960.	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ÓSCAR DOMINGUEZ (La Laguna, 1906 - París, 1957) -1996)

Título: Cartel *El mejor clima del mundo*. Primer Premio Concurso Carteles Turísticos del Cabildo.

Técnica: Gouache sobre papel

Dimensiones: 45 x 65 cm aprox. (detalle)

Año: 1934



Autor/a: ÓSCAR DOMINGUEZ (La Laguna, 1906 - París, 1957)

Título: Sin título. Decalcomanía.

Técnica: Tinta de colores sobre tablilla.

Dimensiones: 11 x 16 cm

Año: h. 1934



Autor/a: ÓSCAR DOMINGUEZ (La Laguna, 1906 - París, 1957)

Título: *Lion, La Fenêtre*

Técnica: Gouache en color / papel. Decalcomanía de interpretación no premeditada.

Dimensiones: 21 x 29 cm

Año: 1936

Procedencia: HDEZ. GUTIERREZ, Isidro: *Una fuente petrificada por los placeres del vértigo* en "Óscar Dominguez. Decalcomanías. Galería Guillermo de Osma, 2006

432

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

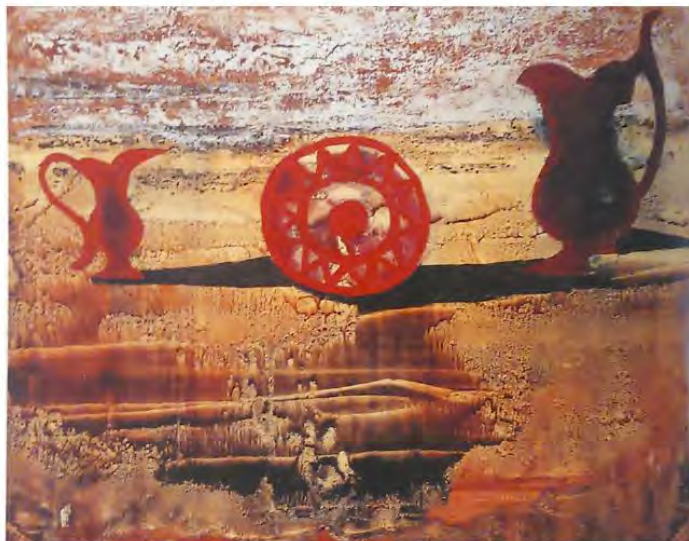
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ÓSCAR DOMINGUEZ (La Laguna, 1906 - París, 1957)	Título: Composición surrealista
Técnica: Óleo, gouache y grattage sobre tablilla	Dimensiones: 22 x 27 cm
Año: 1938	



Autor/a: ÓSCAR DOMINGUEZ (La Laguna, 1906 - París, 1957)	Título: <i>Nature morte.</i>
Técnica: Óleo y decalcomanía sobre cartón pegado al lienzo.	Dimensiones: 50 x 65 cm
Año: 1954	Procedencia: HDEZ. GUTIERREZ, Isidro: <i>Una fuente petrificada por los placeres del vértigo</i> en "Óscar Domínguez. Decalcomanías. Galería Guillermo de Osma, 2006

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: Francisco Bonnín Guerin (S/C Tfe., 1874- Pto. de la Cruz, 1963)

Título: *Ermita de Los Príncipes* / Imagen inédita facilitada por los propietarios.

Técnica: Acuarela al aire libre sobre papel.

Dimensiones: 65 x 45 cm aprox.

Año: h. 1941



Autor/a: Francisco Bonnín Guerin (S/C Tfe., 1874- Pto. de la Cruz, 1963)

Título: *Calle del Pilar* / Imagen inédita facilitada por los propietarios.

Técnica: Acuarela al aire libre sobre papel.

Dimensiones: 44 x 60 cm aprox.

Año: h. 1940 ?



Autor/a: Francisco Bonnín Guerin (S/C Tfe., 1874- Pto. de la Cruz, 1963)

Título: *Los Príncipes (Los Realejos)* / Imagen inédita facilitada por los propietarios.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 171 x 85 x 78 cm

Año: 1941



Autor/a: Francisco Bonnín Guerin (S/C Tfe., 1874- Pto. de la Cruz, 1963)

Título: *Lo más alto de la altura*

Técnica: Acuarela / papel

Dimensiones: 90 x 135 cm

Año: 2014

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: SANTIAGO SANTANA (Arucas 1909-LPGC, 1996)

Título: *La Casa de los Picos*

Técnica: Acuarela / papel

Dimensiones: 28 x 30 cm

Año: h. 1930



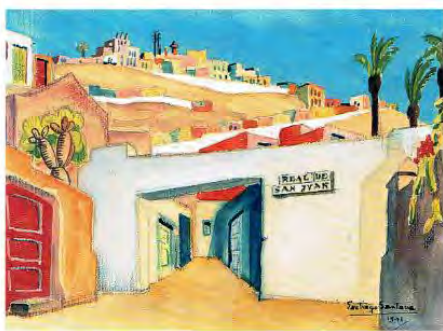
Autor/a: SANTIAGO SANTANA (Arucas 1909-LPGC, 1996)

Título: *Plaza de la Feria*

Técnica: Acuarela / papel

Dimensiones: 24 x 17,5 cm

Año: 1930



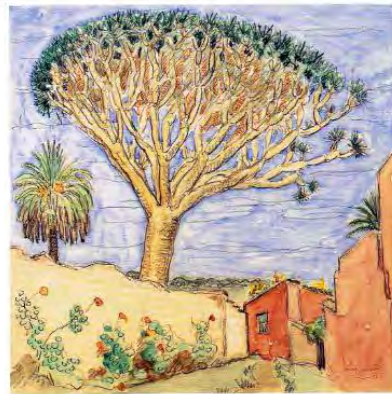
Autor/a: SANTIAGO SANTANA (Arucas 1909-LPGC, 1996)

Título: *Real de San Juan*

Técnica: Acuarela / papel

Dimensiones: 31 x 23 cm

Año: 1941



Autor/a: SANTIAGO SANTANA (Arucas 1909-LPGC, 1996)

Título: *El Drago*

Técnica: Acuarela / papel

Dimensiones: 24 x 24.5 cm

Año: 1981

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

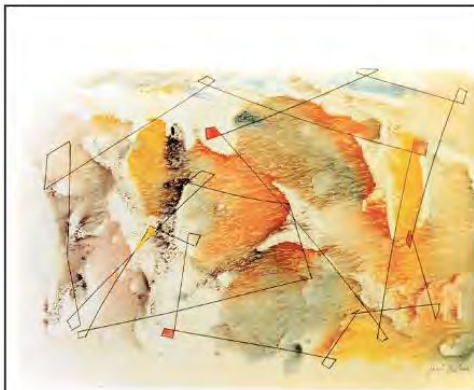
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: José Julio Rodríguez Hdez. (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916 - 2002)

Título: *Monotipo con tensiones (Acuarela absoluta)*

Técnica: Acuarela y tinta sobre papel.

Dimensiones: 28 x 46 cm

Año: h. 1949



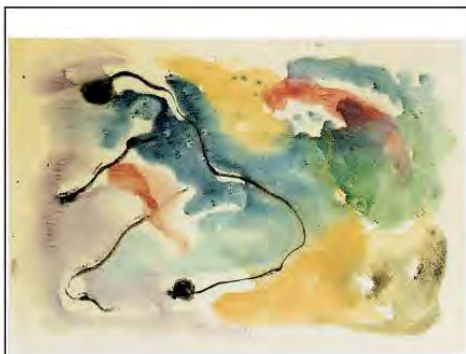
Autor/a: José Julio Rodríguez Hdez. (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916 - 2002)

Título: *Acuarela absoluta*

Técnica: Acuarela y tinta sobre papel

Dimensiones: 35 x 50 cm

Año: h. 1950



Autor/a: José Julio Rodríguez Hdez. (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916 - 2002)

Título: *Monotipo (Acuarela absoluta)*

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 28 x 46 cm

Año: h. 1949



Autor/a: José Julio Rodríguez Hdez. (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916 - 2002)

Título: *Monotipo (Acuarela absoluta)*

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 28 x 46 cm

Año: 1949-50

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

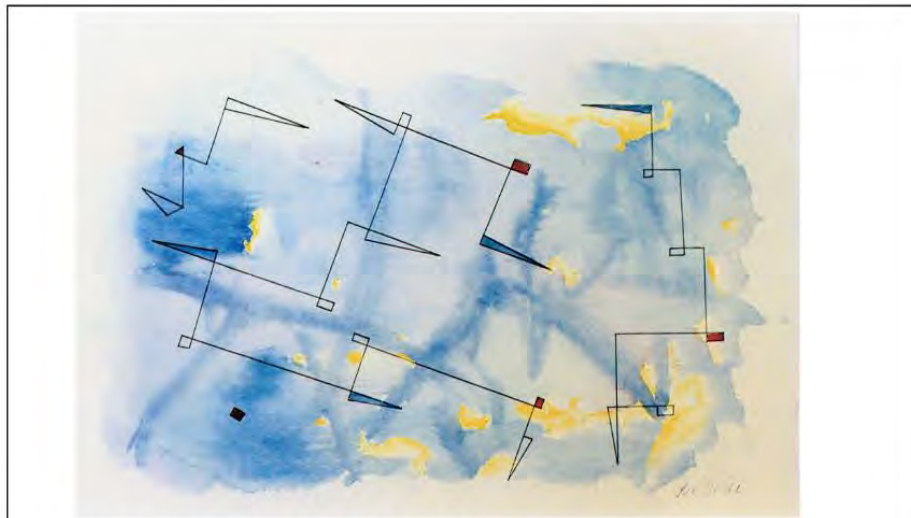
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: José Julio Rodríguez Hdez. (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916 - 2002)		Título: <i>Monotipo con tensiones (Acuarela absoluta)</i>	
Técnica: Acuarela y tinta sobre papel.		Dimensiones: 30 x 44 cm	
Año: h. 1949	Bibl.: AA.VV.: JOSÉ JULIO. Sala de exposiciones Centro Cultural Cajacanarias, S/C Tfe., Islas Canarias, 11 abril - 11 mayo 1991.		



Autor/a: José Julio Rodríguez Hdez. (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916 - 2002)	
Título: <i>Composición abstracta</i>	
Técnica: Acuarela y ouachesobre papel	
Dimensiones: 38 x 46 cm aprox.	
Año: h. 1949	



Autor/a: FRANCISCO ARIAS (Madrid, 1911- 1977)	
Título: <i>Sin título</i>	
Técnica: Mixta sobre papel	
Dimensiones: 34 x 44, 3 cm	
Año: 1965	

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: STIG AKERVAL (Suecia/Finlandia ?, ?)

Título: *Masca*.

Técnica: Gouache / cartón.

Dimensiones: 39,2 x 48,5 cm.

Año: h. 1947.

438

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)

Título: Paisaje.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 30 x 55 cm aprox.

Año: 1960-64



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)

Título: Paisaje.

Técnica: Gouache sobre papel

Dimensiones: 50 x 65 cm aprox.

Año: 1960-64



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)

Título: Estudios de figura del natural en acuarela de la clase de Kokoschka.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 70 x 55 cm aprox.

Año: agosto 1963



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)

Título: Estudios de figura del natural en acuarela de la clase de Kokoschka.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 70 x 55 cm aprox.

Año: agosto 1963

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)
Título: Estudios de figura del natural en acuarela de la clase de Kokoschka.
Técnica: Acuarela sobre papel.
Dimensiones: 70 x 55 cm aprox.
Año: agosto 1963



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)
Título: Estudios de figura del natural en acuarela de la clase de Kokoschka.
Técnica: Acuarela sobre papel.
Dimensiones: 70 x 55 cm aprox.
Año: agosto 1963



Autor/a: Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)
Título: Estudios de figura del natural en acuarela de la clase de Kokoschka.
Técnica:
Dimensiones: 70 x 55 cm aprox.
Año: 1963



Autor/a: VICKY PENFOLD (Cracovia, 1918- Tenerife, 2013)
Título: Paisaje
Técnica: Tinta china negra y pincel sobre papel
Dimensiones: 50 x 70 cm
Año: 1988

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

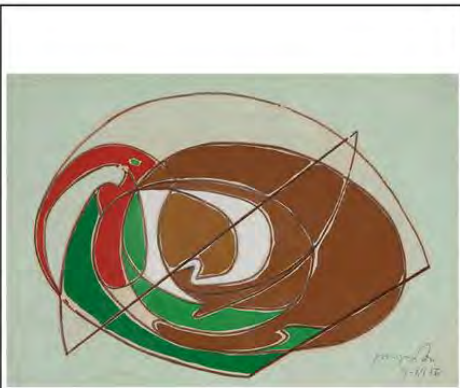
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



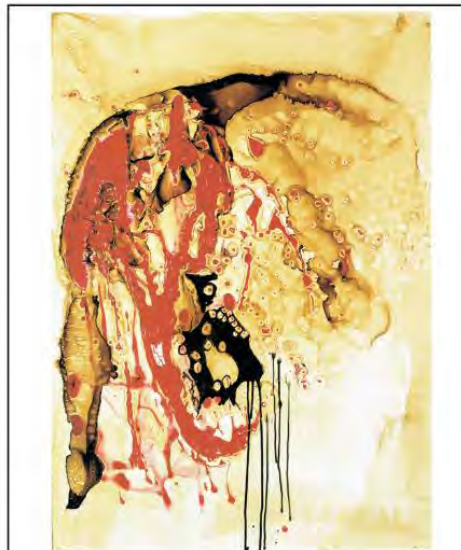
Autor/a: PINO OJEDA (Teror, 1916-, LPGC, 2002).

Título: ./Biblio.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 30 x 50 cm. aprox.

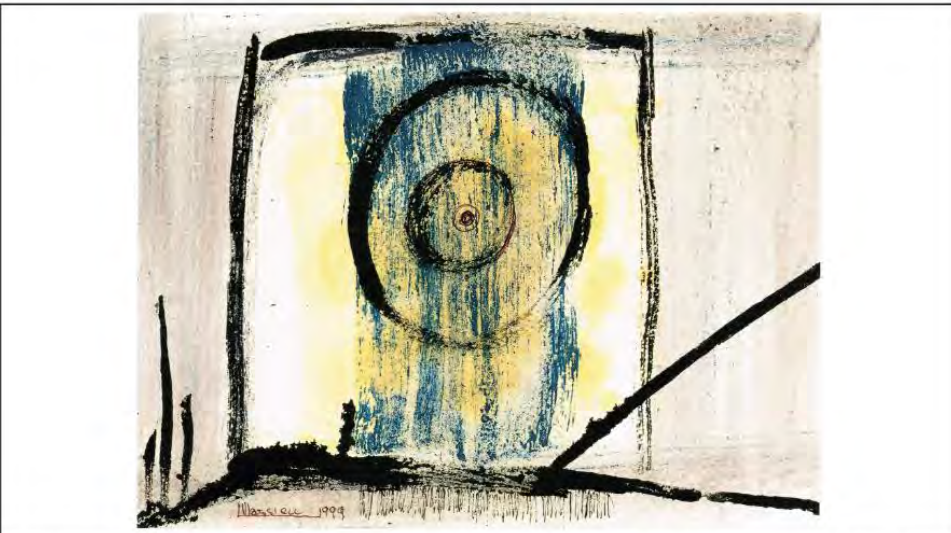
Año: 1956.



Autor/a: LOLA MASSIEU (LPGC, 1920- *Ibid.*, 2007).

Título: *Sin título. Sin título /Cat. exp. "Lola Massieu. La persistencia de la pasión", Cajacanarias, S/C. Tfe., 4-29 dic 2001.*

Dimensiones: 15 x 12,5 cm. Técnica: Pintura sobre papel. Año: 2001.



Autor/a: LOLA MASSIEU (LPGC, 1926- *Ibid.*, 2007).

Título: *Sin título /Cat. exp. "Lola Massieu. La persistencia de la pasión", Cajacanarias, S/C. Tfe., 4-29 dic 2001.*

Técnica: Pintura sobre papel.

Dimensiones: 23 x 35 cm. aprox.

Año: 1999.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: LOLA MASSIEU (LPGC, 1920- <i>Ibid.</i> 2007).	Título: <i>Sin título./Cat. exp. "Lola Massieu. La persistencia de la pasión";</i> Cajacanarias, S/C. Tfe., 4-29 dic 2001.	
Técnica: Pintura sobre papel.	Dimensiones: 60 x 40 cm. aprox.	Año: 2001.

442

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: BAUDILIO MIRO MAINOU (Sabadell, 1921- LPGC, 2000). Título: *Apunte de playa./Cat. exp. "MIRÓ MAINOU. Obra sobre papel"*, Centro Insular de Cultura, LPGC, dic. 1999- ene. 2000.

Técnica: Acuarela/papel.

Dimensiones: 31,5 x 23,5 cm.

Año: Agaete, 1986.

443

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MANOLO MILLARES (LPGC, 1926-, Madrid, 1972)
Título: Casa. / Biblio. ALMEIDA CABRERA, Pedro: <i>La arquitectura en la pintura canaria del s. XX</i> , Museo Néstor, Galería de Arte Canario Contemporáneo, Feb-mar 1989.
Técnica: Acuarela sobre papel.
Dimensiones: 61 x 24,5 cm.
Año: h. 1950.

Autor/a: MANOLO MILLARES (LPGC, 1926-, Madrid, 1972)
Título: ?
Técnica: Acuarela sobre papel.
Dimensiones: 15 x 12,5 cm.
Año: h. 1950.



Autor/a: MANOLO MILLARES (LPGC, 1926-, Madrid, 1972)	Título: <i>Pájaros y personajes.</i>
Técnica: Acuarela sobre papel.	Dimensiones: 50,7 x 69,7 cm.
Año: 1933	Procedencia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: PEDRO GONZÁLEZ MORALES (Valle de Guerra, La Laguna, Tfe., 1927- La Laguna, 2016). Título: Sin título /CASTRO BORREGO, Fdo., "P. González", Col. Bibl. de Artistas Canarios., Gob. de Canarias, s.f., pág. 1958.

Técnica: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 23 x 28 cm.

Año: 1958



Autor/a: PEDRO GONZÁLEZ MORALES (Valle de Guerra, La Laguna, Tfe., 1927- La Laguna, 2016). Título: Sin título /AA.VV.: "Col. de Arte del Itto. de Estudios Hispánicos de Canarias, Pto. de la Cruz," 2001., pág. 113.

Técnica: Collage y tinta sobre papel.

Dimensiones: 45 x 33 cm.

Año: 1961.

445

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: RAÚL TABARES (La Laguna,1928-)
Título: ?
Técnica: "Antiacuarela": Acuarela estampada sobre papel con tejidos manchados de pintura.
Dimensiones: 45 x 60 cm aprox.
Año: 1960-70 (Época experimental)

446

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).

Título: *Los Cristianos* / Imagen inédita facilitada por el autor.

Técnica: Acuarela sobre papel grueso.

Dimensiones: 70 x 50 cm aprox.

Año: 1969.



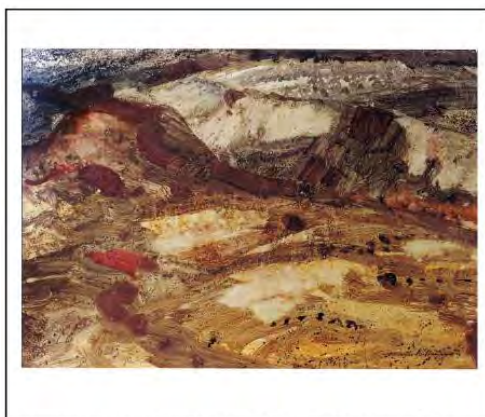
Autor/a: Manuel Martín Béthencourt (S/C Tfe., 1941)

Título: *Los Cristianos* / Imagen inédita facilitada por el autor (detalle).

Técnica: Acuarela sobre papel grueso.

Dimensiones: 70 x 50 cm aprox.

Año: 1969.



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).

Título: ? / imagen inédita facilitada por el autor

Técnica: Acuarela densificada con látex y aguarás, absorbida posteriormente con impresiones de trapo húmedo.

Dimensiones: 50 x 70 cm aprox.

Año: 1967.



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).

Título: *Las Cañadas* / Imagen inédita facilitada por el autor.

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 38 x 21 cm aprox.

Año: 1970

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).	Titulo: <i>Los Cristianos</i> /Imagen facilitada por el artista.	
--	--	--

Técnica: Acuarela sobre papel grueso.	Dimensiones: 70 x 100 cm. aprox.	Año: 1969.
---------------------------------------	----------------------------------	------------



Autor/a: MANUEL MARTÍN BÉTHENCOURT (S/C Tfe., 1941).	Titulo: <i>Los Cristianos</i> /Imagen facilitada por el artista (detalle).	
--	--	--

Técnica: Acuarela sobre papel grueso.	Dimensiones: 70 x 100 cm. aprox.	Año: 1969.
---------------------------------------	----------------------------------	------------

448

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: EDUARDO CAMACHO CABRERA (S/C Tfe., 1946- Ibíd., 2006).

Título: Serie "d" creación pictórica (fragmento). *Proyecto Unir las dos orillas. Iconografía Plástica en la Poesía de Dulce María Loynaz.*

Técnica: Acrílico, pincel y palillo japonés / papel.

Dimensiones: 70 x 50 cm.

Año: 2000



Autor/a: EDUARDO CAMACHO CABRERA (S/C Tfe., 1946- Ibíd., 2006).

Título: N° 10, Serie *Pinturas y recreaciones. Signos Escenográficos en el Quijote de Cervantes.*

Técnica: Acrílico, pincel y palillo japonés / papel.

Dimensiones: 32,5 x 46 cm.

Año: 2001-2004.



Autor/a: EDUARDO CAMACHO CABRERA (S/C Tfe., 1946- Ibíd., 2006).

Título: N° 10, Serie *Pinturas y recreaciones. Signos Escenográficos en el Quijote de Cervantes.*

Técnica: Acrílico, pincel y palillo japonés / papel.

Dimensiones: 32,5 x 46 cm.

Año: 2001-2004.



Autor/a: EDUARDO CAMACHO CABRERA (S/C Tfe., 1946- Ibíd., 2006).

Título: N° 44, Serie *Pinturas y recreaciones. Signos Escenográficos en el Quijote de Cervantes.*

Técnica: Acrílico, pincel y palillo japonés / papel.

Dimensiones: 32,5 x 46 cm.

Año: 2001-2004.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

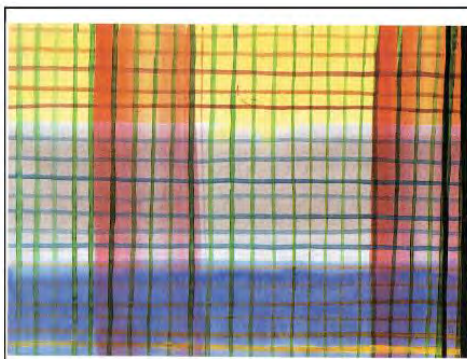
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

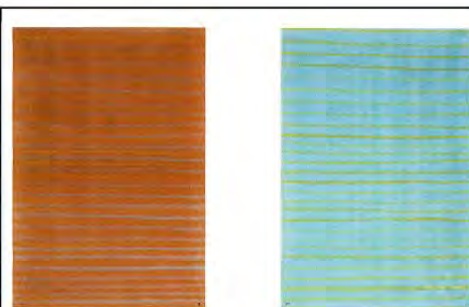
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

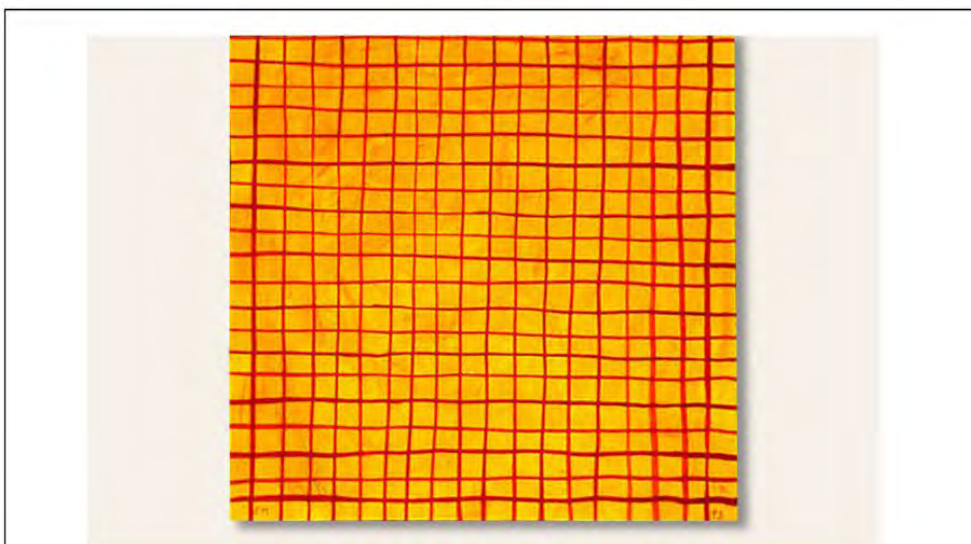
11/07/2017 16:32:45



Autor/a: CARLOS MATALLANA (Lanzarote, 1956)
Título: <i>Sin título. Serie Territorio / Catálogo exp. Galería Rayuela, 11 ene-19 feb 1994.</i>
Técnica: Acuarela - Peerless / papel
Dimensiones: 21,5 x 15,5 cm
Año: 1993



Autor/a: CARLOS MATALLANA (Lanzarote, 1956)
Título: <i>Sin título. Serie Paisaje / Catálogo exp. Galería Rayuela, 11 ene-19 feb 1994.</i>
Técnica: Peerless, acuarela / papel.
Dimensiones: 31,5 x 21,5 cm c/u.
Año: 1992.



Autor/a: CARLOS MATALLANA (Lanzarote, 1956).	Título: <i>Sin título. Serie Territorio. / Web del artista.</i>
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 15 x 15 cm. Año: 1993.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

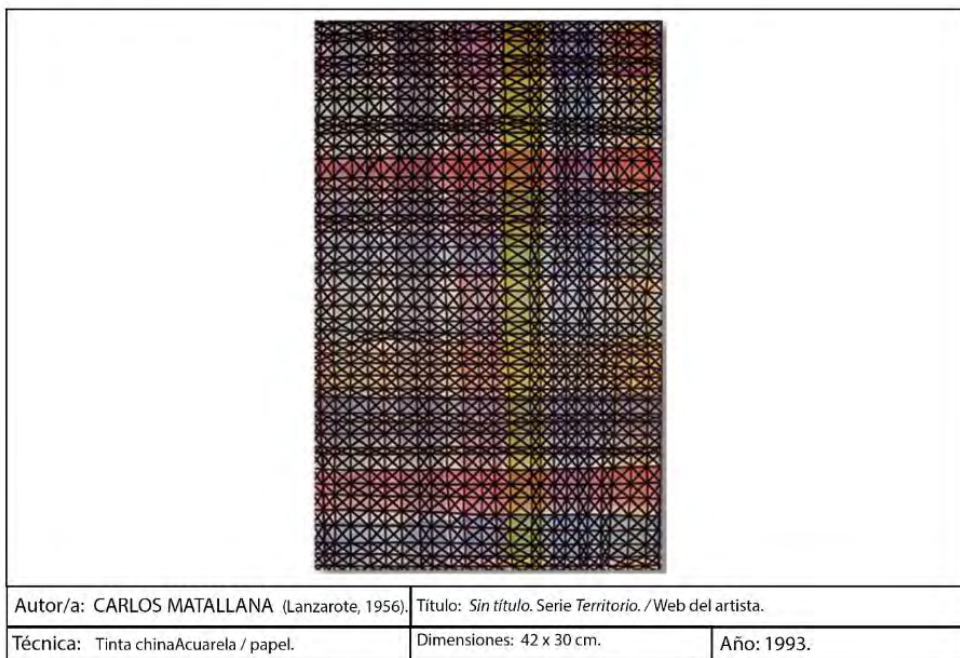
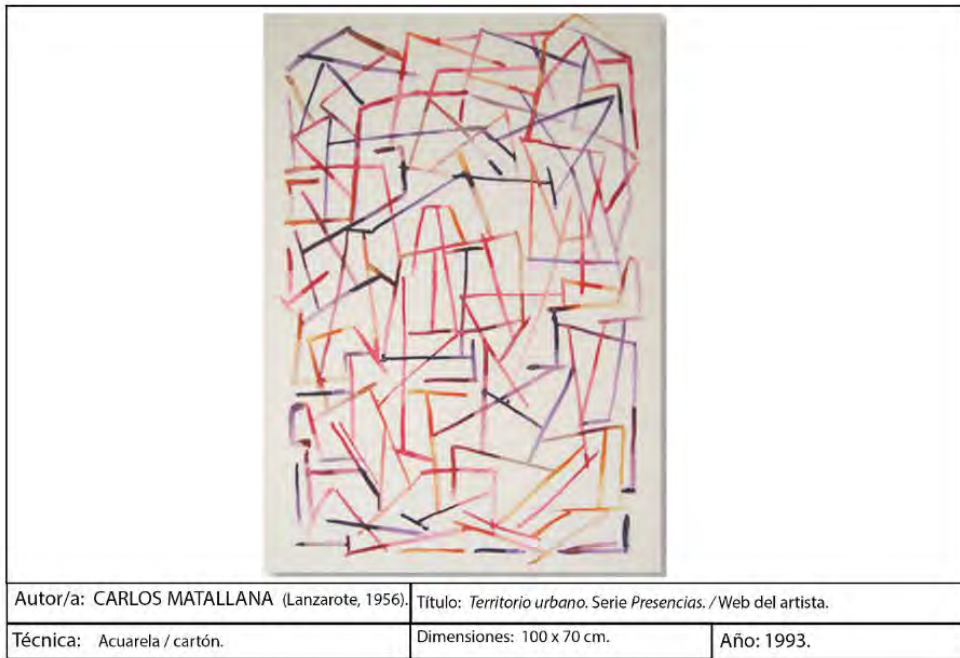
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Autor/a: JOSÉ HERRERA (La Laguna, 1956)	Título: <i>Sin título</i> /Galería Magda Ojeda, LPGC.	
Técnica: Acuarela / ¿papel?	Dimensiones: 202 x 151 cm.	Año: 2005.



Autor/a: JOSÉ HERRERA (La Laguna, 1956)	Título: <i>Sin título</i> /Galería Magda Ojeda, LPGC.	
Técnica: Acuarela / ¿papel?	Dimensiones: 202 x 151 cm.	Año: 2005.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/		
Identificador del documento: 965205		Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24	
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48	
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45	



Autor/a: JORGE ORTEGA (Caracas, 1958).	Título: <i>Sin título</i> / Catálogo exp. "Ver Visio-Nes", Islas Canarias, Gobierno de Canarias, S/C. Tfe., 1995.	
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 65 X 65 cm,	Año: h. 1995.



Autor/a: ATILIO DORESTE (Caracas, 1958).	Título: <i>Sin título</i> / Catálogo exp. "Amor de Tierra. Atlio Doreste. Islas Canarias 1999", Galería Magda Lázaro, S/C. Tfe.	
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 30 x 42 cm.	Año: 1998.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ATILIO DORESTE (LPGC, 1964).	Título: <i>Sin título</i> / Catálogo exp. "Amor de Tierra. Atlio Doreste. Islas Canarias 1999", Galería Magda Lázaro, S/C. Tfe.	
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 30 x 42 cm.	Año: 1998.



Autor/a: ATILIO DORESTE (LPGC, 1964).	Título: <i>Sin título</i> / Catálogo exp. "Amor de Tierra. Atlio Doreste. Islas Canarias 1999", Galería Magda Lázaro, S/C. Tfe.	
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 30 x 42 cm.	Año: 1998.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: KARINA BELTRÁN (Buenavista del Norte, Tfe, 1968).	Título: "Cajas con Ofrendas" / Cat. exp. "XXIII Certamen Nnal. de Acuarela Caja Madrid", 1999, pág. 13.
Técnica: Acuarela / papel.	Dimensiones: 50 x 60 cm. Año: h. 1998.

455

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Autor/a: ROCÍO AREVALO CORTÉS (Santiago de Chile, 1974).	Título: <i>El arte de comer</i> / Catálogo exp. "5º Certamen Artes Plásticas ATRIUM 12", 7 no - 7 dic, 2012, La Laguna, S/C. Tfe.
Técnica: Acquarela / papel.	Dimensiones: 110 x 130 cm. Año: h. 2011.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

X. IMPLICACIONES CONVENCIONALES DE LA ACUARELA.

Se ha intentado trazar un camino necesariamente sintético pero revelador de las imágenes construidas con acuarela, observando la estrecha relación que ha mantenido con la representación de variadas ideas sobre el mundo visible. En este capítulo se plantea la significación predominante de la acuarela como medio de expresión, lo que abarca la definición del propio término y sus implicaciones técnicas, tanto estructurales como procedimentales. Los tópicos existentes en cualquier área de conocimiento generalmente remiten a una verdad primigenia que ha sufrido un proceso de ampliación cultural sobredimensionada por un uso reiterado del lenguaje implicado; pueden convertirse así en una verdad lapidaria que acabe por petrificar las ansias de renovación inherentes al arte.

Como se ha visto, los caminos por los que ha transitado la acuarela son diversos y los artistas la han adaptado a su lenguaje y temperamento incorporando cambios muchas veces sustanciales que la han modificado en mayor o menor grado. La historia de la acuarela ha probado su capacidad de adaptación a los intereses estéticos de cada momento, mostrando una camaleónica piel, incluso dentro desde la producción de un mismo artista, como ocurre entre algunos paisajes de Durero y sus acuarelas naturalistas, o más claramente, entre las acuarelas de exhibición de Turner y las de las páginas de sus cuadernos de apuntes. También, en la segunda mitad del s. XIX, en una histórica lucha por adquirir un prestigio social esquivo, muchos artistas-acuarelistas, decidieron transmutar su piel, siguiendo los preceptos de los prerrafaelitas y de Ruskin, realizando obras densas, opacas y minuciosamente elaboradas, a imagen y semejanza de los cuadros al óleo. A partir de entonces, no solo la acuarela perdió su imagen unitaria de técnica de colores translúcidos, sino que ha habido un intenso trasvase cualitativo intermedial, adoptando unos las características de los otros procedimientos: aproximadamente a mediados del s. XIX, el óleo adoptó la manera espontánea y rápida de la acuarela que Constable verificó en sus dinámicos estudios al óleo, y, a mediados del s. XX, una vez que los artistas vencieron determinados prejuicios en relación al carácter industrial de los acrílicos, éstos adoptaron sobredimensionadas las formas de lavados de acuarela, cuya versión más conocida la proporcionó el esquivo pintor de la abstracción pospictórica, Morris Louis. Una versatilidad y registros estéticos de sobrada valía que, sin embargo, ceden ante el peso de nociones estandarizadas y un uso banal del medio. Las exposiciones realizadas en las últimas décadas por instituciones museísticas de primer orden son, además de la evidencia de ideas estandarizadas, un claro intento por invertir esa situación.

Todavía hay opiniones que acotan la capacidad de un medio cualquiera, en este caso la acuarela, para acometer cualquier tipo de uso siempre y cuando se decida conscientemente hacerlo: “Debido a su prestancia al bocetismo y sumaria materialidad, la acuarela, del mismo

modo que sucede con el lavado de un único color y la aguada, no suele ser empleada para la ejecución de la comúnmente llamada pintura “seria”, para la cual se opta por la pintura al óleo. Se trata de un procedimiento el cual (...) le gana la partida a la acuarela, reservada ésta para la resolución de los anteproyectos de las obras definitivas (...)”²⁹⁹. Esta manifestación es un indicio de la noción convencional de la acuarela que responde básicamente a determinadas variables agrupadas en dos planos conceptuales, el técnico y el iconográfico, que pueden coexistir o no. Desde el primero se reconoce el predominio de tres constantes: translucidez, pureza y espontaneidad, y desde el segundo, prevalece la vinculación a la pintura de género, es decir, la pintura paisajística, los bodegones, y la representación de las tradiciones, costumbres y vida cotidiana regionales. En la producción de acuarelistas ligados a Agrupaciones suelen verificarse generalmente la coexistencia de ambos niveles, mientras que en la de artistas no-integrantes, suele verificarse solo el primer nivel y no siempre todas las variables.

10.1. Alcance semántico de la terminología asociada.

La voz “acuarela” expresa en su estructura lingüística la preponderancia del vital líquido, determinante de su naturaleza visual así como de toda su fenomenología estética. Esta condición acuosa enseguida sugiere, sin que medie gran experiencia artística necesariamente, que se está ante algo etéreo, sutil, translúcido. De entre los ámbitos que abarca su significado, generalmente, en manuales o catálogos, se hace especial énfasis en el aspecto técnico para explicarlo. Etimológicamente, proviene de la forma latina de agua, *aqua*, y surge en Italia, a partir del s. XVIII como *acquerello* en referencia a una tipología de pintura al agua; de ahí, manan las formas española, “acuarela”, alemana, *aquarell*, y francesa, *aquarelle*³⁰⁰. La calidad acuosa del disolvente determina así mismo que la pintura a la acuarela esté englobada dentro de los “procedimientos magros o al agua”, evocando el acabado mate característico de la mancha al secar, consecuencia igualmente del resto de componentes que integran los colores o pinturas de acuarela. La denominación de “acuarela” se opone estructuralmente a las de técnicas pictóricas convencionales más corpóreas, como el óleo (desde el s. XIV) o, desde mediados del s. XX, el acrílico, que llevan insertas en el vocablo la referencia al aglutinante, aceite de linaza y polímeros sintéticos respectivamente; de no privilegiar al disolvente, en vez de acuarela, ésta se denominaría entonces “goma” o “pintura a la goma”³⁰¹. En el inglés de la Commonwealth e Irlanda, se traduce como *watercolour*, mientras que en los EE.UU., se nombra como *watercolor*. Otro término asociado al de acuarela es el de “aguada” o versión monocroma de la misma, técnica que remite a la fundamental obra

²⁹⁹ PONS MORENO, A. P. & PÉREZ ROJAS, F.J. (2010). *Pinazo y la acuarela* ; IVAM Institut Valencià d'Art Modern 30 marzo - 23 mayo 2010. Valencia: IVAM, pág. 16.

³⁰⁰ PONS MORENO, A. P. & PÉREZ ROJAS, F.J. (2010). *Op. Cit.*, pág. 15.

³⁰¹ MALLALIEU, H.L.: “*Understanding watercolours*”, Antique Collector's Club, Suffolk, 1985, pág. 15.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

milenaria de los pintores chinos, japoneses o coreanos herederos en mayor o menor grado de la pintura *song* y realizadas con tintas diluidas sobre seda o papel de arroz; en Occidente, su influencia se puede empezar a apreciar en las obras consideradas como dibujos tonales de maestros del s. XVII europeo, como Rembrandt, Poussin o Lorena, igualmente ejecutados a pluma y pincel en una variedad de tintas, como la ferrogálica o tinta de corteza de roble, la más extendida entre los ss. V y XIX, el bistre, o la de carbón negro y negro de humo, empleando también el gouache para los toques de luz³⁰²; tales obras, muchas de ellas con un nivel de ejecución y libertad en la mancha de claros acentos pictóricos, tendrían continuidad en el siglo siguiente en las aguadas de inspiración clásica de Domenico Tiepolo, o en las obras supervivientes de los ocho cuadernos de apuntes de Goya, uno de los cuales, el titulado “Brujas y viejas”, también conocido como “álbum D”, fue objeto de análisis en una reciente exposición de la *Courtauld Gallery* de Londres, entre el 26 de febrero y el 25 de mayo de 2015. Los lavados, por su parte, son manchas de color que cubren zonas más amplias de las que puede abarcarse con una pincelada, aplicados generalmente de forma directa sobre el papel virgen con gradaciones tonales o superpuestos como veladuras; con menor frecuencia, también se usaron para el teñido de los papeles antes de desarrollar la obra. A su vez, el término aguada puede hallarse bajo la forma de “aguatinta” que puede ser interpretado por algunos autores como equivalente al de lavado, o de manera distinta, implicando que en el primer método la mancha se aplica libremente, mientras que en el lavado debe estar sujeta a los límites de los contornos. La fórmula esencial del agua y pigmentos hidrosolubles, o desleídos en agua, existe también en pinturas de gran antigüedad en culturas como la egipcia, asiria o china, pero, ahí en realidad eran una especie de temple opaco, por el uso de alguna cola animal y pigmentos espesantes, con un resultado similar al de la ténpera. Este término, denominación en español para la técnica del *gouache*, aparecida en Francia en el s. XVIII y muy habitual entre los pintores de entonces, deriva del de “temple” que designa el grupo de pinturas corpóreas en que los pigmentos han sido aglutinados con huevo, caseína, cola animal o goma vegetal. A veces, pueden encontrarse las formas en español “guacha” o “guache”, “pintura cubriente a la aguada”, *guazzo* en italiano, o *bodycolour*, en inglés; a diferencia de la acuarela, es mucho más espesa, cubriente y contiene pigmento blanco en su mezcla.

10.2. Desarrollo de la técnica.

El conocimiento de las fuentes clásicas a modo de textos de carácter técnico donde se discute ampliamente sobre pigmentos y tintes se trasladó hasta la Edad Media, desde donde provienen algunos de los más antiguos tratados sobre pintura. Estos textos son en realidad recopilaciones de recetas custodiadas con celo y transmitidas de maestro a aprendices

³⁰² RAND, Richard: “*Claude Lorrain, the painter as draftman*”, Yale University Press y The Clark, New Haven y Londres, 2007, pág.28.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

recogidas en los llamados “libros de secretos”. Uno de los más antiguos supervivientes del que se tiene constancia es el redactado por un monje alemán benedictino llamado Theophilus (ca. 1080-ca. 1125), titulado *De diversis artibus*, del que se desprende la importancia de la iluminación de manuscritos como trasfondo en la historia de la fabricación de colores para pintura y, en particular, de la acuarela; en él se recoge cómo pintar sobre pergamino a partir de una paleta integrada por el azul de azurita, verde de cobre, que mejoraba al verde de malaquita, el bermellón y el oropimente, obtenidos del sulfuro de mercurio y arsénico, respectivamente, y también el blanco de plomo, nuevos pigmentos obtenidos gracias a los experimentos con nuevas sustancias de los alquimistas. Entre los primeros creadores en hacer uso de estos inestimables conocimientos técnicos se hallaron los amanuenses encargados de ejecutar los manuscritos, tanto religiosos como seculares. Ésta fue una de las vías en que la acuarela que antecede a su época de esplendor o moderna, aproximadamente desde los inicios del s. XVIII, progresó desarrollando la primera iconografía cristiana, fuera litúrgica, votiva o didáctica. La brillantez y, en muchos casos, preciosismo de estas imágenes derivó en el similar tratamiento técnico desplegado en el retrato en miniatura que empezó a circular desde los tiempos de los Tudor y Stuart en las islas británicas, ahí trasladado por maestros holandeses que habían heredado la rica tradición miniada de los Países Bajos. Los a menudo intensos colores de esas imágenes eran el producto de usar los más caros pigmentos existentes derivados algunos de piedras semipreciosas que, además de la aplicación de finas láminas de oro o plata, estaban justificados por el venerable uso glorificador al que sus dignos propietarios destinaban dichos iconos. Según “la Biblia del Manierismo”, el famoso “Trattato” de Giovanni Paolo Lomazzo, y su traductor inglés Haydocks en 1598, la pintura usada en la Edad Media y Renacimiento que antecede a la idea moderna de colores a la acuarela era una forma de ténpera, temple o *distemper*, que en el caso de este autor, se refiere a colores o pigmentos aglutinados con alguna clase de cola, apresto o goma hidrosoluble. Lomazzo distingue tres clases de ténpera a la goma, una empleada en una forma de pintura mural para decoraciones y escenografías, otra más diluida, líquida o transparente, empleada en la realización de representaciones cartográficas, mapas o descripciones visuales de diversas extensiones de territorio, a veces con un trabajo plástico de sorprendente riqueza en colores relativamente densos y otras, en tonos mucho más lavados, y, finalmente la manera más opaca y corpórea de las miniaturas; en todas ellas predominaba el componente lineal, con especial cuidado hacia el tratamiento del color y el dibujo en las últimas; cada una de ellas gozaba de una valoración directamente proporcional a su destino práctico, de manera que el primero o más profano ostentaría el escalafón inferior, el siguiente un nivel intermedio representando un símbolo de posesión y riqueza, por tanto algo también material y demasiado humano, y el tercero en listar gozaba del mayor prestigio, dado el fin espiritual al que se destinaban los códices de los *scriptoria*, que con tanto sacrificio además habían sido copiados por monjes expertos. Aunque Lomazzo y sus intérpretes posteriores no la mencionan explícitamente, a éstas hay que añadir la antigua forma de ténpera que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

normalmente empleaba la yema de huevo como aglutinante, y que también se usó frecuentemente en la iluminación de manuscritos con colores densos de rápido secado y con una técnica preciosista. En el caso concreto de los códices ornamentados, impulsados por la época de promoción cultural carolingia³⁰³, los pigmentos aglutinados con gomas eran aplicados en forma densa y corpórea. La riqueza visual de los manuscritos de la corte ducal borgoñesa del s. XV influyeron en gran medida sobre la manera en que trabajaron con acuarela artistas prerrafaelitas de mediados del s. XIX, como Burne-Jones o Gabriel Rossetti.

La minuciosa técnica de las miniaturas es enseñada por artistas holandesas en las cortes europeas en la ségunda década del s. XVI para realizar pequeños retratos de los nobles o de clases adineradas, con colores a la goma translúcidos pero relativamente densos sobre vitela encolada a cartas o láminas de cartón semirígido y lujosamente enmarcados cual si fuesen joyas. Se dedicaba especial atención a la representación del estilo y condición de los personajes tal y como se hacía en obras de mayor formato. En este campo, el primer antecedente de manual técnico es el texto no publicado “*Arte of Limning*” (c. 1600), de Nichols Hilliard, donde explica cómo su distinguida modelo, la reina Elizabeth I, le pidió que la representara en un primigenio estilo lineal sin claroscuro³⁰⁴. Luego este estilo evolucionó hacia modos más tonales a imagen y semejanza de los retratos de mayor escala, que artistas, como Isaac Oliver trabajaba con una técnica punteada o imitando la técnica de Van Dyck, como hizo el británico John Hoskins (h.1590-1664/5), que transmitió su arte al afamado Samuel Cooper (1608-1672), distinguido en tiempos de Oliver Cromwell por una técnica rápida y espontánea próxima a la idea moderna de la acuarela³⁰⁵. A ese texto le siguió el conocido “*Miniatura, or the Art of Limning*” (1627), de Edward Norgate. Redactado en Londres entre diciembre de 1648 y octubre de 1650, durante los dos últimos años de su vida, subraya el entonces fundamental conocimiento en la adecuada preparación y mezcla de componentes de los colores, puesto que, hasta la aparición de las primeras pinturas manufacturadas a finales del s. XVIII, eran los artistas quienes debían fabricarlos. Dicho autor recomendaba una paleta de siete tonos obtenidos a través de los pigmentos disponibles más adecuados entonces, a pesar de las propiedades tóxicas de algunos de ellos, como el blanco de cerusa, albayalde, o blanco de plomo, empleado hasta el s. XIX en pintura artística; para el amarillo se sugería el masticot o amarillo de plomoestaño, omitiendo el sandáraca y el oropimente, ambos sulfuros de arsénico, muy tóxicos y no recomendables para su uso en el fresco por su inapropiada interacción con la cal; el último tuvo un repunte en el s. XVIII si bien se usó como colorante hasta la introducción del amarillo de cadmio; también el ocre amarillo u ocre inglés, usado desde los tiempos romanos; el bermellón o cinabrio, obtenido del sulfuro de mercurio y extraído antiguamente de Almadén en España, o el rojo de plomo;

³⁰³ GASTGEBER, Christian, “Esplendor y lujo de las biblias iluminadas”, Taschen, Köln, etc., s.f., pág.17.

³⁰⁴ AUSTEN, Anne, *Intimate Knowledge*, en SMITH, A., et al. (2011). *Watercolour*. London: Tate Publishing., pág. 52.

³⁰⁵ *Ibid.*, pág. 52.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

cinco verdes, entre los que figuraban el verditer o verdete, especialmente usado en la fabricación de acuarelas por blanqueo de azurita o de malaquita, y el verde *sap* o vejiga, un tinte en forma de laca obtenido entonces de las bayas del espino cerval; cuatro azules y marrones, entre los que estaban el ultramar, el índigo, el tierra natural y el marrón de Colonia o de Cassel entre ellos, y tres negros, entre los que figuraba el de marfil. También menciona una receta para obtener colores derivados del pigmento “rosa”, colorante mitad orgánico e inorgánico, semejante a las lacas, del que se obtenían amarillos, verdes, marrones y rosados. Norgate apunta la gran importancia de moler bien los pigmentos, tal y como es preceptivo en las técnicas de iluminación, sin excesos a fin de evitar un brillo inaceptable del color al secar, especialmente en lo referente al blanco de plomo, teniendo en cuenta que éste se usaba en casi todas las mezclas de color y, especialmente, para las carnaciones; así mismo se subraya el uso de la goma arábiga como aglutinante en adecuadas proporciones y su conservación idónea en frascos de cristal cerrados justo hasta el instante mismo de su mezcla con el pigmento.

La particular tipología implícita en el formato de las miniaturas propiciaba, entre otras cosas, una primigenia consideración preciosista e íntima del medio paralela a una concepción naturalista y lineal, metódica en la aplicación por fases, desde las carnaciones y fondos paisajísticos resueltos con finos lavados, a las siguientes más definitivas añadiendo contornos y tonos a base de diminutas pinceladas y punteados. Alrededor de la primera década del s. XVIII, empezó a usarse el más difícil pero reflectante soporte de márfil para los retratos en miniatura sobre el que destacó, en la segunda mitad de ese siglo, con retratos de asombroso naturalismo, el británico John Smart (1741/2-1811). La naciente técnica de la fotografía en la tercera década del s. XIX acabó con esta lujosa moda pictórica. Otro campo asociado al uso de las técnicas miniadas medievales, fue el de la representación floral o, más generéricamente, el de la ilustración botánica y, por extensión naturalista que tiene uno de sus primeros precedentes con una sobresaliente calidad descriptiva y estética en la obra anónima sobre pergamino con témpera encargada por Francesco Carrara a finales del s. XIV³⁰⁶. Ejemplos como ése vinieron a paliar, aproximadamente a partir del s. XIII en Europa, la falta de calidad acumulada tras innumerables copias esquemáticas y rudimentarias de los dibujos que figuraban en los herbarios. Esta nueva actitud resurgió tras el original rechazo cristiano a los reclamos de los sentidos dando paso a la reconsideración de las flores en los jardines de los monasterios como un elemento de regocijo espiritual, más allá de su mera función curativa o alimenticia precedente, cultivando la observación y de ahí, con el concurso de otros factores coadyuvantes, a un creciente interés naturalista. A lo largo del s. XV, las flores habían reaparecido en la pintura de artistas como el misterioso Maestro de Flémalle o Jean Van Eyck, y en el último cuarto del mismo, las principales escuelas de

³⁰⁶ FOLL, J. L. (1997). *Op. cit.*, pág. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

manuscritos como Brujas o Gante ya incorporaban nuevas estrategias iconográficas que potenciaban su protagonismo. Un siglo después, Alberto Durero fue uno de los más sobresalientes exponentes de esa pasión escrutadora del mundo sorprendiendo con sus estudios de pequeño formato, como el “Ramo de violetas”, de aproximadamente un cuarto del formato de las famosas “Liebre” y “Gran mata de hierba”; ejecutado, al igual que éstas, con acuarela transparente y opaca sobre lámina de pergamino, es una auténtica miniatura de gran delicadeza, naturalismo y elegancia formal, de la que se destaca, además, una espontaneidad compositiva que la diferencia de obras semejantes más pensadas de autores coetáneos como Brueghel³⁰⁷. Entre el último cuarto del s. XVI y la primera mitad del s. XVII, representantes de la nobleza europea adquirieron una gran afición por los jardines botánicos y por la documentación gráfica de los especímenes florales exóticos con un propósito ornamental, que potenció la ejecución de álbumes o compendios de ricas ilustraciones de plantas florales denominados *florilegia* y que ya se desarrollaban desde la segunda mitad del s. XV. Entre los grandes artistas europeos que los acometieron estuvieron por ejemplo, Jacopo Ligozzi a finales del s. XVI en Florencia, que, influenciado por los trabajos naturalistas de Durero, y considerado como el creador de la naturaleza muerta inspirando al propio Caravaggio, combinó interpretación plástica con un elevado rigor científico; paralelamente, Jacques Le Moyne de Morgues desarrolló la madurez de su carrera naturalista en Londres, sintetizando la tradición miniada francesa, el auge científico y una técnica con la acuarela que fue refinando y suavizando con los años hasta adquirir muy elevadas cotas estéticas y un gran sentido de la composición en la página iluminada, abarcándola sabiamente con el despliegue del motivo vegetal; al mismo tiempo y trabajando también generalmente del natural, se centró en los especímenes de los jardines imperiales de Rodolfo II en Praga, Georg Hoefnagel, realizó composiciones alegóricas con acuarela sobre pergamino que recuperan la tradición antigua y renacentista de los grutescos, mientras que el joven flamenco Roelandt Savery a inicios del s. XVII aportó originalidad en la representación de bodegones florales y aves cuyo estilo homenajeaba al de Pieter Brueghel el Viejo, pintor preferido de su comitente. Su hermano mayor, Joris (Courtrai, 1565 -<Amsterdam,1603), Durero y Jan Brueghel habían influido también en el estilo de Alexander Marshal (h.1620-1682), único autor de un *florilegium* británico durante el s. XVII, igualmente ejecutado con acuarela transparente y opaca. Hasta ahora, los especímenes son representados minuciosamente pero en marcado aislamiento del fondo contra el que se presentan, resaltando el hecho de que son elementos extirpados de su contexto original. La minuciosa elaboración técnica de estas imágenes naturalistas y la estrecha observación de los elementos orgánicos o minerales ha tenido notables continuadores en el s. XX, como por ejemplo, a través de Gustavo Torner, que aunque puntualmente, realizó a partir de 1946 una serie de láminas botánicas realizadas con acuarela, éstas se enmarcan coherentemente dentro de un lenguaje propio más amplio de

³⁰⁷ *Ibid.*, pág. 24.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

continuo diálogo estético con la naturaleza y la traducción plástica de sus procesos. El sentimiento de descubrimiento que subyacía al interés por catalogar las especies combinando ciencia y arte, era sólo una faceta del afán exploratorio de ignotas tierras desatado en la Europa del s. XVI, y

aunque sólo con la reina Elizabeth I, Gran Bretaña se sumó a esta corriente, de sus expediciones al Nuevo Mundo en la década de 1580, aflorarían las primeras imágenes conservadas que, en acuarela, son una ventana al mundo y a los pobladores de aquel remoto paraje. Su autor, John White las ejecutó con una técnica que, aunque siempre está al servicio de un interés dibujístico o lineal, muestra una pincelada más libre y amplia para el tratamiento de los animales y plantas, que la estrategia puntillista y densa destinada al tratamiento de los cuerpos de los indígenas. El paisaje ya está de alguna forma implícito en estas imágenes de marcado carácter antropológico o naturalista, como lo estaba de forma explícita en los estudios generalmente urbanos de Dureró. Su herencia se transmitió en buena medida y a través de la influencia de maestros como los Brueghel, Rubens, y Van Dyck a la escuela paisajística y a la acuarela de los artistas flamencos y holandeses del s. XVII, como Lucas van Uden (1608-1672), que las desarrolló del natural en composiciones a pluma y tintas gris y marrón, con un trabajo descriptivo del terreno en los primeros planos y de la vegetación y formas arquitectónicas en los términos intermedios, mientras que para los celajes destinaba un trabajo exclusivamente resuelto a base de pinceladas sorprendentemente amplias y espontáneas, directamente materializadas con colores de acuarela. Esta tradición naturalista descendió hasta Roma gracias al viaje de numerosos artistas de esas latitudes durante la primera mitad del s. XVII, asimilándola artistas como Lorrain y Poussin con la que realizaron un estudio intenso del natural en bocetos elaborados de monocromas aguadas; particularmente, Lorrain empleaba para sus estudios del natural papeles crema hechos a mano, en boga desde el s. XII hasta el s. XIX en que fueron sustituidos por el papel de molde fabricado a máquina, que a veces empleaba directamente y otras teñía con un lavado previo; solía dibujar con tiza negra aunque también usaba sanguina, solas o preferentemente combinadas con tinta y lavados, aplicados con plumillas o cañas la primera y pinceles los segundos; la tinta marrón que usaba, del tipo ferrogálica, era más bien casi negra pero también empleaba el bistre y la de carbón negro, superponeindo en ocasiones toques de blanco de gouache para realces de luz.³⁰⁸

Aunque, como es sabido, fuera Gran Bretaña quien dominó finalmente desde mediados del s. XVII todos los aspectos de la evolución de la acuarela, desde la enciclopédica Francia de la todopoderosa “*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*”, se vertieron un buen número de importantes y reveladores textos incipientemente esclarecedores. Por ejemplo, entre éstos

³⁰⁸ RAND, R., GRIFFITHS, A., TERRY, C. M., & LORRAIN, C. (2006). *Claude Lorrain: the painter as draftsman: drawings from the British Museum: Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, October 14, 2006-January 14, 2007 ; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., February 4-April 29, 2007*. New Haven: Yale University Press, pág.28.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

se hallan, primero desde el París de mediados del s. XVI, en 1557, el libro “*Les secrets du reverend Alexis Piemontois*”, que entre otros muchos datos proporcionaba algunos relativos a la fabricación de tintes y pigmentos, así como a técnicas de pintura en su reedición de 1573, o, desde Lyon, en 1583, “*Les secrets et merveilles de la nature*”, del doctor Jean Jacques Wecker que proporcionaba igualmente recetas antiguas e italianas sobre pigmentos, provenientes de falsificadores y comerciantes de colores.³⁰⁹ Pero la tradición iluminista de los códices medievales perduraría hasta bien entrado el s. XIX, al transformarse en la moda del retrato en miniatura cortesano que imperó en casi toda Europa desde el s. XVI.

Desde Francia se difundieron otros manuales en el s. XVII, como los textos de Nicolas Leméry “*Récueil des curiositez rares et nouvelles des plus admirables effets de la nature (et de l’art)*”, de 1674, que ofrecía una visión integral e histórica de las técnicas asociadas a recetas muy prácticas, o manuales inspirados en fuentes italianas, de 1672, el “*ABC de la mignature*”, de Claude Boutet, o de 1679, la “*Académie de la Peinture*”.³¹⁰ Ya de gran influencia a finales de este siglo y el siguiente, fueron los manuales del académico poussinista Roger De Piles (1635-1709), “*Les premiers éléments de la peinture pratique*”, ampliado en 1776 por Charles Antoine Jombert, y el del académico de las ciencias Philippe de la Hire (París,1640-*Ibid*,1718), “*Traité de la pratique de la peinture*”, de 1730, en el que se establece como una garantía el método pictórico de tres pasos, en las fases de delineado, empastado y realzado, de la pujante técnica al óleo.

A la aparente sencillez material de la acuarela, se opone una dificultad legendaria en el dominio de la mancha, lavado o entintado al agua, tan impredecible o ingobernable como fluido y escurridizo es su disolvente. En buena medida, tras este hecho, se halla el particular fenómeno de que, durante la segunda mitad del s. XVIII y a lo largo del s.XIX, época considerada como “era dorada” del medio debido a su gran auge británico, los potenciales coleccionistas, críticos o académicos que debían valorar las acuarelas, estaban versados en la práctica del medio y conocían las bases del oficio, lo que debía propiciar un juicio más justo de la obra³¹¹. Al auge del medio durante esa época particularmente en en Gran Bretaña durante todo el s. XVIII, contribuyeron razones de tipo social, como el hecho de que la adquisición de cierta habilidad en su práctica era parte de la formación integral de los miembros de la alta sociedad, tanto en hombres como mujeres; ésta era sólo una de las diversas facetas de la cultura de la época donde la acuarela incursionaba de manera óptima, también era propicia para la documentación gráfica de todo tipo de descubrimientos científicos, fueran naturalistas, arqueológicos, ingenieros, militares, cartográficos, etc. Tanto para lo primero como para el resto de finalidades se generó una gran demanda en la

³⁰⁹ WALLERT, A., HERMENS, E., & PEEK, M. (1996). *Historical painting techniques, materials, and studio practice: preprints of a symposium, University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, pág. 20.

³¹⁰ *Ibid.*, pág. 21.

³¹¹ MALLALIEU, H.L. (1985). *Understanding watercolours*, Antique Collector’s Club, Suffolk, pág. 15.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

contratación de expertos en su uso, los llamados “topógrafos” que, en el primer caso, asumieron el papel de profesores itinerantes como una de sus principales fuentes lucrativas. Para complementar su labor profesional se extendió la costumbre de publicar manuales de pintura guiada, del tipo “paso a paso”, al entero gusto de su sofisticada clientela. Desde sus inicios, las especiales características de la acuarela generaron abundantes publicaciones con una clara finalidad didáctica y clarificadora, que acompasó la evolución de la creciente demanda y popularidad tanto entre profesionales como diletantes y sus efectos sobre la concepción de la técnica³¹², modelando la concepción generalizada sobre la misma y adaptando los métodos propuestos a fin de satisfacer los gustos y aficiones más extendidos³¹³.

Otras actividades en las que el uso de la acuarela era protagonista fueron la ilustración de historia natural, el diseño de vestuario y joyas, o el dibujo topográfico en vistas pintorescas realizadas por artistas famosos como Thomas Hearne, Edward Dayes, Michael Angelo Rooker o Thoma Girtin, luego editadas en forma de compilaciones de grabados³¹⁴; la ilustración cartográfica militar y la documentación expedicionaria en todo tipo de viajes a destinos exóticos próximos o lejanos, de la Europa mediterránea o de Oriente, emprendidas durante el Grand Tour británico siempre bajo el patronazgo de clientes adinerados o de alguna sociedad o culbes privados preocupados en arte antiguo como la *Society of Dilettanti* creada en 1732, fueron otros usos importantes. Este afán por registrar visualmente los monumentos y ruinas por parte de artistas que acompañaban a los nobles en sus periplos creó nuevos hábitos y formatos de trabajo como el de los famosos diarios o cuadernos de viaje que siguen empleándose asiduamente en la actualidad. Hubo un aumento exponencial en el cultivo de la representación de vistas urbanas o paisajes y una profunda reflexión estética sobre el valor paisajístico nacional asociada al albur del reconocimiento de las bellezas monumentales propias captadas primero en aguadas monocromas y más tarde en creaciones con mayor riqueza cromática según evolucionaron los gustos de la época. En todo ello influyeron decididamente también el progreso de las ideas sobre estética, algunas tan importantes como la cultivada por el reverendo Gilpin al albur de sus excursiones por la campiña inglesa registrando en esas aguadas monocromas lo que, a su entender, era susceptible de ser pintado, monumentos y parajes representados de tal manera que dignificaban el entorno, influyendo en el origen de su célebre “teoría de lo pintoresco” que, además de influir en el paisajismo pictórico desató una auténtica pasión nacional por el diseño de jardines. Los acuarelistas, desde entonces, debieron fabricarse un soporte institucional que promoviese su trabajo, dado que los organismos artísticos oficiales del s. XVIII, como la *Royal Academy of Arts* por ejemplo, privilegiaban la pintura al óleo, dispensando un trato discriminatorio a las imágenes en acuarela. Casi dos siglos después,

³¹² MOORBY, Nicola: *Water+Colour: Exploring the Medium*, en SMITH, A., et al. *Op. cit.*, pág. 28.

³¹³ *Ibid.*, pág. 28.

³¹⁴ BLAYNEY BROWN, David: “Watercolour: Practice to Profession”, en SMITH, A., et al. *Op. cit.*, pág. 32.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

entre las publicaciones que enseñaban a pintar de manera guiada, se hallaba el libro *The Progress of a Water-Coloured Drawing* (h. 1812), del paisajista y profesor de acuarela John Laporte (1761-1839), cuyo método aleccionó a uno de los patronos más decisivos en la historia del medio, el Dr. Thomas Monro (1759-1833), acogiendo en su particular y célebre “academia” a los entonces jóvenes Thomas Girtin y JMW Turner, entre otros artistas destacados. Laporte presenta un estilo pictórico en el que interviene la acuarela combinada con el gouache y se relaciona con el de las primeras obras de JMW Turner o, más concretamente, al de Paul Sandby; comporta a su vez, un linaje pictórico interesante, ya que se vincula como alumno al mayor de los hermanos hugonotes y paisajistas dublinese, Barralet, concretamente a John Melchior Barralet; su hermano menor, John James Barralet (c. 1747-1815), también fue un consumado paisajista de excéntrico y difícil carácter que emigró de Irlanda a EE.UU., donde cosechó cierto éxito e influencia artística. Durante sus respectivas etapas londinenses, exhibieron dibujos acuarelados en algunas de las instituciones artísticas fundadas en la segunda mitad de siglo, como la *Free Society*, la *Society of Arts* (1754), o la Royal Academy of Arts (1768).

La condición viajera del artista y su elevada exigencia de provisiones instrumentales hacían inviable la pervivencia de los viejos hábitos artesanales. Ello aceleró el progreso en la fabricación industrial de los productos implicados a finales del s. XVIII. Concretamente, William Reeves comercializó en 1780 los primeros colores bajo la forma de pastillas duras de acuarela soluble que se frotaban con un pincel húmedo diluyéndola en un platillo cerámico. De esta manera también se consiguió mejorar, tras mucha experimentación por parte de los fabricantes, la calidad y apariencia de las manchas. Entre los raros casos de artistas que permanecieron fieles al anterior estado de las cosas, destaca William Blake, que dada su propensión por la estética antigua, recuperó la tradición renacentista de emplear la acuarela para iluminar los grabados de sus libros de poesía, entre los que sobresale el del “Infierno” de Dante, aportando un arduo trabajo experimental en grandes monotipos con acuarela. Pero en general, a inicios del s. XIX, los artistas, a pesar de las reticencias iniciales sobre la capacidad de las máquinas de rodillos de piedra, o la de los artesanos que las manejaban, para discernir hasta qué punto había que moler el pigmento, fueron reconociendo los progresos y aprovechando sus nuevas oportunidades. Como consecuencia del siglo ilustrado y de los grandes viajes, un creciente mercado editorial y de adquisición de estampas sobre paisajes prosperó proliferando la moda de los portafolios para un deleite privado de coleccionistas pudientes. Los más destacados artistas topógrafos usaron la acuarela partiendo de entonaciones globales monocromas sobre las que añadían puntuales anotaciones cromáticas. Este forma denominada “Estilo de Lavado” se desarrolló alcanzando sus más altas cimas gracias al trabajo de los grandes artistas de inicios del s. XIX como Thomas Girtin o Cotman, que eliminaron el sustrato grisáceo y desarrollaron la ejecución de la obra en base a los tonos locales aplicados por fases sucesivas de lavados planos de color, acometiendo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

obras de grandes dimensiones.

Posteriormente llegaron otras innovaciones aportadas por firmas como la *Weber artist Colors*, y con ellas nuevos pigmentos como el blanco de China producido por la casa *Winsor & Newton* o el azul cobalto en 1871 por *J. Barnard & Son*. Los propios fabricantes ofrecían datos prácticos sobre el conocimiento de las pinturas, como el de las particularidades de los pigmentos pesados para precipitarse que hacía aconsejable el uso de una mayor cantidad de color mineral en las mezclas para compensarlo o que se removiese constantemente la solución de los lavados para evitar las deposiciones del pigmento. También los artistas se habituaron a los colores con tendencia a hacerlo, como el cobalto o el cerúleo, aprovechándola para conferir textura especialmente con los papeles más rugosos o para emplear aquéllos que aunque eran pigmentos orgánicos tradicionales como el carmín, el prusia o el índigo, estaban libres de la misma y eran los óptimos si deseaban producir un lavado sin heterogeneidades. Pero, durante toda la primera mitad del s. XIX, el auge de la llamada “manera al óleo” se convirtió en moda, los artistas reprimieron la natural fluidez del agua en aras de emular por todos los medios la apariencia corpórea de su rival, cobrando así en parte, un análogo prestigio que hasta entonces se les escatimaba; en tales circunstancias, poco importaban los comportamientos anómalos de los pigmentos pesados ya que se empleaban en pequeñas pinceladas y de forma opaca.

Como en ninguna otra técnica, los componentes químicos estructurales de la acuarela han determinado una directa relación de uso que es paradigmática. El medio ha evolucionado bajo el signo de la vulnerabilidad a causa no solo de la fragilidad material del papel como soporte básico, sino además, por la casi directa exposición de los finos pigmentos a la intemperie, debido al carácter altamente volátil tanto del disolvente o agua, como del aglutinante o goma arábica, que no forma una capa sustancial protectora como ocurre, por ejemplo, en la pintura acrílica o en la de óleo.

10.3. Particularidades técnicas de la acuarela.

Aunque en términos cuantitativos, la acuarela, en tanto que cuerpo material de componentes físicos e instrumentales, es sumaria, comprendiendo en esencia una dispersión de pigmentos en una disolución acuosa de goma arábica, desde un punto de vista cualitativo, su fabricación ortodoxa, entraña una notoria y paradójica dificultad centrada en un equilibrio fisicoquímico de gran precariedad. Ésa es la fórmula tradicional y la que, en esencia, se sigue empleando en su manufactura como garantía de calidad. Las cualidades plásticas que se desprenden de tan escueta composición y de dejar las partículas de pigmento casi por completo expuestas a la acción directa de la luz, base de su atractivo visual, requieren, en contrapartida, de una

468

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

esmerada preparación en la mezcla pigmentaria. Dado que la acuarela es una suspensión o dispersión de partículas corpóreas en agua el principal problema radica en lograr una molienda de los granos o corpúsculos de pigmento tal que la garantice sin que aquellos se depositen o acumulen por efecto de la gravedad formando grumos; cuando es óptima, dichas partículas permanecen continuamente ligadas por una tensión superficial generada al repelerse entre sí y con las moléculas de agua. Debido a su alto peso específico, las partículas de los ciertos pigmentos, especialmente las de los minerales como el bermellón o el verde esmeralda, ofrecen gran resistencia a la adopción de ese estado coloidal por más que se les someta a un proceso de refinamiento por decantación, por lo que no se solía recomendar en la creación de amplias cantidades de color para los lavados. En la época en que los propios artistas eran quienes actuaban como *colormen*, esto es, como fabricantes de sus propias pinturas moliendo pigmentos naturales, aunque compraran igualmente pintura líquida en forma de tintes, tal consejo tenía una particular importancia. Pero, desde que a finales del s. XVIII inglés, por el auge de la acuarela y la consiguiente demanda social de materias de calidad, surgieran las primeras manufacturas especializadas, ése y los demás factores implicados en su fabricación fueron solventándose progresivamente y, lo que es más importante, permitieron el despliegue de mayores logros estéticos como los alcanzados por las figuras más conocidas de la escuela británica de acuarela.

10.3.1. Agua como disolvente.

La calidad acuosa del disolvente determina así mismo que la pintura a la acuarela esté englobada dentro de los “procedimientos magros o al agua”, evocando el acabado mate característico de la mancha al secar, consecuencia igualmente del resto de componentes que integran los colores o pinturas de acuarela. La denominación de “acuarela” se opone estructuralmente a las de técnicas pictóricas convencionales más corpóreas, como el óleo, desde el s. XIV, o, desde mediados del s. XX, el acrílico, que llevan insertas en el vocablo la referencia al aglutinante, aceite de linaza y polímeros sintéticos respectivamente; de no privilegiar al disolvente sino al diluyente como las demás, en vez de acuarela, ésta se denominaría entonces “goma” o “pintura a la goma”.

La fórmula esencial del agua y pigmentos hidrosolubles, o desleídos en agua, existe también en pinturas de gran antigüedad en culturas como la egipcia, asiria o china, pero ahí, en realidad, eran una especie de temple opaco, por el uso de alguna cola animal y pigmentos espesantes, con un resultado similar al de la ténpera. Este término, denominación en español para la técnica del *gouache*, aparecida en Francia en el s. XVIII y muy habitual entre los pintores de entonces, deriva del de “temple” que designa el grupo de pinturas corpóreas en que los pigmentos han sido aglutinados con huevo, caseína, cola animal o goma vegetal. A

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

veces, pueden encontrarse las formas en español “guacha” o “guache”, “pintura cubriente a la aguada”, *guazzo* en italiano, o *bodycolour*, en inglés; a diferencia de la acuarela, es mucho más espesa, cubriente y contiene pigmento blanco en su mezcla.

A la aparente sencillez material de la acuarela, se opone una dificultad legendaria en el dominio de la mancha, lavado o entintado al agua, tan impredecible o ingobernable como fluido y escurridizo es su disolvente. En buena medida, tras este hecho, se halla el particular fenómeno de que, durante la segunda mitad del s. XVIII y a lo largo del s.XIX, época considerada como “era dorada” del medio debido a su gran auge en suelo británico, los potenciales coleccionistas, críticos o académicos que debían valorar las acuarelas, estaban versados en la práctica del medio y conocían las bases del oficio, lo que debía propiciar un juicio más justo de la obra.

Al auge del medio durante esa época, particularmente en Inglaterra, contribuyeron razones de tipo social, como el hecho de que la adquisición de cierta habilidad en su práctica era parte de la formación integral de los miembros de la alta sociedad, tanto en hombres como mujeres; esto generó la demanda de profesores itinerantes asumida por consumados dibujantes topográficos como una de sus principales fuentes lucrativas; complementaban su labor profesional publicando manuales de pintura guiada, del tipo “paso a paso”, al entero gusto de su sofisticada clientela.

Desde sus inicios, las especiales características de la acuarela generaron abundantes publicaciones con una clara finalidad didáctica y clarificadora, que acompañó la evolución de la creciente demanda y sus efectos sobre la concepción de la técnica. Estos manuales estaban destinados a enseñar los fundamentos a fin de aplicarla al servicio de géneros o actividades muy en boga como el retrato en miniatura, que surge por influencia de la tradición miniada a través de pintores flamencos al servicio de las cortes francesa e inglesa a mediados de la segunda década del s. XVI, la ilustración de historia natural, el diseño de vestuario y joyas, o el dibujo topográfico en vistas pintorescas realizadas por artistas como Thomas Hearne (Wisconsin, 1744- Londres, 1817), Edward Dayes (UK, 1763-Londres, 1804), Michael Angelo Rooker (UK, 1743- Londres, 1801) o el propio Girtin, luego editadas en forma de compilaciones de grabados ³¹⁵; la ilustración cartográfica militar, y la documentación expedicionaria en todo tipo de viajes a destinos exóticos próximos o lejanos, de la Europa mediterránea o de Oriente, siempre bajo el patronazgo de clientes adinerados o de alguna sociedad privada, fueron otros usos importantes. Los acuarelistas, desde entonces, debieron fabricarse un soporte institucional que promoviese su trabajo, dado que los organismos artísticos oficiales del s. XVIII, como la *Royal Academy of Arts* por ejemplo, privilegiaban la pintura al óleo, dispensando un trato discriminatorio a las imágenes en

³¹⁵ BLAYNEY BROWN, David: “Watercolour: Practice to Profession”, en SMITH, A., *Op. cit.*, pág. 32.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

acuarela. En el campo del retrato miniado, el primer antecedente de manual técnico es el texto no publicado “*Arte of Limning*” (c. 1600), de Nichols Hilliard, al que le siguió el conocido “*Miniatura, or the Art of Limning*” (1627), de Edward Norgate; la particular tipología del formato implica, entre otras cosas, una primigenia consideración preciosista e íntima del medio paralela a una concepción naturalista y lineal, metódica en la aplicación por fases, desde las carnaciones y fondos paisajísticos resueltos con finos lavados, a las siguientes más definitorias añadiendo contornos y tonos a base de diminutas pinceladas y punteados. Casi dos siglos después, entre las publicaciones que enseñaban a pintar de manera guiada, se hallaba el libro *The Progress of a Water-Coloured Drawing* (c. 1812), del paisajista y profesor de acuarela John Laporte (1761-1839), cuyo método aleccionó a uno de los patronos más decisivos en la historia del medio, el Dr. Thomas Monro (1759-1833), acogiendo en su particular y célebre “academia” a los jóvenes Thomas Girtin y JMW Turner, entre otros artistas destacados. Laporte representa un estilo pictórico en el que interviene la acuarela combinada con el gouache y se relaciona con el de las primeras obras de JMW Turner o, más concretamente, con el de Paul Sandby; comporta a su vez, un linaje pictórico interesante, ya que se vincula como alumno de John Melchior Barralet, el mayor de una zaga de hermanos hugonotes y paisajistas dublinese; su hermano menor, John James Barralet (c. 1747-1815), también fue un consumado paisajista de excéntrico y difícil carácter que emigró de Irlanda a EE.UU., donde cosechó cierto éxito e influencia artística. Durante sus respectivas etapas londinenses, exhibieron dibujos acuarelados en algunas de las instituciones artísticas fundadas en la segunda mitad de siglo, como la *Free Society*, la *Society of Arts* (1754), o la Royal Academy of Arts (1768).

10.3.2. El secreto está en el aglutinante.

Además de agua y pigmento en su composición química, las acuarelas presentan respecto de los pigmentos secos y en polvo, finamente molidos, un aglutinante muy especial que, a diferencia de otros, es, en gran medida volátil³¹⁶ y solo ligeramente adhesivo; Integra, junto a las partículas de pigmento, un sistema coloidal ya que, comporta dos fases de distinta naturaleza, la continua o líquida, de la goma, y la abierta, dispersa o sólida, del pigmento. Es uno de los llamados coloides “acuopeptizantes”, de suma importancia para la acuarela porque contribuye a garantizar la estabilidad de la dispersión pigmentaria. Sus componentes no volátiles actúan de hecho como “coloides protectores”, en especial con todos aquellos pigmentos cuyas partículas sobrepasan los límites de las dimensiones coloidales, evitando su precipitación o apelmazamiento en forma de manchas o “flóculos”, que producen la “floculación”, fenómeno intrínseco a este medio, a veces inevitable y cuya apariencia es muy

³¹⁶ DOERNER, M. (1998). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 18ª edición actualizada por Thomas Hoppe, Editorial Reverté, Barcelona, pág. 216.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

característica y, no obstante, puede llegar a ser estéticamente atractiva. Las partículas de pigmento y su cobertura aglutinante no volátil, penetran en las fibras del papel en un índice inversamente proporcional a la resistencia o densidad del encolado superficial.

El aglutinante principal y más utilizado a lo largo del tiempo, por su inmejorable adaptabilidad al medio, es la “goma arábiga”, de naturaleza vegetal y caracterizada por su bajo poder adhesivo. Desde fechas tan tempranas como 1598 se aconseja su uso y este criterio ha permanecido inamovible hasta la actualidad³¹⁷. A diferencia de otras gomas como la de adraganto o tragacanto, empleada en los colores pastel, no se exuda rápidamente del corte practicado en el tallo, lo que indica que la planta va generándola lentamente para cicatrizar su herida. También es una sustancia hidrosoluble pero, al igual que ocurre con las colas animales, no se disuelve en otros disolventes y aceites pictóricos, aconsejando por ello su uso en capas subyacentes a un trabajo graso posterior³¹⁸. Su denominación proviene del nombre científico del arbusto que la exuda, la *acacia nilotica* o *arabica*, procedente de la amplia extensión geográfica abarcada por la franja tropical africana que llega hasta Turquía, y las penínsulas de Arabia e India.

10.3.3. Matriz irradiadora.

Papel, acuarela y mente, forman una tríada unitaria cuya afortunada conjunción puede hacer visibles de la manera más completa y esencial los más sutiles impulsos de nuestra psique, rememorando el concepto oriental de la pintura como caligrafía del alma. Ahí reside en gran medida el mito de la acuarela como proceso plástico, en el hecho de que opera como la más exacta firma de nuestro ánimo, voluntad y nervio creadores. Como una radiografía inapelable de la estructura última. Y tal vez ésta sea en parte, razón por la que se le teme y al mismo tiempo se le ama, verso y reverso de una relación siempre pasional hacia este medio universal. Porque la acuarela emplea, básicamente, los materiales más primigenios, como el agua, el papel y las tierras, porque deja al desnudo la verdad despojada cuando se ha quitado todo, intelecto, razón y poética, cuando ya no queda nada, sí que queda la mancha de la acuarela sobre el papel para revelar la verdadera materia de la que estamos hechos.

En gran medida, tal virtud reveladora reposa en la capacidad del soporte para evidenciar los efectos de la mancha acuarelada, sea monocroma o variegada, aplicada en seco o sobre húmedo, en el proceso invertido desde que la acoge hasta que se seca definitivamente. Durante el mismo tienen lugar pequeñas pero decisivas transformaciones que determinarán sus límites, brillo, intensidad y diafanidad cromáticas. La principal superficie que, a escala

³¹⁷ COHN, M. B. (1977). *Wash and goache: a study of the development of the materials of watercolor*. S.L., pág. 35.

³¹⁸ HUERTAS TORREJÓN, M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*, Akal, Madrid, 2010, pág. 212.

global ha permitido esa suerte de milagro gráfico ha sido el papel, empleado ya desde tiempos remotos y bajo formas primigenias por diversas culturas de oriente, hasta llegar a una concreción que se podría denominar como “moderna”, en el marco de la tradición caligráfica china, dos siglos antes de nuestra era.

La pintura a la acuarela y su disolución en agua son un ejemplo de un sistema en delicado equilibrio a través del choque de fuerzas que se contrarrestan, las inherentes al efecto browniano generado al chocar las moléculas de agua, de pigmento y de todas entre sí, más la producida a nivel superficial en continua tensión por vencer la gravedad y la capilaridad de las fibras del papel. En un enfoque convencional de aplicación directa de la mancha, donde la imagen se defina en un sentido aditivo y progresivo, con puntuales extracciones de color para rescatar algún brillo intenso, resulta preciso el adecuado encolado del papel en la justa medida que permita la absorción óptima del color, para así tan sólo anclar la mancha y dejar la mayor parte de la carga pigmentaria sobre la superficie. En ese caso, también es fundamental una técnica de aplicación ágil que preserve la estructura del papel, evite el temido emborronamiento, y, por el contrario, aproveche su blancura para retroiluminar el color consiguiendo el óptimo brillo de las mejores acuarelas.³¹⁹

El papel es, a semejanza del agua, un soporte especial. Tras su aparente cotidianeidad, subyacen siglos de historia y de registro de los avances de la humanidad hasta la llegada de otros soportes tecnológicos de distinta naturaleza. Es, por tanto, signo en sí mismo de la evolución humana y de su intrínseco carácter creador. Intimamente ligado a la impresión, primero xilográfica, luego de tipos móviles, y más tarde a un proceso de reproducción de imágenes grabadas cuya evolución continúa actualmente desde fuentes digitales, estableció en fechas tempranas, un puente de singular afinidad entre el grabado y la acuarela. El apogeo que ambos experimentaron durante la segunda mitad del s. XVIII y primera del s. XIX, culminó con la conquista de la autonomía artística para ambos, fruto de un largo período de colaboración en que ambos se fusionaron para concretar el paradigma de la estampa coloreada a mano.

En todo caso, para la acuarela representa, como enseguida capta cualquiera que haya pintado sobre él, mucho más que un inerte soporte y en esto, no tiene parangón con ninguna otra técnica húmeda. Es responsable fundamental de la apariencia última de la mancha y, por eso, tendrá muy presente su elección quien se aproxime al medio para verificar el exclusivo atractivo de la mancha acuarelada. Reclamo para el sentido de la vista que cualquiera puede apreciar por ejemplo, en las imágenes del pintor americano Charles Reid (NY, 1937).

³¹⁹ COHN, M. B. (1977). *Op. cit.*, págs. 16-22.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

Pero la mayor influencia albergada en la estima personal hacia este soporte y en la aparente contradicción que implica un punto de vista desacralizador del mismo, provino del artista mejicano José Luis Cuevas. A través de su omnívora relación con el papel, se asume un tratamiento experimental donde, en esencia, éste pierde sus cualidades de fábrica más superficiales, revelando otras menos evidentes a primera vista.

XI. ACUARELA EXPERIMENTAL Y UN LUGAR REINVENTADO: LA PIEL DEL PAISAJE.

11.1. Diálogos con la materia.

La materia de la que está hecho el mundo es el teatro donde tienen lugar extrañas operaciones entre dinámicas partículas, no intuitibles porque escapan al dominio de lo macroscópico pero sí comprensibles para la mente científica, capaz de vislumbrar otro escenario para el que ofrecen una solución, como es el caso de la ecuación de Schrödinger³²⁰. En *De rerum natura*, y siguiendo a su maestro Epicuro, Lucrecio arremete contra el paganismo invitando al deleite contemplativo de la naturaleza, le confiere una explicación racional a través de una física de la materia como esencia en perenne transformación y destierra así los miedos paganos. El artista, siente este deleite y lo concibe en el dominio de lo finito observable, lo concreta, y a él se aferra para construir un mundo nuevo. En la acuarela concretamente, la materia experimenta un estado particular de dispersión coloidal, causa de las finísimas partículas de pigmento y de la naturaleza del aglutinante³²¹. Materia es, en ambos casos, el ámbito donde la intangible luz, con infinitos matices, se vuelve corpórea. Tras otra célebre ecuación, la de Einstein, se sabe que lo que se conserva de ella en su perenne transformación, no es la masa, sino la energía total, pero ésta implica en sí misma una noción bastante inmaterial de la materia, matemático-numérica (Pitágoras), una imagen bastante ideal y platónica de la misma en la que, paradójicamente, se desmaterializa³²². Pero materia, en un sentido más llano, es lo que sentimos, es la realidad fenomenológica, o la “sustancia” de esa realidad. Y en este ámbito, la materia adopta una concepción dual, la del “hilemorfismo” aristotélico, materia-forma, parte potencial y parte de acto, respectivamente³²³. Los hacedores de objetos e imágenes de todas las culturas reflexionaron también, en algún momento, sobre la esencial cuestión de la tendencia formativa de los más leves indicios materiales. El diálogo con la

³²⁰ WAGENSBER, Jorge: “Ciencia y arte: es lo mismo, pero no es igual”, Revista Méthode, 73, Primavera 2012. Véase también, “Arte versus ciencia”, Revista Lápiz, Año 2015, N° 290, 15-23.

³²¹ COHN, Marjorie B., *Op. cit.*, pág. 16.

³²² D'ESPAGNAT, Bernard, Profesor de la Universidad de Paris-Sur, Laboratorio de Física Teórica y Física de Partículas, Entrevista para la Pontificia Universidad Javeriana, Cali.

³²³ BEUCHOT, Maurice: “Cuerpo y Alma en el Hilemorfismo de Santo Tomás”, UNAM, México.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

materia se aprecia en una línea temporal que ofrece episodios caracterizados por una cierta “visión divergente”. Uno de los primeros conocidos se halla en el “viejo muro paranoico” de Leonardo, interpretable como ejemplo de rara sensibilidad por la antiforma. Mancha y materia abstracta con la que los pintores eruditos chinos construyeron un paisaje esencial desde el s. XIV en medio de grandes y elocuentes vacíos.

La poética delicadeza descriptiva de los “cuatro maestros de la dinastía Yuan”, se transforma en algo expresionista durante el período Qing a través de los llamados “individualistas”, como Zhu Da o Shitao, quien desafía abiertamente la tradición con su obra “Diez mil manchas feas de tinta china”, y manifiesta que, para ser original y auténtico, es preciso tanto transformar la tradición como no someterse o esclavizarse a la técnica³²⁴. A través de un intenso debate material y técnico, los excéntricos Qing también experimentaron nuevas vías, como es el caso de Gao Qipei (1660-1734), que recuperando un procedimiento *Tang*, ejecutó sus paisajes con los dedos. El *zen* japonés también generará un arte que evoca la naturaleza en todas sus manifestaciones, pero muy especialmente en cerámica y en pintura, donde piezas de una belleza sencilla y muy orgánica, presente asimismo en los paisajes *haboku* o de “tinta salpicada”, enseñan una suerte de misterio insondable; estas obras demuestran tempranamente una búsqueda hacia lo esencial materializada por una expresión inapelable de la materia, una acción formadora que parece ajena a la intención y el gesto humanos. Este aspecto expresivo primigenio es, en buena medida, el fin de artistas concomitantes con la idea de este trabajo, mencionados a lo largo del mismo, como Turner, Paul Klee, Émil Nolde, o Juilus Bissier. En todos hay una tendencia hacia lo primitivo para los que la pincelada extendida directamente sobre el soporte, precisa de una especie de trance propiciatorio que le permita alcanzar un estado de máxima naturalidad. La mancha informe-generatriz es un concepto paradójico que luego está presente en el método ideado por Alexander Cozens en el s. XVIII, y aunque su destino sean paisajes pintorescos, revela la fuerza expresiva de una simple mácula. Víctor Hugo es homólogo occidental de la fusión entre palabra e imagen, entre exilio y productividad, y temprano ejemplo, a través de sus experimentos con tinta y papel, del poder evocador de simples manchas. Los surrealistas ahondaron en el poder de la materia para vislumbrar los entresijos de la razón, tal y como ya hiciera Goya, preparando el camino que desde finales de la década de 1940, el arte del s. XX trazó desde la especulación con la materia y con la ausencia de ella.

11.2. Hacia un enfoque experimental de la acuarela.

³²⁴ HESEMANN, Sabine, “China”, en AA.VV, “Arte Asiático”, Könemann, Barcelona, pág. 220.

Tanto la acuarela como la pintura de paisaje comparten un origen secularmente humilde de minusvaloración conceptual. Tal infravaloración está íntimamente ligada en ambos a un carácter común de subordinación funcional paralelo al discurrir del tiempo. La acuarela, en tanto que medio para iluminar manuscritos, grabados y diseños de todo tipo, además ligada indefectiblemente a un soporte como el papel, que no gozó de alta estima hasta finales del s. XIX, y el paisaje, en tanto que fondo o escenografía para composiciones de figuras, primero religiosas y luego históricas. Tardíamente pudieron emanciparse parcialmente con un cambio filosófico en la concepción del mundo, de progresiva estima de la naturaleza y el paisaje, que comienza en el s. XVII holandés y alcanza una cima a mediados del s. XIX británico. A partir de estos logros, el paisaje fue un nuevo campo de renovado estudio, mercedor de todo el protagonismo estético y, la acuarela, un medio de gran popularidad gracias al ejemplo de los grandes maestros europeos y americanos, de entre los cuales sobresalieron artistas como Blake o Turner, dispares en la forma pero próximos en un concepto dramático de la existencia. Durante ese dilatado proceso de consolidación, el paisaje y su evocación literaria, elevaron la conciencia de lo propio, de lo distintivo y particular de las distintas geografías, fraguó la conciencia nacionalista y local, de la que derivaron las escuelas costumbristas de cuya pintura, la acuarela fue protagonista ofreciendo una versión pintoresca de las *vedutte* del s. XVIII; estas amables imágenes gozaron de una enorme demanda favorecida por el creciente fenómeno del turismo que tuvo lugar desde las primeras décadas del s. XIX. Con este género de pintura, aquellos clichés que minusvaloraban el paisaje y la acuarela, nunca del todo extinguidos, se complementaron con una noción conceptual normalizada de la técnica y del paisaje, por más que hubo grandes y talentosos intérpretes de la misma. Canarias es en este sentido un campo de estudio idóneo del fenómeno por su aislamiento geográfico y por las de sobra conocidas bondades de su paisaje-clima que han atraído e inspirado la retina de innumerables pintores; ello puede explicar por qué ese fenómeno aquí ha sido especialmente significativo, existiendo una gran cantera de pintores-acuarelistas, intérpretes consumados de esa noción del medio. No obstante, prueba de que lo que aquí ha ocurrido no es sino la identificación aislada de un fenómeno plural globalizado, son exposiciones fuera de estas fronteras que procuran cíclicamente recordar que la acuarela es algo más que una estampa pintoresca. Entre ellas, se pueden mencionar, por ejemplo, la organizada bajo el significativo título de “La otra cara de la acuarela”, que tuvo lugar en Valencia a comienzos de la década de 1990, o la presentada dos décadas después en Londres simplemente titulada “Watercolour”. En ambas, se hizo hincapié en las aproximaciones heterodoxas a la acuarela, que escapan a los usos tradicionales y adquieren un enfoque experimental; artistas consagrados como Howard Hodgkin (1932) y muy especialmente Anish Kapoor (Bombay, 1954), potencian el poder cromático-pigmentario del medio hibridándolo en expresiones

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

biomórficas y escultóricas, mientras que otros más jóvenes como Hayley Tompkins (1971) o Karla Black (1972), se centran en una poética más espacial desembarazando las obras de soportes convencionales. Es notorio que el esfuerzo prolongado en el tiempo y en distintas latitudes por socavar una idea tradicional denota el carácter férreo de la misma. También en España, durante veintitrés años ininterrumpidos, desde 1976 hasta 1993, se celebró el prestigioso “Certamen Nacional de Acuarela Caja Madrid”, dilatada trayectoria en la que ha podido observarse una gran pluralidad de lenguajes y concepciones, pero que igualmente subraya la singularidad del medio, lo que únicamente puede justificar la existencia de una convocatoria específica de tal naturaleza.

Del deseo por cambiar el *statu quo* de las cosas, se generaron revoluciones estéticas que tras el rechazo inicial, movieron las ideas hasta nuevos territorios. Lo que hizo mudar la percepción estética hacia nuevos horizontes siempre fueron los experimentos, receptivos a las contingencias de toda clase, y las investigaciones que emprendieron los artistas visionarios, cuyo tesón acabó moviendo las montañas del academicismo más recalcitrante. Desde éste, la belleza sólo se hallaba en el campo del dibujo clásico, cultivo que debía servir de armazón a la tramoya alegórica de las composiciones más grandilocuentes; el aspecto técnico se suponía inmutable, un oficio o artesanía cuya adquisición sólo debía garantizar poder satisfacer esos cánones estipulados. En consecuencia, la especulación en tal sentido, indeleblemente unida a un cambio en las ideas y por ende, en las formas, era un territorio a conquistar por la propia inquietud del artista, que debía avanzar prácticamente por sus propios medios en el conocimiento técnico, teniendo como fuentes más fiables las del análisis de los maestros anteriores, la lectura de libros, las conversaciones con otros artistas y con los vendedores de materiales, forjando a partir de esa materia prima y por propia experimentación un bagaje de procedimientos particulares. En el terreno de la acuarela y del paisaje, la revolución comienza de la mano de artistas con un talante transgresor e inconformista, como fue Paul Sandby, cuya actitud experimental contrasta con su formación en los rigores del dibujo topográfico con fines militares; desmarcándose de esta ortodoxia, incorporaba a su proceso sustancias corrientes como ginebra para acelerar el secado de los colores de acuarela, una mezcla de miel y gelatina como imprimación de los cartones para gouaches e, incluso, las fritas del pan tostado con que desayunaba le servían como pigmento de sombras.

Por su parte, Turner representa el paradigma de un uso apasionado de los materiales en función de los intereses particulares, sometiéndolos a una intensa manipulación, reflejada tanto en el hecho de una muy prolífica y continua práctica pictórica, como en el concepto de una ejecución indefinida de las pinturas, retocadas hasta minutos antes de su exhibición pública o en el trasvase procedimental que desarrolló desde la acuarela hasta el óleo. Pero además, la aplicación de la materia en sus trabajos más personales, participaba de la línea de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

pensamiento de Leonardo sobre la perenne mutabilidad de las formas, que provenía de Alexander Cozens y que proseguirá en los calificados como “dibujos” de Victor Hugo, auténticas pinturas de pleno derecho. Turner partía de una mezcla informe de colores aplicados sobre el soporte, muchas veces con las propias manos, de los que, a través de enjuagados, restregados, esgrafiados, y todo tipo de intervenciones en húmedo, era capaz de extraer un orden formal altamente sugerente. A pesar de esa manipulación aparentemente visceral, Turner se apoyaba en una metodología pictórica que puede calificarse de sistemática, tradicional y deductiva, realizando una constante labor de estudios herederos de la tradición topográfica en la que se formó. Siguiendo a su vez los pasos de ejemplos paisajistas clásicos como Lorena, completó numerosos cuadernos de apuntes con dibujos a lápiz rápidos y someros, complementados con anotaciones escritas de cuestiones cromáticas y atmosféricas que le permitían más tarde recordar distante en su estudio las sensaciones vividas ante el referente para hacer otros estudios con acuarela o con óleo directamente sobre papel, o, también en lienzos al óleo que, a diferencia de Constable, no modificaba en formato conforme desarrollaba la imagen, y que en un número proporcionalmente muy superior al de las imágenes exhibidas, quedaron inacabados tras su muerte.³²⁵ Procesos materiales que nutren la complejidad del discurso plástico y que, a partir de las vanguardias, son lugar común de los artistas, colocando cada vez más el énfasis en el enfoque experimental de la actividad pictórica. La obra sobre papel adquiere una gran relevancia como documento fiel de la acción venciendo la intimidad y exponiéndose bajo formatos diversos. Artistas como Kiefer o Richter, Kapoor o Barceló, la colocan prácticamente al mismo nivel que otras creaciones, aunque supeditadas normalmente a dimensiones inferiores.

11.3. Un lugar reinventado: la piel del paisaje.

La obra desarrollada en el marco de varios años de trabajo posee como eje articulador material a los componentes básicos o convencionales de la acuarela, enfrentados en una diversa gama de procedimientos, desde los tradicionales hasta otros que los transgreden u omiten; a su vez, se apoya en otro eje de tipo conceptual radicado en la hipótesis planteada sobre la posibilidad de generar una obra de intervención paisajística en grandes dimensiones a partir de unos instrumentos o vehículos, como son los de la acuarela, en esencia concebidos para la ejecución de imágenes portátiles o de pequeño formato. Como se aprecia, ello puede y de hecho lleva implícito no sólo el trabajo de campo, al exterior, plenairista, que es uno de los pilares fundamentales del paisaje moderno, surgido aproximadamente en el s. XVII holandés y que alcanza su cénit, primero en Gran Bretaña durante la primera mitad del s. XIX, expandiéndose luego a través principalmente de Constable y la Escuela de Barbizon

³²⁵ TOWNSEND, Joyce H., “*Turner's Painting Techniques*”, Tate Publishing, 4ª edición, Londres, 2005, pág. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

por toda Europa y el resto del mundo a lo largo de esa centuria, sino el trasiego entre éste ámbito exterior y el particular, íntimo del propio taller, en un vaivén de doble sentido que se retroalimenta sucesivamente. Es por tanto, una doble ampliación de las nociones de paisaje y de acuarela tradicionales, expandiendo la primera desde el mero referente exterior visual hacia una concepción multisensorial y la segunda, desde su tradicional uso para la vista documental hacia un uso experimental que indaga en nuevas soluciones pictóricas.

El trabajo realizado comprende la intersección entre varios ámbitos sometidos al influjo del continente insular que ha filtrado o modelado la información arribada a las costas a lo largo de los últimos siglos generando una particular visión del fenómeno. Bajo esa influencia se han entrelazado el perteneciente a la tradición de la acuarela y los efectos modeladores de la criba insular y el de la tradición paisajística sometida al mismo proceso.

Por tanto, de un lado están los ámbitos de las dos tradiciones en juego, la de la acuarela y la del paisaje esencialmente pictórico, aunque no es el único modelo implicado, que se superponen y entrecruzan en el marco del contexto geográfico particular de Canarias, y, por otro, ese conjunto de información interactúa con la visión y propósitos propios, en una relación de nuevo modelada por la acción de un hábitat o entorno específico como es la isla de Tenerife. El factor tiempo o experiencial invertido en el proceso es un factor también a tener en cuenta, dado que el propio sistema genera una información nueva a lo largo de cada imagen, etapa, itinerario por el exterior, etc., que lo van alterando progresivamente.

11.4. Condicionantes generales

Como condicionantes del proceso seguido se interpretan las variables que acompañan el desarrollo ya esbozadas. Fundamentalmente, se han debido implicar los siguientes factores:

1. Movilidad de autor y materiales desde el estudio de trabajo hacia el exterior y viceversa.
2. Movilidad o trasiego en uno y otro sentido de la imagen paulatinamente generada como una forma de crecimiento orgánico de la misma.
3. Tránsito, itinerario o peregrinaje por medio de un determinado paraje previamente elegido a fin de someter la conciencia a un proceso de transición hacia un nuevo estado en mayor comunión, disposición o sensibilidad hacia el enclave elegido. Además de propiciar un intervalo temporal que posibilite un proceso de impregnación respecto de los estímulos físicos emanados del paraje, se potencia el deslastre personal de ideas, sentimientos o emociones ajenas e importadas al itinerario.

479

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

4. Cierta aislamiento del enclave elegido garantizando la dificultad de acceso y la atenuación de la diversa contaminación generada por focos próximos de concentración humana. Esto es más precario en el contexto del trabajo si se tiene en cuenta la limitación territorial que impone la realidad insular del marco y la sobrepoblación a que está sometida ambas islas capitalinas. Se presupone, no obstante, un determinado grado de accesibilidad al paraje y de seguridad relativa en su recorrido.
5. Uso de los materiales implicados en la fabricación de acuarelas así como de cualquier otro medio que comparta con ellas su condición acuosa.

11.5. Concepción de la experiencia paisajística

La manera tradicional de “artealizar *in visu*” el entorno propiciando un paisaje pictórico particular es un proceso que se concreta en una serie de fases reiteradas cada vez que se lleva a cabo y que son susceptibles de incorporar ligeras modificaciones. Este proceso, que conlleva la acción de penetrar y deambular por el espacio natural, generalmente a partir de caminos ya trazados y sugeridos, puede materializarse bajo diferentes niveles de implicación artística. Puede enfrentarse de una manera más o menos sistemática y rutinaria, comportando escaso nivel de análisis tanto previo como posterior a su desarrollo, al menos de una forma consciente. Es el caso en que la acción reviste una finalidad próxima al sano esparcimiento en la naturaleza, con claros componentes psicofísicos, siendo su finalidad intrínseca a su propia verificación, como un ciclo estanco que concluye y se renueva periódicamente; en ella, la concreción de una imagen como producto es una variable más, que enriquece el conjunto, pero que no se halla sujeta a un control específico. Poco importará seguramente el itinerario y “marco natural” elegidos con tal que satisfagan unos mínimos requerimientos de seguridad y viabilidad, toda vez, que, además, se concibe como una práctica grupal, donde las decisiones de ese tipo se adoptan por consenso. Por último, no se descarta una evolución cualitativa del proceso, pues los factores biotópicos y psicológicos implicados pueden desatar estadios de mayor sensibilidad estética. Lógicamente, éste representa tan solo un polo en el nivel de implicación artística y a menudo, surgen estadios intermedios.

En general, un planteamiento como el anterior difiere bastante desde un enfoque más especializado, donde la acción, en tanto que medio de conocimiento y génesis productiva, se concibe como una problemática de visos existenciales. Aquí, la práctica pone en juego elementos reflexivos con paralelismos en la épica donde intervienen los conceptos de “aporía” y “tríodos”, que significan “falta de camino, imposibilidad o indecisión” y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

“encrucijada o bifurcación”³²⁶, respectivamente. En este caso, aunque los caminos estén trazados tal y como ocurre en la realidad, la elección meditada de alguno no presupone ni garantiza éxito alguno, lo cual introduce un componente, más indefinido y difuso en la situación previa, como es el del sacrificio de andar a ciegas, con la posibilidad latente de la inutilidad y el fracaso. La acción conlleva la idea de la “virtud” porque, de antemano, no promete nada a cambio. Sea cual sea el sendero elegido, el trayecto es generalmente realizado en soledad con un silencio roto por cada paso. Como en los dramas griegos, la acción enfatiza la continua necesidad de decidir porque no existe el concepto de meta, ni de conclusión del camino.

En ese sentido, es de vital importancia, el enclave por el que transcurre la actividad hasta el punto desde el que se elegirá un potencial encuadre o asentamiento para la reflexión o actividad plástica. Cada fase plantea etapas conscientes de reflexión, donde necesariamente se realizan *feedbacks* y se extraen conclusiones que modelarán paulatina y necesariamente el proceso y su implicación anímica. Las sucesivas “salidas” están interconectadas no solo de forma lineal en el tiempo, sino también a la manera de una red pluridireccional constituyendo un “continuo dinámico”. En buena medida, los logros obtenidos, sometidos a algún sistema de control, arrojarán resultados objetivos con implicaciones motivacionales.

11.6. Al encuentro particular de la Isla.

La isla de Tenerife es el recinto genérico que propicia y acoge en gran medida la materialización del desarrollo pictórico. Por tanto, es, por así decirlo, el verdadero “laboratorio” de la obra. Es el “ecosistema” conjunto de elementos y mecanismos con que los sentidos han interactuado a lo largo del trabajo, provocando una serie de reacciones físicas y psicológicas, conscientes e inconscientes, que han tenido un correlato teórico-práctico.

La isla como continente geográfico, responde a unas singularidades que la definen desde diversos puntos de vista y que afectan a su percepción vital y plástica; particularmente destacables para este trabajo son los relativos a su peculiar morfología geológica, surgida en esencia, del corazón de un gigantesco volcán en medio de la mayor aún masa oceánica atlántica. El inmenso azul circunda y engloba entonces por partida doble al fenómeno insular bifurcado en las constantes franjas celeste y marítima que lo custodian. Íntimamente relacionado con todo lo anterior, se han desgajado a lo largo del tiempo, los signos de su identidad que han modelado económica y socialmente la vida en este rincón del océano para acabar configurando por ejemplo, un cinturón litoral densamente poblado con,

³²⁶ LUCAS GONZÁLEZ, Rosa, “Hércules en la encrucijada: Historia de una tradición, pág. 91.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

aproximadamente, 450.000 habitantes, ocupados mayoritariamente en satisfacer las necesidades generadas por la principal actividad, como es la referida al sector terciario o de servicios. Salpicados en torno al mismo, destacan diversos enclaves que por fortuna han sobrevivido al establecimiento de la misma, generalmente por razones de cierta inaccesibilidad orográfica, y que constituyen la deriva final de las incursiones pictóricas realizadas. La legislación protectora sólo ha obrado de manera clara a partir de la década de 1990, cuando han irrumpido las directrices europeas comunitarias que exigieron una revisión seria y la oportuna homologación, beneficiándose los ecosistemas de la interpretación extendida de hábitats naturales en tanto que preservación tanto de especies como de espacios.

11.7. Síntesis del proceso: cuadro sinóptico.

Las sucesivas fases de realización del proceso práctico-pictórico a través del cual se ha querido ofrecer una revisión actualizada y original del binomio paisaje/naturaleza-pintura/acuarela, quedan organizadas lógicamente y secuencialmente en el cuadro siguiente. Comporta la expresión de los aspectos más relevantes del mismo reunidos en una panorámica global que indica la interconexión lineal de las mismas. Es la expresión sintética resultante derivada de la conjunción de los dos ejes fundamentales del trabajo, tal y como figuran en el esquema nº 1 del apartado 1.4, de Metodología y estructura. Respecto del horizontal, que comporta la dual naturaleza del estudio, se ha obtenido la motivación documental y experimental para adoptar las decisiones técnico-creativas que estructuran el eje vertical, responsable de la especificidad epistemológica del mismo. La componente teórica ha intentado comprender en una vasta panorámica diacrónica, en qué forma y por qué ideas los conceptos del binomio anterior fueron evolucionando, a veces de manera simultánea. Este bagaje alimentó la práctica, guiando el proceso de verificación de la hipótesis de partida, expresada en el apartado 1.2 titulado “Acuarelas utópicas”.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

FASE	SUBFASES	SERIES	ENTORNO TRABAJO	PRODUCTO		OBJETIVOS
				FICHAS TÉCNICAS	IMÁGENES	
1	1A	-	TALLER AIRE LIBRE	1 - 7	- Imágenes de verificación de procedimientos convencionales con acuarela	- Adquisición habilidades técnico-procedimentales convencionales. - Primeros experiencias pictóricas al aire libre.
	1B	-	AIRE LIBRE	8 - 17		
2	-	-	AIRE LIBRE TALLER	18 - 25	- Imágenes de aplicación-creación con introducción de variables metodológicas experimentales de relación con referente, formato y aplicación.	- Ampliación conceptos de paisaje en acuarela estableciendo nuevas relaciones con soporte, técnica y referente. - Desarrollo de interpretación tonal por medio de un manchado general, espontáneo y libre de grandes masas de color.
3	-3A	-	TALLER	26 - 33	- Alternativas matéricas I: Imágenes de aplicación con introducción de variables metodológicas experimentales fundamentalmente técnico-procedimentales: paisajes imaginarios transferidos.	- Extrapolación de cualidades tonales convencionales de la acuarela a otro medio pictórico. - Búsqueda de otras implicaciones procedimentales en proceso pictórico. - Mayor intervención de componente procesual indirecto e iconográfico imaginario-original en concepción paisajística. - Materialización de iconografía paisajística urbana alusiva a la relación entre Turner, la acuarela y Venecia.
4	4A	4A1 4A2 4A3 4A4 4A5 4A6 4A7 4A8	TALLER	34.1 34.2 34.3 34.4 34.5 34.6 34.7 34.8	- Alternativas matéricas II.a: Pruebas de verificación de respuesta de distintos papeles para generar mancha tras acciones sustractivas.	- Cuestionamiento de metodología pictórica tradicional alterando concepción de pureza inicial de la acuarela. - Descentralizar en la valoración de la imagen acuarelada la cuestión de la factura técnica registrada en gesto y pinceladas por métodos directos.

483

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

METODOLOGÍA		CONCLUSIONES
TÉCNICA	PROCEDIMIENTOS	
- ESQUEMA TONAL POR APLICACIÓN DIRECTA DE MANCHAS DISCRETAS EN PEQUEÑOS FORMATOS.	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de taller y al aire libre con referente visual. - Control tonal por métodos aditivos de pigmento sobre papel tensado sobre tablero: húmedo sobre húmedo y húmedo sobre seco -veladuras-; tensado parcial: sólo sujeción en esquinas. Inclinación leve de soporte a 45º aprox. Ejecución rápida. - Relación pintor-paisaje basada en paradigma visual al aire libre: percepción distante de escenario físico-territorial. 	- La metodología convencional genera imágenes de un repertorio gráfico-textural y tonal limitado, muy condicionado en todo caso al paradigma perceptivo visual de construcción mental y físico de la imagen.
- MANCHADO GLOBAL, DIRECTO, CON GRANDES MASAS DE COLOR, CON PREDOMINIO DE VELADURAS EN SOPORTES MODULARES DE MEDIO-GRAN FORMATO.	<ul style="list-style-type: none"> - Itinerarios a pie por la costa y recopilación documental-fotográfica como referente motivacional para trabajo de taller. - Ejecución directa en interior-taller. - Imágenes gran formato por yuxtaposición de papeles. - Disposición vertical de soporte durante proceso pictórico. - Referente paisajístico-fotográfico producto de excursiones previas al exterior; consulta muy esporádica durante ejecución pictórica. 	- La amplitud espacial genera un mayor sentimiento de libertad y la imagen gana autonomía referencial y técnica.
- DIFERENTES GRADOS DE VELADURAS POR MÉTODOS INDIRECTOS DE MONOTIPIA.	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo pictórico libre sobre plancha-matriz de papel Super Alfa impermeabilizado. - Sustracción material por impresiones manuales de periódico y en tórculo hasta obtener veladuras deseadas. - Adición de otras capas de materia para obtener densidades contrastadas. - Obtención imagen final por impresiones sucesivas en tórculo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Calidades tono-texturales similares a las de acuarela potenciadas por una mayor versatilidad procedimental. - Interesante complejidad gráfica de la mancha posibilitada por la integración de factores de azar controlado en la transposición de la matriz al papel.
- TRABAJO INTENSIVO DE SOPORTE Y DESGASTE DE LA MANCHA PARA SINTESIS TONAL INDIRECTA Y RESIDUAL.	<p>4A1: Fregado de mancha semiseca de acuarela mezclada con látex o emulsión vinílica industrial.</p> <p>4A2: Fregado de mancha semiseca de acuarela y látex sobre pulverizado de aguarrás.</p> <p>4A3: Fregado de mancha mezcla de acuarela, látex y barniz sintético Titán color cerezo.</p> <p>4A4: Fregado de mancha mezcla de acuarela, látex y óleo disuelto en aguarrás.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Papeles muy lisos de baja porosidad que sin embargo revelan buen anclaje de la mancha: Canson Junior, Guarro Basik y Universal, Schoellers Hammer Studio Karat. - Papeles de textura lisa y dureza superficial con escaso anclaje de la mancha: Canson Lavis Technique, Michel Caballo y Guarro Geler Mate. - Papeles de grano medio superficial que por encolado superficial no anclan suficientemente la mancha: Canson

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

FASE	SUBFASES	SERIES	ENTORNO TRABAJO	PRODUCTO		OBJETIVOS
				FICHAS TÉCNICAS	IMÁGENES	
4						

485

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

METODOLOGÍA		CONCLUSIONES
TÉCNICA	PROCEDIMIENTOS	
	<ul style="list-style-type: none"> - 4A5: Fregado de mancha semiseca de pigmentos disueltos en cola blanca. - 4A6: Fregado de mancha de acuarela y látex con incisiones varias realizadas en húmedo. - 4A7: Fregado de mancha de acuarela y látex con grafismos diversos practicados con plumilla y tinta al dorso del papel. - 4A8: Fregado de mancha de acuarela y látex aplicada sobre soporte con pulverizados de aguarrás y quemados iniciales. 	<p>Acuarela Montval, Canson C A Grain y Mi-Teintes.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fabriano Ingres manifiesta buen anclaje de mancha produciendo formas definidas; su escaso gramaje no condiciona un alto umbral de resistencia a las acciones erosivas y alto grado de registro de las mismas. Sin embargo los homónimos de Canson y Guarro, verifican poco nivel de anclaje liberando la mayor parte del pigmento. Galgo Verjurado ofrece buen manchado que potencia su trama vertical, bastante más notable que en los tres casos previos. - Guarro Secante 100% Algodón y Schoellers Hammer Schut Papier anclan casi por completo la mancha siendo infructuoso el fregado por intenso que se realice; ofrecen manchados opacos interesantes, especialmente el segundo, siempre que la capa de color sea lo bastante húmeda. - Canson Ogura Ivoire presenta poca resistencia al desgarre y ofrece interesante calidad textural al dorso del mismo. - El procedimiento 4A7 proporciona un interesante efecto de línea sangrada, porosa y accidental en cara opuesta al grafismo, especialmente visible en papeles Guarro Creysse y Basik, Michel Caballo y Murillo y los dos Schoellers Hammer de muestreo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

FASE	SUBFASES	SERIES	ENTORNO TRABAJO	PRODUCTO		OBJETIVOS
				FICHAS TÉCNICAS	IMÁGENES	
4	4B	-	TALLER	34.9	- Alternativas matéricas II.b: 4B1-4B9: Imágenes de aplicación inicial. PAISAJES CALIGRÁFICOS pequeño formato y con otros signos.	- Concretar una serie limitada de imágenes de aplicación de procedimientos de subfase 4A, como paisajes imaginarios escasamente manipulados de manera directa, excepción hecha de signos caligráficos inspirados en la obra en acuarela de José Luis Cuevas.
	4C	-		34.10	- Alternativas matéricas II.c: 4C1-4C5: Imágenes de aplicación intermedias. PAISAJES CALIGRÁFICO-CORPORALES. Concepto expandido de la subfase 4B.	- Expandir hallazgos texturales y tonales de 4B en formatos superiores y con un grado mayor de manipulación visual posfregados, incorporando para ello un imaginario particular sobre las manchas residuales.
	4D	-		34.11	- Alternativas matéricas II.d: 4D1-4D5: Imágenes de aplicación fin de fase: PAISAJES CORPORALES en formatos estándar.	- Realizar serie de aplicación desarrollando reservas de las máculas residuales posfregados con fines figurativos.
5	5A	-		35	- Alternativas matéricas III.a: 5.A.1-5.A.10: Imágenes de aplicación: PAISAJES PÉTREOS IMAGINADOS DE INTERIOR sobre soportes con aparejo vinílico.	- Reforzar el poder lumínico del soporte y elevar su tolerancia a acciones diversas de desgaste. - Potenciar el relieve o tridimensionalidad de las imágenes con bases más corpóreas que pueden integrar collages. - Progresar en la materialización de un concepto de despersonalización de la mancha acuarelada que la libere de carga anecdótica referencial, inspirado en idea compartida por procesos como el <i>dripping</i> de Pollock y derivaciones actuales como la <i>soap bubble painting</i> de Dokoupil.

487

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

METODOLOGÍA		CONCLUSIONES
TÉCNICA	PROCEDIMIENTOS	
- PROCESO TONAL BÁSICAMENTE INDIRECTO: ESTRUCTURA FINAL DE MANCHA POR FREGADO INTENSO AGUA CORRIENTE CON ESCASA O NULA INTERVENCIÓN POSFREGADOS.	- Aplicación combinada de los procedimientos enumerados en 4A sobre papel Fabriano Ingres. Abundante acumulación de materia pictórica de naturaleza acuosa sobre la superficie del papel. Penetración parcial de la materia en fibras del soporte a través de incisiones o grafismos ejecutados en húmedo. Fregado intenso con agua corriente. Colgado y secado del papel.	- Obtención de manchas de textura porosa, mate y aterciopelada de notable interés plástico. - Lectura dual de la imagen por ambas caras del soporte ofreciendo distintos registros.
- PROCESO TONAL MIXTO: INDIRECTO, ESTRUCTURA FINAL DE MANCHA POR FREGADO INTENSO AGUA CORRIENTE Y, DIRECTO, POR APLICACIONES MANUALES POSTERIORES DE MATERIA. - MANCHAS RESIDUALES INTERVENIDAS POSFREGADO: SUPERPOSICIÓN Y NUEVOS FREGADOS SUCESIVOS DE MANCHAS Y GRAFISMOS ESPONTÁNEOS.	- Intenso trabajo previo en seco del soporte con incisiones e instrumentos diversos como creyones acuarelables, plumillas, cantos de cucharas, pabillos, etc. - Manchado variegado con mezcla de medios acuosos y resinas vinílicas; fregado en semiseco. - Tratamiento pictórico-gráfico posterior pudiendo ser o no sustraído parcialmente.	- Buen registro gráfico de las incisiones sobre pintura húmeda en papel. - Transformación del soporte con notable interés plástico alterando su convencional función y apariencia pasivo-receptora en la configuración tonal. - Enriquecimiento final de las cualidades texturales y plásticas del soporte adquiriendo aspecto de pátina temporal.
- PROCESO TONAL MIXTO: INDIRECTO, ESTRUCTURA FINAL DE MANCHA POR FREGADO INTENSO AGUA CORRIENTE Y, DIRECTO, EN APLICACIONES MANUALES POSTERIORES DE MATERIA. - MANCHAS RESIDUALES DISCRETAMENTE RESERVADAS CON MANCHAS CUBRIENTES SUPERPUESTAS Y ALTERADAS TEXTURALMENTE.	- Papeles base de mayor gramaje: Fabriano Diseño 5 Grano medio. - Fases iniciales como en 4C pero incorporando rociado de aguarrás. - Tras primer fregado general, manchado con capa cubriente reservada directamente en amplias zonas. - Materia sustraída absorbiendo pinceladas acuosas sobre capa anterior presionando papeles y otros tejidos. - Quemados y ahumados de papel (4D5).	- Los métodos abrasivos del soporte procuran una profunda integración entre figura y fondo. - Tales métodos posibilitan un resultado tonal de amplio espectro de posibilidades especialmente revelado por contraste entre mancha opaca, semiopaca y translúcida.
- POTENCIACIÓN SOPORTE EN CONFIGURACIÓN TONO-TEXTURAL DE LA MANCHA. ALTERACIÓN DE SU RESISTENCIA MECÁNICA, ABSORBENCIA Y REFLECTANCIA CON APAREJOS VINÍLICOS PARA LOGRAR MANCHAS RESIDUALES DE MAYOR TOLERANCIA A LA MANIPULACIÓN PICTÓRICA. - PROCESO TONAL SEMIDIRECTO: SUSTRACCIÓN MATERIA PIGMENTARIA POR PRESIÓN MANUAL DE TEJIDOS ABSORBENTES Y OTRAS EROSIONES.	- Preparación soporte base imagen: - Papeles con aplicación de aparejo blanco vinílico. - Gofrados sobre algunos papeles. - Incisiones varias con objetos puntiagudos y reservas con ceras blandas luminosas y cera de vela. - Aplicación del color directo de tubos de acuarela comercial y extendidos a brocha o con la propia mano. - Restregados parciales con trapos húmedos de agua y jabón líquido. - Fregados parciales a esponja embebida de agua jabonosa. - Estampaciones parciales directas o presionando con rodillos de tejidos varios de prominente textura y húmedos de agua jabonosa. - Esgrafiados sobre capas sucesivas.	- Génesis de manchas acuareladas finales de notable brillo e intensidad cromática muy difíciles de obtener en métodos matéricos de aplicación convencional o directa sobre soportes vírgenes; especialmente llamativo el caso de la "limpieza" lograda con mancha densa de color acuarela negro marfil. - Destacada cualidad de la mancha acuarelada para revelar los más sutiles accidentes de base texturada del soporte tratado con aparejos vinílico-acrílicos.

488

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

FASE	SUBFASES	SERIES	ENTORNO TRABAJO	PRODUCTO		OBJETIVOS
				FICHAS TÉCNICAS	IMÁGENES	
5	5B	-	AIRE LIBRE	36	<ul style="list-style-type: none"> - Alternativas matéricas III.b: 5B1-5B6: Imágenes de aplicación: GRANDES PAPELES Y LIENZOS EN LA COSTA I: PAISAJES PÉTREOS AL EXTERIOR. - Interpretaciones al aire libre del paisaje, de concepto expandido y transporte hallazgos fase 5A sobre grandes soportes con aparejo vinílico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslación hallazgos Fase 5A en interpretación tectónico-abstracta del litoral: Idea de estratos, cuevas y oquedades. - Trasladar resultados Fase 5A a un compromiso pictórico mayor dado por formatos mayores y de distinta naturaleza. - Especulación sobre concepto básico de transparencia.
6	-	-	TALLER	37	<ul style="list-style-type: none"> - Alternativas matéricas IV: 6.1-6.12: Imágenes de aplicación. PAISAJES IMAGINARIOS DE CONCEPTO EXPANDIDO DE LA MANCHA ACUARELADA. Incorporación de idea deconstructiva estructural de la mancha y búsqueda de mayor autonomía de ésta. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ampliación resultados fases 3, 4 y 5 relativos a registros tonales indirectos y residuales: Aprovechar la materia sustraída de las manchas iniciales transportándola a otra hoja como potencial imagen subsidiaria. - Subvertir la noción de pureza y complejidad estructural pigmentaria de la acuarela deconstruyéndola, explorando las posibilidades tono-texturales de los componentes independientes de la acuarela. - Uso expresivo del color restringiéndolo a un valor simbólico: azul /cielo-mar, ocre-siena / costa-piedra-tierra.
7	7A	-	AIRE LIBRE	38	7A1-7A5 : Imágenes de aplicación-LIENZOS EN LA COSTA II. Acuarelas gran formato, al aire libre sobre lienzo tensado en bastidor.	<ul style="list-style-type: none"> - Inicio proceso de ampliación experiencias de las fases previas, en especial de las fases 1 y 2, a través de un ejercicio pictórico al aire libre más intensivo, complejo y exigente, convertido en un medio, más que en un fin, para sentir el paisaje hápticamente, que trascienda el convencional paradigma de percepción visual.
	7B	-	TALLER - AIRE LIBRE	39	7B1-7B5: Imágenes de aplicación-PAPELES EN LA COSTA. Concreción híbrida, taller-litoral, en recorrido unidireccional.	<ul style="list-style-type: none"> - Avance en el logro de síntesis icónico-esencial del litoral insular a fin de permitir un trabajo más libre y espontáneo en el seno del propio paisaje.

489

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

METODOLOGÍA		CONCLUSIONES
TÉCNICA	PROCEDIMIENTOS	
<ul style="list-style-type: none"> - AMPLIACIÓN RELACIONES ESPACIALES DE IMAGEN, ESPECIALMENTE EN 5B1-2-4-5-6. - PROCESO TONAL SEMIDIRECTO EN 5B1-2. - PROCESO TONAL DIRECTO: REINTERPRETACIÓN CONCEPTO TRANSPARENCIA Y MAYOR COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL DE MANCHA POR ADICIÓN-SUPERPOSICIÓN DE MATERIALES TRANSLÚCIDOS ADHERIDOS SOBRE MANCHA ACUARELADA. 	<ul style="list-style-type: none"> - Interpretación naturaleza bajo conceptos plásticos autónomos. - Expansión soportes y formatos yuxtaponiendo papeles encolados y probando otros soportes como lienzo o madera. - Superposición de barniz-materia translúcida mate como puente autoadhesivo para encolado de tejido fino igualmente translúcido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Obtención de manchas de textura porosa, mate y aterciopelada de notable interés plástico. - Lectura dual de la imagen por ambas caras del soporte ofreciendo distintos registros.
<ul style="list-style-type: none"> - DESCOMPOSICIÓN COMPONENTES DE LA MEZCLA PIGMENTARIA COMBINÁNDOSE O GESTÁNDOSE SIMULTÁNEAMENTE AL PROCESO DE DEFINICIÓN DE IMAGEN. - PROCESO TONAL INDIRECTO: ESTRUCTURA FINAL DE MANCHA GENERADA POR LA PRESIÓN LINEAL DE TÓRCULO CALCOGRÁFICO, COMO TIPO DE PRINCIPIO AMPLIADO DE LA DECALCOMANÍA SURREALISTA CON TINTAS. 	<ul style="list-style-type: none"> - Síntesis tonal indirecta por transporte de materia en sistema de impresión papel contra papel. - Pigmentos extendidos directamente sobre el soporte, aglutinados con goma arábica manualmente, a brocha o rasqueta, opcionalmente en parte reservados, y presionados bajo soporte absorbente. 	<ul style="list-style-type: none"> - La irreverente aplicación por separado de los ingredientes básicos de la pintura de acuarela y su sometimiento a un vigoroso proceso de manipulación puede generar una enorme riqueza tono-textural en la imagen. - La combinación espontánea, casual y simultánea al propio desarrollo pictórico de los ingredientes esenciales de la acuarela actúa de agente liberador en el proceso plástico.
<ul style="list-style-type: none"> - LIENZO GRAN FORMATO Y PINTURA FABRICADA EN TALLER CON MOLETA Y APLICADA EN MEDIO NATURAL, AL AIRE LIBRE, SOBRE EL SUELO, SIN PUNTO DE VISTA FIJO O ÚNICO SOBRE EL PAISAJE. 	<ul style="list-style-type: none"> - Proceso tonal aditivo-sustractivo, con mancha obtenida por manipulación de la materia depositada o derramada sobre soporte, extendida con brocha o trapos, modelada absorbiéndola parcialmente y superponiendo otras capas posteriores. 	<ul style="list-style-type: none"> - El soporte de la imagen sujeto a bastidor supone una barrera emocional o empática hacia el entorno, un elemento extraño en el proceso que dificulta un estado de armonía entre la obra y la naturaleza. - Imágenes poco esenciales de experiencia háptico-paisajística.
<ul style="list-style-type: none"> - PROCESO-EJECUCIÓN HÍBRIDO, MATERIALIZADO SUCESIVAMENTE EN LA COSTA Y EN EL TALLER. - PROLONGACIÓN IDEA FASES 2 Y 5B SOBRE SOPORTES AMPLIADOS MODULARMENTE: POLIÓPTICOS DE 	<ul style="list-style-type: none"> - Unión por encintado al dorso de módulos de papel acuarela reciclado con aparejo vinílico. Encolado de materias residuales halladas en taller para sensibilizar volumétricamente el soporte, metáfora de la irregularidad rocosa al aire libre. 	<ul style="list-style-type: none"> - La eliminación del bastidor genera vínculo más orgánico entre obra, entorno y naturaleza, volviéndola más vulnerable y al mismo tiempo más autónoma en su devenir. y configuración.

490

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

FASE	SUBFASES	SERIES	ENTORNO TRABAJO	PRODUCTO		OBJETIVOS
				FICHAS TÉCNICAS	IMÁGENES	
7						
	7C	-	TALLER -AIRE LIBRE - TALLER	40	- Imágenes aplicación-PAISAJES-MOSAICO-LITORAL. Mayor complejidad en proceso con etapas de ejecución bidireccionales, interior-exterior-interior.	- Mayor complejidad estructural de la imagen. - Trabajo de mancha más fluida y libre relacionada con la idea de agua de mar. - Complementar experiencia al aire libre plena de sensaciones físicas y psicológicas intensas, en muchos aspectos embriagadora, con otra del taller, sosegada y bajo condiciones de control, que permitan emprender acciones de reestructuración de la imagen.
	7D	-	AIRE LIBRE	41	- Imágenes aplicación-PAISAJES GRAN FORMATO Y BÚSQUEDA DE MÁXIMA PLENITUD-FUSIÓN CON EL ENTORNO: PIELES DEL LITORAL	- Culminación proceso de génesis imagen en plenitud con espacio libre-natural. - Potenciación del relieve de la imagen promoviendo un carácter naturalmente tridimensional y volumétrico. - Reinterpretación procesos de estampación de fases 3 y 6, readaptándolo al de registro de la configuración de unidades mínimas del relieve costero, como una segunda PIEL DEL PAISAJE.

491

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

METODOLOGÍA		CONCLUSIONES
TÉCNICA	PROCEDIMIENTOS	
<ul style="list-style-type: none"> - 4 PAPELES MEDIO FORMATO ENSAMBLADOS Y RECICLADOS CON APAREJO VINÍLICO. - PROLONGACIÓN TRABAJO FASE 6 DE CONCEPTO DE DECONSTRUCCIÓN TÉCNICA DE LA ACUARELA. 	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado al aire libre. Largo recorrido a pie preacción pictórica. - Elección enclave natural solitario y asequible, inmerso en malpais que oculta horizonte y protege del fuerte viento. - Impregnación polisensorial de elementos naturales <i>in situ</i>. - Despliegue poliptico sobre el suelo; preparación y adición materias pictóricas, combinación, sustracción y definición formal de arquetipo simbólico portador de experiencia. 	<ul style="list-style-type: none"> - Imágenes-paisajes de mayor sentido unitario de la mancha y un vínculo progresivamente más natural y estrecho con el entorno.
<ul style="list-style-type: none"> - AUMENTO DIVISIÓN MODULAR SOPORTE. - APLICACIÓN <i>IN SITU</i> PIGMENTOS Y DILUYENTE DISOLVIENDO MÁS LA MANCHA QUE REGISTRA MÁS FIELMENTE POR SÍ SOLA LAS IRREGULARIDADES DEL SOPORTE. 	<ul style="list-style-type: none"> - Proceso sucesivo de pliegue y despliegue del soporte multifragmentado en suelo natural y artificial sucesivamente. - Disolución mayor de la mancha que es acumulada en pliegues del papel. 	<ul style="list-style-type: none"> - La notable complejidad estructural del soporte amplifica su debilidad en el trasiego del proceso al aire libre condicionando una mancha cuya incontrolabilidad le aporta una apariencia y sentido de mayor entronización con la naturaleza. - La mayor extensión del soporte condiciona un trabajo de mancha invasivo, caminando, presionando y deformando la superficie de la imagen, factor positivo que nutre el proceso de gestación "natural".
<ul style="list-style-type: none"> - INCORPORACIÓN CONTINGENTES Y FUERZAS NATURALES DEL PAISAJE EN EL MODELADO DE LA MANCHA Y SOPORTE, COMO EL AGUA DE MAR QUE REBLANDECE EL PAPEL, AUMENTANDO SU SENSIBILIDAD PARA GRABAR EL RELIEVE SUBYACENTE CONSTITUIDO FUNDAMENTALMENTE DE UNA COMPLEJA MASA PÉTREA. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sometimientto de los papeles a una mayor actividad erosiva tanto natural como pictórica. - Collage de elementos naturales como arena y pequeñas piedras con cola. 	<ul style="list-style-type: none"> - Determinación final de acuarelas murales como pieles de un paisaje eminentemente pétreo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

XII. DESARROLLO DEL PROCESO PICTÓRICO.

Como queda reflejado en esquema anterior, el desarrollo pictórico comprende una serie concatenada de siete fases sucesivas en las que la propuesta adquirió forma definitiva, retroalimentándose de sí misma y configurando una suerte de todo orgánico con conexiones invisibles.

12.1. FASE 1: Asimilación de Procedimientos técnicos convencionales.

Esta fase comprende el desarrollo en paralelo y simultáneo a un período docente como profesor de acuarela durante siete años, entre finales de 1993 y mediados de 1997, al inicio del cual surgió también, como ya se dijo, la propia idea de este trabajo. La confrontación directa entre las ideas tradicionales arraigadas en el alumnado sobre la técnica, respecto a su dedicación a una iconografía costumbrista y un trabajo de considerable minuciosidad generaron un conflicto estético y metodológico que planteaba la incógnita de resolver el dominio del agua para obtener fines representativos, pero con el valor añadido de una “visión diferente” que no traicionara el concepto de libertad pictórica. De esta idea seminal adquirió progresivamente forma definitiva el enfoque, con el sustrato de la perenne asociación a la transparencia de la mancha, de subvertir el medio con un concepto pictórico totalmente emancipado de estereotipos, objetivo compartido como se ha dicho, por importantes precedentes que no parecían tener éxito en doblegar las férreas ideas preconcebidas.

Para resolver la primera condición planteada se emprendió inicialmente una actividad intensa de búsqueda desdoblada en una línea de carácter teórico-diurno y otra de tipo práctico o pictórico-nocturna, pintando elementos y composiciones de la iconografía tradicional del medio en interior, esto es, básicamente, la relativa al bodegón que cumplía el requisito autoimpuesto de pintar “del natural”. Un enfoque irreverente a este nivel básico se basaba en las premisas conceptuales de lograr una imagen claramente icónica pero con una impronta material cuya concreción podría calificarse de experimental por incorporar un mayor énfasis en la materialidad de la imagen, la experimentación en la configuración de la mancha y en la tendencia a la deconstrucción de las formas. A este propósito sirvieron las imágenes F1A y F1B, donde se procura un trabajo de la mancha que franquea progresivamente los límites formales, desdibujando los contornos y rompiendo las masas de color; esto se ha procurado en el primer caso incorporando una fluidez continua entre figuras y fondos, en la línea de la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

práctica pictórica del pintor norteamericano Charles Reid; en el segundo, a la fluidez de la mancha anterior se añaden efectos texturales que, además de quebrar aún más los límites figurales, densifican la superficie pictórica; tales efectos son, por un lado, la aplicación del color pulverizado y sucesivamente restregado con una esponja, aportando un sentido constructivo y abstracto y, por otro, la adición de sal a la mancha semihúmeda par “abrirla” en característicos orificios irregulares.

A partir de estas imágenes iniciales y la confianza adquirida en el trabajo de la mancha en el taller, la fase práctica del natural se trasladó al contexto ampliado del exterior, iniciando así el diálogo sensorial con los estímulos del aire libre. El entorno elegido fue el de la franja litoral de la isla, en determinados enclaves que presentan poca actividad humana por estar integrados o hallarse en las proximidades de espacios naturales considerados de singular interés por la legislación vigente, en principio al amparo de un deterioro acelerado por la actividad humana descontrolada. La información vertida por los últimos censos detecta un aumento de la densidad por km² en la isla que triplica la del resto de España y sobre todo la mayor concentración se produce en torno a los núcleos urbanos más turísticos de la isla, la mayoría de los cuales están en la franja costera, como pueden ser Los Cristianos y Playa de las Américas en el sur, o el Puerto de la Cruz en la ertiente septentrional. Los lugares elegidos para pintar satisfacen determinadas condiciones consideradas previamente y deducidas, en primer lugar, de un buscado concepto de paisaje “natural”, en lo posible, poco afectado por la actividad humana, en aras de lograr la mayor tranquilidad y concentración posibles. Generalmente, en un territorio limitado como el insular y, dada la sobrepoblación que presenta Tenerife especialmente en la franja litoral, es casi imposible abarcar una soledad absoluta a la intemperie y, además, la Naturaleza ha sido en buena medida y en mayor o menor grado modelada por algún tipo de ocupación. La especial condición de destino turístico clave en Europa, dadas su singularidad paisajística y su benéfica y cálida climatología, es una idea cuya formalización atravesó por distintinas fases. En esencia, se pasó de un turismo especializado atraído por cuestiones científicas o sanitarias, a los estallidos del turismo de masas de las décadas de 1960 y de 1980-90, que cambiaron la fisonomía construyendo grandes centros arquitectónicos para dar acogida a la demanda hotelera. Uno de estos centros, paradigma de un declive posefervescencia a corto plazo, es el de Ten-Bel, emplazamiento ubicado en la Costa del Silencio del sur de Tenerife, que actualmente está en deplorables condiciones de abandono. Muy próximos a estos núcleos de cemento, se hallan sin embargo, rutas que emergen de los mismos de unos pocos kilómetros a pie, que permiten dejar atrás el bullicio para sumergirse en un entorno casi solitario, de tierra, mar y cielo. Ejemplos por los que se ha transitado son La Caleta de Adeje, la propia Costa del Silencio, el Camino de la Costa de la Punta del Hidalgo, el Malpais de Güímar, o la ruta de los charcos entre Los Silos y Buenavista del Norte.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

La aplicación de la materia ha sido convencional, es decir, directa, básicamente aditiva, y procedimentalmente mixta, húmedo sobre húmedo en los estadios iniciales y con veladuras para lograr una mayor definición al final del trabajo. En esta amplia serie de obra se fue produciendo un proceso de lenta concreción a un nivel primario o básico en los parámetros citados, de manera que la idea de paisaje fue derivando hacia una formulación más definida, al tiempo que la propia práctica se planteó con un enfoque más libre, espontáneo y gestual de la mancha.

Desde el punto de vista técnico, el uso normativo del material instrumental comprendió hojas de papel comercial en formatos muy próximos a la 70 x 50 cm., de grano medio y sujetas a una tablilla ligera por trozos de cinta encolada de papel en las esquinas; el uso inicial de caballete o trípode telescópico ligero, pero que luego se sustituyó por la mayor libertad de dejar el soporte apoyado sobre algún elemento encontrado, generalmente a ras de suelo para combatir las ráfagas de viento; pinturas también comerciales en tubo de 8 ml., en una paleta reducida a aproximadamente una decena de colores en torno a la idea de primarios, amarillo indio y limón, amarillo indio, siena tostada, rojo escarlata y carmín, azul ultramar y negro marfil; un pincel redondo grande y de buena calidad, de pelo suave y absorbente; pozos de porcelana para realizar las mezclas y papeles sujetos a la base mediante tiras de papel encolado en las esquinas del mismo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

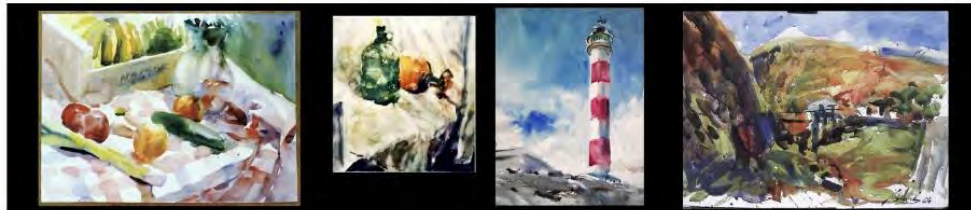
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICAS Nº	1-7	2. FASE	1A
3. PRODUCTO	OBRAS DE VERIFICACIÓN DE PROCESOS CONVENCIONALES		
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS IMÁGENES			



496

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.A.1



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	50 X 70 cm.		
	6.2. MATERIAL	- PAPEL Marca GUARRO - Denominación: ACUARELA SUPERIOR, Grano Medio, 240 gr/m2		
	6.3. APAREJO			
	6.4. IMPRIMACIÓN			
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	BOSQUEJO a LÁPIZ de GRAFITO		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Ninguna.		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	"ACUARELAS ESPAÑOLETO"	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	LIENZOS LEVANTE	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	Tubos de 8 ml.	
7.3.4. COLORES		AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AZUL de COBALTO (125) AZUL CELESTE (130) ROJO ESCARLATA (118) AMARILLO DE CADMIO MEDIO (107)	AMARILLO INDIO (109) SIENA TOSTADA (143) SOMBRA TOSTADA (141) NEGRO MARFIL (149)	

497

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA



27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS														
		7.4.2. AGLUTINANTE														
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES														
	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRILICA P. OLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS								COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DISA	BARNIZ SINTETICO TITANLUX "CHEROZO"	AGUARRAS	FOSFOROS
			Verde esmeralda	R rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar (claro)	Ocre	R rojo óxido						

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCION TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																			
		TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HUMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA			

OBSERVACIONES	<p>- Inicio del proceso pictórico en el espacio interior y controlado del taller hasta adquirir el conocimiento práctico necesario con la acuarela para trabajar al aire libre. La ubicación del mismo es significativa por cuanto es el nodo desde y al que se dirigirán todas las incursiones pictóricas. Está situado en el barrio de La Cuesta del municipio de La Laguna. Con vistas a establecer una relación de distancia entre el estudio de interior y las localizaciones exteriores donde se han desarrollado sucesivamente las distintas fases de esta propuesta pictórica, y dado que la misma ha podido ser anímicamente significativa en su resultado de este se ofrecen dos capturas a distinta escala de su situación:</p>
	<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p>- Dibujo preliminar esbozado a lápiz.</p>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	OBSERVACIONES	<ul style="list-style-type: none"> - La acuarela presenta un ejecución a pincel grueso y redondo, procedimentalmente dual, seca en determinadas zonas, como el mantel, los plátanos y el elemento situado al lado de éstos, las discretas sombras arrojadas y en la jarra; el resto ha sido trabajado en húmedo, llevando las manchas variegadas de un elemento al adyacente. - Esta obra es representativa de la más temprana aproximación al medio. La finalidad de la mancha es de tipo constructivo, procurando definir la esencia de las formas con la mayor economía de trabajo posible. El mayor reto para lograrlo es ajustar la densidad de pigmento en mancha para que al secar conserve la saturación necesaria. El carácter predominantemente húmedo de la mancha confiere un efecto inámico al conjunto.
	8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	<ul style="list-style-type: none"> - ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL - SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELÍSTICO.
	FASE I	OBSERVACIONES

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.A.2



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	80 X 70 cm. (RECORTE DE HOJA ORIGINAL 70 X 100)		
	6.2. MATERIAL	- PAPEL Marca GUARRO - Denominación: ACUARELA PROFESIONAL 240 gr/m2		
	6.3. APAREJO			
	6.4. IMPRIMACIÓN			
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	BOSQUEJO a LÁPIZ de GRAFITO		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	LÍQUIDO de ENMASCARAR		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	"ACUARELAS ESPAÑOLETO" "ACUARELA LÍQUIDA"	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	LIENZOS LEVANTE	
			ACRÍLICOS VALLEJO	
		7.3.4. PRESENTACIÓN	Tubos de 8 ml. Botellas de 32 ml.	
	7.3.4. COLORES	AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AMARILLO INDIO (109) AZUL de COBALTO (125) SIENA TOSTADA (143) AZUL CELESTE (130) SOMBRA TOSTADA ROJO ESCARLATA (118) (141) AMARILLO NEGRO MARFIL (149) DE CADMIO MEDIO (107)		

500

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS														
		7.4.2. AGLUTINANTE														
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES														
	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRÍLICA	PIGMENTOS								COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DISA	BARNIZ SINTÉTICO TITANLUX "CEREZO"	AGLIARRÁS	FÓSFOROS
			P. ÓLEOS, "PESCADOR"	Verde esmeralda	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre						

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																
		TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VARIADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCÍADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA
		<p>OBSERVACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> - Imagen realizada en el taller a partir de modelo real. - Dibujo preliminar esbozado a lápiz - Pintura aplicada en humedo en las dos figuras centrales. - Reservas de papel con líquido enmascarador en brillos - Trabajo general restante resuelto con manchas de color pulverizado rascando fibras de cepillo dental impregnado en color y restregado con esponja húmeda - Empleo de sal sobre manchas húmedas para generar texturas 																							
		<p>8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES</p> <p>FASE I</p> <p>OBSERVACIONES</p> <ul style="list-style-type: none"> - ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL - SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELISTICO. <p>Como en la pintura oriental tradicional, cuya evolución conceptual se materializó a través de los signos constituidos por las texturas logradas con nuevas técnicas de pinceladas, portadoras de un progresivo ánimo liberador, se ha intentado conferir, con los medios tradicionales, el mayor carácter posible a la mancha. En este caso, se destacan disolviendo las minúsculas gotas pulverizadas de color a través de enjuagarlas con un trozo de esponja ordinaria húmeda, que dibuja unas peculiares formas globuladas de contornos destacados, al expandirse centrifugamente la humedad transferida desde la esponja al papel, arrastrando consigo las partículas de pigmento hacia los bordes. Así mismo, contribuye a enriquecer las cualidades texturales, el esparcido de gránulos de sal gorda cuando las manchas de acuarelas están en un grado de semihumedad, porque abre unos claros en la mancha de irregulares contornos; este efecto es particularmente visible en el hombro izquierdo del botellón verde.</p> <p>Otro aspecto que puede pasar más desapercibido pero que se utilizó conscientemente como un signo de ruptura, es el uso del formato cuadrado, rompiendo con la hegemonía de los formatos preimpuestos por el comercio.</p>																							

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: I.A.3



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	50 X 70 cm.
	6.2. MATERIAL	- PAPEL Marca GUARRO - Denominación: ACUARELA SUPERIOR, Grano Grueso, 240 gr/m2
	6.3. APAREJO	
	6.4. IMPRIMACIÓN	

502

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE																			
	7.2. MATERIAS DE RESERVA																			
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS		"ACUARELAS ESPAÑOLETO"																
		7.3.2. COMERCIALIZAN		LIENZOS LEVANTE																
		7.3.3. PRESENTACIÓN		Tubos de 8 ml.																
		7.3.4. COLORES		AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AMARILLO INDIO (109) AZUL de COBALTO (125) SIENA TOSTADA (143) AZUL CELESTE (130) SOMBRA TOSTADA (141) ROJO ESCARLATA (118) NEGRO MARFIL (149) AMARILLO DE CADMIO MEDIO (107)																
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS																		
		7.4.2. AGLUTINANTE																		
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES																		
	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRÍLICA	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS										COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DISA	BARNIZ SINTÉTICO "TITANLIX" "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS	
				Verde esmeralda	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre	Rojo óxido									
	8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS										
			TRANSPARENTE																	
			OPACA																	
			MIXTA																	
ACUARELA SECA																				
ACUARELA HÚMEDA																				
MIXTA																				
ADITIVA																				
SUSTRATIVA																				
DIRECTA																				
INDIRECTA																				
UNIFORMES																				
DEGRADADOS																				
VARIEGADOS																				
ESPONJA																				
PINCELADAS																				
PUNTEADOS																				
ROCIADOS, SALPICADOS																				
DIRECTA																				
LÍQUIDO ENMASCARADOR																				
CERAS																				
SAL																				
CUCHILLA																				
GOMA DE BORRAR																				
ESPONJA																				

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- Localización: Litoral de Arico. Acceso a través de la Carretera a El Faro, uno de los puntos de interés del municipio, a unos tres km. aproximadamente del Paisaje Protegido del Tabaibal del Porís, LIC (Lugar de Interés Comunitario), ES7020078, integrante de la Red Natura 2000; clasificado como Sitio de Interés Científico del Tabaibal del Porís, por la Ley 12/1994 de 19 de diciembre de Espacios Naturales de Canarias que reclasifica su anterior denominación de Paraje Natural de Interés Nacional del Tabaibal del Porís, según Ley 12/1987 de 19 de junio de Declaración de Espacios Naturales de Canarias; así mismo comporta la clasificación de Área de Sensibilidad Ecológica por la Ley 11/1990 de 13 de julio de Prevención de Impacto Ecológico, debido a la disminución que ha experimentado en la presencia de la especie vegetal representativa del mismo, la Euphorbia balsamifera o Tabaiba dulce, que coniecon otras representativas de las zonas bajas y áridas de la isla, como el cardoncillo, la aulaga y los corazoncillos.



- Situación de trabajo oblicua respecto al mar y ante el Faro de Punta de Abona que domina esta punta del paraje y es centro elegido de la composición. Inaugurado en 1902, abandonado en 1978 y restaurado a partir del 2003, su sencilla volumetría pero acusada verticalidad y la decoración a base anchas franjas alternas de color rojo intenso, constituyen un fuerte reclamo plástico.

- Ejecución realizada en promontorio rocoso anterior al faro completamente expuesto al sol y al fuerte viento reinante que dificulta mucho el trabajo. Día despejado e intensa luminosidad.

- Lámina de papel sujeta a fina tablilla con trozos de cinta de papel amarillo por las esquinas. El soporte casi vertical es apoyado directamente en el suelo empleando una roca como respaldo. Esa fuerte inclinación potencia una ejecución muy dinámica y corrimientos o goteos buscados de color que no dejan huella aparente.

- Ausencia de dibujo preliminar. Reservas directas de papel. Agua de mar como diluyente.

- Ejecución en dos capas:

- 1ª: Manchado general humedeciendo ligeramente el soporte con el propio pincel grueso. Sin dejar secar esta capa, aplicación rápida de pinceladas con pintura más densa para enriquecer los matices y propiciar mezcla tonal difuminada. El diferente grado de secado de las distintas manchas, generan algunos borrones interesantes.
- 2ª: Aplicación sobre seco con pinceladas ágiles y de color más denso que aportan contraste y definición formal. Sobre seco, aplicación de manchas definitivas y gestuales de color denso.



ESTADIO ESCUELA / PRE EXPERIMENTAL
SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPORCIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELÉTICO.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.A.4



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	50 X 70 cm.		
	6.2. MATERIAL	- PAPEL Marca GUARRO - Denominación: ACUARELA SUPERIOR, Grano Medio, 240 gr/m2		
	6.3. APAREJO	- Ninguno.		
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguna.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- Ninguno.		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Ninguno.		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	"ACUARELAS ESPAÑOLETO"	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	LIENZOS LEVANTE	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	Tubos de 8 ml.	
		7.3.4. COLORES	AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AZUL de COBALTO (125) AZUL CELESTE (130) ROJO ESCARLATA (118) AMARILLO DE CADMIO MEDIO (107)	AMARILLO INDIO (109) SIENA TOSTADA (143) SOMBRA TOSTADA (141) NEGRO MARFIL (149)
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS		
		7.4.2. AGLUTINANTE		
7.4.3. OTROS INGREDIENTES				

505

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA


Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE		8.1. PROC. CONVENCIONALES																			
		FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS												
7. MATERIAS COLORANTES	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	TRANSPARENTE																			
		OPACA																			
		MIXTA																			
		ACUARELA SECA																			
		ACUARELA HÚMEDA																			
		MIXTA																			
		ADITIVA																			
		SUSTRATIVA																			
		DIRECTA																			
		INDIRECTA																			
		UNIFORMES																			
		DEGRADADOS																			
		VARIEGADOS																			
		ESPONJA																			
		PUNCELADAS																			
		PUNTEADOS																			
		ROCIADOS, SALPICADOS																			
		DIRECTA																			
		LÍQUIDO ENMASCARADOR																			
		CERAS																			
		SAL																			
		CUCHILLA																			
		GOMA DE BORRAR																			
		ESPONJA																			
		<p>- Proceso de ejecución como en FIA3, si bien la tablilla con el papel se sustenta sobre caballete de campaña específico de acuarela, proyectándose la sombra de la pestaña de sujeción e la parte superior del papel.</p>																			
		<p>- ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL. - SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELISTICO.</p>																			
		<p>FASE 1</p> <p>OBSERVACIONES</p> <p>- Localización: LIC E57020068 de la Red Natura 2000 . Paraje de singular belleza paisajística clasificado como Paisaje Protegido de La Rambla de Castro por la Ley 12/1994 de 19 de diciembre de Espacios Naturales de Canarias que reclassifica su anterior denominación de Paraje Natural de Interés Nacional Rambla de Castro, según Ley 12/1987 de 19 de junio de Declaración de Espacios Naturales de Canarias.</p> 																			

506

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	- ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL - SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELISTICO.	
		FASE I	OBSERVACIONES

- Conjunto-Monumento Natural del municipio norteño de Los Realejos caracterizado por grandes acantilados y exuberante vegetación; enmarcado al oeste por el Barranco de Godínez y al este por la playa de Los Roques con dos importantes promontorios rocosos que afloran del agua por el retroceso costero debido a la erosión marina. En el margen occidental sobresale visualmente uno de los más importantes conjuntos palmerales insulares que integró otro botánico mucho más amplio de tabaibas y otras especies que han atraído a numerosos científicos. Destaca señorial, la casona de la estirpe de Los Castro y el entorno ofrece distintas rutas a pie a través de las que deleitarse ante la fuerza y contrastes de esta escarpada zona litoral del norte de la isla que aúna gran acervo cultural y naturaleza.

- Imagen pintada a nivel del mar pero de espaldas a éste, dedicando toda la atención a las elevadas montañas cubiertas de verdes que flanquean el litoral dejando una exigua playa de imponentes rocas basálticas que se desdibuja con las mareas.

- La 1.A.4 y la 1.A.5 fueron realizadas el mismo día, se complementan en la dirección opuesta del encuadre y ahondan en el objetivo de lograr una captación rápida y directa de la impresión visual. Con un lenguaje figurativo y con economía de medios, se centra en la captación de los fenómenos lumínico-cromáticos de la escena.

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.A.5



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	50 X 70 cm.
	6.2. MATERIAL	- PAPEL Marca GUARRO - Denominación: ACUARELA SUPERIOR, Grano Medio, 240 gr/m2

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

6. SOPORTE	6.3. APAREJO	- Ninguno.																							
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguna.																							
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- Ninguno.																							
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Ninguna.																							
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	ACUARELAS ESPAÑOLETO																						
		7.3.2. COMERCIALIZAN	LIENZOS LEVANTE																						
		7.3.3. PRESENTACIÓN	Tubos de 8 ml.																						
		7.3.4. COLORES	AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AZUL de COBALTO (125) AZUL CELESTE (130) ROJO ESCARLATA (118) AMARILLO DE CADMIO MEDIO (107)					AMARILLO INDIO (109) SIENA TOSTADA (143) SOMBRA TOSTADA (141) NEGRO MARFIL (149)																	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS																							
		7.4.2. AGLUTINANTE																							
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES																							
	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRÍLICA	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS										COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRÍLICO DISA	BARNIZ SINTÉTICO TITANILUX "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS						
Verde esmeralda				Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre	Rojo óxido															
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																
		TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA
OBSERVACIONES	<ul style="list-style-type: none"> - Como en la obra anterior, se prescinde de todo dibujo previo y el color se aplica directamente. El pincel y las pinturas permanecen invariables. - La imagen está resuelta básicamente en dos capas; la primera se basa en la aplicación de amplios lavados uniformes que plantean la entonación general, y la segunda, se compone de lavados variegados que matizan la anterior y procuran definir los volúmenes y dinámica de las formas. Se observan bordes nítidos, como en el contorno izquierdo de la figura y en contornos de pincladas interiores y exteriores a la figura, propios de una ejecución en seco, y difusos, en zonas del contorno derecho del cuerpo, el rostro y el fondo, indicadores de un tratamiento en húmedo. 																								

508

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.A.6



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	50 X 70 cm.		
	6.2. MATERIAL	- Lienzo con aparejo acrílico (Lienzos Levante) tensado sobre bastidor.		
	6.3. APAREJO	- Blanco de titanio con emulsión acrílica (Lienzos Levante)		
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguna.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- Ninguno.		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Ninguna.		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	ACUARELAS ESPAÑOLETO	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	LIENZOS LEVANTE	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	Tubos de 8 ml.	
		7.3.4. COLORES	AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AMARILLO INDIO (109) AZUL de COBALTO (125) SIENA TOSTADA (143) AZUL CELESTE (130) SOMBRA TOSTADA (141) ROJO ESCARLATA (118) NEGRO MARFIL (149) AMARILLO DE CADMIO MEDIO (107)	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS		
		7.4.2. AGLUTINANTE		
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES		

509

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



- Ejecución en exterior. Manchado en dos capas; una base transparente de acuarela comercial mezclada con látex o resina vinílica que asegura la fijación de la materia al soporte poco absorbente de la tela con el gesso acrílico; esta mancha proporciona un interesante contraste textural al trabajo denso posterior. La siguiente capa consiste en un trabajo de mancha más denso y opaco donde se alterna el trabajo con pinceladas de la mezcla anterior o de colores acrílicos puros y opacos.

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.A.7



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	150 X 150 cm.
	6.2. MATERIAL	- Lienzo comercial marca Lienzos Leante, algodón.
	6.3. APAREJO	- Ninguno.
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguno.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES		7.1. DIBUJO SUBYACENTE		- Ninguno.																					
		7.2. MATERIAS DE RESERVA		- Ninguna.																					
7.3. ACUARELAS COMERCIALES		7.3.1. PRODUCTOS		ACUARELAS ESPAÑOLETO																					
		7.3.2. COMERCIALIZAN		LIENZOS LEVANTE																					
		7.3.3. PRESENTACIÓN		Tubos de 8 ml.																					
		7.3.4. COLORES		AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AMARILLO INDIO (109) AZUL de COBALTO (125) SIENA TOSTADA (143) AZUL CELESTE (130) SOMBRA TOSTADA (141) ROJO ESCARLATA (118) NEGRO MARFIL (149) AMARILLO DE CADMIO MEDIO (107)																					
7.4. ACUARELAS PREPARADAS		7.4.1. PIGMENTOS																							
		7.4.2. AGLUTINANTE																							
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES																							
7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES		P. ACRILICA/VINILICA	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS								COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DISA	BARNIZ SINTETICO "TITANLUX" "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS								
				Verde esmeralda	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre	Rojo óxido														
		- Como la anterior, esta imagen ha sido elaborada con las pinturas de acuarela mezcladas con el barniz acrílico o látex. En este caso el objetivo era avanzar un paso más, probando la capacidad del nuevo medio híbrido para satisfacer las necesidades tonales de la mancha sobre un soporte casi virgen como lo es un lienzo sólo aprestado. Para opacar los tonos se ha empleado blanco vinílico industrial.																							
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE		8.1. PROC. CONVENCIONALES																							
		FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																
		TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA
OBSERVACIONES		- La práctica asidua de la acuarela puede desarrollar el hábito de interpretar con agilidad la escena a fin de establecer con rapidez una estructura tonal sintética que unifique la composición aprovechando al máximo los contrastes de figura-fondo y las reservas de tonos base. Se ha procurado conferir esa trabazón a las masas desplegadas, armonizándolas con el tono inicial de la tela.																							

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL
 SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN
 CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL
 A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELISTICO.

- Localización: Litoral de la Punta de Teno, topónimo éste que define el LIC ES7020096, que conforma una amplia extensión territorial, del 3,9% de la punta más noroccidental de la isla, abarcando cuatro municipios, bajo denominación de Parque Rural de Teno, y está vertebrado por el macizo montañoso homónimo y áreas circundantes. Junto al macizo de Anaga, opuesto geográficamente y al espacio del Teide, integra el conjunto de espacios de mayor riqueza de la isla y de conservación prioritaria, así como el catálogo ZEPA de zonas de especial interés avícola.

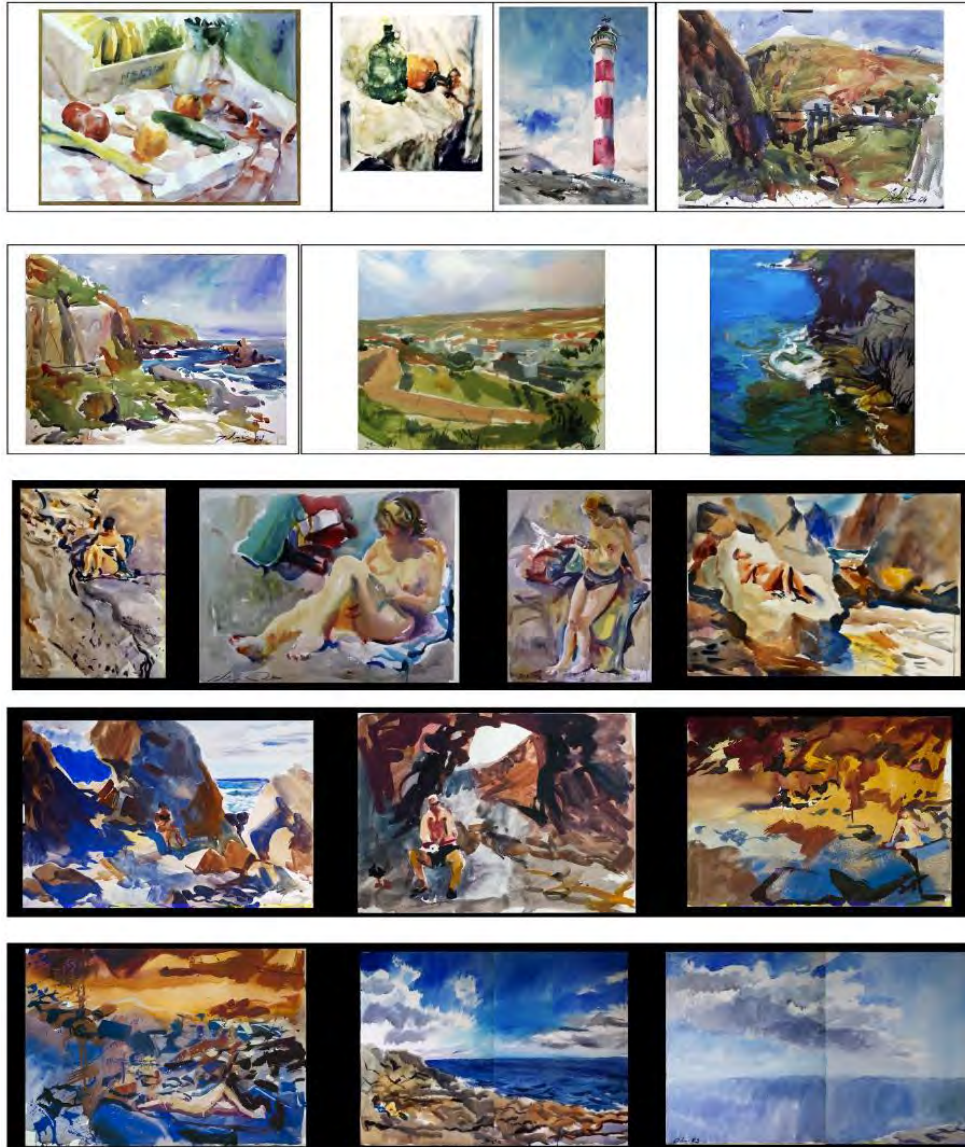
Acceso específico al lugar de práctica pictórica dejando el embarcadero y el camino conducente al Faro de Teno a la derecha, siguiendo por el sendero que bordea la costa con pequeños acantilados, a unos 300m aproximadamente de la bifurcación y en dirección hacia el Faro, de espaldas a los Acantilados de Los Gigantes. Muy altos valores paisajísticos y visuales en espacio dominado por el contraste abrupto entre la oscura o casi negra verticalidad de las elevadas paredes acantiladas de basalto y la horizontalidad azul de múltiples matices, definen un litoral virgen con estructura de "L".

Evocadora configuración paisajística, a más de una hora en coche del estudio de trabajo y con dificultades de acceso por una carretera amenazada por desprendimientos que recientemente provocaron su cierre, reacondicionamiento y regulación del acceso vehicular, genera fuertes sensaciones anímicas de soledad, aislamiento y retorno a un edén promisorio que dialoga con el horizonte.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/		
Identificador del documento: 965205		Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA		Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA		27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA		11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	8-17	2. FASE	1B
3. PRODUCTO	OBRAS DE VERIFICACIÓN DE PROCESOS CONVENCIONALES		
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS IMÁGENES			



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	<ul style="list-style-type: none"> - 1B1/1B6: Acuarela Superior Watercolour 50x 70 cm. - 1B2/1B3: Acuarela Arches Grano grueso 56 x 76 cm. - 1B4/1B5/1B7/1B8: Acuarela Canson Guarro 50 x 70 cm. - 1B9/1B10: Acuarela Arches Grano Grueso 76 x 112 cm (2 hojas c/u.) 																
	6.2. MATERIAL	<ul style="list-style-type: none"> - PAPEL DE ACUARELA : - Acuarela Superior Watercolour, Guarro: Grano Medio, 240 gr/m2, blanco natural, libre de ácido, encolado interior y exterior, barbas a dos lados. - Acuarela Arches: Grano grueso, encolado interior, 300 gr/m2, blanco natural, barbas a cuatro lados. - Acuarela Canson, Guarro: Prensado en frío, 240 gr/m2, blanco brillante, 60% algodón, encolado interior barbas a dos lados. 																
	6.3. APAREJO	- Ninguno.																
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguna.																
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- No.																
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Ninguna. Reservas directas.																
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	ACUARELAS ESPAÑOLETO															
		7.3.2. COMERCIALIZAN	LIENZOS LEVANTE															
		7.3.3. PRESENTACIÓN	Tubos de 8 ml.															
		7.3.4. COLORES	AZUL ULTRAMAR OSCURO (127) AMARILLO INDIO (109) AZUL de COBALTO (125) SIENA TOSTADA (143) AZUL CELESTE (130) SOMBRA TOSTADA ROJO ESCARLATA (118) (141) AMARILLO NEGRO MARFIL (149) DE CADMIO MEDIO (107)															
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS																
		7.4.2. AGLUTINANTE																
		7.4.3. OTROS INGREDIENTES																
	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRÍLICA	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS										COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRÍLICO DISA	BARNIZ SINTÉTICO "TITANLUX-CEREZO"	AGUARRÁS
Verde esmeralda				Rojo óxido	Amarillo dorado	Sambra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre	Rojo óxido								
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN		RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS								
		TRANSPARENTE																
		OPACA																
		MIXTA																
		ACUARELA SECA																
		ACUARELA HÚMEDA																
		MIXTA																
		ADITIVA																
		SUSTRATIVA																
		DIRECTA																
		INDIRECTA																
		UNIFORMES																
		DEGRADADOS																
VAREGADOS																		
ESPONJA																		
PINCELADAS																		
PUNTEADOS																		
ROCIADOS, SALPICADOS																		
DIRECTA																		
LÍQUIDO ENMASCARADOR																		
CERAS																		
SAL																		
CUCHILLA																		
GOMA DE BORRAR																		
ESPONJA																		

515

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

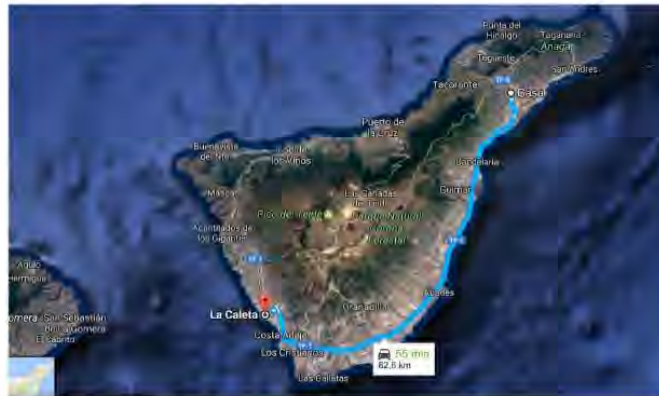
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

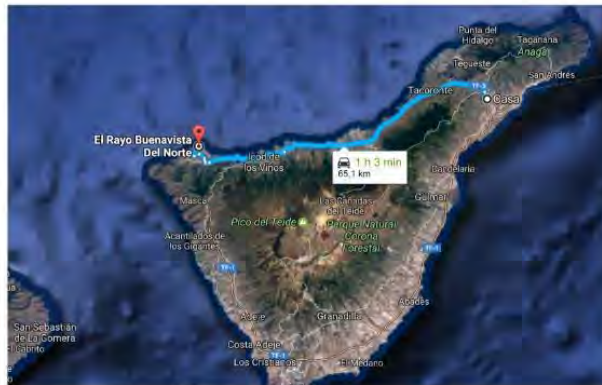
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	OBSERVACIONES	<p>-Inclusión de la figura humana como referente escalar, que remite a la idea de arcadia del paisaje clásico de Carracci, Lorena o Poussin o como un elemento que está generalmente ausente de los paisajes convencionales a la acuarela de Canarias. En una esfera no especializada y de la producción local de la segunda mitad del s. XX, destacan las composiciones con figuras de Pedro González en técnica mixta de base acuosa o las acuarelas de pequeño formato con figuras en la playa de Miró Mainou.</p> <p>- Ejecución en exterior, directa y aditiva, con pincel redondo, muy grueso, flexible y alta capilaridad (Raphael Petit Gris Serie 803", nº 12); ausencia de cualquier dibujo previo en toda la serie; elección de distintas localizaciones litorales de la isla caracterizadas por la relativamente baja actividad humana y la buena conservación natural paisajística; definidas por el contraste entre grandes masas pétreas intensamente iluminadas y la configuración orgánica de la figura generalmente femenina. Uso de encuadres de limitado o cerrado ángulo que determinan la valoración de la figura como un elemento desnudo y natural más del paisaje. Elección de papeles gruesos de elevado gramaje, bien encolados, que realzan la vivacidad cromática y confieren corporeidad textural a la mancha. Resolución tonal con capa base de amplias manchas de tonos variegados fundidos y matizados en húmedo. Adición de manchas por veladuras, en seco, muy directas o con escaso frotamiento mecánico de la superficie a fin de no alterar el pigmento subyacente; definidoras de volúmenes y de sus límites, actuando en negativo sobre el fondo o en positivo sobre la figura tanto humana como otra cualquiera de la composición.</p>
	8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	<p>ESTADIO INCUBATORIO / PRE-EXPERIMENTAL SE BUSCA UNA SOLUCIÓN EXPERIMENTAL DENTRO DE LA PROPIA VISIÓN CONVENCIONAL DEL MEDIO, ESTO ES, A TRAVÉS DE LA RESPUESTA PERSONAL A LOS RECURSOS TRADICIONALES DEL MEDIO ACUARELISTICO.</p>
	FASE I OBSERVACIONES	<p>- Localizaciones: - 1B1: Paraje clasificado como Sitio de Interés Científico de La Caleta por la Ley 12/1994 de 19 de diciembre de Espacios Naturales de Canarias que reclasificó su anterior denominación de Paraje Natural de Interés Nacional de Acantilado de Adeje, según Ley 12/1987 de 19 de junio de Declaración de Espacios Naturales de Canarias. Es paradójica la relativa virginidad natural de un paraje adosado al núcleo turístico más desarrollado de la isla como lo es el de la población de Playa de las Américas en la Cosa de Adeje, caracterizado por enormes complejos hoteleros. Destaca su costa acantilada de baja o mediana altura de roca caliza porosa de color ocreamarillo; su caprichosa configuración disemina un conjunto de diversas calas con variable dificultad de acceso, de arena dorada y cristalinas aguas de intenso color aguamarina. Notable presencia humana en asentamientos hippies y la acumulación de basura en determinados puntos de los senderos que integran el enclave.</p>



516

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. <i>Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/</i>		
Identificador del documento: 965205		Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24	
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48	
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45	

- 1B6: Vértice noroccidental, litoral del municipio de Buenavista. Imagen ejecutada en el interior del llamado Charco El Rayo: Profunda depresión elíptica de enormes dimensiones socavada abruptamente en el terreno descendiendo hasta conectar con nivel del mar. Formación geomorfológica sorprendente que proyecta interesantes sombras sobre las rocas convirtiéndose en anfiteatro natural. Integra un paisaje costero acantilado jalonado por diversos y grandes charcos o piscinas naturales con telón de fondo en las elevadas montañas del Macizo del Parque Rural de Teno. Descenso con dificultad a nivel de mar en su interior.



- 1B7/1B8: Imágenes realizadas a dos km. aproximado de internamiento a pie por el pedregoso sendero costero que conduce a la Ermita de San Juanito, en la Punta del Hidalgo, litoral septentrional del Parque Rural de Anaga, municipio de San Cristóbal de La Laguna.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.1



518

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.2



519

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.3



520

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.4



521

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.5



5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.6



522

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.7



5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.8



523

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.9



5. IMAGEN SELECCIONADA: 1.B.10



524

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

12.2. FASE 2: Ampliación conceptos de paisaje en acuarela: mayor complejidad del soporte y nuevas relaciones con referente.

La fase anterior culminó con agotamiento del proceso pictórico hasta entonces seguido. De manera lógica demandó la alteración de ciertos parámetros, esencialmente referidos a la idea de dimensionalidad, el deseo de expandir los límites de la imagen y los de las directrices de relación establecidas entre el referente-paisaje y el observador-pintor.

Con esta etapa se pretendió franquear tal limitación espacial y la noción de pureza material que implica el uso del soporte convencional de la acuarela, esto es, el papel comercial específico, que impone unos formatos, gramajes y texturas estandarizadas. Para ello, se empleó otro papel que, aunque también industrial, supuestamente no reúne las condiciones necesarias para un enfoque purista del medio porque no dispone ni de encolado suficiente, ni de la corporeidad necesaria para soportar la mancha húmeda. En concreto, la elección recayó sobre un soporte conocido y afín a las prácticas académicas de dibujo al carboncillo y lápices compuestos, como es el denominado papel Ingres, de la casa Guarro; es un soporte ligero, económico y de un formato de 100x70 cm, que puede interpretarse como grande en comparación con los formatos habituales de la obra en acuarela. Más aún, se ha decidido emplearlo de manera modular, creando dípticos que no sólo acentúan el alejamiento dimensional sino que pretenden añadir un componente conceptual a la intervención paisajística mediante una aproximación simbólico-fragmentaria al paisaje, signo éste que diverge de la visión tradicionalmente unitaria y original o no-seriada de la acuarela.

Son una serie de imágenes que experimentan con el concepto de instantaneidad de la pintura *alla prima* inherente a la práctica exterior, suplantándolo por la fugacidad de una captura fotográfica. Su posterior visualizado fragmentario en el taller es un referente incompleto que restituye la imaginación, ya que se prescinde conscientemente de una contemplación prolongada. Lamentablemente, por problemas informáticos, se perdieron las grabaciones videográficas de la ejecución completa de todas las imágenes, resueltas en sesiones ininterrumpidas de aproximadamente una hora cada una.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHAS TÉCNICAS N°	18-25	2. FASE	2
3. PRODUCTO	PAISAJES GRAN FORMATO EN ESTUDIO, DE EJECUCIÓN DIRECTA Y REFERENTE FOTOGRÁFICO		
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS			



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	- FI11/FI12/FI13/FI14/FI15/FI16/FI17: : 100 x 140 cm / dípticos: 2 hojas 100 x 70 cm. c/u. - FI18: 100 x 210 cm / tríptico: 3 hojas 100 x 70 cm. c/u.
	6.2. MATERIAL	- Papel Ingres (Gvarro)
	6.3. APAREJO	- Ninguno
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguna

6. SOPORTE	Ingres	GAMA DE PRODUCTO/PRODUCT RANGE	
		1. Hojas/Sheets	
		50 x 70 CM.	70 x 100 CM.
CARACTERÍSTICAS			
Papel verjurado	Blanco/White	108 gr/m ²	240
Marca al agua	Verde esmeralda/Pastel green	100 gr/m ²	441
Superficie regular y áspera	Gris sepia/Black grey	100 gr/m ²	442
Dureza y resistencia al frotamiento	Amarillo limón/Lemon yellow	100 gr/m ²	443
Bianco y diez colores	Verde pistacho/Light green	100 gr/m ²	444
Tratado por size-press	Verde olivo/Dark green	100 gr/m ²	445
Barbas naturales a dos lados	Verde tierra/Light grey	100 gr/m ²	446
	Azul ultramarino/Blue	100 gr/m ²	447
	Siena natural/Brown	100 gr/m ²	448
	Rosa ocre/Ochre	100 gr/m ²	449
	Berenjena/Burgundy	100 gr/m ²	450

2. Blocs Engomados/Pad		
COLOR Y GRAMAJE COLOUR AND SUBSTANCE	DIN A-98 32.5 x 46 cm	DIN A-8 25 x 32.5 cm
Blanco/White	108 gr/m ²	B-291-3 B-291-4

EMPAQUETADO/PACKING:
Hojas/Sheets:
Paquetes de 125 unidades
<i>Packets of 125 units</i>
Blocs espiral/Spiral blocks:
Paquetes de 10 unidades (Cada bloc de 20 hojas)
<i>Packets of 10 units (Each block of 20 sheets)</i>

526

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES

7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- Ninguno	
7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Ninguno	
7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	- Acuarela Española
	7.3.2. COMERCIALIZAN	- Lenzos Levante
	7.3.3. PRESENTACIÓN	- Tubos de 8 ml.
	7.3.4. COLORES	

7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	
	7.4.2. AGLUTINANTE	
	7.4.3. OTROS INGREDIENTES	

7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	ACRÍLICOS	ÓLEOS	GOUACHES	TINTAS OFSET	PIGMENTOS					COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRÍLICO DISA	BARNIZ SINTÉTICO TITANLUX "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS
					Verde esmeralda	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre	Rojo óxido			



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE		PROC. CONVENCIONALES																							
		FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BIANCOS																
8.1.	OBSERVACIONES	TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VARIEGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA
	PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	<p>- Como se deduce de los indicadores seleccionados, en esta serie se enfatizan los condicionantes apriorísticos del medio, encauzados hacia la elaboración de un concepto de paisaje integral y "fluido". Se ha intentado aprovechar las cualidades delicuescentes de la acuarela para lograr masas tonales sin práctica solución de continuidad, huyendo de cualquier atisbo de fragmentación y dedicación anecdótica o detallista. Las figuras son tal vez una concesión en ese sentido pero necesaria a fin de transmitir una impresión de espacio vivo y poder escalar las masas compositivas. Las dimensiones de la mancha se han dimensionado proporcionalmente al soporte mediante trazos rápidos, amplios y generosamente pigmentados, fundidos en húmedo siempre que ha sido posible o superpuestos aprovechando las cualidades translúcidas de la mancha.</p> <p>- SE INVIERTE LA TRADICIONAL PUESTA EN ESCENA DEL PINTOR AL AIRE LIBRE "TRASLADANDO" EL REFERENTE VISUAL AL ESPACIO INTERIOR DEL TALLER POR MEDIO DEL PARADIGMA FOTOGRÁFICO.</p> <p>- ADEMÁS, SE TRANSMUTA EL REDUCIDO FORMATO TRADICIONAL Y ÚNICO DEL PAPEL EN UN MOSAICO QUE CONFIGURA UN "GRAN" FORMATO.</p> <p>- Idea experimental: Paisajes de gran formato de estructura poliéptica sobre soportes no específicos de la técnica, caracterizado por escaso encolado y gran absorbencia; a su vez, soporte referencial fotográfico de consulta intermitente propiciando ejercicio de mancha basado en retentiva visual. Aplicación pigmentaria con soporte prácticamente vertical y hoja absolutamente virgen. Manchado parcial en húmedo y global por capas en seco. Proceso ininterrumpido concluido en sesiones de aprox. dos horas de trabajo.</p> <p>- Localizaciones de tomas fotográficas para las distintas imágenes: - 2.1: Malpaís de Güímar, LIC ES7020048 de la Red Europea Natura 2000; área de significativa belleza paisajística cifrada en un entorno de coladas volcánicas en simbiosis con la acción marítima del litoral meridional insular, salpicado de importante presencia de flora xerófila y halófila, acúmulos humanos varados por la acción de las mareas en sus inmediaciones, a unos escasos 20 km. de distancia tanto de Santa Cruz de Tfe., como de La Laguna, lugar de ubicación del estudio. A pesar de ello, y por la característica presencia de fuertes vientos, que limitan la afluencia de bañistas y por extensión, la presencia y actividad humanas de carácter masivo y degradante, es un espacio que se transita en soledad; condiciones que lo convierten en idóneo para un proceso pictórico libre y pleno. Singular biotopo cuya protección comienza a contemplarse a partir del fallido Plan Especial de Protección y Catalogación de Espacios Naturales de Tfe., de 1983, empezando a hacerse efectivo con la Ley 12/1987, de 19 de junio, de Declaración de Espacios Naturales de Canarias, bajo consideración de Paraje Natural de Interés Nnal., revisando y mejorando la muy insuficiente de Suelo Rústico de Protección, ligada sólo al cono de Montaña Grande, de 1984; a su vez, ésta se ve reforzada con la Ley 22/1988, de 28 de julio, de Costas del Estado Español, ampliando protección hasta 100 m. tierra adentro, desde los escasos 20 m. de la Ley de 1969. Tras dos Anteproyectos de Ley y aprobación de la Ley 12/1994, de 19 de diciembre, de Espacios Naturales de Canarias, pasa a ser considerada Reserva Natural Especial de Malpaís de Güímar y Área de Sensibilidad Ecológica (ASE); en 1996 es propuesta en listado para Red Natura 2000 como Zona de Especial Conservación, elaborándose documento Plan Director en 1999, que implica en el ámbito español, fijar y materializar estrategias que protejan su biodiversidad marina y terrestre en base a dtos. criterios, entre los que se estipula la existencia de formaciones bióticas y geomorfológicas singulares que configuran un espacio visual atractivo, como el cardonal-tabaibal, conos volcánicos, arenales interiores y el campo de lavas de malpaís, donde aparecen formaciones de protección eólica plásticamente significantes.</p>																							
8.2.	FASE 2																								
	OBSERVACIONES																								

528

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLSkHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- 2.2: Charco Don Gabino; Litoral municipio de Los Silos, en la Isla Baja de Tenerife. Lengua de agua de aproximadamente 15 m de longitud, 6 m de anchura y 2m de profundidad máxima, protegida del fuerte oleaje imperante en la zona por elevado brazo de lava petrificada que junto al acantilado costero forman una especie de balsa contenedora de agua para el baño; su bocana es peligrosa porque conecta directamente con el arremolinado y profundo océano. La pintura se centra en el dique natural que separa al charco de mar abierto.
- 2.3: Charcos de la Punta del Hidalgo. A 1,5 km aproximadamente de iniciar el camino de tierra que bordea la costa hacia el Este, en dirección al Roque de los Dos Hermanos; la imagen se centra en la plataforma pétreo y volcánica que funde el camino con el agua, franja de anchura variable que en bajamar descubre un biotopo de innumerables charcos llenos de vida acuática. La composición muestra dos grupos de figuras en el mar de basaltos volcánicos.
- 2.4/2.5: Charco Roque, al lado de Playa de las Mujeres, entre Playa de Las Arenas y Playa de El Fraile, municipio de Buenavista del Norte. Fotografías tomadas de espaldas al mar.
- 2.6/2.7: Piscinas naturales de Bajamar; prolongación noroccidental de la plataforma litoral de la Punta de Anaga; principal atractivo de las áreas de recreo de esta pequeña población pesquera del municipio de La Laguna.
- 2.8: Charco Roque, Buenavista del Norte.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FIII



530

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FII2



531

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FII3



532

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FI15



533

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FII4



534

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

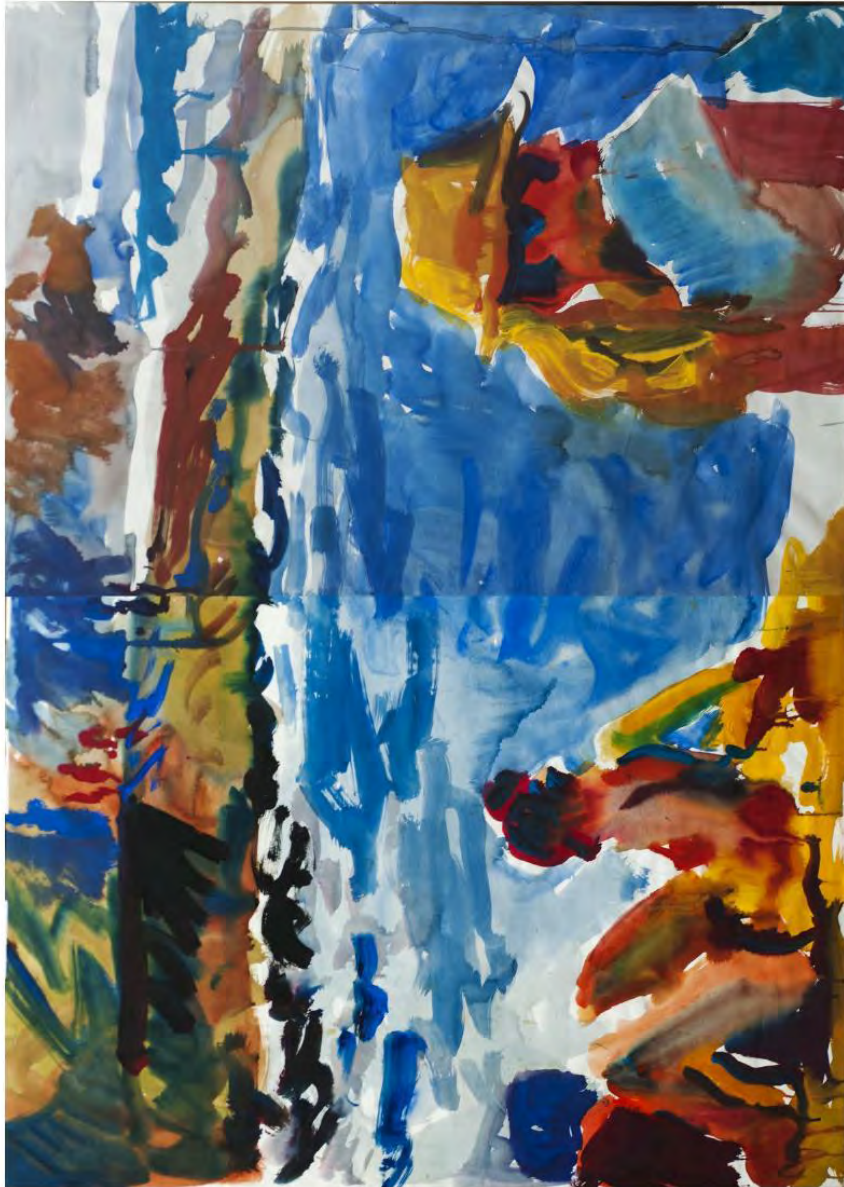
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FII6



535

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FII7



536

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: FII8



537

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

12.3. FASE 3: Alternativas matéricas I: Paisajes imaginarios transferidos. Indagación en la noción de mancha translúcida extrapolada a otro medio técnico históricamente ligado a la acuarela. En sentido inverso, asimilación de la acuarela de procedimientos o recursos tonales indirectos afines a la estampación.

El uso secular de la acuarela y las tintas como medio de iluminación de estampas y la propia apariencia translúcida de los grabados a color generó un profundo vínculo no sólo entre la acuarela y los procedimientos de estampación, sino entre la propia palabra y e imagen impresas sobre todo tipo de papeles, como dos lenguajes en clara simbiosis expresiva. La fecundidad de esta relación sobre el papel puede rastrearse en la senda de artistas bajo el denominador común de la imaginación como William Blake, Victor Hugo, Domínguez, Miró, o Pierre Alechinsky, y ha servido de base motivadora para introducir esta variable en el proceso pictórico. La imagen impresa aporta conceptos y estrategias que, en virtud de los amplios antecedentes conocidos, enriquecen considerablemente el bagaje y los recursos tonales y texturales. Fundamentalmente, interesa de manera enfática el distanciamiento subjetivo que se obtiene en el registro del trazo o de la mancha cuando éstos son transportados de manera indirecta a la imagen.

Iconográficamente, las imágenes de esta serie recuerdan signos que se hallan en las célebres acuarelas venecianas de Turner, constituyendo por tanto el motivo referencial que subyace a las mismas. La ciudad y laguna de Venecia son paradigma de complejo paisaje urbano como decorado, siempre a punto de sucumbir bajo el telón de las mareas altas. Son realizadas en el taller reconstruyendo mentalmente los paseos en góndola por los canales de la ciudad, procurando articular escenarios plausibles deconstruidos a través de la mancha pseudoacuarelada.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHAS TÉCNICAS Nº	26-33	2. FASE	3
3. PRODUCTO	PAISAJES IMAGINARIOS ALTERNATIVOS		
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS			



5. SOPORTE	5.1. MEDIDAS	98,4 x 59,8 cm			
	5.2. MATERIAL	Papel reutilizado con capas de pintura superpuestas (Plancha) / Papel Super Alfa (Guarro)			
	5.3. APAREJO	Ninguno			
	5.4. IMPRIMACIÓN	Ninguna			
	<p>Super Alfa</p> <p>CARACTERÍSTICAS Color blanco natural, ligeramente amarillado. Barbas naturales a cuatro lados Marca al agua Enrollado Superficie rugosa Idóneo para impresión y todo tipo de técnicas de grabado</p> <p>GAMA DE PRODUCTO/PRODUCT RANGE 1. Hojas/Sheets</p> <table border="1"> <tr> <td>GRAMM SUBSTANCE</td> <td>76 + 112 cm</td> </tr> <tr> <td>250 gsm</td> <td>760</td> </tr> </table> <p>EMPAQUETADO/PACKING: Hojas/Sheets: Paquetes de 50 unidades Packets of 50 units</p>		GRAMM SUBSTANCE	76 + 112 cm	250 gsm
GRAMM SUBSTANCE	76 + 112 cm				
250 gsm	760				

539

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA


Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6. MATERIAS COLORANTES	6.1. DIBUJO SUBYACENTE	Ninguno															
	6.2. MATERIAS DE RESERVA	Ninguna															
	6.3. ACUARELAS COMERCIALES	6.3.1. PRODUCTOS															
		6.3.2. COMERCIALIZAN															
		6.3.3. IDENTIFICACION															
		6.3.4. COLORES															
	6.4. ACUARELAS PREPARADAS	6.4.1. PIGMENTOS															
		6.4.2. AGLUTINANTE															
		6.4.3. OTROS INGREDIENTES															
	6.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	ACRILICOS ÓLEOS GOUACHES ESPRÁIS TINTAS OFFSET Verde esmeralda Rojo óxido Amarillo dorado Sombreado azul Azul prusia Azul ultramar claro Oleo Rojo toledo COLORANTES COLA BLANCA BARNIZ ACRILICO DISA BARNIZ SINTETICO TITANILUX "CEREZO" PRODUCTO HIBRIDO PARA PINTURAS FOSFOROS	<p>Utilización de la tinta offset de alta pigmentación tipo "fresh" como medio pictórico básico, que proporciona un secado lento y la posibilidad de manipular la mancha sobre la plancha durante un tiempo prolongado antes de estampar y obtener la imagen.</p> 														
			<p>7. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE</p>														
			7.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTO	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS						
				TRANSPARENTE													
				OPACA													
				MIXTA	ACUARELA SECA												
				ACUARELA HUMEDA													
			MIXTA														
			ADITIVA														
			SUSTRATIVA														
			DIRECTA														
			INDIRECTA														
			UNIFORMES														
			DEGRADADOS														
			VARIEGADOS														
	ESPONJA / TRAPO																
	PINCELADAS / BROCHAZOS																
	PUNTEADOS																
	ROCÍADOS, SALPICADOS																
	DIRECTA																
	LÍQUIDO ENMASCARADOR																
	CERAS																
	SAL																
	CUCHILLA																
	GOMA DE BORRAR																
	ESPONJA																
OBSERVACIONES	<p>- Aunque el medio utilizado no sea la acuarela, el concepto y la finalidad buscados con las tintas de impresión es el mismo. Al presentarse como una sustancia densa y viscosa, se recurre, extremando las precauciones de seguridad en su manipulación tanto en lo personal como respecto del medio ambiente, al uso de un disolvente como la esencia de trementina o a su sucedáneo, el aguarrás mineral, a fin de romper los enlaces moleculares y obtener una consistencia más licuada, en grados diversos que se aproximan bastante en ocasiones a la consistencia de la aguada o mancha acuarelada.</p>																

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. <i>Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/</i>	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

7. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	7.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	- TRABAJO PICTÓRICO CON TINTAS CALCOGRÁFICAS SOBRE PLANCHAS PREPARADAS DE A PARTIR DE IMÁGENES INSERVIBLES Y REUTILIZADAS ENDURECIDAS POR LOS ACÚMULOS SUCESIVOS DE PINTURA. - TRABAJO DE MANCHA DIRECTO SOBRE LAS PLANCHAS Y ESTAMPACIÓN SOBRE PAPELES DE GRABADOS A TRAVÉS DE TÓRCULO.									
		FASE 3	PROCEDIMIENTOS	APLICACIÓN COLOR				TRABAJO EN MANCHA			
				MANUAL/DEDOS	ROBILLO	BROCHAS	RASQUETAS	ENJUAGADOS	RESTEGADOS	ESTAMPACIONES	CERAS
OBSERVACIONES	- La equiparación entre la mancha acuarelada y la obtenida a través de la tinta de impresión transferida a través de tórculo en monotipo desde una plancha esencialmente plana, ha proporcionado al estudio un enfoque de la práctica pictórica que revaloriza los procesos tonales matérico-indirectos y sustractivos. Expresivamente, los primeros aportan una vigorización constructivo-estructural del trazo muy difícil de obtener de forma directa; su carácter de imprentada contingencia le confieren al signo plástico una apariencia de esencialidad y natural fatalidad, que lo hacen inapelable. Por su parte, la modulación tonal de la mancha hasta masas translúcidas de color se consigue imprimiendo dos o tres veces la imagen, operación tras la que permanece un tono residual en la matriz idónea para la obtención de tonos etéreos que tiñen delicadamente el papel.										

5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.1



541

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.2



5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.3



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.4



5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.5



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.6



- Estampaciones de periódico sobre aplicaciones de esprái pulverizado sobre la tinta aún fresca, retirándolo sucesivamente, enera una variante textural y de mancha transparente.

5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.7



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. IMAGEN SELECCIONADA: 3.8



545

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

12.4.FASE 4: Fases 4A / 4B / 4C / 4D: Alternativas matéricas II.a-b-c-d.

A partir de la pintura de los excéntricos e individualistas yuan y de los paisajes haboku de tinta salpicada y de la materialidad de la cerámica zen japonesa del periodo de los ss. XVI en adelante, afloran de una manera ya evidente en la pintura europea reverberaciones de una materialidad que se escapa por los resquicios de la envoltura narrativa, tal y como ocurre en la corporeidad de las figuras de Caravaggio, Rembrandt, Velázquez o Vermeer. Este ánimo hacia lo material buye igualmente en la densidad lumínica de Lorrain y es palpable en su obra gráfica, donde las jugosas aguadas parecen adelantarse a su tiempo, conectando así con la transformación que tiene lugar en los lienzos más experimentales y las acuarelas más íntimas de Turner. Los paisajes de Constable recurren a esta materialidad para trascender la ilusión presentando un paisaje casi real sobre la superficie del lienzo; gozo por la materia y la desintegración de la forma de las pinturas negras de Goya, y de los abigarrados fondos de Moureau. Hasta Hopper, con su limpieza y claridad de mancha solidifica la imagen a base de una palpable materialidad en cada gesto y pincelada. Curiosamente, a todos esos grandes artistas es afín una prolífica obra en acuarela, que permanece como terreno donde experimentaron las claves de su lenguaje plástico. Algo similar puede decirse del estilo vehemente de Lovis Corinth o de Emil Nolde, entre cuyos óleos y acuarelas se observan puentes de una búsqueda que nace probablemente de la insatisfacción por la simple mancha transparente. En Klee, toda esa visceralidad se tamiza por un sentido musical de la imagen pero aflora en su perenne combinatoria de soportes y aparejos que le sirven de sustento, con el uso de múltiples colas, capas de yeso, y mezclas inverosímiles de medios; la inclinación hacia una naturaleza carnal se retoma en los guaches de Rouault, las acuarelas de Kokochska y Schiele, en la liminaridad de Soutine, Zoran Music y en la producción alienada durante su internamiento psíquico, del primo de Le Corbusier, Louis Soutter. El vértigo drama psicológicos de estas producciones se aproxima mucho a la obra de los integrantes de Cobra, especialmente a las tintas de Pierre Alechinsky, así como a las manchas del español Lluís Claramunt. Wols y Jules Bissier también descubren cosmos íntimos, más contenidos en el segundo, pero igualmente sugerentes de una materialidad en ciernes. La tectónica tensión con que Dubuffet estructura la materialidad de sus muros, se halla en la reverberante materia lineal de Giacometti, cuya deconstrucción marca a Bacon, Auerbach y Freud. La obra de Twombly, tan afín a las formas de la naturaleza y al concepto de fluidez y transparencia de la acuarela, apela al vacío oriental y al carácter insondable e infructuoso de la representación, con unos paisajes de barcas que interpelan a los de Turner. Más recientemente estas ideas subyacen igualmente en la obra construida eminentemente con veladuras de las artistas Marlene Dumas o Elyzabeth Peyton. En buena medida no puede obviarse el planeamiento sobre estas figuras de la visceralidad y sexualidad del gesto picassiano, configurando un lenguaje de improntas inapelables que conecta luego con el grafiti neoyorquino y, sobre todo, con la fluida naturalidad de las imágenes de Basquiat. El trasfondo visceral de l'Art Autre, del Espacialismo de Fontana, y de la abstracción de artistas como Soulages, que pintaba usando directamente el pigmento mezclado con un barniz de Cassel

546

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

sobre el soporte, tuvo su homólogo americano con el expresionismo de Motherwell y Rothko, quien comenzó a definir su universo en 1940 a través de mitologías orgánicas con acuarela. Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, Morris Louis y Sam Francis ahondaron en los misterios de las transparencias, enlazando con las eclécticas composiciones de Rauschenberg. La deriva acaecida condujo a la fructífera década de 1960 donde una compleja concatenación de actitudes tendieron a des-“formalizar” la obra enfatizando simultáneamente la profunda belleza de los materiales desnudos y de la propia naturaleza en sí misma. Destacaron muy especialmente las propuestas del británico Richard Long como un precursor de los *Walking artists*, llegando, como es sabido, a pintar con barro y sus manos sobre el muro y del japonés Gutai, Kazuo Shiraga, que, haciendo honor al nombre del grupo, trabajaba con su cuerpo, luego con sus manos y, a partir de 1954, con los pies desprotegidos, lo que le confiere una energía primaria y tremendamente física a sus imágenes. Otras contribuciones llegaron de los Nouveau-réalistes, donde cabe destacar, la búsqueda de la pureza en Ives Klein y los volúmenes enfatizados de los envoltorios de Christo, o de la anulación del soporte y marco pictóricos de las telas colgadas por los Support-surfaces. La catarsis creadora se halla también en los muros y barnices de Tàpies, donde el artista catalán perseguía un misticismo matérico universal. La sensual presencia de la tierra también se halla en las esculturas de Chillida, especialmente en la de sus *Lurras* cerámicas, y en los volúmenes de Serra y Rückriem. La convulsión del paisaje interior y de la materia revelada aparece también en los inquietantes rostros velados de Rainer, que muy recientemente, instalado en el sur de Tenerife, hará lo mismo con sus paisajes fotográficos de la isla, y en los influyentes expresionistas alemanes vinculados a su pasado histórico tanto artístico como político, sobre todo con en los inmensos paisajes de Kiefer y en la inteligente visión paisajista de Richter, que dedicó también, a inicios de la década de 1970, una serie de obra con trasfondo fotográfico al Teide. Su obra juega con la ironía pero no escapa a la huella oriental, evidente en sus largas series con tintas y acuarelas abstractas. La elegancia sintética de sus paisajes dialoga con las arenas casi abstractas del artista canario Ildefonso Aguilar cuya atracción por lo telúrico es sucesora de la de las telas de César Manrique, que fue en su país un avanzado en la valoración del territorio, luchando constantemente por unir el paisaje a la vida. Este paisaje de lava también sirvió de inspiración a Barceló que remueve la materia sobre el soporte como en una suerte de solipsista cuestionamiento, dialogando hacia el pasado con sus acuarelas y cerámicas. Actualmente, la energía de este último puede rastrearse en la obra de artistas como la española Amaya Bozal, y muy especialmente en las expansivas telas de la británica Jessica Warboys, o de la americana Mary Weatherford, muy concomitantes con el aliento que anima las obras de las fases 6 y 7 de este trabajo.

Los resultados obtenidos en las fases precedentes se basaron fundamentalmente en un trabajo pictórico a nivel superficial, es decir, radicado básicamente en metodología operativa-aditiva operando en la capa de pintura depositada sobre el soporte de papel, si bien siempre ligada a la interacción con éste. Para superar los límites que impondrían el carácter consciente de la aplicación de la mancha y en un período marcado por la influencia del pensamiento

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

experimental del mejicano José Luis Cuevas, tendente a fagocitar plásticamente las posibilidades de cuantos tipos de papel estén a su alcance sometiéndolos a una práctica intensa, motivaron el desarrollo de una etapa de indagación sobre las posibles respuestas de distintos papeles sometidos a diversas acciones de desgaste de las fibras del soporte y de sustracción de materia pigmentaria tanto superficial como interna.

La actividad que sugiere un enfoque así con el papel plantea una relación contradictoriamente interesante, ya que el papel es uno de los soportes más frágiles y livianos, pero a la par más sensibles en el registro de las manipulaciones a las que se somete, actuando como una piel con memoria para el proceso plástico. Esta componente gráfico-plástica del papel se aprecia en la sensibilidad de artistas como Durero o Turner que valoran y conservan visible el reverso de los folios, ofreciendo en ocasiones una segunda lectura plausible de las imágenes y, en otras, una radiografía del proceso llevado a cabo durante su realización.

El diálogo experimental y cuestionador del papel como materia sensible y fundamental del proceso, se halla en la obra de Victor Hugo y en autores creadores de mundos metafísicos como Klee y los surrealistas Max Ernst, Miró, u Óscar Domínguez, y en otros más recientes como los españoles Tàpies o José Caballero, que se formaron dentro de aquel lenguaje pero evolucionaron hacia expresiones abstractas e informales. Miquel Barceló es un artista que alcanza el éxito en los años de 1990, y que tiene una especial predilección por la experimentación material, con la acuarela, tintas y papeles, desarrollando largas series de trabajos en ese soporte. Su aceptación como tal, alcanza una aceptación plena a partir de las vanguardias históricas, conservando hasta entonces parte del recelo por ser adoptado como soporte definitivo de la obra, lo que ha redundado también negativamente, dado el inseparable vínculo con la acuarela, en la concepción secundaria de ambos. El registro caligráfico y verbal, ligado al más prosaico uso del papel como soporte comunicativo verbal, es palpable en la obra de. además del ya mencionado Cuevas, y otros artistas sudamericanos como Alberto Greco y Washington Barcala, en la Robert Stackhouse o Tracey Emin.

Las calidades ofrecidas por una aplicación directa de la mancha resultaban insatisfactorias y predecibles generando imágenes sin misterio. A fin de extraer otras huellas e improntas texturales realizo un proyecto en que someto al papel a un desgaste prolongado a través de diversas manipulaciones. El papel ha sido siempre una piel contradictoria para el registro de manchas, trazos y signos gráficos de cualquier índole. A pesar de su supuesta fragilidad aún latente en los papeles de mayor gramaje, ofrece una tolerancia muy amplia a la manipulación sirviendo de base a los más diversos procedimientos, usos y propósitos desde su introducción en Europa en el s. XII. Matriz irradiadora de luz presta su esencia luminiscente a la acuarela para iluminarla y ofrecerle una expresiva superficie.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



J.M.W. Turner, *Pruebas de lápiz*, lápiz sobre papel wove blanco, 213 x 281 mm., h. 1795

Esta fase es tal vez, la de mayor complejidad metodológica porque se divide en cuatro subfases, de las que, la primera, comporta un proceso de experimentación de la mancha acuarelada sobre un discreto inventario de papeles; éste se divide en hasta ocho series relativas a las distintas técnicas aplicadas a los soportes. Los resultados obtenidos se aplican luego en tres series sucesivas donde se incrementa paulatinamente la complejidad física de las imágenes.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°		34	2. FASE	4	2. SUBFASES	4A/4B/ 4C/4D	2. SERIES	- 4A: 4A1-4A8 - 4B/4C/4D
3. PRODUCTO		IMÁGENES I: RESPUESTA DE PAPELES / SERIES: - 4A: 4A1 / 4A2 / 4A3 / 4A4 / 4A5 / 4A6 / 4A7 / 4A8 : 240 pruebas-imágenes de verificación. - 4B: 9 imágenes de aplicación inicial. - 4C: Imágenes aplicación intermedia: Ampliación concepto expresivo-material subfase 4B. - 4D: Imágenes aplicación fin de fase: Paisajes corporales.						
6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	- 4A: Pruebas de 18 X 13 cm. aprox. - 4B: - 4B1: 19 X 28 cm. - 4B2 / 4B3 / 4B4 / 4B5 / 4B6 / 4B7 / 4B8 / 4B9: 17,3 X 25 cm. - 4C: - 4C1/4C2: Papel Fabriano Ingres, 44 X 35 cm. - 4C3: Papel Guarro Basik, 70 x 50 cm. - 4C4 / 4C5: Papel Fabriano Disegno 5 Gr. medio, 70 x 50 cm - 4D: - 4D1 - 4D5: Papel Fabriano Ingres, 50 x 70 cm.						
	6.2. MATERIAL	- 4A: 30 papeles distintos: - Papel Arches: - Grano fino 185 gr / Grano fino 300 gr / Grano grueso 300 gr. - Características: Papel fabricado en máquina redonda, gelatinado y secado al aire; 100 % algodón o trapo, lo que asegura resistencia y estabilidad; afiligranado o con marca al agua; blanco natural y barbas a cuatro lados; envejecimiento sin amarilleo y sin alteración de pigmentos cromáticos; recomendado para cualquier técnica húmeda. - Papeles Canson: - Acuarela Montval: Fabricado en medio neutro, con fungicida y de blancura natural; resistente al moho, no amarillea y se conserva inalterable; recomendado para cualquier técnica húmeda. - "C" à Grain: 180 y 220 gr. Papel de dibujo blanco, de grano fino y doble apresto, recomendado para bocetos y croquis; útil para lápiz, carbón, pluma y tizas de arte, si bien en los gramajes usados aquí también es útil para tinta, gouache y aguada. - Ingres Vidalon: Papel de dibujo verjurado, gelatinado y afiligranado, con elevado contenido de trapo; idóneo para carbón, sanguina y pluma; así mismo se usa para edición artística y encuadernación. - Junior: Papel de dibujo blanco sin grano; de uso escolar, se recomienda para lápiz y carboncillo. - Lavis Technique: Papel de dibujo muy blanco a base de fibras textiles; de rano muy fino, se recomienda para dibujo industrial tanto a lápiz como a tinta, permitiendo raspaduras. - Mi-Teintes: Papel de dibujo con 65% algodón; gelatinado, grano grueso textura nido de abeja, y con gama de 51 colores muy sólidos a la luz, es idóneo para pastel, lápiz, aguada, lavados, gouache, serigrafía e impresión publicitaria. - Ogura Ivoire: Papel estilo japonés color marfil -como indica su nombre-, nacarado, de fibras largas y finas; excelente para acuarela y todo tipo de impresiones. - Papeles Fabriano: - Disegno 5: Grana Fina (grano fino)/ Liscia (grano liso). Papeles de molde, afiligranados, de PH neutro, lo que los vuelven inalterables, su base es mezcla de algodón al 50%, de materias primas seleccionadas y de seda; ideales para diversas técnicas, tales como crayon, cera, sanguina, gouache, pastel, acuarela, carboncillo, grafito, y también para impresión artística, como litografía						

550

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6.2. MATERIAL

- Ingres: Papel verjurado y afligranado, de suave color, libre de ácido, ideal para ediciones artísticas y gráficas; marca de agua paralela al borde mayor.
- Papel Galgo Verjurado: Papel verjurado y afligranado, de alta calidad y blancura, fabricado en la actualidad por la empresa Unipapel, tras la adquisición de la marca en 2009 tras el cierre de Galgo Paper en 2007.
- Papeles Guarro:
 - Acuarela Superior Watercolour -Grano medio- : Papel de color blanco natural, con barbas a dos lados, absolutamente libre de ácido, por lo que es inalterable en nitidez y luminosidad; marca de agua y encolado tanto interior como exterior, obteniendo un grado óptimo de absorción y, por ello, un perfecto anclaje del color y buenas veladuras, cualidad que lo hace idóneo para todas las técnicas de acuarela.
 - Basik -370 gr-: Color blanco natural, dureza superficial, buen apresto, superficie regular, identificado con marca y, en ese gramaje, tiene una cara más lisa que otra.
 - Biblos: Vitela 50% de alodón blanco natural, fabricado en forma redonda, afligranado y con barbas naturales a cuatro lados; encolado y de superficie rugosa, resulta ideal para impresión y cualquier técnica de grabado.
 - Creysse: Papel vitela de color ligeramente amarfilado y afligranado; barbas naturales a cuatro lados, encolado, de superficie alisada, idóneo para impresión y cualquier técnica de grabado.
 - Geler: Color blanco, ligeramente amarfilado y superficie regular; marcado en seco, dureza superficial, con intenso apresto interno y externo, es idóneo para cualquier técnica húmeda.
 - Ingres: Verjurado, afligranado, de superficie regular y áspera; dureza y resistencia al frotado; tratado por "size-press", tiene barbas naturales a dos lados y se presenta en gama de diez colores; idóneo para lápiz y carbón .
 - Secante 100% Algodón: Grano atenuado, excelente calidad de absorción, PH neutro y color blanco natural; fabricado en mesa plana, es ideal para restauración y fotografía en el secado de estampas y pruebas, respectivamente, en la limpieza de grabados y para todos los procesos húmedos.
 - Super Alfa: Vitela 50% algodón de color blanco natural, ligeramente amarfilado; fabricado en forma redonda, afligranado y con bordes naturales a cuatro lados; encolado y de superficie rugosa, es ideal para impresión y todo tipo de técnicas de grabado.
 - Universal: Color blanco, ligeramente amarfilado y alisado, superficie uniforme, buen encolado e identificación con marca.
- Papeles Michel:
 - Caballo: De celulosa pura reforzado con fibras de trapo y acusado rano tipo Torchón; libre de ácido, blanco natural, muy inalterable y estable dimensionalmente, es ideal tanto para técnicas secas como húmedas y posible su uso en grabado.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6. SOPORTE	6.2. MATERIAL	<ul style="list-style-type: none"> - Colorisima: Papel fino ligeramente coloreado para presentaciones y ediciones artísticas. - Murillo: Cartulina de 190 gr de pura celulosa ECF, satisface normativa ISO 9706 "Long Life" libre de ácidos por lo que es inalterable; superficie de especial textura y gran resistencia a la luz, es idóneo para trabajos y ediciones de calidad. - Verneda: 50% trapo y textura especial y bastante pronunciada, ideal para técnicas húmedas, pero también secas, edición, impresión y estampación. - Universal: Color blanco, ligeramente amarfilado y alisado, superficie uniforme, buen encolado e identificación con marca. - Papeles Schoellers Hammer: <ul style="list-style-type: none"> - Studio Karat: Superficie muy blanca, lieramente porosa y muy resistente a correcciones, es ideal para técnicas secas de dibujo y estudio. - Schut Papier: Papel de alta absorción. 		
	6.3. APAREJO	- Ninguno.		
	6.4. IMPRIMACIÓN	- Ninguna.		
	7.1. DIBUJO SUBYACENTE			
	7.2. MATERIAS DE RESERVA			
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	- Acuarela Españolito.	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	- Lienzos Levante.	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	- Tubos de 8 ml.	
		7.3.4. COLORES	- Ver Ficha Fase 2/18-25.	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	- No.	
7.4.2. AGLUTINANTE		- No.		
7.4.3. OTROS INGREDIENTES		- No.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	PINTURA ACRÍLICA PUNTO STUDIO VALLEJO	4C3, 4, 5/4D5	
		P. ÓLEOS, "PESCADOR"	4A4	
		Verde esmeralda		
		Rojo óxido		
		Amarillo dorado		
		Sombra tostada		
		Azul prusia		
		Azul ultramar claro		
		Ocre		
		Rojo óxido		
PIGMENTOS		4A5		
COLORANTES		4C1		
COLA BLANCA				
BARNIZ ACRÍLICO DINA - LÁTEX LA CÁMERA		4A-B-C-D		
BARNIZ SINTÉTICO TITANLUX "CEREZO"		4A3		
AGUARRÁS		4B/4B/4D		
FÓSFOROS		4D+ 5		

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES																							
	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS	OBSERVACIONES															
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA
					4A 4B 4C 4D				4A 4B 4C 4D	4A 4B 4C 4D				4A 4B 4C 4D				4A 4B 4C 4D			4D 4C2			
	<p>- SOMETIMIENTO DEL PAPEL-SOPORTE PINTADO A UN INTENSO PROCESO EROSIVO POR LA ACCIÓN DIRECTA DEL AGUA DE LA LLAVE, INTENSIFICADA POR TRACCIÓN MANUAL.</p> <p>- SE BUSCA UNA IMAGEN RESIDUAL TRAS LA ACUMULACIÓN SUCESIVA DE CAPAS DE PINTURA Y LA INCISIÓN DE DIVERSOS UTENSILIOS.</p>																							
	<p>FASE 4</p> <p>PRUEBAS DE VERIFICACIÓN, PROC. EMPLEADOS</p> <p>FASE 4A</p> <p>4A1. Pintura acuarela + Látex disuelto en agua / En semiseco: Enjuague intenso.</p> <p>4A2. Aguarrás pulverizado (sin secar) + Pintura acuarela + Látex disuelto / En semiseco: Lavado.</p> <p>4A3. Combinación de Barniz sintético color cerezo (Titán disuelto en aguarrás) y de mezcla de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua / Lavado inmediato</p> <p>4A4. Combinación de mezcla de pintura acuarela y Látex disuelto en agua +óleo disuelto en aguarrás / Lavado inmediato.</p> <p>4A5. Disolución de pigmentos en cola blanca / Semiseca / Lavado.</p> <p>4A6. Combinación de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua /Sin secar/ Incisiones con diferentes objetos puntiagudos / Lavado inmediato.</p> <p>4A7. Mezcla de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua /Sin secar/ Dibujo a plumilla y tinta china negra en reverso del papel / Enjuague inmediato.</p> <p>4A8. Aguarrás pulverizado y quemado / Aplicación de combinación de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua /Sin secar/ Aguarrás pulverizado y quemado / Lavado inmediato.</p> <p>FASE 4B</p> <p>4B1. A pesar de su aparente endeblez, elección como soporte de papel Ingres por su gran absorbencia, naturaleza resistente y elevada capacidad de registro de las manipulaciones. Salpicado de aguarrás discrecional, manchado anverso de papel con mezcla de acuarela y látex más barniz cerezo disuelto, fregado intenso; en húmedo, manchado mezcla oscura acuarela y látex, en húmedo, grafismos con plumilla sin tinta, secado de 10' y fregado parcial.</p> <p>4B2. Manchas en seco de aguarrás sobre papel y, encima, por ambas caras, variegadas de pintura acuarela + látex; fregado; en húmedo, manchado con nueva mezcla de color oscuro, rayados con plumilla seca y con lápiz acuarelable, absorción de color con estampación de trapo.</p> <p>4B3. Manchado semidenso de acuarela + látex oscuro en anverso papel; en húmedo y al dorso, grafismo con tinta china y plumilla que, en el anverso, abren un interesante surco luminoso en la pintura, siguiendo el recorrido trasero de la línea dibujada.</p>																							

553

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	FASE 4	PRUEBAS DE VERIFICACIÓN. PROC. EMPLEADOS	FASE 4B	<p>4B4: Manchado semidenso acuarela + látex oscuro en anverso papel; aplicación en húmedo por el perímetro de blanco vinílico a brocha; secado parcial de 20' y grafismos al dorso con tinta china negra y plumilla; secado 10'; fregado en agua corriente; se obtienen interesantes surcos en neativo por anverso de imaen.</p> <p>4B5: Impresiones de trapo humedecido en aguarrás; manchado general por ambas caras de acuarela, secado parcial y , al dorso, salpicado de aguarrás, grafismos de tinta y plumilla; secado de 20' y fregado con agua corriente; en semiseco, pinceladas de blanco vinílico y grafismos con tinta y pluma en anverso del papel.</p> <p>4B6: Como en anterior, pero sin grafismos de tinta al dorso. Fregado parcial dejando zonas oscuras; aplicaciones en semihúmedo de pinceladas blanco vinílico y trazos de lápiz acuarelable y plumilla entintada en anverso de papel.</p> <p>4B7: Como en 4B3, más extracción de materia en anverso y en húmedo presionando trapo.</p> <p>4B8: Manchado global-variegado en inicio por ambas caras; con punta roma de palillo, grafismos intensos por anverso; secado 20' y fregado con agua corriente; en húmedo, grafismos a dos tonos con tubo acuarela en contacto directo con superficie papel, Secado 30' y aclarado ligero con agua corriente.</p>
			FASE 4C	<p>4C1: - Visión reverso no disponible. - Salpicado discrecional de aguarrás; manchado variegado intenso por ambas caras de papel de mezcla de acuarela y látex aplicada a brocha y extendida con dedos; - en húmedo, grafismos directos con tubos de acuarela en contacto con anverso del papel y con punta roma palillo por el reverso; - secado 20' y fregado intenso con agua corriente; en húmedo, aplicación mancha mezcla acuarela, colorantes industriales y látex, grafismos lápiz acuarelable blanco y tinta estilográfica azul a plumilla; también, extendida a brocha plana amplia, mancha mitad inferior papel de pintura blanca vinílica; fregado intenso con agua corriente. - En húmedo, mancha mitad inferior soporte extendida con brocha plana ancha y salpicados de tinta estilográfica azul intenso. Secado final.</p> <p>4C2: - Procedimiento muy similar al de 4C1, salvo por mayor presencia del recurso de grafismos sobre mancha húmeda con punta de palillo y salpicado sobre húmedo en capa final de sal gruesa que ha abierto zona más o menos densa de puntos claros.</p> <p>4C3: - Deposiciones residuales de pigmento en tres capas sucesivas de manchado con acuarela y látex, dejándolas secar cada una 10' y fregándolas luego intensamente; la primera capa, de tonos variegados oscuros, y las dos siguientes de tonos claros con adición de acrílico blanco y amarillo, respectivamente; en semiseco, dibujo a pincel y pintura acrílica blanca, fregada tras 30' secado y grafismos con tinta y plumilla.</p> <p>4C4-5: Procedimiento muy similar al 4C3 que en estos dos casos sirve para conseguir una mancha porosa interesante que revela la naturaleza absorbente del soporte; en semihúmedo, trabajo concluyente de dibujos a pincel de acrílico blanco y de gouache dorado, de plumilla y tinta china y de lápiz acuarelado.</p>
8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES			FASE 4D	<p>4D1-2-3: -Sobre salpicado previo de aguarrás, manchado global de acuarela y látex, grafismos intensos con punta roma palillo; secado 20', fregado intenso de agua corriente; secado 30'. - Manchado selectivo mitad superior con mezcla de acuarela y látex en forma densa; secado completo. En la misma zona, manchado con igual mezcla pero de color más oscuro; en semiseco, dibujo a pincel y salpicados sólo con agua, dejándola actuar durante unos 10'; fregado intenso que levanta la última capa reblandecida por el agua dejando al descubierto capa inferior.</p> <p>4D4: - Procedimiento similar al de imágenes 4D1-2-3, pero con ausencia de manchas completamente opacas en la imagen, que se gesta por entero de manera residual; aplicación en fase inicial de trazos-reserva de cera de vela y quemados ligeros de algunas manchas de aguarrás, que luego repelen pigmento durante los fregados.</p> <p>4D5: - Como en 4D4 pero con aplicación última en semihúmedo, con pincel redondo grueso de mancha semiofaca de blanco acrílico Vallejo Studio; quemados intenso de manchas de aguarrás que horadan papel.</p>
		OBSERVACIONES		

554

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

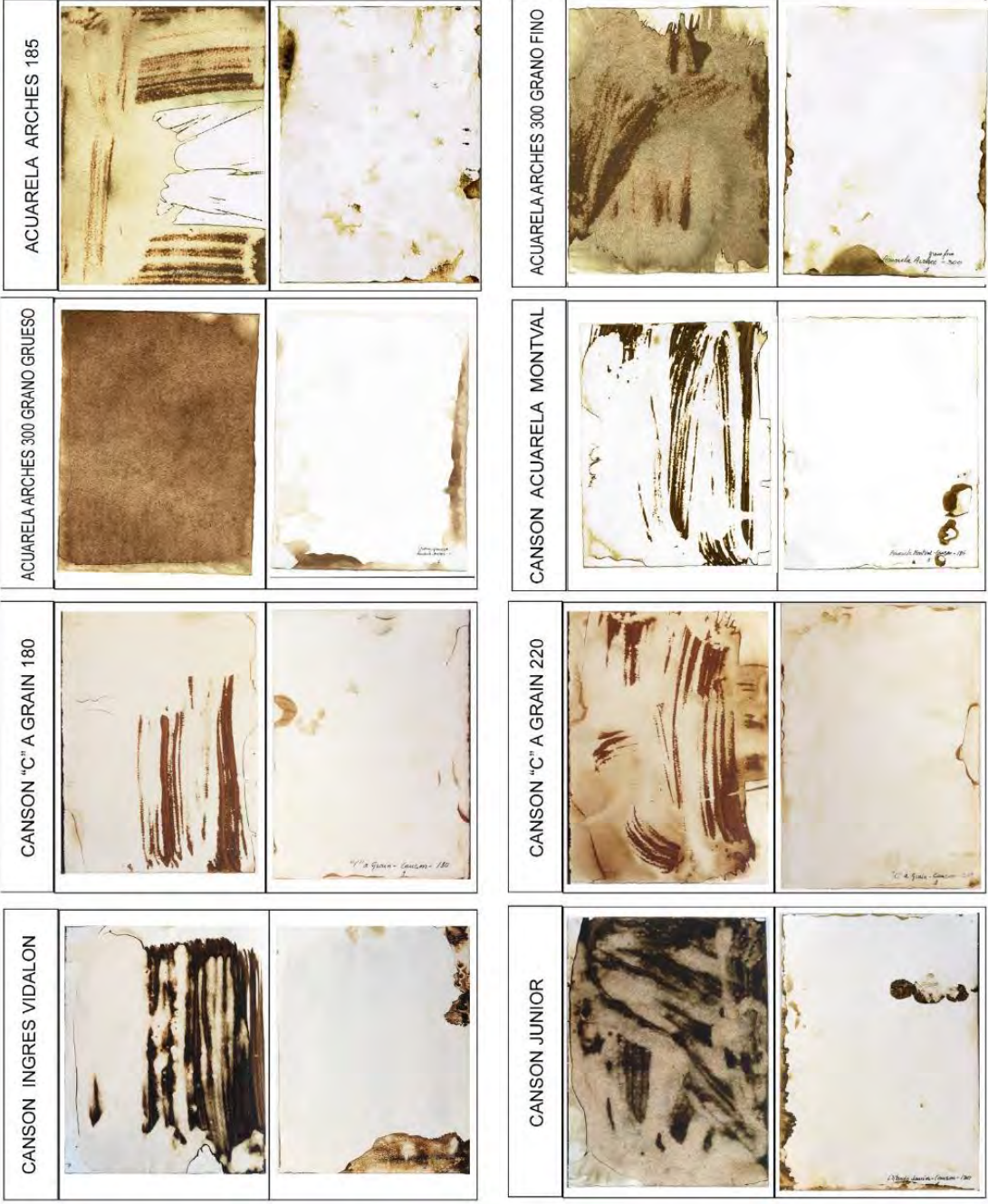
ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	34.1	2. FASE	4	2. SUBFASE	4A	2. SERIE	4A1
---------------------	------	---------	---	------------	----	----------	-----

3. PRODUCTO	IMÁGENES I: RESPUESTA DE PAPELES / 4A1: 34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS RESIDUALES EN DISTINTOS PAPELES
-------------	--

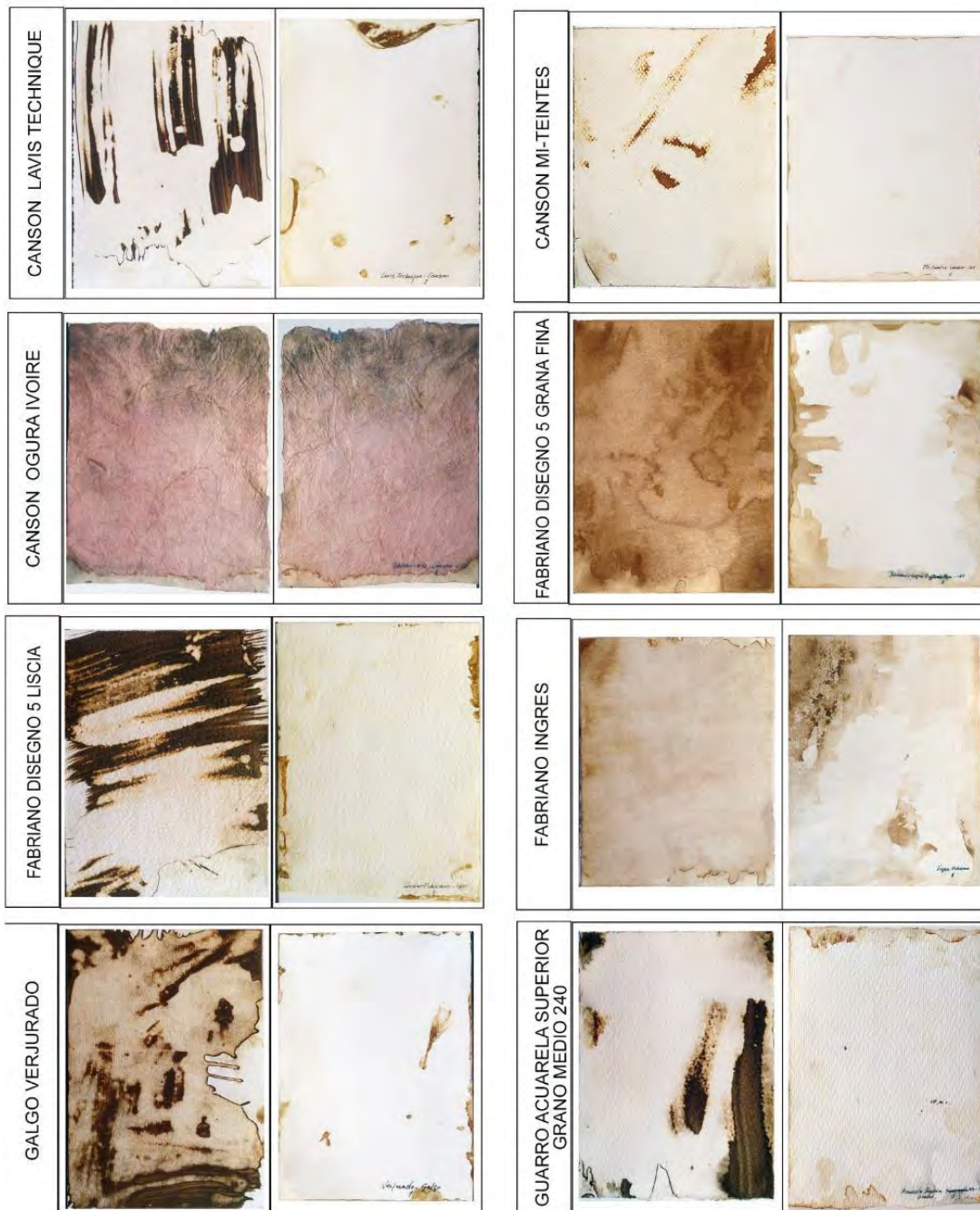
- Técnica aplicada I: Pintura acuarela + Látex disuelto en agua / En semiseco: Lavado.
- Formato papeles: 19 X 14 cm. aproximadamente.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205 Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

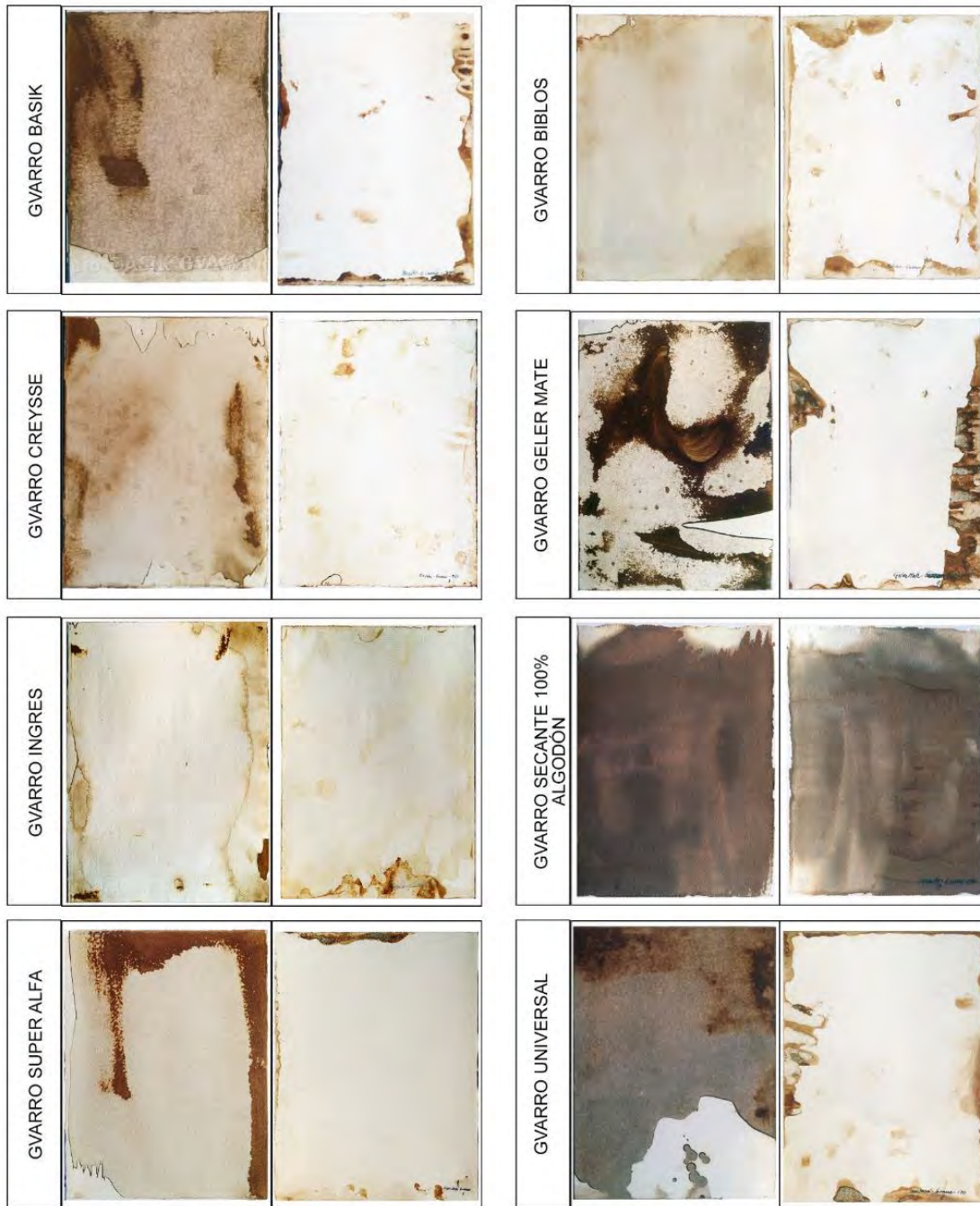
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

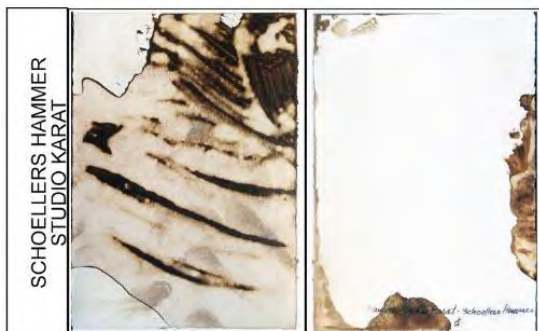
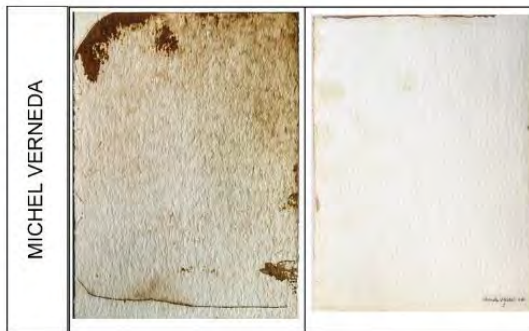
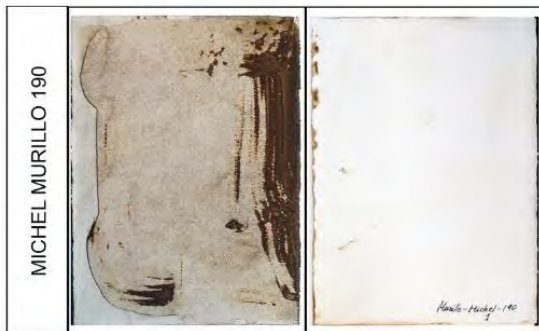
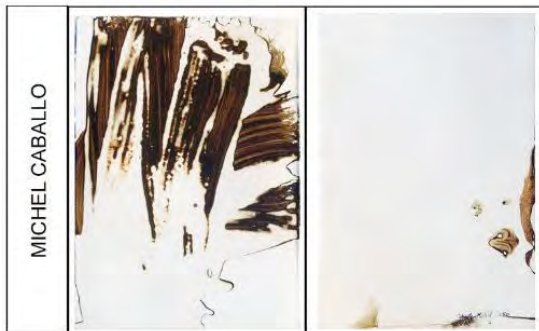
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

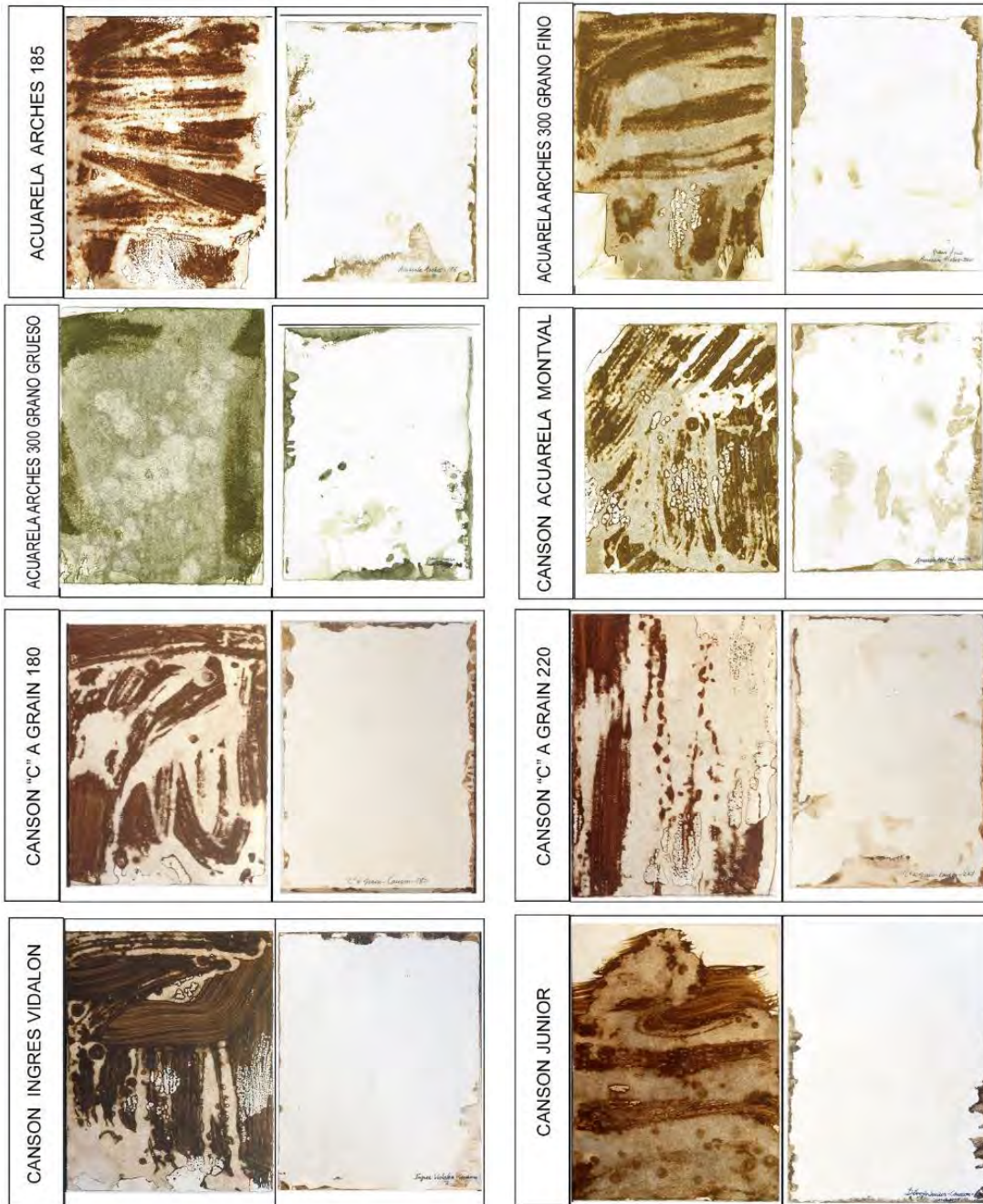
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	34.2	2. FASE	4	2. SUBFASE	4A	2. SERIE	4A2
3. PRODUCTO	34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES						
- Técnica aplicada II: Aguarrás pulverizado (sin secar) + Pintura acuarela + Látex disuelto / En semiseco: Lavado.							
- Formato papeles: 19 X 14 cm. aproximadamente							



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

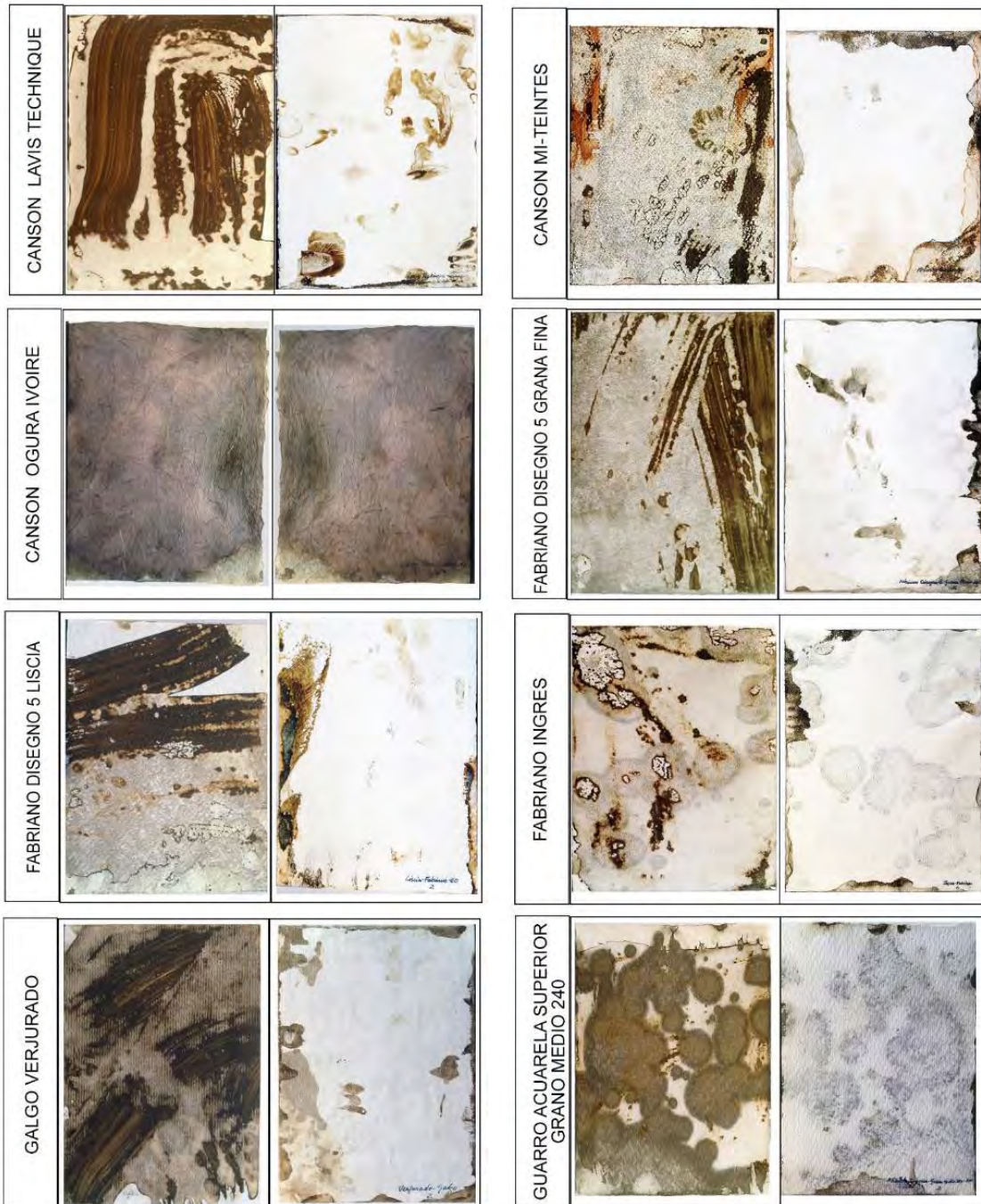
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

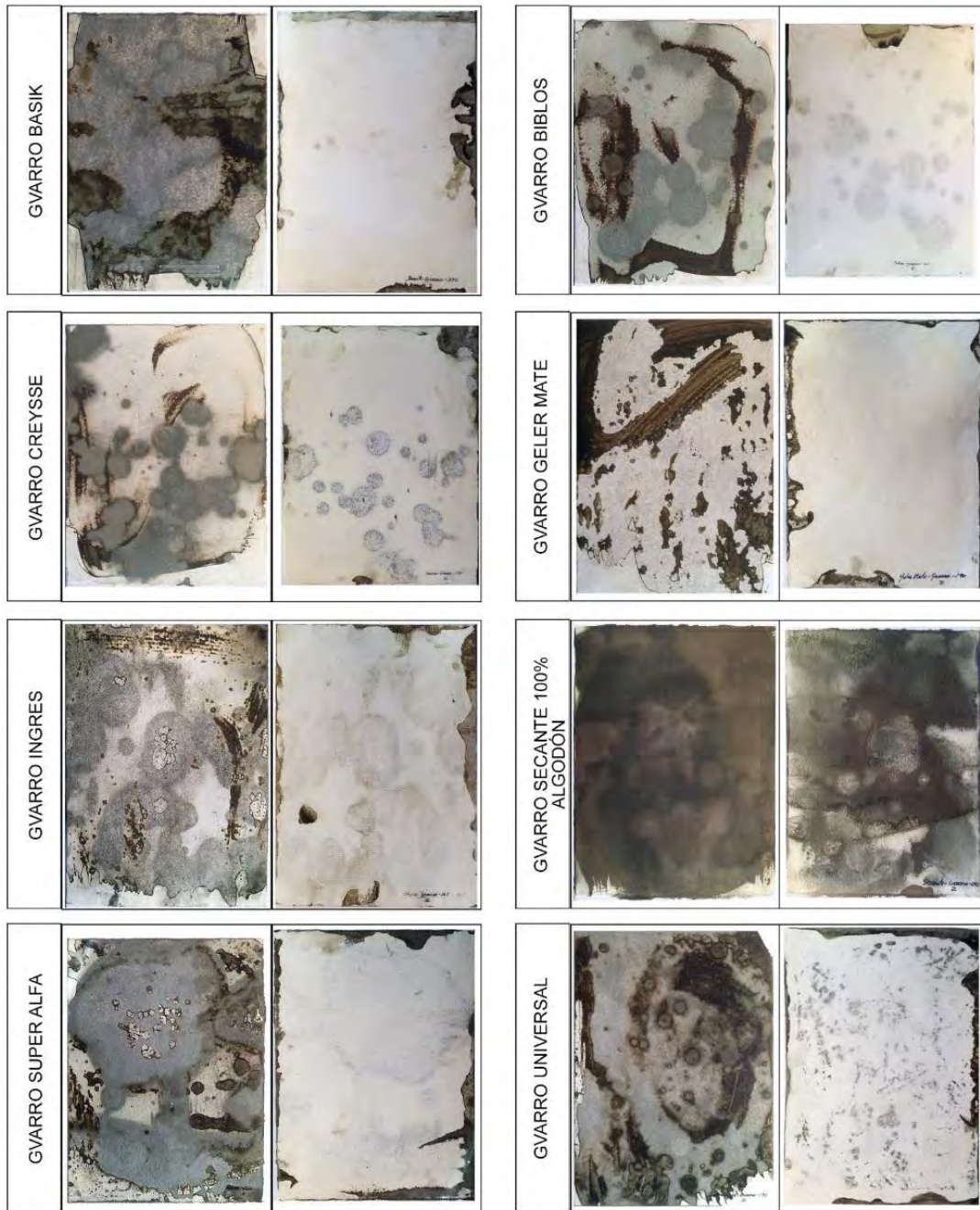
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



561

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

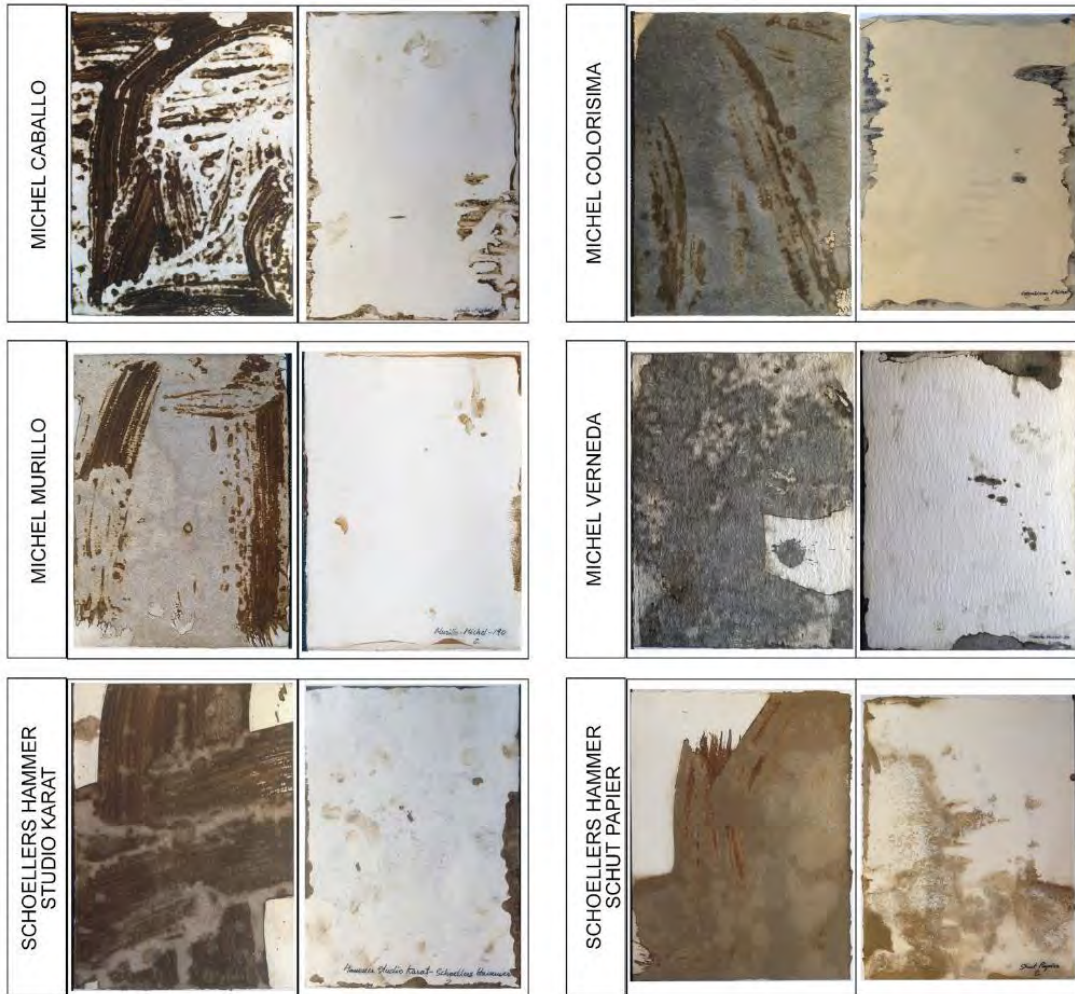
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

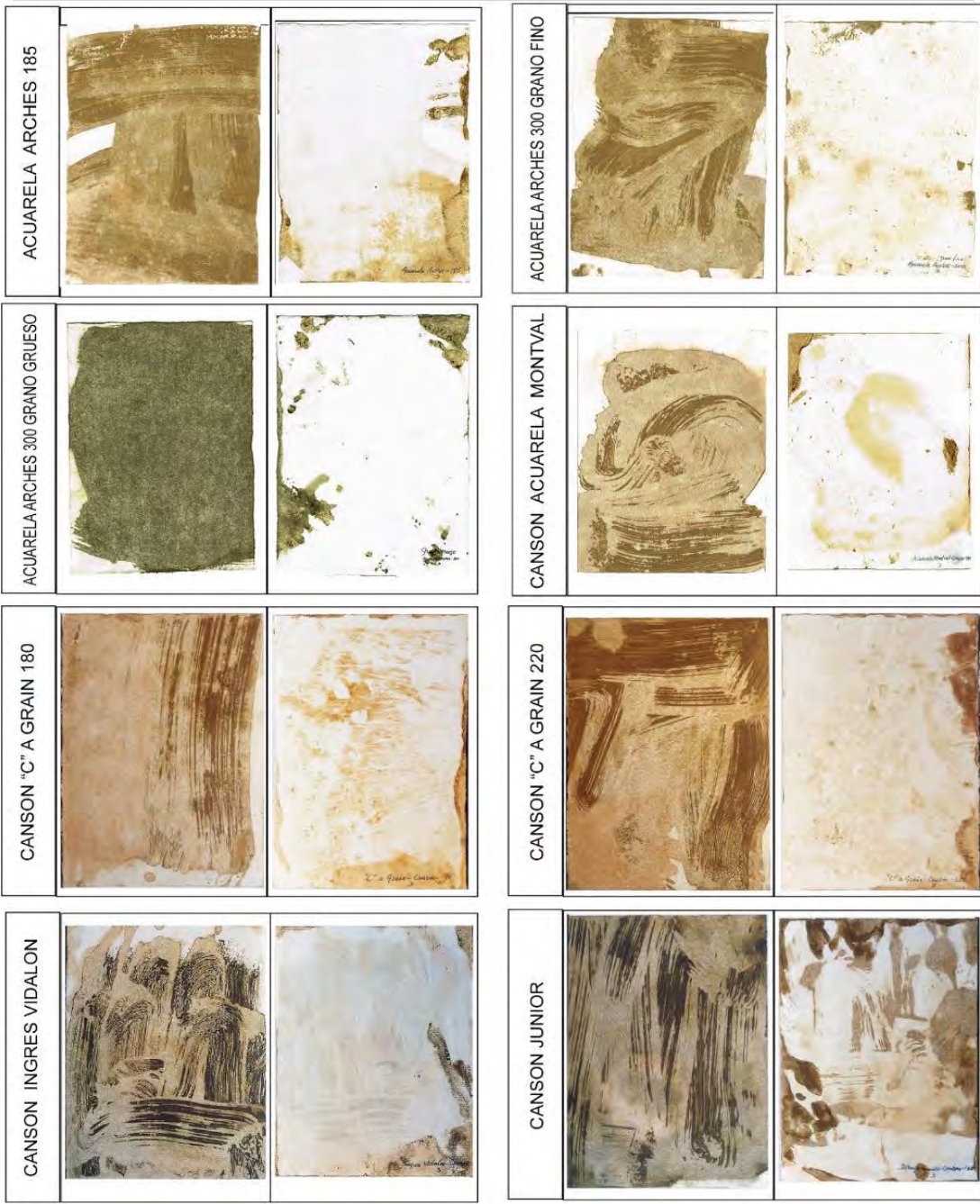
ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N° 36 2. FASE 4 2. SUBFASE 4A 2. SERIE 4A3

3. PRODUCTO 34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES

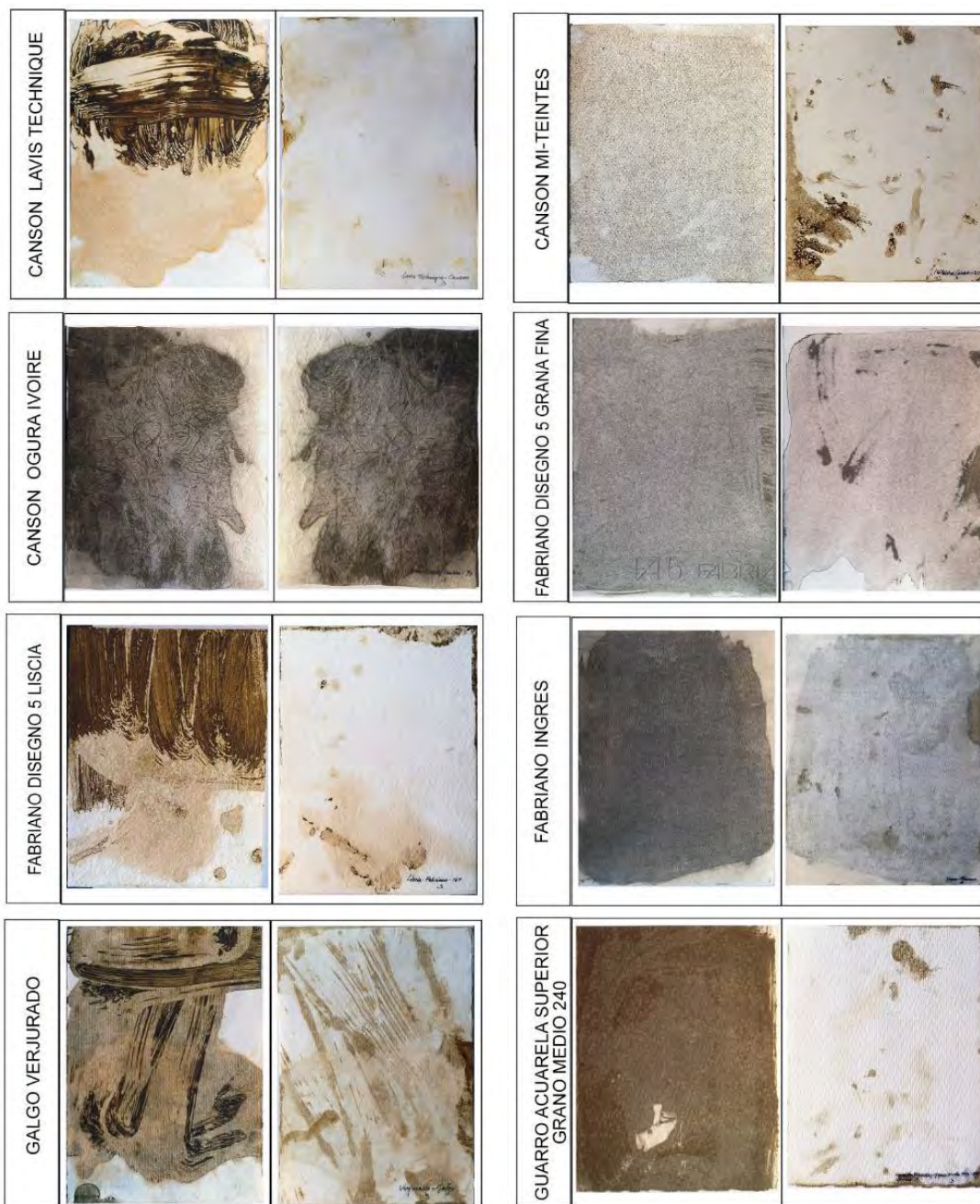
TÉCNICA III: Combinación de Barniz sintético color cerezo (Barniz Titán disuelto en aguarrás) y de mezcla de pintura acuarela + Látex disuelto en agua / Lavado inmediato.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205 Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



564

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

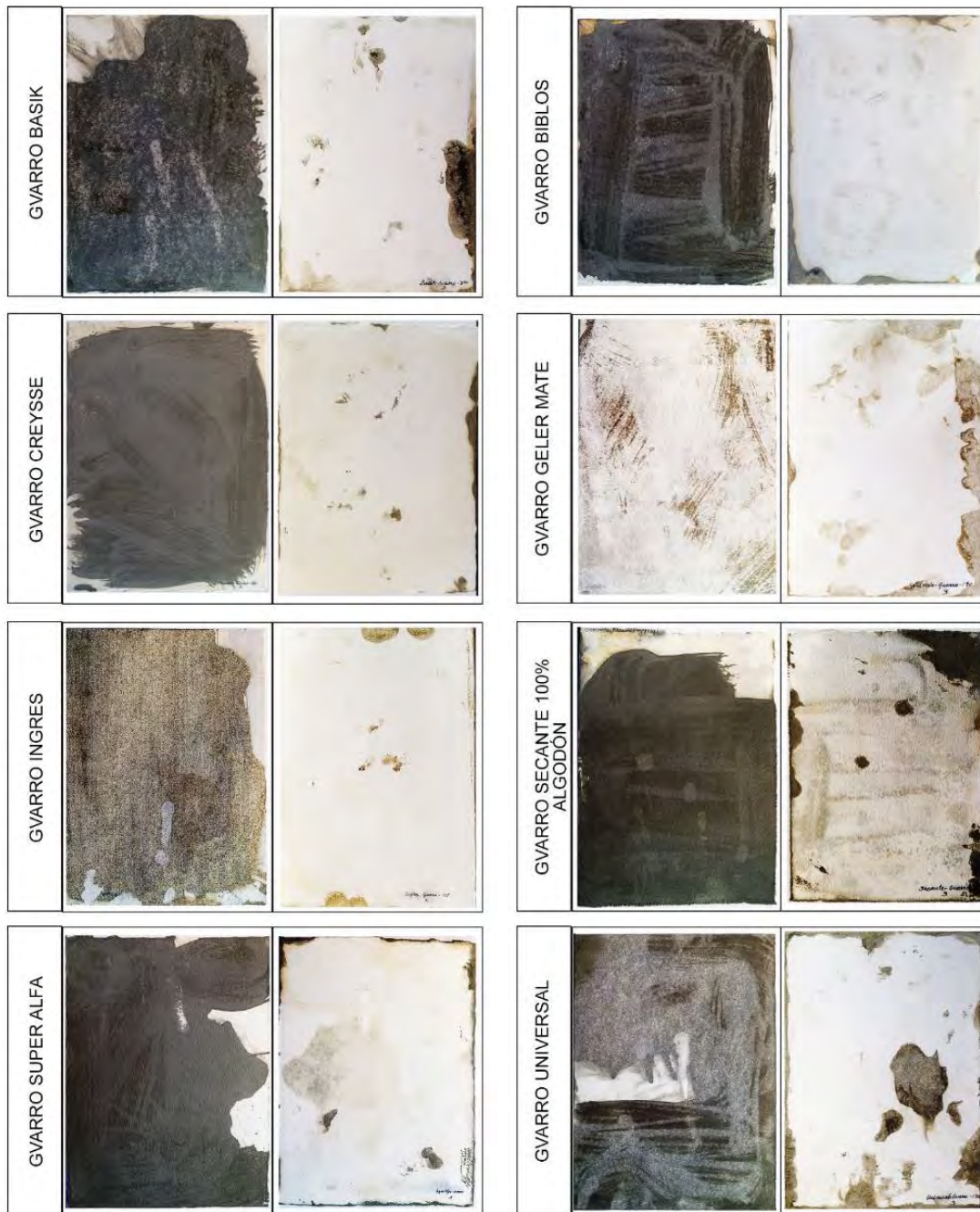
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



565

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

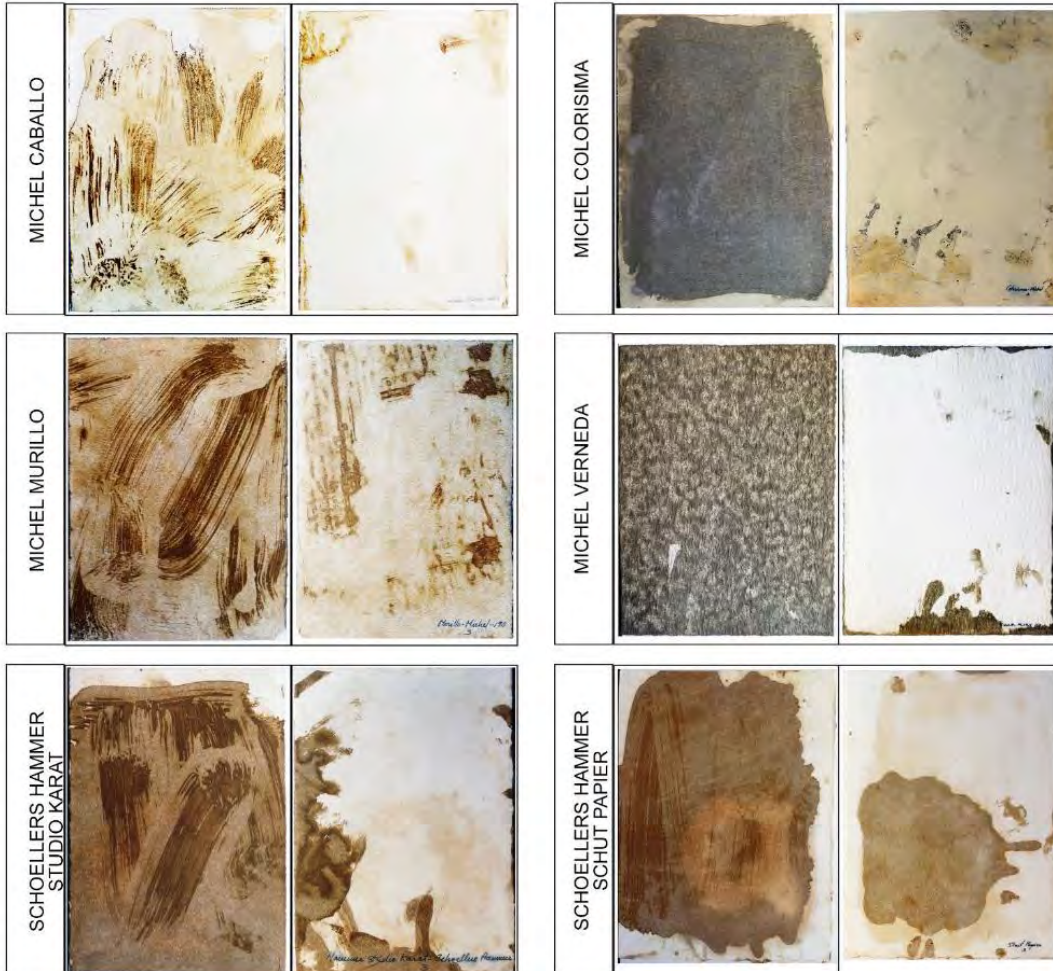
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



566

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

















Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	37	2. FASE	4	2. SUBFASE	4A	2. SERIE	4A4
3. PRODUCTO	34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES						
TÉCNICA IV: Combinación de mezcla de pintura acuarela y Látex disuelto en agua + óleo disuelto en aguarrás / Lavado inmediato.							
ACUARELA ARCHES 185			ACUARELA ARCHES 300 GRANO FINO				
ACUARELA ARCHES 300 GRANO GRUESO			CANSON ACUARELA MONTVAL				
CANSON "C" A GRAIN 180			CANSON "C" A GRAIN 220				
CANSON INGRES VIDALON			CANSON JUNIOR				

567

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

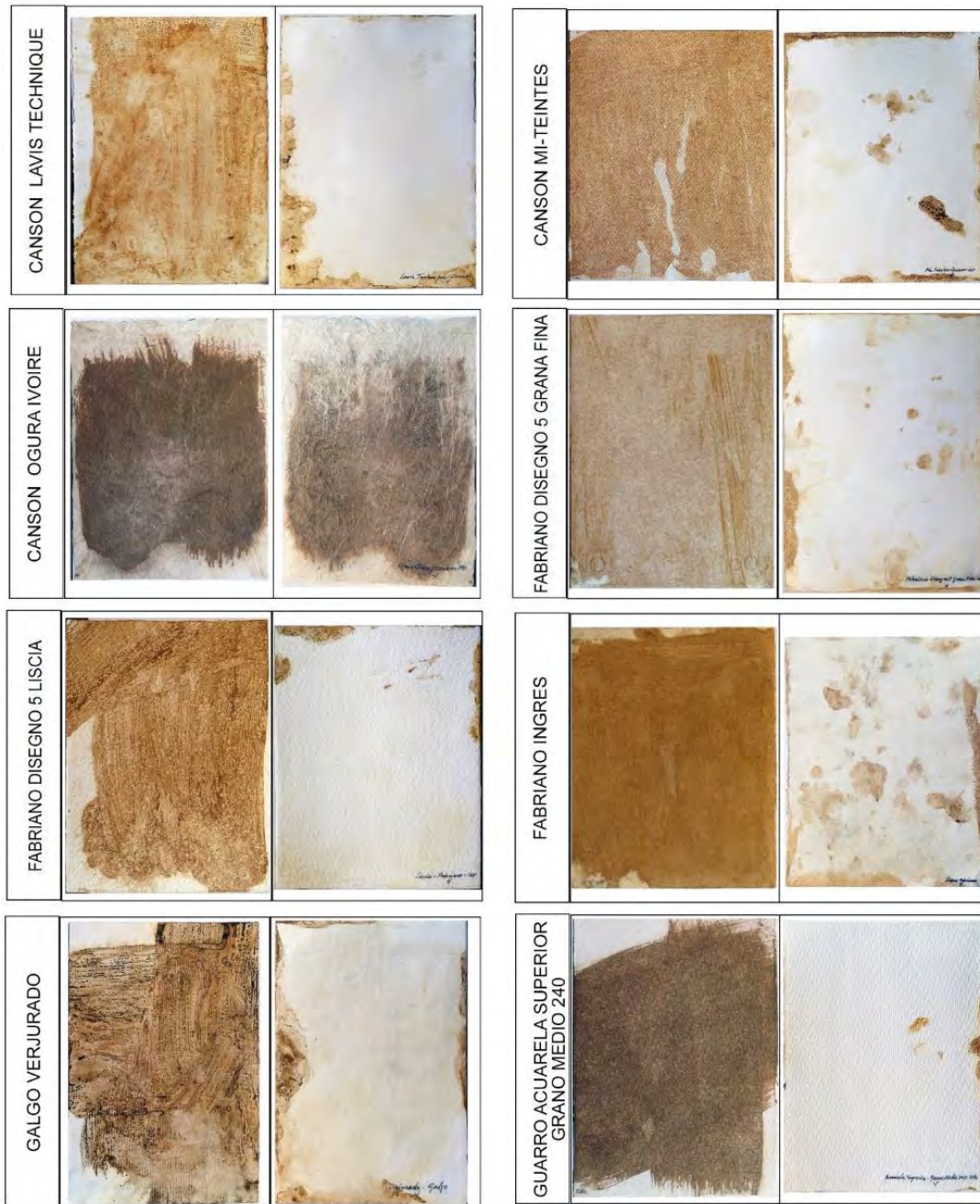
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

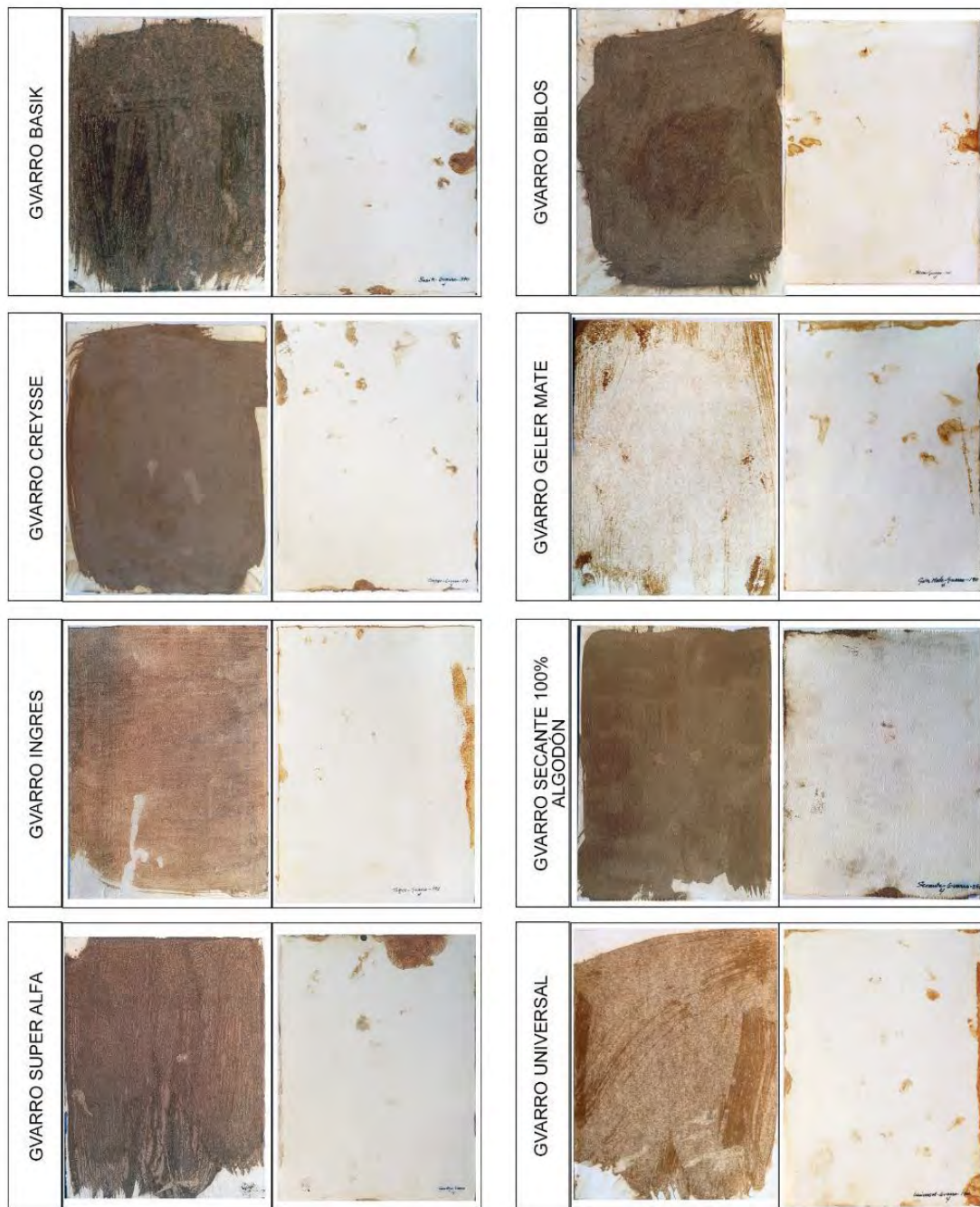
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



569

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

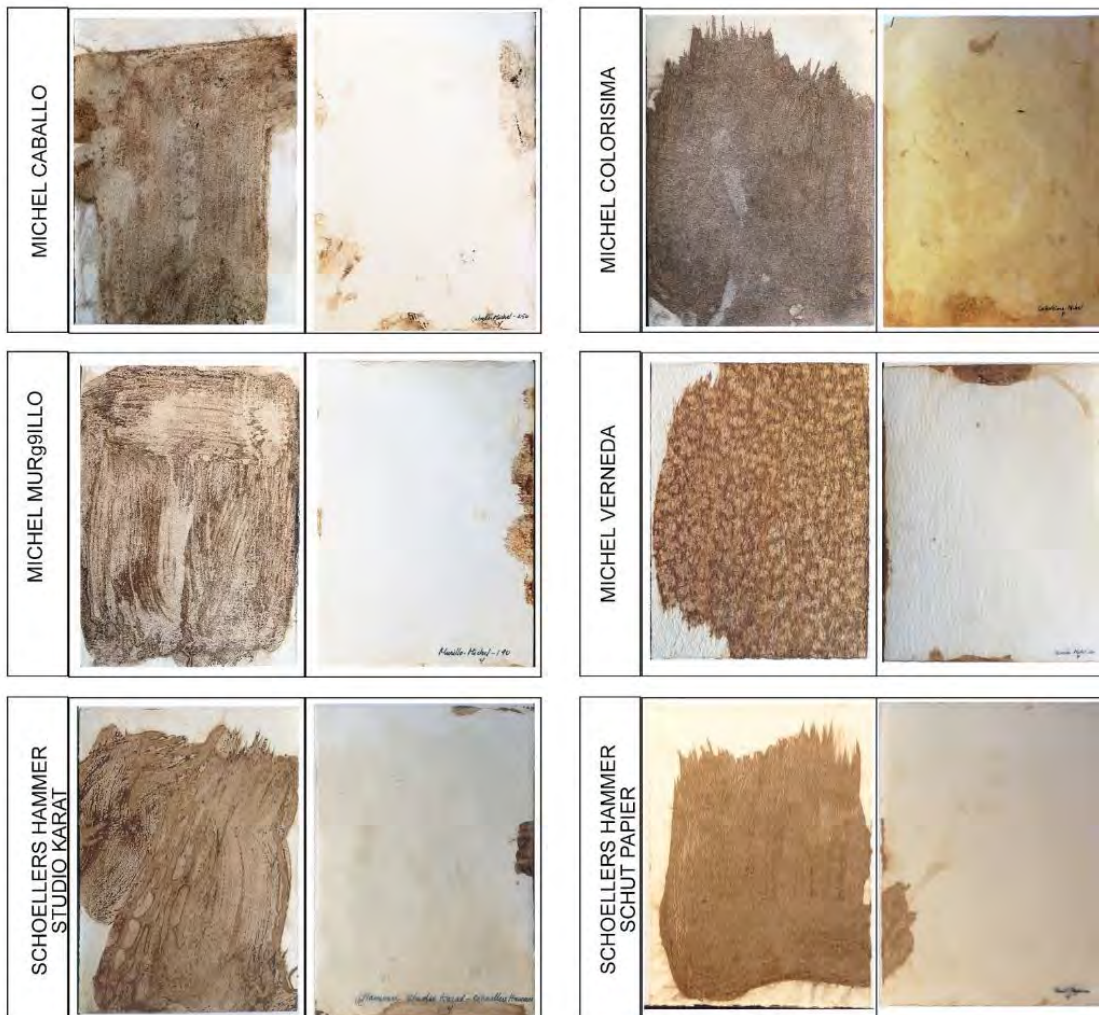
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	34.5	2. FASE	4	2.1. SUBFASE	4A	2.2. SERIE	4A5
3. PRODUCTO	34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES						
TÉCNICA V: Disolución de pimientos (verde esmeralda, rojo óxido, amarillo dorado, sombra tostada, azul prusia, ocre, azul ultramar claro, rojo óxido (establecimiento expendedor: Ferretería La Calera, Marqués de Celada,10, La Laguna) en cola blanca / Semiseca / Lavado.							



571

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

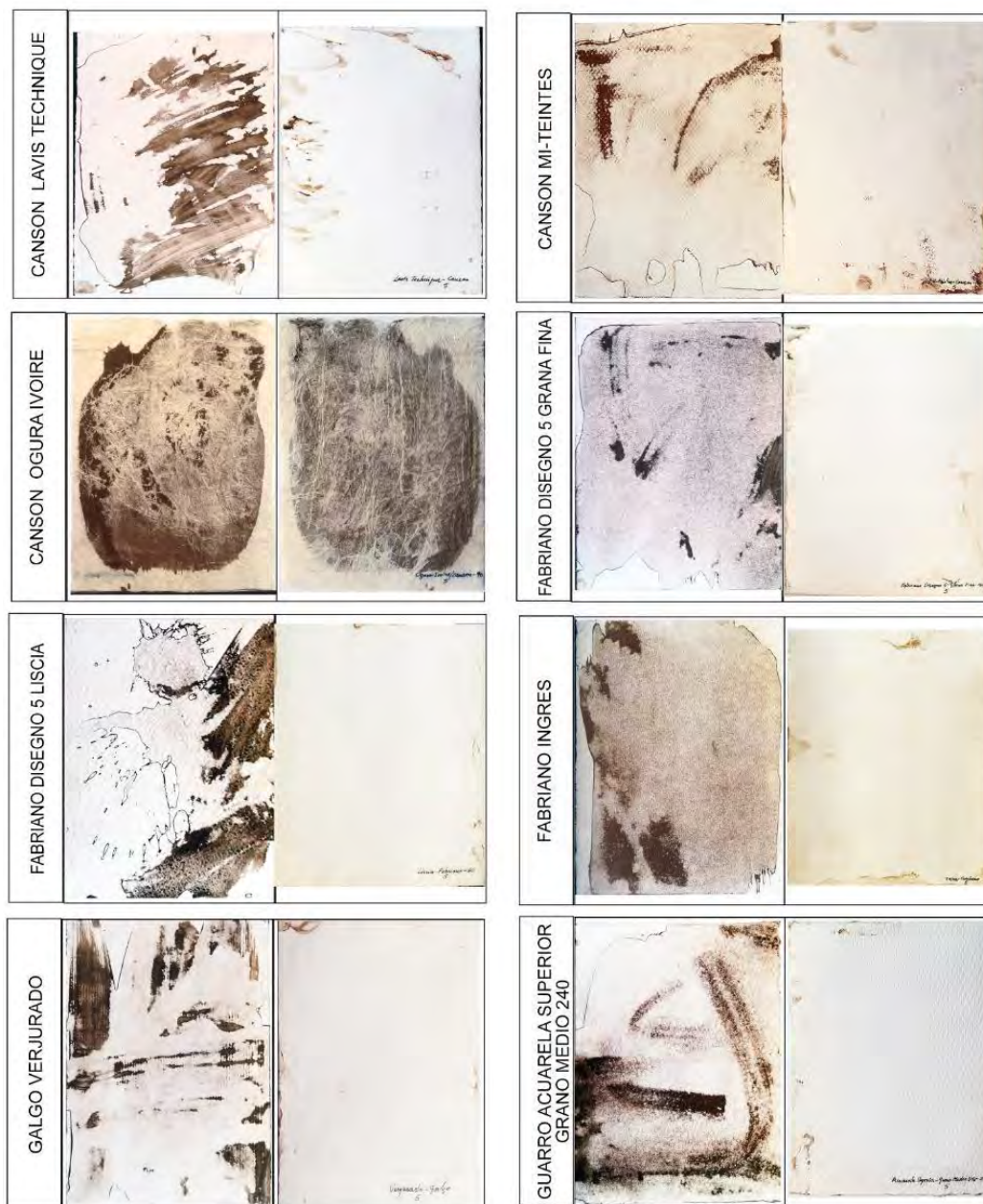
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

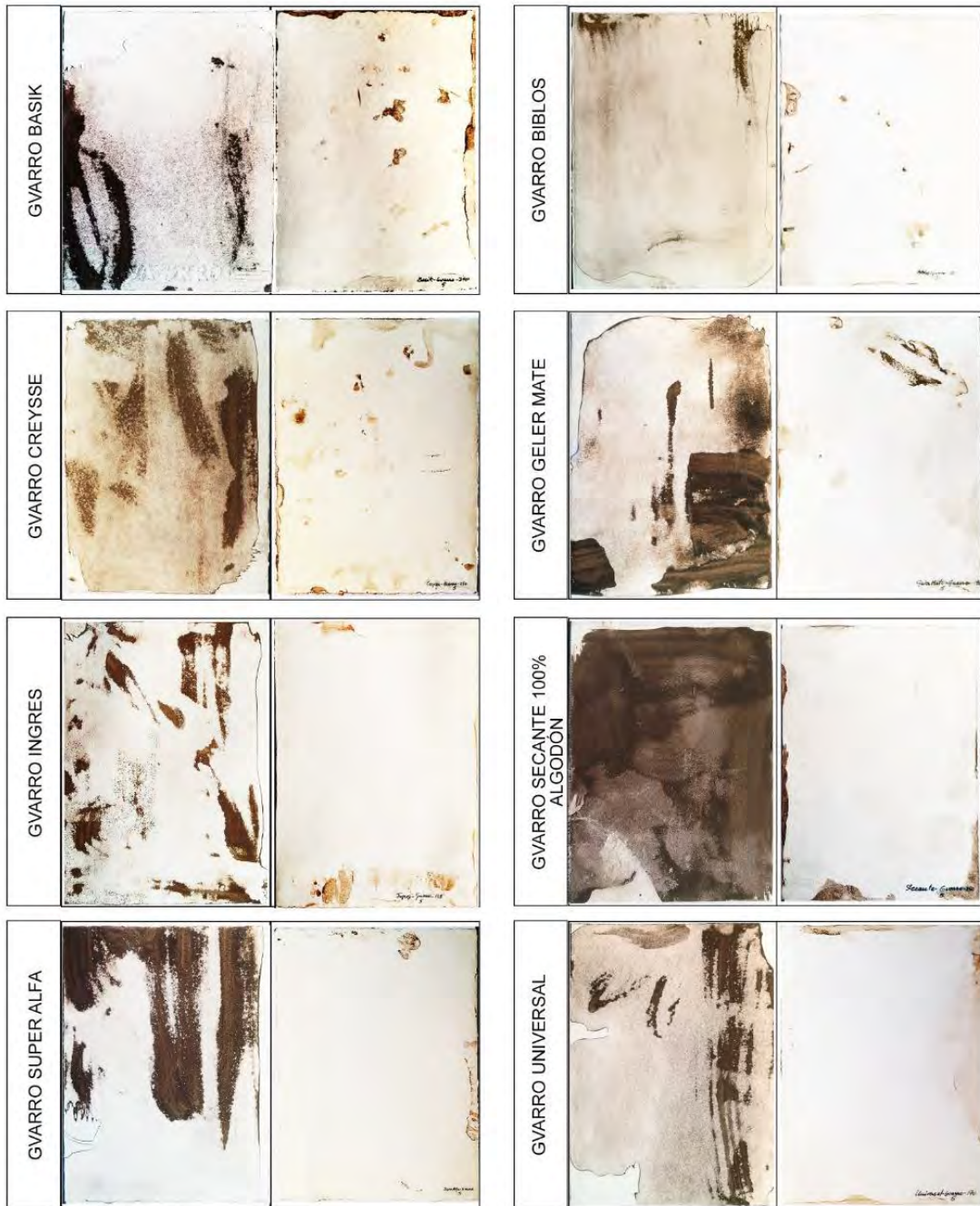
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



573

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

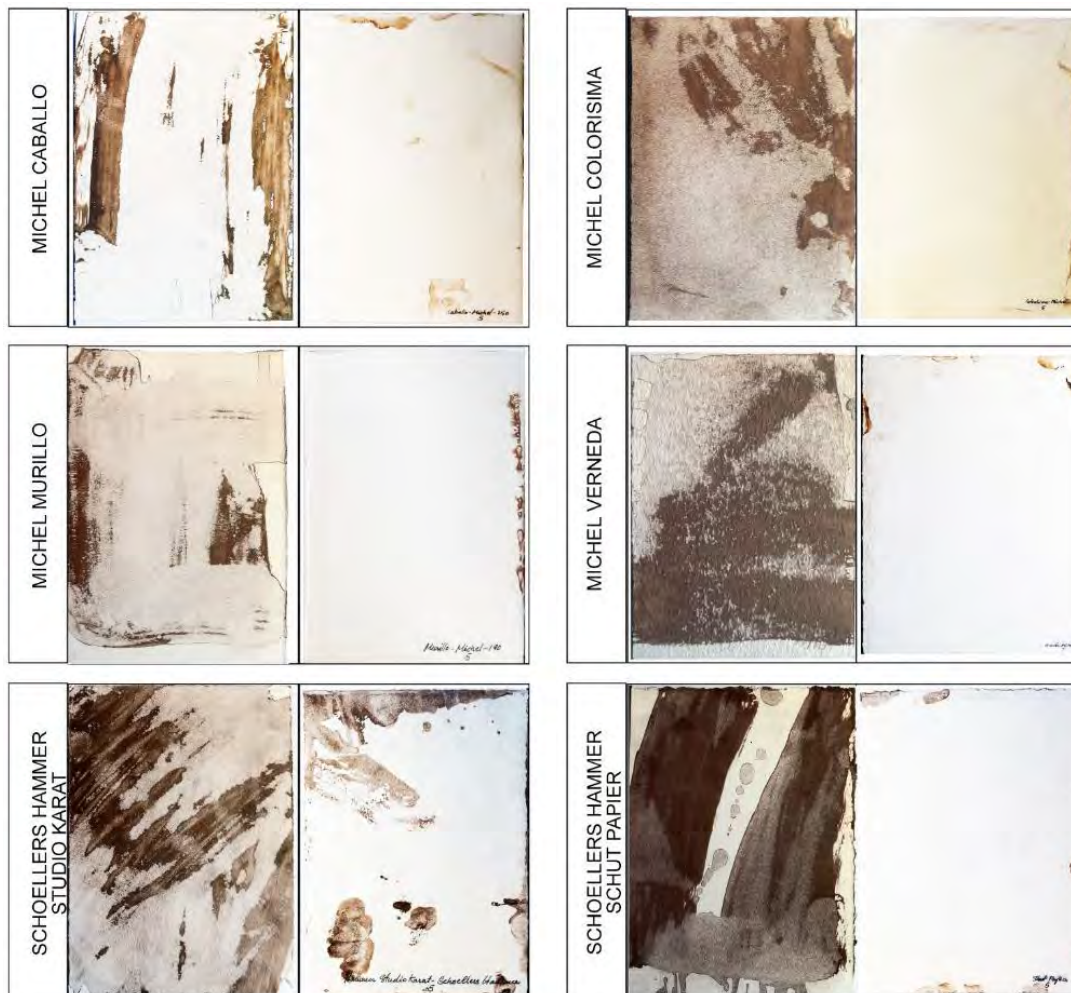
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

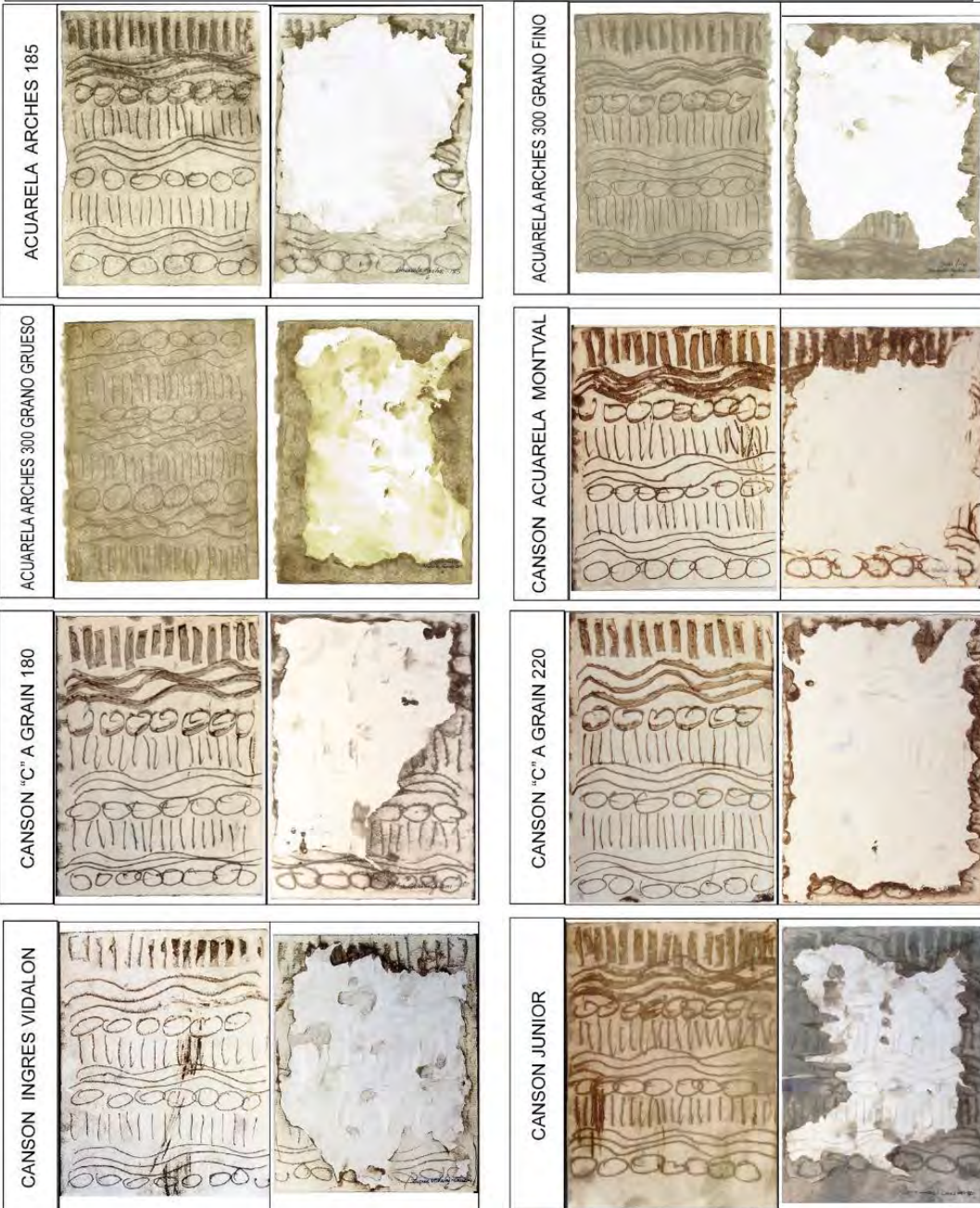
ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº 34.6 2. FASE 4 2.1. SUBFASE 4A 2.2. SERIE 4A6

3. PRODUCTO 34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES

TÉCNICA VI: Combinación de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua /Sin secar/ Incisiones con diferentes objetos puntiagudos / Lavado inmediato.



575

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

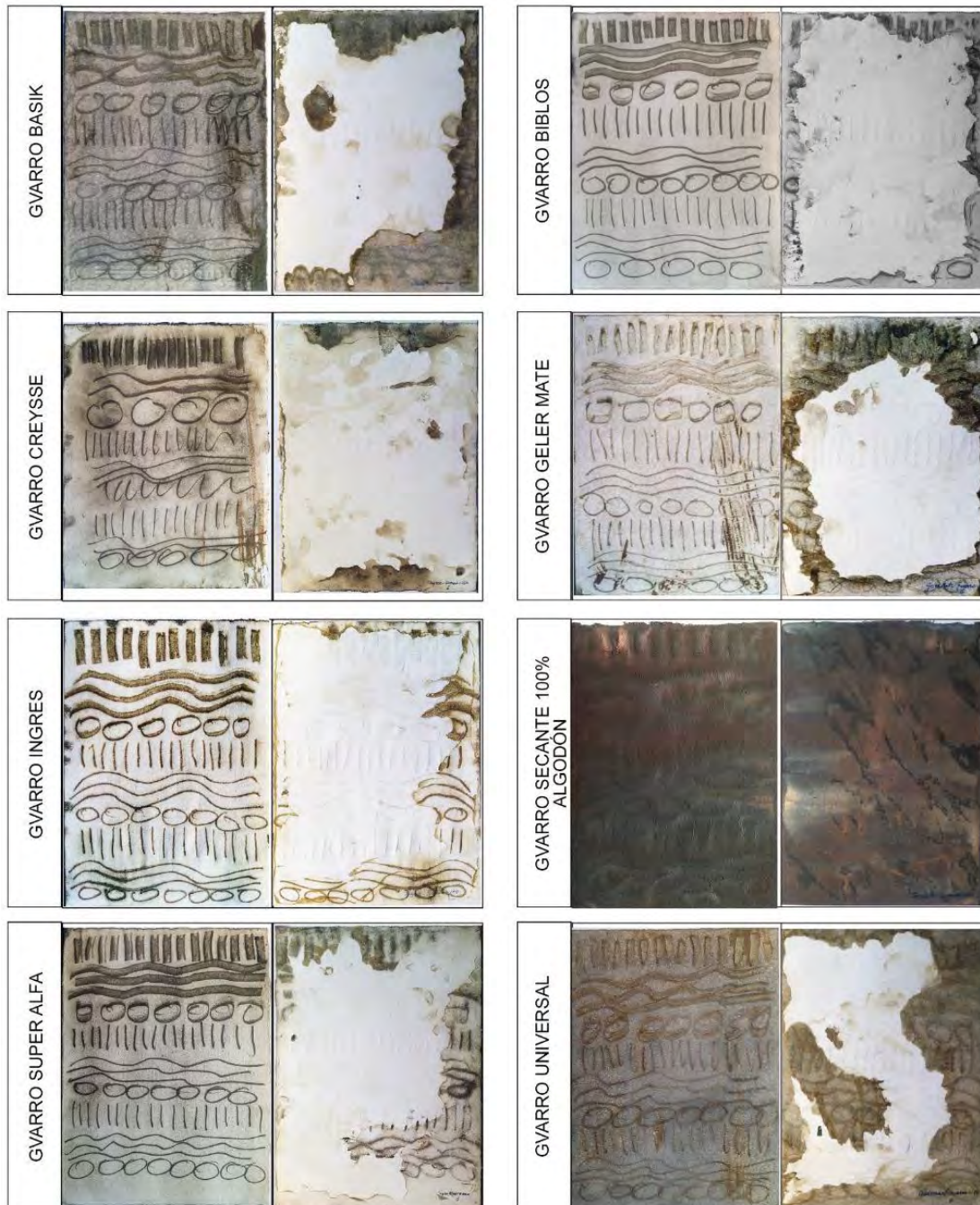
27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



577

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

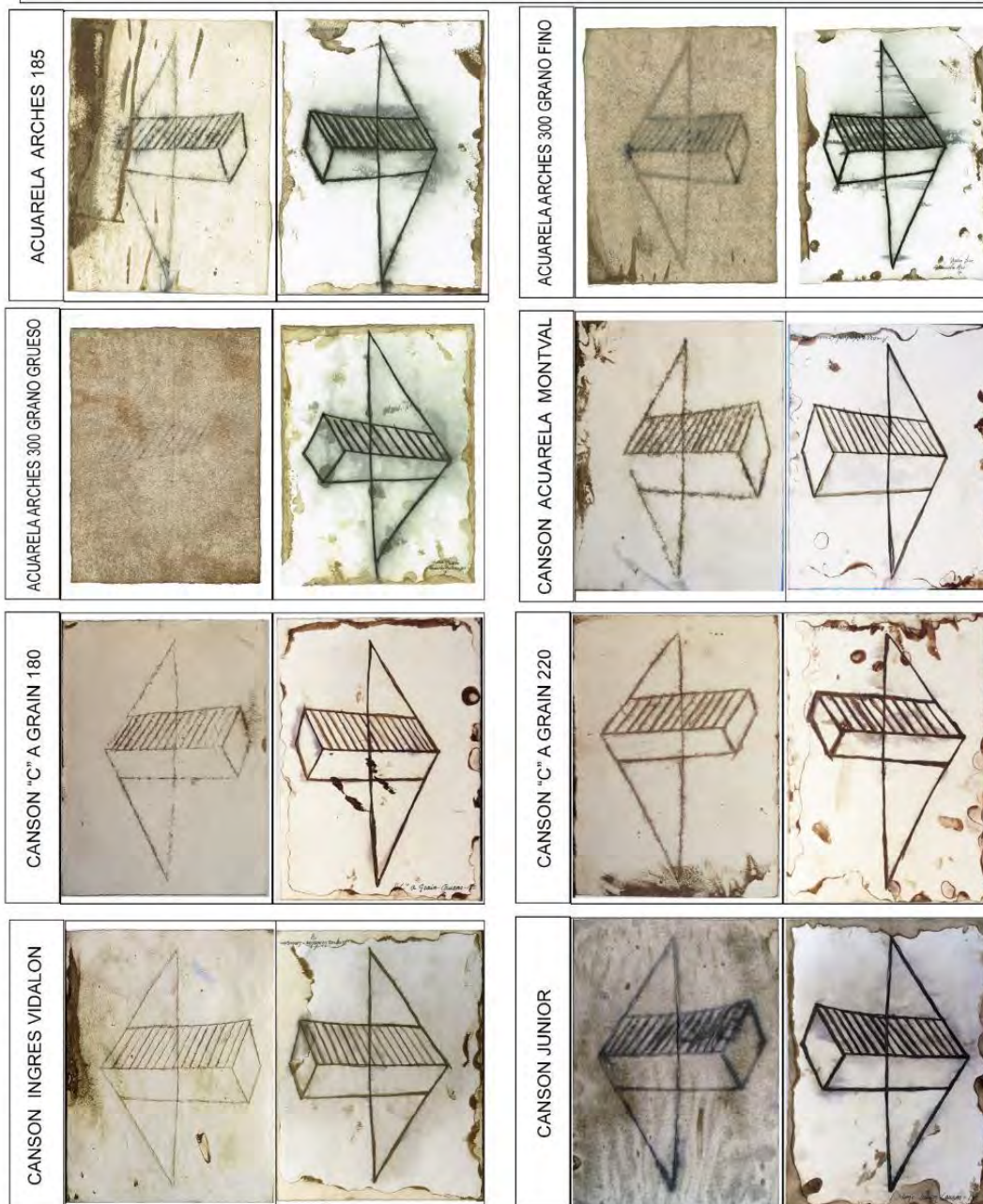
ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº 34.7 2. FASE 4 2.1. SUBFASE 4A 2.2. SERIE 4A7

3. PRODUCTO 34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES

TÉCNICA VII: Mezcla de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua /Sin secar/ Dibujo a plumilla y tinta china negra en reverso del papel / Enjuague inmediato.



579

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

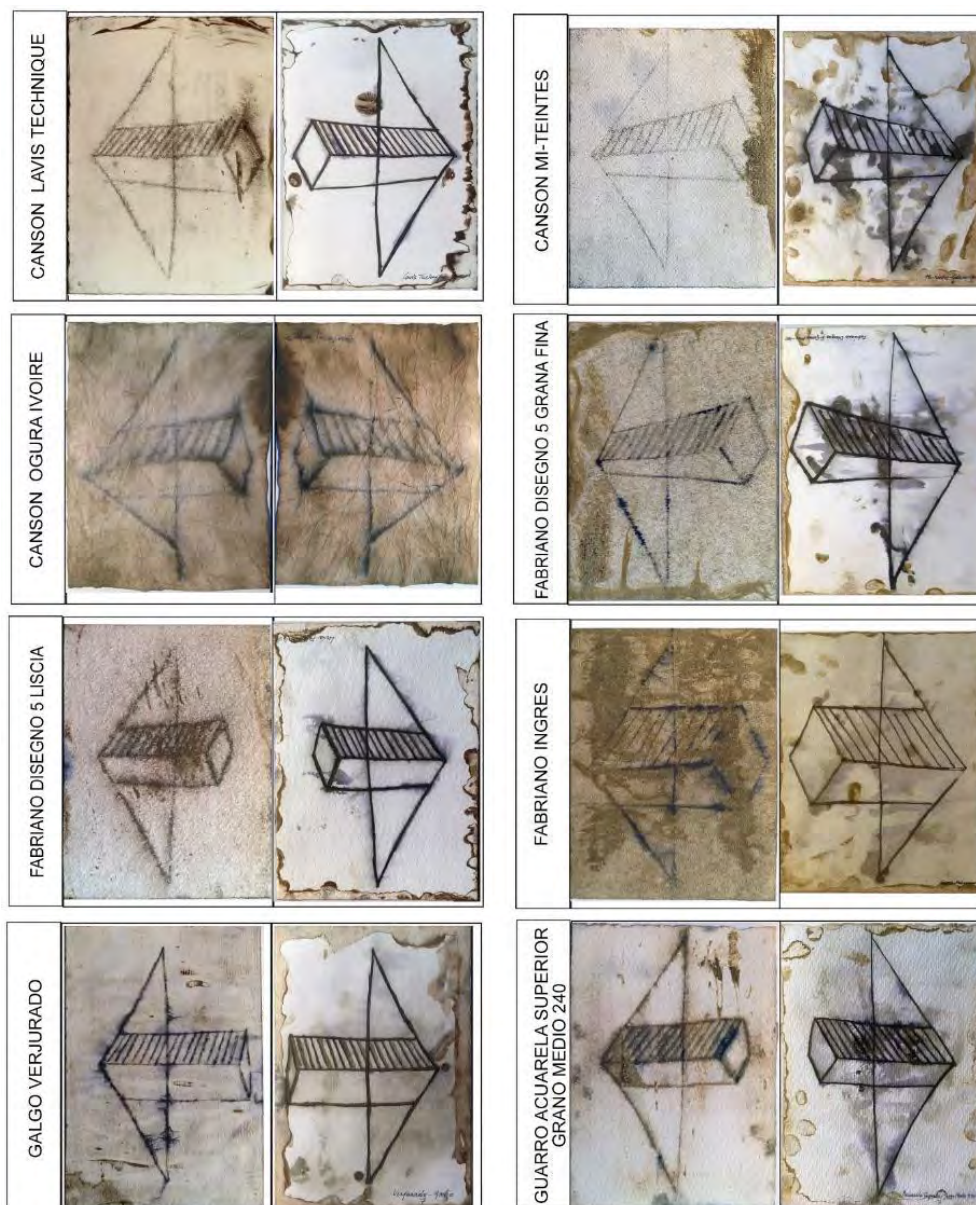
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



580

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

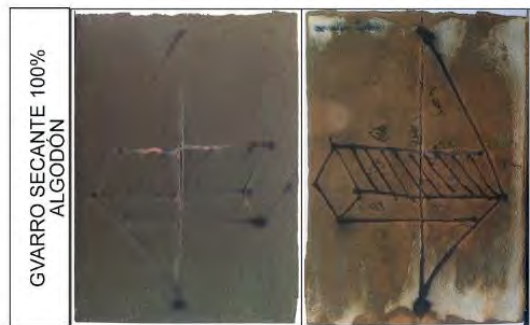
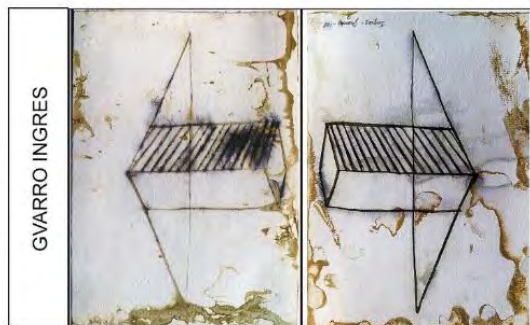
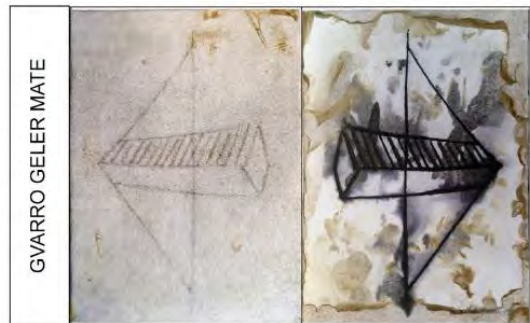
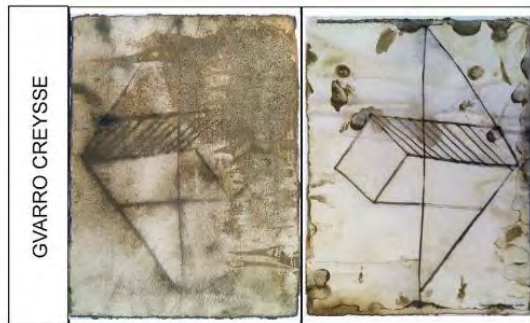
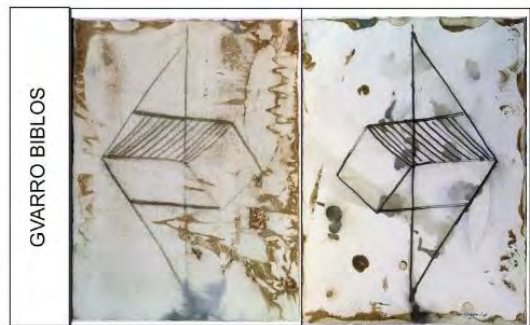
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

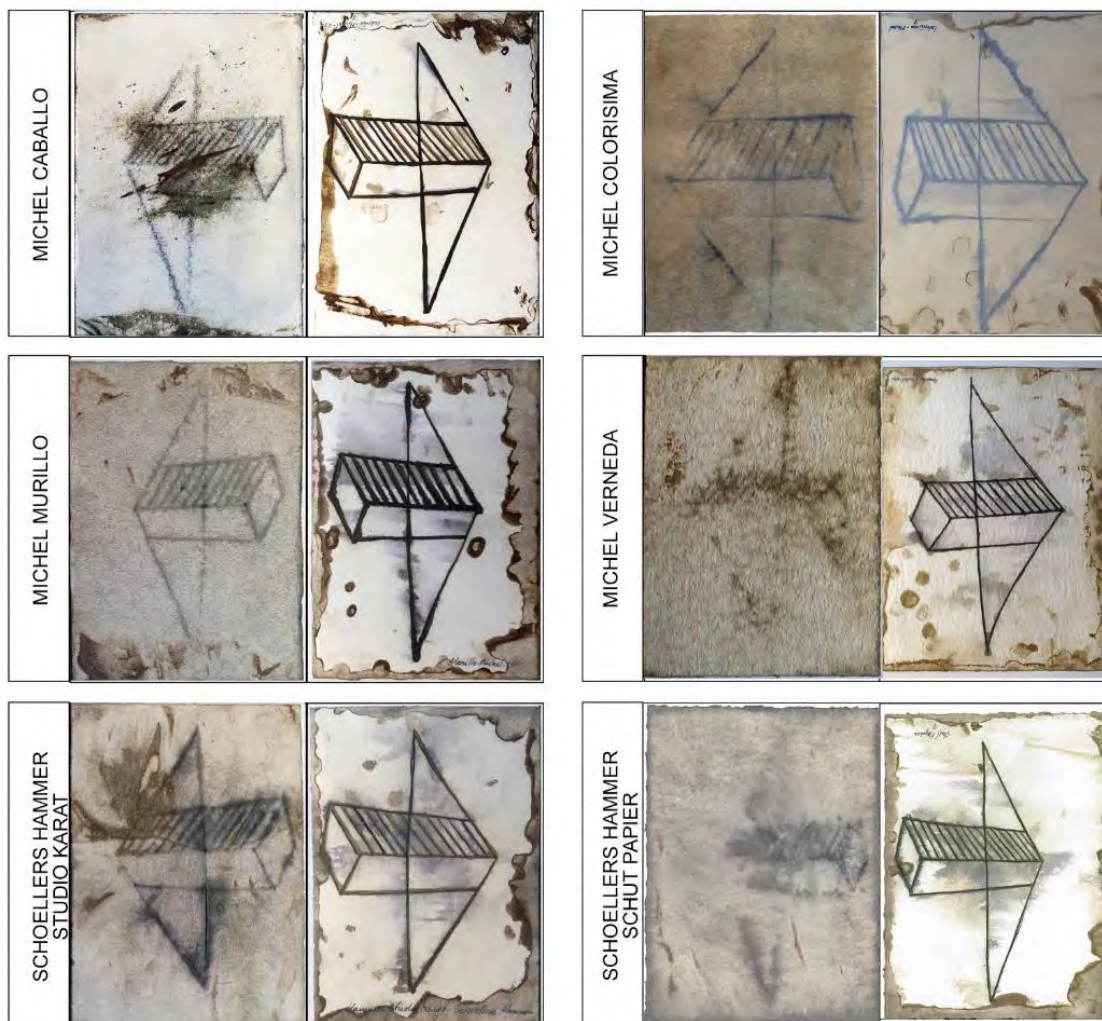
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

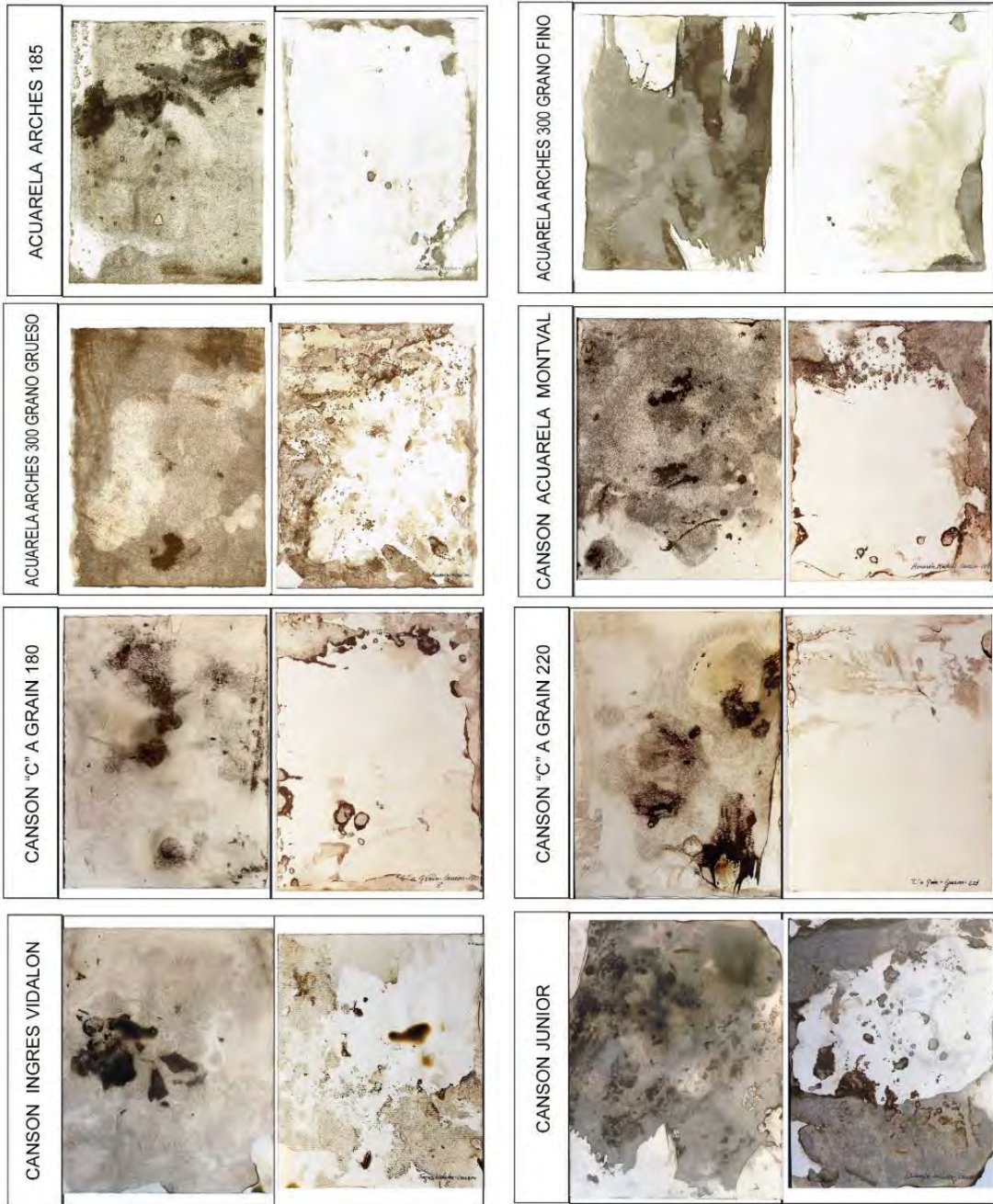
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	34.8	2. FASE	4	2.1. SUBFASE	4A	2.2. SERIE	4A8
3. PRODUCTO	34 IMÁGENES DE VERIFICACIÓN: MANCHAS SUSTRACTIVAS EN DISTINTOS PAPELES						
TÉCNICA VIII: Aguarrás pulverizado y quemado / Aplicación de combinación de Pintura acuarela + Látex disuelto en agua /Sin secar/ Aguarrás pulverizado y quemado / Lavado inmediato.							



303

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

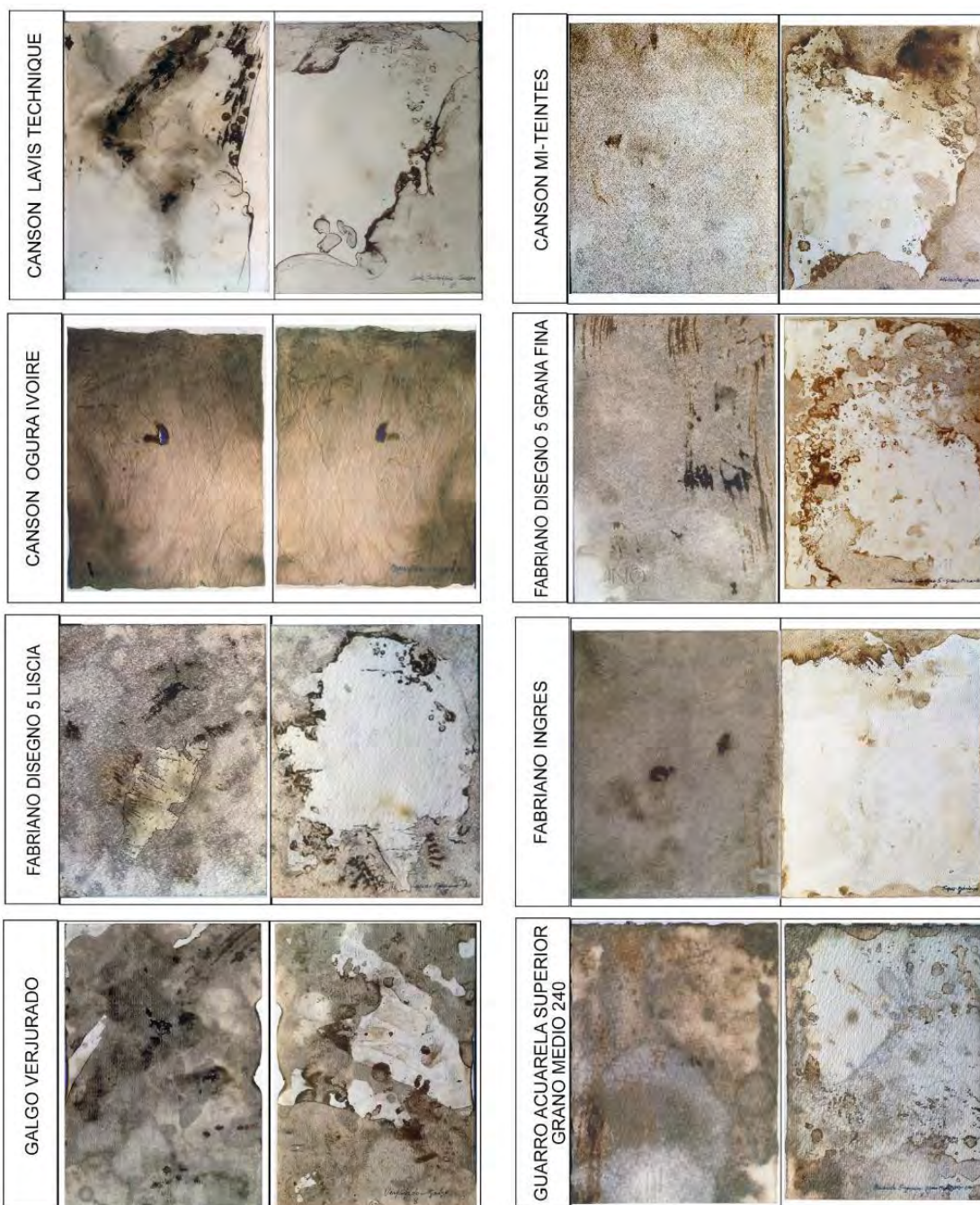
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



584

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

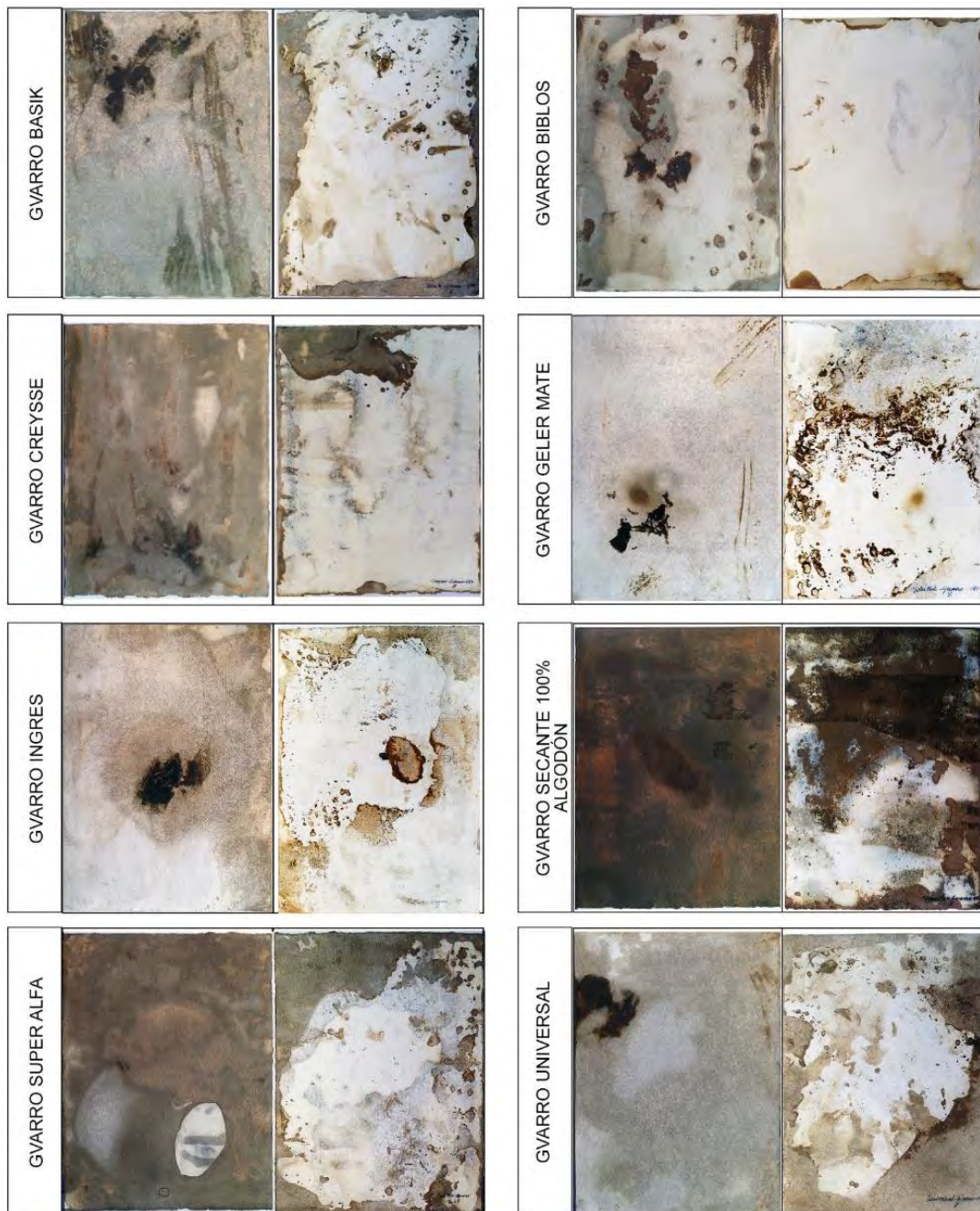
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



585

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

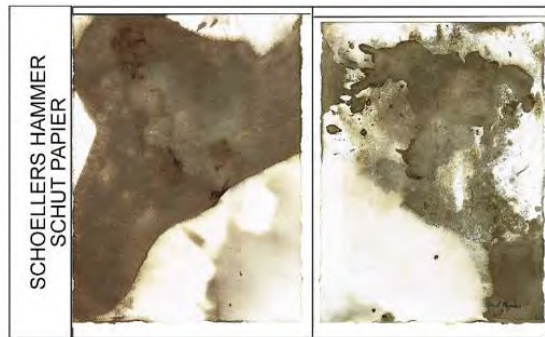
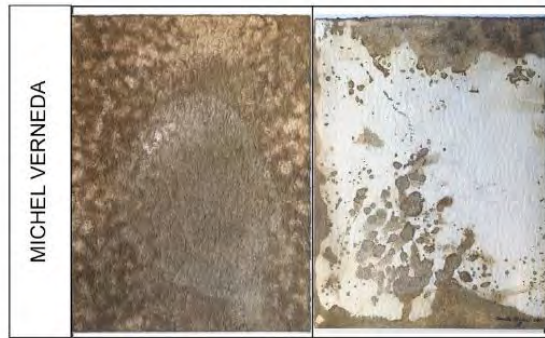
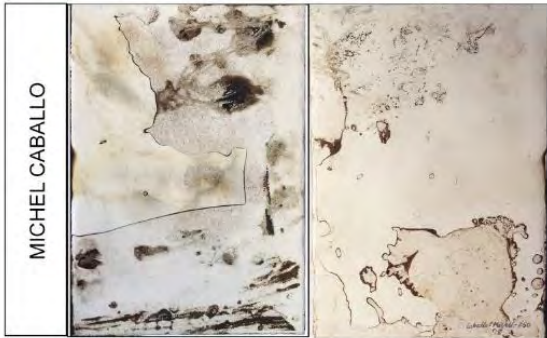
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

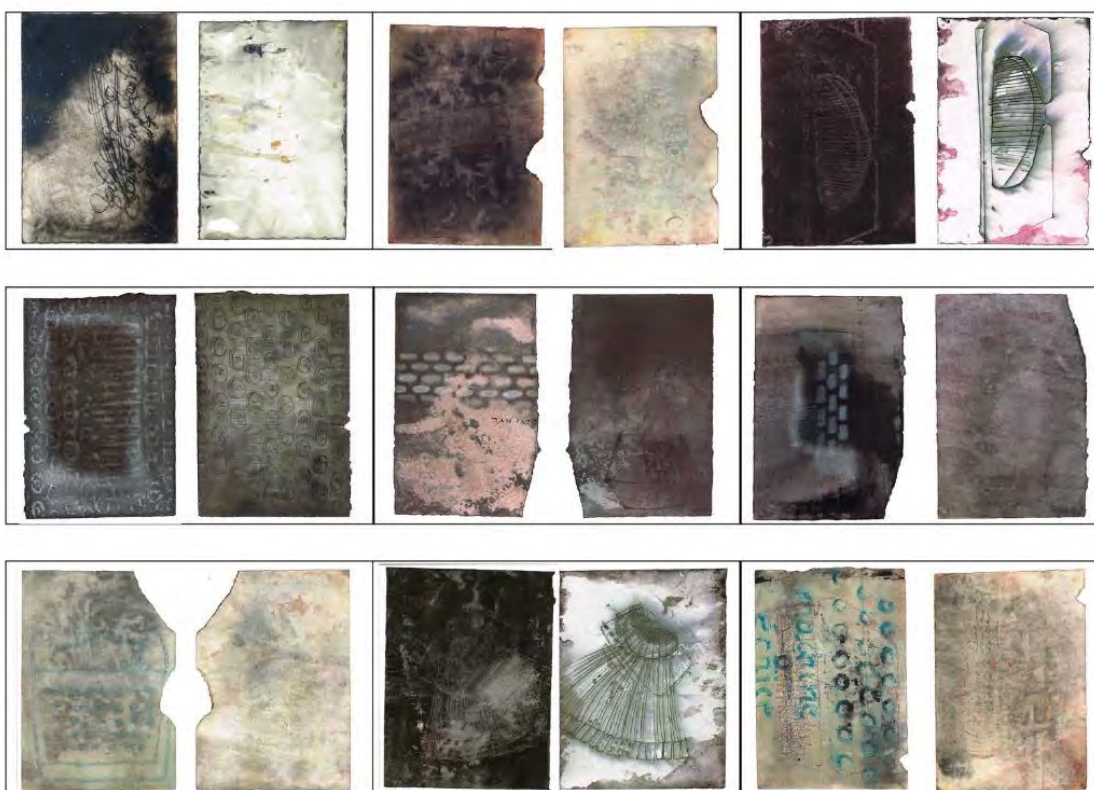
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	34.9	2. FASE	4	2.1. SUBFASE	4B	2.2. SERIE	-
3. PRODUCTO	IMÁGENES APLICACIÓN INICIAL: PAISAJES SIN REFERENTE CALIGRÁFICOS Y CON OTROS SIGNOS.						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: <i>THUMBNAILS</i> DE LAS OBRAS							



587

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4B1



5. OBRA SELECCIONADA: 4B2



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4B3



5. OBRA SELECCIONADA: 4B4



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4B5



5. OBRA SELECCIONADA: 4B6



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

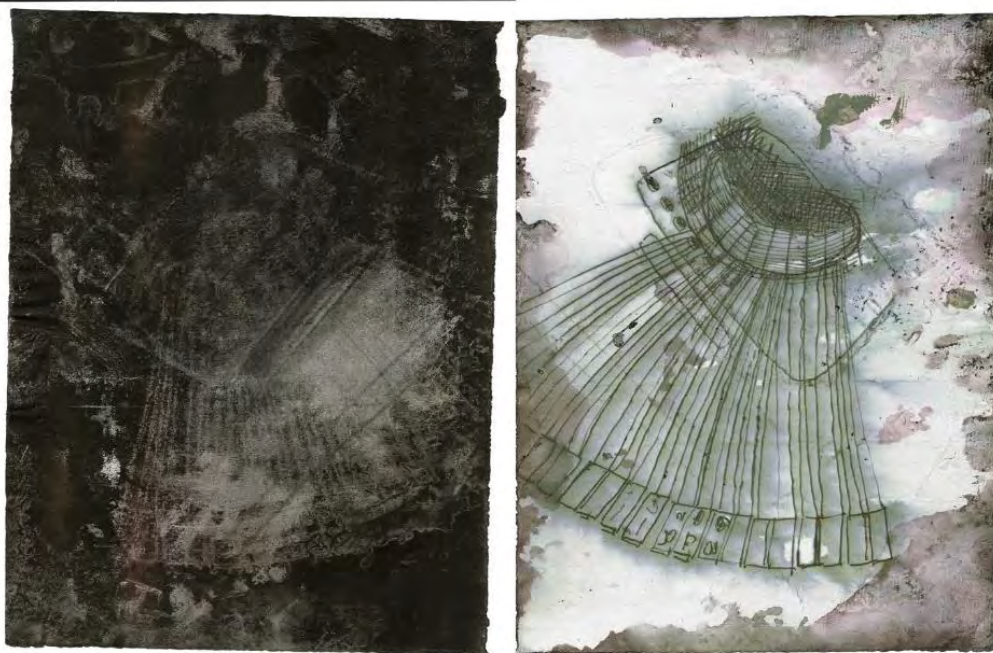
ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4B7



5. OBRA SELECCIONADA: 4B8



591

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4B9



592

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	43	2. FASE	4	2.1. SUBFASE	4C	2.2. SERIE	-
---------------------	----	---------	---	--------------	----	------------	---

3. PRODUCTO	IMÁGENES APLICACIÓN INTERMEDIA: AMPLIACIÓN EXPRESIVO-MATERIAL SUBFASE 4B.
-------------	---

4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS



5. OBRA SELECCIONADA: 4.C.1



5/5

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4.C.2



594

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

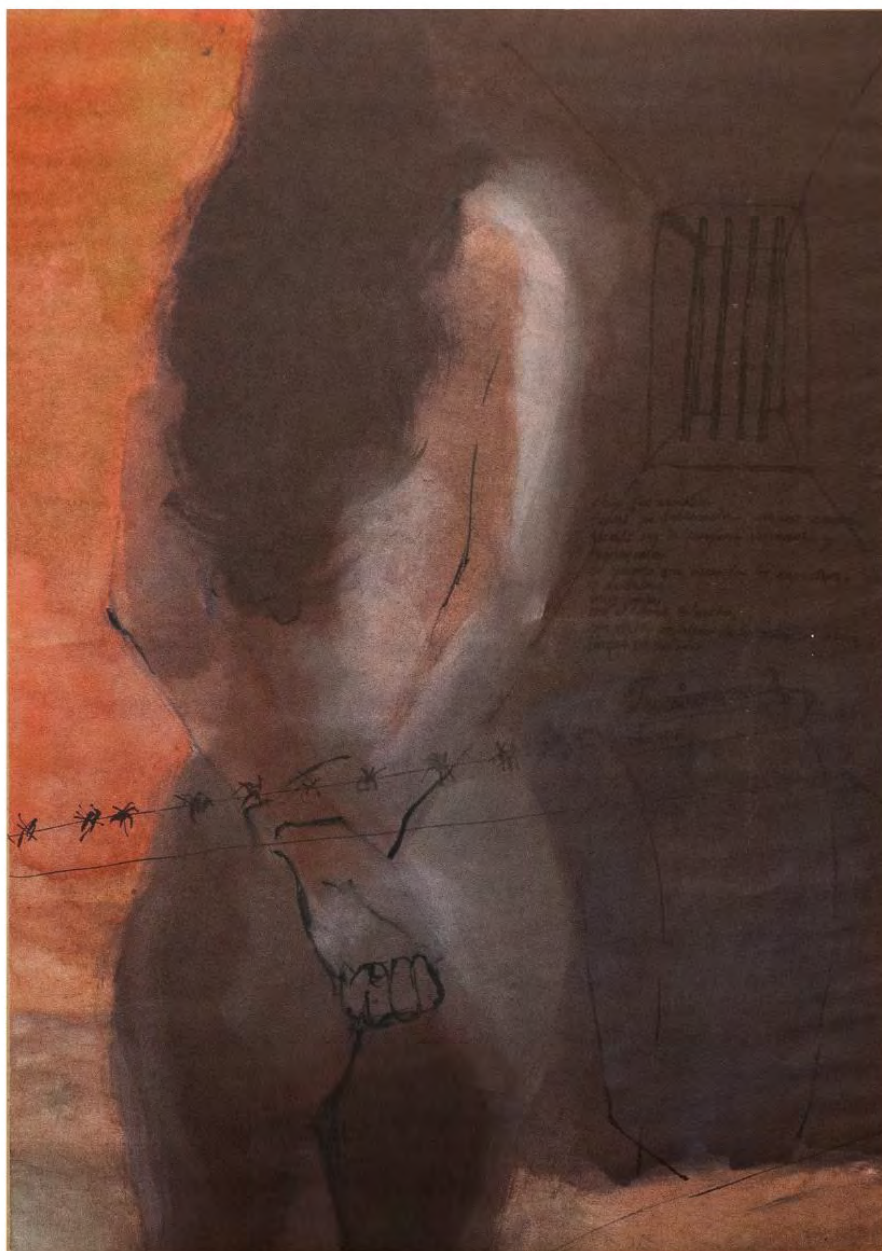
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4.C.4



596

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4. C. 5.



597

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	34.11	2. FASE	4	2.1. SUBFASE	4D	2.2. SERIE	-
3. PRODUCTO	IMÁGENES APLICACIÓN FINAL DE FASE: PAISAJES CORPORALES.						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE:	THUMBNAILS DE LAS OBRAS						



5. OBRA SELECCIONADA: 4.D.1



598

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4.D.2



599

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4.D.3



600

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

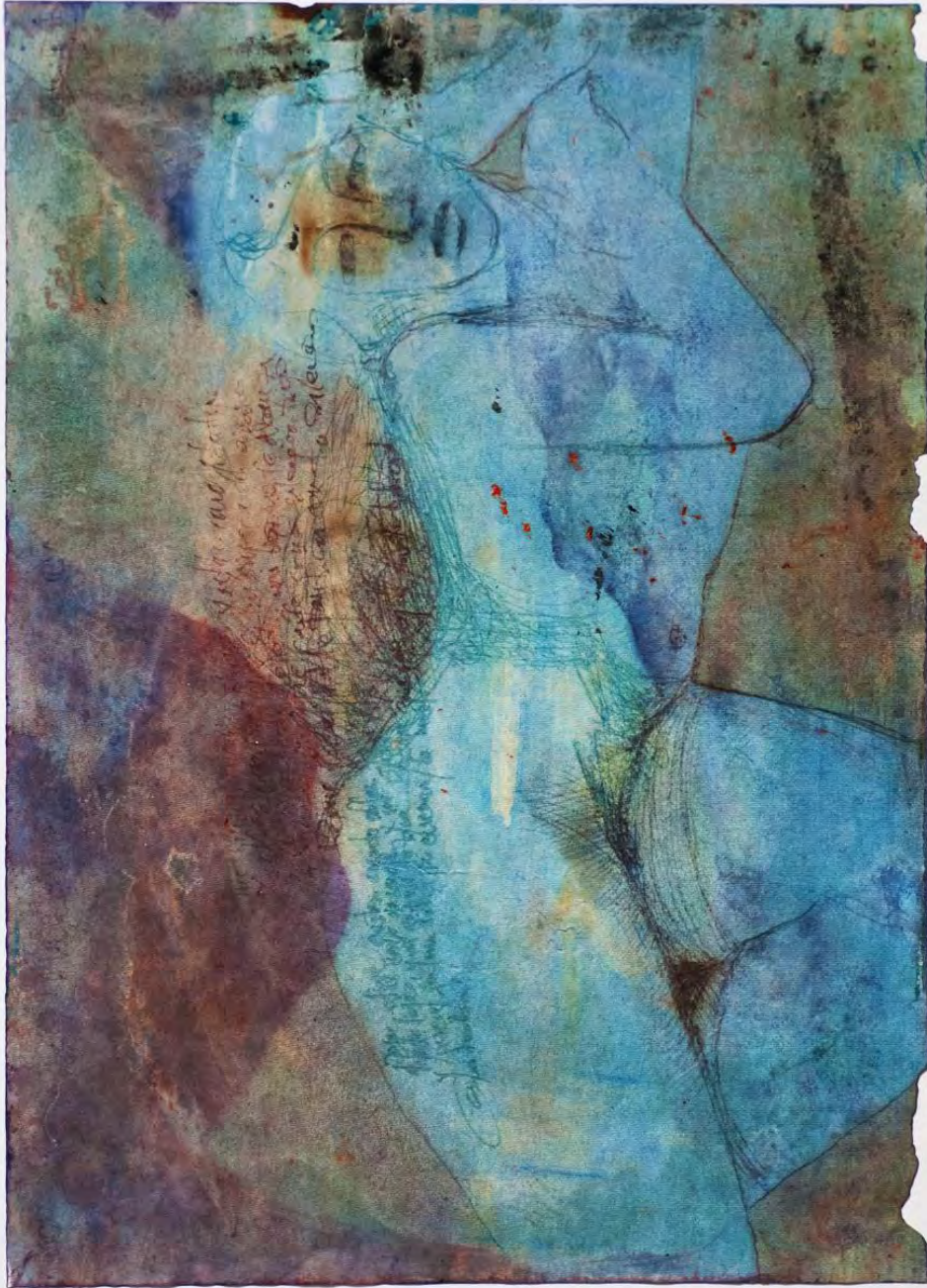
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



601

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 4.D.5



602

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

12.5.FASE 5: Alternativas matéricas III: Paisajes abstractos sin referente. Soportes texturados.

Las manchas obtenidas anteriormente configuran un repertorio de paisajes residuales imaginarios producto de diversas acciones de desgaste del soporte en estado “natural”. En esta fase se recurre a un proceso similar construido sobre la variable del soporte alterado por la aplicación de capas de aparejo blanco-vinílico, que alteran en mayor o menor grado todas sus propiedades naturales. Al igual que ocurriera con artistas del expresionismo abstracto neoyorquino, como fue el caso de Dorothy Dehner, el antecedente más directo que subyace a la idea de este procedimiento se sitúa en una línea originada en el carácter ecléctico y primitivo con que, en términos generales, Paul klee se aproximó a la práctica del arte y de la acuarela tras la definición de su estilo a la vuelta de su viaje a Túnez y, concretamente, al tratamiento del soporte, que transmutaba continuamente encolando diversas superficies y materias, prueba del fundamental carácter que le otorgaba en la concepción tono-textural de sus imágenes. Más tarde, la obra y el tratamiento de las figuras del autor suizo-alemán influyeron en numerosos artistas de los que interesa especialmente otro autor de gran fecundidad y relación con el papel y el grabado, como fue el catalán Antoni Clavé, cuya pintura se basaba en la obtención de manchas ricamente texturadas que acompañaban a sus personajes lineales pero separadas al mismo tiempo de éstos. Conceptualmente, plantean una particular revisión del mito arcádico hecho una cartografía dual, petrificada y cartográfica, producto de una percepción aérea del territorio.

Se han realizado numerosas imágenes con un doble carácter de verificación y aplicación simultáneas porque los resultados desde el inicio de la fase fueron suficientemente interesantes como para aplicarlos casi directamente. La primera imagen de la serie tuvo de hecho ese carácter primigenio pero el resultado planteó de manera suficientemente clara la potencialidad plástica de la mancha obtenida, de notable intensidad y limpieza cromática tanto en las masas translúcidas como en las densas u opacas de color, tal y como se comprueba en las zonas de negro puro frecuentes en la serie. Ésta, se ha dividido en dos subfases porque la segunda supone la consolidación del procedimiento con grandes formatos; en ella también se introduce la variante de añadir materias translúcidas como reverberación conceptual de la noción de transparencia

1. FICHA TÉCNICA Nº	35	2. FASE	5	2. SUBFASE	5A	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	IMÁGENES APLICACIÓN. PAISAJES PÉTREOS IMAGINADOS DE INTERIOR.						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS							



604

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	CONSERVACIONES	- Permanencia de procedimientos convencionales sobre trasfondo experimental de base.																				
	FASE 5A	ALTERACIÓN DE LA SUPERFICIE DE PAPEL MEDIANTE APLICACIÓN DE APAREJOS ACRÍLICOS O VINÍLICOS, CON INCREMENTO PAULATINO DE LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL Y VOLUMÉTRICA.																				
		PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES	PREPARACIÓN SOPORTE		APLICACIÓN COLOR			MEZCLA EN PINTURA	OBTENCIÓN LUCES		OTRAS VELADURAS		TRABAJO EN MANCHA									
CONSERVACIONES	GOFRADO	COLLAGE	MANUAL/DEDOS	RODILLO	BROCHAS	RANQUETAS	JABÓN	MIEL	PINCELADAS HÚMEDAS	ESTAMPACIÓN TRAPO (1)	(1) + PRESIÓN	RODILLO	RAVADO / ESGRAFIADO	BARNIZ SINTÉTICO (1)	(1) + PAPPÉL	CEBOLLA	(1) + PAPEL VEGETAL	ESJUAQUES	RESTREGADOS	CERAS	PASTILES	TINTA
CONSERVACIONES	- Tras la primera mancha o cobertura de color densa y homogénea, los colores se enjuagan sobre el soporte con una esponja impregnada en agua jabonosa. así, la mancha deja al descubierto transparencias y claros del soporte, se introduce en los intersticios del aparejo vinílico revelando su textura y origina una textura cromática de burbujas de jabón.																					

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.1



- Primera imagen de verificación-aplicación. Aparejo vinílico blanco inspirado en las bases de gesso blanco empleadas por Klee en algunas de sus acuarelas. En seco, aplicación de color convencional a pincel en lavados translúcidos que desvelan los accidentes del aparejo. En húmedo, se densifican las manchas oscuras hasta volverlas opacas. Al contrario que sobre la superficie semiabsorbente de un papel específico, sobre la base vinílica, la mancha cubriente de acuarela no se vuelve mate sino que conserva casi todo el brillo que posee cuando está húmeda. En seco, esgrafiados caligráficos en las zonas más oscuras adquiriendo la tonalidad clara o blanca del soporte; textura de aspecto pétreo en la mancha gris.

605

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.2



- Aparejo vinílico aplicado en capas semicubrientes de distinta densidad; en zonas gises de la imagen se aprecia un interesante efecto textural de veladuras y profundidad espacial generado por la distinta penetración del pigmento en esas capas de aparejo; también se revela la trama del instrumento con que fueron aplicadas.
- La mancha incorpórea de los lavados de acuarela obtenidos frotando esponja húmeda sobre pigmento denso tiene la capacidad de registrar el más mínimo detalle de la superficie. Al humedecer la esponja con agua jabonosa lógicamente se abren claros más intensos en el soporte, como los presentes en la zona derecha de la imagen.
- Manchas de acuarela color negro marfil densamente aplicadas en ángulo sup. izqdo. y zona central inferior que conservan brillantez al secar.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.3



- Gofrado en papel Guarro Super Alfa con plancha de collagraph y superposición de aparejo vinílico.
- Intenso restregado con paño húmedo sobre capa variegada de mancha densa de acuarela: aparición de la textura de la plancha inicial.
- Interesante calidad gráfica-textural residual de carácter parietal con reminiscencias de paisajes arqueológicos primigenios.

608

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.4



- Verificación de intensidad cromática en mancha pigmentaria aplicada directamente del tubo sobre soporte, tras enjuagados a esponja con agua jabonosa.
- Reaplicación en húmedo de manchas densas de color rojo y negro de marfil depositado del tubo y extendido vigorosamente con brochas anchas y permanencia de brillantez en seco como en imágenes previas.
- Esgrafiados nítidos diversos realizados con cutter sobre manchas secas y semihúmedas. El grosor de la capa de aparejo condiciona la presión a ejercer para obtener trazos blancos.

609

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.5



- Incorporación de procedimiento de sustracción tonal mediante impresión-extracción de trapos de textura consistente húmedos , bien escurridos tras impregnarse de agua limpia con jabón: la limpieza de ejecución condiciona un registro en negativo bastante exacto y de aspecto semifotográfico de la textura del tejido, como puede observarse en el detalle central en borde lateral izquierdo de imagen.
- Los colores, aplicados en principio directos del tubo y extendidos sobre el soporte superponiéndolos densa y burdamente sobre otros, aparecen sin embargo sutilmente fundidos al levantar el tejido húmedo-absorbente.

610

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.6



611

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.7



- Manchado sobre papel Guarro Super Alfa con gofrado previo a partir de collagraph como en 5.A.3, fregado posterior por arrastre de pigmento con trapo húmedo y capa superior de pintura vinilica blanca en brochazos rasantes unidireccionales que adquieren matización al mezclarse con restos de pigmento subyacente.

612

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.8



613

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.9



614

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.A.10



615

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

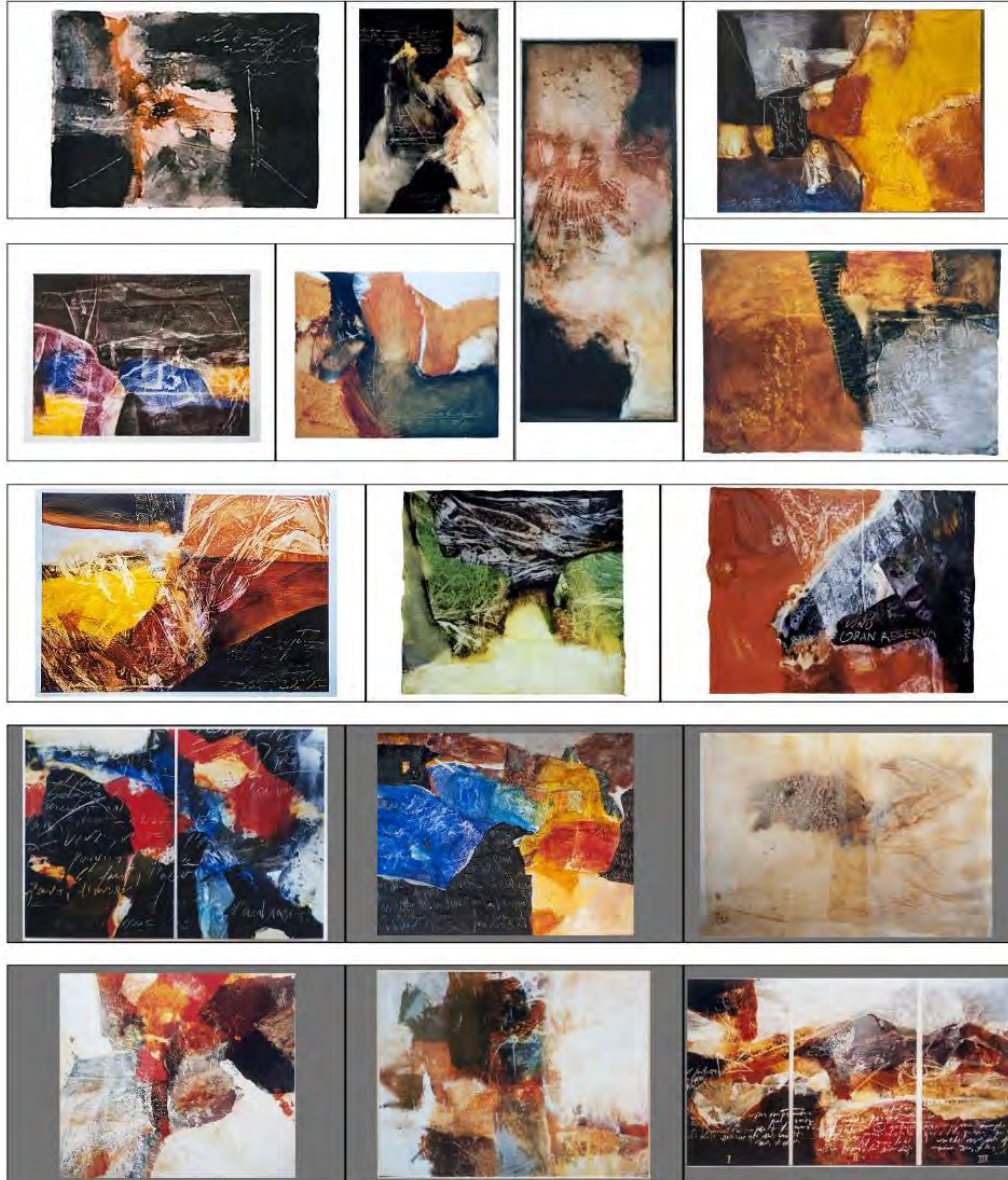
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	36	2. FASE	5	2. SUBFASE	5B	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	IMÁGENES APLICACIÓN. PAISAJES IMAGINARIOS DE CONCEPTO EXPANDIDO SOBRE SOPORTES CON APAREJO VINÍLICO.						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS							



616

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6. SOPORTE		6.1. MEDIDAS, 6.2 MATERIAL y 6.3. APAREJO		<ul style="list-style-type: none"> - 5B1: Pintura sobre papel Guarro Acuarela Superior Grano medio 240 gr., 70 x 100 cm. (Díptico, 70 x 50 cm. c/u.) - 5B2: Pintura sobre lienzo y collage trapos y tejidos varios, aparejo vinílico blanco, 150 x 180 cm. - 5B3: Pintura acuarela comercial, barniz Titán Sintético cerezo y papel vegetal sobre papel Guarro Acuarela Superior Grano medio 240 gr., 70 x 100 cm. - 5B4: Pintura acuarela comercial, barniz Titán Sintético cerezo y papel cebolla sobre lienzo algodón tensado en bastidor y aparejo vinílico blanco, 100 x 100 cm. - 5B5: Pintura acuarela comercial, barniz Titán Sintético cerezo y papel cebolla sobre lienzo algodón tensado en bastidor y aparejo vinílico blanco, 150 x 180 cm. - 5B6: Pintura acuarela comercial, barniz Titán Sintético cerezo y papel cebolla sobre lienzo algodón tensado en bastidor y aparejo vinílico blanco, 200 x 300 cm. (Triptico, 200 x 100 cm. c/u.). 															
		6.4. IMPRIMACIÓN		No															
7. MATERIAS COLORANTES		7.1. DIBUJO SUBYACENTE		No															
		7.2. MATERIAS DE RESERVA		- Trazos automáticos de cera de vela o de barras de cera pigmentada sobre soporte virgen.															
		7.3. ACUARELAS COMERCIALES		7.3.1. PRODUCTOS		Acuarela Españolito													
				7.3.2. COMERCIALIZA		Lienzos Levante													
				7.3.3. PRESENTACIÓN		Tubos de 8 ml.													
				7.3.4. COLORES		Amarillo limón, Amarillo indio, Rojo escarlata, Carmín, Azul de cobalto, Azul ultramar oscuro, Sombra tostada, Siena tostada, Negro marfil.													
		7.4. ACUARELAS PREPARADAS		7.4.1. PIGMENTOS		No													
				7.4.2. AGLUTINANTE		No													
				7.4.3. OTROS INGREDIENTES		No													
		7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES		P. VINILICO/ACRILICA P. ÓLEOS, "PESCADOR" Verde esmeralda Rojo óxido Amarillo dorado Sombra tostada Azul prusia Azul ultramar claro Ocre Rojo óxido		PIGMENTOS		COLORANTES		COLA BLANCA		BARNIZ ACRILICO DISA		BARNIZ SINTETICO TITAN LUX "CERIZO"		AGLARRAS		JABÓN LIQUIDO	

617

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE		8.1. CONDICIONANTES TÉCNICOS																							
		TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA
		- Permanencia de procedimientos convencionales sobre trasfondo experimental de base.																							
8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES		OBSERVACIONES																							
		- ALTERACIÓN DE LA SUPERFICIE DE PAPEL MEDIANTE APLICACIÓN DE APAREJOS ACRÍLICOS O VINÍLICOS, CON INCREMENTO PAULATINO DE LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL Y VOLUMÉTRICA.																							
FASE 5B		OBSERVACIONES																							
PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES		PREPARACIÓN SOPORTE		APLICACIÓN COLOR			MEZCLA EN PINTURA		OBTENCIÓN LUCES			OTRAS VELADURAS			TRABAJO EN MANCHA										
		GOTRADO	COLLAGE	MANUAL/DEDOS	RODILLO	BROCHAS	RAQUETAS	JABÓN	MIEL	PINCELADAS HÚMEDAS	ESTAMPACIÓN TRAPO (1)	(1) + PRESIÓN RODILLO	RAVADO / ESGRAFIADO	BARNIZ SINTÉTICO (1)	(1) + PAPPET CEBOLLA	(1) + PAPEL VEGETAL	ENJAGÜES	RESTEGADOS	CERAS	PASTILES	TINTA				

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.1



619

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

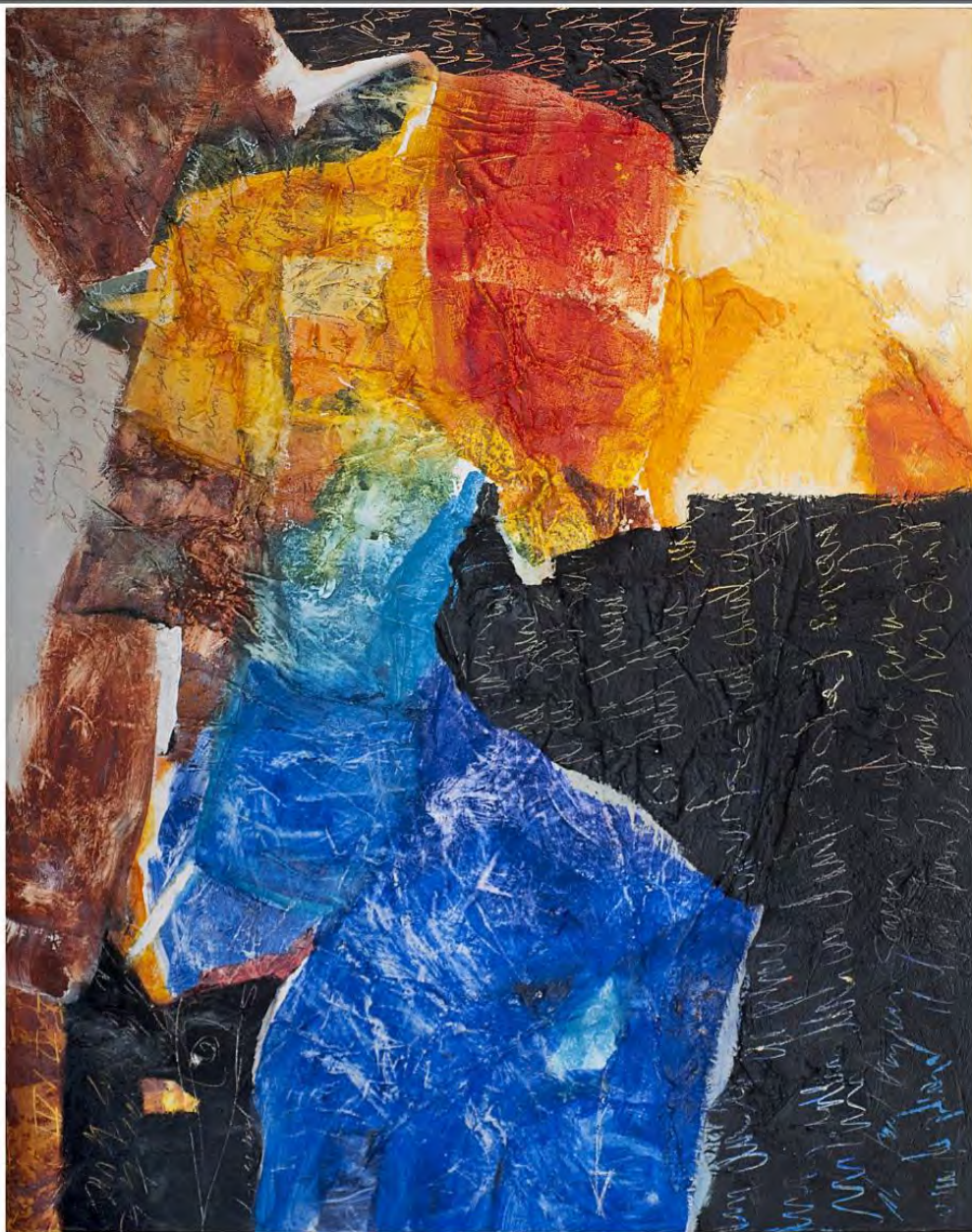
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.2



- Collage de tejidos inicial por todo el soporte bajo manchado de acuarela; el frotado posterior con trapos húmedos absorbe pigmento de los relieves revelando una textura que contribuye a crear apariencia de paisaje estratigráfico.

620

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.3



- Incorporación de collage de material translúcido, barniz sintético y papel, como ampliación del concepto veladura-transparencia característico de la acuarela.

621

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.4



- Ampliación de efectos de mancha obtenidos por veladuras con collage de materias translúcidas con adición de pintura acrílica blanca, interpuesta entre barniz y el papel, lo que provoca su dispersión en nítidos puntos.

622

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

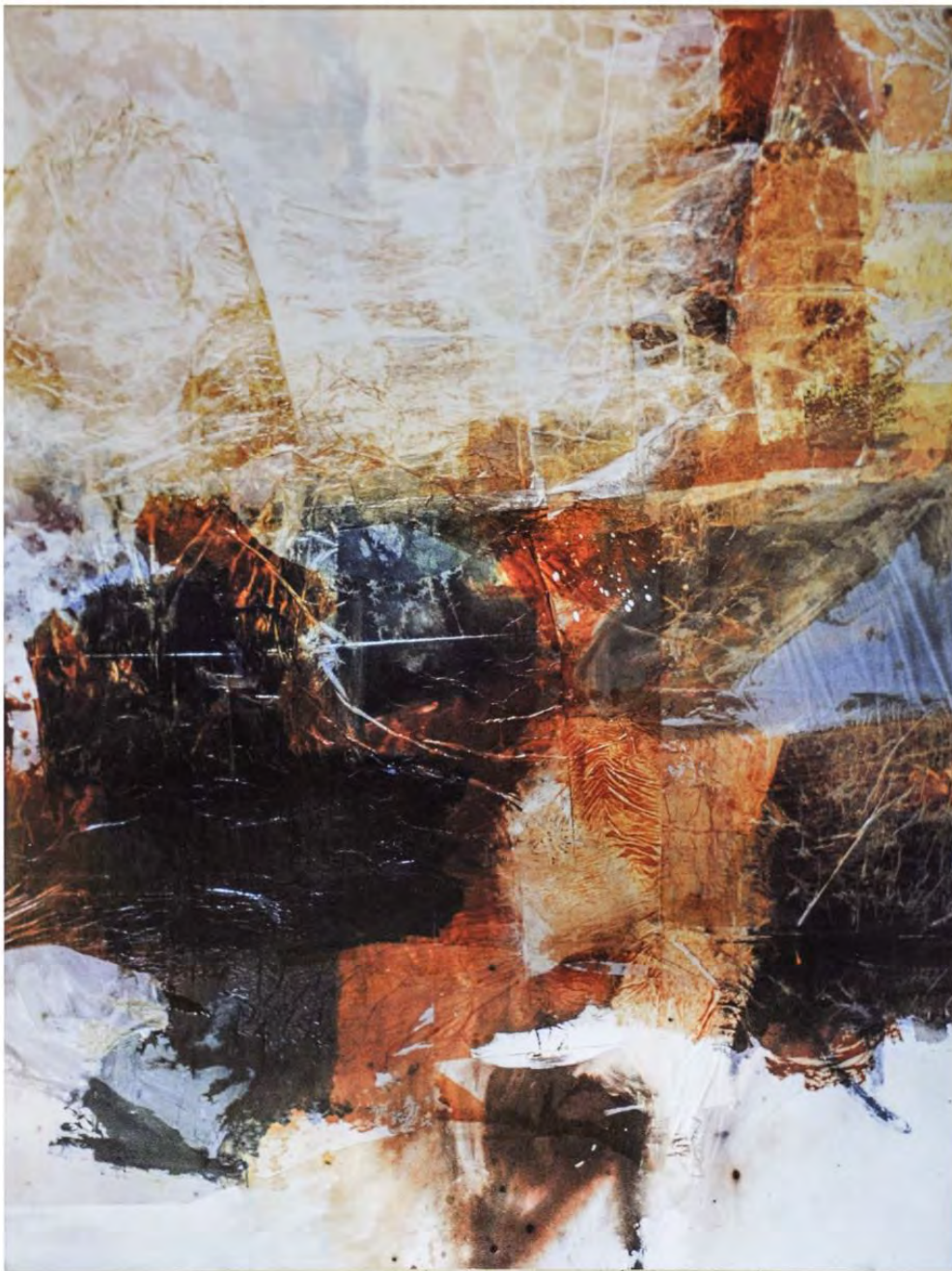
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.5



623

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

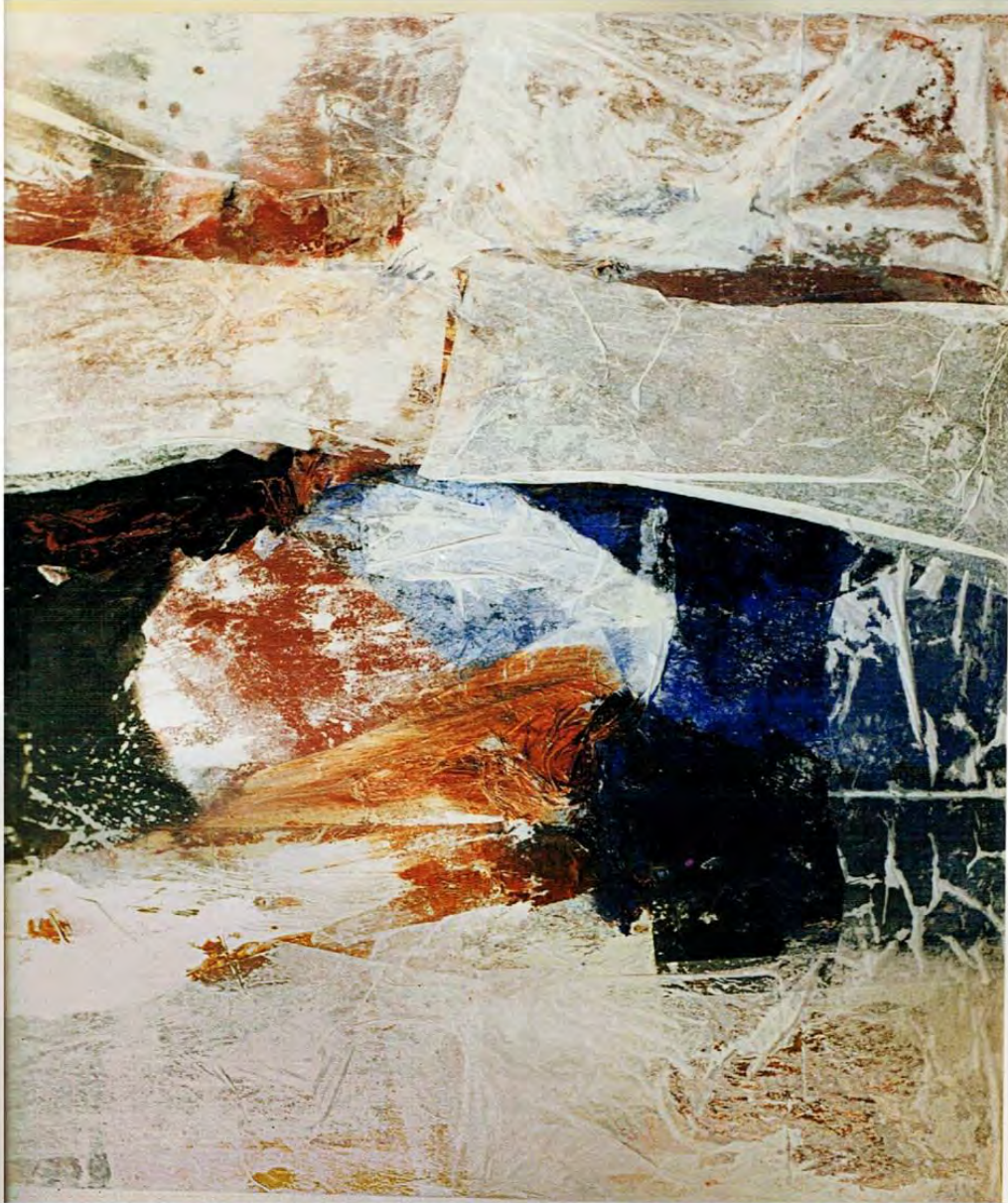
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.6



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 5.B.7



625

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

**12.6.FASE 6: Alternativas matéricas IV: Paisajes simétricos sin referente.
“Deconstrucción de la acuarela”.**

Etapa en la que se ha perseguido expandir aún más los registros de la acuarela, en particular en busca de unos resultados que aparenten un paisaje no-representado. Alrededor de este concepto, ya esbozado en la etapa anterior con las últimas piezas con papeles donde se obtuvieron acabados que difuminan la huella del gesto o la autoría, se concreta la posibilidad, en contra de toda idea de pureza del medio y de dificultad en la formulación de la mezcla pigmentaria, de separar los ingredientes en unidades aplicadas independientemente sobre el soporte.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA Nº	37	2. FASE	6	2. SUBFASE	-	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	IMÁGENES APLICACIÓN. PAISAJES IMAGINARIOS DE CONCEPTO EXPANDIDO DE LA MANCHA ACUARELADA: DECONSTRUCCIÓN ESTRUCTURAL Y AUTONOMÍA						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS							



627

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



628

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS y 6.2. MATERIAL	- 6.1A-6.1B / 6.5A-6.5B: Super Alfa 250 gr: 66 x 76 cm. - 6.2A-6.2AB / 6.4A-6.4B : Basik 370 gr, 50 x 70 cm. - 6.3A-6.3B : Basik 370 gr, 70 x 50 cm - 6.6A-6.6B / 6.7A - 6.7B : Super Alfa 250 gr, 66 x 152 (díptico) - 6.8 / 6.9: Cartón embalaje corriente, 50 x 70 cm.													
	6.3. APAREJO	- 6.1A-6.1B/ 6.2A/6.2B /6.3A-6.3B / 6.4A-6.4B / 6.5A-6.5B /6.6A-6.6B / 6.8B = NO. - 6.8B / 6.9B = NO. - 6.8A / 6.9A = PINTURA BLANCA RESINA VINÍLICA.													
7. MATERIAS COLORANTES	6.4. IMPRIMACIÓN	En ninguna imagen de la fase; partida desde soporte natural o desde fondo blanco proporcionado por aparejo vinílico.													
	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- Dibujo espontáneo e invisible con barras de cera de parafina o visible con barras pigmentadas: claramente verificable en 6.1.A-B /6.5.A-B/6.6.A-B													
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Trazos de cera transparente: 6.1.A-B/ 6.5.A-B. - Capas superficiales del papel desprendidas y transportadas-adheridas de uno a otro pliego en contacto durante presión-estampación, resultando áreas blancas o semiblancas recíprocas: 6.1.A-B / 6.2 A-B. - Capas superficiales de materia pigmentada desprendida desde pliego-matriz manchando hoja receptora y descubriendo áreas más o menos vírgenes y recíprocas en pliego-matriz: 6.3 A-B.													
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	- No.												
		7.3.2. COMERCIALIZAN	-												
		7.3.3. PRESENTACIÓN	-												
7.3.4. COLORES		-													
7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	Indicados en 4.A.5: Verde esmeralda, rojo óxido, amarillo dorado, sombra tostada, azul prusia, ocre, azul ultramar claro, rojo óxido.													
	7.4.2. AGLUTINANTE	- Gomas arábicas preparadas productos Bellas Artes: 6.1.A-B /6.2.A-B / 6.3.A-B/ 6.4.A-B/ 6.5.A-B / 6.6./6.7. - KOPIMASK, GOMAGUM 5 LT.: Goma preparadora planchas offset: 6.8 / 6.9.													
	7.4.3. OTROS INGREDIENTES	- No.													
7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS O MATERIALES (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS)	P. ACRILICA														
	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	Verde esmeralda	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Ocre	Rojo óxido	COLORANTES	COLA BLANCA (2)	BARNIZ ACRILICO D/SA	BARNIZ SINTÉTICO TITANILIX "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS
(1) - Los pigmentos empleados intervienen ya en la propia composición de la materia colorante. (2) - La cola blanca proporciona un efecto aprovechable de arranque drástico de capas de soporte en el caso de sistema papel contra papel durante estampación en tórculo; efecto verificado en imagen 6.4.A-B, reconstruida tras proceso pegando los trozos despegados. (3) - Materia grasa verificada en fase 4 que ayuda a "sensibilizar" y volver más receptivo al soporte marcándolo de forma más señalada que áreas no afectadas.															

629

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8.1. PROC. CONVENCIONALES		FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																		
		TRANSPARENTE	OPACA	MIXTA (1)	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA(2)	ADITIVA	SUSTRATIVA (3)	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ESPONJA		
		<p>(1) - Este concepto convencional se verifica tras la impresión de las dos hojas de papel al obtenerse manchas más o menos densas o translúcidas de pigmento.</p> <p>(2) - El proceso debe ejecutarse estando el manchado aún húmedo para que pueda transportarse materia de una hoja a otra. Es importante aplicar un manchado de escaso relieve para evitar barridos o corrimientos de color durante la estampación de papel contra papel o, controlarse tras su aplicación quitando material presionando papel u otro material absorbente hasta dejar una capa óptima sobre el pliego u hoja base del trabajo aditivo.</p> <p>(3) - Los resultados de la fase 3 inspiraron trasvase y experimentación con materias acuosas y papel, aprovechando las cualidades absorbentes de éste, tanto de humedad como de las demás sustancias, para convertirse en una estructura activa, que redistribuye la materia pigmentaria dividiéndola entre las dos hojas y proporcionando interesante textura tonal aterciopelada cromáticamente compleja, de contingentes grises fruto de mezclas durante la presión aplicada.</p>																									
8.2. PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES		<p>- "DECONSTRUCCIÓN" COMPLETA DE LA PINTURA A LA ACUARELA.</p> <p>- SE ENFATIZA LA FACETA PROCESUAL DEL ACTO PICTÓRICO POR LA EXTRACCIÓN Y EMPLEO INDIVIDUALIZADO DE LOS COMPONENTES DEL MEDIO.</p>																									
		FASE 6		PROCEDIMIENTOS				PREPARACIÓN SOPORTE				PREPARACIÓN COLORES				TRABAJO DE MATERIA											
		Yuxtaposición y pegado de fragmentos de papeles		APAREJO		DIBUJO PREVIO AUTOMÁTICO CON CERAS, PASTELIS, ETC.		COLLAGE		ARTESANAL CON MOLETA		DIRECTA SOBRE EL SOPORTE		EXTENSIÓN CON BROCHA		ESTAMPACIÓN PERIÓDICO		ESTAMPACIÓN PAPEL ARTÍSTICO EN PREENSA									
										6.1.A-B																	
		<p>- Proceso de obtención tonal fundamentalmente sustractivo, manual, absorbiendo materia aplicada previamente sobre el papel por presión con material absorbente o, mecánico, a través de tórculo, transportando la materia a otro papel, que proporciona una imagen especular de la original. Los resultados más inesperados y expresivos se obtienen por este último procedimiento.</p> <p>- Aplicación primera de materia sobre papel original:</p> <p>a. Chorro de goma arábiga densa sobre soporte al que se pueden incorporar reservas con trozos de papel superpuestos;</p> <p>b. Espolvoreado manual de pigmento, mezclado con goma y extendido manualmente; repetición procedimiento con otros pigmentos.</p> <p>c. Esgrafiados diversos y secado por unos 20' aprox.</p> <p>d. Impresiones de papel periódico absorbente sustrayendo exceso materia pigmentaria.</p> <p>e. Estampación en tórculo.</p>																									

630

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.1A-6.1B



631

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.2A-6.2B



632

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.3A-6.3B



633

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.4A-6.4B



634

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.5A-6.5B



635

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.6A-6.6B (diptico)



636

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

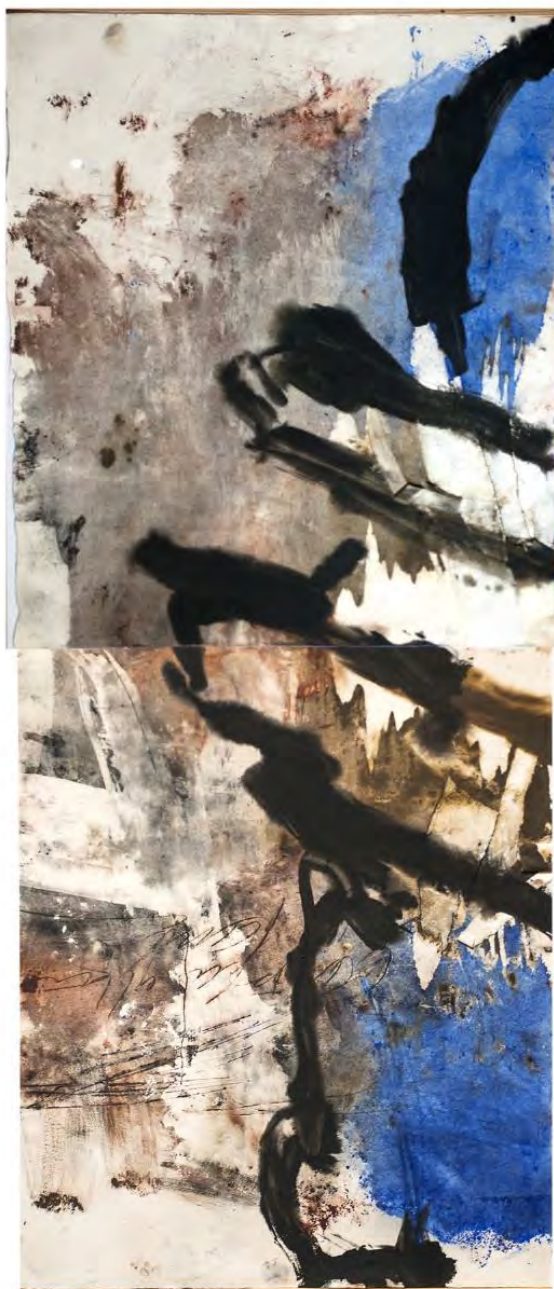
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.7A-6.7B (díptico)



637

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.8A-6.8R



638

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 6.9A-6.9R



639

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

12.7.FASE 7: Paisajes de gran formato en el litoral.

La experiencia del paisaje se materializa al aire libre tras un largo recorrido, que sigue siempre al desplazamiento impersonal a través de la autopista. Esta serie se caracteriza por un sentido de correspondencia entre las espacialidades del soporte y del entorno, extendiendo paulatinamente el contacto entre ambos. En ese proceso se vislumbra la idea de generar, gracias a las propiedades del papel reforzado con las capas de vinílico blanco, un negativo del paisaje desmoldeando las superficies pétreas del mismo, sometidas de paso al embate del perenne viento marino y a las mareas costeras.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	38	2. FASE	7	2. SUBFASE	7A	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación-LIENZOS EN LA COSTA II. Acuarelas gran formato, al aire libre sobre lienzo tensado en bastidor.						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: <i>THUMBNAILS</i> DE LAS OBRAS							



2. SUBFASE	7B	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación-PAPELES EN LA COSTA.		
------------	----	----------	---	-------------	---	--	--



2. SUBFASE	7C	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PAISAJES-MOSAICO-LITORAL		
------------	----	----------	---	-------------	--	--	--



641

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

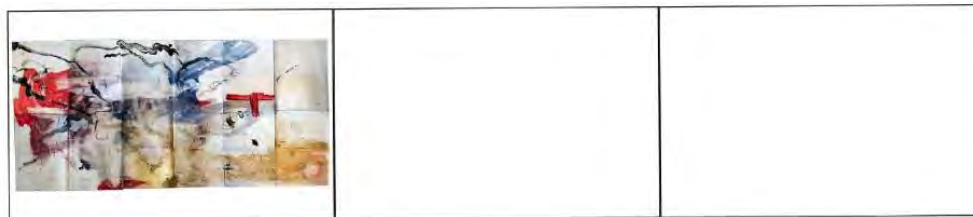
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



2. SUBFASE	7D	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PIEL DEL LITORAL
------------	----	----------	---	-------------	--------------------------------------



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS	- 7.A.1/7.A.2/7.A.3/7.A.4/7.A.5: 200 x 200 cm.		
	6.2. MATERIAL y 6.3. APAREJO	- 7.A.1: Lienzo preparado "Lienzos Levante" con aparejo Blanco óxido titanio. - 7.A.2/ 7.A.3/ 7.A.4/ 7.A.5: Tela algodón preparada con base o aparejo blanco óxido de zinc.		
	6.4. IMPRIMACIÓN	No.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	No.		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	No.		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	No.	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	-	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	-	
		7.3.4. COLORES	-	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	Pigmentos varios; principalmente: Amarillo de cadmio, Rojo bermellón, Ocre amarillo, Rojo óxido, Sombra tostada, Azul ultramar, Negro marfil.	
7.4.2. AGLUTINANTE		Goma arábica industrial: "Gomagum (Kopimask)		
7.4.3. OTROS INGREDIENTES		- No.		

642

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRÍLICA	PIGMENTOS										COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRÍLICO DISA	BARNIZ SINTÉTICO TITANILUX "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS	
		P. ÓLEOS, "PESCADOR"	Verde esmeralda	R rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Azul ultramar oscuro	Ocre amarillo									
		<p>- En la obtención tonal y de mancha sólo interviene la materia de acuarela preparada en parte en taller artesanalmente moliendo el pigmento con moleta sobre plancha de vidrio.</p> <p>- No obstante, preparación de materia pigmentaria <i>in situ</i> al aire libre, al acabarse algún color, de manera exenta o sobre el propio soporte..</p>																	

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LÁVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS	
		TRANSPARENTE								
		OPACA								
		SEMIOPACA / MIXTA								
		ACUARELA SECA								
		ACUARELA HÚMEDA								
		MIXTA								
		ADITIVA								
		SUSTRATIVA								
		MIXTA								
DIRECTA										
INDIRECTA										
UNIFORMES										
DEGRADADOS										
VARIADOS										
ESPONJA / TRAJOS										
PINCELADAS										
PUNTEADOS										
ROCIADOS, SALPICADOS										
DIRECTA										
LÍQUIDO ENMASCARADOR										
CERAS										
SAL										
CUCHILLA										
GOMA DE BORRAR										
ENJUAGUES/RESTREGADOS										

OBSERVACIONES / LOCALIZACIONES

- Localizaciones:
 - 7.A.1 : Charcos de Camino de La Costa, Punta del Hidalgo, a 200 m del fin de carretera asfaltada. Sábado, julio 2013, de 9:00 a 17:00 h.



- 7A2/7A3/7A4/7A5: Malpais de Güimar.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

PROCEDIMIENTOS		- PAISAJES DE GRAN FORMATO EN EL LITORAL.		ENTORNO TRABAJO PICTÓRICO		EXTERIOR		INTERIOR
		PROCESO				TENERIFE		TALLER
		LA PUNTA	MALPAÍS	OTRA ISLA	TALLER			
SUBFASE 7A	LIENZOS EN LA COSTA	LIENZOS MONTADOS EN BASTIDOR IN SITU		7A1	7A2			
		LIENZO EXENTO			7A3			
		APAREJO			7A4			
		IMPRIMACIÓN			7A5			
		COLORES PREPARADOS						
		COLORES DIRECTOS						
SUBFASE 7B	PAPELES EN LA COSTA	- PREPARACIÓN SOPORTE EN TALLER. - INMERSIÓN, RECORIDO A PIE POR LITORAL Y ASENTAMIENTO EN ENCLAVE ASEQUIBLE.						
		- POLÍPTICO EXTENDIDO DIRECTAMENTE SOBRE ARENA O ROCA.						
		- APLICACIÓN PIGMENTOS Y DILUYENTE SOBRE SOPORTE HORIZONTAL. MEZCLA DIRECTA, EXTENSIÓN DE MANCHAS CON PALOS Y ROCAS ENCONTRADAS, SUPERPOSICIÓN Y ABSORCIÓN DE MATERIA HASTA CONFIGURACIÓN DESEADA.						
SUBFASE 7C	PAISAJES FRAGMENTADOS	- EJECUCIÓN EN DOS FASES: CONCEPCIÓN Y MANCHADO EN EXTERIOR Y REFLEXIÓN Y ACABADO EN TALLER. - CONCEPTO DE PAISAJE MUSIVARO: DESPIECE DE LA IMAGEN EN MÚLTIPLES DE PEQUEÑO FORMATO PLEGABLES Y FÁCILMENTE TRANSPORTABLES. - CADA TESELA DEL MOSAICO ES CUBIERTO CON UN APAREJO VINÍLICO APLICADO A BROCHA.						
SUBFASE 7D	LA PIEL DEL PAISAJE	- AMPLIACIÓN-REINTERPRETACIÓN CONCEPTOS DE ESTAMPACIÓN FASES 3, 5A, Y 6, ABARCANDO TAL FUNCIÓN EL RELIEVE PETREO CARACTERÍSTICO DEL LITORAL INSULAR OCCIDENTAL: EL GEORELIEVE COMO CONFIGURADOR TECTÓNICO DE LA IMAGEN..						

644

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.A.1



645

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.A.2



646

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.A.3-



647

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.A.4



648

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.A.5



649

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

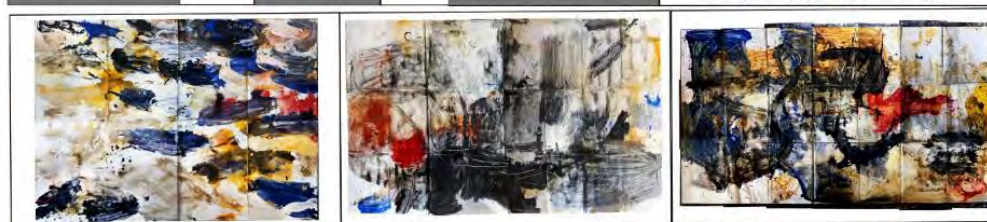
1. FICHA TÉCNICA N°	38	2. FASE	7	2. SUBFASE	7A	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación-LIENZOS EN LA COSTA II. Acuarelas gran formato, al aire libre sobre lienzo tensado en bastidor.						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: THUMBNAILS DE LAS OBRAS							



2. SUBFASE	7B	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación-PAPELES EN LA COSTA.		
------------	----	----------	---	-------------	---	--	--



2. SUBFASE	7C	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PAISAJES-MOSAICO-LITORAL		
------------	----	----------	---	-------------	--	--	--



650

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

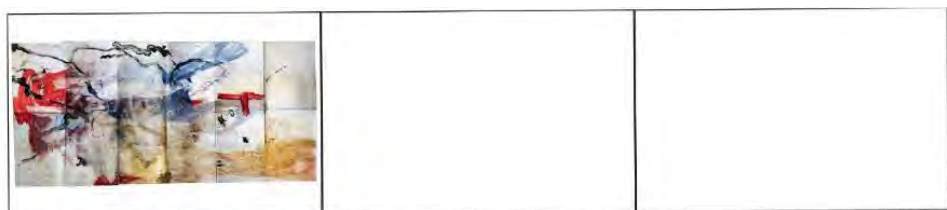
Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45




2. SUBFASE	7D	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PIEL DEL LITORAL
------------	----	----------	---	-------------	--------------------------------------



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS, 6.2. MATERIAL y 6.3. APAREJO	- 7.B.1/7.B.2/7.B.3/7.B.4: 200 x 200 cm. (4 Hojas 50 x 70 cm. c/u). - 7.B.5: 140 x 200 cm. (8 hojas 70 x 50 cu.). - Papel Guarro Acuarela Superior Grano medio, 240 gr. reutilizado. - Pliegos unidos con cinta adhesiva de papel al dorso. - 2 capas aparejo vinílico anverso aplicado con brocha plana ancha.		
	6.4. IMPRIMACIÓN	- No.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	Ninguno		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	Ninguna		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	No.	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	No.	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	-	
		7.3.4. COLORES	-	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	Pigmentos varios; principalmente: Amarillo de cadmio, Rojo bermellón, Ocre amarillo, Rojo óxido, Sombra tostada, Azul ultramar, Negro marfil.	
7.4.2. AGLUTINANTE		Goma arábica industrial: "Gomagum (Kopimask)		
7.4.3. OTROS INGREDIENTES		- No.		

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. <i>Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/</i>	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES		P. ACRILICA	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS						COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DUSA	BARNIZ SINTETICO TITANLUX "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS																
					Verde esmeralda	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombra tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Azul ultramar oscuro	Ocre amarillo																				
		<p>- En la obtención tonal y trabajo de mancha interviene esencialmente la materia de acuarela preparada enteramente <i>in situ</i>.</p> <p>- Mayor integración de otros elementos activos contingentes de la intemperie, como pueden ser viento, agua marina, tierra, palos, caídas, tropiezos, etc. que también modelan la imagen.</p>																														
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES																															
	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS	TRANSPARENTE	OPACA	SEMIOPAÇA / MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HUMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	MIXTA	DIRECTA	INDIRECTA	LINIFORMES	DEGRADADOS	VARIADOS	ESPONJA / TRAJOS	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LIQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR
OBSERVACIONES / LOCALIZACIONES		<p>- Localizaciones:</p> <p>- 7B1-2-3-4-5: Aproximadamente mitad recorrido línea perimetral o costera de Malpais- de Güimar.</p>																														
																																

652

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

PROCEDIMIENTOS		PROCESO		ENTORNO TRABAJO PICTÓRICO		EXTERIOR			INTERIOR
						TENERIFE		OTRA ISLA	TALLER
						LA PUNTA	MALPAÍS GUÍMAR		
SUBFASE 7A	LIENZOS EN LA COSTA	LIENZOS MONTADOS EN BASTIDOR <i>IN SITU</i>							
		LIENZO EXENTO							
		APAREJO							
		IMPRIMACIÓN							
SUBFASE 7B	PAPELES EN LA COSTA	LIENZOS MONTADOS EN BASTIDOR <i>IN SITU</i>							
		LIENZO EXENTO							
SUBFASE 7C	PAISAJES FRAGMENTADOS	APAREJO							
		IMPRIMACIÓN							
SUBFASE 7D	LA PIEL DEL PAISAJE	COLORES PREPARADOS							
		COLORES ADQUIRIDOS							
		- PREPARACIÓN SOPORTE EN TALLER. - INMERSIÓN, RECORIDO A PIE POR LITORAL Y ASENTAMIENTO EN ENCLAVE ASEQUIBLE. - POLÍPTICO EXTENDIDO DIRECTAMENTE SOBRE ARENA O ROCA. - APLICACIÓN PIGMENTOS Y DILUYENTE SOBRE SOPORTE HORIZONTAL. MEZCLA DIRECTA. EXTENSIÓN DE MANCHAS CON PALOS Y ROCAS ENCONTRADAS, SUPERPOSICIÓN Y ABSORCIÓN DE MATERIA HASTA CONFIGURACIÓN DESEADA..							
		- EJECUCIÓN EN DOS FASES: CONCEPCIÓN Y MANCHADO EN EXTERIOR Y REFLEXIÓN Y ACABADO EN TALLER. - CONCEPTO DE PAISAJE MUSIVARO: DESPIECE DE LA IMAGEN EN MÚLTIPLES DE PEQUEÑO FORMATO PLEGABLES Y FÁCILMENTE TRANSPORTABLES. - CADA TESELA DEL MOSAICO ES RECUBIERTA CON UN APAREJO VINÍLICO APLICADO A BRÓCHA.							
		- AMPLIACIÓN-REINTERPRETACIÓN CONCEPTOS DE ESTAMPACIÓN FASES 3, 5A, Y 6, ABARCANDO TAL FUNCIÓN EL RELIEVE PÉTRICO CARACTERÍSTICO DEL LITORAL INSULAR OCCIDENTAL: EL GEORELIEVE COMO CONFIGURADOR TECTÓNICO DE LA IMAGEN..							

653

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.B.1



654

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.B.2



655

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.B.3



- Imagen inferior: Estadio inicial previo a manchado; collage de diversas materias sobre papeles.

656

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.B.4



657

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.B.5



658

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	38	2. FASE	7	2. SUBFASE	7C	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación- PAISAJES GRAN FORMATO-MOSAICO-LITORAL						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE: <i>THUMBNAILS</i> DE LAS OBRAS							



2. SUBFASE	7B	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación-PAPELES EN LA COSTA.		
------------	----	----------	---	-------------	---	--	--



2. SUBFASE	7C	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PAISAJES GF-MOSAICO-LITORAL		
------------	----	----------	---	-------------	---	--	--



659

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45



2. SUBFASE 7D 2. SERIE - 3. PRODUCTO Imágenes aplicación-PIEL DEL LITORAL



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS, 6.2. MATERIAL y 6.3. APÁREJO	- 7.C.1: 100 x 140 cm. (8 Hojas 50 x 35 cm. c/u.), Papel Guarro Basik. - 7.C.2: 126 x 237,6 cm. (24 hojas 42 x 29,7 cm. c/u., 3 filas de 8 pliegos), Papel Michel, Grano Medio, 280 gr. - 7.C.3: 126 x 207,9 cm. (21 hojas 42 x 29,7 cm. c/u., 3 filas de 7 pliegos), Papel Michel, Grano Medio, 280 gr. - 7.C.4: 118,8 x 252 cm. (24 hojas de 29,7 x 42 cm. c/u., 4 filas de 6 pliegos), Papel Michel, Grano Medio, 280 gr.		
	6.4. IMPRIMACIÓN	- No.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- No.		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- Trazos de cera discrecionales.		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	No.	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	No.	
		7.3.3. PRESENTACIÓN	-	
		7.3.4. COLORES	-	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	Pigmentos varios; principalmente: Amarillo de cadmio, Rojo bermellón, Ocre amarillo, Rojo óxido, Sombra tostada, Azul ultramar, Negro marfil.	
7.4.2. AGLUTINANTE		Goma arábica industrial: "Gomagum (Kopimask)		
7.4.3. OTROS INGREDIENTES		- No.		

660

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA


Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES																											
	FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																				
7. MATERIAS COLORANTES	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES	P. ACRILICA	P. ÓLEOS, "PESCADOR"	PIGMENTOS																								
				Verde esmeralda	Rojo oxidado	Amarillo dorado	Sambirá tostada	Azul polvo	Azul ultramar claro	Azul ultramar oscuro	Ocre amarillo	COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DSA	BARNIZ SINTETICO "TITANLUX" "CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS											
				<p>- En la obtención tonal y trabajo de mancha interviene esencialmente la materia de acuarela preparada enteramente <i>in situ</i>.</p> <p>- Mayor integración de otros elementos activos contingentes de la intemperie, como pueden ser viento, agua marina, tierra, palos, caídas, tropezos, etc. que también modelan la imagen.</p>																								
				TRANSPARENTE	OPACA	SEMIOPAÇA / MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HUMEDA	MIXTA	ADHIVA	SUSTRATIVA	MIXTA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VARIEGADOS	ESPOÑA / TRAJOS	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LIQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ENJUAGUES/RESTREGADOS
				<p>OBSERVACIONES / LOCALIZACIONES</p> <p>- Localizaciones:</p> <p>- 7B1-2-3-4-5: Aproximadamente mitad recorrido línea perimetral o costera de Malpais- de Güimar.</p>																								
																												

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

PROCEDIMIENTOS		ENTORNO TRABAJO PICTÓRICO		EXTERIOR			INTERIOR
				TENERIFE		OTRA ISLA	TALLER
				LA PUNTA	MALPAIS GÜIMAR		
SUBFASE 7A	LIENZOS EN LA COSTA	LIENZOS MONTADOS EN BASTIDOR <i>IN SITU</i>					
		LIENZO EXENTO					
		APAREJO					
		IMPRIMACIÓN					
		COLORES PREPARADOS					
		COLORES ADQUIRIDOS					
SUBFASE 7B	PAPELES EN LA COSTA	- PREPARACIÓN SOPORTE EN TALLER. - INMERSIÓN, RECORIDO A PIE POR LITORAL Y ASENTAMIENTO EN ENCLAVE ASEQUIBLE.					
		- POLÍPTICO EXTENDIDO DIRECTAMENTE SOBRE ARENA O ROCA. - APLICACIÓN PIGMENTOS Y DILUYENTE SOBRE SOPORTE HORIZONTAL. MEZCLA DIRECTA. EXTENSIÓN DE MANCHAS CON PALOS Y ROCAS ENCONTRADAS, SUPERPOSICIÓN Y ABSORCIÓN DE MATERIA HASTA CONFIGURACIÓN DESEADA..					
SUBFASE 7C	PAISAJES FRAGMENTADOS	- EJECUCIÓN EN DOS FASES: CONCEPCIÓN Y MANCHADO EN EXTERIOR Y REFLEXIÓN Y ACABADO EN TALLER.					
		- CONCEPTO DE PAISAJE MUSÍVARO: DESPIECE DE LA IMAGEN EN MÚLTIPLES DE PEQUEÑO FORMATO PLEGABLES Y FÁCILMENTE TRANSPORTABLES. - CADA TESELA DEL MOSAICO ES RECUBIERTA CON UN APAREJO VINÍLICO DOBLE CAPA APLICADO A BROCHA.					
SUBFASE 7D	LA PIEL DEL PAISAJE	- AMPLIACIÓN-REINTERPRETACIÓN CONCEPTOS DE ESTAMPACIÓN FASES 3, 5A, Y 6, ABARCANDO TAL FUNCIÓN EL RELIEVE PÉTRICO CARACTERÍSTICO DEL LITORAL INSULAR OCCIDENTAL: EL GEORELIEVE COMO CONFIGURADOR TECTÓNICO DE LA IMAGEN..					

662

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

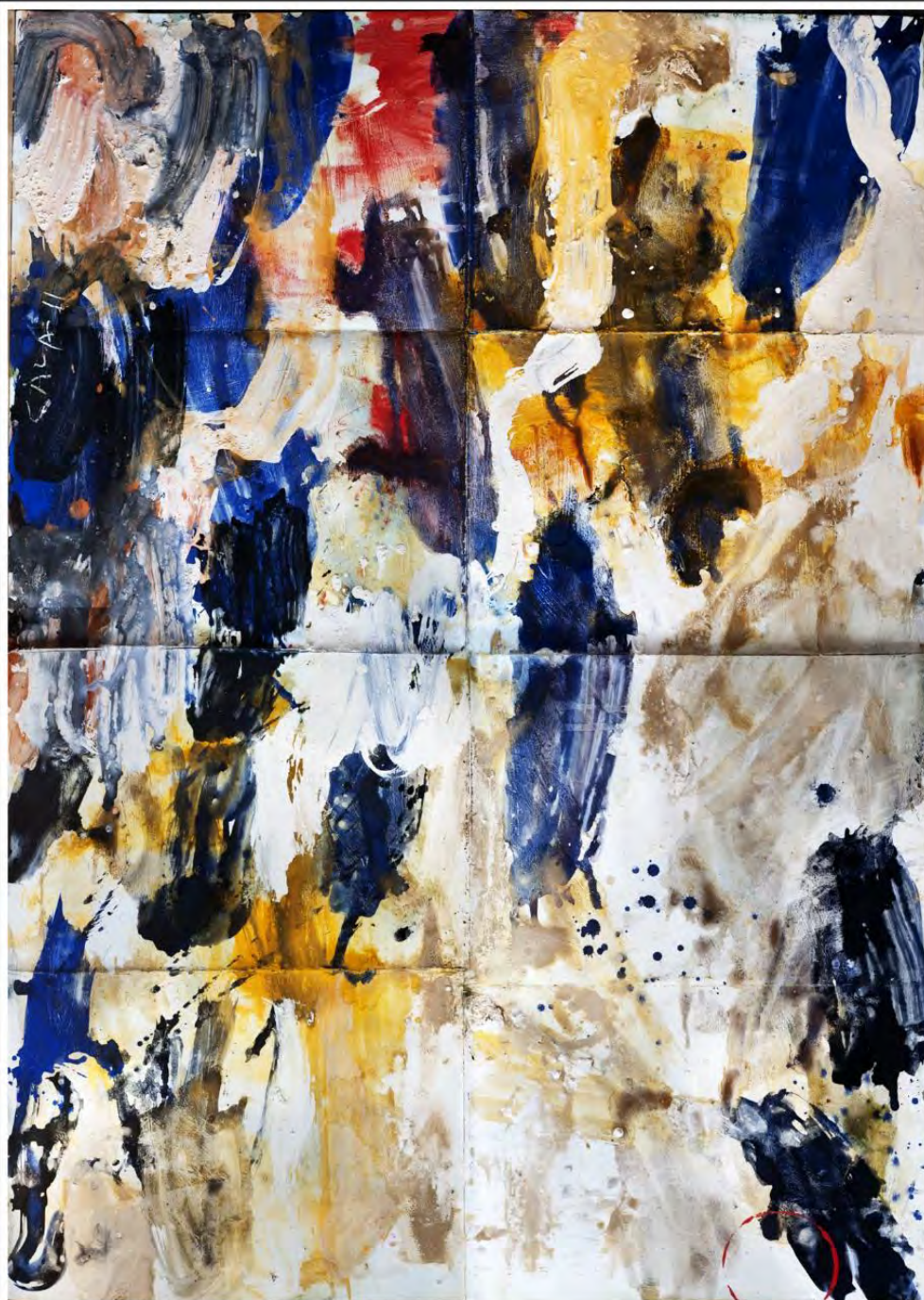
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.C.1



663

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

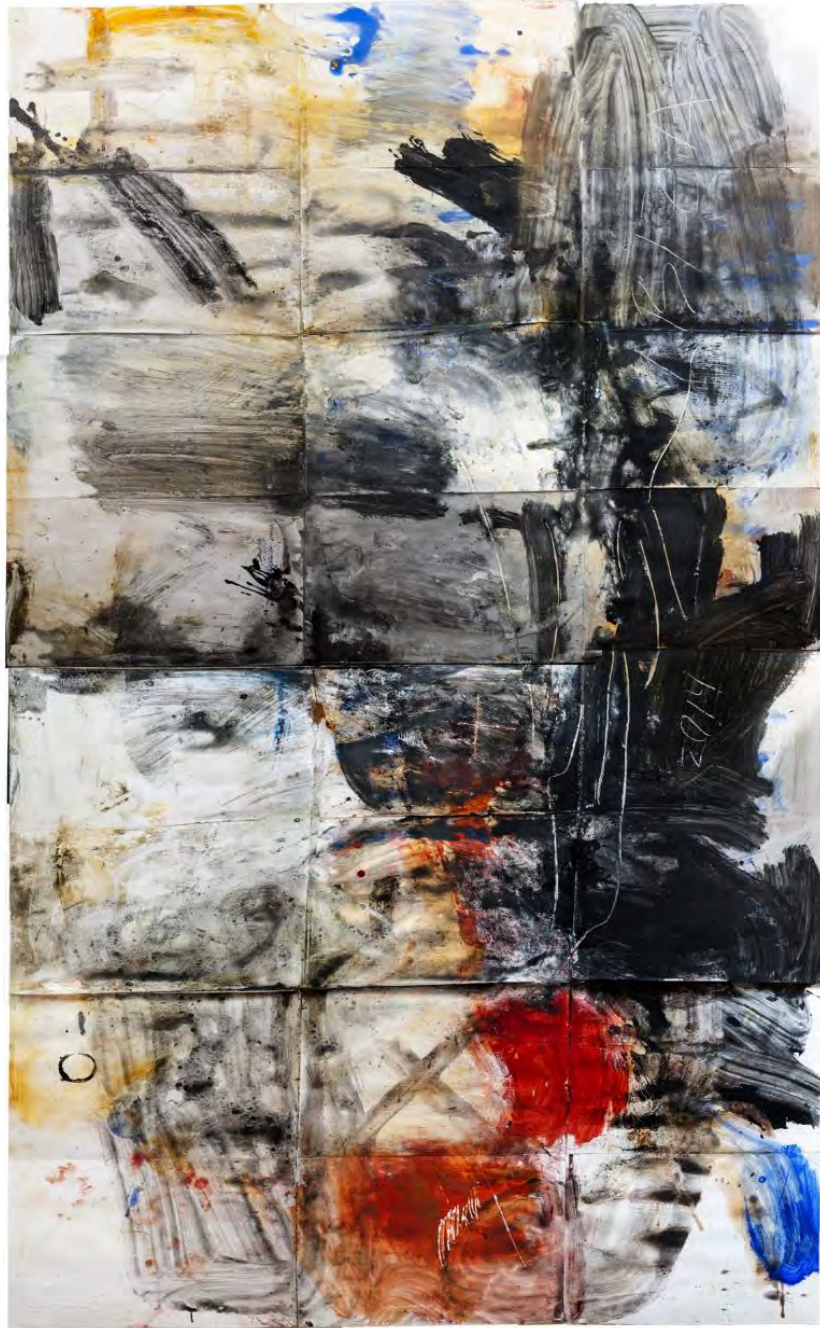
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.C.2



664

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.C.3



665

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.C.4



666

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

1. FICHA TÉCNICA N°	38	2. FASE	7	2. SUBFASE	7D	2. SERIE	-
3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PAISAJES GRAN FORMATO Y BÚSQUEDA DE MÁXIMA PLENITUD-FUSIÓN CON EL ENTORNO: PIELES DEL LITORAL						
4. VISIÓN GLOBAL DE LA SERIE:	THUMBNAILS DE LAS OBRAS						



2. SUBFASE	7B	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes de aplicación-PAPELES EN LA COSTA.		
------------	----	----------	---	-------------	---	--	--

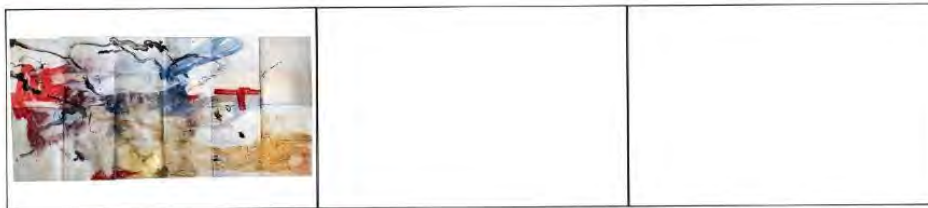


2. SUBFASE	7C	2. SERIE	-	3. PRODUCTO	Imágenes aplicación-PAISAJES-MOSAICO-LITORAL		
------------	----	----------	---	-------------	--	--	--



667

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 965205	Código de verificación: JLskHHJ4
Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 27/06/2017 08:17:24
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	27/06/2017 08:24:48
ERNESTO PEREDA DE PABLO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	11/07/2017 16:32:45



2. SUBFASE 7D 2. SERIE - 3. PRODUCTO Imágenes aplicación-PIEL DEL LITORAL



6. SOPORTE	6.1. MEDIDAS, 6.2. MATERIAL y 6.3. APAREJO	- 7.D.1/7.D.2 /7.D.4:: 140 x 200 cm. (16 Hojas 35 x 50 cm. c/u. / 8 hojas 70 x 50 cm. cu./8 hojas 70 x 50 cm. c/u.) - 7.D.3: 140 X 150 cm. (6 hojas 70 x 50 cm. c/u.) - 7.D.5: 140x 250 cm. (10 hojas 70 x 50 cm. c/u.) - Papel Guarro Acuarela Superior Grano medio, 240 gr. reutilizado. - Pliegos unidos con cinta adhesiva de papel al dorso.		
	6.4. IMPRIMACIÓN	- No.		
7. MATERIAS COLORANTES	7.1. DIBUJO SUBYACENTE	- No.		
	7.2. MATERIAS DE RESERVA	- No.		
	7.3. ACUARELAS COMERCIALES	7.3.1. PRODUCTOS	- No.	
		7.3.2. COMERCIALIZAN	-	
		7.3.3. PRESENTACION	-	
		7.3.4. COLORES	-	
	7.4. ACUARELAS PREPARADAS	7.4.1. PIGMENTOS	Pigmentos varios; principalmente: Amarillo de cadmio, Rojo bermellón, Ocre amarillo, Rojo óxido, Sombra tostada, Azul ultramar, Negro marfil.	
7.4.2. AGLUTINANTE		Goma arábica industrial: "Gomagum (Kopimask)		
7.4.3. OTROS INGREDIENTES		- No.		

668

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA


Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

7. MATERIAS COLORANTES	7.5. OTRAS PINTURAS, SUSTANCIAS (NO EMPLEADAS EN ACUARELAS) O MATERIALES		P. ACRILICA	PIGMENTOS						COLORANTES	COLA BLANCA	BARNIZ ACRILICO DISA	BARNIZ SINTETICO "HANELUX CEREZO"	AGUARRÁS	FÓSFOROS											
			P. ÓLEOS, "PESCADOR"	Verde emeraldita	Rojo óxido	Amarillo dorado	Sombria tostada	Azul prusia	Azul ultramar claro	Azul ultramar oscuro	Ocre amarillo															
		<p>- En la obtención tonal y trabajo de mancha interviene esencialmente la materia de acuarela preparada enteramente <i>in situ</i>.</p> <p>- Mayor integración de otros elementos activos contingentes de la impenetración, como pueden ser viento, agua marina, tierra, palos, caídas, tropezos, etc. que también modelan la imagen.</p>																								
8. APLICACIÓN DE LA MATERIA COLORANTE	8.1. PROC. CONVENCIONALES		FINALIDAD	PROCEDIMIENTOS	RESOLUCIÓN TONAL	INTERVENCIÓN	LAVADOS	RECURSOS de OBTENCIÓN	RESERVAS	EXTRACCIÓN BLANCOS																
	TRANSPARENTE	OPACA	SEMIOPACA / MIXTA	ACUARELA SECA	ACUARELA HÚMEDA	MIXTA	ADITIVA	SUSTRATIVA	MIXTA	DIRECTA	INDIRECTA	UNIFORMES	DEGRADADOS	VAREGADOS	ESPONJA / TRAJOS	PINCELADAS	PUNTEADOS	ROCIADOS, SALPICADOS	DIRECTA	LÍQUIDO ENMASCARADOR	CERAS	SAL	CUCHILLA	GOMA DE BORRAR	ENJUAGUES/RESTRAGADOS	
OBSERVACIONES / LOCALIZACIONES		<p>- Localizaciones:</p> <p>- 7B1-2-3-4-5: Aproximadamente mitad recorrido línea perimetral o costera de Malpaís- de Güimar.</p>																								
																										

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

PROCEDIMIENTOS		ENTORNO TRABAJO PICTÓRICO		EXTERIOR			INTERIOR
				TENERIFE		OTRA ISLA	TALLER
				LA PUNTA	MALPAÍS GUÍMAR		
SUBFASE 7A	LIENZOS EN LA COSTA	LIENZOS MONTADOS EN BASTIDOR IN SITU					
		LIENZO EXENTO					
		APAREJO					
		IMPRIMACIÓN					
SUBFASE 7B	PAPELES EN LA COSTA	LIENZOS PREPARADOS					
		COLORES ADQUIRIDOS					
		- PREPARACIÓN SOPORTE EN TALLER. - INMERSIÓN, RECORIDO A PIE POR LITORAL Y ASENTAMIENTO EN ENCLAVE ASEQUIBLE. - POLÍPTICO EXTENDIDO DIRECTAMENTE SOBRE ARENA O ROCA. - APLICACIÓN PIGMENTOS Y DILUYENTE SOBRE SOPORTE HORIZONTAL. MEZCLA DIRECTA, EXTENSIÓN DE MANCHAS CON PALOS Y ROCAS ENCONTRADAS, SUPERPOSICIÓN Y ABSORCIÓN DE MATERIA HASTA CONFIGURACIÓN DESEADA.					
SUBFASE 7C	PAISAJES FRAGMENTADOS	- EJECUCIÓN EN DOS FASES: CONCEPCIÓN Y MANCHADO EN EXTERIOR Y REFLEXIÓN Y ACABADO EN TALLER. - CONCEPTO DE PAISAJE MUSÍVARO: DESPIECE DE LA IMAGEN EN MÚLTIPLES DE PEQUEÑO FORMATO PLEGABLES Y FÁCILMENTE TRANSPORTABLES. - CADA TESELA DEL MOSAICO ES RECUBIERTA CON UN APAREJO VINÍLICO APLICADO A BROCHA.					
		- AMPLIACIÓN-REINTERPRETACIÓN CONCEPTOS DE ESTAMPACIÓN FASES 3, 5A, Y 6, ABARCANDO TAL FUNCIÓN EL RELIEVE PÉTRICO CARACTERÍSTICO DEL LITORAL INSULAR OCCIDENTAL: EL GEORELIEVE COMO CONFIGURADOR TECTÓNICO DE LA IMAGEN.					

670

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.D.1



671

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.D.2



672

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

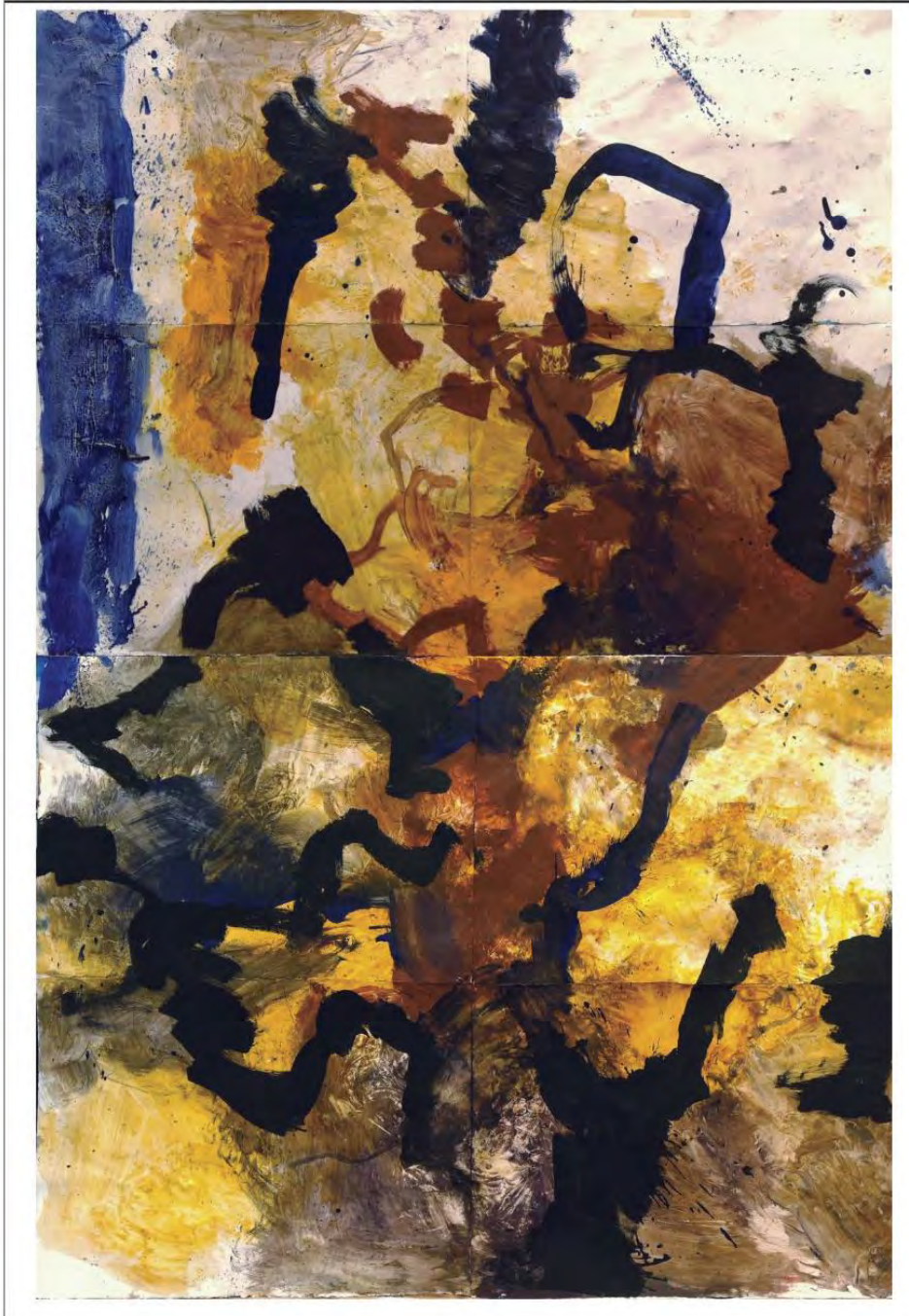
ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.D.2



673

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.D.3



674

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.D.4



675

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

5. OBRA SELECCIONADA: 7.D.5



676

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

XIII. CONCLUSIONES.

A través del marco teórico precedente y de la práctica pictórica colateral desarrollada durante un período aproximado de una década, en paralelo a su síntesis y redacción, se han procurado satisfacer los objetivos formulados al inicio del presente trabajo. En esencia, éstos convergen en el ánimo de revalorizar la acuarela como medio pictórico extrayéndola de los lugares comunes en los que por consenso ha transitado, lastres conceptuales y prejuicios que bajo señales a veces sutiles condicionan la naturaleza del medio extrayéndola de aquél ámbito para circunscribirla al más funcional del dibujo.

Como se ha comprobado o a lo largo de dichas páginas, el trabajo al aire libre y la construcción del paisaje que de él se deriva son la quintaesencia de la tradición pictórica en acuarela teniendo a Durero y Van Dyck como a dos de sus más conspicuos y tempranos realizadores conocidos. Este aspecto metodológico, que ha pervivido hasta hoy como una de las señas de identidad del paisajismo acuarelista permanece como un elemento exógeno y relativamente superficial a la génesis de la obra. Los acuarelistas fijan por lo general una posición en el terreno y desde ella divisan la porción de paisaje elegida; luego, emulando a los dibujantes británicos del s. XVIII, transportan al papel la visión que se filtra a través de la ventana real o imaginaria alzada ante sus ojos para discriminar el mundo desde esa atalaya distante. Hace cinco siglos que se repite aproximadamente la misma operación para abordar desde un concepto estático la pintura de paisaje. El objetivo de “re-escalar” la acuarela pasaba por tanto, paradójicamente, por llevarla más allá de esos límites procesuales y de esa burbuja contemplativa. Es decir, descentralizarla, pensar la acuarela no como un producto o fin, sino como una suerte de registro de experiencias prolongadas a lo largo de un espacio y de un tiempo, como la huella o piel del mapa que registre los impulsos y pensamientos destilados por un itinerario a la intemperie; en suma, podría asumir la esencia inherente al misterio contenido en los ancestrales rollos oblongos chinos, lentamente desvelado a medida que se despliegan sobre el suelo. De esa manera se ha intentado desplazar el foco de atención desde la propia técnica hacia fuera de los límites del papel, aligerándola del peso semántico que por convención se ha exacerbado como un efecto reflejo de ensimismamiento técnico.

Las distintas fases del proceso práctico reflejan la maduración progresiva de ese encuentro directo con el paisaje y con la transformación de la técnica. Cada imagen se planteó como una prueba de verificación en sí misma que concreta un estadio de la evolución de la idea y la técnica ante el paisaje percibido. La primera supone, tras una larga serie de imágenes de interior donde se asimilan las posibilidades convencionales de la mancha, el salto al aire libre y la toma de decisión sobre qué espacio del territorio se transitará. En tal sentido se opta por recorrer la franja litoral que aglutina los elementos naturales considerados básicos de la esencia del concepto de isla, esto es: mar, cielo y tierra. Las imágenes resultantes se basan en

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

un predominio de lo visual y funcionaron como hojas sueltas de un cuaderno de apuntes sobre el paisaje. La insatisfacción experimentada ante una descompensación evidente entre la magnitud de lo sentido y las imágenes generadas provocó la adopción de un giro en el proceso. En la fase siguiente, nuevos itinerarios a pie y a la intemperie se concentraron en el borde liminar costero que logró la idea de deslocalizar más aún el paisaje confiriéndole una especie de universalidad al mismo y se adoptó el recurso de registrar las impresiones fotográficamente a fin de transportarlas al estudio. Era una operación consistente en experimentar con el proceso de respuesta ante el estímulo derivándolo en el tiempo a un momento posterior que obligase a “re-pensarlo” y “re-vivirlo”. También ayudó a concentrar más la energía en el propio acto pictórico que pudo expandir sus límites bajo el “cielo protector” del taller y con la idea de imágenes articuladas que permitiesen un crecimiento en principio sólo condicionado por la repetición modular de la hoja elegida como soporte. Esta fase supuso además la introducción de una especie de ritmo entre el trabajo de taller y el vinculado a las incursiones directas en la naturaleza de la isla que necesariamente no debían conducir a una traducción pictórica del encuentro con el paisaje. La elección consciente de un soporte como el papel verjurado ingres dispuesto verticalmente ofreció una apropiada cualidad fluida y expansiva a la mancha directa que aportó una impresión general de unidad sin menoscabo de espontaneidad o frescura en las imágenes. La predominante cualidad lavada de las mismas sugirió de una manera casi lógica la necesidad de trascender la convencional inmaterialidad de la acuarela y la experimentación a un nivel puramente pictórico. Las siguientes fases materializaron por distintas vías esa necesidad.

La incorporación de los procesos de estampación a través del tórculo calcográfico se tradujo en una labor concentrada en el taller y la rememoración mental de una idea de paisaje. Pictóricamente abrieron un campo vasto de posibilidades por la inclusión del concepto, que se estima fundamental en cierto rudo de despersonalización de la imagen, de obtención indirecta de la mancha a través de monotipos, del azar, hasta ahora prácticamente inédito en el proceso, y la génesis de ideas que se pusieron en práctica seguidamente. Este amplio trabajo de taller dio paso a la especulación con el otro elemento que se consideró básico como es el propio soporte tradicional o papel. De la influencia ya mencionada del artista mejicano José Luis Cuevas se pasó a realizar un estudio exhaustivo de las posibilidades de captación residual de pigmento o materia colorante por las fibras del papel tras someterlo a diversas manipulaciones de desgaste, lo que enriqueció o amplió las posibilidades pictóricas del medio. Eso condujo a la idea verificada en la fase 5, que además tiene como claro precedente al uso por parte de Klee de soportes alterados con sustancias como yeso³²⁷, de proteger el mismo con aparejos vinílicos para que se modificasen sus propiedades de absorción y resistencia mecánica. Como resultado, la mancha se enriqueció ampliamente en términos

³²⁷ PARTSCH, S., & TREUMUND, F. (1991). *Paul Klee: 1879-1940*. Köln: Benedikt Taschen, págs. 31, 37, 57, 63, 69, 74, 76.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

texturales y cromáticos ofreciendo amplias posibilidades expresivas que fueron transportadas a la costa sometiéndolas al influjo exterior. Este trasvase fue complejo en el sentido de la aportación al lugar de los materiales y de la lucha continua con los elementos de entre los que destaca el omnipresente embate de los alisios. De todos modos, en este sentido, el paisaje elegido para realizarlo se localizó en los malpaíses y roquedales costeros en los que se halla sin dificultad, además de una soledad impagable, el abrigo por la prominencia de las formaciones pétreas y las hondonadas existentes, en las que deja de observarse incluso la presencia del próximo mar. Los papeles translúcidos encolados en esta fase con barnices sintéticos operaron como una reiteración o interpretación dual del concepto de transparencia de la acuarela. De esas operaciones materiales surgió, igualmente de una manera casi “natural”, la última idea en torno a un concepto expandido de la acuarela y el paisaje, que se concretó también dentro y fuera del taller, es decir, la de la acuarela deconstruida. Se echó así por tierra definitivamente la sacrosanta concepción de limpieza y pureza técnica al separar literalmente todos sus componentes básicos y esparcirlos directamente sobre el soporte, eco de la fuerza y visceralidad que el propio paisaje pétreo y marítimo infunde. En el taller se añadió la variable experimentada anteriormente de la presión ejercida por el tórculo sobre las materias pictóricas que eran así trasvasadas en imágenes especulares a otros papeles con toda una rica fenomenología de accidentes más o menos controlados, como desgarros, desprendimientos y mezclas inusitadas; mientras que en el exterior se generó la idea de extraer con los papeles encolados y reutilizados, aplicados encima de las propias rocas costeras, un negativo o una piel de la orografía, ofreciendo de paso lo que parece un paisaje cartográfico o cenital de la misma. Estas últimas piezas han resultado tener a la postre claros paralelismos con otras obras realizadas por artistas de latitudes distantes y de manera coetánea, como pueden serlo las de la americana Mary Weatherford, lo que genera una grata sensación de objetivos compartidos.

XIV. BIBLIOGRAFÍA.

14.1. Libros.

- AGRAMUNT-LACRUZ, F, BLASCO CARRASCOSA, J.A. & DE LA CALLE, R. (1990). *La Otra Cara de la Acuarela*. Generaliat Valenciana, Coselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia.
- BOORSCH, S. & MARCIARI, J. (2006/07). *Master drawings from the Yale University Gallery*, Yale University Press, New haven.
- BUTOR, M., HOFMANN, W., LEBEL, J., & GROSSIORD, S. (2000). *Victor Hugo: "caos en el pincel...": dibujos*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- CASTRO BORREGO, F., *et al.* (1992) *El museo imaginado. Arte canario 1930-1990*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 3 diciembre-26 enero.
- COMBALÍA, V., ZAYA, O., & PINTO, Carlos. E. (1997). *Mundo, Magia, Memoria. Exposición de Artistas Lagunáticos en La Laguna: 1995-1997: Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, La Laguna: Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico-Artístico del Excmo. Ayto. La Laguna.*
- COHN, M. B. (1977). *Wash and gouache: a study of the development of the materials of watercolor*. S.L.
- COSSÍO, C. G., (2000). *González Suárez Antonio González Suárez*. Las Palmas de Gran Canaria: Dirección General de Cultura.
- DE SANTA ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (2004). *Sorolla íntimo*. Zaragoza: Ibercaja.
- DIAZ-BERTRANA *et al.* (1999). *Miró Mainou: retrospectiva; Centro Atlántico de Arte Moderno 23 de febrero*. Las Palmas.
- DOERNER, M. (1998). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 18ª edición actualizada por Thomas Hoppe, Editorial Reverté, Barcelona.
- GÓMEZ IPARRAGUIRRE, J., MERA ÁLVAREZ, I & VIGO TRASANCOS, A. (2004). *Galicia en las Acuarelas de Pier Maria Baldi*, en *El Viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Xunta de Galicia.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. (2005). *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898*. Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura, Catálogo de exposición, Sala de exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife, del 18 de marzo al 5 de junio de 2005.
- FINCH, C. (1988). *Twentieth-century watercolors*. New York: Abbeville Press.
- FOLL, J. L. (1997). *La peinture de fleurs: de l'antiquité à nos jours*. Vevey: Mondo.
- HEIDERICH, Ursula (1998). *August Macke, 1887-1914*, Museo Thyssen-Bornemisza, 18 marzo-31 mayo 1998, Madrid.
- HUERTAS TORREJÓN, M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*, Akal, Madrid.
- MAINER, J.C. *et al.* (2005). *Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias ; Islas Canarias, 2005*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, Gobierno de Canarias, etc.
- MALLALIEU, H.L. (1985). *Understanding watercolours*, Antique Collector's Club, Suffolk.
- MÉNDEZ, D. M., GAU, S., & LUIS, C. F. (2011). *Diario de campo: encuentros, metáforas y alegorías: obras sobre papel 2010-11*: Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

- MORALES, F. C. *et al.* (2005). *Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias ; Islas Canarias, 2005*; Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera & Gobierno de Canarias.
- NAVARRO SEGURA, M.I. *et al.* (1994). *Conca. Una vanguardia y su época*, Cabildo de Tenerife.
- PARTSCH, S., & TREUMUND, F. (1991). *Paul Klee: 1879-1940*. Köln: Benedikt Taschen.
- PONS MORENO, A. P. & PÉREZ ROJAS, F.J. (2010). *Pinazo y la acuarela; IVAM Institut Valencià d'Art Modern 30 marzo - 23 mayo 2010*. Valencia: IVAM.
- QUEVEDO MARTÍN, A. *et al.* (1992). *Raúl Tabares*. Sala de Exposiciones Centro Cultural CajaCanarias, 7 abril – 9 mayo. Santa Cruz de Tenerife.
- RAND, R., GRIFFITHS, A., TERRY, C. M., & LORRAIN, C. (2006). *Claude Lorrain: the painter as draftsman: drawings from the British Museum: Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, October 14, 2006-January 14, 2007; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., February 4-April 29, 2007*. New Haven: Yale University Press.
- MILLER-GRUBER, R. (1997). *Ländliches Schwaben Bilder des Freilichtmalers Lambert van Bommel; 4. Mai bis 15. Juni 1997, Schwäbisches Bauernhofmuseum Illerbeuren*. Kronburg-Illerbeuren: Schwäbisches Bauernhofmuseum.
- PADORNO, E. (1995). *J. Ismael. Ismael E. González Mora*, Col. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- PÉREZ-MADERO, R. (1994). *Fernando Zóbel. Río Júcar*. Fundación Juan March. Museo de Arte Abstracto Español Casas Colgadas, Cuenca, 17 dic 1994 – 16 abril 1995.
- REUTHER, M. (1997). *Emil Nolde. Naturaleza y Religión*. Fundación Juan March, 3 oct – 28 dic 1997, Madrid.
- SANTANA, L. (1999). *Miró Mainou. Obra sobre papel*. Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, dic 1999 – ene 2000.
- SCHULZE ALTCAPEENBERG, H.T., *et al.* (2007). *La abstracción del paisaje: del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto: in memoriam, Robert Rosenblum (1927-2006)* Madrid: Fundación Juan March.
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Col. Paisaje y Teoría, Madrid.
- SANTOS TORROELLA, R.(2005). *Catálogo del Museu de L'Aquarel·la, Fundació Martínez Lozano, Llançà*.
- SMITH, A., *et al.* (2011). *Watercolour*. London: Tate Publishing.
- SULLIVAN, E. J. (1996). *Realistas Españoles Contemporáneos*. Galería Marlborough, jun – ago 1996, Madrid.
- WALLERT, A., HERMENS, E., & PEEK, M. (1996). *Historical painting techniques*,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45

materials, and studio practice: preprints of a symposium, University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

- ZAKIAN, M. R. (1997). *Sam Francis: elementos y arquetipos: Exposición Sala de las Alhajas. Madrid, 1997*. Madrid: Fundación Caja de Madrid.

14.2. Urlgrafía.

- ARÉVALO, R. *Sinestias* (en línea). Consulta 10 enero 2017. Disponible en: https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2013_rocio-arevalo/.
- PINILLOS, R. *El Insinificante fragmento III* (en línea). Consulta 24 junio 2016. Disponible en: <http://www.rafaelpinillos.com/plastic-arts/>.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 965205

Código de verificación: JLskHHJ4

Firmado por: LUIS GONZALEZ MORALES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 27/06/2017 08:17:24

ATILIO JESUS DORESTE ALONSO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

27/06/2017 08:24:48

ERNESTO PEREDA DE PABLO
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

11/07/2017 16:32:45