ITINERARIO DIDÁCTICO

La sierra de Guadarrama en el Museo del Prado

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE AGRICULTURA, ALIMENTACIÓN Y MEDIO AMBIENTE
ORGANISMO AUTONOMO PARQUES NACIONALES

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE AGRICULTURA, ALIMENTACIÓN Y MEDIO AMBIENTE
Fundación Biodiversidad

RED DE PARQUES NACIONALES

1916 2016 100 años de Parques Nacionales

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

MUSEO NACIONAL DEL **PRADO**

La sierra de Guadarrama en el Museo del Prado

En este año 2016 se cumple el centenario de la aprobación de la primera Ley de Parques Nacionales en España. El Museo del Prado se ha querido unir a la celebración de este aniversario organizando un recorrido a través de algunas de sus obras en las que se ha tomado como modelo para sus paisajes la sierra de Guadarrama y su entorno, declarado Parque Nacional mediante la Ley 7/2013, de 25 de junio.

Museo Nacional del Prado
Área de Educación

Descripción de la sierra de Guadarrama

La sierra de Guadarrama es una alineación montañosa perteneciente a la mitad este del Sistema Central, situada entre las sierras de Gredos y de Ayllón. Se extiende en dirección suroeste-noreste entre las provincias de Madrid, al sureste, y Segovia y Ávila, al noroeste. Mide aproximadamente 80 km de longitud y su pico más alto es el de Peñalara con 2.428 m. La palabra 'Guadarrama' proviene del término árabe *Uad-ar-rámel,* que significa río del arenal y hace referencia al río Guadarrama. *Uad(i)* significa 'río', y *ar-rámel* 'arenoso'. Siendo esta última explicación la más común sobre el origen del término, es muy posible, sin embargo, que los árabes reinterpretaran el topónimo preexistente latino 'Aquae dirrama', como 'guaderrama', 'divisoria de aguas', por ser la sierra la divisoria principal de las cuencas del Tajo y del Duero.

La sierra de Guadarrama en el arte

Uno de los factores que justifican la aparición de la sierra de Guadarrama en el arte es su situación geográfica. A tan solo 60 km de Madrid, su proximidad al centro de creación pictórica más importante en la Península Ibérica desde el siglo XVII hasta el XIX hizo que buena parte de los pintores de esas épocas que trabajaron en la Villa y Corte conocieran, al menos de lejos, estas montañas. Algunos de ellos tuvieron que atravesarlas, pues eran paso obligado de comunicación hacia el norte de la península, pero, además, a sus pies se establecieron dos sitios reales muy frecuentados por la corte: El Escorial, en la vertiente sur, y La Granja, en la norte, sin contar con el apenas usado de Riofrío o el de Valsaín, del que solo se conservan algunos restos.

FIG 1
Diego Velázquez
Vista de la Villa Medicis
h. 1630

Velázquez y el siglo XVII

Nuestro recorrido se inicia con Diego de Silva y Velázquez (1599-1660), pintor que abordó el tema del paisaje durante su estancia en Italia, a dónde viajó hacia 1630, ya como pintor de Felipe IV. Allí realizó sus famosas *Vistas de la Villa Medicis* [FIG. 1], dos obritas pintadas del natural en las que el paisaje es el único protagonista. En el siglo XVII muy rara vez la representación de la naturaleza se justificaba por sí misma, pues no se consideraba un tema lo suficientemente importante como para protagonizar una pintura. Y tampoco era frecuente pintar un paisaje plantando el lienzo delante del motivo.

De regreso de Italia, Velázquez abordaría de nuevo el tema del paisaje, no ya como tema independiente, pero sí como escenario, por ejemplo, para sus famosos retratos ecuestres. En todos ellos se muestran los alrededores de Madrid, especialmente la zona de la sierra de Guadarrama, que el pintor reprodujo de forma muy fiel desde el punto de vista topográfico, de manera que pueden identificarse los lugares concretos. Veamos algunos ejemplos.

FIG 2
Diego Velázquez,
Felipe IV a caballo
h. 1635-36

PERSONAJES REALES

En torno a 1636 ya se había construido el palacio del Buen Retiro y para decorar su Salón de Reinos se decidió incluir, entre otras pinturas, las efigies a caballo del monarca y de su mujer, de sus padres y de su hijo. Velázquez pintó íntegramente los retratos de Felipe IV y de su hijo Baltasar Carlos, que situó en un entorno natural verídico. Para la representación del monarca [FIG. 2], en la que se conjugan dominio, serenidad y majestad, siguió la fórmula utilizada por Tiziano casi un siglo antes en *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548) y situó al jinete ante un amplio paisaje que contribuye a transmitir la sensación de serenidad que domina el cuadro. Aunque en la pintura no hay demasiados referentes que ayuden a situar el terreno con precisión, sí que las curvas del horizonte nos recuerdan a la sierra de Hoyo vista desde el monte de El Pardo [FIG. 3].

La sierra de Hoyo pertenece geológicamente a la de Guadarrama, pero hay una separación llana de unos diez kilómetros entre ambas. Su principal municipio es Hoyo de Manzanares, ubicado en su ladera meridional, del que toma el nombre.

La sierra de Hoyo sirve de barrera natural entre las cuencas de los ríos Manzanares y Guadarrama, que conforman sus límites físicos oriental y occidental respectivamente, y es uno de los principales montes-isla de la vertiente madrileña de la sierra de Guadarrama. Está integrada principalmente por materiales graníticos y gneises. En el plano geomorfológico guarda ciertas similitudes con La Pedriza, dada la abundante presencia de bolos, canchales y berrocales en sus cumbres, laderas y estribaciones.

FIG 3

FIG 4
Diego Velázquez
El príncipe Baltasar Carlos,a caballo
h. 1635-36

El destino del lienzo *Baltasar Carlos a caballo* [FIG. 4] era el de ser colocado entre los retratos ecuestres de sus padres, sobre una puerta en uno de los lados menores del Salón de Reinos. De este modo, la obra hace referencia a la continuidad dinástica, garantizada por el príncipe heredero. Al niño, que por aquel entonces contaría con unos seis años, se le representa de una forma muy similar a la de su padre y su abuelo, con el caballo en corveta, con la banda militar fruncida al pecho, la bengala o bastón de mando en la mano derecha, e incluso una pequeña espada al cinto, insignias que hacen referencia a las futuras obligaciones del príncipe. El escenario en el que Velázquez ha situado a Baltasar Carlos es mucho más fácilmente identificable que el de su padre: al fondo se adivina el pico de La Maliciosa [FIG. 5] y, detrás de él, el alto de Las Guarramillas, también conocido como La Bola del Mundo.

Con pocas y precisas pinceladas y un color muy tenue, Velázquez no solo supo reproducir un paisaje identificable, sino también evocar su atmósfera. El cielo y la sierra están descritos con los mismos tonos azul, ocre y blanco, pero aplicados en una proporción que los distingue perfectamente. Entre el horizonte y Baltasar Carlos se extiende una zona poco arbolada y de pastos que se corresponde con los límites de El Pardo. Por supuesto, la sierra juega un papel secundario en la obra desde el punto de vista narrativo, pero tiene una presencia que nos habla de un artista con unos intereses nada comunes entre sus colegas contemporáneos.

Por estos mismos años se remodeló la Torre de la Parada, un pabellón de caza en los montes de El Pardo, del que actualmente solo quedan ruinas. La caza era una actividad muy importante en la corte española, y se practicaba con mucha frecuencia, pues se consideraba que estimulaba una serie de cualidades físicas y morales adecuadas para el buen ejercicio del poder.

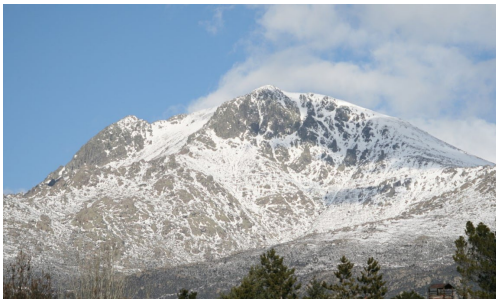

FIG 5

FIG 7

La Torre se decoró con una serie de pinturas mitológicas realizadas por Rubens y sus colaboradores, pero también colgaban diversas obras de Velázquez. De acuerdo con el uso que se le daba al edificio, algunas de ellas tenían como tema la caza, como los retratos de Felipe IV, de su hermano el cardenal-infante Fernando de Austria y de su hijo Baltasar Carlos [FIG. 6], todos ellos vestidos de cazadores.

FIG 6
Diego Velázquez,
El príncipe Baltasar Carlos, cazador
h. 1635-36

Tal y como ocurría en los retratos ecuestres, el rey está representado en un entorno que recuerda al monte de El Pardo, mientras que el paisaje en el que se situó al príncipe deja ver al fondo la vertiente sur de la sierra de Guadarrama, en concreto Las Machotas. Estos montes-islas están ubicados entre los términos municipales de Zarzalejo, El Escorial y San Lorenzo de El Escorial [FIG. 7].

El paisaje, resuelto en azules como en su retrato ecuestre, carece sin embargo del poder de evocación de este último. La Maliciosa, Abantos o Las Machotas eran perfiles habituales para el rey y sus cortesanos, cuando salían de caza o viajaban a El Escorial. Velázquez demostró siempre una gran capacidad para imitar del natural, y también un gran interés. De hecho, desde que llegó a la corte, los artistas asentados en ella criticaron su desinterés por la idealización académica y por los géneros históricos. Velázquez utilizó la sierra de Guadarrama para forjarse una identidad distinta: su maestría a la hora de fijarla sobre el lienzo podía ser comprobada por cualquiera de los que tenían acceso a la Torre de la Parada con solo cotejar el paisaje que la rodeaba con lo que se veía en los cuadros.

BUFONES

Tanto La Maliciosa como Las Machotas volvieron a aparecer en sendos retratos de Velázquez, aunque en pinturas protagonizadas no por personajes reales, sino por bufones. Uno de ellos es el *Bufón con libros* [FIG. 8]. El supuesto protagonista de este retrato ha sido considerado tradicionalmente Diego de Acedo, un bufón documentado al servicio del rey entre 1635 y 1660. El hecho de que aparezca con la cabeza cubierta, signo de dignidad, y que se rodee de libros y objetos de escritorio o que vista un traje negro llevó a identificar al personaje del cuadro del Prado con este bufón en 1872. Pese a que en el paisaje situado tras él se aprecian numerosas huellas de limpieza de pinceles (trazos verticales) que hacen pensar que el paisaje se encuentra inacabado, podemos distinguir de nuevo el pico de La Maliciosa asomando por la derecha.

El otro bufón es Francisco Lezcano, conocido como *El niño de Vallecas* [FIG. 9]. Aparece sentado bajo una pared rocosa tras la que asoman, representadas apenas por unas manchas casi imperceptibles, Las Machotas.

Seguramente, la justificación de la presencia de la sierra en estos dos retratos de bufones haya que buscarla en su ubicación original: ambos estuvieron en la Torre de la Parada y, al igual que ocurriera con los monarcas cazadores, Velázquez los ambientó en un entorno próximo al que iban a estar expuestos.

FIG 8
Diego Velázquez
Bufón con libros
h. 1644

FIG 9
Diego Velázquez
Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas
h. 1635-40

FIG 10
Francisco de Goya
Carlos III cazador
1788

Goya y el siglo XVIII

Hubo que esperar hasta el siglo XIX para que la sierra de Guadarrama volviera a desempeñar un papel importante en la historia del paisaje español, pues la iniciativa de Velázquez de incluir en sus obras un paisaje basado en la imitación del natural apenas tuvo consecuencias inmediatas. La escasa pintura de paisaje que se produjo en España durante el siglo XVIII seguía aferrada a un ideario clasicista, según el cual el género del paisaje caía bajo los dominios de la invención y no de la imitación. Pero aquí podemos hacer una excepción: sin dejarse influenciar por los criterios académicos que imperaban en su época, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) se sirvió de aquello que le era útil para expresar sus ideas de la forma más adecuada.

Así, aunque en su arte el paisaje representa solo el escenario en el que posan o se mueven sus personajes, a menudo refuerza el mensaje que el artista pretendía comunicar. En el retrato de *Carlos III cazador* [FIG. 10], pintado en 1788, el año anterior a la muerte del monarca, siguió el modelo de retrato real de caza que había empleado Velázquez. El paisaje parece más un telón de fondo, representado de forma esquemática, que evocaría la zona de caza real en los alrededores de El Escorial o El Pardo. El monarca domina con su altura y emplazamiento el fragmento de naturaleza que se encuentra tras él. Aunque Goya huía en sus pinturas, tanto de retratos como de escenas de todo tipo, de la copia servil de la naturaleza, a la que sin embargo consideraba su maestra, sus paisajes no dejarán de resultar reconocibles.

CARTONES

En junio de 1786 Goya había sido designado por el rey, Carlos III, junto con Ramón Bayeu, para realizar una serie de cartones para tapices bajo la dirección de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella. Comenzó así a realizar la serie de pinturas para los tapices destinados al palacio de El Pardo que decorarían el comedor del príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y de la princesa María Luisa. Le facilitaron las medidas de seis paños de pared, una rinconera y seis sobrepuertas. Según las órdenes del rey, las pinturas debían de ser de asuntos agradables. Para la pieza de conversación del rey Goya pensó en las estaciones del año y les dio un enfoque original: hizo que cada escena girase alrededor de una pequeña historia, que trabajó concienzudamente, como demuestran las ligeras diferencias que aparecen entre los bocetos y los cartones definitivos.

FIG 11
Francisco de Goya
La Primavera (boceto)
1787
Colección particular

FIG 12
Francisco de Goya
La Primavera (cartón)
1787

Goya presentó sus bocetos al rey en noviembre o diciembre de 1787. Lo sabemos porque en sus cuentas se incluye el pago de "una diligencia al Real Sitio de El Escorial para presentar a S.M. los borradores de la pieza de comer de El Pardo". El pintor conservó esos bocetos, que fueron adquiridos más tarde, junto con los de otros cartones, para el gabinete de la duquesa de Osuna en La Alameda. En la actualidad están dispersos en varias colecciones.

En el boceto de *La Primavera* [FIG. 11] aparece en un amplio paisaje una muchacha arrodillada que ofrece flores a una mujer que pasea con una niña muy bien vestida. Detrás de ellas, un campesino sostiene un pequeño conejo con el que pretende asustar a la mujer, por lo que se lleva un dedo a los labios, como pidiendo al espectador que no le delate. La escena revela un humor directo y sencillo con una composición construida sobre los movimientos diagonales del grupo de figuras, que a la vez enlazan con el amplio paisaje. En el cartón [FIG. 12], Goya aclara la composición. El conejo es ahora el centro de la historia: lo cambia de posición para que adquiera más protagonismo y el paisaje se refuerza para encuadrar mejor la narración de la historia. Muy posiblemente, el paisaje representado sea en esta ocasión una vista de El Escorial con Las Machotas al fondo, paisaje que el autor acababa de observar en directo al ir a presentar sus bocetos al rey.

Cuando Goya terminó los cartones para el comedor de los príncipes de Asturias, recibió instrucciones, a comienzos de 1788, para realizar una nueva serie de tapices para el dormitorio de las infantas en el palacio de El Pardo. En esta ocasión, Goya trabajó con el tema alegre de los juegos y pasatiempos tradicionales del pueblo de Madrid. Aunque el proyecto quedó abandonado a la muerte del rey, sí llegaron a realizarse cinco bocetos (*La pradera de San Isidro, La ermita de San Isidro, La merienda, El gato*

FIG 13
Francisco de Goya
La gallina ciega
1787

acosado y *La gallina ciega*). De ellos, solo se llegó a pintar un cartón, *La gallina ciega* [FIG. 13], en el que unos jóvenes juegan a orillas del río agarrados de la mano formando un círculo en torno a un joven con un cucharón y los ojos vendados al que tratan de esquivar. Los jóvenes visten trajes que hablan de su elevada posición, vestidos populares de majas que lucen diversos tocados y majos con redecillas en el pelo. La composición se resuelve colocando a los personajes del fondo en los huecos que dejan los situados en primer plano. En el grupo destacan el joven que se agacha para evitar ser tocado con el cucharón y la mujer que se inclina hacia atrás, mientras el compañero de su derecha lo hace hacia delante, lo que contribuye al dinamismo de la escena. En este caso, los personajes están enmarcados por un paisaje montañoso y un río que debía ser poco caudaloso, ya que se aprecian figuras, e incluso un carro atravesándolo. El paisaje es muy similar al que podemos ver desde la orilla del río Samburiel, también conocido como Navacerrada, a la altura del actual embalse del mismo nombre, en el valle de La Barranca [FIG. 14], con Siete Picos a la izquierda, La Bola del Mundo y La Maliciosa.

El puerto de Navacerrada, situado a 1.858 metros de altitud, fue un paso abierto en el año 1788 que sustituía al del puerto de la Fuenfría, de menor altitud, pero accesible por unas cuestas más empinadas en el lado madrileño.

Estos pasos de montaña siempre estuvieron íntimamente unidos a los monarcas que habitaban en Madrid, que contaban con distintas residencias que utilizaban según las circunstancias y las épocas del año. Así se fueron construyendo palacios como los de El Escorial y Aranjuez, y otros Reales Sitios. Para poder disfrutar de las ventajas del clima, de la vegetación, la caza y de los paisajes que ofrecía la ladera noroccidental o segoviana, se construyeron distintos palacios y residencias en esa zona. Los más importantes eran el palacio de Riofrío, el palacio de Valsaín (hoy en ruinas) y el palacio de La Granja o Real Sitio de San Ildefonso.

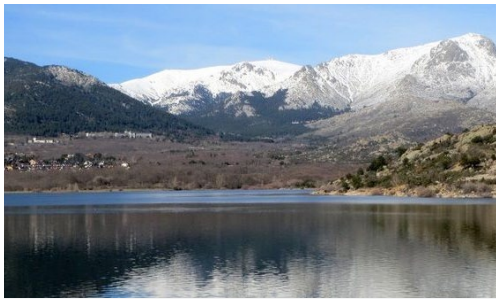

FIG 14

FIG 15
Carlos de Haes
Valle en la sierra de Guadarrama
1870

El puerto de Navacerrada fue, como veremos posteriormente, un lugar clave para el descubrimiento científico de la sierra de Guadarrama a partir de la segunda mitad del siglo XIX por parte de geólogos y de centros educativos del calado de la Institución Libre de Enseñanza. Muestra reconocida de esta etapa es la monumental Fuente de los Geólogos, en el kilómetro 58 de la carretera que sube al puerto de Navacerrada.

Siglo XIX

Hubo que esperar a mediados del siglo XIX para que la sierra de Guadarrama volviera a desempeñar un papel importante en la historia del paisaje español. Durante ese siglo hubo artistas españoles que se dedicaron exclusivamente a la pintura de paisaje. El principal fue Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), cuya obra constituye el más puro ejemplo de paisaje romántico que se hizo en España. Aunque tomaba apuntes del natural, elaboraba siempre sus cuadros en el estudio, y en ellos la realidad física, supeditada al efecto pintoresco, se conjugaba con un denso contenido de carácter histórico.

A mediados de siglo se produjo una reacción frente a este tipo de obras de carácter pintoresco e historicista. Siguiendo la moda europea, sobre todo francesa, aparecieron varios artistas en España que desarrollaron un interés por captar la naturaleza de modo más realista y sin referencias históricas. Uno de los principales actores de esta nueva aproximación a la pintura de paisaje fue Carlos de Haes (1826-1898). Pintor nacido en Bélgica y criado en España, conoció bien las principales tendencias del paisaje en Europa y reivindicó una aproximación en clave realista a la naturaleza. Su importancia en la historia de la pintura española radica no solo en su calidad, sino también en sus dotes pedagógicas, que le convirtieron en cabeza de una escuela muy fructífera e interesante.

Para Haes la pintura de paisaje era una fórmula de gran valor para acercarse a la naturaleza. Reivindicó su estudio *in situ* y no a través de los escritos de los teóricos. No hay que olvidar que en esos momentos aún tenían mucha influencia las doctrinas idealistas, según las cuales los modelos naturales debían ser corregidos y superados mediante la ciencia del artista. Haes reflejó en algunos de sus paisajes los alrededores de Madrid. La Casa de Campo o El Pardo fueron lugares muy visitados por él, así como la sierra de Guadarrama. La sequedad del paisaje serrano se recoge, por ejemplo, en *Valle en la sierra de Guadarrama* [FIG. 15] en el que se reconocen el macizo de La Mujer Muerta y la zona de Siete Picos.

FIG 16
Martín Rico
Cruz de la horca en El Escorial
1852-1858

Con su ejemplo, el género del paisaje vivió una auténtica revitalización que hizo que a finales de siglo se afirmara que era el género de pintura con más aficionados. Este florecimiento también se vio favorecido por algunas circunstancias de carácter social, como el auge de la burguesía que era la que demandaba este tipo de pintura. También influyó el progresivo interés que despertó entre profesionales de otras disciplinas. Desde el campo de las Ciencias Naturales, personalidades como Casiano de Prado llevaron a cabo estudios sistemáticos de la formación geológica de la sierra, y fueron muchos los intelectuales que se centraron en ella para reflexionar sobre la historia y personalidad del país. Este fenómeno, que fue especialmente impulsado por la Institución Libre de Enseñanza, culminó en 1886 con la creación de la Sociedad para el Estudio del Guadarrama, en la que participaron personalidades como Giner de los Ríos, Aureliano de Beruete, Manuel Bartolomé Cossío, etc.

Giner de los Ríos y su visión del paisaje guadarrameño se erigieron como artífices de un punto de inflexión en la percepción popular de esta sierra. Cambió la manera de sentirla y de valorarla elaborando una imagen moderna y aperturista, predecesora de la que se tiene hoy en día de este espacio.

Especialmente relevantes para Giner y sus colegas de la Institución Libre de Enseñanza fueron determinados enclaves geográficos y culturales, tales como el macizo de Peñalara, el valle del Lozoya o la cartuja de El Paular cuya conjunción ponía de manifiesto los más grandes valores éticos y estéticos de este grupo de entusiastas pedagogos y naturalistas que llegaron a describir la sierra de Guadarrama como la "espina dorsal de España".

Otro autor de la misma generación de Haes fue el madrileño Martín Rico (1833-1908), discípulo de Pérez Villaamil, a quien acompañó en varias salidas al campo. Su inquietud por encontrar un nuevo método de acercamiento al paisaje le llevó a hacer excursiones por los alrededores de Madrid, especialmente por la zona más occidental de la sierra, hacia Abantos y Peguerinos, zonas que le resultaban más cercanas por la relación de su familia con El Escorial [FIG. 16]. Su preferencia por la sierra de Guadarrama data al menos de 1858, por tanto anterior a los años en que el motivo se hizo familiar entre los artistas, tras la inauguración, en 1861, del ferrocarril entre Madrid y Villalba, que facilitó el acceso.

FIG 17
Martín Rico
Dos pinos en el Guadarrama
1858

FIG 18
Martín Rico
Un paisaje del Guadarrama
1858

El propio Rico recordó esa predilección en sus memorias: «Ya había yo pasado la sierra en alguno de mis viajes y había visto que allí había asuntos [...]. Es de lo más hermoso y brillante de color que yo he visto; aquellos pinares y cordilleras son encantadores. Tomé billete en la diligencia de Valladolid, y en el camino le dije al mayoral que me apearía en lo alto del puerto». Se albergó en el llamado Casetón del Alemán, desde donde realizó sus excursiones y estuvo pintando varios meses. De su trabajo allí quedan varias acuarelas y óleos de los que uno de sus valores más destacados es su estudio directo del natural.

En sus acuarelas Rico había estudiado con detalle los árboles del puerto. En *Dos pinos en el Guadarrama* [FIG. 17] la ladera desciende hacia una extensa llanura, resuelta en amplias áreas de colores fríos. El pintor captó perfectamente las luces en el tronco, ayudado por toques de gouache, en tanto que las luces de los bordes de las finas ramas las dio mediante una fina pincelada de pintura opaca. Esta entonación en colores fríos azulados y verdes es propia de la acuarela romántica de tradición británica que había influido a Villaamil, su maestro. Sin embargo, en las acuarelas de Rico esta entonación es más bien el resultado de su intento por representar con la máxima fidelidad el paisaje. Suponen, por tanto, el comienzo de su orientación hacia el realismo. En su óleo *Un paisaje del Guadarrama* [FIG. 18] la presencia de grandes pinos en primer término los convierte en protagonistas del paisaje. En sus acuarelas los había estudiado con detalle, y con ellas se relaciona el modo de perfilar aquí las luces en los troncos y las ramas.

La sucesión decreciente de los árboles desde el más próximo, que recorta su copa contra el cielo, hasta los más alejados, hacia la derecha, encuentra un eco en el declive gradual de los perfiles de las montañas. Este tipo de composición de fondo está influida todavía por las teorías románticas en las que el pintor se había formado. Las nubes en el centro que circundan la línea de cumbres más altas crean un efecto que viene a acentuar su magnitud y lejanía.

Otro recurso, propiamente romántico, habitual en otros artistas, es el de situar un tronco cortado en primer término, motivo que ya había pintado en alguna de sus acuarelas y que hace referencia a la actividad maderera desarrollada en la sierra, a la que aludió también en sus memorias. La minuciosidad con la que pinta las piedras cubiertas de musgo del primer término deja ver el propósito naturalista del pintor.

FIG 19
Jaime Morera,
Piornos del Guadarrama
h. 1901

La sierra de Guadarrama dejó de ser en Rico un mero horizonte o escenario, para ofrecernos una visión cercana, en la que juega un papel importante el mundo mineral y vegetal. Describe un paisaje estival, donde se transmite claramente la sequedad y la luz del verano. En otras ocasiones utiliza las múltiples formaciones graníticas que afloran en la sierra para subrayar la soledad del entorno. Supo también aprovechar uno de los elementos que dan mayor personalidad a la sierra: el pino de Valsaín, que forma densos bosques especialmente en sus laderas septentrionales. El pintor pudo conocer magníficos ejemplares en su estancia en el puerto del León, especialmente cerca de sus cumbres, donde estos árboles alcanzan mayor edad por estar en lugares poco accesibles, y a menudo expuestos al azote del viento, por lo que presentan figuras extrañas.

Uno de los discípulos más cercanos al maestro Haes fue Jaime Morera (1854-1927), que acompañó a su maestro en sus viajes por varios países. Siguiendo sus enseñanzas, a partir de 1890 pasó varios inviernos pintando en la sierra, realizando más de cincuenta cuadros dedicados a esta durante la estación invernal, que conformarían una de las series más importantes de paisaje en España durante el siglo XIX. En ella se realizó una descripción minuciosa de la topografía de la sierra, como podemos apreciar en la obra *Piornos del Guadarrama* [FIG. 19], donde representó el puerto de La Morcuera.

Morera expuso sus ideas en el libro *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves* (1925). Estaba convencido de que la naturaleza montañosa en esta estación del año tenía un carácter propio y singular y de que la labor del artista era desvelarlo. Para ello, era imprescindible el sacrificio corporal, por ello elegía el momento más hostil de la montaña: creía que la comunicación con la naturaleza en esas circunstancias podía ser más efectiva. Esta forma de pensar obedecía a una concepción mística del paisaje, heredera del Romanticismo alemán, pero junto a ella, convivían en Morera una voluntad realista y un imperativo de fidelidad topográfica, que procedía de Haes y le alejaba de las voluntades expresivas de los románticos.

FIG 20
Aureliano de Beruete
Paisaje de El Pardo
1910-1911

FIG 21
Aureliano de Beruete
Vista del Guadarrama desde el Plantío de los Infantes
1910

FIG 22
Aureliano de Beruete
En los altos de Fuenfría (sierra de Guadarrama)
1891

Entre los artistas de dotes notables que supieron transmitir una versión original de la sierra destaca Aureliano de Beruete (1845-1912) [FIG. 20]. Después de su breve paso por la política, desde 1874 se dedicó a aprender pintura de paisaje con Carlos de Haes, del que se convertiría en discípulo devoto. Su desahogada posición económica le permitió dedicarse de lleno al arte, y pasó gran parte de su vida viajando para pintar gran variedad de paisajes. Su estilo evolucionó desde un realismo muy próximo al de Haes hacia obras de las que, por su interés en los efectos lumínicos y atmosféricos y por el uso de una factura cada vez más suelta, se ha dicho que constituyen el reflejo más importante que se dio en España de las pinturas impresionistas.

Su vinculación con la sierra fue estrecha. Como ya hemos visto, fue uno de los fundadores de la Sociedad para el Estudio del Guadarrama creada en 1886, así como miembro fundador de la Institución Libre de Enseñanza, en cuyo ideario se incluía la consideración estética del paisaje puro reflejada en las obras de Giner de los Ríos, quien encontraba precisamente en el paisaje castellano y en el carácter adusto y austero que se le atribuía un claro sustrato del espíritu de lo español. En 1906 publicó *Entre rocas,* un drama rural que transcurre en uno de los pueblos de la sierra. Varios de los cuadros más importantes de Beruete tienen a la sierra como protagonista, con frecuencia tomada desde lejos, reducida a la línea que cierra el horizonte, casi siempre conformado por la zona de La Maliciosa, Cabeza de Hierro y Cuerda Larga, y ante la que situaba el paisaje ondulado y extenso que la separa de Madrid.

A lo largo de su vida profesional pasó por diversas etapas en las que fue cambiando su técnica y sus preferencias cromáticas. Hacia 1903 comenzaba su último período, el que puede considerarse impresionista, pues además de pintar al aire libre, como ya venía haciendo, utilizó el color puro, aplicado sin embargo con unas pinceladas que carecen de la regularidad de las de los impresionistas. Más bien las adaptó, como hacía su amigo Sorolla, a las necesidades de la representación. De hecho, Beruete, buen conocedor de la obra de Velázquez, al que había dedicado un notable libro, trató de utilizar la pincelada velazqueña, rescatando así algo muy característico de la técnica del gran artista sevillano. Por aquella época pintó a menudo en la sierra de Madrid. Entre los paisajes que realizó destaca *Vista del Guadarrama desde el Plantío de los Infantes* [FIG. 21], con una estructurada sucesión de los términos de profundidad, desde la propia finca de encinas y pinos hasta la sierra, pasando por el piedemonte. La finca había sido adquirida por el abuelo de su esposa, un rico banquero, del que la había heredado. Este hecho explica la abundancia de paisajes pintados allí por Beruete, ya desde 1883. La utilización de una línea horizontal que cierra la composición es recurso similar al empleado por otros paisajistas europeos del momento.

Beruete, además de pintar el horizonte serrano, lo que para él tenía connotaciones histórico-artísticas, pues es el mismo que representó Velázquez, también nos ha dejado escenas más próximas de la sierra, como en su obra *En los altos de Fuenfría (sierra de Guadarrama)* [FIG. 22], un paisaje seco en el que aparecen pinos rojizos, secularmente castigados por el viento, visión que recuerda alguna de las imágenes de Martín Rico. En definitiva, Beruete supo crear paisajes siempre distintos, jugando con las variaciones de los estados atmosféricos o cambios de vegetación que dependían del lugar desde donde los pintaba. Sus obras fueron muy apreciadas por el medio culto del que provenía y por algunos integrantes de la Generación del 98, como por ejemplo Azorín.

FIG 23
Antonio Muñoz Degrain
Paisaje del Pardo al disiparse la niebla
1866

Otro autor que cabe destacar en la representación de la sierra de Guadarrama es Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), contemporáneo de Haes, cuya personalidad artística es difícil de encasillar en un género determinado, ya que su gran capacidad creadora sobrepasó los patrones artísticos más ortodoxos de su época al desarrollar casi de forma autodidacta un lenguaje personal. Desde sus primeros años mostró un gran interés por la pintura de paisaje. Su obra cumbre en este género fue *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* [FIG. 23], con el que consiguió una medalla en la Exposición Nacional de 1866.

FIG 24

El lienzo muestra el remanso de un río al que se acerca un guarda de El Pardo a caballo. Tras ellos se despliega una tupida masa arbórea, ante la que se eleva un imponente árbol, que se recorta sobre el fondo nuboso de luces cambiantes. A lo lejos se aprecian las cimas de La Pedriza, en concreto la zona que pudiera ser la conocida como Los Fantasmas [FIG. 24]. Este paisaje, que Muñoz Degrain pintó a los veinticuatro años, plantea ya alguna de las fórmulas estéticas que definirían su producción posterior.

Su personal interpretación de la naturaleza, abordada en origen desde planteamientos realistas, se interpreta sin embargo como una intensa valoración de los efectos pictóricos, lo que aleja este paisaje de una visión objetiva. Así, la naturaleza sobria de los paisajes de piedemonte es reinterpretada por su subjetividad creativa en un paisaje de una frondosidad exuberante. Con ello, Muñoz Degrain se delataba ajeno a las concepciones realistas que los paisajistas españoles empezaban a asimilar en torno a la figura de Carlos de Haes.

Jaime Morera, *Piornos del Guadarrama* (detalle) h. 1901
Madrid, Museo Nacional del Prado

NIPO: 037-16-007-9

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

MUSEO NACIONAL DEL **PRADO**