

había decidido *aforrar* los pilares que se habían resentido pues no estaban pensados para soportar tan pesada carga. De ahí que, en el capítulo celebrado el 9 de marzo de 1535, *el señor abbad de Gamonal obrero de la fabrica leyo en el dicho capitulo un parescer de los maestros canteros acerca de cierto aforro que dize se podria hazer en los pilares del crucero para firmeça del cimborio*³. Hay que suponer que la obra se puso pronto en marcha, y un año después, el 24 de abril de 1536, los canónigos reunidos en capítulo se ocuparon de nuevo de este problema y *platicaron sobre el aforro de los pilares del crucero y mandaron quel obrero de la fabrica de por sisa la obra del aforro de los pilares*⁴. En 1537 se habla ya de los *pilares nuevos*⁵.

Las obras que se llevaron a cabo para consolidar los pilares, no impidieron que lamentablemente en 1539 el cimborrio se hundiera. Años más tarde, Juan de Vallejo se encargó de levantar la magnífica fábrica que hoy podemos admirar y que se apoya sobre aquellos pilares que Jamete había decorado.

M.^a LUZ ROKISKI LÁZARO
Universidad Politécnica de Madrid

SOBRE TRES PAISAJES DE ALTA MONTAÑA DE HAES

La pretensión de estas breves líneas es la de abordar someramente el asunto de los paisajes de alta montaña de Carlos de Haes, a través de la problemática que nos suscitan dos obras suyas de este tipo (conservadas en el Museo del Prado y en el Museo de Arte Moderno de Barcelona) con respecto a la conexión existente entre ellas y a sus fechas de ejecución y asuntos; así como, en relación con éstas, el estudio de otro paisaje suyo de alta montaña, aparecido en el comercio de Madrid, de problemática similar, no sólo para su catalogación, sino también para su posible datación e identificación temática.

En primer lugar, el asunto de los tres cuadros, que representan paisajes de alta montaña, nos permitiría situar, en líneas generales, sus posibles fechas de realización en un determinado período de la vida y producción pictórica de Haes, quien comenzaría a entrar en contacto con dichos asuntos en 1872, cuando fue a veranear y a pintar a Santander y Vizcaya, descubriendo entonces los paisajes del norte de España, por los que sintió especial inclinación, al ser más acordes con la climatología del norte de Europa a que estaba acostumbrado¹, tanto por su formación en Bélgica como por su temperamento. Luego, en 1874, viaja con sus discípulos Aureliano de Beruete y José Entrala a Asturias, entrando ya abiertamente en su temática los paisajes de alta montaña, quizá por sugerencia de Beruete (que ya se relacionaba entonces con el Colegio Internacional y con Giner de los Ríos), siendo con ocasión de este descubrimiento de los Picos de Europa por parte de Haes, cuando, a decir de Pena, «se introdujo de lleno la alta montaña en la iconografía del arte del paisaje español»², lo que es cierto, aunque no debemos

³ Archivo Catedral de Burgos, Actas Capitulares, 1535, fol.189.

⁴ Archivo Catedral de Burgos, Actas Capitulares, 1536, fol.296.

⁵ En el libro de fábrica hemos encontrado la siguiente noticia: Ymagenes para los pilares nuevos. Recibensele en quenta veinte e siete mill y trezientos y quarenta maravedies que dio y pago a Juan de Villarreal ymaginario por los quatro evangelistas y quatro doctores para los pilares nuevos y una filatera para la capilla de Santiago.(Archivo Catedral de Burgos, Libro de fábrica, 1537, fol. 73).

¹ Pena, M.C., *El paisaje español del XIX: del naturalismo al impresionismo*, Universidad Complutense, Madrid, 1982, p. 195.

² *Ibidem*, p. 198.

de olvidar que, como precedente, casi treinta años antes, ya Pérez Villaamil se sintió atraído por la plasmación de los paisajes de alta montaña asturianos, si bien de una manera profundamente romántica³. En este mismo año de 1874, también en compañía de Beruete, pinta en Vasconia y Navarra, campaña pictórica que volvió a realizar en 1875⁴.

Vemos, pues, que el descubrimiento de los asuntos de alta montaña por parte de Haes, y la plasmación en su pintura, se inscriben, básicamente, en el período comprendido entre 1872 y 1875, pudiendo concretarse aún más el despertar de dicho interés en el año de 1874, cuando comienzan a entrar ya abiertamente estos asuntos en su temática quizá por sugerencia de Beruete. Aunque esto no indica que Haes limitara su producción de paisajes de alta montaña a este período de años citado, sí resulta, sin embargo, muy significativo en la producción de dichos asuntos.

La dificultad para identificar paisajes pictóricos suele ser muy grande, a no ser que en la representación aparezca algún elemento orográfico, arquitectónico o del folklore popular fácilmente identificables, pero no son estos dos últimos casos los más comunes en estos paisajes del realismo, donde las arquitecturas y los personajes populares, si aparecen, suelen tener un carácter bastante impersonal y anodino; y en cuanto al elemento orográfico, tiene que ser característico en alto grado para ser identificable a nivel general.

Pues bien, buen ejemplo de ello son los dos paisajes de Haes del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno de Barcelona (Figs. 1 y 2) a que nos referimos al principio. Ambos cuadros representan la vista de la misma montaña y, sin embargo, poseen títulos bien diferentes en los respectivos museos donde se conservan, siendo, además, boceto y obra definitiva uno respecto al otro, sin que se hayan puesto hasta ahora, que sepamos, en relación para poder constatar por su afinidad dicha circunstancia.

El del Museo del Prado (en depósito en el Museo Jaime Morera de Lérida) (Fig. 2) es un óleo sobre cartón pegado a madera, de 30 x 41 cms., procedente del legado de los discípulos de Haes al extinguido Museo de Arte Moderno de Madrid, llevando el título de *Pirineos franceses*⁵; mientras que el del Museo de Arte Moderno de Barcelona (Fig. 1) es un óleo sobre lienzo, de 166 x 122 cms., firmado y fechado en 1872, llevando por título el de *Montañas de Asturias*⁶. Estos dos cuadros, curiosamente, representan, como decimos, la vista del mismo pico montañoso (muy característico) al fondo, poseyendo también los mismos términos medios, y sin embargo se les tiene en sus respectivos museos, y quizá desde antiguo, como paisajes de dos sistemas montañosos españoles diferentes y bien lejanos. Sin duda, el del Museo del Prado es, por su factura suelta, características y soporte, el boceto o estudio preparatorio del natural del de Barcelona, que difiere de aquél sólo en que tiene una ejecución más acabada y en que, como cuadro de taller, lo pasa el artista del formato apaisado del boceto a formato vertical en mayor tamaño, añadiéndole, de acuerdo con este nuevo encuadre, en la parte baja central, al primer término, un pequeño promontorio rocoso coronado por un árbol junto al que sitúa a dos personajes populares; detalle orográfico éste tomado, sin duda, de otro apunte del natural, o pedazo paisajístico de él, y pegado, añadido, al boceto principal para conformar una composición creada en el estudio del artista y no al natural. Es decir, el cuadro de Barcelona, compuesto en el taller del pintor, está formado con elementos del natural, pero no creado directamente del mismo. Esta forma de proceder, nos pone de manifiesto la importancia que aún tenía para el artista del realismo el cuadro de taller, obra muy trabajada y acabada que, bajo

³ Arias Anglés, E. (Coordinador), *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes y Aureliano de Beruete*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1990, p. 218, núm. 20.

⁴ Pena, M.C., *Op. cit.*, nota 1, p. 199.

⁵ Arias Anglés, E., *Op. cit.*, nota 3, pp. 332-333.

⁶ *Ibidem*, pp.266-267.

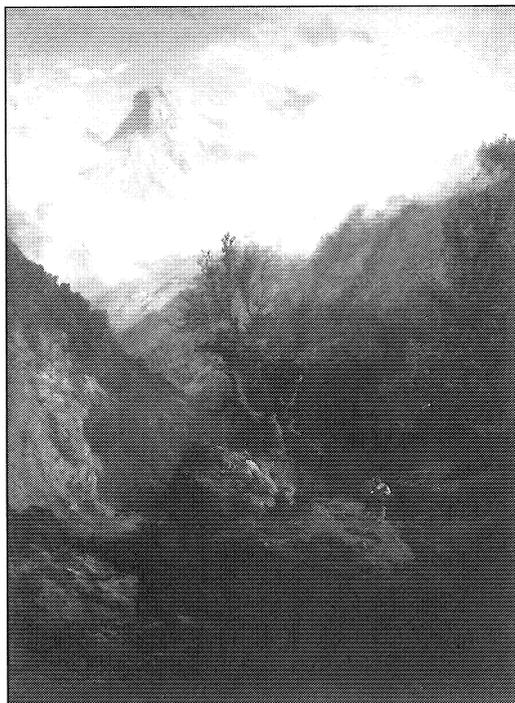


Fig. 1. Carlos de Haes. *Montañas de Asturias*. Barcelona. Museo de Arte Moderno.

Fig. 2. Carlos de Haes. *Montañas de Asturias* (antes *Pirineos franceses*). Museo del Prado. Madrid. (En depósito en el Museo Jaime Morera de Lérida).

AEA, LXXV, 2002, 297, pp. 51 a 88



Fig. 3. Carlos de Haes. *Los Picos de Europa (?)*. En el Comercio. Madrid.

sus aspectos realistas, ocultaba una forma de componer de herencia romántica y en la que se permitía la entrada de la fantasía en la obra aunque fuese por medio de aditamentos tomados del natural que, en definitiva, desvirtuaban de hecho la realidad del paisaje representado.

No hay duda, pues, a la vista de ambos cuadros, que el del Museo del Prado es un boceto tomado del natural por el artista y que luego, siguiendo un procedimiento muy normal en Haes, éste compuso el cuadro definitivo en su estudio o taller, teniendo como base dicho boceto, al que cambia a formato vertical, añadiéndole algunas variantes, de la que es la más significativa el citado promontorio rocoso con el árbol y los personajes en el primer término central del cuadro.

Por lo que respecta al asunto que ambas obras nos representan, creemos que se trata, sin duda, de una vista de la cordillera cantábrica, dado que el cuadro del Museo de Arte Moderno de Barcelona, la obra definitiva compuesta en el taller, está fechado en 1872, año en que, como hemos dicho más arriba, veranea y pinta en Santander, pareciéndonos, por tanto, que el título que en dicho museo se le da a este cuadro de *Montañas de Asturias* es mucho más acorde con la realidad que el de *Pirineos franceses* que lleva el boceto del Museo del Prado depositado en Lérida. No tiene nada de extraño que si en ese año de 1872 estuvo el pintor en Santander, se acercase al borde asturiano y tomase algunos apuntes de las montañas de esta zona que, en definitiva, le sirvieron para la realización de este lienzo. Por tanto, el boceto conservado en el Museo Jaime Morera de Lérida (depósito del Museo del Prado) lo tomó el artista del natural en 1872 y, a su vuelta de su excursión artística veraniega por Santander, procedió de inmediato a la realización del lienzo definitivo de taller que se conserva en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, lo que nos atestigua el hecho de que este último lo fechara el artista en 1872.

En cuanto al cuadro aparecido en el comercio de Madrid (Fig. 3), presenta una similar problemática respecto a su datación e identificación temática. Es un óleo sobre lienzo, de 43 x

63 cms., firmado en el ángulo inferior izquierdo «C. de Haes». Se trata de una hermosa obra que representa, como decimos, un paisaje de alta montaña, ocupando los primeros términos un estrecho valle, en medio de dos estribaciones montañosas, por el que discurre un claro y rápido arroyuelo, entre pedregosas y abruptas orillas, que, descendiendo, viene a terminar al primer término del cuadro. Los medios términos del mismo están ocupados por unos macizos boscosos de coníferas, actuando éstos como telón de separación referencial de la distancia con respecto a los últimos términos, donde se destacan, en un gris azulado, ligeramente brumoso, los picos nevados de unas grandes montañas, coronadas por un celaje de límpido azul cargado de blancas nubes.

La obra, por su técnica, composición y colorido, parece pertenecer a la que Cid Priego denominó su segunda etapa o época, fechable, según dicho autor, entre 1870 y 1880, y que se caracteriza por un aclaramiento de su paleta y, como consecuencia, por un colorido más alegre y brillante que el de su primera etapa, eliminando los asfaltos y los tonos terrosos así como la dureza dibujística anterior, pintando con mayor desenvoltura y clarificación y brillantez de los tonos⁷; es decir, son obras, en general, realizadas con colorido jugoso y factura suelta.

Esta coincidencia estilística de la obra con la denominada segunda etapa de Haes —de las tres que marcan la secuencia de su producción establecidas por Cid Priego⁸—, viene a tener paralela concomitancia con respecto al tema del cuadro, ya que el hecho de tratarse de un asunto de alta montaña nos lo sitúa también en esa etapa o período (1870-1880); pues, como ya dijimos anteriormente, el descubrimiento de los paisajes de alta montaña se produce en Haes entre los años de 1872 y 1875, viniendo a coincidir, como ya vimos, su interés por tales asuntos con esta denominada su segunda etapa.

Aunque es difícil, en principio, precisar de qué región montañosa del norte de España se trate, sabiendo como sabemos que entre 1872 y 1875 anduvo pintando por la cornisa cantábrica y Navarra, pensamos que no sería arriesgado aventurar que el lienzo sería fechable por alguno de estos años, tanto por su estilo como por su temática (dado el tipo de montañas representado). Sin duda el asunto debió de estar tomado o bien de algún paisaje de los Picos de Europa, donde estuvo en 1872 y 1874, o bien de los Pirineos navarros, por donde anduvo en 1874 y 1875. Pero si nos atenemos, además, a que la estructura compositiva del lienzo es muy parecida a la de los dos cuadros citados de los museos del Prado y de Arte Moderno de Barcelona, podríamos aún intentar concretar más su fecha de realización y temática, la primera en torno al año de 1874 y la segunda como una vista de los Picos de Europa.

Por ello, pensamos que tanto el cuadro aparecido en el comercio de Madrid, como estos dos de los museos del Prado y de Arte Moderno de Barcelona, tendrían como asuntos, según lo dicho, paisajes montañosos de la cordillera cantábrica y estarían realizados por similares fechas, aquellas en que Haes descubre los paisajes de alta montaña en el norte de España y los incorpora a su temática por influjo de su discípulo y amigo Aureliano de Beruete; época, a partir de la cual, los paisajes de alta montaña entraron ya a formar parte del acervo iconográfico del paisajismo español.

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS
CSIC

⁷ Cid Priego, C., *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Instituto de Estudios Ilerdenses (CSIC), Lérida, 1956, pp. 18, 21 y 22.

⁸ *Ibidem*.