

“TORMENTA SOBRE PEÑALARA”

Eduardo Martínez de Pisón

Universidad Autónoma de Madrid e Instituto del Paisaje (FDS)

Pedro M. Nicolás Martínez

Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

El 14 de febrero de 2022 uno de nosotros dio una conferencia de grato recuerdo en el Museo Sorolla con el título de “Mirada geográfica a un paisaje de montaña: Joaquín Sorolla, *Tormenta sobre Peñalara*, 1906”. El acto, que fue iniciativa de la Fundación Duques de Soria dentro de sus actividades culturales, se dirigió a un público restringido. El cuadro original a que se hizo referencia estuvo expuesto en un caballete junto al conferenciante, de modo que el paisaje pintado fue un foco principal de atención para los asistentes.

Cuando se publique este escrito será el centenario de la muerte de Sorolla. Valgan, por ello, estas páginas como aportación del Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria a los homenajes en recuerdo del pintor que se realizarán durante el año 2023.

Una parte significativa de la toma de datos y del material utilizado se había conseguido por los autores de este escrito en el terreno representado en el cuadro, lo que nos animó a elaborar conjuntamente la actual ponencia. Algo de su contenido habíamos adelantado también en un breve artículo en la revista *Peñalara* con el título de “Seis vistas históricas de Peñalara”, mostrando imágenes precedentes a Sorolla en la representación de esta montaña en el arte. De todos modos, en la mencionada conferencia no se pudo proyectar una presentación de diapositivas relacionadas con lo narrado -lo que se remedió en parte con unas figuras impresas y repartidas en un cuadernillo de mano- y no se dejó constancia escrita de lo allí expuesto, por lo que su contenido no se difundió más allá del acto. Por todo ello, pensamos que procedía traer a este seminario, actividad consagrada de la Fundación, aquellas aportaciones. La exposición en el Seminario del Paisaje de Soria se centró en las figuras, aunque en lógica ausencia del cuadro original, y tanto ella como su redacción posterior nueva-

mente se refieren a la perspectiva geográfica de un paisaje artístico. Este texto vendría a cumplir, en sentido literal, el proverbio latino: “Verba volant, scripta manent”.

En nuestra intención no se trata sólo de indagar en el estudio de la cultura de un lugar, lo que es propio del paisaje, sino también de explorar en la geografía de un cuadro. Es lo que hemos venido haciendo en trabajos anteriores, particularmente en el análisis de *La Canal de Mancorbo*, de Carlos de Haes, con Manuel Frochoso, publicado en la revista *Ería*, y que estuvo igualmente precedido por una conferencia de uno de nosotros ante el cuadro en el Museo del Prado.

1. Los datos

Damos por sentado el valor geográfico y cultural de un paisaje bien pintado. Tratamos, pues, de comentar un cuadro significativo y magistral con perspectiva paisajista sin olvidar la calidad estética que posee, pero centrándonos en su representación y sus significados. En cualquier caso, esta imagen de la cumbre máxima del Guadarrama, por ser tal, adquiere un especial significado.

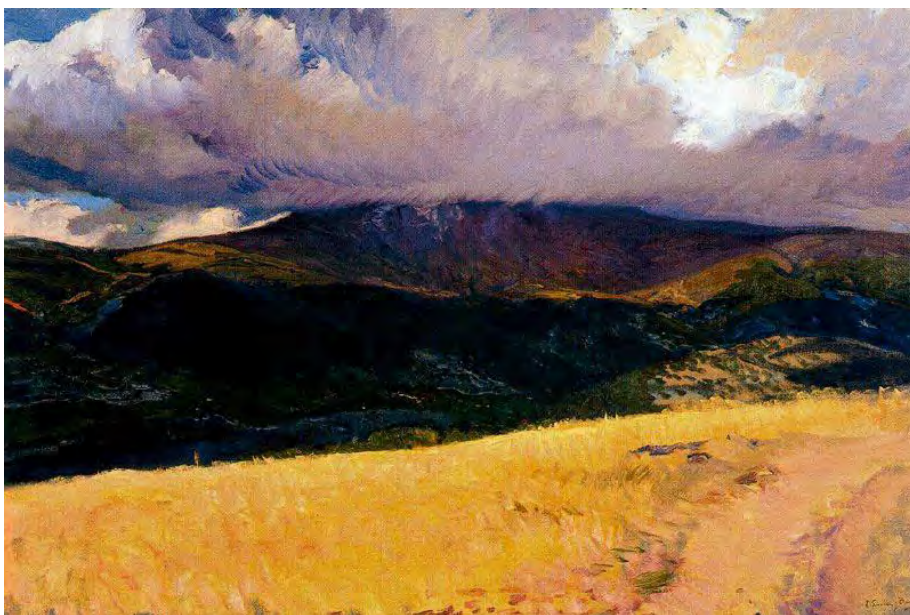


Figura 1. Cuadro de Joaquín Sorolla *Tormenta sobre Peñalara*, pintado en 1906. Museo Sorolla, Madrid.

Dado que el cuadro fue pintado en 1906 y puesto que Sorolla nació en 1863, el pintor tenía 43 años cuando plantó su caballete frente al pico más alto de la Sierra.

Según los periódicos locales de esa fecha, era un día otoñal borrascoso, pero Sorolla aprovechó una estancia en Segovia entre el 9 y el 14 de octubre para desplazarse hacia La Granja, atraído por el Guadarrama y en conexión con el sentimiento artístico de la montaña.

No era el único en ese momento. Sólo hay que recordar que Beruete estuvo pintando incluso en los Alpes entre 1905 y 1907. En agosto de 1900 pasó también por los balnearios pirenaicos de Aguas Buenas y de Panticosa, en busca de encuadres “pintorescos”, es decir, que merecieran ser pintados. En Grindelwald, en 1906, trabajaba desde el balcón del Hotel de l’Ours y, según sus palabras en carta a Sorolla, “hacía excursiones fáciles y en ferrocarril a sitios magníficos como aspecto”, aunque era consciente de las dificultades de representación de la montaña alpina para su estilo.

Sorolla fue a hacer un trabajo de campo, rápido, al aire libre como era ya la línea implantada de los plenairistas, en un lienzo de tamaño adecuado (800 por 534 cm) para trabajar sobre él al óleo. Hay rasgos del cuadro que indican esa rapidez, casi instantánea en su captación de las nubes cambiantes y de sus luces y sombras, propias y arrojadas, o en el esbozo rayado, casi más dibujo que pintura, de la parte inferior del cielo.

Sorolla había acudido a Segovia en octubre sólo para pintar; como diría Beruete, porque sus paisajes eran pictóricos o pintorescos. Por las calidades del lugar para su representación artística y, es obvio, por su significado cultural. Y también se lo indicó así él a Beruete. Allí eligió, entre otros motivos, la cumbre de la Sierra, con sus colores propios de la estación, y dio la casualidad de que hacía mal tiempo, el ambiente por cierto que Morera había buscado antes tenazmente en el Guadarrama de Miraflores, lo que le asociaría de paso a la montaña tormentosa en el arte. De modo que esta situación intensificó y se apoderó de un cuadro, que podríamos calificar de realista o verista. Se sumó, pues, la Sierra a otras tres pinturas de la ciudad de Segovia y una de un árbol de La Granja, pero, al ser la montaña lo representado, corresponde además al ciclo particular de este género de paisajes.

El realismo no significa plasmación del panorama sin criterio. Sin duda, en esta obra, como era de esperar, hay encuadre, una especial perspectiva del lugar, unas luces y tonos únicos, unos celajes que corresponden al saber ver del artista, es decir, a saber encontrarlo y escogerlo en lo real y, claro está, a tener la capacidad de pintarlo de modo tan notable.

Volvió Sorolla en 1907 a La Granja, de junio a septiembre, al Hotel Europa, con su hija enferma, y realizó el encargo del conocido retrato real, entre otros cuadros, pero ya no tuvo a Peñalara como objetivo.

2. El lugar

El sitio representado corresponde a una arquitectura peculiar de la orografía serrana, un sistema de bloques rocosos levantados y relativamente hundidos, en “teclas” y peldaños, pilares y fosas, que parece compendiar cómo se muestra buena parte de los relieves del Sistema Central. El punto de vista es próximo al pueblo de Valsaín hacia la mole de Peñalara, con un desnivel entre ambos de más de 1.200 metros y a una distancia en línea recta desde el caballete hasta la cumbre de 6 kilómetros y medio. Los materiales rocosos son los habituales de la Sierra, metamórficos y cristalinos, corteza terrestre de génesis profunda, gneis en el macizo de Peñalara y granito en la depresión fluvial y, parcialmente, en el cerro de Matabueyes.

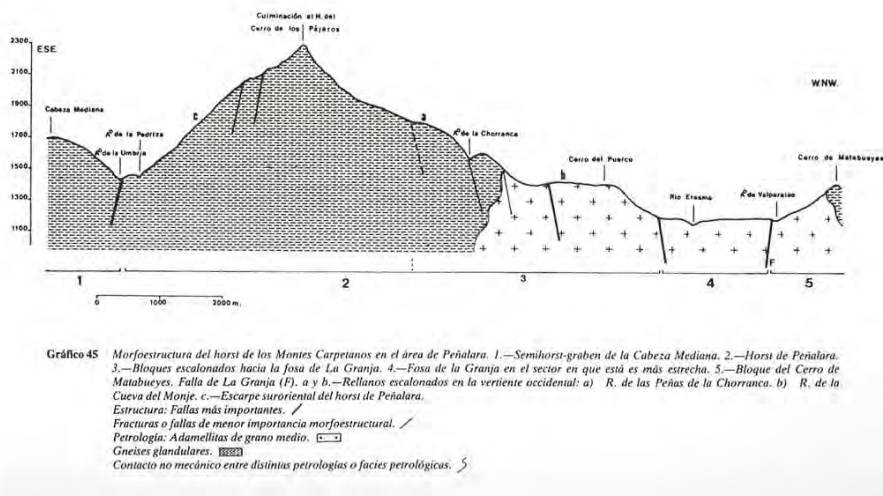


Figura 2. Perfil morfológico de Peñalara a Matabueyes, según C. Sanz, 1988.

Esa perspectiva a media altura (1.200 m de altitud), es la ideal en montaña, porque, desde un buen mirador natural, permite observar la totalidad (o lo suficiente) de los pisos que produce su relieve. Tras el pintor aún queda un bloque elevado, aunque de sierra media, el cerro de Matabueyes (1.400 m. de altitud). Ante él, en hueco, se abre primero la fosa (1.100 m de altitud) por donde corre el río Eresma, que no resulta totalmente visible, y luego se levantan con fuerte desnivel las laderas del macizo de Peñalara escalonadas en tres peldaños. Cada elemento está delimitado por netas fracturas, principales en los límites de la fosa del Eresma con Matabueyes y Peñalara, y secundarias en los peldaños intermedios, uno el de Valsaín, al oeste de la fosa

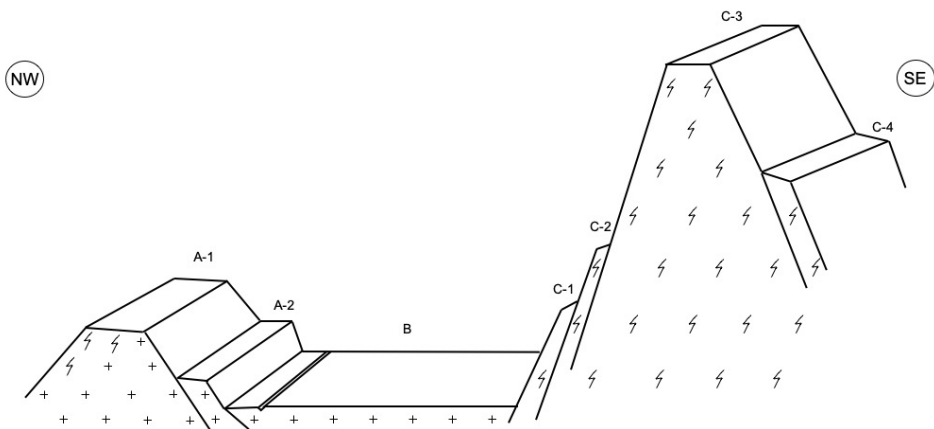


Figura 3A. Simplificación del sistema de bloques entre Matabueyes y Peñalara. Esquema sin escala y con las alturas incrementadas para destacar su escalonamiento: A-1, Bloque de Matabueyes (1.400 m). A-2, Peldaño de Valsaín (1.200 m). B, Fosa del Eresma (1.100 m). C-1, Escalón del Cerro del Puerco, Cabrerizas y Navalesquilar (1.400 m). C-2, Escalón de Navapelegrín y Moño de la Tía Andrea (1.700 m). C-3, Bloque cimero de Peñalara (2.428 m). C-4, Escalón oriental de los circos glaciares (1.900 m). Las cruces indican granito y las líneas quebradas gneis.



Figura 3B. Unidades fisiográficas representadas en el cuadro *Tormenta sobre Peñalara*.

(1.200 m., como hemos apuntado), y dos, del Cerro del Puerco (1.400 m.) y del Moño de la Tía Andrea (1.700 m.), al este, hasta la cima del pico (2.428 m.). Los materiales rígidos primarios y su tectónica terciaria en estructura fallada son responsables, pues, de las líneas maestras de la morfología representada en el cuadro. Hay más sutilezas, qué duda cabe, pero su descripción nos alejaría de nuestro actual objetivo.

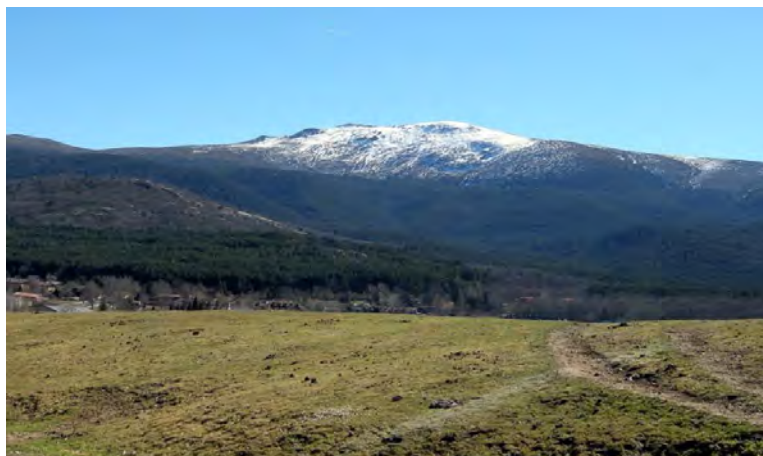


Figura 4. Panorama actual, en invierno, de Peñalara desde la finca de El Parque. En primer término, el prado ganadero claro; al fondo, la Sierra, con la ladera oscura boscosa y rocosa, y con nieve en altitud; amplia banda de cielo despejado.

De este modo, hay cuatro pisos observables y recogidos en la pintura de Sorolla. Primero, el alto, hacia los 2.000 m, rocoso y con pastos serranos de altura; segundo, hacia 1.500 m, de ladera umbría y boscosa de pinar y robledal, con majadas; tercero, hacia los 1.000 m, el fondo de valle, con poblamiento y mosaico de usos, fluvial, por donde pasa el canal de comunicaciones, con bosques y pastos importantes de Valsaín y La Pradera; y, en cuarto lugar, el rellano del peldaño mediano del pueblo de Valsaín, donde se sitúa el pintor, de ambiente rural, con pastos agostados y un camino ganadero. Sorolla pinta este conjunto, encuadrado por Peñalara y desde su primer plano al último, con luz del oeste y sombras no sólo del relieve y la orientación, sino arrojadas por las abundantes nubes. Tras él hay un quinto elemento orográfico destacado, el Cerro de Matabueyes, a 1.400 m, que constatamos pero que se sale ahora de nuestro campo.

Respecto a las nubes, que ya no son un piso del terreno, pero sí una banda esencial del cuadro, lógicamente en su parte superior, están definidas como de “tormenta” en el mismo título del cuadro y por ello adquieren entidad especial en la intención del

pintor. Un análisis meteorológico de su carácter, realizado por Miguel Ángel Viñas, indica que, en realidad, no son tormentosas, salvo tal vez una que correspondería a un resplandor blanco, pintado alto en un hueco abierto entre las de primera línea, pero que estaría situada sobre la Sierra más allá de Peñalara. Las nubes de este pico, las abundantes en el lienzo, serían, en cambio, las derivadas por una situación otoñal del norte y producidas por nubosidad de estancamiento en el relieve. Es un tipo de celaje frecuente en la cuerda de los Montes Carpetanos en tal situación meteorológica, que envuelve sus cumbres en frías nieblas. Queda aclarado así este aspecto, que no es importante pictóricamente, pero que afecta a la exactitud del título del cuadro. Las tormentas en el macizo, con nubes de desarrollo vertical, oscuridad, truenos, rayos y precipitaciones violentas no son tampoco escasas; son además fuertes e inolvidables para quien las haya vivido en la desamparada loma de su cima. Somos testigos.

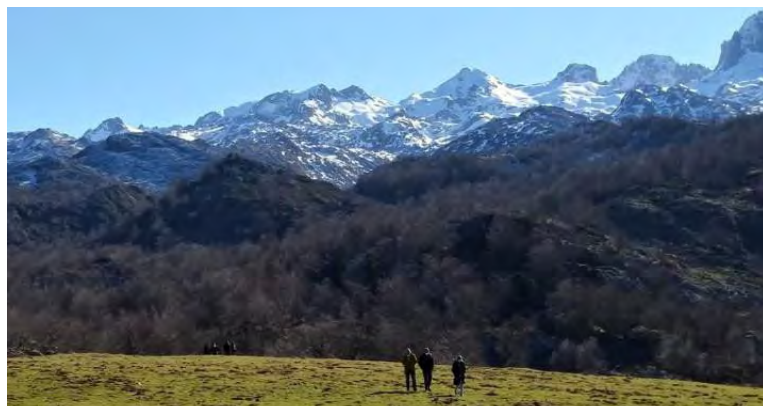


Figura 5. Repetición de cuatro franjas visuales escalonadas en distintos paisajes de montaña. Vista, en este caso, de Los Picos de Europa.



Figura 6. Nubes y luces serrañas en la obra de Sorolla. Comentario en el texto.

3. Las vistas históricas

Señalamos en nuestro artículo en la revista Peñalara, antes mencionado, que escogimos seis vistas ejemplares de cómo se ha representado el pico de máxima altitud de la sierra de Guadarrama y, por ello, especialmente simbólico, en el arte desde el siglo XVI al XX, porque éstas constituyen una selección expresiva de la figura de la peña en diferentes contextos históricos.

Unas coinciden, las antiguas, más o menos con la perspectiva de Sorolla, desde Valsaín, y otra, moderna, representa al flanco opuesto del pico, desde La Najarra. En las iniciales y de tratamiento tradicional (siglos XVI, XVII y primera mitad del XIX) Peñalara no es sino es un telón de fondo de los palacios de Valsaín (La Casa del Bosque) y de La Granja, que son el objeto directo de las vistas, con intención descriptiva, mientras la ya cercana al tiempo de Sorolla (finales del XIX) se centra en la montaña por sí misma, con un cambio de criterio sustancial, un modo artístico diferente y también una calidad mayor. Estos nuevos objetivos naturales y estéticos enlazan el arte con una corriente cultural completa, por lo que es necesario inscribirlos en ella. Dejamos de lado, sin embargo, otras obras donde el entorno representado alrededor de los edificios de La Granja no pretende reproducir la fisonomía de la Sierra.



Figura 7. Casa del Bosque y Peñalara, según Wyngaerde
(segunda mitad del siglo XVI).

La primera de tales vistas corresponde al palacio de Valsaín, dibujado por Wyngaerde. Aquí, a partir de un antiguo albergue de caza de Enrique III se realizó la construcción de lo que se conocía como “Casa del Bosque” en 1552, llevando a cabo la obra Luis y Gaspar de Vega, bajo el control de Felipe II, que incluía el ajardinamiento del inmediato entorno. Prosiguieron las obras en el siglo XVII y se mantuvieron las

visitas reales hasta que, en 1682, se incendió y fue abandonado. Felipe V ponderó su posible rehabilitación, pero, como sabemos, decidió realizar una nueva construcción en la finca próxima de la Granja, de modo que el gusto francés sucedió al flamenco en la importante arquitectura palaciega local. La Casa del Bosque permaneció en estado de ruina y no ha salido de él.

Anton van den Wyngaerde, originario de Amberes, dibujó 62 vistas de España entre 1562 y 1570, entre ellas una de la Casa del Bosque, por encargo de Felipe II. Tras el palacio, Wyngaerde representa los relieves que ascienden hasta la cima de Peñalara. Es un panorama de trazo sencillo donde se pueden identificar diversos cerros de la ladera occidental del macizo, así como robledos y pinares en su lógica sucesión altitudinal. Como bien ha indicado T. Bullón, tal “obra es la primera representación pictórica conocida de una parte de la Sierra de Guadarrama”.



Figura 8. Peñalara, según Brizuela (primera mitad del siglo XVII).

Pedro de Brizuela fue un arquitecto segoviano entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII. Data de 1625 un mapa suyo que cartografía esquemáticamente el palacio y su entorno, con el fin de fijar los “límites del Bosque de la Casa Real”. El plano está realizado, como es habitual, a vista de pájaro, pero la Sierra se levanta en el dibujo simulando un relieve en cuya cumbre está caligrafiado un rótulo que dice: “Peñalara”. También se identifican con aproximación mayor o menor el río Eresma y el Cerro del Puerco, la Cueva del Monje, el Prado Redondillo y el Moño de la Tía Andrea. Se trata, pues, de un mapa con elementos de dibujo, con caracteres

más técnicos que artísticos y que no pretende que la Sierra, solucionada con trazos simples pero realistas, sea su objetivo principal. Pero la rotunda denominación de la montaña mayor es razón suficiente para que lo incluyamos en esta lista, pues los nombres vernáculos de los picos con frecuencia no existen o rara vez hay testimonios tan claros de ellos o no se mantienen en el tiempo.



Figuras 9A, 9B, 9C y 9D. Distintas vistas de la Granja con el macizo de Peñalara al fondo, según Brambilla (primera mitad del siglo XIX).

Bastante después, Fernando VII encargó en 1821 a Fernando Brambilla, de origen italiano, la realización de las *Vistas de los Sitios Reales*. Brambilla pintó al óleo tales “vistas”, que, a partir de 1832, se litografiaron y difundieron en láminas. Unas cuantas de ellas corresponden a la Granja de San Ildefonso, conservándose los óleos sobre este lugar en la Casa del Labrador de Aranjuez. Destacan dos por la presencia notoria del macizo de Peñalara, una a pleno sol y otra nocturna con luna y celajes. Todavía es Peñalara sólo marco escénico del palacio, aunque la entidad física y pictórica de ese telón hacen que destaque en el conjunto representado. Sin duda, en consonancia con las tendencias culturales de la época, el marco montañoso y nevado era ya del gusto del pintor y otorgaba un carácter especial al emplazamiento serrano de los

edificios. Los cielos nubosos de la noche invernal parecen preludiar además el interés artístico por una meteorología local poco clemente.



Figura 10. Peñalara, visto desde la Najarra, por Morera (finales del siglo XIX).

Como antecedente más próximo a Sorolla en tiempo y en intención en la pintura sobre la Sierra hemos de señalar a Jaime Morera, discípulo de Carlos de Haes. Este magisterio es particularmente significativo para comprender su técnica, su estilo y su preferencia, al menos durante un tiempo, por los paisajes guadarrameños. Y para establecer un enlace académico más amplio con la escuela paisajista alpina, donde destacaba la obra de Calame. Martín Rico, también discípulo de Haes, participó incluso de las enseñanzas directas de Calame en los Alpes. Morera buscaba plasmar el rostro más alpino del Guadarrama, por lo que acudía a la Sierra entre los años 1891 y 1897 cuando el tiempo empeoraba y se adentraba en ella para encontrarla en las condiciones deseadas. En esos días de frío, nieve y temporal, con base en Miraflores, dibujó así desde La Najarra la vertiente más glaciar de Peñalara elevada sobre la fosa de Lozoya, ofreciendo un paisaje nuevo cuya naturaleza vale por sí misma. Ya no hay palacios que justifiquen un dibujo o un cuadro, sino la montaña. Al mismo tiempo, por la estética y el modo de pincelar, no se busca ya servir de mera ilustración: es pintura por ganas de pintar.

Finalmente, Sorolla, tan próximo a los pedagogos institucionistas, a los científicos y a la cultura de su tiempo, participe en la creciente valoración de Peñalara desde

otras perspectivas culturales, acude a su vez en 1906 a la Sierra desde Segovia sólo para pintar. Se sitúa en la vieja perspectiva de los primeros dibujantes de Peñalara, desde Valsaín, porque es buen sitio, y como una síntesis que enlazara con todos los precedentes, logra un cuadro muy especial con la cumbre nublada y, con ello, la consagración de esta montaña en la pintura.

4. La posición del pintor

Indagando sobre el terreno con una copia del cuadro y en días despejados, recorrimos la falda de Matabueyes que mira a Peñalara y el entorno de la localidad de Valsaín; finalmente comprobamos que la posición de Sorolla al pintar este cuadro correspondía, en primer lugar, a las praderas próximas al pueblo, bien por El Bosquecillo (al norte), o bien por la Casa de Navarincón y El Parque (al sur), ambas en su escalón orográfico y dentro por ello de la cota aproximada de 1.200 m. El terreno está desfigurado en detalle por sus usos posteriores a 1906 y, sobre todo, por haber sido frente en la Guerra Civil, con construcciones de casamatas y excavaciones de trincheras, lo que no facilitaba la exacta localización del punto donde puso el pintor su caballete. Finalmente, por la perspectiva del cuadro y por la colocación relativa de sus elementos pudimos situar la posición de Sorolla en el rellano de El Parque, balcón natural de uso ganadero cercano al pueblo y fácilmente accesible. Desde este punto de observación encajan los componentes de dibujo del cuadro, el encuadre adecuado, el primer plano de pastos amarillos en otoño con la traza del camino y el engarce de los distintos relieves montañosos.

Aparte de un interés lógico en nuestro caso por localizar la posición de Sorolla en aquel día de octubre de 1906, ubicar este punto tiene valores geográficos de otro orden, pues cualifica el lugar de pintura del cuadro como sitio de interés cultural. En nuestra opinión, además de otorgar tal posición concreta un apoyo a la catalogación de esta obra, tendría el beneficio de agregar ese lugar, desde el arte, a la presencia local de varios bienes reconocidos, como lo que queda del palacio de la Casa del Bosque -sin embargo, en estado deplorable-, a la proximidad de la Granja, al pinar excelente de Valsaín y al Centro Nacional de Educación Ambiental de La Pradera de Navahorno.

Por otro lado, hace no mucho, a principios de 2022, recogió la prensa que unos astrónomos de Texas habían precisado el día y la hora exactos en que Claude Monet había pintado un acantilado en su ocaso: el 18 de febrero de 1885 a las 16'53 horas. Sin aspirar a tanto, lo tomamos como un estímulo.

Como es inevitable, hicimos una comparación entre lo que muestra el cuadro y lo que se percibía en el invierno de 2022 en el terreno desde la misma perspectiva. Volvían a captarse, como era de esperar, las bandas horizontales principales del cuadro, cuatro en el panorama, aunque podemos reducirlas a tres en la pintura, con un estado del tiempo atmosférico distinto: primera, un cielo brillante y lejano; segunda, una montaña en lo remoto, con la luz acentuada por la nieve; tercera, una ladera intermedia oscura; y cuarta, una pradera cercana luminosa. Al ser “tormentoso” o simplemente nuboso el panorama del cuadro, cambia en su cielo, sus nubes, su monte y sus luces y sus sombras. Episodios, pues, en las formas de presentarse la naturaleza que sólo nos aconsejan que habrá que volver al lugar en un día borrascoso o con nubosidad estancada en la cima por el viento del norte.

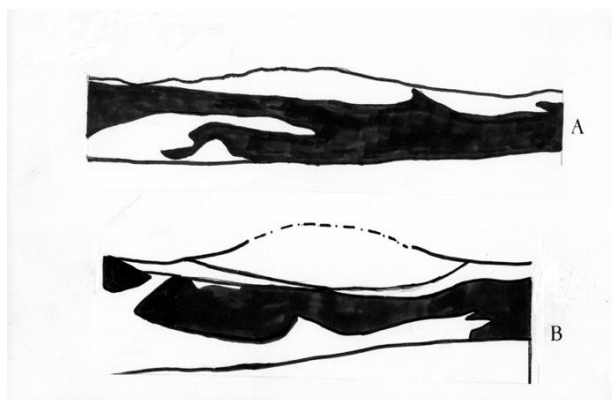


Figura 11. **A:** recubrimiento de bosque en panorama actual.
B: recubrimiento de bosque en el cuadro de 1906.

Respecto a la vegetación, en el cuadro aparecen más claros o menos recubrimiento que lo que hoy se percibe. Como sugerencia para su estudio, acompañamos estas palabras de un esquema comparativo de las superficies boscosas apreciables en la ladera de Peñalara vista desde Valsaín, entre el cuadro de Sorolla y la misma perspectiva en la actualidad. Hay que tener en cuenta que la relación entre “pradera” y “bosque” ha estado muy reglamentada desde antaño, desde el siglo XII, y no exenta de conflictos entre ganaderos y madereros, a veces de difícil convivencia, existiendo abundante documentación y estudios eruditos sobre su historia, por lo que su variabilidad en el tiempo, visible desde Wyngaerde en el aspecto gráfico, es una cuestión geográfica interesante. Aquí la acotamos a la sencillez de lo visible entre lo reflejado por Sorolla y lo observado por nosotros desde el mismo lugar.

Lo que vio y plasmó el pintor, como terrenos de larga historia, tiene sus nombres, no siempre explicables para el geógrafo. Alguien definió a la toponimia como una ciencia inexacta en un momento de humor, lo que nos sirve de amparo, sin pretender aportación alguna, para preguntarnos por las denominaciones de los principales lugares que aparecen en el cuadro.

Partamos de “Matabueyes”: aunque no está incluido en el lienzo, es sobre su dorso oriental donde se abre el rellano de la finca de El Parque, es decir, el punto de vista de Sorolla. Es posible que provenga de la unión de “mata” como arboleda, cosa frecuente, con un uso boyal, pero existe también un arbusto llamado matabuey, propio de encinares mediterráneos aclarados (*Bupleurum fruticosum*), que no deja de llamar la atención. Respecto al río “Eresma”, lo recibe de su curso más bajo, del nombre prerromano Irisama, o “el que rodea la ciudad”, como en los casos de Coca y de Segovia. En cuanto a “Valsaín”, se han dado varias interpretaciones, como un origen personal de Valle de Sabino (derivado de Valsabín), o de las sabinas, que no hay, o de los pinos (pero “sapius” no es pino sino abeto, lo que no encaja), aunque podría también proceder de saín, referido tanto a sebo como a saíno o jabalí. Finalmente, “Peñalara” ha tenido también numerosos comentaristas, unos de tendencia física, procedente de “peñalar”, lugar de peñas; otros de orden histórico, como “Peña de Lara” o “los Lara”, asociada a tal nombre familiar; otro religioso, como “Peña del Ara”, entendiendo que ara se refiere a un altar. Sin embargo, es más probable que sea una síncopa, como tantos topónimos serranos (Navalviento, Navalhorno, Navalrincón, etc.) de dicha Peña del Ara, pero con el significado de valle para la palabra “ara”, en el mismo sentido que se aplica desde los pirenaicos Valle del Ara, de Arazas y de Arán al más próximo abulense Aravalle, entre otros lugares. El hecho de que su cumbre gemela se denomine Peña Citores, que parece proceder de “citerior”, indicaría una distinción entre ambas marcadas prominencias o peñas: una, la que da aquí, desde los puertos, la citerior, y otra la que da al ara o valle de Lozoya.

5. El cuadro

Vamos a entrar en las formas, las luces, el ambiente de montaña y la composición de la obra, como aportación artística a un lugar geográfico. Para ofrecer un complemento gráfico, hemos diseñado unas figuras esquemáticas que, con sencillez, ayuden a lo que exponemos en el texto.

Es obvio que la composición básica del cuadro se establece a partir de lo que da la naturaleza del lugar. Pero el cuadro no es un calco geográfico: al pintor lo que le interesa es la pintura, que tiene su propio campo, por lo que el cuadro mostrará la

versión que otorga a tal lugar la mirada del autor, su técnica y su arte. A partir de ahí, el cuadro es un juego de luces del paisaje, en este caso como una teoría de la montaña.

Destacan tres franjas aproximadamente horizontales en el cuadro. La alta, nubosa, con celajes dinámicos que vienen hacia el observador desde la alejada montaña. La intermedia, con intensas sombras cambiantes, que huye hacia la profundidad del cuadro. Y la inferior, el campo inmediato con fuerte luz y color intenso, que se pone

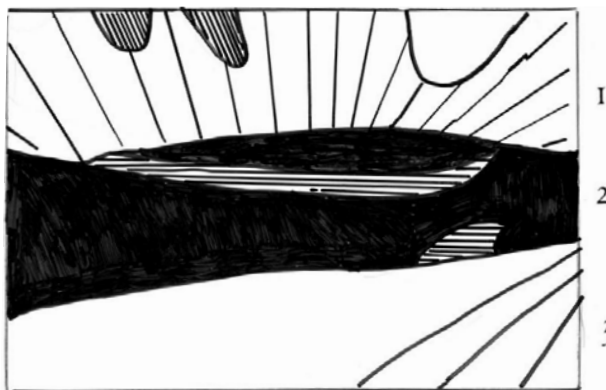


Figura 12. Esquema de composición del cuadro en tres bandas, superior de celajes, media de sierras e inferior de campo.

Comentario en el texto.

junto al espectador, tras un salto o vacío determinado por la interpuesta depresión del Eresma. El cielo, con sus meteoros, es amenazante, la sierra sombría es misteriosa y el inmediato ambiente campesino, tranquilizante, es cálido y luminoso. No es nada especial en la montaña. Las tres franjas superpuestas, pradera inferior, montes medios fragosos y cielos serenos o aborascados, se encuentran dispersas en cualquier visión de altitud media de montaña ya sea del Guadarrama o, por ejemplo, de los Picos de Europa y hay, por ello, frecuentes fotografías que las muestran. Podemos, por tanto, insistir en su descripción en el cuadro, pues Sorolla reúne en él estas características y no de un modo estático, sino sabiendo reflejar con brío su movilidad natural.

La franja superior contiene los celajes turbulentos, con luz media, colores fríos, líneas convergentes en la cumbre tapada por las nubes, lo que realza la cima invisible. El alto cielo se acerca desde la Sierra hacia el pintor o el observador presentando enclaves oscuros y un foco de luz blanca.

La franja intermedia, principalmente en sombra, conforma una banda oscura, propia de la umbría de la montaña, de la roca y de las sombras cambiantes del nubla-

do, con elementos subordinados a media luz que dan relieve a rocas y escarpes. La montaña se aleja y se esconde, con su valle, sus roble, pinos y prados.

La franja inferior es pura luz, pero también movimiento, brisa, en las hierbas amarillas. Está tan cerca que se está allí, en lugar alomado, soleado, con roderas de camino que llevan a lugar poblado y que cooperan en trazar una perspectiva local en la mancha casi cegadora y atrevida del prado pecuario. Así acerca el primer plano y aleja el segundo.

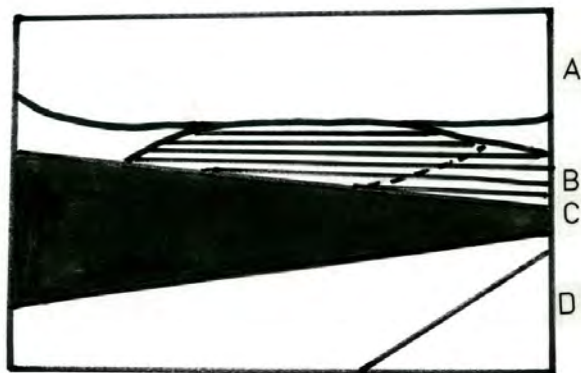


Figura 13. Elementos geométricos del cuadro.

A-B: arcos tangentes. C-D: ángulos consecutivos.

El cuadro se resuelve en unos claros elementos geométricos: la base del cielo forma un arco abierto, con su convexidad hacia abajo, tangente con otro arco convexo hacia arriba y más cerrado que sigue el perfil de la montaña. En la ladera se aprecia otro arco menor intercalado. La inserción de tales formas curvas contribuye a crear un efecto de foco central profundo y a una apertura panorámica de las alas del paisaje.

Las partes intermedia e inferior se trazan al modo de dos ángulos consecutivos con sus vértices hacia la derecha del lienzo, que adosan ladera oscura y pradera clara. En ésta, el camino dibuja un tercer ángulo subordinado. Los colores utilizados cooperan con la geometría, dando varios tonos de azules, violeta y blanco al cielo; violetas, pardos y ocre a la montaña alta; varios tonos de verde, con predominio del oscuro, a la ladera; y dos tonos de amarillo para el prado cercano.

Este es, pues, el resumen de lo representado, de lejos a cerca: cielo, “tormenta”, roca encumbrada, bosque viejo, valle y, aquí, loma en entorno abierto aldeano. Se mira la montaña y su borrasca desde seguro. En la novela de Dino Buzzati titulada *Bárnabo de las montañas*, de 1933, se situaba igualmente la acción en tres escalones,

en los que el bosque es el intermedio: por debajo de él, el valle con sus gentes y, por encima, escarpes y guijarros de la montaña. Abajo, los pueblos con sus vidas pautadas; arriba, los peñascos y los emboscados; entre ambos, como un umbral, la oscuridad de la arboleda silvestre. En otro de los maravillosos libros de este escritor, *El secreto del Bosque Viejo*, se describe el interior de la masa arbórea como un mundo de sombras, rumor de ramas, cantos de pájaros, olor a resina y a tierra buena, en un majestuoso silencio.

Podemos, pues, tomar Valsaín y su entorno como perteneciente a un canon geográfico de la montaña. Así también, mirando al paisaje que incluye al representado en el cuadro, en lo alto están Peñalara y su Majada Hambrienta; en medio, el pinar silvestre, las navas y las carboneras; y abajo Valsaín ganadero y antes palaciego, La Granja cortesana y el llano y el agua del valle del Eresma. El cuadro contiene lo enumerado en una sola y fugaz mirada a lo borrascoso, áspero y silvestre desde lo soleado y doméstico, la dehesa boyal. Esta universalidad de la obra de Sorolla nos conduce a una consideración, breve, pero de radio más amplio, cuyo eje se sitúa en el mundo alpino, el lugar donde los bien llamados observadores de la altitud hicieron fructificar sus modelos culturales.

6. Sorolla y la pintura de montaña

Este nuevo planteamiento requiere que nos salgamos un momento del Guadarrama. Pero es que el gusto por pintar montañas tiene viejas, algo lejanas y grandes raíces culturales en Europa y también en América. Se trata del modelo alpino.

Podemos remontarnos a la pintura del Renacimiento y al texto de una carta de Conrad Gesner en 1541 que tituló con expresividad y apertura a nuevas ideas *De montium admiratione*. Hay montañas pintadas ya en Durero, en Leonardo, Tiziano, Brueghel, o en Patinir y se ha propuesto como fecha clave de este asunto la de *La Virgen del canciller Rolin*, de Van Eyck, hacia 1433. Hay un estilo prerromántico en Ruisdael, aún en el siglo XVII, con cimas, rocas, cascadas, alerces, sombras acusadas, nubes tormentosas y precipicios, sin necesidad de gentes ni argumentos. Y hay genialidades sin tiempo como las de Velázquez en nuestro Guadarrama, que también resuelve en un paisaje bandeado, como en el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos.

Pero la corriente que ahora nos interesa, al conformar el patrón de la reciente pintura española de montaña, es, lógicamente, la ilustrada y romántica. A caballo entre ambas tiene su expresión un ensayo de Chateaubriand, de 1795, titulado *Carta sobre el paisaje en la pintura*, donde se lee que “el paisaje, como el retrato, tiene su

parte moral e intelectual”. Es un rostro. Por ello, jamás los estudios de gabinete reemplazarán, en este campo, al trabajo en la naturaleza: es el caso de las cascadas, las rocas, las nieves, los torrentes, los bosques o la cabaña del montañés. El paisajista, añade, debe amar la naturaleza, conocerla y estudiarla. Esta disposición se expandió. Y llegó lejos. En América, en 1836, un paisajista seguidor de Turner, Thomas Cole, escribía, según sus propias palabras, para propagar el arte del paisaje de montaña, porque allí es donde “lo sublime se funde con lo bello”. El consumado paisajista americano A. B. Durand (1796-1886) fomentó también el estudio artístico de las montañas y la pintura al aire libre, hasta tal punto que se ha escrito que estaba obsesionado con los árboles y las rocas. En 1855 publicó sus *Cartas sobre la pintura del paisaje*, donde se interesaba por los fenómenos meteorológicos y las escenas de tormentas, pintando estos estados atmosféricos en las montañas White y en las Hudson Highlands. Existe, curiosamente, otro precedente europeo de este estilo epistolar en las *Nueve cartas sobre pintura del paisaje* de Carl Gustav Carus, publicadas en 1831. En una estancia europea, Durand visitó el Vesubio y los panoramas de los Alpes, incluyendo el Mont Blanc y sus glaciares. En sus *Cartas* aconsejaba Durand, desde el principio, acudir a la naturaleza para pintar bien, aparte de otra finalidad no desdeñable: obtener y dar bienestar. Y el lector podría imaginar el cuadro de Sorolla cuando, al referirse a sus licencias con la luz y la forma para realzar el paisaje, recomienda “aumentar la calidez de la luz” y “dar a la oscuridad mayor intensidad”. En fin, ¿no se podrían aplicar al lienzo de Peñalara, por analogía conceptual, las siguientes líneas de la carta VI, del 4 de abril de 1855?: “Con independencia de su eficacia pictórica, la luz imparte un sentido alegre al cuadro [...]; incluso la temida oscuridad de la tormenta y la tempestad resulta mitigada y se convierte en algo agradable sólo con que un mínimo destello del sol anime algún rincón del cuadro”.

La extensión artística del paisaje de montaña se inserta en una corriente cultural completa, que fue expresada claramente en la literatura. Así Rousseau, en 1761, se refería en *La nueva Eloísa* al carácter superlativo de la experiencia en su naturaleza, donde todo está en “consonancia”. En 1804 Senancour, en su *Oberman*, se sentía descubridor de un mundo nuevo en la montaña salvaje. Los poetas “lakistas”, en 1805, peregrinaban y hacían versos a los Alpes. En 1816 Byron describía al Mont Blanc como un soberano coronado por nieve. En 1839 Victor Hugo decía que, allí, “el pensador encuentra un libro inmenso, donde cada roca es una letra, donde cada lago es una frase, cada aldea un acento”. De este modo se formó una verdadera corriente helvetista que hizo peregrinar a los Alpes, aparte de los mencionados y otros muchos, a Ramond, a Voltaire, Goethe, Stendhal, Chateaubriand, Hoffman, Lamartine, Walter Scott, Dumas, Balzac, Gogol, Flaubert, Dickens, Gautier, Tolstoi, Dostoyevski,



Figura 14. Montaña tormentosa en América, según Durand.



Figura 15. Montaña tormentosa en los Alpes, según Calame.

Rimbaud y hasta el formidable Tartarín, de Daudet, en 1885. La montaña, a finales del siglo XIX, estaba en Europa tragada por la cultura.

En el campo de la pintura ilustrada y romántica, hay que mencionar a los artistas viajeros, partiendo del fértil paso por los Alpes de William Pars en 1770, acompañado por de Saussure, o el viaje de Towne, desde el Lake District. Pero son, sobre todo, las repetidas estancias de Turner entre 1802 y 1844 las que ingresan la pintura de montaña en la genialidad del arte. También, entre otros, Ruskin aportó su finura desde 1833 o Brett su captación de la naturaleza en este trasiego internacional en busca de la fuente inspiradora de la montaña. Pero, además, hubo una línea interior, local, de pintores permanentes en su paisaje, propiamente alpina, en especial suiza, de gran estilo y notable influencia, incluso directa, como antes apuntamos, a través del magisterio de Haes, en la pintura paisajista española. Podríamos arrancarla con Wolf en 1776, seguirla en 1823 con Birmann, afianzarla con Diday (1802-1877) y su escuela suiza, y resaltarla con Calame (1810-1864), de quien surgieron numerosos discípulos locales y externos, llegando su seguimiento entre nosotros, a través de sus láminas, a Villaamil, a los aguafuertes de Haes, al contacto ya mencionado de Martín Rico y a la actitud de Morera. La escuela paisajista suiza de montaña, localizada en Meiringen, y con práctica al aire libre, donde Calame tuvo un papel clave, fue un núcleo didáctico conocido y tan influyente como otras escuelas paisajistas campestres. Finalmente, como pintor-geógrafo y arquitecto, debemos destacar la producción alpina de Viollet-le-Duc en el Mont Blanc, los mismos años en que Haes pintaba su *Canal de Mancorbo* (1876) sobre un abrupto y retirado paisaje de los Picos de Europa. En territorio español hay además bellas obras realizadas por pirineístas franceses en la cordillera fronteriza, escuela que, ya a finales del siglo XIX, había constituido, con más amplio terreno, una “Sociedad Francesa de Pintores de Montaña”. Tales líneas pictóricas prosiguieron y se expandieron, por tanto, hasta las fechas en que Sorolla y Beruete pintaban también sus paisajes de sierras y cordilleras.

Más en concreto, en esa línea de amplia producción hay un apartado que buscó representar el especial mundo estético de las cumbres estrictamente borrascosas, dando lugar a una tradición específica. Aparece, por ejemplo, en 1670 con Ruisdael y su *Paisaje de montaña con molino*, reaparece en Vernet en 1775, sigue en Wolf y en Calame (por ejemplo, en la obra premiada *La tormenta de Handeck*, de 1839), y tiene un especial significado en la *Tormenta de nieve* de Turner. En el Guadarrama esperó a Morera al finalizar el siglo, a Sorolla después y a Pons Arnau con su *Tormenta en la Sierra*.

No podemos olvidar lo que podríamos calificar de tormenta máxima: la que representa la erupción volcánica en la cima del cono que contiene su boca de salida. La

erupción es, además de un imponente y devastador hecho físico, un viejo tema, tanto bíblico como clásico, que adquiere un puesto notable en el interés naturalista de los siglos XVIII y XIX. También Turner captó la fuerza volcánica en 1817. Hubo incluso una tradición pictórica napolitana que repetidamente plasmó en imágenes coloristas el Vesubio en erupción, y en esa línea participó algún artista español, como Antonio Carnicero en 1775, o Pradilla en 1887, pintando éste -parece que con atrevimiento- su actividad explosiva desde el mismo cráter.



Figura 16. *La tormenta de nieve*, según Turner (1810-1812).

7. Los paisajistas españoles y su entorno

En el arte español hay una tradición propia de la pintura paisajista de montaña en su entorno concreto. La clave está en el año 1876 -como hemos tratado en otra ocasión con M. Frochoso-, cuando coinciden el cuadro de Haes *La Canal de Mancorbo* y la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). Se podría decir que la conexión material entre ambos hechos se encuentra en el gran pintor Beruete (1845-1912), discípulo de Haes, por un lado participante con el maestro y otro alumno, Entrala, en la excursión a Mancorbo de 1874 y, por otro, vinculado a la Institución y a la montaña (hasta desbordar las peninsulares y acudir al núcleo alpino). Y, además, amigo de Sorolla. Según investigaciones de M. Frochoso, volvieron a pintar en Liébana en 1891, en seguimiento de las enseñanzas de Haes, los paisajistas Gomar, Pombo y Camino, lo que pudo tomarse como un atisbo de formación de una escuela artística en los Picos de Europa, pero aquel viaje no tuvo continuidad.

No son pocos, como requieren el rostro del Guadarrama y el de su rampa basal, los cuadros serranos con bandeados de formas y color que salieron de los pinceles de Beruete y Sorolla. Beruete es el enlace claro entre nuestro pintor, Haes, Martín Rico, la ILE, la Sierra y el mundo internacional, y hasta con un modo de pintar paisajes con soltura. Los cuadros del Guadarrama de Beruete y de Sorolla desde sus pies meseteños, con sus distintas personalidades, son estéticamente emparentables y sus fechas de realización también son próximas, por ejemplo, alrededor del primer decenio del siglo XX y algo después, momento de eclosión social de la afición excursionista madrileña. Si ya Haes, Rico y luego Morera pintaron el Guadarrama en la segunda mitad y avanzado el siglo XIX con nuevos criterio y estilo, el arte estuvo y siguió atraído, en los tiempos guadarramistas de Beruete y Sorolla y tras ellos, por el paisaje serrano con una interesante pléyade de pintores de la escuela de Madrid e incluso llegó a Gredos con Martínez Vázquez. Recordemos a Campuzano, Espina, Lhardy, Pons, Regoyos, Borrell, Riancho, etc. Añadamos, a modo de nota de pasada, que cuadros de Sorolla muy bellos de la Sierra requerirían, no obstante, un retoque en sus títulos, como *El baño de la Reina*, en Valsaín, que debería ser vado y no baño, o *Siete Picos*, que, en realidad, muestra la Maliciosa y la Cuerda Larga.



Figura 17. El Vado de la Reina, en el pinar de Valsaín, por Sorolla (1907).



Figura 18. Cuerda Larga y La Maliciosa, Sierra de Guadarrama, por Sorolla (1907).

Naturalmente, hubo un entorno inmediato de correspondencia, influyente e influido, o en todo caso explicativo, que merece ser citado para entender mejor la obra de Sorolla, aunque, dada la categoría del pintor, además de hablar de la influencia en él de la ILE o de la Generación del 98, habría que hacerlo también del peso creativo de Sorolla en el 98 y en el paisaje. Como ha escrito Helio Carpintero, se trataría ahora de

señalar, aunque sea de paso, el interés de la “circunstancia” de Sorolla, en términos orteguianos. La parte vital. Fue el pintor en su vida paciente o participante en una España desigual, entre crisis y progreso, inestable políticamente en 1868, “restaurada” en 1876, regeneracionista con la ILE, e hizo su obra en sintonía con la cultura literaria y crítica de los escritores noventayochistas y de la generación siguiente.

Por sus conexiones valencianas pasa la figura absorbente de Blasco Ibáñez, y, más en general, su relación con Cajal, con Giner, con Ortega o Juan Ramón. Y, en todos estos casos, además, con uno u otro vínculo con la Sierra, sean casas en Cercedilla, apostolado excursionista o meditación guadarrameña. El lazo que une a Juan Ramón con el Guadarrama en 1903 viene a través el doctor Simarro, quien, como institucionista, recomendó al escritor, al que trataba medicamente sus melancolías, una estancia en la Sierra acompañado por Sandoval, consiguiendo, según Gullón, darle “calma y serenidad”. Son también expresivos en este sentido sus retratos de Azcárate, de Cossío y de Altamira o de casi todos los autores del 98 (Unamuno, Baroja, Azorín, Machado...), aparte de otros como Galdós, Ortega, Blasco y Juan Ramón. Carpintero ha destacado la importancia de su contacto próximo con Simarro, hombre singular de múltiples facetas, amigo de Giner y también valenciano; en él se cruzan varias relaciones serranas que incluyen a Sorolla. El retrato del rey en La Granja es igualmente muestra de la entidad de sus vinculaciones profesionales, sin salirnos de la Sierra.

Si nos centramos en el paisaje y en el Guadarrama, Sorolla fue coetáneo del poeta Enrique de Mesa (1878-1929), cantor por excelencia de la Sierra, y del ya citado Jaime Morera (1854- 1927), el pintor del Guadarrama alpino, por lo que estaba, como es natural, en la misma corriente de otros guadarramistas. Aquel guadarramismo tenía, en buena parte, conexión con la práctica excursionista de la ILE, que veía en los paisajes serranos un cercano mundo de naturaleza, un motivo para el arte y el conocimiento, y un escenario para la experiencia directa de la montaña. Sólo hay que leer el artículo “Paisaje” de Giner de los Ríos, de 1886, para entender la profundidad del sentimiento de la naturaleza que importaba a la cultura española, concretado en el Guadarrama y en su “estética geológica”. En la idea de Ortega, la Sierra era la expresión del paisaje pedagógico, sin duda evocando a Giner.

Estos pasos nos abrieron a una cultura española paisajista, que abarca la ciencia, la enseñanza, el arte, el pensamiento, el amor a la naturaleza y la práctica del excursionismo. Expresión directa de esta actividad fueron, además de la anterior y por tanto veterana Asociación Catalanista de Excursiones Científicas (1876), la fundación del Club Alpino Español dos años después de que Sorolla pintara el cuadro que ahora nos ocupa, o la Real Sociedad de Alpinismo Peñalara el año 1913 o, más adelan-

te, la implantación en 1932 del monumento de la Fuente de los Geólogos cerca del Puerto de Navacerrada. Es significativo que el acto inaugural del alpinismo español, la ascensión al Naranjo de Bulnes por Pedro Pidal y el Cainejo, tuvo lugar en fecha cercana, 1904, lo que estaba próximo al temple que llevó a la creación de los Parques Nacionales en 1916, parques que se concretaron en 1918 en dos de nuestras montañas.

Por otro lado, como hemos indicado, el 98 fue su entorno más directo, tanto el de los escritores como el de los pintores (por ejemplo, Campuzano, Regoyos, Beruete...) y el de los gustos de los compradores de cuadros, al menos los más refinados, tal como reseñó Azorín. Sobre la relación intelectual y personal del institucionismo y el noventayochismo con Sorolla se han realizado los oportunos estudios que resaltan sus afinidades y sus contactos reales, de modo que aquí nos basta con reseñarla, insistiendo en que tales marcos socioculturales fueron captados y rehechos por el genio particular del pintor. Pero de ello se desprende que los paisajes elegidos, los lugares, su estética y sus ideales son expresivos del contexto que apuntamos, a través lógicamente de la biografía del pintor, de sus residencias, estancias y encargos, es decir sin disociar artista y persona. Habría que recorrer para ello el itinerario vital que arranca con el plenairismo de Salvá y sigue con la influencia de Pinazo, el contacto con Pradilla y Beruete y el ámbito internacional (decisivo), con científicos, escritores y artistas, sus recorridos por múltiples paisajes y su amplitud de temas (histórico, social, costumbrista, retratista y paisajista).

En estos pasos, el año del cuadro, 1906, Sorolla estuvo en Segovia y Valsaín, en Toledo y en El Pardo, en 1907 en La Granja y Valsaín, en 1902, 1909, 1910 y 1917 en Granada y Sierra Nevada, ampliando sus vistas de montañas en pinturas de colores audaces, y desde 1911 el contrato con la Hispanic Society le llevó por España desde Jaca a Extremadura. En todo este tejido, son particularmente expresivos los contactos de Sorolla que giran alrededor de la Sierra, además de los factores que le mostraron sus relieves desde las campiñas madrileñas. En esas relaciones se encuentra su vínculo con Juan Ramón Jiménez, que, al parecer, acudió al Guadarrama a la misma casa de Cercedilla donde luego vivió y murió Sorolla, ambos a través del doctor Simarro, su círculo médico y sus relaciones intelectuales. Por cierto, como hemos indicado y reiteramos, todos ellos retratados por Sorolla.

Ciñéndonos a la pintura del paisaje de montaña en España, la clave fue, sin duda, como hemos repetido, el cuadro de Haes en Liébana, su expedición de 1874 con Beruete y Entrala y su resultado final dos años después. Fue un viaje enlazable directamente con el modelo alpino y con la obra de Calame. Fue seguidor estricto del método preceptivo de salir a pintar al campo y, mejor, como diría Martín Rico, si éste era montañoso y alejado. Además, el estilo de Haes conducía a una ponderación

directa de las luces y las formas del paisaje, con lo que se diferenciaría del impresionismo. Prueba de ello es la obra de Morera y, en especial, sus cuarenta y dos cuadros de temas serranos. Pero también hay que ampliar aquel movimiento paisajista a otros artistas, algunos tal vez menos inmediatos que los ya mencionados, por lugar, tiempo o circunstancia, como en los casos de Villaamil, Espina, Lhardy, Ricardo Baroja, Regoyos, Casto Plasencia, Zuloaga. Incluso Pradilla fue buen paisajista, como se observa en varios elegantes escenarios de sus cuadros de tema histórico.



Figura 19. Calle de Pintor Sorolla, Cercedilla, en la actualidad, en la que estuvo la residencia de Sorolla.

La figura de Martín Rico (1833-1908) merece aquí un alto, tanto porque ya de estudiante copiaba las litografías de Calame como porque realizó muy tempranos cuadros de la Sierra, como porque -ya lo apuntamos- estuvo en los Alpes con el maestro Calame en 1862. Fue al Pirineo en 1865, antes pasó por Covadonga y se mantuvo en la Sierra entre los años 1865 y 1870. Conviene insistir en que sus estudios del Guadarrama en los cincuenta del siglo XIX fueron los primeros internados en esta montaña. Allí abordó también la pintura de los árboles, que estaba considerada como el verdadero reto pictórico de un paisajista. Su amistad con Beruete y Sorolla, que tiene que ver con el excelente retrato de Rico por Sorolla en 1904, cierra la escena humana de nuestro pintor entre sus contemporáneos y frente a la Sierra. En suma, podemos considerar el cuadro *Tormenta sobre Peñalara* como un eje revelador de significados culturales amplios, que se suman a sus calidades como pieza artística de primera importancia.

Se ha escrito que hubo un 98 atlántico y otro mediterráneo, en literatura y en pintura. Por un lado, en el septentrional y oceánico, estarían Unamuno, Baroja, Va-

lle, Regoyos y Zuloaga, y en el otro, marino y soleado cabrían Azorín y Sorolla. Es atractiva esta división, pero no sabemos si demasiado sencilla: por ejemplo, Zuloaga pintó un tormentoso cielo castellano en *Gregorio el Botero*, trágico y llameante, que probablemente tiene que ver más con ciertas ideas que con el firmamento. Si lo comparamos con el cielo borrascoso de Peñalara de Sorolla, queda claro que, en este caso, lo que hay es naturalismo y no tragedia. Es otro cielo y otra concepción de la pintura de paisaje. La tormenta sobre Peñalara se sitúa entre el realismo de situación y el gusto por pintarla, pero es también el símbolo cultural de una cumbre en el arte del paisaje.



Figura 20. Martín Rico: *Dos pinos en el Guadarrama* (1858).



Figura 21. Carlos de Haes: *Valle en la Sierra de Guadarrama* (1870).



Figura 22. Aureliano de Beruete: *Paisaje de El Pardo* (1910), con la Sierra de Guadarrama.

Consideración final

Así, un paisaje serrano de moderadas dimensiones, que tal vez no consta entre las pinturas más célebres de Sorolla, aparece, sin embargo, cargado de contenidos. Además de su belleza artística, cuestión esencial, vierten en su significado el especial carácter del lugar, los valores culturales en los que se asienta y el trasfondo histórico en el que se pinta. De este modo, el cuadro *Tormenta sobre Peñalara* se

vuelve también revelador de calidades que, sin estar visibles en él, le otorgan un sentido añadido como pieza explicativa en la historia del paisaje. Claro está, finalmente, la entidad pictórica del cuadro y el renombre de su autor dan lugar a que esta obra pase del mismo modo a ser una referencia de primer rango desde nuestro enfoque paisajista.

El cuadro que nos ha ocupado en esta ponencia, aparece, pues, como una síntesis de un mundo cultural y artístico que se asienta en un significado geográfico. Consiste en la consideración del paisaje como un motivo para expresar el gozo de pintar y que, gracias a la maestría en su realización, produce belleza como imagen y alcanza a ser una contribución a la cultura. En un cuadro se manifiesta una elección, que aquí es la de la montaña con su nube, y nos remite a una circunstancia histórica propia, contribuyendo a ella, que nos une internacionalmente con la Europa artística.

Helio Carpintero ha recogido la relación que tuvo Sorolla con el doctor Simarro, como antes apuntamos, que incluye la Sierra, y muestra una cita donde el pintor dice: “Pinto las cosas donde están [...] en su propia atmósfera”. Se refería al gabinete de Simarro, pero su fondo sería completamente aplicable, incluso más que a un laboratorio, a Peñalara y sus nubarrones, pues, por el tiempo que hacía en las cumbres y por voluntad del pintor, esa “atmósfera” se convirtió en protagonista del cuadro serrano. Añade nuestra fuente una recomendación del doctor al artista: Hay “pintores que hacen asunto de todo lo que cogen por delante [...]. Usted no necesita buscar asuntos, sino hacerlos”. Es decir, crear, aportar lo propio.

Este fue el caso de Peñalara, con su cielo. La pintura de Sorolla los convirtió conjuntamente en asunto de arte y nos enseñó a verlos a su modo. El paisaje real, el que permanece en la Sierra, quedó así cualificado en 1906 como un foco de cultura. El lugar no es cualquier lugar, ni el cuadro cualquier cuadro. Por ello, bien merecería que, en el viejo Valsaín, se valorara el prado de El Parque como sitio significativo. Como sugería Unamuno en La Flecha, sólo por haber sido donde Sorolla plantó su caballete, podríamos aconsejar su visita reverente para poder encontrar allí, a la intemperie, en el formidable panorama inspirador, un expresivo final a una notable referencia cultural que pudo surgir en el ánimo de cualquier observador al contemplar este bello cuadro en el cerrado ambiente de un museo urbano.



Figura 23. Mapa del sector de la Sierra de Guadarrama entre Valsaín y Peñalara



Figura 24. Los expresivos retratos de Sorolla: su entorno de científicos y miembros de la Institución Libre de Enseñanza.



Figura 25. *Significativos retratos del Rey, del doctor Simarro con su equipo y de Juan Ramón Jiménez.*



Figura 26. *Entre Galdós y Ortega, algunas de las figuras representativas de la Generación del 98 y su vínculo valenciano.*

Bibliografía aludida

- Barón, J. (ed.) (2012): *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Bullón, T. (2006): “Valores geomorfológicos en el entorno natural, histórico y artístico del valle de Valsaín (Segovia)”. *Trabajos de Geología*, 26, p. 111-120.
- Calvo, M. (ed.) (1996): *J. Sorolla y la cornisa cantábrica*. Oviedo, CAMCO.
- Carpintero, H. (2014): *Luis Simarro. De la psicología científica al compromiso ético*. Valencia, PUV.
- Casado, E. (s. a.): *Jaime Morera y Galicia*. Ver en: dbe.rah.es/biografias/13314/jaime-morera-y-galicia
- Gullón, R. (1990): *Juan Ramón Jiménez: año de gracia de 1903*. Real Academia Española. Hernández, C. (2014): *El institucionismo en Sorolla. La representación de la Sierra de Guadarrama*. Madrid, Museo Sorolla.
- Iracheta, C. de (2014): *Juan Ramón Jiménez en el Guadarrama. Verano de 1903*. Ver en: carlosdeiracheta.com/juan-ramon-jimenez-en-el-guadarrama-verano-de-1903.
- Kagan, R. L. (dir.) (1986). *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van der Wyngaerde*. Madrid, El Viso.
- Manuel, C. (1998): “El monte de Valsaín en el siglo XVIII: un ejemplo de gestión forestal de antiguo régimen”. *Estudios Segovianos*, nº 96.
- Martínez de Pisón, E. (2017): *La montaña y el arte*. Madrid, Fórcola.
- Martínez de Pisón, E. y Frochoso, M. (2021): “La Canal de Mancorbo: significados de un paisaje”. *Ería*, vol. XLI, nº 2, p. 139-169.
- Martínez de Pisón, E. y Nicolás, P. (2022): “Seis vistas históricas de Peñalara”. *Peñalara*, 579, p. 22-26.
- Morera, J. (1925): *En la Sierra de Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves*. Madrid, s. e.

-
- Sancho, J. L. (2000): *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*. Aranjuez, Doce Calles.
- Sanz Herráiz, C. (1988): *El relieve del Guadarrama oriental*. Madrid, Consejería de Política Territorial de la Comunidad de Madrid.
- Toledo, J. de (2018): *Toponimia de Valsaín*. Madrid, Farinelli.
- Viñas, J. M. (s.a.): *Tormenta sobre Peñalara*. Ver en: divulgameteo.es/pinacoteca/5html. Vv Aa (1983): *Aureliano de Beruete, 1845-1912*. Madrid, Caja de Pensiones.
- Vv Aa (1999): *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.
- Vv Aa (2010): *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*. Madrid, Fundación Juan March.