

IRENE SÁNCHEZ MORENO

Breviario de la montaña



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

INICIARTE



IRENE SÁNCHEZ MORENO

Breviario de la montaña

Diciembre 2018 - febrero 2019
Casa Pinillos - Cádiz



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

INICIARTE

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura
Marta Alonso Lappí

Secretaria General de Cultura
María Cristina Saucedo Baro

Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte de Cádiz
Daniel Moreno López

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2017:

Francisco Fernández Cervantes, Belén Mazuecos, Juan Carlos Robles (IAC), María Arjonilla, Rafael Doctor, Tete Álvarez (UAVA) y Eva González Lezcano

EXPOSICIÓN

Casa Pinillos. Museo de Cádiz

Juan Ignacio Vallejo Sánchez

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco Fernández Cervantes
Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

Montaje

ART INSTALLER

CATÁLOGO

Edición

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Texto

Francisco L. González-Camaño

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Gema Ramírez Aragón

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Diseño

Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-318-0

Depósito Legal: SE 2504-2018

ÍNDICE

	pág.
Presentación	5
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez Consejero de Cultura	
Breviario de la montaña	7
Francisco L. González-Camaño	
Obras	25
Biografía	53
Traducciones / Translations	57

Irene Sánchez nos presenta en *Breviario de la montaña* una serie de paisajes alpinos aparentemente inaccesibles, donde plasma una naturaleza en bruto, no sin ciertos detalles contra natura ocasionados por la huella del hombre y que generan una innegable nostalgia. La mayor parte de sus proyectos siempre parten de la grandiosidad de la naturaleza que resiste a la presencia destructiva del hombre en ella.

Este proyecto se enmarca dentro de los seleccionados de la convocatoria de 2017 del Programa Iniciarte, el cual también inaugura una nueva sede en Cádiz, Casa Pinillos del Museo provincial. Con este proyecto ya son 56 las exposiciones desarrolladas a lo largo de 5 convocatorias desde que se iniciaron en 2013.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
Consejero de Cultura

Breviario de la montaña

“Y los hombres continúan admirando las altas montañas y las amplias mareas del mar, y los impetuosos torrentes que se precipitan bramando, y el océano y las estrellas en órbita; y mientras lo hacen se olvidan de sí mismos”.

Confesiones, San Agustín.

Cuando por fin liberan de sus cadenas al insurrecto prisionero de Chillon, cantado por Byron, su primer impulso es trepar por el muro de su celda para asomarse a la luz y ver el paisaje¹. Estamos a principios del siglo XIX y el poema se hace eco de un sentimiento que, a esas alturas, ya se había extendido entre las clases dominantes y las élites culturales de la Europa del norte: el disfrute del paisaje como símbolo de libertad y expresión de una realidad más allá de las cotidianas servidumbres sociales. *Wanderlust* lo llaman los alemanes, término que bien podría traducirse como pasión por salir a caminar o hacer senderismo en espacios naturales. “Todo lo que deseaba alcanzar –nos dice el prisionero– era el resalte de la ventana para poder ver, por lo menos una vez, entre rejas, las montañas y saludar con la mirada las majestuosas cimas (...) Las vi, eran las mismas, su aspecto no había cambiado como había cambiado yo. Vi en sus laderas las nieves perpetuas y a sus pies el lago inmenso, vi también el Ródano azul de vertiginosa corriente (...) En aquel momento mis ojos se llenaron de lágrimas. Sentí una gran turbación.”

Además del consabido canto a la libertad y a la exaltación del yo, tan caros a Byron, *El prisionero de Chillon* enfatiza otro de los rasgos distintivos del romanticismo como es la nueva y apasionada disposición anímica ante la presencia de lo natural, especialmente de lo natural indómito y salvaje. No hace falta subrayar el

¹ Byron, George Gordon, *The prisoner of Chillon and other poems*, London, J Murray printed, 1816. El poema, escrito en primera persona como monólogo del sacerdote François Bonivard, nos relata las experiencias de encarcelado que este religioso sufrió durante 6 años en el castillo de Chillon por haberse atrevido a expresar sus ideales democráticos enraizados en su fe religiosa. Byron lo escribió después de haber visitado junto a su amigo Shelley el cantón suizo de Ginebra.

carácter alegórico del poema byroniano en virtud del cual al paisaje alpino se le otorga un poder consolatorio capaz de aliviar los quebrantos de la condena. Los hombres son causa de prisión y dolor, la montaña representa, en cambio, la libertad e impulsa la proyección del espíritu hacia regiones casi metafísicas.

Aunque no está en nuestro ánimo hacer ahora la genealogía del paisaje como género artístico más o menos autónomo, sí nos gustaría recordar unas pocas evidencias. En primer lugar, que la visión moderna del paisaje en Occidente –no solo desde el punto de vista pictórico sino también literario y científico– empezó a fraguarse en la segunda mitad del siglo XVIII². Nótese que hablamos de “la visión moderna” ligada, sin remedio, al surgimiento y desarrollo de la Revolución Industrial y a la consecuente necesidad de auxilio y aislamiento en la naturaleza por parte del hombre sensible y, asimismo, afectada por la violenta sacudida política que supuso el final del Antiguo Régimen. Pintores como Poussin o Claudio de Lorena, ambos de fina sensibilidad paisajística pero necesaria y absolutamente ajenos –por cultura y siglo– a lo que Shelley llamó “la era de la desesperación”³, encontrarán en la naturaleza el sereno escenario donde ubicar asuntos tratados en la Biblia o la mitología, siempre cercanos a lo pastoril y a la idealización nostálgica de un mundo ido. Son los suyos paisajes imaginados o, a lo sumo, reelaboraciones muy conceptualizadas de lo que entendían por “clasicidad”. Representantes insignes, en definitiva, de la visión “clásica” del paisaje que en Italia encuentra en el taller de los hermanos Carracci su principal fuente de inspiración⁴.

2 Recuérdense, en este sentido, dos obras seminales como son *La Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1761), una de las cumbres de la novelística sentimental dieciochesca que aúna la pasión amorosa de los dos amantes, y su inevitable lucha con la razón, con una intensa comunión espiritual con la naturaleza, representada por la imponente visión de los Alpes suizos y, por otra parte, el libro de Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), continuación de sus *Cuadros de la Naturaleza*, publicado dos años antes. Verdaderos manifiestos paisajísticos en los que las montañas empiezan a cobrar una fuerte y distintiva personalidad. En el caso de Humboldt, el viaje a la América española que lleva a cabo junto al botánico francés Aimé Bonpland (1799-1804) fue definitivo tanto para sus estudios como para su filosofía del paisaje.

3 Shelley, en el prólogo a su libro *La rebelión del Islam* (1817), analizó con gran agudeza algunas de las causas que produjeron en el ánimo de la intelectualidad británica una fuerte decepción con respecto al entusiasmo inicial con los que fueron recibidos los cambios originados por las revoluciones industrial y francesa. Acerca de los años que siguieron a ambas llega a decir: “Páreceme que aquellos que ahora viven han sobrevivido a una era de desesperación.”

4 Son, en este sentido, canónicos los lunetos de la capilla Aldobrandini y, especialmente, el dedicado a la huída a Egipto (1602-1604), de mano exclusiva de Annibale Carracci. En los cinco restantes participaron pintores de su taller (la famosa *Accademia degli Incamminati*) como Francesco Albani, Giovanni Lanfranco o Sisto Badalocchio.

La visión moderna del paisaje, al menos en un primer momento, está mediatizada por los sucesivos descubrimientos y avances de carácter técnico y científico que hicieron posible la primera Revolución Industrial, siendo el preliminar de todos ellos los experimentos ópticos de Newton (todavía en el siglo XVII), soporte para su fundamental estudio sobre la luz y la refracción del color, de importantes consecuencias prácticas para los pintores y punto de partida para la posterior *Teoría de los colores* de Goethe, publicada en 1810. Así, es natural que fuera en Inglaterra donde se inaugurara la nueva manera de interpretar el paisaje. Pintores como Joseph Wright de Derby, William Day y, en menor medida, Paul Sandby –excelente acuarelista– se atreven a insertar en el medio natural motivos como altos hornos, fábricas y fundiciones de hierro. *Fundición de hierro vista desde el exterior*, (1773) o *Fábrica de algodón de noche*, (1783), ambas de Wright de Derby, son obras paradigmáticas en tal sentido y vienen a confirmar un cambio de mentalidad gracias al cual el deseo de instruir y concienciar empieza a reemplazar al deseo de agrandar, tan característico de la visión clásica del paisaje. Pero todavía de consecuencias pictóricas más profundas será la aportación metodológica de un paisajista como Alexander Cozens para quien la mancha fortuita (“blot”) es el principio de toda creación⁵. De su verdaderamente novedoso método (1785) se deduce que el pintor, por medio del pincel, antes que definir o describir debe tratar el color como “materia autónoma”, eficaz arranque del proceso de creación. De tal modo que el *blotting* engendraría “formas generales, sin sentido” pero capaces de evocar en el espectador las pertinentes asociaciones con los objetos. El pintor propiciaría así “significado y coherencia” a esas manchas que aun no son formas. Un trabajo plástico que ya no estaría basado en la línea sino en los contrastes cromáticos de claros y oscuros. El color para Cozens (y para la posterior escuela de dibujo del Doctor Thomas Munro) no tiene, por tanto, por qué obedecer al mundo de las apariencias sino que puede tomarse la libertad de adquirir “vida propia” lo que, en última instancia, permitirá al pintor poder liberarse de las ataduras del ilusionismo y la reproducción⁶. Como veremos más tarde, las consecuencias de esta manera de operar, en absoluto original pues pintores tan principales como Velázquez, Goya o el último Tiziano la practicaron quizá de un modo menos normativo, abrieron, no obstante, un productivo *modus operandi* en la inmediatamente posterior pintura romántica de paisaje que, pocas

5 Cozens, Alexander, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* (1785), ed. facsímil, London, Paddington Press, 1977.

6 Sobre el método de Cozens y su influencia en la escuela del Doctor Thomas Munro recomendamos la lectura del texto de Werner Hofmann *Las partes y el todo* incluido en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* que la Fundación Juan March organizó en su sede madrileña en 2007.



Alexander Cozens: *A Hilly Country*, pluma y tinta marrón con aguada sobre papel, ca. 1770. © Tate Gallery, Londres.

décadas después, recorrerían, primero, los paisajistas de Barbizon y, algo más tarde, los llamados pintores impresionistas. Con el tiempo, esas manchas impremeditadas de color que agrupadas terminan por dotar al paisaje de “significado y coherencia” se convertirán en uno de los más convincentes y extendidos procedimientos de la pintura contemporánea al que, por cierto, una pintora como Irene Sánchez Moreno, paisajista nata muy consciente de su tradición, no es ajena en absoluto. Modelando forma y figura mediante manchas de color, su paisajismo alpino de altos relieves y sombrías oquedades, alcanza un singular grado de expresividad –“vida propia” que diría Cozens– sin apenas boceto previo, pintado *alla prima*, con la seguridad y la destreza que solo un ojo bien educado y una mano reiteradamente entrenada en el arte de componer son capaces de captar y transcribir.

En segundo lugar, convendría no perder de vista que la visión moderna del paisaje cristalizó en plena fiebre del movimiento romántico, lo que explicaría el cambio de paradigma con respecto a la tradición neoclásica abrumadoramente activa hasta finales del siglo XVIII y primeros años del siguiente y, ya a esas alturas, epílogo almidonado de lo que hemos dado en llamar “clasicidad”. Esta inevitable ruptura con la tradición cultural y artística, así como el decidido posicionamiento de la mayor parte de los intelectuales y artistas (el significado actual de “artista” se acuñó en el Romanticismo) en contra de los excesos de la Ilustración (al fin y al cabo despótica, por muy ilustrada que se dijera) van a llevar, también a los pintores, a tomar distancias con respecto a los principales signos distintivos del pensamiento ilustrado: el orden racional como principio filosófico que organiza la sociedad y la ciudad como lugar ideal donde escenificar y humanizar ese orden. Del mismo modo que para cualquier escritor romántico las “rationales” unidades aristotélicas suponían una clara amenaza para la libertad creativa también para el pintor romántico la ciudad, el palacio, el jardín o, incluso, el paisaje intervenido o el periurbano (típico de la clasicidad y cuyo eco llega hasta un pintor como Goya) son escenarios artificiales que no satisfacen su ansia de libertad y su necesidad de disconformidad y rebeldía. La naturaleza adoptará, pues, sus formas más agrestes y bravías y el pintor romántico preferirá representarla más como un *contemptus mundi* (desprecio del mundo) que como un *locus amoenus*. En el fondo, late un profundo malestar –y el consecuente distanciamiento– con respecto al odioso *Leviatán* del que hablara Hobbes⁷. También, en una parte sustantiva de la pintura romántica de paisaje, detectamos el

⁷ *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, popularmente conocida como *Leviatán*, es la obra más representativa de Hobbes. Con tal título hace referencia al temible monstruo bíblico para explicar y justificar la existencia de un estado absolutista que somete y oprime a sus ciudadanos.

inevitable ascendente del mito del “buen salvaje” en su estado natural frente a la corrupción intrínseca del hombre civilizado que se infiltra, sin remedio, en las distintas y cada vez más invasivas instituciones sociales. En este sentido, y como vía de escape, la llamada de la montaña posee una doble virtualidad, de tal forma que puede interpretarse como revulsivo temático de carácter estético y, asimismo, como elección de un nuevo estilo de vida alejado de las servidumbres de la civilización. Es evidente que la montaña como asunto pictórico tiene unas derivadas propias que la distinguen e individualizan dentro del amplio marco de la pintura de paisaje. Si el paisaje para la sensibilidad romántica “es un estado de conciencia” como afirmara Byron⁸ (y en nuestra literatura hispana repitiera Unamuno) la montaña, como hito sobresaliente de ese mismo paisaje, es el epítome sublime de las inquietudes del alma.

Tenemos que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para descubrir ese fermento que propiciará el surgimiento y desarrollo de la visión moderna del paisaje de montaña en la obra de un pintor –naturalmente suizo, al igual que Rousseau– como Caspar Wolf⁹. Pionero indiscutible de la pintura alpina y precursor de lo que luego se conocerá como “paisaje romántico” Wolf se atrevió a explorar, junto con su amigo el editor Abraham Wagner, el montañoso interior de su país para producir una serie de bocetos al óleo sobre papel que le sirvieron de base para sus posteriores lienzos, pintados ya en su estudio de Berna. Posteriormente, tomó la insólita decisión de transportarlos hasta los mismos valles y escarpaduras para poder corregirlos frente al motivo directo. Influidos, primero, por la Ilustración y más tarde por el movimiento *Sturm und Drang*¹⁰ Wolf fue el primero en reflejar con precisión el nuevo sentimiento por la naturaleza que no veía ya los Alpes como un escenario siniestro lleno de peligros sino más bien como una creación sublime que ejercía en la sensibilidad humana un impacto positivo. Detrás de él vendría una pléyade de pintores centroeuropeos, pero también británicos, que, sobre todo, durante las dos últimas décadas del siglo XVIII y primera mitad del XIX seguirá sus pasos a través de los valles, gargantas, cumbres y glaciares de los Alpes y, en menor

8 De la cita de Byron se hace eco Julio López en su obra *La música de la modernidad: de Beethoven a Xenakis*, editada por Antrophos en 1984, p. 42.

9 No es esta la ocasión para detenernos en la interesantísima obra de este pintor del que ya hablara Füssli, pero aun así creemos necesario destacar su ciclo de pinturas de 1773 a 1779, resultado de sus sucesivas incursiones en los Alpes, que representa un punto de inflexión en la historia de la pintura de paisaje alpino del siglo XVIII.

10 Corriente estética y cultural alemana de finales del siglo XVIII que al oponerse a los principios racionalistas de la Ilustración anunció la llegada del Romanticismo. Entre los promotores de este movimiento destacan Herder y, sobre todo, su discípulo Goethe.

medida, de la cordillera pirenaica. De esa proliferación de nombres destacamos, por su calidad y valores artísticos, a los también suizos François Diday, Alexandre Calame o Robert Zünd, a los franceses Joseph Vernet (a caballo todavía entre la idealización rococó y los primeros atisbos románticos), Gabriel Loppé (virtuoso del hielo glaciar) y a Viollet-le-Duc (además de insigne arquitecto, excelente acuarelista de alta montaña), a los austriacos Joseph Anton Koch, Ferdinand G. Waldmüller y a los hermanos Jakob y Rudolf von Alt (abanderados del estilo Biedermeier), a los prusianos Friedrich (el más espiritual de todos ellos), Wilhelm Schirner y Johann W. Schirner (sin parentesco alguno a pesar de poseer el mismo apellido) o Ludwig Richter (el más popular de todos ellos en su época). Por lo que se refiere a los paisajistas de montaña británicos, además del mencionado Alexander Cozens y de su hijo J.R. Cozens, merecen ser citados los acuarelistas Francis Towne, ferviente admirador no solo de los Alpes sino del Distrito de los Lagos, al nordeste de su país de origen, y John Ruskin, el más influyente crítico de arte de la era victoriana, fundador de una nueva poética del paisaje que llegó asimismo a volcar en una serie de inspiradas acuarelas y dibujos. Mención aparte exige el caso de Turner, por su estilo y técnica innovadores. Buen conocedor de los paisajes alpinos (cordillera que visitó en, al menos, seis ocasiones que estén documentadas, alguna de ellas en compañía de su amigo Ruskin) sus composiciones presentan a menudo una factura tan atrevida, así en su composición como en el manejo de los efectos de luz y movimiento, que lo distinguen del resto de pintores románticos y lo convierten en un precursor de movimientos artísticos posteriores. Maestro en el arte de hacer dinámico en el lienzo o el papel lo que de dinámico hay en la naturaleza (sus efectos de tormenta y aludes son canónicos en este sentido) Turner representa un verdadero salto creativo en la historia de la pintura de paisaje del siglo XIX.

John Brett, cercano al grupo prerrafaelita, y pintores como el bávaro Hans Thoma o el suizo Ferdinand Hodler, artistas más cercanos a un realismo sublimado que termina por dar la puntilla a la retórica romántica, siguen, no obstante, encontrando en el paisaje de montaña un motivo que puede ir más allá de la mera representación exaltada de la naturaleza hasta convertirse en auténtica proyección metafórica de profundas inquietudes personales. El caso de Hodler es particularmente pertinente como eslabón que conecta su inmediata tradición romántica con los procedimientos y recursos expresivos de nuestra contemporaneidad. De hecho, puede rastrearse su eco (en concreto, la serie de grandiosas vistas del macizo de Jungfrau, ya en la última década de su vida) en el conjunto de obras que Sánchez Moreno nos presenta en esta exposición, en especial, en los paisajes de gran formato, aunque no solo. Piezas como “Descenso”, “Hueco” o “Run-runeo”, entre otras, coinciden en la voluntad de subrayar el contenido dramático y expresivo de la pintura evitando toda anécdota o tentación pintoresca. Volveremos a tratar este punto un poco más adelante.



Carlos de Haes: *La canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, óleo sobre lienzo, 1876
© Museo Nacional del Prado, Madrid.

Y por último, en tercer lugar, una constatación, no por bien conocida siempre tenida en cuenta: en España la pintura alpina empieza a practicarse algo así como medio siglo más tarde que en el resto de los principales países de Europa y su embajador va a ser precisamente un extranjero, el pintor belga Carlos de Haes. Si bien es verdad que la cátedra para la enseñanza del paisaje que crea la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1844 supondrá un primer empeño por dotar de prestigio institucional a un género pictórico hasta el momento bastante desatendido en nuestro país, el verdadero impulso y el real acercamiento a la montaña se producirán con la llegada a la mencionada cátedra de Carlos de Haes (1857), artista para el que la sierra y el campo llegarán a ser su otro estudio y su otra aula. Sus célebres panoramas de los Picos de Europa y montes de Asturias así como sus vistas de los desfiladeros y cañones del río Mesa en Aragón (fechados todos ellos en los primeros años setenta del siglo XIX) inauguran en España unas formas de hacer del natural que, unos años más tarde, a través del trabajo de dos de sus principales discípulos, Aureliano de Beruete y Jaime Morera, sentarán las bases metodológicas para toda una generación de paisajistas de montaña, integrantes de lo que se conocerá como Escuela de Madrid, tan vinculada a la sierra de Guadarrama. Paisajistas de la categoría de A. Muñoz Degrain, Juan Espina, Darío de Regoyos o el mismo Joaquín Sorolla subieron en repetidas ocasiones a la sierra –lienzo y caballete portátil al hombro– para practicar la pintura “*au plein air*” y ofrecer una visión moderna de la montaña desde la montaña. Ejercicio que habría que enmarcar dentro de una corriente cultural de carácter más inclusivo –el espíritu guadarramista– que abarcaba no solo la pintura sino también ámbitos tan diversos como la ciencia, la literatura, la filosofía y hasta el montañismo. Así, podría decirse que la generación de pintores guadarramistas alpiniza esta sierra madrileña al considerarla como paraje agreste de roca y nevero, acercándola claramente al modelo artístico de los Alpes y sus nevadas cumbres que tanto juego dio a la rama más dinámica e innovadora de la pintura centroeuropea de paisaje del siglo XIX.

Y no solo ocurriría en Guadarrama. Sorolla, sin ir más lejos, plasmó sus impresiones de Sierra Nevada y lo hizo en repetidas ocasiones, entre 1909 y 1917. Pintadas la mayoría desde los Adarves, dentro del recinto de la Alhambra, son visiones algo lejanas de la sierra, como era habitual tratarla en aquella época: desde la distancia. Almudena Hernández de la Torre, en su estudio sobre Sorolla y la sierra granadina¹¹, nos recuer-

11 Hernández de la Torre, A., *Sorolla y Sierra Nevada*, folleto publicado con ocasión de su conferencia en el Museo Sorolla, Madrid, 2011.

da que Sierra Nevada fue un lugar frecuentado por distintos pintores, desde Doré hasta contemporáneos de Sorolla como los ya mencionados Beruete, Regoyos o Muñoz Degrain y que en todos ellos causó profunda impresión.

Para I.S.M. Sierra Nevada, precisamente, se erige como su telón de fondo vital; una presencia tutelar, fija y mudable a la vez, que en su persistente cotidianidad logra fijarse como *teatro*, como patrón o modelo de su particular y potente imaginario alpino. Y no significa esto necesariamente que sean las altas cumbres de la penibética granadina las que aparezcan reflejadas en sus lienzos. Sierra Nevada no es sino base y razón para el despliegue de una naturaleza trascendida, ampliada, simplificada y, en suma, despojada de todo elemento insignificante. Así, esta última individual de la artista adquiere también una cierta condición de epítome –ya apuntada, por lo demás, en el connotativo título *Breviario de la montaña*, tan abierto de resonancias– pues como *breviario* o compendio de lo que para la autora significa el mundo de la montaña ha sido concebida. Un mundo simbólico –Irene no es pintora del natural sino de conceptos– donde la pequeñez y fragilidad del hombre quedan subrayadas por la magnitud sobrecogedora y olímpica indiferencia de una naturaleza que se nos presenta como territorio indómito e inabordable.

A diferencia de las pinturas de tradición romántica y realista, inclinada la primera a una cierta proyección del yo subjetivo en el paisaje representado e interesada la segunda en la captación objetiva de un espacio y un tiempo concretos –y ambas, seducidas a menudo por el encanto superficial de un inevitable costumbrismo–, el paisajismo de nuestra pintora es de naturaleza bien distinta y obedece a otros propósitos. Para empezar, habría que dejar bien claro que I.S.M. no es una pintora topográfica, no está interesada como artista en la mera descripción física de un accidente geográfico por muy pintoresco o singular que pueda parecer al ojo. Quizá por eso no necesita pisar la tierra que pinta y la elección de la fotografía como arranque creativo sea, en cambio, un instrumento tanto o más adecuado. De este modo consigue que sea indiferente que la inspiración provenga del visionado fotográfico de una cordillera de los andes chilenos o de una hendidura de roca de las Montañas Azules de Australia, por poner por caso. Ya hemos dicho de ella que es pintora de conceptos y símbolos antes que de excursiones y experiencias *in situ*. Como gran paisajista de inventiva que es, su afán no se concentra en la reproducción de los hechos materiales sino más bien en la expresión de una verdad más profunda, íntimamente ligada al concepto de misterio y cercana al sentimiento numinoso. Su visión de la naturaleza apela, al mismo tiempo, a la razón y al sentimiento y aspira a transcribir una emoción, a veces insondable. “Reproduci-



Irene Sánchez Moreno: *Llegada*. Óleo sobre lienzo, 2018.

mos lo que amamos: la emoción es una de las primeras causas que determinan a un pintor a hacer una obra” decía Hodler¹². En los parajes alpestres de I.S.M. se adivina una inclinación –una devoción, diría yo– por el carácter inmutable de la naturaleza y su condición de enigma frente a lo transitorio y efímero que distingue a la condición humana. Así deberían entenderse, en mi opinión, los contados signos antrópicos que en su paisajismo aparecen.

Descartados los personajes –que solo consiguen debilitar la hondura del efecto emocional– la magnificencia del paisajismo montuoso de Sánchez Moreno se ve confrontada con la ocasional aparición de la cabaña o la tienda de campaña –huellas inequívocas de la presencia humana– que añaden, si cabe, aun mayor dramatismo a la composición. Refugios frágiles, a todas luces incapaces de proteger del rigor del viento helado o de la violenta sacudida de un alud o de un volcán. Metonimias, en fin, de la pequeñez y extrema vulnerabilidad del hombre frente a la grandeza y aterradora magnitud de la montaña. Huellas efímeras del paso del hombre por entre la inmensidad de un territorio absolutamente ajeno a su suerte y sus afares. El carácter inmutable de la naturaleza queda así eficazmente confrontado al carácter transitorio de lo humano. Llegados a este punto se hace inevitable tratar la controvertida y un tanto enojosa cuestión de lo sublime. Al menos, en forma de breve apunte¹³.

Nos recordaba Ruskin que el sentimiento de lo sublime depende del sujeto que lo siente y no del objeto que lo contiene. Y puntualizaba su afirmación añadiendo que “en un paisaje no hay nada que comprender, se nos presenta vacío de razón”¹⁴. Es la piadosa o estremecida mirada del artista la que puede trocar el valle nevado, el pico en lontananza o la oscura roca vertical en demiurgos o espíritus activos, otorgándoles una dimensión trascendente y cargándolos de significado. Pero esto que Ruskin llamó “falacia patética”

12 Hodler, Ferdinand, *La misión del artista*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 2009, p. 9.

13 Remito al lector interesado a las dos obras clásicas en este sentido: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y de lo Bello* de Edmund Burke, publicada en 1756 y *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime* de Kant, 1764. Sin embargo, la primera obra de la cultura occidental sobre este tema es el célebre tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino, hacia el siglo I d. C., del que hay edición castellana en la editorial Gredos, Madrid, 1996. Para una relectura de lo sublime desde una óptica contemporánea quizá el libro más interesante sea el de Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beauty and the Contemporary Sublime*, Allworth Press, New York, 1999.

14 Ruskin, John, *Los Pintores Modernos. El Paisaje*, Valencia, Prometeo, 1913, p. 8.

no tiene por qué estar, en sentido estricto, relacionado con lo sublime. Si bien es cierto que la visión de una montaña sugiere de inmediato una suerte de exaltación, probablemente por su dimensión heroica y enigmático origen, no necesariamente entraña un efecto destructivo o tan siquiera desestabilizador en el ánimo de quien la ve. Lo sublime –dice Longino– “sugiere el terror”¹⁵ y aunque él circunscribió el concepto dentro del exclusivo ámbito de la crítica literaria, de sus palabras se deduce que lo sublime podría identificarse con el puro caos y la furia por destruir el orden que impone la belleza. Tendremos que esperar hasta el siglo XVIII para volver a ver circular el concepto entre nosotros, primero en Gran Bretaña y algo más tarde en Alemania. Burke publica su *Indagación filosófica...* (nota 12) en 1756 y pese a coincidir el libro con la era de la Ilustración más bien parece presagiar la llegada del Romanticismo pues fue entonces cuando lo sublime comenzó a rivalizar con el concepto de lo bello. En resumen, lo que Burke hizo fue clarificar la dicotomía entre lo sublime y lo bello. Para él la clave vuelve a estar en la impresión de terror. “El terror es (...) el principio dominante de lo sublime” afirma¹⁶. Si la belleza está, por decirlo de algún modo, dentro de la zona emocionalmente cómoda, lo sublime, en cambio, se encuentra siempre fuera de dicha zona, amenazando nuestra seguridad. En el estudio de Burke una de las causas de terror es el enfrentamiento a la inmensidad y a todo aquello que escapa, por exceso, de la escala humana. Y no hablamos solo de un problema de tamaño sino asimismo de discernimiento y perceptibilidad. “La infinitud tiende a llenar la mente con esa suerte de delicioso horror que es el signo más genuino y la verdadera prueba de lo sublime”¹⁷ o “la grandeza de dimensión actúa como poderosa causa de lo sublime”¹⁸ son afirmaciones que vuelven a confirmarnos que para Burke lo sublime es algo así como estar solo y aterrado en un lugar inmenso, desconocido y silencioso.

Para Kant, sin embargo, lo sublime es otra cosa. En sus célebres *Observaciones* (nota 12) pero sobre todo en el segundo libro de la primera parte de su *Crítica del Juicio* (1790) el filósofo alemán parece querer desactivar el terror por el procedimiento de ampliar el significado de sublimidad. Es él quien desplazará el

15 Demetrio, *Sobre el estilo*; Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1996, p. 163.

16 Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y de lo Bello*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 48.

17 Burke, E., op. cit., 1997, p. 54.

18 Burke, E., op. cit., 1997, p. 53.



Irene Sánchez Moreno: *Hueco*, óleo sobre lienzo, 2018.

fundamento de lo sublime a la subjetividad, que luego repetirá Ruskin. No es, por tanto, de extrañar que como sentimiento al que se accede, lo sublime pueda ser originado, para Kant, por cualquier tipo de experiencia y ya no necesariamente por la visión de una cumbre montañosa o una brecha precipitándose en el vacío. En el fondo, se trata de ¿qué hacer con la razón? En los acotados límites de ésta no hay cabida para el carácter ignoto de lo sublime. Lo sublime, tal y como lo entendían Longino y el propio Burke, hace imposible el razonamiento porque todo razonamiento implica unos límites y lo sublime, por definición, no conoce la existencia de límite alguno.

Vistas así las cosas, creemos que el paisajismo de alta montaña que practica I.S.M. más que en el ámbito de lo sublime habría que situarlo en el entorno de lo emocional, sostenido por una reflexiva subjetividad rayana en ocasiones con la frontera de lo espiritual. No hay impresión de terror ni exposición temeraria a lo infinito en sus paisajes alpinos pero sí, en cambio, un asombro casi fascinado ante una realidad que nos supera y nos invita a meditar sobre lo que hemos perdido. La naturaleza áspera y agreste de sus cuadros encierra una lección: ante ella no somos más que brizna al viento, un guijarro arrastrado por las aguas del deshielo, una endeble tienda de campaña en una noche de tormenta. En todo caso, palpita un profundo sentimiento de respeto por la naturaleza aun intocada a causa, quizá, de la distancia abrumadora que media entre la montaña y las aspiraciones humanas, entre la imperturbabilidad silente de la roca y la fragorosa y tantas veces inútil actividad del hombre en el mundo.

Hay algo numinoso en estos cuadros. Pintados como en arrebatos, en certeras pinceladas expresivas, con la fuerza y la premura de la emoción primera, con tan solo unos pocos colores necesarios –azules de Prusia y ultramar, rojo, amarillo, algún ocre, además de negros y blancos– y el juste aporte de materia, logran transportarnos a una región de escarpes, montañas, simas y cavernas, muy lejos del mundo conocido, a una región donde el silencio y el vacío –dos de los principales medios de expresión de lo numinoso¹⁹– se concilian para alejar nuestra conciencia del aquí y el ahora. Porque de eso se trata. I.S.M. practica en sus cuadros un ejercicio espiritual de extraversión. *Breviario de la montaña* no es un título inocente y como un libro de rezos, en efecto, deberíamos intentar leer también esta exposición. Uno a uno, estos paisajes de

19 Para la correcta comprensión del concepto de lo numinoso remito al lector al célebre libro de Rudolf Otto *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

altos silencios y hondos vacíos, exigentes y propensos al sacrificio y el extravío, nos enfrentan paradójicamente a nuestra propia soledad. Al fin y al cabo la montaña es un mundo sin habitantes, el mundo ideal para olvidarse de uno mismo. Contemplar montañas –¡cuánto más pintarlas!– es, en la práctica, olvidarse de sí mismo. Como nos recuerda François Cheng en su libro *Vacío y plenitud*²⁰ “quien alcanza su virtud originaria se identifica (...) con el vacío”. En la cumbre de una montaña nada hay excepto soledad y vacío pero alcanzarla entraña una suerte de interiorización plena. Ese encuentro con la soledad y el vacío (exteriores e interiores) nos conduce al desprendimiento de todo lo accesorio, de todo aquello que ni nos socorre ni nos refuerza. Cuando Petrarca alcanzó la cima del Monte Ventoso (*Mont Ventoux*) nos cuenta que abrió el ejemplar de las *Confesiones* de San Agustín que llevaba consigo y leyó al azar un párrafo (precisamente la cita inaugural de este texto)²¹; su lectura le aborrascó el ánimo, hasta entonces ligero, y no volvió a decir palabra en muchas horas. San Agustín desaprobaba la contemplación de las montañas por ser causa de distracción espiritual y recordaba que es únicamente en el interior del hombre donde habita la verdad. No sabemos si San Agustín subió en su vida alguna montaña o si acostumbraba a deleitarse en la contemplación de las mismas –aunque por lo leído no parece que estuviera entre sus principales aficiones– pero estamos convencidos de que Petrarca se equivocó de autor y libro en su ascensión.

Todos los que alguna vez hemos vivido la radical experiencia de estar solos en la inmensidad de una montaña sabemos que de ella se regresa con la conciencia más clara de nuestros propios límites. No hay nada mejor para conocerse de veras que medirse con lo desconocido. Arriba, en la cima, si el viento es favorable y llevas fino el oído, a veces se escucha el “*divinum silentium*”, que tantas cosas explica. Irene parece haberlo oído.

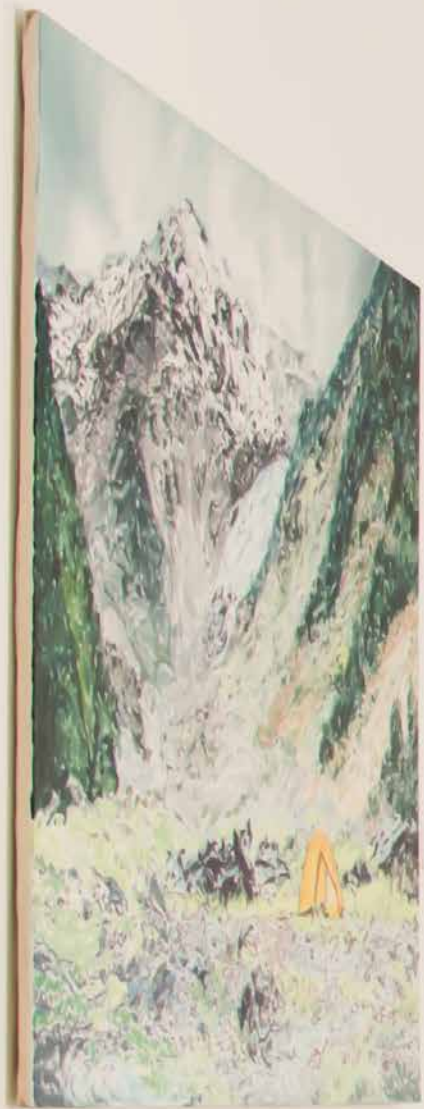
Francisco L. González-Camaño

20 Cheng, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2010.

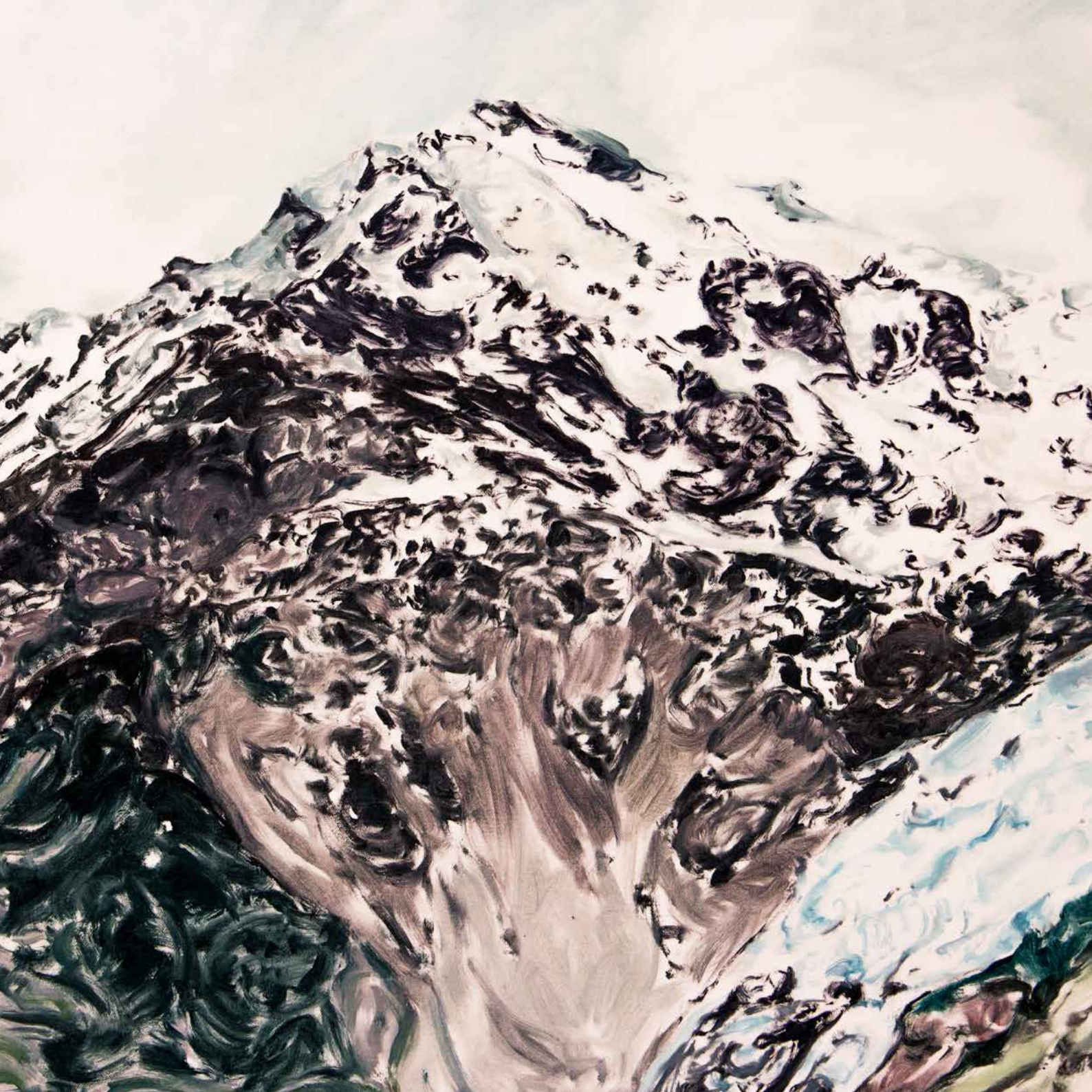
21 Petrarca, F., *Subida al Monte Ventoso*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 2011.



OBRAS





















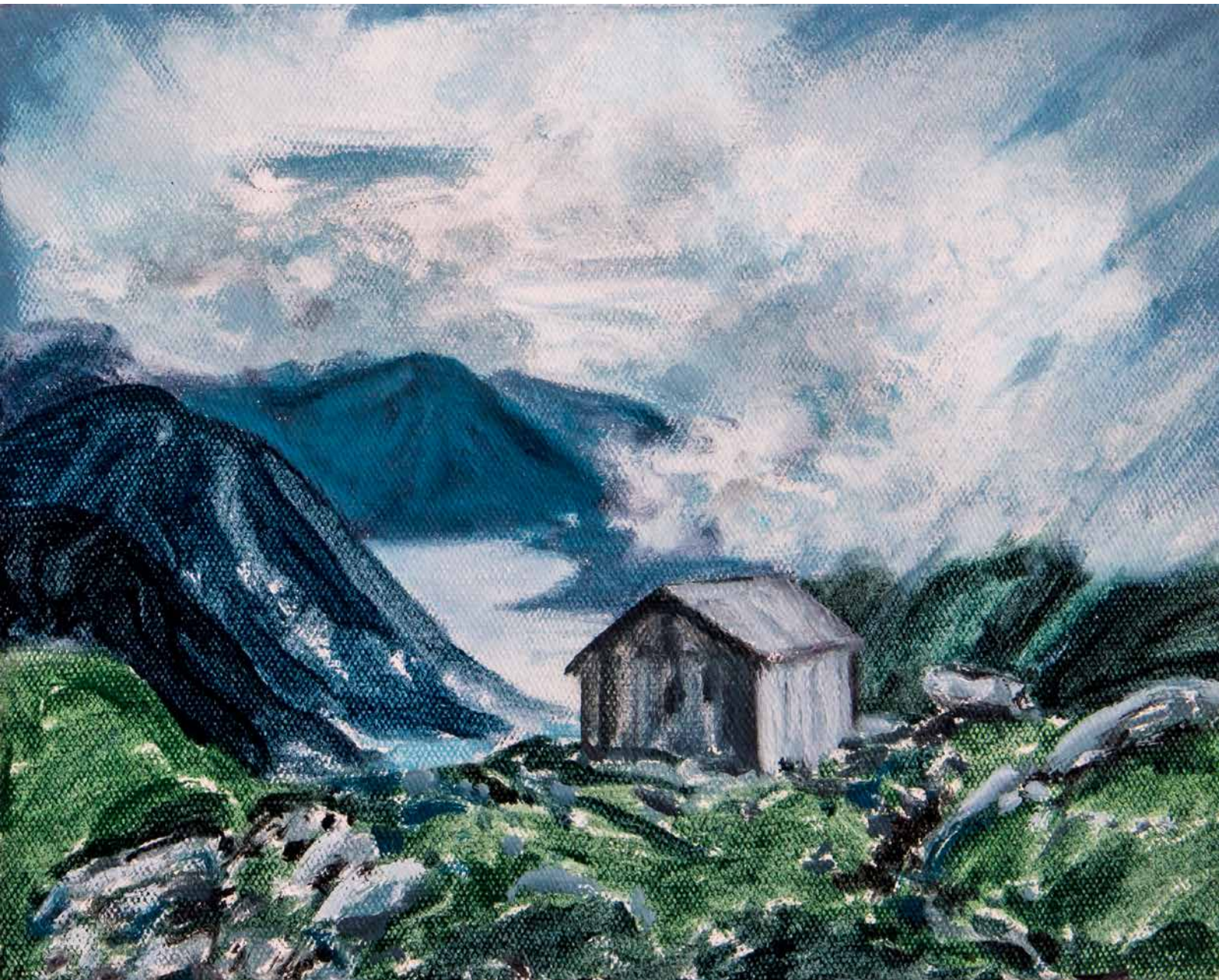


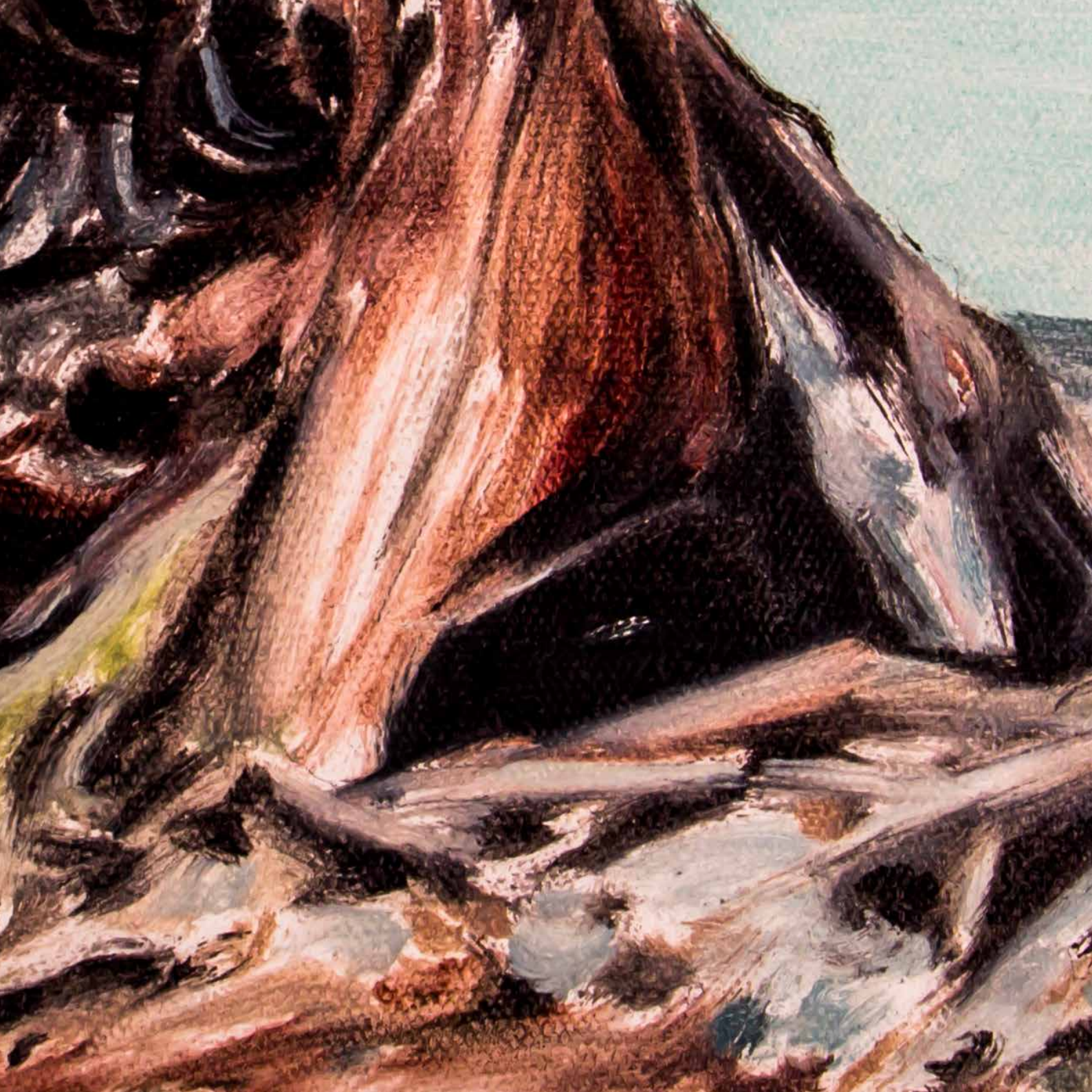






























Listado de obras

Págs. 26-27

LLEGADA (2018)

Óleo sobre lienzo. 146x195cm.

Págs. 28-29

LOS ALREDEDORES (2018)

Óleo sobre lienzo. 114x146cm.

Págs. 30-31

RASTREO (2018)

Óleo sobre lienzo. 89x116cm.

Págs. 32-33

CIRROS (2018)

Óleo sobre lienzo. 81x100cm.

Págs. 34-35

CIMA (2018)

Óleo sobre lienzo. 20x20cm.

Págs. 36-37

EL CLARO (2018)

Óleo sobre lienzo. 33x41cm.

Págs. 38-39

RETIRO (2018)

Óleo sobre lienzo. 19x24cm.

Págs. 40-41

RESTOS (2018)

Óleo sobre lienzo. 16x22 cm.

Págs. 42-43

HUECO (2018)

Óleo sobre lienzo. 16x22 cm.

Págs. 44-45

BAJO ESTA PIEDRA (2018)

Acrílico sobre pared. 350x250cm.

Págs. 24-25, 46-47 y 48-49

VISTAS GENERALES DE LA EXPOSICIÓN

BIOGRAFÍA



Irene Sánchez Moreno

(Granada, 1983)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2005, en su obra todo gira en torno al paisaje. Un paisaje autonomizado, que rechaza la preponderancia del factor humano y que reconoce la desvinculación entre éste y el hombre. Del mismo modo, esta escisión pretende evocar en el espectador no sólo el sacrificio destructor que se nos avecina, sino también una celebración de la belleza original y primigenia.

Ha realizado exposiciones individuales en la sala CUC (Antequera, Málaga), en el Palacio de los Condes De Gabia (Granada), en la galería Cámara Oscura (Madrid) y en el Espacio Olvera (Sevilla), además de en el Centro Damián Bayón (Granada) y en Casa Sostoa (Málaga).

Su obra ha estado presente en diversas exposiciones colectivas, como en las galerías Cámara Óscura (Madrid), Art Nueve (Murcia), La Gran (Valladolid), La Casa Encendida (Madrid), Palacio de los Condes de Gabia (Granada), CAC (Málaga), CUC y el MAD (Antequera, Málaga), Hospital de los Venerables (Sevilla), Fundación Antonio Gala (Córdoba) y en el Museo de Albacete, entre otras.

Ha participado en ferias como JustMad 2018 con la Galería Cámara Oscura, JustLisboa 2018 con la galería El Devenir, Art&Breakfast 2017 (Málaga), Art Lima 2016 (Perú) con la Galería Cámara Oscura, Feria Marte 2016 (Castellón) con la Galería Espacio Olvera y ARCO 2010 con la colección Unicaja.

Entre las becas y premios que ha recibido, están las Ayudas INJUVE para la Creación Joven, la beca de la Fundación Rodríguez-Acosta y del Palacio de Quintanar en Segovia, una mención de honor en el Premio de pintura Focus-Abengoa y varias menciones de Honor en el Premio Alonso Cano (premios a la creación artística y científica de la Universidad de Granada) en la modalidad de Pintura.

Su obra se encuentra en las siguientes colecciones: Fundación Focus-Abengoa, Fundación Unicaja, Fundación Benetton, Fundación Rodríguez-Acosta, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.

**TRADUCCIONES
TRANSLATIONS**

Mountain Breviary

“And men go about admiring the high mountains and the mighty waves of the sea and the wide sweep of rivers and the sound of the ocean and the movement of the stars, but they themselves they abandon”.

Confessions, San Agustín.

When the rebellious prisoner of Chillon, sung by Byron, was finally released from his chains, his first impulse was to scramble up the wall of his cell to see the sunlight and gaze upon the landscape¹. Set in the early 19th century, the poem echoes a sentiment which by that time was already widespread among the ruling classes and cultural elite of northern Europe: enjoyment of the landscape as a symbol of freedom and the expression of a reality unencumbered by the daily constraints of polite society. The Germans called it wanderlust, a passion for going out to walk, trek or wander through nature. The prisoner confesses, “I was curious to ascend / To my barr’d windows, and to bend / Once more, upon the mountains high / The quiet of a loving eye. / I saw them—and they were the same, / They were not changed like me in frame; I saw their thousand years of snow / On high—their wide long lake below, / And the blue Rhone in fullest flow; [...] And then new tears came in my eye, / And I felt troubled ...”

In addition to being an ode to the freedom and individualism that Byron held so dear, *The Prisoner of Chillon* highlights another distinctive feature of Romanticism, a novel and passionate emotional response to the natural world, especially in its wildest, most untamed state. There is no need to point out the allegorical nature of Byron’s poem, whereby the alpine landscape is endowed with consolatory powers that alleviate

¹ Byron, George Gordon, *The Prisoner of Chillon and Other Poems*, London: John Murray, 1816. The poem, written in first person as a monologue of the priest François Bonivard, chronicles the experiences of this clergyman during his six-year imprisonment in Chillon Castle, where he was sent for daring to express democratic ideals rooted in his religious faith. Byron wrote it after visiting the Swiss canton of Geneva with his friend Shelley.

the sorrows of incarceration. Men are the cause of prison and pain, but the mountains represent freedom, elevating the soul to almost metaphysical heights.

Although it is not my intention here to review the entire genealogy of landscape as a more or less independent artistic genre, I would like to recall a few salient aspects of its history. Firstly, the modern view of the landscape in the Western world—in painting as well as literature and science—began to take shape in the second half of the 18th century². I say “modern view” because this concept was inextricably linked to the rise and progress of the Industrial Revolution and the consequent need of sensitive minds to seek solace and solitude in nature, and was likewise affected by the demise of the *Ancien Régime* and the violent political upheaval it represented. Painters like Poussin and Claude Lorrain, both with a refined landscape sensibility but necessarily and utterly dissociated (by their culture and century) from what Shelley called the “age of despair”³, found in nature a serene setting for biblical or mythological scenes, always tinged with a bucolic air and the nostalgic idealisation of a vanished world. They painted imaginary landscapes or, at most, highly conceptualised reworkings of what they considered “classicism”. As such, they can be considered leading exponents of the “classical” view of the landscape, which in Italy found its primary source of inspiration in the workshop of the Carracci brothers⁴.

The modern view of the landscape, at least initially, was strongly influenced by the successive technical and scientific discoveries and breakthroughs of the early Industrial Revolution. The precursor to all of them

2 In this respect, we should recall two classic works: *La Julie ou la Nouvelle Héloïse* by Jean-Jacques Rousseau (1761), one of the greatest 18th-century romantic novels, which combines the passionate romance of two lovers and their inevitable struggles against reason with an intense spiritual communion with nature, represented by the impressive vision of the Swiss Alps; and Alexander von Humboldt's *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous Peoples of the Americas* (1810), the continuation of his *Views of Nature* published two years earlier, both genuine landscape manifestos in which mountains began to take on a strong, distinctive personality. In Humboldt's case, his trip to the Spanish Americas with French botanist Aimé Bonpland (1799–1804) was a defining experience that informed both his studies and his philosophy of the landscape.

3 In the preface to his book *The Revolt of Islam* (1817), Shelley insightfully analysed what he perceived to be the underlying causes of the profound disillusionment among his fellow British intellectuals, contrasting with their former enthusiasm over the changes ushered in by the French and Industrial Revolutions. Speaking of the years that followed both events, he wrote, “Methinks those who now live have survived an age of despair.”

4 Seminal works in this respect are the lunettes in the Aldobrandini Chapel, especially the one depicting the Flight into Egypt (1602–1604), an autograph work by Annibale Carracci. Painters from his workshop (the famous *Accademia degli Incamminati*), such as Francesco Albani, Giovanni Lanfranco and Sisto Badalocchio, participated in the other five.

was Newton and his optical experiments in the 17th century, which laid the foundation for his studies of light and colour refraction and had important practical applications for painters. Newton's work also served as a springboard for Goethe's subsequent *Theory of Colours*, published in 1810. Therefore, it is not surprising that the new vision of the landscape first emerged in England. Painters like Joseph Wright of Derby, William Day and, to a lesser extent, the excellent watercolour artist Paul Sandby dared to insert elements such as blast furnaces, factories and iron forges in natural settings. *Iron Forge Viewed from Without* (1773) and *Arkwright's Cotton Mills by Night* (1783), both by Wright of Derby, are paradigmatic in this sense, confirming a change in mentality where the desire to instruct and enlighten outweighed the desire to please that characterised the classical landscape. However, the methodological contribution of Alexander Cozens, a landscape artist who considered the fortuitous "blot" to be the seed of all creation, would have even greater consequences for the pictorial medium⁵. His truly innovative method (1785) suggested that before defining or describing anything, the painter, armed with his brush, must treat colour as "self-sufficient matter", an effective launchpad for the creative act. In this way, blotting produced general, meaningless forms which were nevertheless able to suggest, in the viewer's mind, pertinent associations with objects. The painter thus gave "meaning and coherence" to those as-yet formless blots. This visual method was based not on lines but on chromatic contrasts between light and dark tones. For Cozens (and the later adherents to the drawing school of Dr Thomas Munro), colour did not necessarily have to imitate the world of appearances, being free to take on a "life of its own" and ultimately freeing the painter from the shackles of illusionism and reproduction⁶. As we shall soon see, the repercussions of this method—though hardly original, as old masters like Velázquez, Goya and even Titian in his later years had already used it, albeit less systematically—inaugurated a productive *modus operandi* which, in the Romantic landscape art that emerged a few decades later, would be explored first by the Barbizon School landscape painters and later by the Impressionists. Over time, those unpremeditated blots of colour, which ultimately gave the landscape "meaning and coherence" when grouped together, would become one of the most convincing and widely used methods in contemporary painting. And Irene Sánchez Moreno, a born landscape artist with a thorough

5 Cozens, Alexander, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* (1785), facsimile edition, London: Paddington Press, 1977.

6 On Cozens's method and its influence on the school of Dr Thomas Munro, I recommend reading Werner Hofmann's essay "Las partes y el todo" in the catalogue of the exhibition *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, held at the Madrid headquarters of Fundación Juan March in 2007.

knowledge of the genre's rich history, is no stranger to blots. Moulding form and figure from stains of colour, her alpine landscapes of high reliefs and gloomy hollows achieve a remarkable expressiveness—a “life of their own”, as Cozens would say—without the aid of preliminary drawings, painted *alla prima* with the confidence and skill that only a well-trained eye and a hand practised in the art of composition are able to capture and convey.

Secondly, we must not forget that the modern view of the landscape crystallised at the feverish height of the Romantic movement. This explains the paradigm shift from the neoclassical tradition, which was overwhelmingly active until the end of the 18th and beginning of the 19th century, but by that time had become the starved epilogue to what is conventionally termed “classicism”. This inevitable break with cultural and artistic tradition, as well as the decisive positioning of most intellectuals and artists (the word “artist” acquired its current meaning in Romanticism) against the excesses of the Enlightenment (which for all its enlightened ideals was still a despotic era), also led painters to distance themselves from the main identifying symbols of Enlightened thought: rational order as a philosophical principle that organises society, and the city as the ideal setting in which to enact and humanise that order. For all Romantic writers, Aristotelian “rational” unities posed a clear threat to creative freedom; in the same way, Romantic painters regarded the city, palace, garden and even the altered or suburban landscape (a typical element of classicism whose influence even extended to a painter like Goya) as artificial settings that could not satisfy their longing for freedom and their need to dissent and rebel. Nature therefore adopted its wildest, most rugged forms, and Romantic painters preferred to represent it as *contemptus mundi* (contempt of the world) rather than *locus amoenus*. Deep beneath the surface, there was an undercurrent of profound unrest—and a consequent distancing—with regard to the odious Hobbesian Leviathan⁷. In much Romantic landscape painting, we also see an inevitable exaltation of the myth of the “noble savage” in his natural state as opposed to the intrinsic corruption of civilised man, which unfailingly penetrated the different and increasing invasive social institutions. In this sense, as a form of escapism, the call of the mountain has a dual appeal: as a thematic and aesthetic catalyst, and as the possibility of a new way of life, unencumbered by the bonds of civilisation. Obviously, the mountain as a pictorial theme has its own implications that distinguish and individualise it within the broader

⁷ *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil*, commonly referred to as *Leviathan*, is Hobbes's most representative work. The fearsome biblical monster of the title is used to explain and justify the existence of an absolutist regime that subjugates and oppresses its citizens.

field of landscape painting. If, for the Romantic sensibility, the landscape was “a state of consciousness” as Byron claimed⁸ (and as Unamuno reiterated in Spanish literature), then the mountain, the most salient feature of that landscape, is the sublime epitome of the soul’s restless stirrings.

However, the ferment that spawned and nourished the modern view of the mountain landscape would not arrive until the second half of the 18th century with the appearance of a painter—Swiss, of course, like Rousseau—named Caspar Wolf⁹. A pioneer of alpine painting and forerunner of what would later be termed “Romantic landscape art”, Wolf dared to explore, accompanied by his friend, the publisher Abraham Wagner, the mountainous heart of his homeland and produced a series of oil sketches on paper that served as the basis of the canvases he would paint back in his Bern studio. Later, he made the unprecedented decision to take his canvases back to those same valleys and peaks so that he could correct them with the original directly before his eyes. Initially influenced by the Enlightenment and later by the Sturm und Drang movement¹⁰, Wolf was the first to accurately capture the new attitude towards nature, seeing the Alps not as a sinister place fraught with danger but as a sublime creation that made a positive impression on human sensibility. Behind him came a glittering constellation of Central European and British painters who, in the last two decades of the 18th century and first half of the 19th, followed his footsteps across the vales, ravines, peaks and glaciers of the Alps and, less frequently, the Pyrenees. Some of the brightest stars in this firmament, by virtue of the quality and artistic merit of their work, are the Swiss artists François Diday, Alexandre Calame and Robert Zünd, the Frenchmen Joseph Vernet (on the fence between Rococo idealisation and the first Romantic glimmers), Gabriel Loppé (a virtuoso of glacier ice) and Viollet-le-Duc (a noted architect who also painted excellent mountain watercolours), Austrians Joseph Anton Koch, Ferdinand G. Waldmüller and the brothers Jakob and Rudolf von Alt (standard-bearers of the Biedermeier style), the Prussians Caspar David Friedrich (the most spiritual of all), Wilhelm Schirner and Johann W. Schirner

8 De la cita de Byron se hace eco Julio López en su obra *La música de la modernidad: de Beethoven a Xenakis*, editada por Antrophos en 1984, p. 42.

9 This is not the place to delve into the fascinating work of this painter, mentioned in Füssli’s *Lives*, but I do feel it is necessary to mention the series he painted between 1773 and 1779, the product of successive treks into the Alps, which marked a turning point in the history of 18th-century alpine landscape painting.

10 A late 18th-century German aesthetic and cultural movement that opposed the rationalist principles of the Enlightenment and presaged the advent of Romanticism. Prominent supporters of this movement included Herder and, above all, his disciple Goethe.

(not related, despite sharing the same surname) and Ludwig Richter (by far the most popular in his day). As for British mountain landscape painters, in addition to the aforementioned Alexander Cozens and his son J. R. Cozens, some of the best were the watercolour painters Francis Towne, fervent admirer of the Alps and the Lake District in north-west England, and John Ruskin, the most influential art critic of the Victorian era and founder of a new landscape poetry which he also expressed in a series of inspired watercolours and drawings. Turner, with his innovative style and technique, is in a class of his own. Intimately acquainted with alpine landscapes (which he visited at least six times that we know of, accompanied on several occasions by his friend Ruskin), Turner's compositions are often so bold in their composition and the effects of light and movement that they stand out from the work of all other Romantic painters, establishing him as a forerunner of later artistic movements. Thanks to his uncanny talent for transferring the dynamic power of nature to canvas or paper (his depictions of storms and avalanches are legendary), Turner represented a giant leap forwards in the history of 19th-century landscape painting.

Nevertheless, John Brett, who hobnobbed with the Pre-Raphaelites, and painters like the Bavarian Hans Thoma and the Swiss Ferdinand Holder, artists closer to the sublime realism that delivered the coup de grâce to Romantic rhetoric, continued to view the mountain landscape as a motif which, beyond a mere glorified representation of nature, could become an eloquent metaphorical expression of profound personal thoughts and emotions. Hodler's case is particularly relevant as he represents the link between Romantic tradition and the expressive devices and processes of our contemporary era. In fact, we can detect echoes of his legacy (specifically the series of majestic views of the Jungfrau Massif, painted in the last decade of his life) in the works that Sánchez Moreno offers us in this exhibition, particularly but not only her large-format landscapes. Pieces like *Descenso* [Descent], *Hueco* [Hollow] or *Runruneo* [Murmur] are united by a desire to emphasise the dramatic and expressive content of the painting, avoiding any hint of anecdotal detail and picturesque temptation. I will come back to this in a moment.

Thirdly, and finally, I must recall a well-known but frequently overlooked fact: in Spain, alpine painting began to be practised roughly half a century later than in other leading European nations, and its ambassador was in fact a foreigner, the Belgian painter Carlos de Haes. Although the Landscape Chair created by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1844 was an early attempt to lend institutional prestige to a pictorial genre hitherto largely ignored in our country, alpine art did not really take off until 1857 when that chair was awarded to Carlos de Haes, an artist who regarded the hills and countryside as a second

studio and classroom. His celebrated panoramas of the Picos de Europa and mountains of Asturias, as well as his views of the gorges and canyons of the River Mesa in Aragón (all dated in the early 1870s), introduced a new approach to nature in Spain. A few years later, through the efforts of two of his leading disciples, Aureliano de Beruete and Jaime Morera, his ideas would lay the methodological foundations for an entire generation of alpine landscape painters within what came to be known as the Madrid School, so closely associated with the Sierra de Guadarrama. Landscape artists of the stature of A. Muñoz Degrain, Juan Espina, Darío de Regoyos and even Joaquín Sorolla repeatedly trekked into the sierra—canvas and portable easel on their backs—to practice plein air painting and offer a modern vision of the mountains from the mountains. These exercises can be seen as part of a broader cultural trend—the “spirit of Guadarrama”—which affected not only painting but also such diverse areas as science, literature, philosophy and even mountaineering. We might say that the generation of Guadarrama painters “alpinised” this Madrid mountain range by considering it a wild landscape of rocks and snowfields, clearly bringing it closer to the artistic model of the Alps and its snowy peaks that had so inspired the more dynamic, innovative exponents of 19th-century Central European landscape painting.

But this effect was not limited to Guadarrama. Sorolla, for instance, captured his impressions of the Sierra Nevada on several occasions between 1909 and 1917. Mostly painted from the ramparts of the Alhambra, these are rather distant views of the sierra, in keeping with the tendency to depict lofty peaks from afar at the time. In her study of Sorolla and the mountains of Granada¹¹, Almudena Hernández de la Torre reminds us that the Sierra Nevada was frequented by various painters, from Doré to Sorolla’s aforementioned contemporaries Beruete, Regoyos and Muñoz Degrain, and made a strong impression on all of them.

For I.S.M. the Sierra Nevada is the backdrop to her life: a tutelary presence, at once fixed and moveable, which in its persistent ordinariness establishes itself as a *theatre*, a pattern or model of her particular and powerful alpine imagery. But this does not necessarily mean that the lofty peaks of the Granada range are the same mountains in her canvases. The Sierra Nevada is merely the basis and reason for the deployment of nature—a nature transcended, expanded, simplified and, in short, stripped of all insignificant elements. This latest solo show also has a certain epitomal quality—already hinted at in the richly resonant title, *Moun-*

11 Hernández de la Torre, A., *Sorolla y Sierra Nevada*, booklet published on the occasion of her lecture at the Museo Sorolla, Madrid, 2011.

tain Breviary—for it is conceived as a kind of *breviary* or compendium of what the mountain world means to the artist. In that symbolic world—Irene paints not from life but from concepts—the smallness and frailty of humanity is underscored by the awe-inspiring scale and utter indifference of nature, presented to us as an indomitable, unapproachable wilderness.

Unlike the paintings of Romanticism and realism—the first tending towards a certain projection of the subjective self onto the represented landscape, the second interested in objectively capturing a concrete time and place, and both often seduced by the shallow charm of inevitable genre-scene quaintness—our painter's landscape art is of a very different type and serves other purposes. First of all, I must clarify that I.S.M. is not a topographical painter; she has no interest in the mere physical description of a terrain feature, however picturesque or stunning it might look. Perhaps that is why she does not need to actually visit the land she paints, and why her use of photography as a creative springboard is an eminently suitable choice. In this way, she can find inspiration in any scene, not knowing or caring if it is, say, a photographic view of the Chilean Andes or a cleft in the rock of Australia's Blue Mountains. I have already mentioned that she is a painter of concepts and symbols rather than of outings and experiences *in situ*. As the great landscape painter of ingenuity that she is, her goal is not to reproduce material facts but to express a deeper truth, intimately bound up with the idea of mystery and close to numinous sentiment. Her vision of nature appeals to reason and emotion simultaneously and aspires to transcribe an occasionally unfathomable feeling. "We reproduce what we love [...] Emotion is one of the first causes which impels a painter to create a work of art," Hodler said¹². Irene Sánchez Moreno's alpine scenery denotes a predilection—almost a devotion, I would say—for the immutable quality of nature and its ageless enigma, in contrast to the ephemeral transience of the human condition. It is in this sense, I believe, that we should construe the few anthropic signs which appear in her landscapes.

Having discarded human figures—which only weaken the profound emotional effect—the magnificence of Sánchez Moreno's mountain landscapes is confronted with the occasional appearance of a cabin or tent, unmistakable signs of human presence which, oddly enough, make the composition even more dramatic. These frail shelters, patently incapable of providing protection against gusts of icy winds or the violent tremors of an avalanche or volcano, are essentially metonyms for the tininess and extreme vulnerability of hu-

12 Selz, Peter, *Ferdinand Hodler*, Berkeley: University of California Berkeley, University Art Museum, 1972, p. 119.

man beings before the immense, terrifying magnitude of the mountain: ephemeral traces of man's passage through the vastness of a territory utterly indifferent to his fate and his desires. The immutability of nature is effectively opposed to the transience of humanity. This, of course, inevitably brings us to the controversial and somewhat vexing issue of the sublime, which I will touch upon only briefly¹³.

Ruskin reminded us that the feeling of the sublime depends on the subject who senses it rather than the object that contains it, adding that in a landscape there is nothing to understand, being entirely devoid of reason¹⁴. It is the artist's pious or awestruck gaze that transforms the snowy vale, the distant peak or the dark vertical rock into demiurges or active spirits, giving them a transcendent dimension and infusing them with meaning. But this, which Ruskin called "pathetic fallacy", is not always related to the sublime in the strictest sense of the word. While it is true that the sight of a mountain immediately suggests a kind of exaltation, probably derived from its heroic scale and enigmatic origin, it does not necessarily have a destructive or even destabilising effect on the mood of the beholder. The sublime, Longinus wrote, "kindles terror"¹⁵, and although he confined the concept solely to the sphere of literary criticism, from his words we can deduce that the sublime might be identified with pure chaos and fury, a rage bent on destroying the order imposed by beauty. We would have to wait until the 18th century to see the concept come back into circulation, first in Britain and somewhat later in Germany. Burke published his *Philosophical Enquiry...* (note 12) in 1756, but despite its appearance in the midst of the Age of Enlightenment, his book seems to herald the advent of Romanticism, for it was then that the sublime began to vie for supremacy with the concept of the beautiful. In essence, Burke's achievement was to clarify the dichotomy of the sublime¹⁶ and the beautiful. For him,

13 I refer the reader to two classic works on the subject: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, published by Edmund Burke in 1756, and *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* by Immanuel Kant (1764). However, the first work on this theme to appear in the Western world was the famous treatise *On the Sublime*, written around the first century AD by Pseudo-Longinus. An English translation by H.L. Havell was published in 1890 (New York: Macmillan). For a reinterpretation of the sublime from a contemporary perspective, perhaps the most interesting source is Jeremy Gilbert-Rolfe's *Beauty and the Contemporary Sublime* (New York: Allworth Press, 1999).

14 Ruskin, John, *Modern Painters*, New York: John Wiley and Sons, 1890.

15 Longinus, *On the Sublime*, trans. H.L. Havell, New York: Macmillan, 1890.

16 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Montrose: printed by D. Buchanan, 1803, p. 58.

as for Longinus, the key was a feeling of terror: "Terror [...] is the ruling principle of the sublime." If beauty is inside our emotional comfort zone, so to speak, then the sublime is always outside that zone, threatening our security. In Burke's study, one of the causes of terror is the encounter with immensity and anything too excessive, too tremendous to be considered on a human scale. And this is not merely a problem of size, but also of discernment and perception. Statements such as "Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime"¹⁷ and "Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime"¹⁸ confirm that Burke's notion of the sublime is akin to being alone and terrified in an immense, unfamiliar, silent place.

For Kant, however, the sublime was quite another thing. In his famous *Observations* (note 12) and especially in the second book of part one of his *Critique of Judgement* (1790), the German philosopher seemed determined to deactivate terror by expanding the meaning of sublimity. He was the first to shift the foundation of the sublime to subjectivity, an operation later repeated by Ruskin. Therefore, it is not surprising that Kant believed the sublime, as an attainable feeling, can stem from any type of experience, not necessarily the sight of a mountaintop or a dizzying drop into the void. It all comes down to one question: what are we to do with reason? Within the limited confines of reason, there is no room for the unknown quality of the sublime. The sublime, as understood by Longinus and Burke, makes reasoning impossible, because reasoning always entails boundaries, and the sublime by definition knows no limits.

Considered in this light, I believe that the brand of high-mountain landscape art practised by I.S.M. belongs less to the realm of the sublime than to the sphere of the emotional, sustained by a thoughtful subjectivity that occasionally borders on the spiritual. There is no sense of terror or fearful exposure to the infinite in her alpine landscapes, but there is a sort of fascinated awe before a reality that is quite beyond us and invites us to reflect on what we have lost. There is a lesson to be learned from the wild, rugged nature in her paintings: before it we are nothing but wisps in the wind, pebbles bouncing in the raging torrent of a spring thaw, flimsy tents on a stormy night. In every scene, there is an undercurrent of profound respect for a still-pristine nature, perhaps because of the mind-boggling distance between the mountain and human

17 Burke, E., op. cit., 1803, p. 77.

18 Burke, E., op. cit., 1803, p. 76.

aspirations, between the imperturbable, silent stillness of the rock and the frantic and often futile activity of humanity in the world.

These pictures have a certain numinous quality. Seemingly painted in a sudden burst of energy, in expressive, accurate strokes that convey the power and haste of first impressions, with only a few necessary colours—Prussian and ultramarine blues, red, yellow, a few ochres, blacks and whites—and just the right amount of matter, they transport us to a land of cliffs, mountains, pits and caverns, far from the known world, a region where silence and emptiness —two of the principal means of expressing the numinous¹⁹— are reconciled to detach our consciousness from the here and now. And that is precisely the point. In her paintings, I.S.M. performs a spiritual exercise of extraversion. *Mountain Breviary* is a particularly apt choice of title, for we must try to read this exhibition as a prayer book. One by one, these landscapes of silent heights and deep voids, demanding and prone to sacrifice and loss, paradoxically force us to confront our own solitude. After all, the mountain is an uninhabited world, the perfect place to forget about ourselves. Contemplating mountains—not to mention painting them!—is, in practice, the act of forgetting oneself. As François Cheng reminded us in his book *Empty and Full*²⁰, “[I]n possessing emptiness and being identified with original emptiness, man finds himself at the source”. All is solitude and emptiness on the mountaintop, but reaching it entails a kind of fulfilling internalisation. That encounter with solitude and emptiness (without and within) inspires us to let go of all the non-essential, everything that neither aids nor strengthens us. When Petrarch reached the summit of Mont Ventoux (“Windy Peak”), he wrote that he opened the copy of Saint Augustine’s *Confessions* which he had brought along and selected a passage at random (the very quote appearing at the beginning of this text)²¹. His spirit, quite buoyant up to that point, became troubled upon reading those words, and he did not speak for many hours. Saint Augustine disapproved of contemplating the mountains because he considered it a distraction from spiritual matters, recalling that truth is

19 For a proper understanding of the concept of the numinous, I refer the reader to Rudolf Otto’s well-known book *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trans. John W. Harvey, Oxford: Oxford University Press, 1931.

20 Cheng, F., *Empty and Full*, trans. Michael H. Kohn, Boston: Shambala, 1994.

21 Petrarca, F., “The Ascent of Mount Ventoux” in *Selections from the Canzoniere and Other Works*, trans. Mark Musa, Oxford: Oxford University Press, 1999.

only found within the heart of man. We do not know if Augustine ever climbed a mountain or delighted in the sight of majestic peaks—though his words seem to suggest that this was not one of his main pastimes—but I am convinced that Petrarch chose the wrong book and author for his ascent.

Anyone who has had the radical experience of being alone before the immensity of a mountain knows that it inevitably gives us a clearer awareness of our own limitations. There is no better way to truly know yourself than facing the unknown. High on the mountaintop, if the wind is favourable and your ear is well-tuned, sometimes you can hear the *divinum silentium* that explains so much. Irene appears to have heard it.

Francisco L. González-Camaño

Irene Sánchez Moreno

(Granada, 1983)

Irene Sánchez Moreno earned her BFA from the University of Granada in 2005. Her entire oeuvre revolves around landscape, an emancipated, self-sufficient landscape that rejects the preponderance of the human factor and acknowledges the dissociation of man and nature. This division reminds us of the destructive sacrifice to come, but it is also a celebration of original, primeval beauty.

The artist has had solo shows at Sala CUC (Antequera, Málaga), the Palace of the Counts of Gabia (Granada), Galería Cámara Oscura (Madrid), Espacio Olvera (Seville), Centro Damián Bayón (Granada) and Casa Sostoa (Málaga).

Her work has also been featured in group exhibitions at Galería Cámara Oscura (Madrid), Art Nueve (Murcia), La Gran (Valladolid), La Casa Encendida (Madrid), Palace of the Dukes of Gabia (Granada), CAC (Málaga), CUC and MAD (Antequera, Málaga), Hospital de los Venerables (Seville), Fundación Antonio Gala (Córdoba) and Museo de Albacete, among other venues.

She has participated in a number of fairs, including JustMad 2018 with Galería Cámara Oscura, JustLisboa 2018 with Galería El Devenir, Art&Breakfast 2017 (Málaga), Art Lima 2016 (Peru) with Galería Cámara Oscura, Marte Fair 2016 (Castellón) with Galería Espacio Olvera, and ARCO 2010 with the Unicaja collection.

Irene Sánchez Moreno has won various grants and distinctions, such as the INJUVE Creative Youth Production Grant, a grant from Fundación Rodríguez-Acosta and the Palace of Quintanar in Segovia, an honorary mention in the Focus-Abengoa Painting Prize, and several honorary mentions in the Painting category of the Alonso Cano Awards (prizes awarded by the University of Granada for artistic and scientific creation).

Her work can be found in the collections of the following institutions: Fundación Focus-Abengoa, Fundación Unicaja, Fundación Benetton, Fundación Rodríguez-Acosta, and the Royal Academy of Art and History of San Quirce.



ISBN 978-84-9959-318-0



9 788499 593180