

La alta montaña en las pinturas de Carlos de Haes desde el análisis de algunas creaciones de los Pirineos y/o de los Picos de Europa (1869-1876)

Luis Aurelio González Prieto
Real Instituto de Estudios Asturianos
laureliogp@gmail.com

María del Mar Díaz González
Universidad de Oviedo
mdiazg@uniovi.es

Recepción: 22/04/2022, Aceptación: 21/09/2022, Publicación: 22/12/2022

RESUMEN

A Carlos de Haes compete la implantación de la pintura del natural en España. Desde la cátedra de Paisajismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se erige en la correa de transmisión del plenairismo a sus discípulos más relevantes, seguidores acérrimos del artista. A pesar de su trascendencia en la renovación del discurso plástico contemporáneo español, en referencia a su figura se mantiene aún hoy cierta opacidad. Desde esta situación incomprensible, se plantea la aclaración de controversias y errores respecto de sus viajes a ambos macizos, Pirineos franceses y Picos de Europa, representados por el maestro a lo largo de su trayectoria. A partir de la consulta exhaustiva de la hemerografía local histórica y el manejo de otras fuentes documentales (catálogos de museos y salas de subastas), esta investigación corrige las atribuciones de siete obras que están desubicadas de la cadena montañosa y otras tres pinturas más que localizan mal los picos representados. Para rastrear los emplazamientos elegidos en su día por el artista, se desencadenó un laborioso trabajo de campo, contando con el conocimiento profundo del montañismo de los dos macizos. La orografía más emblemática e incontrovertible, la botánica, los atuendos y tocados de hombres y mujeres marcan las pautas para la detección de los parajes representados en las obras analizadas. La rectificación fundada de estos equívocos mejora el entendimiento de la figura del maestro hispano-belga y contribuye asimismo a determinar las etapas de su evolución.

Palabras clave:

paisaje de alta montaña; pintura del natural; Carlos de Haes; plenairismo; Escuela de Barbizon; Pirineos franceses; Picos de Europa; viajes pictóricos; hispano-belga; Eaux-Bonnes

ABSTRACT

The high mountains in the paintings of Charles de Haes based on an analysis of some paintings of the Pyrenees and/or the Picos de Europa (1869-1876)

Carlos de Haes was one of the first people in Spain to paint directly from nature. As chair of landscape painting at the Academy of Fine Arts of San Fernando, he helped popularise painting *en plein air* among his closest and most ardent followers. Despite his importance in the renaissance of contemporary Spanish art, he continues to be shrouded in a certain degree of mystery. Given this inexplicable situation, this paper aims to clarify certain controversies and misunderstandings regarding his trips to both the French Pyrenees and the Picos de Europa, both of which he painted throughout his career. Following exhaustive research of local historical documents and other sources (museum and auction house catalogues), this paper corrects the attributions of seven works assigned to the wrong mountain ranges, and three that wrongly identify the mountains represented. To locate the sites from which the artist viewed the subjects in question, exhaustive field work took place, using in-depth knowledge of the two mountain ranges. The most well-known and indisputable orography, the botany, and people's clothing and headwear helped identify the locations painted in the works under analysis. The long-overdue correction of these misunderstandings improves our understanding of the Spanish-Belgian master, and also helps us identify the different stages in his artistic development.

Keywords:

high mountain landscape; life painting; Charles de Haes; *pleinairism*; Barbizon school; French Pyrenees; Picos de Europa; pictorial travel; Spanish-Belgian; Eaux-Bonnes



Carlos de Haes (Bruselas, Bélgica, 1826 – Madrid, España, 1898) se consagra al paisaje, en su vertiente más innovadora y vanguardista. El artista de origen belga enmarca casi toda su carrera en España, y durante la segunda mitad del siglo XIX. Tanto sus planteamientos estilísticos como sus preceptos pedagógicos, desde la cátedra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, corroboran su faceta renovadora del paisajismo en nuestro país¹. La línea planteada por el pintor supera los rígidos moldes del procedimiento romántico y topográfico en boga. Se erige asimismo en correa de transmisión y divulgación del género a través de sus alumnos en el centro académico². Implanta el método de pintura del natural, designado como *plenairismo*, dado que su cultivo preferente arranca en Francia y en el entorno de la Escuela de Barbizon³. Las obras de Carlos de Haes despuntan igualmente dentro de la corriente realista, que anticipa el naturalismo.

En contadas ocasiones, Genaro Pérez Villamil y Vicente Arbiol representan los Picos de Europa, y Nicolás Gato de Lema, el entorno de Eaux-Bonnes (Pirineos franceses). En este sentido, el paisaje de la alta montaña ya había sido plasmado por nuestros pintores. No obstante, es Carlos de Haes el gran impulsor de esta corriente pictórica asumida y difundida por otros países⁴. Esta prolífica temática en sus aportaciones se circunscribe a un periodo determinado de su vida y a unos escenarios muy concretos. Los Pirineos y los Picos de Europa son las cordilleras más frecuentadas por el artista y también las más inspiradoras para sus composiciones.

Pese al buen número de trabajos que abordan la figura de Carlos de Haes, aún se desconocen detalles importantes de su vida, sobre todo con respecto a sus numerosos viajes pictóricos⁵. Ade-

más, la precipitada atribución de títulos y ubicaciones de sus cuadros no siempre es correcta. En efecto, muchos paisajes de los Pirineos fueron designados a este respecto como de los Picos de Europa. El lienzo *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa* propició la errónea identificación de un buen número de paisajes pirenaicos como del célebre macizo calcáreo cantábrico, aunque la botánica y las montañas lo desmienten.

Nuestro estudio se divide en dos grandes apartados: un primer bloque se detiene en la aclaración de dudas, controversias y errores sobre los desplazamientos realizados por Carlos de Haes a los Pirineos y a la cordillera Cantábrica. De facto, frecuentó con mayor asiduidad dichos Pirineos, y más en concreto Eaux-Bonnes, que nuestros Picos de Europa, si bien gran parte de la historiografía española afirma lo contrario. La segunda parte se detiene en la concreción de títulos y ubicaciones de diez de sus obras. Siete de ellas se sitúan ahora en la cordillera Cantábrica, cuando en verdad referencian los Pirineos y el resto están desubicadas.

La consulta bibliográfica acerca del pintor hispano-belga es el primer pilar prospectivo sobre su vida, obra y trayectoria artística. A partir de los datos obtenidos, se profundiza el estudio desde diversas fuentes hemerográficas contemporáneas al autor objeto de análisis. Dentro de esta búsqueda, se hizo hincapié en la prensa local, publicada durante el siglo XIX en las estaciones termales pirenaicas, sobre todo en Eaux-Bonnes, Bagnères de Luchon o Argelès. Obligado nos es mencionar que algunos trabajos sobre su figura ya habían apuntado alguna de estas estadías.

El circuito termal más frecuentado por Carlos de Haes es el de Eaux-Bonnes, y así lo corrobora buena parte de la prensa local. Tal y como apunta la mayoría de la historiografía, es asiduo a

él mucho antes de 1882⁶. A partir de esta localización inicial donde pasa varios veranos, se efectúa un laborioso trabajo de campo para rastrear los emplazamientos elegidos por el pintor. Las orografías y los entornos de las montañas reflejados en sus cuadros fueron detectados con mucha pulcritud. Para mejorar la comprensión de algunas de sus obras y determinar su ubicación, también se estudiaron los atuendos tradicionales.

El vaciado exhaustivo de catálogos antiguos de museos y de salas expositivas ha propiciado el seguimiento de una paulatina modificación de los títulos y el establecimiento de un estudio comparativo. Al paso del tiempo, las designaciones iniciales quedan completamente postergadas, hasta el punto de no guardar relación alguna con el primer título de las obras, algunas de las cuales se analizan más adelante.

Exposiciones nacionales y Cátedra de Paisajismo: Dos frentes para la convulsión del paisajismo español en el siglo XIX

La familia de Carlos de Haes se establece en la ciudad de Málaga cuando él cuenta nueve años. Debido a una temprana vocación por la pintura, entra en el taller de Luis de la Cruz, de quien «aprendería la técnica minuciosa y rigurosa del dibujo»⁷.

En 1850 fue acogido por sus parientes en Bélgica para perfeccionar su formación pictórica. Joseph Quinaux⁸, discípulo del paisajista Ferdinand Marinus en la Escuela de Bellas Artes de Namur, muy influenciado a su vez por Nicolás Poussin, se hace cargo del novel⁹. Carlos de Haes se introduce en la práctica «siguiendo la naturaleza como modelo; a captar sus vibraciones y a ser libre en la selección de los temas a pintar»¹⁰.

De Quinaux adquiere el hábito del viaje durante el buen tiempo, la búsqueda de paisajes inspiradores para levantar bosquejos y algunas composiciones al aire libre¹¹. De hecho, conserva la tradición de su maestro, elaborando más adelante la mayor parte de sus cuadros en el taller¹², «bien copiando en mayor escala los estudios hechos del natural, bien componiendo dichos cuadros con asuntos tomados de aquellos»¹³. En muy poco tiempo el artista se adhiere a la corriente realista, si bien con dejes de la pintura romántica. En Bélgica mejora el aprendizaje del paisajismo y se inicia en el mundo de las exposiciones, como en la nacional de Bruselas de 1854¹⁴.

Pese a la posibilidad de seguir su trayectoria allí, en 1855 o inicios de 1856 regresa a España y se acomoda en Málaga, junto a su familia. Prueba suerte en la I Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856. El listado de obras admitidas por el

jurado concreta tres en total¹⁵. La composición de uno de sus cuadros se sitúa en tierras malagueñas: *Paisaje: El cerro coronado por la tarde*. Otros dos de sus trabajos fueron realizados en el extranjero: *Vista tomada en los brezales de Hasselt (Bélgica)* y *Vista tomada en el bosque de Beaufort (Prusia)*¹⁶. El joven artista, prácticamente desconocido en nuestro país, recibe una medalla de tercera clase en pintura, compartida con otros concursantes¹⁷. Sorprende bastante el éxito del autor belga en un contexto nacional anclado en el academicismo y en la consideración del paisaje como un género menor¹⁸. Por si fuera poco, se añade el nepotismo en las decisiones del jurado de esta primera gran muestra¹⁹.

A finales de enero de 1857 se convoca la Cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de la Academia de San Fernando, debido al fallecimiento de Fernando Ferrant. Concorre un buen número de pintores consagrados, pero la superioridad de Carlos de Haes sobre sus rivales es tal «que, a pesar de las influencias que mediaron, ninguno pudo disputarle el triunfo»²⁰. El 19 de agosto de 1857 el tribunal presidido por José de Madrazo le concede la plaza por unanimidad. Con suma probabilidad, la magnífica *Vista del Palacio Real tomada desde la Casa de Campo* media en esta decisión. Según Ana Gutiérrez Márquez, en dicha aportación:

[...] se observan los componentes tanto estructurales como técnicos que van a marcar la producción artística de Haes, destacando, como nota dominante, el magistral equilibrio ambiental dentro de la unidad compositiva en la que se integran, sin protagonismo, los diferentes elementos que conforman el paisaje²¹.

En 1858 sus obras despiertan de nuevo la atención de la mayor parte de los visitantes²² y el halago de la crítica²³. *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra*²⁴ merece un premio de primera clase, que lo consagra definitivamente como el mejor paisajista de la segunda nacional.

El domingo 26 de febrero de 1860 ingresa como miembro de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el acto de recepción, presidido por el infante Don Sebastián²⁵, pronuncia el discurso «De la pintura de paisaje antigua y moderna». Su intervención fue contestada por Federico Madrazo, con quien estrecharía una gran amistad. En ese mismo año de 1860 vuelve a concurrir a la Nacional, donde *Un paisaje: Recuerdos de Andalucía, costa Mediterránea, junto a Torremolinos* obtiene de nuevo un primer galardón²⁶. El pintor logra asimismo el mayor realce en la de 1862, por cuanto *Paisaje de Lozoya* se consagra con el mejor premio²⁷, y uno de sus cuadros es adquirido por la familia real.

En consonancia con el reglamento, el jurado de la muestra propone su candidatura a comendador de la Real Orden de Carlos III²⁸.

No reitera su participación en las exposiciones nacionales de bellas artes hasta 1876, con tres pinturas. Entre ellas, *La Canal de Mancorbo: Picos de Europa*, obra cumbre del realismo paisajístico español y la más relevante dentro de su trayectoria.

Carlos de Haes reforma el género del paisaje en nuestro país y lo dignifica en términos artísticos. Algunos críticos vincularon su ausencia en las nacionales a la misma orfandad de la pintura de paisaje²⁹. Su magisterio en la cátedra de la Academia de San Fernando impulsó esta corriente, considerada secundaria y con un exiguo número de seguidores en comparación con otros países³⁰. Generaliza entre sus discípulos el plenairismo, modalidad prácticamente desconocida entonces. Teniendo en cuenta todas estas facetas, se le considera el iniciador del paisajismo realista en nuestro país³¹. Se trata de un artista que rompe con la tradición del romanticismo, instaurado desde inicios del siglo XIX, para adueñarse de un estilo en correspondencia al del vanguardismo artístico internacional³². Mantiene en muchos de sus cuadros residuos idealistas, depurados paulatinamente bien entrada ya la década de 1870. Cid Priego lo sitúa como protagonista absoluto de la renovación del paisaje español y pionero del paisajismo moderno³³.

La alta montaña en las pinturas de Carlos de Haes

El artista se inicia pintando los bosques, los lagos y la campiña belga, incursionando igualmente en el espacio del Gran Ducado de Luxemburgo. En sus obras primerizas se ven reflejados paisajes de las Ardenas, Beaufort o Hasselt³⁴. Siguiendo a Pierre-Henri Valenciennes, se podrían calificar aquellas primeras composiciones de auténticos retratos campestres, en el sentido de configurar verdaderas reproducciones de los parajes representados, literalmente topografiados³⁵. En su primera etapa, el autor busca su estilo y el acomodo de una técnica, dominada tan solo desde la consagración permanente. Los tanteos de esa época se verifican en unas vistas campestres, duras y *tabacosas*, con bestias de labor, aldeanos y construcciones rurales. Para humanizar el paisaje introduce entonces estos elementos costumbristas y bucólicos, que desaparecen casi por completo más adelante.

En sus obras tempranas se observa asimismo algún telón de fondo con altas montañas. Los paisajes de la región alpina del Delfinado constituyen un buen ejemplo de ello, dado que refleja las cumbres neblinosas y los picachos nevados en

lontananza. A este respecto, cabe citar el óleo *Paisaje del Delfinado* (P006538) y también *Delfinado* (P004359), ambos en el Museo del Prado. En el plano compositivo, son obras de panorámica abierta, colorido terroso, volúmenes compactos y definidos por contrastes lumínicos. Como parte indispensable del paisaje, inserta en ellas diminutos referentes animados o arquitectónicos, es decir, personas, animales, casas o templos³⁶. La historiografía data su viaje a esta región francesa en torno al año 1864, pero se sabe que la recorrió con anterioridad. Presenta el cuadro *Saint Laurent du Pont, frontera de Saboya: Efecto de niebla* (n.º 122)³⁷ a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. Si bien la referencia a Saboya, en aquellos momentos no perteneciente a Francia, puede dar lugar a confusión, Saint Laurent du Pont es una villa situada en las proximidades del macizo alpino de la Chartreuse. Se halla, por lo tanto, en el corazón del Delfinado, pero muy cerca de Saboya.

Con probabilidad, estos cuadros surgieron fruto de un viaje efectuado por el artista a finales de la década de 1850. Su maestro Quinaux también frecuentó esta región en aquellos momentos y allí pintó algunas de sus mejores obras³⁸. No resulta descabellado pensar que ambos artistas pudieron coincidir en el mismo lugar. Salvo en raras ocasiones, Carlos de Haes no fue excesivamente meticuloso a la hora de precisar la localización de sus pinturas. A este respecto, vale el ejemplo de las obras realizadas en Beaufort (Luxemburgo) referidas a Prusia.

A partir de 1869 se vislumbra una nueva etapa en la trayectoria artística del pintor. Sus paisajes proponen una visión espontánea y su paleta se aclara, lo que da lugar a la accidentalidad propia del realismo³⁹. Este cambio estilístico coincide, a su vez, con una modificación importante en la temática y en la elección de los escenarios de sus composiciones. Carlos de Haes ya se interesa verdaderamente por la alta montaña, en tanto que revelación plástica. Los glaciares, los nevados, los torrentes, los árboles e incluso la arquitectura vernácula específica son, según Edmond About, la encarnación del bello paisaje⁴⁰. La alta montaña, sobre todo la alpina, es el paradigma indiscutible de la belleza, tanto pintoresca como sublime⁴¹.

Este contexto permeable al paisajismo europeo y a la pintura de la alta montaña no deja indiferente al pintor hispano-belga. Comienza a interesarse por estos parajes naturales y a representarlos en sus obras, logrando así sus más altas cotas artísticas. Sin embargo, aún preserva en ellos los elementos costumbristas (bestias, personas y arquitecturas rurales), no sin cierto sentido anecdótico en relación con la inmensidad del paisaje. Su procedimiento nos recuerda los trabajos del pintor suizo François Diday.

A partir de diversas estancias veraniegas en una estación termal pirenaica, Carlos de Haes se adentra con profusión en el paisaje de cimas y picachos. Sus reiterados viajes al Pirineo le desvelan la grandiosidad paisajística. Más adelante, también se desplaza a los Picos de Europa, lugar que va a inspirar sus mejores aportaciones. La prolífica temática de alta montaña arranca en 1869, coincidiendo con su primer viaje documentado al Pirineo francés y, más en concreto, a la estación balnearia de Eaux-Bonnes, donde se sumerge en dichos paisajes. En 1876 presenta varios cuadros que recogen estas vistas soberbias a la Exposición Nacional de Bellas Artes y a la Exposición Universal del Centenario de Filadelfia⁴².

Los viajes de Carlos de Haes a la alta montaña

*La estación termal pirenaica de Eaux-Bonnes (estíos de 1869, 1870 y 1871)*⁴³

Siguiendo la usual datación historiográfica, en 1882 el pintor habría acudido al balneario bearnés de Eaux-Bonnes (Aguas Buenas), antaño en el departamento de los Bajos Pirineos y denominado actualmente Pirineos Atlánticos. La elitista villa dispone de dos semanarios informativos locales: el *Journal des Eaux-Bonnes*, *Eaux-Chaudes*, *St-Christau* y el *Courrier d'Eaux-Bonnes*. Además de noticias, reportajes y colaboraciones, se incorpora asimismo una detallada relación semanal de los visitantes que acuden a tomar las aguas o a buscar sosiego y descanso. Las indicaciones de esta prensa periódica precisan varios datos al respecto de la residencia habitual, la profesión, el hotel o la casa de hospedaje. Carlos de Haes no aparece reflejado en ninguno de los listados semanales de *curistas*⁴⁴ o de *touristas*⁴⁵ llegados a lo largo del verano de 1882. En cambio, su amigo Federico de Madrazo⁴⁶ pasó buena parte del mes de agosto de dicho año allí, y además reitera durante muchas veces más sus descansos estivales en el balneario⁴⁷.

Carlos de Haes acudió, al menos, durante tres temporadas seguidas a Eaux-Bonnes, pero muchísimo antes de la fecha esgrimida por la historiografía artística, como se ha podido corroborar desde la citada prensa local y también en la española. El *Journal des Eaux-Bonnes*, único semanario durante toda la década de 1860 y principios de la siguiente, publica el sábado 24 de julio de 1869 que el artista De Haes, residente en Madrid, había llegado la semana anterior y se alojaba en el Hotel de France⁴⁸. Al año siguiente, 1870, con Napoleón III en pleno conflicto bélico con la Prusia de Bismarck, Aguas Buenas no goza de la concurrencia de los veranos precedentes y solamente acuden allí los enfermos de

las vías respiratorias necesitados de tratamiento⁴⁹. El diario *El Imparcial* del día 11 de septiembre reseña en un suelto al respecto del balneario francés que acoge «las familias de Valle, Villalobos, Acedo y Pérez. También se encuentran allí, entre otros, Haes y el duque de Medinaceli»⁵⁰. No fue posible contrastar esta información con la relación semanal del *Journal des Eaux-Bonnes*. Si bien se edita durante el periodo más puntero, es decir, desde principios de marzo hasta finales de octubre, esta publicación desaparece en agosto. Los adversos resultados que obtiene Francia en la guerra explican a buen seguro esta circunstancia. La última semana del mes de julio de 1871 se verifica la nota dedicada a «Ch. de Haes», pintor, residente en Madrid, hospedado de nuevo en el Hotel de France⁵¹. Como es sabido, viajó con mucha frecuencia en compañía de sus alumnos, pero en los listados de la prensa bearnesa no se menciona ninguno de ellos, ciertamente tampoco aparecen muchos españoles en su hotel. Los elevados precios de la exclusiva villa termal francesa probablemente disuaden a los estudiantes de la academia⁵².

Los motivos de salud justifican las estancias del artista en dicha preciada localidad durante estos años⁵³. Fernando Fulgosio así lo apunta en un artículo titulado «Cartas gallegas», inserto en las planas de *La Época*, donde insta a Carlos de Haes a pintar los hermosos paisajes gallegos:

Ay! Amigo Haes, si en vez de seguir el consabido anual viaje á los Pirineos —dejemos á un lado las razones de salud, gravísimas y respetables siempre... se hubiera V. venido conmigo a Galicia⁵⁴.

En abril de 1859 el artista contrae una pulmonía⁵⁵ que pone en riesgo su vida⁵⁶. Además, su grave enfermedad queda asociada a un principio de tuberculosis, cronificada con bastante probabilidad durante toda su vida⁵⁷. En este sentido, la salud del pintor, concretada en la debilidad de sus pulmones, siempre es un importante hándicap. Ante la ausencia de fármacos capaces de atajar las enfermedades infecciosas, víricas y endémicas, se generaliza la creencia en el poder curativo de las aguas termales y sulfurosas del balneario de Eaux-Bonnes, consideradas entre las mejores para tratar la tisis pulmonar en las fases incipientes, o al menos aliviarla⁵⁸.

El establecimiento hotelero elegido por Carlos de Haes es uno de los más confortables y, en razón de ello, se justifica el coste de las pensiones y pernoctaciones⁵⁹. En el plano de su categoría, se situaría tras el Hotel des Princes, es decir, es el segundo establecimiento más reputado en el escalafón⁶⁰. Con el salario de catedrático de paisajismo no cabe afrontar los cuantiosos gastos que estos

viajes y estancias acarrear, menos aún tres temporadas seguidas, lo que induce a pensar que sus ingresos se vieron incrementados desde la muy exitosa venta de cuadros⁶¹. El Hotel de France es propiedad del sobrino del célebre cocinero Taverner, y sus salones son los más concurridos entre las personas distinguidas de la villa termal. Allí se celebran conciertos y recitales de ópera, como el de la soprano Ebrard-Gravier del Teatro de Toulouse, el 27 de julio de 1871, que coincidió con una de las estancias del pintor en dicho establecimiento⁶². Además, sus periodos vacacionales en este lugar consolidan sus relaciones con importantes personalidades españolas e internacionales, entre las cuales encontramos el marqués de la Corona⁶³, el general Caballero de Rodas⁶⁴, Aguado⁶⁵, Heredia⁶⁶, Adolphe Guilhou, el coleccionista de arte Antoine Marie Philippe Louis d'Orleans, duque de Montpensier, y el virrey de Egipto.

Para la toma de las aguas, los facultativos termalistas aconsejan de 20 a 25 días de estancia⁶⁷, alternada con periodos intermedios de reposo que favorecen el excursionismo de los menos graves. Entre las salidas más frecuentes se cita el pueblo de Gabas, en dirección al Portalet, donde culminaba entonces la carretera. Desde allí es posible ascender al lago de Bioux-Artigues para avistar el imponente Midi d'Ossau. La visita a Panticosa pasando a España es otra propuesta muy frecuentada, sin olvidar tampoco que algunos viajeros siguen la carretera termal y cruzan el puerto de Aubisque. Esta opción les permite acercarse al valle de Argelès a contemplar las termas de Cauterets y las del valle de Barèges⁶⁸.

Al sumar las estancias en la estación balnearia de los tres viajes documentados de Carlos de Haes, se determina una cifra de setenta a ochenta días allí⁶⁹. En una relación inversamente proporcional, son pocas las composiciones actualmente ubicadas en los parajes de Eaux-Bonnes y de su entorno. Sorprende bastante la exigüidad de aportaciones si consideramos el testimonio de su discípulo Beruete, quien afirma que el maestro no cesa de pintar del natural y cuando no puede salir al campo a causa de la lluvia ubica el caballete delante de la ventana de la fonda o pensión para proseguir su tarea⁷⁰.

El catálogo del Museo del Prado solamente sitúa cinco de las muchas obras del pintor en los parajes de Eaux-Bonnes, dejando ahora al margen la pintura *Pirineos franceses* abordada líneas adelante y que completaría este elenco catalográfico. Los dibujos titulados *País con cabras (Eaux-Bonnes)* (D005247) y *Apunte de Aguas Buenas* (D005245) incorporan anotaciones manuscritas específicas en los márgenes inferiores derechos⁷¹. En definitiva, las inscripciones del autor refrendan la localización de sendos bosques. La pinacoteca custodia igualmente tres

bocetos pintados del natural. *Aguas Buenas (Pirineos)* (P006865) propone la vista de una masa arbórea en primer plano, un monte en segundo plano a la izquierda y aparece, muy difuminado, al fondo el macizo de los Gabizos. Dicho monte se refiere al Mont Lazive, de 1.445 metros de altitud y situado al oeste de la celeberrima Montagne Verte, en la margen derecha del río Valentine, al otro lado de la carretera que ahora lleva a la estación invernal de Gourette. La vista parece captada desde el paseo de Gramont, que discurre al sur de la villa termal. Era uno de los circuitos propuestos a los veraneantes para sus caminatas terapéuticas por el área.

Otra pintura de idéntico título que la anterior, *Aguas Buenas (Pirineos)* (P005660) (figura 1), propone una vista desde la aldea cercana de Aas, al norte de Eaux-Bonnes, en la margen derecha del río Valentine (figura 2). Sobresale un elemento orográfico muy característico como es el pico de las Gentianes, de 1.713 metros de altitud. Está situado en el centro de la composición, realzada, a su vez, por un distintivo específico como es el picacho o gendarme separado del promontorio principal. A su derecha y siguiendo la ladera se aprecia la agrupación de cumbres Montagnon, entre las cuales sobresale la cima del Montagnon d'Iseye, de 2.173 metros de altitud. La localización de estos dos montes se halla al sur de Laruns, en la margen izquierda del río Ossau. En el catálogo en línea del Museo del Prado se confunde el pico Gentianes con el Midi d'Ossau, que no se divisa desde el emplazamiento elegido por el pintor. Por último, cabe referirse al óleo *Cercanías de Aguas Buenas* (P007504). Carlos de Haes capta un conjunto paisajístico bastante anodino si no fuera por el bucólico puente sobre la corriente morosa del río. Actualmente no es posible precisar la ubicación de esta vista cercana al puente de Iscoo y de su otrora espectacular cascada, debido a la construcción de una central hidroeléctrica allí mismo.

Por otro lado, el Museo de Arte Jaime Morera, de Lérida, custodia el depósito de un cuadro pintado del natural, *Pirineos franceses* (P007485). Según Ana Gutiérrez Márquez, representa el enigmático pico Midi d'Ossau en las cercanías de Aguas Buenas. Respecto a la localización de este cuadro aclarada más adelante, las posiciones de la historiografía del arte se confrontan⁷².

*Valle de Argelès*⁷³, que también se comentará asimismo con más profundidad, es otra creación enmarcada en los viajes termales de esta época al Pirineo francés. El citado valle, hoy Argelès-Gazost, muy próximo a Eaux-Bonnes, también dispone de un importante balneario. Además, dicho valle conformaba una de las excursiones habituales de algunos viajeros alojados precisamente en Aguas Buenas⁷⁴.

Carlos de Haes en los Picos de Europa, Asturias y Pajares

Al respecto de sus pinturas de alta montaña, la datación y localización de los parajes geográficos son dos escollos importantes para la historiografía artística. Es imprescindible conocer los viajes de Carlos de Haes a los Picos de Europa para poder fechar correctamente sus obras e intentar localizar muchos de los escenarios de este periodo, pues se han atribuido representaciones a los Picos de Europa sin constancia documental alguna.

Gracias a la reseña biográfica que su discípulo Aureliano de Beruete publica a la muerte del artista en 1898, existe información veraz en cuanto a un viaje al macizo calcáreo cantábrico. José Entrala y él mismo acompañaron al maestro en el verano de 1874 a los Picos de Europa, donde levantó muchos estudios, algunos de los cuales le sirvieron para *La Canal de Mancorbo*⁷⁵. Salvo el menguado escrito de Beruete, no sabemos mucho más acerca de tan reiterado viaje a los Picos de Europa.

No obstante, Cecilio F. Testón aporta algunos detalles al respecto del desplazamiento de Carlos de Haes y sus alumnos. Habrían llegado al pueblo, y al balneario La Hermida, en los carruajes de postas de los Pérez Bustamante, donde pernoctaron varios días en la posada de Gabriel Cue⁷⁶. Además del interés artístico para bocetar las vistas agrestes del desfiladero, su estancia en La Hermida pudo revestir asimismo algún componente terapéutico con el fin de aliviar sus padecimientos. El cuadro *Gargantas de la Hermida (Liébana)*, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876 y actualmente en paradero desconocido, acredita su paso por dicha estación balnearia. Además, el aguafuerte *Picos de Europa* (G001870), en el que un ave de rapiña sobrevuela la estrechísima garganta, también atestigua dicho viaje. *Robles y rocas* (P007344) recoge la característica ventana rocosa en las inmediaciones de La Hermida que corrobora su pasaje por esta localidad, fácilmente identificable.

Cabe la hipótesis de que Carlos de Haes y sus dos alumnos se hospedasen igualmente en alguna casa de los pueblos de Argüebanes, Lon o Brez, en las laderas meridionales del Macizo Oriental de los Picos de Europa. Cargados con los utensilios de pintura, podían acceder en poco tiempo a los parajes elegidos por el maestro para atacar sus bocetos. Es fácil situarlos ahora debido a su característica y reconocible orografía. Los emplazamientos de algunos cuadros lebaniegos de Carlos de Haes se deben en buena parte al empeño del fotógrafo José Luis Bustamante, conocedor del valle de Liébana que, a tal efecto, realiza un exhaustivo trabajo de campo y de documentación fotográfica.



Figura 1.
Aguas Buenas (Pirineos), 1882, óleo sobre papel pegado en cartón, 31 x 41,5 cm. P005660. Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

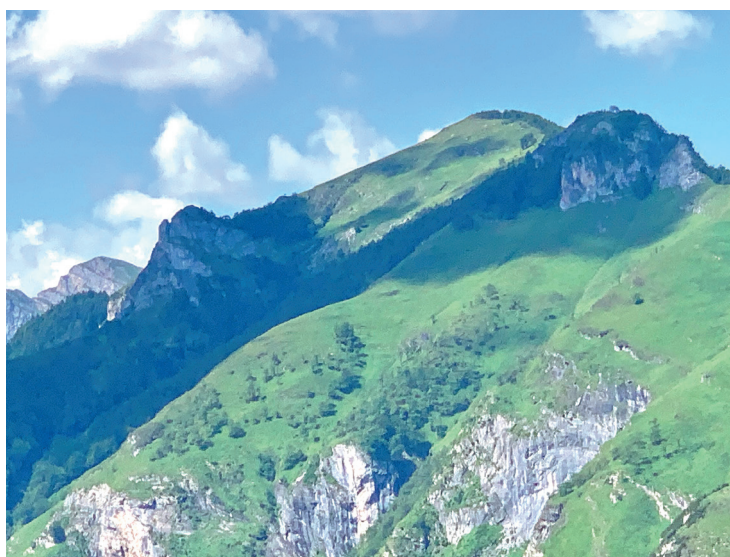


Figura 2.
Vista de las Gentianas desde Aas. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.

En su búsqueda para la identificación de escenarios pictóricos lebaniegos, coteja con exactitud la coincidencia de cinco obras, esbozadas directamente del natural en el valle cántabro. La primera mención alude al bosquejo que anticipa *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, reconocida unánimemente como la culminación artística del realismo paisajístico español. Dicho boceto de 33 cm x 23 cm integra la colección de Alberto Corral. En efecto, se ha colocado una placa conmemorativa en el lugar aproximado que inspiró al artista. Frente a las habituales imprecisiones topónimas del hispano-belga, en esta ocasión el título exacto de la representación facilita mucho la tarea de ubicación. Una denominación genérica habría dificultado la localización del escenario selecciona-

do por De Haes, por cuanto la síntesis propuesta prescinde de varios elementos del natural.

La búsqueda de Bustamante afianza otro éxito, reflejado en la obra *Nieblas (Picos de Europa)* (P006701). La Torca, El Robru, La Nariz, así como el puerto y la peña Espigüel determinan la composición general de la citada aportación. *Picos de Europa* (P006877), que recoge la peña de Jumales, en los puertos de Ullances, también esclarece su escenario, al igual que *Picos de Europa* (P007509), donde se refleja una montaña muy característica en las inmediaciones de Brez, cerca de Cuesta de Majón. Todas ellas integran la colección del Museo del Prado, cuyo catálogo también menciona correctamente sus situaciones geográficas.

Por último, cabe aludir a *Picos de Europa* (P004391), obra depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Tomada desde un lugar cercano a Los Llanos, Carlos de Haes capta las estribaciones más orientales del macizo de Ándara⁷⁷. El lebaniego Bustamante identifica las rocas del Castro de las Cerras en primer plano, si bien se advierte en un segundo plano el pico Mañimoco y en lontananza El Robru, el Alto de las Verdianas, el pico Agudinas y, siguiendo hacia la derecha, el pico Acero, el pico la Paña y las estribaciones de Los Ajeros.

Ana Gutiérrez Márquez considera que «proporciona por su nitidez un documento realista de indudable valor en la producción de Haes»⁷⁸, afirmación sin duda muy certera y loable. No obstante, según esta autora, la obra representa la comarca de Arbás en las inmediaciones de Pajares, lo cual es erróneo. El cuadro refleja las estribaciones más orientales del macizo de Ándara, de los Picos de Europa, paisaje explicitado de hecho en su propio título: *Picos de Europa*. Gutiérrez Márquez incurre en diversos errores en lo concerniente a las ubicaciones de los parajes naturales representados en la obra que ahora nos ocupa. Sin extenderse a este respecto, cabe mencionar la confusión entre el pico de las Tres Marías, en la comarca de la Tercia o Arbás, con la Torre de las Tres Marías del Macizo Occidental de los Picos de Europa o Cornión⁷⁹. Sin un conocimiento muy preciso de la montaña cantábrica es fácil cometer errores de semejante calado.

En verdad, los catálogos de reputadas instituciones o importantes colecciones privadas sitúan en los Picos de Europa una inmensa cantidad de bocetos y pinturas efectuadas por el catedrático de paisajismo. Sin embargo, ningún elemento orográfico identificable los referencia con absoluta exactitud, por lo que desde este planteamiento son atribuciones arriesgadas y muy imprecisas. Algunas composiciones reproducen tan solo aspectos parciales del paraje en las que fueron concebidas: árboles, caminos, pedrizas, puentes

anodinos, etc. Ciertamente, estos elementos también pueblan cualquiera de los macizos montañosos visitados por Carlos de Haes a lo largo de su vida. En cambio, otras obras bastante alusivas al escenario referenciado por el artista no guardan ninguna relación con el célebre macizo calcáreo astur-cantábrico y menos aún con las cumbres señaladas con insistencia en determinados catálogos. Ningún conocimiento cabe aportar ahora acerca de algunas otras pinturas relacionadas con el título, *Montañas de la Liébana en Santander*, expuesto en la Sala Parés, de Barcelona, en 1880⁸⁰, en paradero desconocido.

Por otro lado, no existen datos precisos respecto al viaje de Carlos de Haes y sus dos alumnos, Aureliano Beruete y José Entrala, a los Picos de Europa. Siguiendo la historiografía artística al uso, alguno de los trayectos de ida o vuelta pudo llevarse a cabo por el puerto de Pajares, es decir, a través del área oriental de Asturias. En efecto, una vez más, la fecha de las obras pintadas en las inmediaciones del puerto de Pajares, en el citado año de 1874, es corroborada en los diversos estudios manejados. Muchos títulos remiten a paisajes asturianos o de inspiración asturiana, siendo obras muy genéricas sin elementos orográficos específicos que ratifiquen su creación en esta zona. Además, existe asimismo un buen cúmulo de pinturas, cuyas designaciones conciernen a Asturias sin ninguna garantía de ello. Algunas creaciones reflejan, de hecho, orografías tan específicas que determinan los Pirineos, como más adelante apuntaremos. Su recorrido probable por Pajares también está salpicado de dudas y solamente dos obras atestiguan con certeza el tránsito por este puerto entre Asturias y la Meseta.

Puerto de Pajares (P004381) es la primera de estas composiciones de estilo realista. Los picos de las Tres Marías y la peña de Ortegá, en la comarca de la Tercia, posiblemente tomadas ambas desde su vertiente norte en el entorno del collado del Brañillín, se distinguen con toda seguridad. El dibujo consagrado a la *Peña de Rodrigo* (*Pajares*) (D005218) es la segunda aportación concerniente a esta zona. Si bien el abocetamiento de la imagen no facilita la identificación del paraje, su inusual precisión toponímica remite a esta comarca. Aunque no hemos podido localizar la peña Rodrigo como tal, en las proximidades del pueblo de Pajares existe un torrente así denominado⁸¹. Las demás obras tituladas de ese modo no incorporan ningún distintivo específico que corrobore su ubicación. No obstante, *Cañada del puerto de Pajares* (P005656) y *Montañas del puerto de Pajares* (P007391) sí los aportan en efecto, pero las cumbres y los picos no confirman de ningún modo que se trate de esta zona. Para ubicar estas dos obras se intentó hallar en el entorno de la comarca de la Liébana cimas y

montañas semejantes a las representadas en sendas obras de Carlos de Haes⁸².

Teniendo en cuenta los medios de transporte de la época, el pintor se desplaza a buen seguro en ferrocarril, con enlaces entre Asturias y la Meseta. El tren culminaba por el sur en Busdongo, comunicando Madrid con esta localidad. Por el norte, en Asturias, la línea férrea terminaba en Pola de Lena. La rampa de Pajares se salvaba mediante las diligencias de La Ferrocarrilana⁸³, dado que esta compañía y la ferroviaria ofrecían a los pasajeros un servicio conjunto. Busdongo contaba con una importante infraestructura hostelera para acoger a los viajeros, el personal ferroviario y el de las diligencias. Carlos de Haes debió permanecer bastante tiempo en esta localidad de la montaña leonesa, sin que se sepa si por cuestiones de transbordos entre los diferentes medios de locomoción o por decisión personal. La prolongación de su estancia le permitió levantar algunos bocetos de sus alrededores. No queda constancia si alguno de estos apuntes fue volcado en determinadas obras de gran aliento realizadas en su estudio.

La reubicación de escenarios de algunos de sus cuadros de alta montaña

El relato evidentemente fiable de Beruete acerca del citado viaje de 1874 y la consagración artística en el siglo XX de *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa* son dos hechos que fomentaron multitud de atribuciones a los Picos de Europa. Algunas designaciones son posteriores y, de ahí, ajenas por completo al título original aportado por el creador. En otros muchos casos, sobre todo en cuanto a los bocetos, no aparece ninguna precisión del pintor, lo que dio lugar a dataciones y ubicaciones posteriores, algunas de las cuales completamente erróneas.

A partir de la vegetación representada, sobre todo árboles y masas arbóreas, los geógrafos Frochoso Sánchez y Martínez de Pisón Stampa son los primeros investigadores que cuestionan las atribuciones del macizo montañoso cantábrico de determinados cuadros del maestro De Haes. No es posible defender en algunas obras su creación en dichos parajes, por cuanto la botánica reflejada lo desmiente totalmente. Los cuadros *Montañas de Asturias. Picos de Europa* (colección privada Fernando Durán); *Montañas de Asturias* (Museo Nacional de Arte de Cataluña; Museo de Arte Moderno [n.º inv. MAM 11021]), y *La Vereda* (Museo del Prado [n.º 7556], depositado en el Museo de Málaga), junto con varias aportaciones comentadas por Arias Anglés⁸⁴, no se atienen a dicho escenario de los Picos de Europa. A este respecto, el último autor señala lo siguiente:

La dificultad para identificar paisajes suele ser muy grande, a no ser que en la representación aparezca algún elemento orográfico, arquitectónico o del folklore popular fácilmente identificables, pero no son estos dos últimos casos los más comunes en estos paisajes del realismo⁸⁵.

En definitiva, nuestros pasos para la reubicación de los escenarios seleccionados por el pintor son guiados por dichos elementos orográficos emblemáticos, fácilmente identificables por los estudiosos de las montañas. Además de la rectificación fundada de errores, la reasignación de las situaciones geográficas facilitará la mejor comprensión de la evolución artística del autor que nos ocupa. A la par, este proceso contribuye a determinar las diferentes etapas de su evolución técnica.

En las aportaciones de Carlos de Haes no podemos hallar una copia fiel ni un calco de la realidad. Su planteamiento técnico, dado a la espontaneidad, al abocetamiento y a la síntesis, demuestra muy a las claras que ni lo pretendió ni compitió tampoco con el procedimiento fotográfico célebre en aquellos momentos, porque contradecía la espiritualización artística⁸⁶. Por lo tanto, los escenarios elegidos por dicho artista son variados y múltiples, y esa diversidad complica mucho su rastreo. Los accidentes orográficos y los distintivos específicos de determinadas obras constituyen hitos fundamentales para la identificación del espacio.

Los viajes de Carlos de Haes por los Pirineos y, en concreto, sus estancias en Eaux-Bonnes, a finales de la década de 1860 e inicios de la siguiente, contribuyen a la filiación de algunos bocetos y de ciertas creaciones de mayor formato datadas en esa época. Además, cuando la prensa histórica aduce a los escenarios de alta montaña pintados por dicho artista, corrobora siempre los Pirineos y no los Picos de Europa⁸⁷. En las aportaciones peor ubicadas en términos geográficos se aprecian los siguientes elementos orográficos reconocibles: en el entorno de Eaux-Bonnes, el pico Ger, así como los Gabizos; mientras en la zona próxima a Panticosa, en el valle de Tena, las dos cumbres de la Peña Foratata.

Obras en las que se reconoce el pico Ger

El pico Ger es una montaña emblemática y el punto culminante del macizo de Ger, de 2.613 metros de altitud, también denominado macizo de Eaux-Bonnes (figura 3). Esta hermosa cima visible desde buena parte de la estación termal fue descrita por Adolphe Guillhou como *la tête superbe du pic Ger*⁸⁸. El marco incomparable del paisaje de Eaux-Bonnes concitó numerosas es-



Figura 3.
Vista del pico Ger desde el comienzo del paseo horizontal de Eaux-Bonnes. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.



Figura 4.
Cumbres en los Picos de Europa, 1874, óleo sobre lienzo pegado a lienzo, 31 x 41 cm. P006868. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

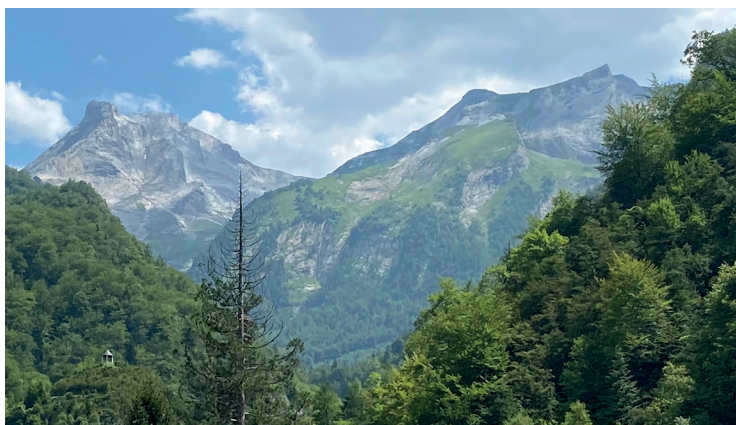


Figura 5.
Pico Ger desde Eaux Bonnes. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.

tampas realizadas durante la época más próspera de la villa. Eugène Cicéri, André Gorse, Víctor Petit, Adolphe Bayot, Eugène de Malbos, Thomas Allom y A. M. Parrot, entre otros, la efigiaron por medio de la técnica litográfica.

Asimismo, su estilizada silueta concitó el interés de muchos pintores, entre los cuales encontramos Gustave Doré, Justin Ouvrie, Eugène Devéria y Alfred Godchaux. Precisamente, algunas pinturas de alta montaña pirenaica de Godchaux guardan semejanza con otras de Carlos de Haes sobre la misma temática. Los carteles de las primeras promociones turísticas, a cargo, sobre todo, de la compañía de los Chemins de Fer du Midi, también usaron la imagen de este emblemático elemento.

Además, Carlos de Haes representa este característico pico en el boceto *Cumbres en los Picos de Europa* (POO6868) (figura 4). Procede del legado repartido entre los discípulos del pintor tras su muerte e integró en su momento las colecciones del extinto Museo de Arte Moderno. El actual catálogo del Museo del Prado adjudica el escenario a la Peña Casanzo, tomada desde el valle de Liébana⁸⁹. Como es lógico, Bustamante no pudo ubicar el paraje de esta obra en el citado valle cántabro, por cuanto se trata con toda certeza del pico Ger y, a su derecha, del monte Couges (figura 5). Para levantar este boceto de factura rápida, su autor se emplazó en la explanada desde la que arranca el célebre paseo horizontal, lugar sumamente concurrido para pasear y estrechar relaciones sociales. Actualmente, el área plana existe, si bien reducida por el Casino. Según Carlos Cid, los cuadros de Carlos de Haes no reflejan nunca la hora exacta del día⁹⁰. En este caso, la sombra de la cara noreste del pico Ger en la pintura refiere con certeza una jornada de trabajo del artista en el estío, entre las 15 horas y las 18 horas. Con suma probabilidad nos hallamos ante uno de los primeros bocetos realizados por el pintor a su llegada, por lo que podría fecharse en el verano de 1869.

El pico Ger aparece de nuevo en un óleo sobre cartón, adherido posteriormente a madera, que se identifica genéricamente como *Pirineos franceses* (POO7485) (figura 6). En el catálogo de la web del Museo del Prado se considera que pudo realizarlo efectivamente durante su estancia en Eaux-Bonnes, pero hierra al identificarlo como el Midi d'Ossau⁹¹, cuyas dos cumbres características no se advierten aquí. Si hubiera reproducido el citado pico desde alguno de los ángulos que solo reflejan la cumbre principal, esta no tendría un aspecto tan afilado, sino un poco aplanado y descendente. Por lo contrario, al considerar que el perfil de esta montaña singular es semejante a la del pico Ger de Eaux-Bonnes, Martínez de Pisón y Frochoso proporcionan una pista decisiva al respecto de esta composición⁹².

El cuadro propone un acogedor camino que, sin duda alguna, conformaba uno de los famosos paseos del entorno de Eaux-Bonnes. La reforestación de toda el área boscosa nos impide precisar la ubicación elegida por el pintor. No obstante, pudo emplazar su caballete en la ahora designada Balade des Princes, lugar donde se pueden contemplar unas magníficas vistas del Ger. Desde esta situación se divisa este elemento, envuelto en todo su contorno por las brumas y neblinas de un celaje de gran aparato muy del gusto de Carlos de Haes⁹³. La sombra en su cara norte y las algodonosas nieblas vespertinas propugnan su ejecución entre las 15 horas y las 16 horas. Más adelante, la atmósfera se carga de una densísima bruma que ya recubre el pico por completo.

Arias Anglés es el primero en advertir la semejanza de este pico con el de la obra de mayor formato y ambición titulada, asimismo, *Montañas de Asturias*, Museo Nacional de Arte de Cataluña (inventariado con el número 11021):

Estos dos cuadros, curiosamente, representan, como decimos, las vistas del mismo pico montañoso (muy característico) al fondo, poseyendo también los mismos términos medios, y sin embargo se les tiene en sus respectivos museos, y quizá desde antiguo, como paisajes de dos sistemas montañosos españoles diferentes y bien lejanos⁹⁴.

Según este investigador, *Pirineos franceses*, de factura suelta, procedimiento característico y soporte usual empleado por el pintor hispano-belga, correspondería a un estudio preparatorio del natural, a partir del cual el artista proyecta más adelante la obra denominada *Montañas de Asturias*, que ahora nos interesa. El impecable estudio comparativo llevado a cabo por Arias Anglés se corrobora desde sus palabras:

No hay duda, pues, a la vista de ambos cuadros, que el del Museo del Prado (*Pirineos franceses*) es un boceto tomado del natural por el artista y que luego, siguiendo un procedimiento normal en Haes, este compuso el cuadro definitivo en su estudio o taller, teniendo como base dicho boceto⁹⁵.

Ciertamente, su análisis no ha tenido en cuenta los tres veranos sucesivos, de 1869 a 1871, que disfruta Carlos de Haes en Eaux-Bonnes. Al no reconocer el Ger, Arias Anglés incurre igualmente en un error de atribución del paisaje refractado en esta obra. Da por bueno asimismo el título *Montañas de Asturias*, recogido en el catálogo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, por cuanto considera de manera fehaciente que se trata de una vista de la cordillera cantábrica.



Figura 6. *Pirineos Franceses*, 1882, óleo sobre papel pegado a cartón, 32,3 x 43,5 cm. P007485. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Figura 7. *Montañas de Asturias*, © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

El pico Ger queda perfectamente delineado en la pintura más arriba comentada, sobre la que volvemos de nuevo para incorporar algunas consideraciones. El título, *Montañas de Asturias* (inventariado con el número 11021) (figura 7), fue completamente desvirtuado, según acreditan fuentes documentales esgrimidas líneas adelante. Siguiendo indicaciones de Arias Anglés, se trata de un cuadro de grandes dimensiones (166 cm x 122



Figura 8.
Montañas de Asturias. Picos de Europa, Colección Fernández Durán.



Figura 9.
Picos Gabizos desde Gros Hêtre. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.

cm), efectuado en el taller sobre la base del boceto. El artista enriquece la composición natural con algunos elementos, a saber, un promontorio rocoso, un árbol ocupando el centro para dirigir nuestra mirada hacia el distintivo pico, enmarcado a su vez por un celaje de nubes esponjosas. Además, dos bucólicos y anecdóticos personajes de influjo romántico conversan amigablemente en este paraje. La dama lleva el característico *capulet* rojo, o gran pañuelo para cubrir su cabeza, complemento típico en los ropajes tradicionales del valle de Ossau⁹⁶.

El pico Ger también queda recogido una vez más en un óleo de grandes dimensiones (202 cm x 143 cm), *Montañas de Asturias. Picos de Europa* (figura 8). Procedente de una colección particular de Barcelona, se pone a la venta en la casa Fernando Durán el 24 de noviembre de 1998⁹⁷, integrando hoy en día la colección del subastero. Formó parte de la exposición monográfica «Carlos de Haes (1826-1898)», programada por la Fundación Marcelino Botín de Santander del 31 de julio al 15 de septiembre de 2002. El catálogo de esta muestra establece la ubicación de dicha cumbre en Asturias y en el entorno de los Picos de Europa. A tal efecto, se propone el Canto Cabronero, de 2.000 metros de altura, situado en las estribaciones del Macizo Occidental o del Cornión⁹⁸. Al margen del desatino, se trata de un pico muy secundario, con una vista desde los valles muy diferente a la de este cuadro.

Estamos ante una obra de formato vertical que, en su último plano superior, es muy similar a las dos anteriores (*Pirineos franceses*, apaisado, y *Montañas de Asturias*, vertical). De nuevo, la cara norte del pico Ger está en sombra y el perfil de esta montaña se encuentra difuminado por las neblinas de la tarde. Los tres planos inferiores proponen innovaciones en cuanto a la botánica, pues se distinguen muy bien los abetos del Pirineo y una cascada similar a las muchas que discurren en los parajes de Aguas Buenas. En medio de tanta floresta, sobresale de nuevo el *capulet* rojo de una muchacha, completando así el atuendo tradicional femenino de esta localidad francesa⁹⁹.

El célebre *capulet ossalois* también reviste la mujer que forma pareja con un caballero en el cuadro titulado *La Vereda* (P007556), hoy depositado en el Museo de Málaga. La indumentaria de la señora y el sombrero de ala ancha del varón son elementos distintivos de las dos vertientes de esta zona pirenaica¹⁰⁰. Dicho *capulet*, la fecha de ejecución de 1871, así como la botánica inducen a situar su localización en el área de Eaux-Bonnes y no en Asturias, como se asegura¹⁰¹. A mayor abundamiento, esta obra, *La Vereda*, se utiliza como constatación gráfica del *Pinus sylvestris* en Asturias a finales del siglo XIX¹⁰². Sabido es que existió en épocas mucho más remotas, pero ya no tan próximas como en la segunda mitad del siglo XIX.

Obras en las que se reconocen los picos Gabizos o el pico des Taillades

Los picos Gabizos son un conjunto de montañas situadas al este de la actual estación de deportes de invierno de Gourette y al sur del puerto de Soulor (figura 9). El punto culminante es el Gran Gabizo o Pic des Taillades, de 2.692 metros de altitud. Dentro de este conjunto se hallan el Petit Gabizos, el Grand Gabizos y el Pic Louesque y se divisan en lontananza desde la estación termal de Eaux-Bonnes. Es un grupo muy característico, porque en la vertiente meridional de la cima destaca una especie de escalón producido entre el Grand Gabizos y el Pic Louesque. En la falda norte se aprecia una hendidura, la Breche d'Esquerre, distintivo absolutamente identificable. No fue tan representado como el pico Ger por los artistas que concurrían a la estación termal, pero se puede apreciar con sus elementos característicos en la litografía realizada por Victor Petit (ca. 1850) desde el paseo de Gramont¹⁰³.

Los expertos de las montañas del entorno de Aguas Buenas pueden reconocer sin vacilación el grupo de los Gabizos, atestiguado por Carlos de Haes en dos obras más en concreto. La primera de ellas ha sido designada *Picos de Europa* (P006377) (figura 10), ca. 1874, depositada en el Museo Provincial de Jaén. Se trata de un boceto pintado al óleo sobre cartón, adherido posteriormente a un lienzo. En el área izquierda del espacio plástico vislumbramos un arroyo y a su derecha en segundo plano, el monte bajo trepando en diagonal sobre las laderas. Nuestra mirada confluye hacia el último plano, donde se divisan los inconfundibles Gabizos (figura 11). Carlos de Haes ubicó su caballete en la zona de Iscoo, donde confluía uno de los circuitos de ocio más importantes de aquella época en la villa termal, y denominado a tal efecto como la Promenade de l'Impératrice. Algunos autores han creído detectar la zona lebaniega de Picos de Europa, afirmando la identificación de la Peña Dobres, en la ascensión al puerto de San Glorio¹⁰⁴. En su estudio sobre los paisajes de Liébana, el ya aludido fotógrafo Bustamante no los reconoció en la obra, como es lógico por otra parte.

Cañada en el puerto de Pajares (P005656) (figura 12) es la otra pintura que consagra a los Gabizos. Este boceto, ejecutado al óleo sobre papel y pegado a cartón posteriormente, incorpora al fondo y a la derecha la figura de dichos Gabizos. El artista introduce asimismo en un plano intermedio otro elemento orográfico emblemático en el entorno de Eaux-Bonnes, como es el Mont Lazive, de 1.445 metros de altitud. Lo refleja ahora en el área izquierda, pero ya había sido captado por el autor en otro boceto ubicado en Aguas Buenas, tal y como se infirió líneas



Figura 10. *Picos de Europa*, hacia 1874, óleo sobre lienzo sobre cartón, 32,8 x 41,3 cm. P006377. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Figura 11. Los picos Gabizos desde el Ruisseau Le Valentin, Eaux-Bonnes. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.

arriba. En el primer plano sobresale un manchón blanco geometrizado que sintetiza, a buen seguro, algunos inmuebles de la villa termal (figura 13). Los distintivos orográficos de este conjunto tan reconocible nos permiten situar el emplazamiento de Carlos de Haes desde algún punto del paseo Grammont, al igual que el pintor Víctor Petit anteriormente (ca. 1850). Es desde todo punto de vista imposible enmarcar este paisaje en el contexto geográfico del puerto de Pajares, por lo cual el catálogo del Museo del Prado lo sitúa de nuevo en Liébana. En esta ocasión, en lugar de asimilar los Gabizos a la Peña Dobres, se asociaron a la Peña del Castillo, en las inmediaciones de Bada¹⁰⁵. Por todas estas razones, los estudiosos de la obra de Carlos de Haes ponen en duda, no sin razón, las localizaciones de algunas de sus aportaciones de alta montaña.



Figura 12.
Cañada en el Puerto de Pajares, hacia 1874, óleo sobre papel pegado en cartón, 32,5 x 43 cm.
P005656. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Figura 13.
Mont Lazive y los Gabizos desde Eaux-Bonnes. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.

Obra inspirada en la Peña Foratata, en el valle de Tena

Este óleo sobre lienzo, de 43 cm x 63 cm, titulado *Los Picos de Europa* (figura 14) y datado en 1872, formaba parte de la colección de Rudolf Gerstenmaier hasta su fallecimiento el 31 de enero de 2021¹⁰⁶. La exposición «Senderos a la Modernidad» lo dio a conocer en un buen número de ciudades españolas. Al parecer, la atribución de la localización de esta pintura a los Picos de Europa la efectuó Arias Anglés, si bien con muchas reservas por si se tratara del Pirineo, de ahí el título genérico *Paisaje montañoso*¹⁰⁷. El primer plano de esta composición teje un amplio y sólido camino de tránsito, flanqueado por un pequeño murete en

sombra. Se divisan ahí con nitidez dos personajes a la altura de una enorme roca, procedente de un derrumbe de la falda de la montaña. A la derecha discurre un riachuelo que socava, en su parte más baja y profunda, una ladera herbosa poblada de coníferas. En los siguientes planos de la obra se enseñorean unas montañas inspiradas en la Peña Foratata, de 2.321 metros de altitud. Este macizo característico del valle de Tena se sitúa al norte de Sallent de Gállego y, para más señas, muy cerca del balneario de Panticosa (figura 15). Con mucha probabilidad, Carlos de Haes pudo inspirarse en la carretera que culminaba precisamente en Panticosa, construida en 1862¹⁰⁸. El pantano de Lanuza inunda ahora completamente todo este bello paraje.

Si bien José Antonio Hernández Latas no acredita la presencia de Carlos de Haes en el balneario de Panticosa durante la segunda mitad del siglo XIX, cabe suponer que en algunos de sus tránsitos a Eaux-Bonnes pudo elegir el valle de Tena, al sur del de Ossau¹⁰⁹. Los turistas españoles con destino a la estación termal bearnesa no tomaban el camino muletero entre Sallent de Gállego y Gabas, por el puerto de Peyrelue o puerto de Sallent, por cuanto la actual carretera al Portalet no existía¹¹⁰. En cambio, se constata mucho tránsito de viajeros entre el valle de Tena y el de Ossau¹¹¹, lo que nos induce a pensar que De Haes también tomó en algunas ocasiones el camino del valle de Tena para sus idas y venidas a Eaux-Bonnes. Durante sus tres estancias puntuales en la estación termal francesa, estuvo en Aragón, más en concreto, en el Monasterio de Piedra¹¹². No resulta desatinado apuntar que, en alguno de sus viajes, levantara algún bosquejo trasladado más adelante en su taller a una pintura de gran porte.

Una obra, tres títulos

Hemos concretado la presencia de Carlos de Haes en la villa termal de Eaux-Bonnes, en las tres temporadas estivales de 1869, 1870 y 1871. Teniendo en cuenta esta verificación incontrovertible, se desencadena un exhaustivo trabajo de campo con el fin de identificar *in situ* los escenarios elegidos por el pintor para algunas de sus obras. Es preciso documentar ahora el proceso de cambio del título, y de ahí de supuestos parajes, del ya aludido cuadro *Montañas de Asturias* (n.º inv. MAM 11021-000) (figura 7), en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Por iniciativa del pintor catalán Ramón Martí i Alsina, en 1868 se constituye en Barcelona la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes. Contando con el apoyo financiero de la burguesía catalana, se erige un edificio entre el paseo de Gracia y la rambla de Cataluña para albergar sus

muestras artísticas¹¹³. Dicha sociedad celebra su cuarta exposición de objetos de arte entre los meses de septiembre y octubre de 1872. Carlos de Haes participa en ella con un cuadro titulado *Un paisaje: Vista tomada desde los Pirineos (Aguas Buenas)*. Su número de catálogo es el 133 y su precio de venta asciende a 3.500 pesetas¹¹⁴. Una vez concluido el evento expositivo, un periódico de la ciudad condal divulga la siguiente noticia:

El ayuntamiento de Barcelona ha comprado el cuadro presentado en la exposición catalana por el Sr. D. Carlos de Haes. El cuadro representa una vista tomada en *Eaux-Bonnes*, y es uno de los mejores que ha producido el mágico pincel de tan distinguido maestro¹¹⁵.

Finalmente, debió de entablarse negociación sobre el precio de venta estipulado inicialmente en el catálogo, por cuanto el consistorio barcelonés pagó 2.500 pesetas¹¹⁶.

Esta obra permanece en las dependencias municipales hasta el 18 de enero de 1891, cuando se crea el Museo Municipal de Bellas Artes. El Salón de la Reina Regente del Palacio de Bellas Artes, erigido durante la Exposición Universal de 1888, acoge el museo, donde fue depositado el lienzo de Carlos de Haes. Las obras de las dependencias municipales integran la mayor parte de la colección de esta incipiente institución¹¹⁷. En el primer catálogo de dicho museo se le identifica escuetamente como *Paisaje*, al cual se asigna el número 9, y cuyas dimensiones son 1,64 m x 1,20 m¹¹⁸. Desaparece para siempre del nuevo título la concreción del lugar representado (*Vista tomada desde los Pirineos [Aguas Buenas]*), que el artista había especificado en su pintura.

En 1906, el Ayuntamiento de Barcelona publica otro nuevo repertorio del Museo de Bellas Artes, y el cuadro de la vista de Aguas Buenas queda referenciado con el número 108, concretando asimismo la variación de sus dimensiones con respecto a las precedentes mediciones, en 1,66 m x 1,21 m. Al igual que en la relación catalográfica de 1891, se mantiene la misma designación genérica: *Paisaje*. Una nota aclara su adquisición antes de la fundación del Museo¹¹⁹.

El siguiente *Catálogo del Museo de Bellas Artes: Arte Contemporáneo* fue levantado por Francisco Guasch y Homs, discípulo de Carlos de Haes, y Esteve Batlle Ametlló, conservador del Museo de Bellas Artes de Barcelona¹²⁰. La Junta de Museos de Barcelona lo publica tres años después del deceso de Guasch, es decir, en 1926. Sabemos desde esta edición que la sala decimotercera consagrada a la pintura acoge un cuadro de Carlos de Haes con el número 1, concerniente a un óleo sobre tela y cuyo formato guarda correspondencia con el enunciado en el



Figura 14.
Los Picos de Europa. Colección Rudolf Gerstenmaier.



Figura 15.
Peña Foratata desde el embalse de Lanuza. Imagen tomada por Luis Aurelio González Prieto en 2021.

catálogo de 1906, pero con un título muy diferente. La nueva designación completamente ajena a la original atiende a *Montañas de Asturias*, la cual remite como es obvio a una comarca muy lejana de Aguas Buenas. Se remarca de nuevo la procedencia municipal de la citada obra¹²¹.

¿Cómo y cuándo se genera este drástico cambio de título? La amplia documentación manejada en este estudio no aporta ninguna respuesta a esta incógnita, por el momento irresoluble. Ciertamente, el título asignado en 1926 a la pintura de Carlos de Haes fue validado sin ninguna objeción por toda la historiografía del arte. Este dislate implicó un cúmulo de errores, por cuanto determinó asimismo la cronología de los viajes de su creador al Principado de Asturias, a finales de la década de 1860 o principios de la de 1870. A partir de estos datos erróneos de partida se ubica-

RESUMEN DE LAS LOCALIZACIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS DE CARLOS DE HAES

Título de la obra	Depósito actual	Localización inicial de la obra	Localización correcta
<i>Picos de Europa</i>	Museo del Prado (POO3492) cedido al Museo de Bellas Artes de Asturias.	Paisaje supuestamente situado en la comarca de la Tercia o Arbas, en las inmediaciones de Pajares.	En verdad, son las estribaciones orientales del macizo de Ándara, desde la comarca de Liébana.
<i>Aguas Buenas (Pirineos)</i>	Museo del Prado (POO5660).	El catálogo del Museo del Prado atribuye la localización al pico Midi d'Ossau, de 2.884 m.	En realidad es el Pico Gentianes, de 1.713 m.
<i>Cumbres en los Picos de Europa</i>	Museo del Prado (POO6868).	Se determina erróneamente la peña Casanzo (Liébana).	La localización real se refiere al pico Ger y al monte Couges, Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>Pirineos franceses</i>	Museo del Prado (POO7485).	Se confunde el pico Midi d'Ossau con el pico Ger. Arias Inglés atribuye erróneamente su localización en los Picos de Europa.	Estamos ante el pico Ger, Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>Montañas de Asturias</i>	Museo Nacional de Arte de Cataluña (11021).	Aunque el título se refiere a Asturias, no lo es.	Se trata del pico Ger, Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>Montañas de Asturias. Picos de Europa</i>	Colección Fernando Durán.	La localización atribuida al Canto Cabronero es errónea.	Estamos de nuevo ante el pico Ger y la cascada en el torrente Valentine, Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>La Vereda</i>	Museo del Prado (POO7556), cedido en depósito al Museo de Málaga.	La localización de esta obra se refiere a algún lugar indeterminado de Asturias.	En realidad se trata de los alrededores de Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>Picos de Europa</i>	Museo del Prado (POO6377), cedido en depósito al Museo Provincial de Jaén.	Localización atribuida a la peña Dobres, puerto de San Glorio, Liébana.	La localización correcta se refiere a los picos de Los Gabizos, de 2.692 m, Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>Cañada en el puerto de Pajares</i>	Museo del Prado (POO5656).	En lugar de Pajares, se atribuye la peña del Castillo (Liébana).	La localización correcta se refiere a los picos de Los Gabizos, de 2.692 m, Eaux-Bonnes, Pirineos Atlánticos, Francia.
<i>Picos de Europa</i>	Colección Rudolf Gerstenmaier.	No se atribuye ninguna localización específica.	La localización correcta de esta obra es la Peña Foratata, valle de Tena, Huesca, España.

Fuentes: elaboración a partir de los datos obtenidos en la hemerografía local histórica, los catálogos de los museos, los catálogos de exposiciones y de las salas de subasta.

ron muchas de sus obras de alta montaña en Asturias y, más en concreto, en los Picos de Europa, aunque se advierte claramente en ellas la vegetación y el paisaje del Pirineo.

Además, el título asignado en 1926 al cuadro de Carlos de Haes perteneciente al Ayuntamiento de Barcelona propicia otra designación inexacta ya comentada más arriba: *Montañas de Asturias. Picos de Europa*. La pintura de grandes dimensiones, inserta en la colección Fernando Durán, representa con suma claridad el pico Ger, así como una de las cascadas de Eaux-Bonnes, probablemente la desaparecida Valentine.

En busca del cuadro perdido: Reminiscence of the Pyrenees

Carlos de Haes, felizmente casado y aguardando descendencia por poco tiempo, envía en 1876 obras importantes a dos grandes muestras. Por

un lado, concurre con tres cuadros a la Exposición Nacional de Bellas Artes, entre los cuales se encuentra *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, adquirido por el Estado español. Participa asimismo en la Exposición Universal de Filadelfia, organizada en los Estados Unidos para conmemorar el centenario de su independencia, otro relevante evento para el artista.

España envía una selección de obras de los más destacados pintores: Gabriel Maureta, Ricardo Navarrete, Joaquín Agrasot, Dionisio Fierros, Pablo Gonzalvo, Dióscoro Puebla y Eduardo Cano. A este elenco se añaden dos paisajes de Carlos de Haes, para su exhibición en el célebre Memorial Hall, Gallery H del Main Building. El crítico norteamericano Earl Shinn elogia la participación de Carlos de Haes y se extiende en halagos sobre sus paisajes. Entre todos los presentados por la sección española, los considera superiores y los describe del siguiente modo:

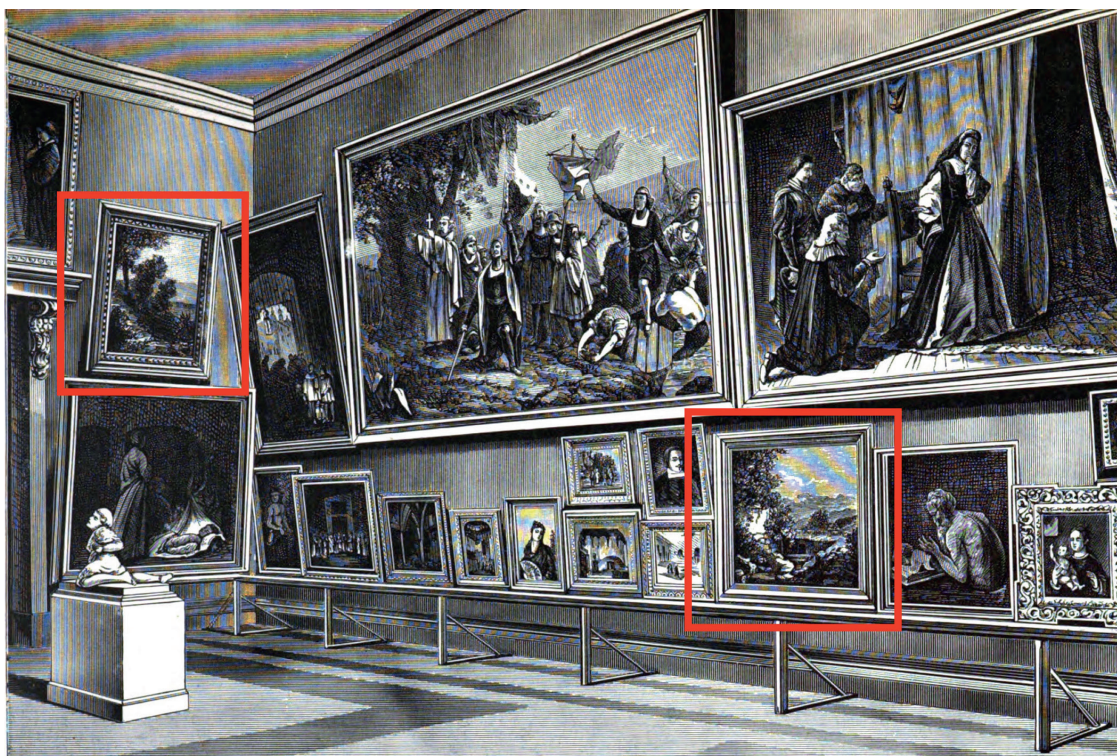


Figura 16. Vista de la sección española en el Art Gallery. Remarcadas en rojo las obras de Carlos de Haes. A la izquierda, *Suburbs of Madrid* y a la derecha, *Reminiscences of the Pyrenees*. Imagen Earl Shinn, *The World's Art: From the International Exhibition*.

Los temas son similares: las montañas a lo lejos, un país rico y fértil entre ellos y los espectadores, y un terreno accidentado en primer plano y en cada uno se expresa muy felizmente el efecto de una luz solar tenue como la que se debe a una atmósfera llena de vapor¹²².

Los cuadros de dicho artista se colocan en la mencionada sala y ambos reciben el número 41. No obstante, en el catálogo se precisa cada uno de ellos, tal es así que el 41a corresponde a *Suburbs of Madrid* (*Alrededores de Madrid*) y el 41b, a *Reminiscences of the Pyrenees* (*Recuerdos del Pirineo*)¹²³ (figura 16). Precisamente, este último, *Reminiscences of the Pyrenees*, recibe una mención de honor por el mérito artístico del paisaje¹²⁴.

A día de hoy, ninguna de las obras más conocidas de Carlos de Haes mantiene dicho título. Inicialmente nos fue imposible identificar esta creación y menos aún los escenarios elegidos por el artista. No obstante, una fotografía publicada por Earl Shinn sobre la sala que exhibía las aportaciones de España a la Exposición Internacional del Centenario en Filadelfia abrió el camino, no sin dificultad, cierto es. La reproducción general posee cierta nitidez para deparar comparativas con alguna de las obras reflejadas igualmente en otras instantáneas antiguas publicadas a su

muerte, aunque sin dicho título, ciertamente. En efecto, tras el fallecimiento del artista, el marqués de Bellamar publica una instantánea del taller de pintura del hispano-belga, *Vista parcial del Estudio del Ilustre Paisajista D. Carlos de Haes* (figura 17), donde se distingue perfectamente la obra que nos ocupa sobre un caballete. Desde el cotejo de las dos reproducciones, es decir la de Earl Shinn y la del marqués de Bellamar, se detecta la creación enviada a la gran muestra de Filadelfia. La atmósfera del luminoso estudio es francamente interesante, dado que allí detrás de la gran pintura disponía de numerosos bocetos de pequeño formato, situados en las dos paredes desde el zócalo hasta el techo. Su sillón frailer, la paleta, los pinceles, dos jarrones ornamentales y multitud de recuerdos delatan aún la vívida estela del maestro¹²⁵.

El citado cuadro también pudo contemplarse en la gran retrospectiva de 1899. El catálogo de esta exposición monográfica lo consigna con el número 41 y lo menciona asimismo como *El valle de Argelès* (figura 18)¹²⁶. Luis Roy, uno de los albaceas testamentarios del pintor, era a la sazón el propietario de la obra. *La Ilustración Española y Americana* la reproduce con motivo de dicha retrospectiva¹²⁷. Dos elementos bucólicos concitan la atención del espectador y realzan la composición del segundo plano, consagrado precisamente al pastoril puente de piedra con pa-



Figura 17. Estudio de Carlos de Haes con la obra *Reminiscences of the Pyrenees* en el caballete, en *La Ilustración española y americana*, 30 de junio de 1898.

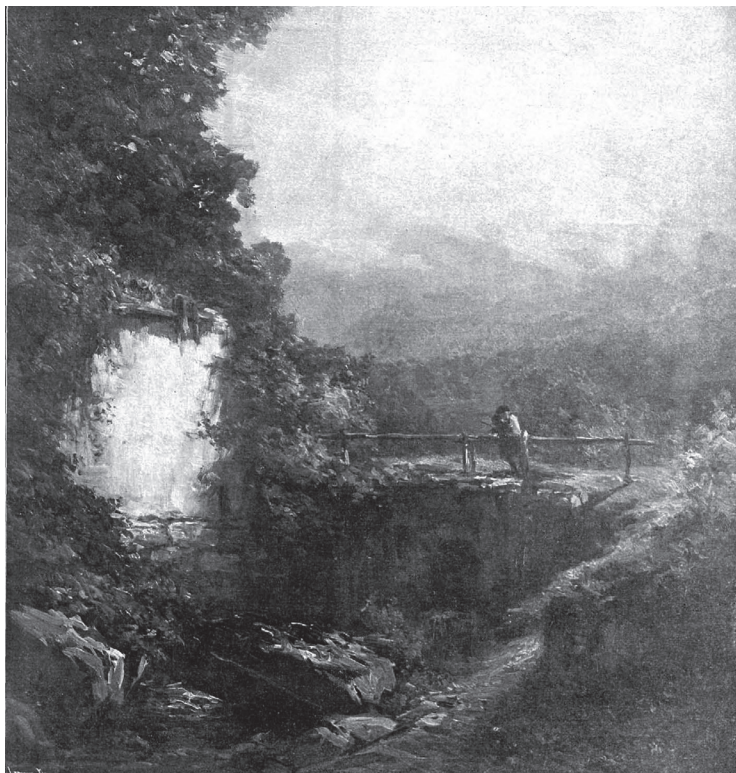


Figura 18. Obra *Reminiscences of the Pyrenees*, en *La Ilustración española y americana*, 8 de mayo de 1899.

samano de madera y al personaje ensimismado. La escasa definición de esta reproducción anula la identificación de alguna característica orográfica en cuanto a la situación concreta del paraje. Tampoco se puede determinar si es la misma obra del valle de Argelès, junto con otras del Pirineo muy probablemente, que se exhibió en la primera exposición del marchante Pedro Bosch, en mayo de 1874. El evento tuvo lugar en su galería de la antigua fábrica de la Platería Martínez, situada en

el paseo del Prado. Las ofertas de adquisición no colmaron las aspiraciones económicas del artista. Fue la única pieza no vendida y se mantuvo en su poder¹²⁸.

La fotografía mencionada más arriba publicada por Shinn tampoco tiene la calidad suficiente para confirmar si el cuadro enviado por Carlos de Haes con el título *Suburbs of Madrid (Alrededores de Madrid)* corresponde al que custodia el Museo del Prado, *Cercanías de Madrid* (P005362). Se verifican, no obstante, ciertas coincidencias que podrían deparar esa posibilidad. El Estado lo compró directamente al artista en 1878, poco tiempo después de su regreso de Estados Unidos. Pagó la suma de 2.500 pesetas y quedó adscrito al Museo del Prado, si bien en la actualidad se halla depositado en la Universidad de Santiago de Compostela.

Conclusiones

Esta investigación pone de manifiesto algunos aspectos relevantes, y prácticamente desconocidos hasta ahora, sobre la trayectoria de Carlos de Haes. A partir de estos descubrimientos hemos podido reubicar algunas de sus obras y acreditar la cronología de sus viajes.

De 1869 a 1871 el artista visitó la estación balnearia de Eaux-Bonnes durante tres temporadas estivales. En este mismo sentido, no existe ninguna prueba documental que corrobore su presencia en la mencionada villa en el año de 1882. Aunque la historiografía artística al uso lo afirma, el vaciado de la prensa local de Eaux-Bonnes no lo ratifica.

Las estancias de Carlos de Haes en la villa termal gala, motivadas a buen seguro por cuestiones de salud, también espolearon sin ninguna duda su imaginación. Los paisajes de alta montaña de los parajes visitados por el artista quedaron refractados en muchas de las composiciones que levantó *in situ*. A partir de algunos accidentes geográficos absolutamente emblemáticos, los tocados y el vestuario tradicional, se ha podido determinar su localización y el lugar donde fueron captados. Estas pruebas contradicen las ubicaciones de algunas obras mal tituladas, y la documentación manejada corrobora las indicaciones esgrimidas líneas arriba.

Nuestro exhaustivo análisis ha permitido establecer el seguimiento de un cuadro expuesto en Barcelona, adquirido por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal en 1872, colgado primero en las salas del Museo Municipal de Bellas Artes y más adelante en las del Museo de Arte Nacional de Cataluña. El circuito de esta creación apareja una modificación de su título original precisado por el pintor, *Vista tomada desde los Pirineos (Aguas Buenas)*. Esta composición, que no ofrece dudas

acerca de su emplazamiento geográfico, se torna en *Montañas de Asturias*, designación errónea que perdura en el catálogo del Museo y que influye en otros errores cronológicos y de situación de diversas representaciones.

Desde el cotejo de fuentes documentales, hemerográficas e iconográficas, el artículo dilucida la participación de Carlos de Haes en la Exposición Universal del Centenario de Filadelfia, donde presentó dos creaciones de gran ambición y empeño, y de facto el paisaje del Pirineo fue distinguido con una mención de honor. Tras va-

rias indagaciones, se ha podido localizar esta obra entre las que formaron parte de una monográfica sobre el artista, fallecido un año antes. Esta retrospectiva celebrada en 1899 incorporó esta pintura entonces perteneciente a Luis Roy, uno de sus albaceas.

Todos los hallazgos pormenorizados en este texto contribuyen a un mejor conocimiento de su obra, al esclarecimiento de la evolución de su carrera artística y a completar la biografía de un autor, tan relevante en cuanto a la evolución del discurso plástico contemporáneo español.

1. B. DENVIR (1975), *El impresionismo*, Barcelona, Labor, p. 15-16.
2. A. MARCHAL (1978), «Le paysage en Wallonie au XIX siècle», en *Wallonie, le pays et les hommes*, tomo II, *Du XVII^e siècle au lendemain de la Première Guerre Mondiale*, libro segundo, en <http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/la-wallonie-le-pays-et-les-hommes-histoire-economies-societes-tome-ii-de-1830-nos-jours#YfOy_fiCGUl>, p. 535.
3. A. CARIOU (2011), *De Turner à Monet: La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX siècle*, Quimper, Éditions Palantines, p. 70.
4. Véase M. WANTELLET (1992), *La montagne magique: Les Alpes et les peintres*, Entremont-le-Vieux, Curandera.
5. El artista aún adolece de una investigación monográfica.
6. Solamente María Jesús García Camón sitúa la cronología de una probable visita de Carlos de Haes a Eaux-Bonnes (Aguas Buenas) de 1870 a 1877. Véase M. J. GARCÍA CAMÓN (1985), *El paisaje en el mundo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 88.
7. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898): Biografía y trayectoria artística», en J. L. DÍEZ (2002), *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, p. 70.
8. En 1842, Quinaux presenta un cuadro titulado *Forêt de Fontainebleau*. Además, a la exposición de Bruselas de 1845 también aportó las siguientes obras: *Vue prise dans les gorges d'Apremont, près de Fontainebleau* y *Tronc d'arbre pris dans la forêt de Fontainebleau*. Véase Adolphe SIRET (1848), *Dictionnaire historique de peintres de toutes les écoles depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruselas, p. 45.
9. Véase M.-Ch. CLAES, P.-P. DUPONT, L. HIERNAUX i L. RIHARDEAU (1997), «Ferdinand Marinus, Peintre mosan (1808-1890)», *De la Meuse à l'Ardenne*, 24, p. 17-32.
10. V. BOZAL FERNÁNDEZ (1995), *Arte del siglo XX en España: Pintura y escultura 1900-1990*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 63.
11. C. F. DENECOURT (1850), *Guide du voyageur et de l'artiste à Fontainebleau*, París, remarca la importancia del bosque de Fontainebleau como uno de los lugares predilectos de los pintores en aquella época.
12. Según R. MUTHER (1904), *La peinture belge au XIX^e siècle*, Bruselas, p. 84, Edouard Huberti y Joseph Quinaux eran considerados los miembros belgas de la pléyade de Barbizon.
13. A. de BERUETE (1898), «Carlos de Haes», *Ilustración Española y Americana*, 24 (30 de junio), p. 382, y J. L. DÍEZ y J. BARÓN (2007), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 282.
14. *Exposition Générale des Beaux-Arts, 1854: Catalogue explicatif*, Bruselas, Imprimerie de G. Stapleaux, 1854, p. 39.
15. A. de BERUETE (1898), «Carlos de Haes»..., op. cit., p. 382, comenta que Carlos de Haes solo presentó dos cuadros a la primera Nacional de Bellas Artes, afirmación corroborada por otro de sus alumnos. Véase Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ (2005), *Goya y su época: Las artes al principiar el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, p. 35-36.
16. *La Ilustración*, 378 (26 de mayo de 1856), p. 7. Con el fin de mantener a raya las pretensiones anexionistas belgas y francesas, se establece una guarnición militar prusiana en el Gran Ducado, motivo que induce a situar Beaufort en Prusia y no en Luxemburgo.
17. *El Museo Universal*, 4 (15 de enero de 1857), p. 11, y A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)»..., op. cit., p. 74.
18. J. HERNANDO CARRASCO (1987), *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, Universidad de Oviedo, p. 21.
19. C. CID PRIEGO (1956), *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, p. 17.
20. A. de BERUETE (1898), «Carlos de Haes»..., op. cit., p. 382.
21. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)»..., op. cit., p. 78.
22. C. VIDAL (1858), «Exposición de Bellas Artes», *El Museo Universal*, 21 (15 de noviembre), p. 161.
23. J. PALET y VILLAVA (1858), «Exposición de Bellas Artes: Una visita al salón de 1858», *El Isleño*, 459 (6 de noviembre).
24. *La Época*, 2952 (19 de noviembre de 1858), y *La España*, 3761 (22 de noviembre de 1858).
25. *El Clamor Público*, 4798 (28 de febrero de 1860).
26. Real Orden, Madrid 26 de octubre de 1862, *Gaceta de Madrid*, 333 (4 de diciembre de 1860).
27. *Boletín de El Arte en España*, X (30 de noviembre de 1862), p. 38.
28. *El Contemporáneo* (20 de noviembre de 1962).
29. G. CRUZADA VILLAAMIL (1867), «Exposición de Bellas Artes», en *El Arte en España*, VI, Madrid, Imp. de M. Galiano, p. 33, y F. BALART (1867), «Exposición de Bellas Artes I», en *Gil Blas*, 36 (31 de enero de 1867).
30. J. BARÓN (2002), «El paisaje en España en el siglo XIX», en J. L. DÍEZ, *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, p. 16.
31. C. PENA LÓPEZ (1982), *El paisaje español del siglo XIX: Del naturalismo al impresionismo* [tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, p. 6, en <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/52721/1/5309859341.pdf>>.
32. F. WALTER (2004), *Les figures paysagères de la nation: Territoire et paysage en Europe (XVI-XX siècle)*, París, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 247.
33. C. CID PRIEGO (1956), *Aportaciones para una monografía...*, op. cit., p. 44.
34. *Exposition Générale des Beaux-Arts, 1854: Catalogue explicatif*, Bruselas, Imprimerie de G. Stapleaux, 1854, p. 39.
35. P.-H. VALENCIENNES (1799), *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, París, p. 479.
36. J. L. DÍEZ (2002), *Carlos de Haes (1826-1898)...*, op. cit., p. 220.
37. *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 10.

38. Véanse V. JOLY (1857), *Les Beaux-Arts en Belgique de 1848 à 1857*, Bruselas y Leipzig, p. 383-384; A. van SOUST (1858), *L'École Belge de Peinture en 1857: Études sur l'État présent de l'Art en Belgique et sur son avenir*, Bruselas y Leipzig, p. 136-140; *Exposition Générale des Beaux-Arts, 1863: Catalogue Explicatif*, Bruselas, 1863, p. 96, y *London International Exhibition of 1871: Oficial Catalogue: Fine Arts Department*, Londres, 1871, p. 34.
39. C. REYERO y M. FREIXA (1995), *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, p. 202, y F. VIVES CASAS (2010), «Carlos de Haes, impulsor y renovador del paisaje realista en España», *Ars Bilduma*, 0, p. 119.
40. E. ABOUT (1855), *Voyage à travers l'exposition de Beaux-Arts (peinture et sculpture)*, París, p. 78.
41. F. WALTER (1991), «La montagne des Suisses: Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII-XX siècle)», *Études Rurales*, 121-124; ÍDEM (2005), «La Montagne Alpine: Un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe», *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 52, p. 2; C. REICHLER (2002), *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Ginebra, Georg, y P. GIACOMONI (2001), *Il laboratorio della natura: Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milán, FrancoAngeli.
42. E. ARIAS ANGLÉS (2002), «Sobre tres paisajes de Alta Montaña», *Archivo Español de Arte*, 75, 297, p. 58, y E. ARIAS ANGLÉS (2007), «Nuevas obras de Carlos de Haes y de Aureliano de Beruete», *Archivo Español de Arte*, 318 (abril-junio), p. 179, establece el periodo de alta montaña de Carlos de Haes de 1872 a 1875.
43. Estas fechas coinciden con la horquilla apuntada por García Camón con respecto a la estancia del pintor en la localidad francesa. Véase M. J. GARCÍA CAMÓN (1985), *El paisaje en el mundo...*, op. cit., p. 88.
44. El término *curistas* se refiere a aquellos enfermos que acuden a las estaciones termales con fines terapéuticos y para tomar sus aguas.
45. *Touristas* son aquellas personas que, sin padecimiento alguno, se desplazan a los balnearios por diversión, para descubrir las bellezas paisajísticas de la zona o para establecer relaciones con las élites durante las estaciones estivales del siglo XIX y principios del XX.
46. *Courrier d'Eaux-Bonnes*, 94 (24 de agosto de 1882), y *Journal des Eaux-Bonnes*, 13 (19 de agosto de 1882).
47. El *Courrier d'Eaux-Bonnes*, 26 (8 de agosto de 1878), se hacía eco de la presencia de Federico de Madrazo en un artículo titulado: «Un de nos hôtes», con prolija semblanza del pintor español.
48. *Journal des Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes, Saint-Chistau et Salies-de-Béarn*, 13 (24 de julio de 1869).
49. «Crónica de Verano: Aguas Buenas 10 de agosto», *Gil Blas*, 291 (18 de agosto de 1870), p. 3.
50. *El Imparcial* (11 de septiembre de 1870).
51. *Journal des Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes, Saint-Chistau et Salies-de-Béarn*, 4 (29 de julio de 1871). Cfr. J. GUTIÉRREZ BURÓN (2002), «El viaje, el paisaje y la pintura española del siglo XIX», *Catharum*, 3, p. 69-70, cita los viajes más importantes de Carlos de Haes, sin mencionar la estación termal de Eaux-Bonnes.
52. Véase J. P. C. (1870), «Un viaje por los Pirineos franceses: Aguas Buenas», *La América: Crónica Hispano-Americana*, 8 (23 de abril 1870), p. 8-9.
53. Véase *Pau, Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes*, París, Hachette, 1863, p. 128, y *Gil Blas*, 92 (17 de agosto de 1867), p. 4. La estancia en Aguas Buenas supone un coste de unos 60 francos al día, el doble respecto de cualquier balneario español, que no rebasaba los 30 francos.
54. F. FULGOSIO (1872), «Cartas gallegas», *La Época*, 7315 (25 de septiembre de 1872).
55. *La Época*, 3011 (12 de abril de 1859), y *La Discusión*, 3886 (13 de abril de 1859).
56. *Gaceta de Madrid*, 114 (24 de abril de 1859).
57. R. GÓMEZ DE LA SERNA (1968), «Darío de Regoyos», en *Retratos contemporáneos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 414, dice que Carlos de Haes llegó a pintar diez mil paisajes, lo que explicaría su tuberculosis fruto de tanto esfuerzo. A. GONZÁLEZ MARTÍN, O. CAMBRAMOO, J. RASCÓN PÉREZ, M. CAMPO MARTÍN, M. M. ROBLEDO ACINAS, E. LABAJO GONZÁLEZ y J. A. SÁNCHEZ SÁNCHEZ (2011), «Análisis paleopatológico de los restos del paisajista Carlos de Haes», en *Paleopatología: Ciencia multidisciplinar*, Madrid, Sociedad Española de Paleopatología, p. 569-570. Este artículo vuelve a ser publicado en E. GUTIÉRREZ REDOMERO, A. SÁNCHEZ ANDRÉS y V. GALERA OLMO (2010), *Diversidad humana y antropología aplicada*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
58. Véase E. CAZENAVE DE LA ROCHE (1854), *Recherches cliniques sur les Eaux-Bonnes*, París, p. 30-50; E. CAZENAVE DE LA ROCHE (1860), *De la action thérapeutique de Eaux-Bonnes dans la Phtisie*, París; E. CAZENAVE DE LA ROCHE (1867), *Dix-sept Années de pratique aux Eaux-Bonnes*, París; Dr. A. GUICHAERD (1865), *Des Services que peuvent rendre les Eaux-Bonnes dans la phtisie pulmonaire*, Troyes, Dufour-Bouquet; «Haeth-Resorts for pulmonary patient», *The London Lancet*, 1868, p. 568-569, y se añade el estudio del Dr. Inspector de Eaux-Bonnes, M. PIDOUX (1873), *Études générales et pratiques sur la phtisie*, París.
59. *Itinéraire de Pau aux Eaux-Bonnes et aux Eaux-Chaudes: Par un Touriste*, París, 1844, p. 14.
60. E. LEE (1867), *The principal baths of France, Switzerland and Savoy*, Londres, p. 55.
61. Véase G. CRUZADA VILLAAMIL (1867), «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866», en *El Arte en España*, VI, Madrid, p. 4, y *Revista de Bellas Artes e histórico-arqueológica*, 75 (29 de marzo de 1869), p. 376.
62. *Journal des Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes, Saint-Chistau et Salies-de-Béarn*, 3 (22 de julio de 1871).
63. Se trata de Fernando Patiño, IV marqués de la Corona.
64. Antonio Caballero de Rodas, general de tendencia liberal que participó en la Revolución de 1868 y fue gobernador militar de Cuba.
65. Alejandro Aguado, segundo marqués de las Marismas.
66. Tomás Heredia Livermoore, reputado empresario siderúrgico malagueño.
67. *Itinéraire de Pau aux Eaux-Bonnes...*, op. cit., p. 211.

68. *Itinéraire de Pau aux Eaux-Bonnes...*, op. cit., p. 201-210.
69. E. CAZANAVE DE LA ROCHE (1878), *Las Aguas-Buenas en la tisis pulmonar*, Nantes, p. 29.
70. A. de BERUETE (1898), «Carlos de Haes»..., op. cit., p. 382.
71. En ambos casos, las anotaciones se refieren al topónimo de Eaux-Bonnes.
72. E. ARIAS ANGLÉS (2002), «Sobre tres paisajes de Alta Montaña»..., op. cit., p. 58.
73. «Exposición General de Bellas Artes: Homenaje al maestro Carlos de Haes en la sala de su nombre», *La Ilustración Española*, XVII (8 de mayo de 1899), p. 266, reproducción del cuadro. El lienzo asentado sobre el caballete aparece en la fotografía del estudio del pintor publicada por *La Ilustración Española* y reproducida, a su vez, por A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 111.
74. A. GUILHOU (1858), *Tableaux historiques et descriptifs de Eaux-Bonnes*, Cahors, p. 162-163.
75. A. de BERUETE (1898), «Carlos de Haes»..., op. cit., p. 382.
76. Sin citar fuentes documentales: C. F. TESTÓN (2010), «Lances aguas arriba (XXVIII)», en *El Oriente de Asturias*, Asociación Pico Peñamejilla (viernes 12 de noviembre de 2010), en <<http://www.picopeñamejilla.es/cronicaDesarrollo.php?id=123>> (Consulta: 12 de marzo de 2022).
77. J. L. BUSTAMANTE (2018), «Tras los pasos de Carlos de Haes en Liébana», en *Biblioteca Virtual Lebaniega*, en <<http://www.valledeliebana.info/bv12/haes.html>> (Consulta: 12 de marzo de 2022).
78. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 96.
79. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 96-97, y J. L. DÍEZ (2002), *Carlos de Haes (1826-1898)*..., op. cit., p. 258.
80. F. ALCOLEA, «Sala Parés», página en proceso, en <<http://fernandoalcolea.es/Comercio-y-galerias-de-arte-en-Barcelona/Sala-Parés/desktop/>> (Consulta: 12 de marzo de 2022).
81. Información facilitada por Xulio Concepción Suárez, máxima autoridad en cuanto a la toponimia de la comarca de Pajares, objeto de su tesis doctoral. Véase X. CONCEPCIÓN SUÁREZ (1992), *Toponimia lenense: Origen de algunos nombres en torno al Valle de Huerna*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
82. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 92-95.
83. Véase J. FRANÇOIS BOTREL, «Clarín, entre Madrid y Asturias (1871-1883)», en *Biblioteca Virtual Cervantes*, en <<https://www.cervantesvirtual.com/>> (Consulta: 12 de marzo de 2022), y J. L. FERNÁNDEZ GARCÍA (2021), «Tiempo de Diligencias», en *Objetivo Pajares*, en <<http://objetivopajares.blogspot.com/2021/05/tiempo-de-diligencias.html>> (Consulta: 12 de marzo de 2022).
84. E. MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA y M. FROCHOSO SÁNCHEZ (2021), «La Canal de Mancorbo: Significados de un paisaje», *Ería*, 41 (2), p. 144.
85. E. ARIAS ANGLÉS (2002), «Sobre tres paisajes de Alta Montaña»..., op. cit., p. 58.
86. C. de HAES (1860), «De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna», *Gaceta de Madrid*, 60 (29 de febrero de 1860), p. 3-4. Se trata de su discurso de ingreso.
87. J. JORDANA Y MORERA (1872), «El valle de Arán», en *La América crónica Hispano-Americana*, 15, año XVI (13 de agosto de 1872), p. 3; *La Época*, 7271 (11 de agosto de 1872), y *Los Lunes del Imparcial*, 3049 (22 de noviembre de 1875).
88. A. GUILHOU (1858), *Tableaux historiques et descriptifs...*, op. cit., p. 29.
89. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 90-91.
90. C. CID PRIEGO (1956), *Aportaciones para una monografía...*, op. cit., p. 39.
91. Información disponible en red en la página siguiente: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pirineos-franceses/f0dad1c0-e458-4be9-9dfa-55c326d83728>> (Consulta: 22 de marzo de 2022).
92. E. MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA y M. FROCHOSO SÁNCHEZ (2021), «La Canal de Mancorbo...», op. cit., p. 144.
93. C. CID PRIEGO (1956), *Aportaciones para una monografía...*, op. cit., p. 37.
94. E. ARIAS ANGLÉS (2002), «Sobre tres paisajes de Alta Montaña»..., op. cit., p. 58.
95. *Ibidem*, p. 59.
96. R. BERDOU (2012-2014), «La confection des costumes traditionnels ossalois», en *Fiche Type d'Inventaire du Patrimoine Culturel Immateriel de la France*, Laboratoire ITEM EA, p. 94-95. El trabajo se desarrolló a partir de una encuesta efectuada por Remi Berdou en 2012 en Laruns y concluida en 2014, en <<file:///media/datos/1/1%20Revistas,%20congresos%20y%20dem%C3%A1s/Art%C3%ADculos%20en%20evaluaci%C3%B3n%20o%20presentados/Carlos%20de%20Haes/Revista%20Locus%20Amoenus/Texto%20definitivo/La%20confection%20des%20costumes%20traditionnels%20ossalois.pdf>> (Consulta: 12 de marzo de 2022).
97. F. DURÁN (ed.) (1998), *Carlos de Haes (1826-1898): Cuatro Obras Maestras*, p. 7-15.
98. J. L. DÍEZ (2002), *Carlos de Haes (1826-1898)*..., op. cit., p. 232.
99. Véase E. DEVÉRIA (1844), «Femme portant un panier et un seau», en A. BASSAY (ed.), *Costumes pittoresques de la vallée d'Ossau*, Pau.
100. F. MANEROS LÓPEZ (1996), «Sombreros y tocados en la indumentaria masculina aragonesa», *Temas de Antropología Aragonesa*, 5, p. 134-140. Si bien en la zona de Ossau era más habitual que los hombres portasen la clásica boina ancha.
101. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 108-109; J. L. DÍEZ (2002), *Carlos de Haes (1826-1898)*..., op. cit., p. 230, y J. J. GONZÁLEZ TRUEBA y E. SERRANO CAÑADAS (2007), *Cultura y naturaleza en la montaña Cantábrica*, Santander, Universidad de Cantabria, p. 259, reconocen que la vegetación de este cuadro no es autóctona de los Picos de Europa.
102. F. J. EZQUERRA BOTICARIO, A. BLANCO DE LA PARTE y J. A. LÓPEZ VALVERDE (2017), «Registros documentales y toponímicos sobre la persistencia histórica de pinos y pinares en Asturias», en *VII Congreso Forestal Español*.

Gestión del monte: Servicios ambientales y bioeconomía, Plasencia, Sociedad Española de Ciencias Forestales, p. 6.

103. Véase V. PETIT (1850), *Souvenirs des Pyrénées: Vues prises aux environs des Eaux Thermales de Bagnères de Bigorre, Eaux-Bonnes*, Pau, Auguste Bassy Éditeur.

104. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 92-93.

105. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 94.

106. M. OROPESA y M. TORAL (2016), *Senderos a la Modernidad: Pintura española de los siglos XIX y XX en la colección Gerstermaier*, Murcia, Fundación Cajamurcia, p. 17.

107. E. ARIAS ANGLÉS (2003), «Miscelánea de pintura decimonónica», *Archivo Español de Arte*, 76 (304), p. 407-436.

108. O. MONTSERRAT ZAPATER (1995), «Un espacio de salud y ocio en el Pirineo aragonés: El balneario de Panticosa», *Ería*, 36, p. 40.

109. J. A. HERNÁNDEZ LATAS (2015), «Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): De Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915)», *Argensola*, 125.

110. L. RIVERA (1869), «Última crónica de San Sebastián», *Gil Blas*, 196 (15 de septiembre de 1869), y R. ARRIPE (2020), *L'incroyable histoire de la route d'Espagne: De Laruns au col du Pourtalet*, Pau, Cairn.

111. *El Pensamiento Español*, 1731 (31 de agosto de 1865), señala que Cánovas del Castillo, ministro de Ultramar, había llegado a Panticosa procedente de Aguas Buenas con su esposa, Concepción Espinosa de los Monteros, para someterla a un tratamiento termal pese al pésimo estado de la enferma.

112. P. BOSQUED LACAMBRA (2012-2013), «Carlos de Haes

en Aragón y en el Monasterio de Piedra: Estudio del paisaje de antaño y actual», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 114-115, p. 120.

113. A. A. GARCÍA I SASTRE (1997), *Els museus d'art de Barcelona, antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Abadía de Montserrat, p. 278.

114. *Catálogo de la Exposición de objetos de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1872, p. 10. A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 110, indica que Carlos de Haes expone por primera vez en Barcelona en la Sala Parés (1880).

115. *La Correspondencia de España*, 5461 (9 de noviembre de 1872).

116. A. URGELLÉS DE TOVAR (1872), «Noticias generales de la exposición de objetos de arte (Relación de cuadros vendidos)», en *Exposiciones Marítima, Agrícola y Artística celebradas en Barcelona en 1872*, Barcelona, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Barcelona, p. 197.

117. A. A. GARCÍA I SASTRE (1997), *Els museus d'art de Barcelona...*, op. cit., p. 315-316.

118. «Salón de Su Majestad la Reina Regente. Museo Municipal de Bellas Artes. Sección Pintura», en *Catálogo de la primera Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, 1891, p. 393.

119. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906, p. 38.

120. D. VENTURA I SOLÉ (1861), *Franchesc Guasch i Homs. Artista pintor. Emilia Conranti i Lluiria. Artista pintora*, Valls.

121. F. GUASCH Y HOMS y E. BATTLE AMETLLÓ (2026), *Catálogo del Museo de Bellas Artes: Arte Contemporáneo*, Barcelona, Junta de Museos de Barcelona, p. 175.

122. E. SHINN (1880), *The World's art: From the international Exhibition, 1876*, Nueva York, A. W. Lovering, p. 248.

123. *United States Centennial Comisión. International Exhibition 1876. Oficial Catalogue*, Part II Art Gallery, Anexes, and out-door Works of art, Department IV-Art, Philadelphia, Printed at the Riberside Press, Cambridge, Mass., 1876, p. 125, y E. STRAHAN (1895), *The Masterpieces of Centennial International Exhibition: Fine Art*, Gebbie & Barrie, p. 248. A su vez, A. ESCOBAR (1876), «Cartas de Filadelfia», *La Ilustración Española y Americana*, 33 (8 de septiembre de 1876), p. 142.

124. *Expositores de España y sus provincias de Ultramar Recompensados en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876*, Barcelona, 1877, p. 58, y *United States Centennial Comisión, International Exhibition 1876. Raports and Awards*, vol. VII, Groups XXI – XXVII, Washington, 1880, p. 98.

125. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV (30 de junio de 1898), p. 376. Esta foto fue posteriormente reproducida por Joaquín de la PUENTE (1971), «Dibujos y grabados de Carlos de Haes», en *Los Estudios de Paisaje de Carlos de Haes (1826-1898) (oleos, dibujos y grabados)*, Toledo, Palacio de Fuensalida, Dirección General de Bellas Artes, sin paginar, y A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (2002), «Carlos de Haes (1826-1898)...», op. cit., p. 111.

126. C. CID PRIEGO (1956), *Aportaciones para una monografía...*, op. cit., p. 24.

127. «Homenaje al maestro Carlos de Haes», *La Ilustración Española y Americana*, XVIII (8 de mayo de 1899), p. 266.

128. *La Época*, 7903 (5 de junio de 1874). Véase F. ALCOLEA ALERO (2016), «Los marchantes Pedro Bosch y Ricardo Hernández, impulsores del mercado artístico madrileño del siglo XIX», *Academia-Edu* (marzo), p. 20-25.

