

# TESIS DOCTORAL

---

---

Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación

---

---

José Antonio Hinojos Morales

2019

DIRECTOR:  
Iván Albalade Gauchía



UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE

Programa de doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas



© JOSÉ ANTONIO HINOJOS  
© 2019

Diseño: JOSÉ ANTONIO HINOJOS 🐼  
Impresión: ZEBLACK  
Impreso en España



---

# Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación

---

José Antonio Hinojos Morales

Director

Iván Albalade Gauchía

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas

Facultad de Bellas Artes de Altea  
Departamento de Arte  
Universidad Miguel Hernández de Elche

2019







Yo, D. Iván Albalate Gauchía, en calidad de director de la Tesis doctoral de D. José Antonio Hinojos Morales, cuyo título es *Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación*, autorizo a la presentación y defensa de dicha Tesis, atendiendo a diversos factores que conmensuran su idoneidad y su adecuación a ser incluida en el repositorio del área de conocimiento a la que pertenece.

En términos generales informo que cumple con los objetivos y metodología propios del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas, y que tiene un interés específico para varios campos de conocimiento, suponiendo con ello un avance en el conocimiento dentro del Arte.

En lo particular, el doctorando presenta además una sostenida trayectoria en la investigación que ha supuesto el desarrollo y conclusión de esta Tesis doctoral, la cual a su vez, representa una novedad en un ámbito no investigado anteriormente, y permite abrir nuevas líneas de investigación para varias disciplinas del conocimiento.

Por todo ello, considero la idoneidad de esta Tesis para ser evaluada por un Tribunal acorde al tema investigado.

Altea a 19 de diciembre de 2019

Iván Albalate Gauchía  
Director de la Tesis Doctoral





D. José Antonio Pérez Juan, coordinador del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas de esta universidad,

### INFORMO

Que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por D. José Antonio Hinojos Morales, titulada *Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación* dirigida por D. Iván Albalade Gauchía, y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

Por todo ello, considero la idoneidad de esta Tesis para ser evaluada por un Tribunal acorde al tema investigado.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe a 20 de diciembre de 2019.

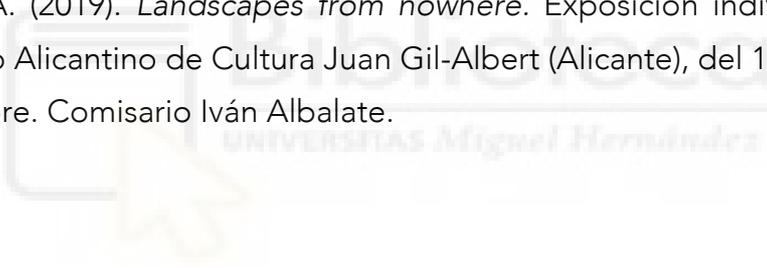
JOSE  
ANTONIO|  
PEREZJUAN|  
PEREZJUAN|

Firmado digitalmente  
por JOSE ANTONIO|  
PEREZJUAN  
Fecha: 2020.01.06  
22:12:08 +01'00'

Coordinador del Programa de Doctorado Ciencias Sociales y Jurídicas



Este trabajo de investigación doctoral se presenta en formato de tesis convencional, mostrándose a continuación como indicio de calidad, el informe y las referencias al siguiente proyecto de investigación previamente desarrollado y publicado.

Hinojos, J. A. (2019). *Landscapes from nowhere*. Exposición individual. Casa Bardín. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (Alicante), del 11 de junio al 24 de septiembre. Comisario Iván Albalade. 

## Objetivos

Paralelamente al proceso y desarrollo del trabajo de investigación doctoral, y como resultado de dicha investigación, el doctorando realiza el proyecto expositivo y de creación artística, titulado *Landscapes from nowhere*, expuesto en la Casa Bardín de Alicante en 2019, espacio perteneciente al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Previamente, dicho proyecto expositivo fue seleccionado junto con otros 10 proyectos de entre 51 solicitudes, tras ser presentada una propuesta a la convocatoria del *II Concurso Arte en la Casa Bardín 2018-2019*. Tras conocerse la selección del proyecto, la actividad fue propuesta por el doctorando en el informe del plan de investigación, presentado en el Foro de Seguimiento y Evaluación de 2018 del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas, celebrado el 2 de octubre de 2018 en la Universidad Miguel Hernández de Elche.

El principal objetivo que se ha perseguido con la realización de este proyecto expositivo, radica en la materialización de aquellas ideas y hallazgos, surgidos

durante el proceso de investigación, a partir de la conceptualización y significado del término paisaje, reflexionando sobre su esencia, etimología, semántica o evolución en su percepción y representación dentro de la cultura occidental.

A su vez, se ha pretendido establecer de manera coherente, un trasvase entre la labor investigadora doctoral y la práctica artístico-plástica que, de manera paralela, desarrolla en su perfil como docente, investigador y artista. Materializando tal investigación mediante el arte de la pintura, como poderosa herramienta discursiva y plástica en el ámbito de la manifestación proyectual del arte contemporáneo.

## Resultados

Dicho proyecto de creación artística surge a partir de la línea de investigación desarrollada en el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Aunque el trabajo de investigación doctoral se enfoca específicamente en los certámenes de pintura rápida al aire libre, el marco conceptual general desde donde se aborda, está centrado en el paisaje y su representación artística, social y cultural.

Ciertamente, el proyecto expositivo *Landscapes from nowhere* surge de la necesidad de explorar mediante el lenguaje de la pintura y la plástica de las imágenes, la parte II del trabajo de tesis doctoral, en la cual, se trata de establecer el marco conceptual, que permita comprender los certámenes de pintura rápida al aire como herederos y producto de una serie de factores y confluencias históricas en el arte europeo de la pintura de paisaje de los últimos 500 años. El paisaje es la principal temática como referente, que se trabaja en estos certámenes, desarrollada en los espacios públicos al aire libre. Entendemos, que los métodos y las técnicas que se desarrollan en su práctica, tienen hasta cierto punto, una conexión con el propio devenir histórico de las convenciones técnicas e iconográficas surgidas dentro del género del paisaje europeo.

Transitando el polisémico término de paisaje, el proyecto artístico *Landscapes from nowhere* propone una exploración visual de tal concepto, reflexionando sobre el punto de vista espacio-temporal desde donde suele ser concebido para ser definido como tal.

El proyecto expositivo ha sido expuesto en la Casa Bardín de Alicante durante un periodo de tres meses, desde el 11 de junio al 24 de septiembre de 2019, recibiendo numerosas visitas del público.

El 19 de julio se realizó un encuentro y debate con el público, en el que participaron el comisario de la muestra y director de la tesis doctoral, Iván Albalade y el doctorando José Antonio Hinojos. Dicho acto celebrado en la Casa Bardín del Instituto Alicantino de Cultura, formó parte de la programación de la *Noche en Blanco de Alicante*, produciéndose tras el debate, una visita guiada con el autor de la exposición.

### Indicios de calidad

- EXPOSICIÓN INDIVIDUAL *Axis Mundi*, realizada previamente al proyecto expositivo *Landscapes from nowhere*. Dicho proyecto, producido en la misma línea artística y propuesto dentro del plan de investigación expuesto en el Foro de Evaluación y Seguimiento del año 2016 del Programa de Doctorado, fue expuesto de manera itinerante en las siguientes salas de exposiciones: Centre d'Art Taller d'Ivars, Benissa (Alicante), del 20 de enero al 19 de febrero de 2017; en la Sala Mestral del Auditori y Centre Cultural de la Mediterrània, La Nucia (Alicante), desde el 16 de marzo al 6 de abril de 2018; y en la Sala Llevant del Auditori y Centre Cultural de la Mediterrània, La Nucia (Alicante), desde el 15 febrero al 10 marzo de 2018. El comisario de tales exposiciones fue José Vicente Martín Martínez, primer director del trabajo de tesis doctoral.

- SELECCIÓN DEL PROYECTO EXPOSITIVO *Landscapes from Nowhere* dentro de los 10 proyectos seleccionados de entre 51 propuestas presentadas a la convocatoria del *II Concurso Arte en la Casa Bardín*, en el marco de su programa de exposiciones temporales para 2018-2019. Los miembros de la Comisión Asesora del Departamento de Arte y Comunicación Visual "Eusebio Sempere" del IAC Juan Gil-Albert, fueron los encargados de la valoración de las propuestas; dicha Comisión estaba formada por Elena Aguilera Cirujeda, Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García, Remedios Navarro Mondéjar, Luisa Pastor Mirambell, José Piqueras Moreno y Jesús Zuazo Garrido.

- CATÁLOGO *Landscapes from nowhere*. Como resultado de la exposición, el Instituto Alicantino de la Cultura Juan Gil-Albert edita un catálogo con el proyecto

exhibido. En este catálogo se recogen los textos: *El paisaje como catalizador de la realidad*, cuyo autor es Iván Albalate Gauchía como comisario de la exposición y los textos *Palimpsesto fictórico antrópico* y *Paisaje Vertical*, de José Antonio Hinojos Morales. El catálogo consta del ISBN 978-84-7784-801-1, con Depósito Legal: A 86-2014. El proyecto expositivo y su catálogo se insertan dentro de la línea de investigación desarrollada en el trabajo de tesis doctoral.

- REPERCUSIÓN EN PRENSA. El proyecto expositivo fue recogido en las siguientes notas de prensa:

África prado (10 de junio de 2019). Los paisajes diseccionados de José Antonio Hinojos. *Diario información*. Recuperado de: <https://www.diarioinformacion.com/cultura/2019/06/11/paisajes-diseccionados-jose-hinojos/2157768.html>

Redacción LoBlanc.info (11 de junio de 2019). El Instituto de Cultura Gil-Albert acoge la obra de José Antonio hinojos dentro del ciclo "Arte en la Casa Bardín". *Loblanc.info*. Recuperado de: <https://loblanc.info/el-instituto-de-cultura-gil-albert-acoge-la-obra-de-jose-antonio-hinojos-dentro-del-ciclo-arte-en-la-casa-bardin/>

Redacción de Alicantemag.com (11 de junio de 2019). El Gil-Albert acoge la obra de José Antonio hinojos dentro del ciclo "Arte en la Casa Bardín". *Alicantemag*. Com. Recuperado de: <http://alicantemag.com/arte/pintura/gil-albert-acoge-la-obra-jose-antonio-hinojos-dentro-del-ciclo-arte-la-casa-bardin>

Redacción de Laventanadelarte.es (10 de junio de 2019). José Antonio Hinojos. Landscapes from nowhere. *Laventanadelarte.es*. Recuperado de: <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/casa-bardininstituto-alicantino-de-cultura-juan-gil-albert/comunidad-valenciana/alicante-alacant/jose-antonio-hinojos/46590>

El presente trabajo de investigación ha obtenido una subvención para la realización de tesis doctorales en ciencias sociales y humanidades, dentro de la Convocatoria de *Ayudas a la Investigación 2019*, del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.





## ÍNDICE

RESUMEN .....	22
INTRODUCCIÓN .....	26
PARTE I: CONTEXTUALIZACIÓN .....	32
<b>Capítulo 1. Estado de la cuestión.....</b>	<b>34</b>
<b>Capítulo 2. Hipótesis y objetivos.....</b>	<b>40</b>
2.1. Hipótesis. ....	42
2.2. Objetivos.....	44
2.3. Preguntas de investigación. ....	45
<b>Capítulo 3. Aspectos estructurales y metodológicos .....</b>	<b>48</b>
3.1. Estructura del trabajo.....	50
3.2. Enfoque metodológico.....	52
3.3. Fuentes para la obtención de datos.....	53
3.3.1. <i>Bases reglamentarias de los CPRAL.</i> ....	54
3.3.2. <i>Encuestas a los participantes de los CPRAL</i> .....	56
3.4. Diseño de las encuestas. ....	57
3.4.1. <i>Clasificación de las preguntas.</i> .....	58
3.5. Análisis e interpretación de datos. ....	59
3.5.1. <i>Tablas y gráficos de resultados de análisis</i> .....	61
PARTE II. MARCO CONCEPTUAL DE LOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE .....	66

<b>Capítulo 4. El paisaje y su plasmación pictórica .....</b>	<b>70</b>
4.1. El concepto de paisaje.....	74
4.2. Historia de la pintura de paisaje en el arte europeo.....	82
4.2.1. <i>La pintura de lugares antes del paisaje.</i> .....	83
4.2.2. <i>El paisaje como género autónomo.</i> .....	103
4.2.3. <i>La pintura de paisaje al aire libre.</i> .....	113
4.3. La pintura paisajista española en los siglos XIX y XX.....	122
<b>Capítulo 5. Los certámenes, concursos y premios de arte.....</b>	<b>136</b>
5.1. Concepto de certamen, concurso y premio de arte. ....	138
5.1.1. <i>Modalidades de certámenes, concursos y premios artísticos de pintura.</i> .....	140
5.2. Historia de los certámenes, concursos y premios de pintura.....	143
5.2.1. <i>Historia de los CPRAL en España.</i> .....	146
<b>PARTE III. ESTUDIO DE CASO. LOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE .....</b>	<b>150</b>
<b>Capítulo 6. Dinámicas organizativas de los CPRAL .....</b>	<b>154</b>
6.1. Organización y promoción de los CPRAL. ....	156
6.1.1. <i>Génesis, constitución y diseño de las bases de la convocatoria.</i> .....	157
6.1.2. <i>Difusión de la convocatoria.</i> .....	167
6.2. Protocolo y desarrollo durante el día del certamen.....	168
6.2.1. <i>Inscripción de los participantes y sellado del soporte.</i> .....	169
6.2.2. <i>Búsqueda y elección del lugar donde desarrollar la obra pictórica.</i> ...	171
6.2.3. <i>Desarrollo de las obras participantes.</i> .....	172
6.2.4. <i>Presentación de las obras participantes.</i> .....	173
6.2.5. <i>Exposición de las obras presentadas.</i> .....	175
6.2.6. <i>Veredicto del fallo del jurado y entrega de premios.</i> .....	178
<b>Capítulo 7. Participación en los certámenes de pintura rápida al aire libre..</b>	<b>180</b>
7.1. Encuestas realizadas a los participantes en los CPRAL.....	182
7.2. Formación artística de los participantes en los CPRAL.....	192
7.2.1. <i>Formación de los participantes relacionada con la práctica pictórica.</i> .....	192
7.2.2. <i>Universidades donde se formaron los encuestados.</i> .....	193

7.2.3. Contenidos relacionados con el paisaje durante la etapa formativa.	195
7.2.4. Utilidad de la formación para participar en los CPRAL.	197
7.2.5. Contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre en las enseñanzas universitarias en Bellas Artes.	198
7.3. Procesos y dinámicas de participación en los CPRAL.	200
7.3.1. Frecuencia de participación en los CPRAL.	201
7.3.2. Distancia a la que se encuentran los CPRAL en los que participan.	202
7.3.3. Desplazamiento de los participantes hasta el lugar de los CPRAL.	205
7.3.4. Edad a la que comenzaron a participar en los CPRAL.	206
7.3.5. Obtención de premios en los CPRAL.	207
7.3.6. Motivación para seguir participando tras ganar algún premio.	208
7.3.7. Sobre la venta de las pinturas realizadas durante los CPRAL.	210
7.3.8. Opinión sobre las reglas de los CPRAL.	212
7.3.9. Motivos de participación en los CPRAL.	220
7.3.10. Influencia de los CPRAL en la formación, aprendizaje u obra personal de los participantes.	223
7.3.11. Aprendizaje entre los participantes durante los CPRAL.	224
7.3.12. Opinión sobre la objetividad de los jurados al otorgar los premios en los CPRAL.	225
7.3.13. Opinión acerca de la figura y rol de los jurados en los CPRAL.	227
7.4. Práctica y procedimientos llevados a cabo durante los CPRAL.	231
7.4.1. Técnicas pictóricas utilizadas en los CPRAL.	232
7.4.2. Marcas de pinturas que se suelen utilizar en los CPRAL.	233
7.4.3. Uso de productos para acelerar el secado de la pintura en los CPRAL.	234
7.4.4. Soportes utilizados en los CPRAL.	236
7.4.5. Metodologías y procesos practicados en los CPRAL.	237
7.4.6. Técnicas y metodologías tradicionales o innovadoras durante los CPRAL.	240
7.4.7. Estilos pictóricos desarrollados en los CPRAL.	241
7.4.8. Trabajar a partir del natural o mediante el apoyo de la imagen fotográfica en los CPRAL.	244
7.4.9. Estrategias pictóricas seguidas para representar la luminosidad en los	

CPRAL.....	247
7.4.10. Pintar al aire libre expuesto a las miradas y comentarios del público. .....	248
7.4.11. Influencias artísticas en los participantes de los CPRAL.....	250
7.4.12. Resultados de las obras pictóricas durante los CPRAL.....	253
7.4.13. Frecuencia en la elección de determinados lugares durante los CPRAL.....	254
7.4.14. Participación y práctica en los CPRAL como formación y aprendizaje. .....	256
7.4.15. Uso de barnices al finalizar las obras en los CPRAL.....	257
7.4.16. Tipos de presentación de las obras al ser finalizadas en los CPRAL. .....	259
7.5. Otras preguntas relacionadas con la participación en los CPRAL.....	260
7.5.1. Participación en otro tipo de certámenes o convocatorias artísticas.	261
7.5.2. Actividad expositiva en ferias o galerías de arte de los participantes. .....	262
7.5.3. Actividades relacionadas con el arte o la pintura que realizan los participantes.....	263
7.5.4. Relación entre la obra artística personal y las obras realizadas en los CPRAL.....	264
7.5.5. El paisaje como referente en la actividad artística personal de los participantes.....	266
7.5.6. Aportación de los CPRAL a las prácticas artísticas contemporáneas.	267
7.5.7. Consideración y valoración por el ámbito académico, universitario, gal eristas, críticos o curadores del arte sobre las prácticas pictóricas en torno a l os CPRAL.....	270
7.6. Reflexiones generales de los participantes sobre los CPRAL.....	272
<b>Capítulo 8. Resultados de la investigación. Características de los certámenes de pintura rápida al aire libre.....</b>	<b>276</b>
8.1. Distribución de los CPRAL.....	278
8.1.1. Distribución geográfica.....	279
8.1.2. Distribución cronológica.....	288
8.2. Tipologías y clasificación de los CPRAL.....	297
8.2.1. Clasificación temporal.....	297

8.2.2. Clasificación según la organización. ....	300
8.2.3. Clasificación temática.....	305
8.3. Aspectos técnicos y metodológicos en la práctica de los CPRAL. ....	310
8.3.1. Técnicas pictóricas y gráficas.....	310
8.3.2. Medidas de los soportes.....	312
8.3.3. Limitación temporal.....	318
8.3.4. Proceso creativo transparente.....	322
8.4. Aspectos socio-culturales. ....	324
8.4.1. Premios y patrocinio.....	324
8.4.2. Objetivos e intenciones de los organizadores.....	330
CONCLUSIONES.....	336
BIBLIOGRAFÍA.....	354
ANEXOS.....	370





*Dedicado a aquellas y aquellos  
que me han querido, quieren y querrán*





## RESUMEN





Entendidos en su conjunto, como un fenómeno cultural y artístico de fuerte arraigo y popularidad en España, los certámenes de pintura rápida al aire libre son tomados como objeto de estudio y análisis en este trabajo de investigación doctoral, con la intención de ser clasificados, descritos y comprendidos, desde un enfoque académico-científico, dentro del género de la pintura paisajista y las prácticas artísticas, representacionales y de interacción social con el territorio y los espacios compartidos de la cotidianidad.

Además de indagar sobre sus orígenes históricos, desarrollo, evolución y organización, el trabajo establece el registro y la clasificación comparativa de 620 certámenes, a partir de la información extraída de sus bases reglamentarias. Para completar y contrastar estos datos, se ha usado el método de las encuestas, lo cual nos ha facilitado la obtención de diversa información, necesaria para conocer el fenómeno desde el punto de vista y la opinión de los artistas participantes.

Planteamos, que los certámenes de pintura rápida al aire libre pueden suponer un ejemplo, que manifiesta, como la conciencia, valoración e identificación social con el paisaje, a través de su plasmación pictórica y artística, se ha consolidado y democratizado en las últimas seis décadas; alcanzado en la actualidad, no sólo el nivel de espectáculo, atracción turística o actividad de entretenimiento de masas, sino también, un espacio de formación y encuentro directo entre los artistas, su actividad creativa y la sociedad. A su vez, consideramos que estos certámenes, suponen un espontáneo y accesible campo de experimentación y aprendizaje de las técnicas o las metodologías pictóricas, paralelo al marco reglado y académico que son las Facultades de Bellas Artes y escuelas de arte.



# INTRODUCCIÓN





El presente trabajo de investigación aborda el estudio y descripción de los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, de manera general, indagando sobre sus orígenes y evolución histórica desde mediados del siglo XX, así como analizando diversos puntos concernientes a sus propias dinámicas, como son los protocolos y acciones dirigidas hacia su organización, gestión, difusión o patrocinio. Esto se ha realizado mediante el estudio, inventariado y clasificación de las bases reglamentarias de las diferentes convocatorias de 620 certámenes de pintura rápida al aire libre, celebrados en el año 2016 o en su última edición antes de ese año. Desde el punto de vista de la participación, el estudio se completa con el análisis de los resultados de las encuestas realizadas a 134 pintores participantes de estos certámenes, además de con el estudio de campo efectuado durante la asistencia a 37 certámenes.

Este tipo de concursos son promovidos y organizados por entidades de carácter público, como ayuntamientos o diputaciones, junto con entidades privadas, como asociaciones culturales, empresas o círculos artísticos; surgiendo y expandiéndose exponencialmente en las últimas décadas por gran parte de la geografía española. En la actualidad, llegan a convocarse anualmente, más de 600 certámenes de este tipo en diferentes localidades, distribuidas por todas las provincias españolas; los cuales, insertados en las agendas culturales locales, se han constituido como eventos de gran afluencia e interés por parte de la ciudadanía.

Nuestro objetivo ha sido limitar el objeto de investigación, al ámbito de los certámenes de pintura rápida a nivel nacional, dentro de las 50 provincias y las dos ciudades autónomas españolas.

Entendemos, que las características de estos concursos y las causas que propician los niveles de participación y la popularidad generada, han de ser estudiadas y analizadas, desde el rigor del marco académico-científico. Para ello, conceptualmente, ubicamos el fenómeno dentro de las diversas prácticas visuales, representacionales y de interrelación social con el paisaje, desde un enfoque artístico y cultural, conectado con la tradición del paisajismo plenairista, como corriente diferenciada dentro del género pictórico del paisaje. A su vez, observamos, que en el fenómeno convergen factores, como son la identificación con los territorios y los espacios locales, compartidos y transitados socialmente durante la existencia cotidiana. Subyaciendo, en el impulso que lleva a organizarlos, la idea y la conciencia de pertenencia a un lugar, que, al ser propuesto como referente para ser plasmado pictóricamente, se transforma en objeto estético o motivo artístico, revalorizándose desde una visión paisajista, en su dimensión simbólica, topográfica, emocional o turística.

A su vez, es importante considerar su dimensión formativa y experiencial, abierta a la experimentación y a la práctica pictórica del paisaje al aire libre, gestándose metodologías, estilos y procedimientos, que van a ir configurando una praxis artística marcada por las condiciones de temporalidad, competitividad o el desarrollo de ciertas habilidades técnicas y estilos creativos personales, los cuales, permiten conseguir resultados pictóricos, que con éxito, se traducen en la obtención de premios, a partir de la selección y evaluación de los jurados designados a tal efecto.

Estos indicadores justifican el principal enfoque conceptual dado a la investigación, mediante el cual, planteamos el marco teórico para analizar los concursos de pintura rápida, desde su comprensión como práctica artística no elitista, dirigida hacia la plasmación del paisaje, y como actividad colectiva organizada, destinada al entretenimiento y a la competición, esto es, en su dimensión como premio, concurso o certamen.

Culturalmente, al ser un fenómeno tan poliédrico, es susceptible de ser analizado e interpretado desde diferentes ramas del conocimiento, por lo cual, y aún siendo nuestra especialidad la pintura y las artes, en esta investigación, proponemos un enfoque metodológico interdisciplinar que permita conocer y comprender estos concursos de manera integral y en relación al actual contexto socio-cultural y artístico.

Para facilitar la lectura de este trabajo de investigación, hemos decidido crear la sigla CPRAL [ce-pral] para abreviar la expresión más usada, *Certámenes de Pintura Rápida al Aire Libre*, por ser el principal objeto de nuestra investigación. Para ello, hemos tomado los grafemas iniciales de los términos que conforman dicha expresión.

De esta manera, proponemos la incorporación del nuevo vocablo CPRAL, como acrónimo lexicalizado al lenguaje habitual y el uso normal de dicha expresión.





## PARTE I: CONTEXTUALIZACIÓN





## Capítulo 1. Estado de la cuestión





Cualquier investigador que pretenda indagar acerca de la historia y el origen de los certámenes de pintura al aire libre de una manera rigurosa, desde el marco de las metodologías científicas, comprobará la carencia de artículos, textos, investigaciones, estudios o tesis, que aborden este fenómeno desde alguno de sus posibles enfoques, ya sea desde el terreno del arte o desde el ámbito de la sociología, entendiéndolo como una actividad de hondo calado popular y cultural. Sospechamos, que tal estado puede entenderse, entre otras razones, por la existencia de ciertos prejuicios epistemológicos en torno a la pintura de paisaje y su concepción tradicional, que devendrían de la posterior evolución crítica e intelectual que se produjo tras el periodo de las vanguardias históricas (Maderuelo, 2007; Santiago, 2010). Consideramos así, que estos prejuicios, junto con el evidente desinterés, han podido fomentar, que los CPRAL se sitúen en un claro estado de desconocimiento, propiciado a su vez por la propia inercia en las dinámicas de participación y organización de los mismos, marcadas por la estandarización en la gestión, la falta de innovación e incluso por el anquilosamiento<sup>1</sup> en los circuitos culturales de ámbito popular y local.

En nuestro caso, tras la búsqueda de documentación desarrollada durante meses en repositorios científicos, bibliotecas, bases de datos, ..., hemos comprobado ese vacío y carencia de investigaciones, que hayan tenido a los CPRAL como objeto de estudio, de manera general o específica. Ello nos lleva a determinar, que se trata de un tema que —según todos los indicios— no ha

---

<sup>1</sup> Con estos términos pretendemos describir ese estado en el que han permanecido algunos eventos o prácticas culturales en los circuitos locales de carácter más popular, los cuales, denotan en ciertos casos una evidente falta de actualización e innovación.

acaparado el suficiente interés por parte de otros investigadores. Es esto, lo que nos ha derivado hacia el cuestionamiento inicial de la investigación, con el que nos preguntábamos, si este estado de la cuestión era un indicativo del posible riesgo, que supondría decidir tomar el fenómeno de los CPRAL como objeto de estudio, al entenderse como una tarea innecesaria por su posible falta de interés como aporte al conocimiento, debiendo ser descartado desde el principio. O sí por el contrario, el hecho de ser un campo poco estudiado, supondría un aliciente como valor diferencial para comenzar una investigación, la cual, además de novedosa y original, permitiría abrir paso para arrojar luz sobre el asunto, estableciendo un orden en el enmarañado y desconocido mundo de los certámenes de pintura rápida. Todo apunta, a que nos hemos encontrado con aquel ámbito de estudio, que se encuentra inexplorado, académica y científicamente hablando, con lo que ello supone de esfuerzo, incertidumbre y aventura, al encontrarnos con ese territorio de lo desconocido, lo nunca atravesado, que al igual que tierra ignota, ha de ser descubierta, explorada y estudiada en toda su extensión, como investigador pionero que abra la senda para futuras indagaciones.

Para abordar el estudio del fenómeno de los CPRAL desde el ámbito del conocimiento, hemos acometido la lectura y estudio de diversa literatura científica, a partir de tres líneas conceptuales que, como ejes epistémicos, lo sustenten y articulen teóricamente:

1. *El concepto de paisaje y su plasmación artística.* El paisaje es la principal temática como referente, que se trabaja en los CPRAL, desarrollada en los espacios públicos al aire libre, en pueblos y ciudades, como aquellos «lugares que encarnan experiencias, símbolos, ideas, pensamientos y emociones de los seres humanos» (Nogué, 2010, p. 189). Consideramos igualmente, que los métodos y las técnicas que se desarrollan en su práctica, tienen hasta cierto punto, una conexión con el propio devenir histórico de las convenciones técnicas e iconográficas surgidas dentro del género del paisaje europeo. Junto a ello y desde un punto de vista más general, el fenómeno formaría parte —como expresión contemporánea— de esa necesidad social e histórica de representación visual, pertenencia e identificación cultural y simbólica de la sociedad, con los entornos y territorios habitados en su existir cotidiano, constituyéndose el paisaje como un bien común compartido, construcción cultural en continua transformación y

cambio. De esta manera, hemos tendido en cuenta algunas de las principales obras y autores en el ámbito del estudio del paisaje desde diferentes disciplinas humanistas, como son: Javier Maderuelo: *El paisaje: génesis de un concepto* (2013), *Paisaje: un término artístico* (2007); Agustín Berque, *El pensamiento paisajero* (2009), *Cosmofanía y paisaje moderno* (2006); Kenneth Clark: *El arte del paisaje* (1971); Nuria Cano: *Definiendo el paisaje en base a la tensión* (2012); Denis Cosgrove: *Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista* (2002); Eduardo Martínez de Pisón: *Miradas sobre el paisaje* (2009), *El paisaje: valores e identidades* (2010); Raffaele Milani: *El arte del paisaje* (2007); Joan Nogué: *El retorno al paisaje* (2010), *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008), *La construcción social del paisaje* (2007); Carmen Pena: *Paisajismo e identidad* (2010); entre muchos otros, que nos han permitido ubicar el marco epistemológico, dentro del cual comprender los certámenes de pintura rápida como un fenómeno asociado a la interacción y la representación paisajística.

2. El concepto de concurso, certamen o premio de arte. Los certámenes de pintura rápida han de ser estudiados y entendidos, como eventos en los que concurren diferentes pintores con el propósito de participar, compitiendo por obtener los mejores resultados, siendo conscientes de que, las pinturas resultantes serán evaluadas por los miembros de un jurado nombrado a tal efecto por la organización del certamen. Para indagar sobre los posibles orígenes de los CPRAL, hemos analizado algunos artículos referidos a la historia y evolución de los premios y concursos de arte. Destacamos las publicaciones de Victoria Durá: *Los Premios de Pintura del concurso general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1993), Lola Caparrós: *La institucionalización de las artes decorativas en España: de sección en las exposiciones generales de bellas artes a exposición nacional de artes decorativas (1897-1910)* (2016) y la tesis doctoral de Esperanza Navarrete: *La academia de bellas artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX* (2003).

3. El concepto de pintura rápida, directa o *alla prima*. Para entender esta dimensión de los CPRAL, es necesario conocer la dinámica más característica que se plantea en ellos, marcada por los tiempos de participación establecidos, los cuales son definidos en las bases reglamentarias por los organizadores de estos

certámenes. Estos tiempos suelen ser limitados a pocas horas, durante las cuales, los pintores han de realizar y presentar sus obras finalizadas. Esta limitación temporal, condiciona los métodos y procesos técnicos que suelen ser desarrollados en espacios públicos al aire libre, pudiéndose observar, como esa metodología de la pintura directa y rápida, se destaca de los procedimientos más convencionales, generalmente practicados en espacios como los talleres de los artistas, las academias o las aulas de las Facultades de Bellas Artes. Sobre este asunto hemos revisado algunos trabajos académicos, como son las tesis doctorales de Alexandre Prunés: *Praxis de la pintura de paisaje: Símbolo y emoción en el umbral entre lo visible y lo espiritual* (2016), o Rafael Sánchez-Carralero: *El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial*. (2009)



## Capítulo 2. Hipótesis y objetivos





## 2.1. Hipótesis.

La hipótesis inicial y principal de nuestra investigación, se basa en la conjetura, acerca de cómo los certámenes de pintura rápida al aire libre, constituidos como un fenómeno cultural de gran popularidad en el ámbito de la sociedad española, pueden suponer un ejemplo, el cual evidenciaría, de que manera la conciencia, interacción e identificación con el territorio —entendido como paisaje—, a través de su plasmación pictórica, se ha consolidado y democratizado en la actualidad. Después de seis décadas, este fenómeno ha alcanzado, no sólo un alto nivel de popularidad, como evento a modo de espectáculo, atracción turística o actividad de entretenimiento de masas, sino que también se ha constituido, como una actividad de encuentro directo entre los artistas y la sociedad. A su vez, consideramos, que estos certámenes suponen una oportunidad de expresión creativa, además de un espontáneo campo de experimentación, práctica y aprendizaje de las técnicas y las metodologías pictóricas, paralelo al desarrollado dentro del marco reglado y académico que son las Facultades de Bellas Artes, academias y escuelas de arte (Ramírez, 2013).

Como resultado de nuestra investigación, hemos registrado, analizado y clasificado 620 CPRAL desde que se iniciaron a finales de la década de los años cincuenta. Hay constancia de cuando se organizó el primero de ellos, convocándose por primera vez en el año 1957, en la localidad gerundense de Tossa de Mar. La media de participación de estos concursos es elevada, inscribiéndose en algunos de ellos más de 200 participantes. Hemos tenido en cuenta factores, como la gestión organizativa y la implicación por parte de numerosos agentes e instituciones, tanto públicas como privadas, así como la

inversión económica que se realiza con el patrocinio de los premios, canalizado a modo de apoyo económico, que entendemos, supone un aliciente que anima y permite indirectamente, la realización de otras actividades culturales por parte de numerosos artistas, los cuales, en la actualidad, suelen mantenerse con bajos ingresos, en una continua precarización y falta de expectativas laborales en torno a la profesionalización dentro del mundo del arte (Pérez y López-Aparicio, 2017).

Por estos y otros factores, consideramos, que el fenómeno que constituyen y generan los CPRAL, ha de ser estudiado, documentado, analizado y descrito metodológicamente, como manifestación cultural y expresión de la sociedad contemporánea española. Fenómeno que entendemos, estaría situado en un punto intermedio entre los eventos culturales de tipo popular, en la órbita de la *cultura de masas* o *baja cultura*, y aquellos eventos que son considerados como parte de una *élite* cultural e intelectual, también denominada *alta cultura*<sup>2</sup>; canonizada esta última como modelo y norma, con unas convenciones, filtros y estándares de calidad, excelencia y sofisticación, legitimados por los entornos o plataformas académicas y culturales. Para algunos pensadores, como indica la profesora Irene Martínez (1997), esta delimitación entre dos tipos de cultura, no existiría en la actual situación postcultural de la posmodernidad, donde el «todo vale» devenido de las tendencias postvanguardistas, unido a la ausencia de un marco referencial y unos criterios comunes, difuminaría bajo unos planteamientos relativistas los límites entre los diferentes tipos de actividades culturales (Martínez, 1997).

En todo caso, y aunque es complicado de comprobar a ciencia cierta, en que nivel de la cultura podrían situarse, sí se puede observar, cómo el fenómeno de los CPRAL, ha sido absorbido o asimilado por los canales y flujos de la oferta del ocio cultural y el entretenimiento de masas en la sociedad española.

La intención, por lo tanto, es analizar los CPRAL, no sólo como certámenes de arte o eventos organizados por una serie de colectivos públicos y privados, en unos circuitos, supuestamente, autónomos e independientes, sino como un fenómeno de mayor envergadura y complejidad, integrado en la cultura y la sociedad española, paralelo a otros de mayor aceptación intelectual. El cual,

---

<sup>2</sup> Consideramos que el fenómeno de los CPRAL se encontraría inmerso en aquello que José Luis Brea (2008) considera «la constelación difusa y expandida de las prácticas productoras de visualidad, un campo en estado de crecimiento desmesurado en el contemporáneo contexto histórico del asentamiento cumplido del capitalismo cultural, en la época de definitiva preponderancia de las culturas de masas y de lo cotidiano -frente al tiempo en que dominaron las formas “elevadas” de la “alta cultura”, orientadas a su consumo singularizado...»(p. 37).

observado desde la posición del pintor participante, se entiende como una gran oportunidad en su dimensión formativa, experiencial, económica o social.

## 2.2. Objetivos.

1. Investigar sobre los CPRAL en España de manera general, para comprenderlos y describirlos desde la rama del conocimiento de las Bellas Artes, a través de un enfoque científico y multidisciplinar.
2. Indagar sobre los orígenes, desarrollo y evolución histórica de los CPRAL.
3. Establecer un inventario de todos los CPRAL, a partir del estudio y análisis de sus bases reglamentarias, indicando la mayor cantidad de datos relevantes de cada uno, considerando los siguientes indicadores:
  - A. Título del certamen.
  - B. Distribución geográfica (comunidad autónoma, provincia, localidad).
  - C. Tipo de organización (entidad: pública, privada o mixta).
  - D. Patrocinio de los premios (entidad: público, privado o mixto).
  - E. Año de inicio y número de ediciones hasta 2016 o el último año convocado.
  - F. Número y cuantía total de premios.
  - G. Horario de inicio y finalización.
  - H. Distribución temporal (mes de celebración).
  - I. Temática.
  - J. Medidas permitidas de los soportes pictóricos (mínimas y máximas).
  - K. Técnicas permitidas.
  - L. Tiempo y lugar de exposición de las obras presentadas.
4. Analizar todos estos datos de manera cuantitativa, para poder establecer una serie de gráficos estadísticos que permitan obtener conclusiones acerca de: la evolución de los concursos desde sus inicios, el tipo de instituciones que participan en su organización y patrocinio, la cuantía económica total que se invierte en los premios, el número de certámenes que se convocan cada mes, etc.

5. Obtener a través de las encuestas a los participantes, numerosos datos e información sobre diversos aspectos acerca de los CPRAL.
6. Analizar esta información para describir y comprender diversos aspectos de la dinámica y participación en estos certámenes.
7. Estudiar la relación entre la formación artística de los artistas y su participación en los CPRAL, principalmente la reglada, como es el caso de la formación universitaria en Bellas Artes.
8. Estudiar de manera general las metodologías, procedimientos, estilos, recursos y repertorios técnicos que suelen practicar los pintores durante los CPRAL.
9. Valorar el tipo de aportación al mundo del arte y de la cultura que puede suponer este tipo de concursos.
10. Reflexionar sobre cuál es la relación entre el territorio y los lugares habitados, entendidos como paisajes, y la proliferación de la organización de CPRAL.

### 2.3. Preguntas de investigación.

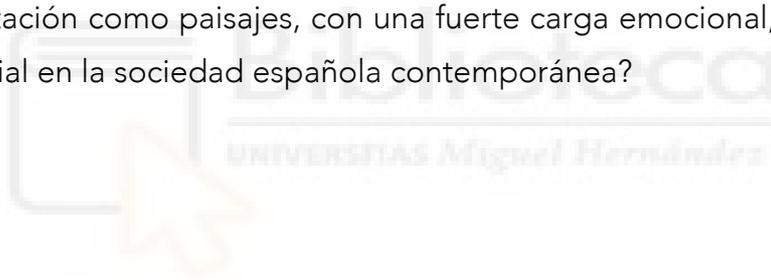
En combinación con las hipótesis iniciales, se han planteado una serie de preguntas de investigación que, enlazadas a los objetivos, nos han permitido marcar las líneas necesarias para aclarar y establecer una dirección en el diseño y metodologías de investigación abordadas.

La concreción en la formulación de estas preguntas, nos ha facilitado la definición de los límites de los asuntos a estudiar, ya que, como se ha indicado, el fenómeno de los CPRAL es muy amplio, abarcando diversas cuestiones epistemológicas no sólo del ámbito de la creación artística, sino también de la sociología o la antropología.

Aunque nuestra intención es ampliar tal conocimiento con la mayor cantidad de aportaciones posibles, los tiempos de finalización del trabajo de tesis en el actual marco normativo de estudios de doctorado, nos han obligado a acelerar este proceso, limitando con ello el alcance en los asuntos a investigar.

Indicamos a continuación las principales preguntas de investigación que nos han impulsado a iniciar este trabajo.

1. ¿Cuáles son las características de los CPRAL que han permitido su gran proliferación y popularidad en España a modo de fenómeno cultural y artístico durante las últimas seis décadas?
2. ¿Qué tipos de metodologías y procedimientos técnicos se desarrollan en los CPRAL, que estén o no relacionados con aquellos que se imparten en los estudios del grado en Bellas Artes?
3. ¿Constituirían estos procedimientos y actividades desarrolladas en la práctica de los CPRAL, una valiosa formación como experiencia de aprendizaje, paralela y complementaria a los estudios reglados en arte?
4. ¿En qué medida, conocer las características de los CPRAL permitiría comprender tal fenómeno, como un indicador de la conciencia e implicación en la valoración y la participación colectiva, que suponen la contemplación y representación de los lugares comunes y los territorios autóctonos locales, ofrecidos a modo de referentes pictóricos en su manifestación como paisajes, con una fuerte carga emocional, simbólica y existencial en la sociedad española contemporánea?





## Capítulo 3. Aspectos estructurales y metodológicos





### 3.1. Estructura del trabajo.

El presente trabajo de investigación se ha estructurado de tal manera, que todo el volumen de información, datos y aportaciones sean mostrados de forma clara y ordenada, facilitándose su lectura y comprensión con la inclusión de elementos como son los gráficos y las tablas, numeradas en figuras. Estructuralmente, hemos decidido dividirlo en tres partes principales bien diferenciadas. Tras la introducción inicial, se ha continuado de la siguiente manera:

La parte I, dedicada a explicar el contexto general en el que se ha centrado y estructurado la investigación, tratando diversos asuntos, los cuales han sido dispuestos en tres capítulos.

El capítulo 1 aborda el estado de la cuestión o la situación —en cuanto aportaciones al conocimiento previas— en la que se encuentra el objeto de investigación centrado en los CPRAL.

En el capítulo 2 se ha descrito la hipótesis previa al comienzo de la investigación, delimitándose los objetivos generales que pretendemos cumplir con ella, así como las preguntas de investigación planteadas.

El capítulo 3 es el más extenso de esta primera parte de la contextualización, dedicado a explicar cómo se ha realizado el estudio, describiéndose los aspectos estructurales de la tesis y el enfoque metodológico empleado, indicando las principales fuentes utilizadas para la obtención de la información, como son las bases reglamentarias de los certámenes, las encuestas a los participantes de dichos concursos y el estudio de campo realizado durante la asistencia a diferentes CPRAL. Asimismo, se describe el proceso de confección y diseño de las encuestas,

la clasificación de las preguntas, junto con el análisis e interpretación efectuado de los datos obtenidos.

La parte II se ha destinado a trazar los antecedentes históricos y el marco conceptual desde donde hemos ubicado el estudio para comprender y analizar los CPRAL, estructurándose en dos capítulos.

En el capítulo 4 se especifica el marco conceptual, a partir de la idea y el concepto de paisaje, junto con la descripción de aquellos momentos relevantes en el devenir histórico de la pintura europea, en los que se ha abordado como referente, hasta su constitución como género autónomo y su posterior práctica al aire libre. Con ello, tratamos de indagar sobre cuáles serían los antecedentes que ayuden a comprender las prácticas pictóricas llevadas a cabo en los CPRAL.

El capítulo 5 trata el concepto de certamen, concurso y premio en arte, diferenciándolo de otros tipos de certámenes, centrándonos en los concursos de pintura y específicamente en aquellos de la modalidad de rápida; exponiéndose a continuación sus orígenes y evolución histórica.

La parte III es la sección más relevante del trabajo, al concentrar toda la descripción y explicación del fenómeno de los CPRAL como objeto de estudio. Esta parte ha sido dividida en tres capítulos que abarcan todos los aspectos fundamentales que constituyen los CPRAL, como eventos artísticos contemporáneos de gran popularidad e interés social.

En el capítulo 6 se detallan las dinámicas que caracterizan a estos concursos, diferentes aspectos de la organización, difusión y promoción a partir de sus bases. Al mismo tiempo, se describen y analizan las acciones o protocolos, que, estandarizados, se desarrollan el día de la celebración de los certámenes.

El capítulo 7 recoge la parte destinada a mostrar los resultados de las encuestas, respondidas por 140 individuos participantes de los CPRAL. En el cuestionario diseñado para la investigación, se han abordado preguntas de diferente índole en torno a varios asuntos cruciales para conocer los CPRAL, desde la visión y posición de los individuos que suele participar en estos.

El capítulo 8 se dedica a la valoración de los principales resultados de la investigación, en torno a las características de los CPRAL. Concretamente en relación a su distribución geográfica y temporal, a los premios y patrocinio, o a los aspectos técnicos y metodológicos desarrollados por los pintores. En el primer punto mostramos las diferentes tipologías en las que los hemos clasificado.

Tras estas tres partes, el trabajo finaliza con el apartado de las conclusiones y el listado de las referencias bibliográficas y documentales utilizadas en la investigación. Este listado bibliográfico se ha ordenado alfabéticamente, siguiéndose en toda referencia y citación la normativa *APA (American Psychological Association)*.

Como parte adjunta, se han incluido al final varios anexos en los que se recopila toda la documentación complementaria utilizada, como son las bases reglamentarias (originales y en notas de prensa) de los CPRAL convocados en 2016 o en su última edición antes de ese año, el formulario original difundido de las preguntas de las encuestas, junto con las tablas completas con todas las respuestas y opiniones de las encuestas, incluidas las no seleccionadas.

### **3.2. Enfoque metodológico.**

Como ya se ha mencionado, el objetivo primordial de este trabajo de investigación ha sido describir, comprender y analizar los CPRAL a partir de la obtención, análisis y valoración sistemática de diversos datos referentes a ellos. En consecuencia, el principal enfoque metodológico empleado ha sido de carácter cuantitativo, al ser recopilada y tratada gran parte de la información mediante la determinación de variables concretas y cerradas, planteadas tanto en el análisis valorativo de las bases reglamentarias, como en las encuestas a los individuos participantes. Ello nos ha permitido, que dicha información y los resultados obtenidos, sean cuantificables, medibles y disponibles para ser tratados estadísticamente.

A su vez, en algunas de las preguntas con desarrollo de opinión principalmente, determinados datos han sido trabajados mediante un enfoque cualitativo, facilitando el acercamiento al objeto de estudio de manera más indeterminada y matizada. Esto último se ha efectuado con la finalidad de encontrar sentido al fenómeno, desde perspectivas más experienciales o subjetivas, y en consecuencia, difícilmente cuantificables numéricamente.

Para obtener información sobre las características o cualidades de la población encuestada, se han diseñado y lanzado una serie de preguntas, las cuales nos han posibilitado cosechar relevantes datos sobre variables cualitativas nominales,

como son la nacionalidad, la población o provincia de residencia habitual, y variables ordinales sobre asuntos de temática formativa y participativa de los individuos en relación con los CPRAL.

Por lo tanto, los métodos y herramientas para la obtención de los múltiples datos y resultados de la investigación, han sido variados. Desde la obligada lectura y el análisis bibliográfico de material teórico, al muestreo de las encuestas, el tratamiento estadístico o el estudio de campo y la observación directa a través de la asistencia a 37 certámenes, tanto como miembro del jurado, participante o simple observador. Entendemos, que esta confrontación efectuada de los datos recolectados por los tres métodos de consulta, podría ser considerada como una triangulación metodológica<sup>3</sup>, realizada a partir del análisis de las bases reglamentarias de 620 certámenes del año 2016 o en su última edición convocada, las respuestas de las encuestas de los participantes de estos certámenes, junto con las observaciones y anotaciones realizadas directamente durante la asistencia a diferentes CPRAL.

### 3.3. Fuentes para la obtención de datos.

En este apartado se explicará el origen y naturaleza de las fuentes utilizadas para la obtención de los diferentes datos. Es necesario distinguir de entrada, que las fuentes han sido diferentes, según el tipo de información que se necesitaba y la finalidad a la que iba dirigida. En base a esto y tal como se ha mencionado en los objetivos, se ha tratado de obtener diversos y variados datos, para establecer un conocimiento mayor y más esclarecedor de las principales cuestiones que giran en torno al tema de investigación.

Por una parte, se ha requerido de la lectura y estudio de diversa documentación y literatura científica (libros, artículos, tesis doctorales, catálogos, ...) sobre la idea y el concepto de paisaje, su evolución como género pictórico, así como acerca del origen e historia de los concursos de pintura y otros asuntos relacionados con el ámbito de investigación.

---

<sup>3</sup> Hemos tenido en cuenta dicho método, considerando entre otros los trabajos de Stake (1998): *Investigación con estudio de casos* y Arias (2000): *La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones*.

Junto a ello, la principal fuente que hemos usado para conocer los asuntos que condicionan, influyen e interactúan en la dinámica y los procesos de organización, gestión y desarrollo de los concursos, han sido sus propias bases reglamentarias y las notas de prensa que surgen paralelamente para dar cobertura al evento, ofreciendo información sobre diversos aspectos fundamentales en la investigación. Para completar y contrastar estos datos, mencionamos el formulario de preguntas diseñado para las encuestas, el cual nos ha facilitado la obtención de diversa información, necesaria para conocer el punto de vista y la opinión desde el enfoque de los pintores participantes.

En los dos puntos siguientes se describen con mayor detalle estas dos últimas fuentes.

### **3.3.1. Bases reglamentarias de los CPRAL.**

Para la obtención de los datos incluidos en las diferentes normativas o bases reguladoras de los CPRAL, se ha realizado primeramente una búsqueda y recopilación de estas a través de internet. Estas bases vienen siendo publicadas de manera online, en formato digital de texto en pdf o word y en imágenes en jpg, en diferentes sitios y páginas web. Estos espacios de internet son de dos tipos:

1. Sitios y páginas web donde la información referente a la convocatoria del certámen se muestra de manera directa en formato digital. En estos casos son las propias instituciones o entidades que convocan, organizan o patrocinan los certámenes, las que difunden las bases en sus propias webs corporativas u oficiales. En el caso de algunas instituciones convocantes de carácter público, las bases se publican dentro de los boletines o diarios oficiales autonómicos o de las diputaciones provinciales.

2. Portales o sitios web destinados a la recopilación, publicación y difusión de concursos y certámenes de diversas disciplinas (literatura, arte, pintura, escultura, grabado), entre las que se encuentran los CPRAL. Estos sitios en línea publican las bases de manera directa o indirecta a través de un enlace, que sirve para redireccionar al interesado hacia la publicación oficial de las bases en las webs de los organizadores o una descarga del documento. Muchas de estas webs no publican los concursos de manera regular, sino que pueden dejar de publicar cada

cierto tiempo o solo muestran las bases de aquellos certámenes cuyos organizadores han solicitado su difusión.

Entre los principales sitios webs que hemos consultado para la recopilación de las bases, se encuentran:

- **deconcursos.com:** <https://www.deconcursos.com/>. Web especializada en la difusión de concursos y convocatorias artísticas de diversa índole. Como fuente de obtención de datos ha sido una de las más utilizadas.
- **infoenpunto.com:** <http://infoenpunto.com/>. Web de divulgación de eventos o actividades dentro del mundo del arte y la cultura. Suele informar sobre exposiciones, museos, libros, convocatorias o concursos.
- **1arte.com:** <http://www.1arte.com/>. Web de divulgación de eventos artísticos similar a *infoenpunto.com*. Su apartado de concursos de pintura rápida dejó de actualizar las convocatorias después del año 2015.

En la actualidad, las bases de la gran mayoría de los certámenes de pintura rápida se difunden de manera online a través de internet. Junto a esta vía de difusión, algunos certámenes publican en formato físico —en forma de carteles y folletos— las cláusulas de las bases. En este último caso, la limitación del alcance en la difusión es evidente, quedando a veces acotada al ámbito de lo local o comarcal. Es por ello, que nuestra búsqueda de fuentes de información ha estado más centrada en el ámbito de la difusión digital a través de internet, pudiendo recopilarse de esta manera, una mayor cantidad de datos en menor tiempo y esfuerzo, evitando el incómodo desplazamiento hasta la sede de cientos de concursos.

Esta disponibilidad en formato digital, también ha permitido la comparativa de las bases en diferentes ediciones de un mismo certamen, puesto que, en algunos casos, las bases de ediciones pasadas se mantienen publicadas, pudiendo ser localizadas en diferentes páginas de internet.

Paralelamente a esta vía, hemos solicitado a decenas de diferentes organizadores a través de emails y llamadas telefónicas, las bases que no encontrábamos por internet.

### 3.3.2. Encuestas a los participantes de los CPRAL

Como hemos aclarado, una de las herramientas que hemos usado para obtener información sobre los CPRAL desde el punto de vista de la participación, ha sido la encuesta. Para ello, hemos diseñado un cuestionario compuesto de 52 preguntas, con el objetivo de recoger diversa información a través de las respuestas y opiniones de los artistas y pintores que participan.

Este cuestionario se ha generado en la plataforma *Google Forms*, la cual, ofrece la posibilidad del diseño en línea de formularios de uso libre, para que pueden ser enviados o difundidos a través de enlaces en internet.

Desde un principio, se pensó en la posibilidad de realizar las encuestas personalmente, durante el momento de participación en los certámenes, aprovechando la situación, con el objetivo de asegurar y definir los individuos que componen la muestra. Sin embargo, debido al hecho de que durante el desarrollo de estos, los pintores suelen permanecer ocupados y concentrados en las labores de realización de sus obras (las cuales han de completarse en pocas horas), consideramos, que la mejor opción era enviar y difundir el formulario de preguntas directamente, a través de un enlace en línea por internet. Esta modalidad permitió una ampliación del número de participantes en el muestreo, así como la facilidad y eficiencia en el registro de la información o la comodidad a la hora de responder por parte de los individuos. Mediante este formato, las encuestas han podido ser lanzadas y propagadas a través de un mensaje informativo a diferentes correos electrónicos de:

- Los propios pintores, directamente recopilados durante la asistencia a los concursos.
- Los diferentes Departamentos de pintura de las Facultades de Bellas Artes de España.
- Los cientos de organizadores que convocan los certámenes, los cuales han tenido la posibilidad de difundirla entre los correos electrónicos que los participantes suelen dejar al inscribirse.

Junto a ello y con la intención de conseguir el mayor nivel de participación, también hemos difundido periódicamente el enlace de las encuestas, a través de diferentes webs de publicación de bases de concursos de arte o grupos de pintura

rápida al aire libre, concursos o pintura en general, ubicados en redes sociales tipo *Facebook*, donde suelen publicarse las convocatorias y otros eventos relacionados.

El periodo de envío, difusión y recopilación de las encuestas fue entre los meses de septiembre de 2017 hasta julio de 2018. La decisión de elegir esta fecha de cierre, es debida a que, tras disponer de un número de respuestas que consideramos suficientes, durante un periodo de 10 meses, decidimos comenzar con el análisis de los datos obtenidos, con el objetivo de plantear la ordenación y redacción del trabajo final de tesis; propuesta que se marcó previamente en el plan anual de investigación del año siguiente, presentado en el Programa de Doctorado.

La parte III está centrada en la participación de los CPRAL, en ella se muestran los resultados obtenidos de las encuestas.

### 3.4. Diseño de las encuestas.

Como se ha indicado, los cuestionarios han sido diseñados en la plataforma de formularios en línea de *Google Forms*, para que puedan ser enviados de manera directa, ofreciéndose la posibilidad de auto-administrarse, es decir, existe la opción de poder ser gestionados desde la posición del autor de la encuesta, y también, tras ser recibidos por los encuestados, con la finalidad de que estos puedan iniciarlo en cualquier momento o guardarlo para continuar posteriormente hasta completarlo.

Con la intención de obtener la mayor cantidad de información, hemos realizado dos modelos de preguntas, unas basadas en hechos empíricos y observables, considerados como indicadores objetivos, y otras basadas en opiniones de carácter personal, por lo tanto, más subjetivas.

El tipo de preguntas realizadas son en su mayoría de carácter sencillo y fáciles de comprender. En algunos casos cerradas, de alternativa simple con respuesta corta o de selección múltiple, ofreciéndose la posibilidad de matizar, reflexionar o ampliar la respuesta a través de la opción *otra*. Otras preguntas posibilitan categorías de respuesta de escala tipo *Likert*, con cuantificadores lingüísticos de frecuencia (a veces, nunca, frecuentemente, siempre) o gradaciones de aceptación

o rechazo (totalmente en desacuerdo, totalmente de acuerdo), fáciles de comprender y rápidas de contestar, destinadas a conocer y valorar el matiz o el grado de conformidad con algunas afirmaciones planteadas (Blanco; Alvarado, 2005).

### **3.4.1. Clasificación de las preguntas.**

El cuestionario de las encuestas se compone de 52 preguntas, las cuales han sido ordenadas en cinco bloques o grupos. Con todas estas preguntas pretendíamos obtener la mayor cantidad de datos e información, los cuales, tras ser analizados y estudiados, nos permitieran conocer y comprender diversos aspectos de los CPRAL desde el enfoque y posicionamiento de los participantes. Entendemos, que es imprescindible considerar su visión como aportación, puesto que, siendo usuarios de tales eventos, artistas o pintores, aficionados o profesionales, atesoran desde su posicionamiento una experiencia directa y en ese sentido, privilegiada de su desarrollo, dinámica y proceso.

El formulario se iniciaba con una introducción explicativa del proyecto de investigación y de la encuesta, tras la cual se solicitaba, que los individuos participantes indicaran su fecha de nacimiento, localidad y provincia de residencia, junto con la nacionalidad y un correo electrónico de contacto, de manera opcional.

Los cinco bloques contemplan diferentes aspectos generales, concernientes a la práctica, desarrollo y dinámicas en el ámbito de estos certámenes. De manera resumida estos son:

#### **1. Aspectos de la formación artística de los participantes en los CPRAL.**

Este grupo se compone de cinco preguntas, mediante las cuales, pretendemos recabar datos generales sobre la formación artística y académica de los participantes. Por ejemplo, si durante esta formación desarrollaron o desarrollan contenidos relacionados con el paisaje o la pintura al aire libre o los CPRAL.

#### **2. Aspectos específicos sobre la participación en los CPRAL.**

Para este bloque se han seleccionado 14 preguntas en torno a la participación en los certámenes. Se consultan datos como: la asiduidad en la participación,

distancia a la que se encuentran esos concursos en los que participan, edad a la que se comenzó a participar, si han ganado premios, y en caso afirmativo cuántos, etc. También se consulta la opinión respecto a las reglas escritas en las bases o cuestiones en relación al rol y la labor de los jurados en los CPRAL.

3. Aspectos sobre la práctica y los procedimientos llevados a cabo en los CPRAL.

Para el tercer bloque se han seleccionado 32 preguntas específicas en torno a las prácticas creativas y los procedimientos técnicos utilizados durante la participación, junto con otras consideraciones generales sobre las metodologías, estilos, premios, etc.

4. Otras preguntas relacionadas directa o indirectamente con la participación en los CPRAL.

Este cuarto bloque reúne preguntas destinadas a conocer diferentes aspectos relacionados transversalmente con su participación en los CPRAL, principalmente, sobre los tipos de actividades artísticas que desarrollan en otros circuitos o eventos como son las ferias, galerías, salas de exposiciones u otros certámenes de arte.

5. Reflexiones generales de los participantes sobre los CPRAL.

Junto a estos cuatro bloques, se ha incluido una última selección de reflexiones voluntarias acerca del fenómeno de los CPRAL en general.

El cuestionario de preguntas en su formato original puede verse adjunto al final de este trabajo, dentro del anexo II.

### **3.5. Análisis e interpretación de datos.**

La parte de la investigación dedicada al estudio de la organización de los CPRAL, se ha centrado en la búsqueda, recopilación, registro, clasificación, análisis, valoración e interpretación de las bases reglamentarias, entendidas como aquellos documentos que, redactados por los organizadores, constituyen la

estructura normativa oficial, con los preceptos y cláusulas que regulan tales concursos. Aunque el estudio tiene en cuenta todos los concursos y sus ediciones, surgidas a lo largo de las últimas décadas desde 1957, ha sido necesario concretar un año, dentro del cual poder limitar el estudio de casos y realizar los análisis comparativos pertinentes, entre las diferentes bases de cada uno de los certámenes. El año elegido ha sido el 2016, por lo que, para obtener y estudiar todas las bases de esa anualidad, fue necesario esperar a que los concursos se convocaran y sus bases estuvieran disponibles tras su publicación. Para ello, permanecemos durante 2016 y 2017 recopilándolas, siendo conscientes de que la mayoría eran publicadas y difundidas íntegramente en internet, aunque permaneciendo, a veces, escasos meses disponibles al público. En otra minoría de casos, su publicación en internet no era directa, sino que solamente se mostraba alguna información en noticias sobre tales eventos, antes o después de su desarrollo. Para algunos concursos se han usado las bases de la última edición anterior al año 2016, debido a que no se volvieron a convocar después de ese año.

De toda la información que normalmente suele aparecer en las bases reglamentarias, se han recopilado sistemáticamente los datos más relevantes, considerando los siguientes indicadores:

- A. Título del certamen.
- B. Distribución geográfica (comunidad autónoma, provincia, localidad).
- C. Tipo de organización (entidad: pública, privada o mixta).
- D. Patrocinio de los premios (entidad: público, privado o mixto).
- E. Año de inicio y número de ediciones hasta 2016 o el último año convocado.
- F. Número y cuantía total de premios.
- G. Horario de inicio y finalización.
- H. Distribución temporal (mes de celebración).
- I. Temática.
- J. Medidas permitidas de los soportes (mínimas y máximas).
- K. Técnicas permitidas.
- L. Tiempo y lugar de exposición de las obras presentadas.

Estos datos han sido analizados según diferentes variables, para poder conocer y estudiar el fenómeno de los CPRAL de manera conjunta y así obtener una perspectiva unificada y comparada de todos ellos. La parte dedicada a la

participación en los CPRAL, se ha centrado en el estudio y análisis de los datos recogidos a partir del método de las encuestas y la observación realizada en el estudio de campo desarrollado durante la asistencia a diferentes concursos.

### 3.5.1. Tablas y gráficos de resultados de análisis.

Los datos resultantes, a partir de la información recopilada de los diferentes indicadores que hemos seleccionado y analizado de las bases reglamentarias en función de diferentes variables, se muestran tanto en formato de gráficos como en tablas. Estos han sido diseñados a partir de hojas de cálculo en *Excel* y en *Google*, programas de gran versatilidad con los que hemos trabajado, a partir de la inserción de los datos compilados.

Las cifras expuestas en los gráficos y tablas, principalmente aquellas con porcentajes que poseen decimales, se han redondeado a la cifra entera más cercana, para así facilitar una lectura y comprensión más dinámicas.

A continuación, mostramos los diferentes modelos de ejemplo de tablas y gráficos que hemos utilizado para exponer los diferentes resultados. Hemos de aclarar, que el diseño de estas tablas y gráficos es de elaboración propia. Igualmente, es pos de la coherencia y homogeneización en el diseño, tanto las tablas como los gráficos se han configurado de manera estandarizada, con el orden y estructura siguientes:

- en la parte superior, el número de la pregunta correspondiente del formulario de las encuestas, seguido del título referente al asunto o variable a tratar, así como la pregunta realizada.
- en la parte central, los datos, cifras o porcentajes, dispuestos a veces en columnas y otras en gráficos.
- en la parte inferior como pie de imagen, el número de figura, gráfico o tabla correspondiente, seguido de una explicación sucinta de la información contenida en el asunto a mostrar.

El siguiente ejemplo de tabla con varias columnas y con filas intercaladas en colores blancos y grises, es el que hemos usado como modelo para la presentación de los datos.

EJEMPLO DE TABLA		

Fig. 1. Ejemplo de tabla.

De los cuatro tipos diferentes de gráficos usados, se encuentra el gráfico de barra simple en sus dos versiones más comunes: horizontal y vertical. La cifra que aparece dentro de las barras, corresponde al número de individuos que han elegido el valor opcional que representa cada barra. En la mayoría de estos gráficos, el color de las barras usado es el azul, excepto en algunos, en donde se han usado barras de diferentes colores. Mostramos dos ejemplos a continuación, primero el de gráfico de barras en horizontal:

#### EJEMPLO DE GRÁFICO DE BARRA SIMPLE HORIZONTAL

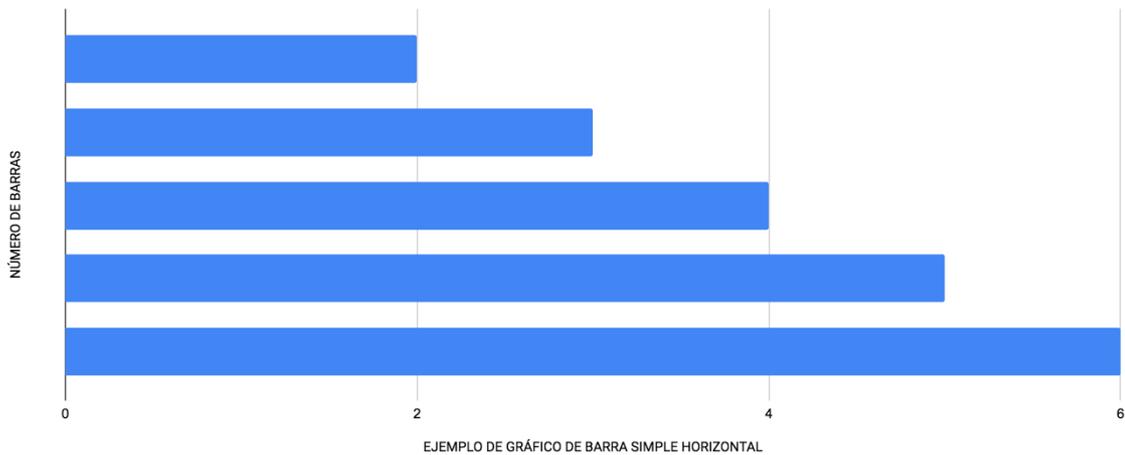


Fig. 2. Ejemplo de gráfico de barras en horizontal.

En otros casos, el gráfico más adecuado para mostrar los datos ha sido el de barras en su formato vertical.

#### EJEMPLO DE GRÁFICO DE BARRA SIMPLE VERTICAL

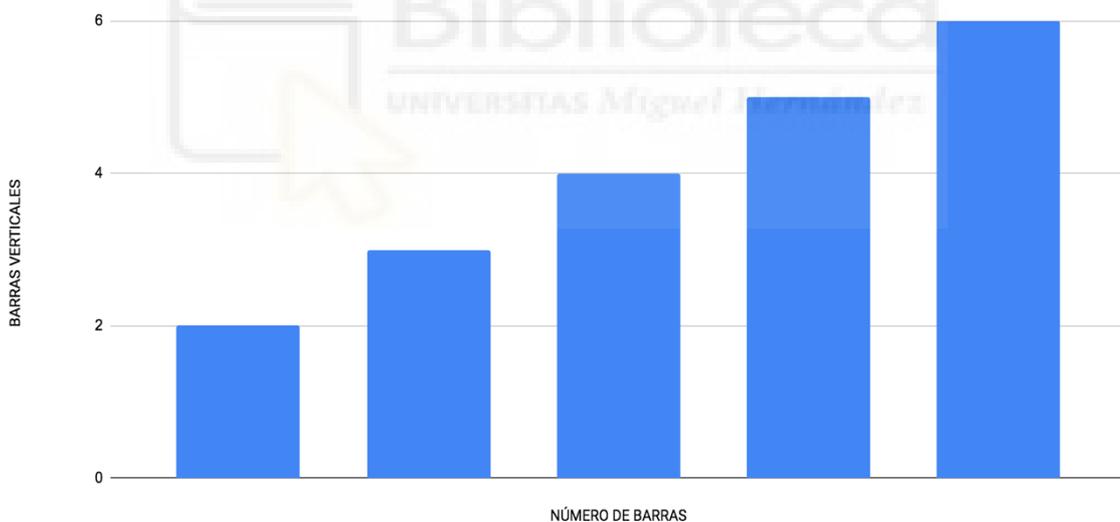


Fig. 3. Ejemplo de gráfico de barras en vertical.

Otro de los gráficos usados ha sido el denominado gráfico circular en anillo, seccionado en cuñas de diferentes colores para distinguir las diferencias entre datos. De la misma manera, la cifra que aparece dentro de las cuñas o secciones, corresponde al número de individuos que han elegido el valor opcional que representa cada sección. A su vez, de cada cuña surgen líneas que indican los porcentajes.

#### EJEMPLO DE GRÁFICO CIRCULAR EN ANILLO

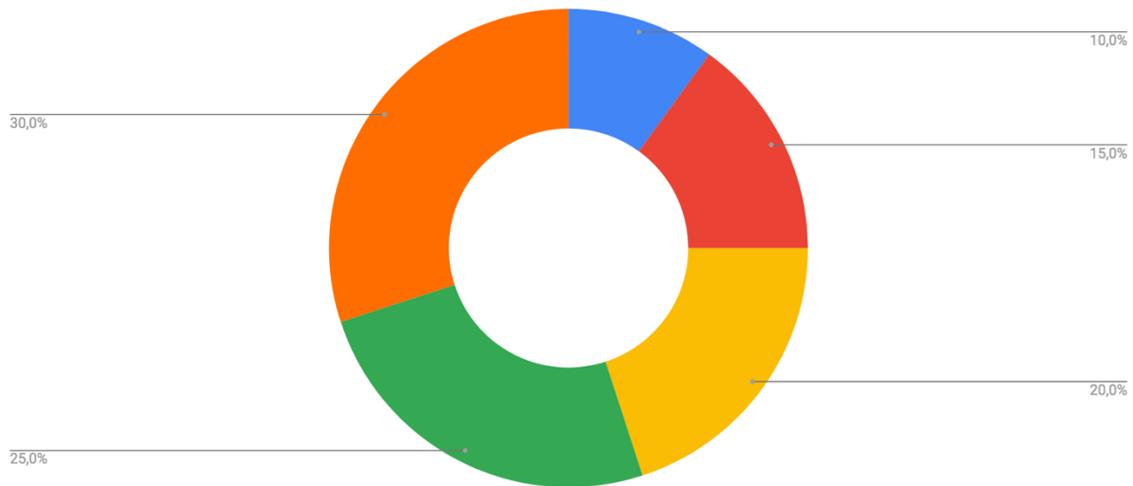


Fig. 4. Ejemplo de gráfico circular de anillo.

Por último, también hemos usado puntualmente el tipo de gráfico de áreas apiladas.

#### EJEMPLO DE GRÁFICO DE ÁREAS APILADAS

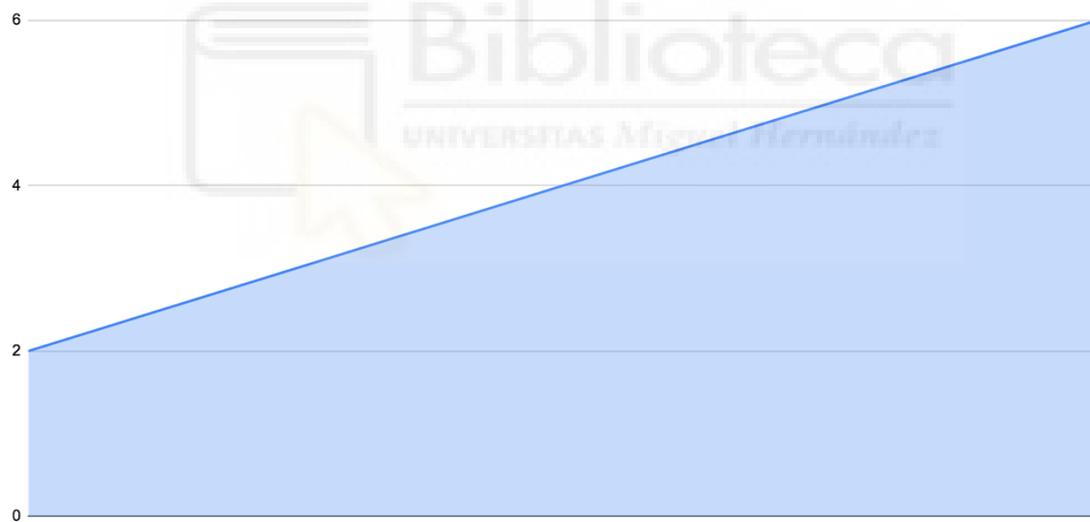


Fig. 5. Ejemplo de gráfico de áreas apiladas.



## PARTE II. MARCO CONCEPTUAL DE LOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE





Según las teorías de la historia cultural (Chartier, 1992), toda actividad creativa y artística colectiva es producto, expresión o reflejo de una sociedad en un contexto determinado. Por tanto, a través de las prácticas culturales y las creaciones artísticas, se pueden entrever valores, ideas y signos, que muestran información sobre esa comunidad humana, región o país en un determinado momento de su devenir histórico.

Entendiendo de esta manera, la importancia de la relación con el contexto sociocultural, histórico, político, religioso, territorial o económico, podemos situar cualquier actividad o fenómeno artístico, como confluencia de otras expresiones culturales pasadas que, como antecedentes, deben considerarse para dar luz sobre su origen, esencia y significado. Siguiendo esta lógica, para abordar un estudio riguroso y completo sobre los CPRAL, entendemos, que es necesario, comenzar indagando sobre sus posibles orígenes, para así fortalecer nuestra investigación con la necesaria base que los sitúe conceptualmente. Para ello, hemos considerado fundamental, investigar sobre dos ideas, en torno a las cuales, se encuentra ligado el fenómeno de los CPRAL, a modo de evento cultural y artístico.

Por una parte, es imprescindible comprender las características de prueba, juego, campeonato o concurso que poseen. Puesto que, como certámenes donde participan decenas de pintores, el carácter de competición y rivalidad es intrínseco a su naturaleza, siendo por tanto oportuno, comprender el fenómeno desde la noción de certamen, premio o convocatoria competitiva dentro del terreno del arte y de la pintura. En su más común denominación, el título que suelen darle sus organizadores es el de certamen, premio o concurso de pintura rápida al aire libre.

El capítulo 5 está dedicado específicamente a desarrollar este asunto acerca de su naturaleza como concursos.

Por otro lado, hemos de considerar las temáticas que se proponen y trabajan en los CPRAL, las cuales, están asociadas al territorio y los lugares donde son convocados, estando en consecuencia, el tipo de obras pictóricas que se realizan y la propia práctica, ubicadas dentro del género de la pintura paisajista y de la representación del territorio. Por tanto, incluiremos en el siguiente capítulo 4 esta cuestión, abordando una obligatoria definición del concepto de paisaje y desarrollando una breve historia de la pintura paisajista en el arte europeo y español, con la finalidad de trazar una aproximación histórica sobre los posibles antecedentes u orígenes que puedan tener las prácticas pictóricas desarrolladas en los CPRAL.

Más concretamente, sostenemos, que esta actividad ha de ser situada en el ámbito de la pintura *plenairista*<sup>4</sup>, puesto que es practicada al aire libre, con lo que ello supone para los pintores que participan, los cuales, se encuentran expuestos a las cambiantes condiciones ambientales, climatológicas y lumínicas, así como a la proximidad de los espectadores, que pueden contemplar de manera directa los procesos de inicio, desarrollo y acabado de las obras, siendo observadores de esa experiencia. Esto nos lleva a pensar en la idea de taller público y transparente, en abierto, con escasa intimidad y de fácil acceso, para quienes estén interesados en acercarse a visualizar los procesos y procedimientos técnicos que tienen lugar en el centro de creación de cada pintor participante. Esta concepción nos resulta de gran interés, puesto que la propia idea de taller visible y transparente, puede ser asociada al concepto de exhibición, demostración o clase maestra, poseyendo indicios, de ser una actividad con una importante función instructiva y formativa, de cara al aprendizaje y disfrute, de quienes deseen conocer esos procesos de manera directa a través de su observación. Desarrollaremos más adelante esta concepción, explicando de manera más analítica, porque consideramos que es tan relevante dicha idea de transparencia, en los procesos y métodos desarrollados por los pintores en los CPRAL.

---

<sup>4</sup> El término *plenairismo* proviene de la expresión francesa *au plein air*, es decir, referida a aquella práctica pictórica realizada al aire libre delante del motivo. Con esto, no pretendemos decir que los CPRAL sean una práctica plenairista en sí misma, acorde a los principios y la filosofía de los pintores plenairistas. De hecho, aunque se desarrollen en espacios al aire libre, un alto porcentaje de los pintores mantienen un uso continuo de la imagen fotográfica, teniendo la posibilidad de no trabajar frente a los motivos a pintar.

## Capítulo 4. El paisaje y su plasmación pictórica





Desde un punto de vista cultural y general, las actividades y prácticas artísticas colectivas, y más concretamente las relacionadas con la pintura (Sánchez, 2017), han proliferado en las últimas décadas, como «espacios comunes inéditos» (Rancière, 2005), en el marco de la contemporánea democratización de las actividades culturales.

En el caso de los CPRAL, la expansión producida en las últimas décadas es de tal envergadura, que son más de 600 localidades y ciudades españolas, en las que anualmente se organizan alguno de ellos. En estos certámenes, la temática o los motivos que se toman a modo de referente, son el territorio, los espacios y lugares locales o cotidianos, así como diversos elementos naturales o arquitectónicos de los paisajes de la zona (calles, plazas, jardines, iglesias, barrios, ...).

Según hemos indagado y analizado, son diversas las razones que llevan a promover y dinamizar este fenómeno. Por una parte, esta predisposición e interés por organizarlos, se realiza con la intención, no solo de estimular la participación en las actividades culturales entre la ciudadanía de las poblaciones, sino también, con el objetivo de fomentar artística y estéticamente su imagen a partir de su morfología como paisaje singular, de cara a la promoción turística, poniendo en valor la singularidad de los parajes y el patrimonio locales, así como los propios espacios autóctonos y cotidianos —tanto urbanos como naturales—, normalmente desapercibidos por la mirada común en la rutina diaria. Este poder del paisaje y de su imagen sobre la ciudadanía y el turismo, es explicado por el catedrático de geografía y pensamiento territorial Joan Nogué (2007):

Las imágenes del paisaje son tan extraordinariamente cotidianas en nuestro universo visual que han llegado a orientar nuestra

percepción de la realidad. Y así, hoy día, en el proceso de apreciación estética del paisaje, lo que se sabe (la información visual sobre el paisaje) condiciona y cuestiona lo que se experimenta (la propia vivencia del paisaje). La mayoría de la gente califica como bello un paisaje cuando puede reconocer en él un antecedente avalado mediáticamente y, de hecho, el éxito o el fracaso de la experiencia turística, por poner sólo un ejemplo, dependerá, en buena medida, del nivel de adecuación de los paisajes contemplados «en directo» a aquellas imágenes de los mismos que previamente se nos indujo a visitar y a conocer desde una revista, un documental de televisión o una agencia de viajes. (p. 378)

Nogué remarca esa importancia que tiene en la sociedad la imagen mediatizada, alojada en la memoria colectiva a la hora de percibir y apreciar estéticamente el paisaje físico. Es por ello que consideramos, que los propios pintores participantes se encuentran igualmente condicionados e imbuidos, tanto por las imágenes contemporáneas del paisaje y del turismo, como por aquellas otras herederas de la tradición pictórica.

Consideramos así, que esa relación e identificación emocional con los lugares, contribuye a la generación y organización de los CPRAL, como expresión manifiesta de la conciencia u orgullo de sus valores estéticos, éticos, históricos o medioambientales. Esa identificación y reconocimiento de pertenencia al lugar que se habita, que construye y transforma a modo de hogar, el paisaje compartido por una comunidad de personas. El profesor Luciano Espinosa (2014) expresa esa relación recíproca entre el paisaje y el paisanaje que lo ocupa, habitándolo, inmerso en él:

Así, por otro lado, se llega al punto de tener la conciencia de pertenecer a un hogar cuyo rostro visible es el paisaje, lo cual desborda los límites físicos de la propia casa o del propio terreno, hasta sentirse instalados en un conjunto —sea rural o urbano— que aglutina rasgos convergentes (orografía, clima, otros seres, vías de comunicación, agua, objetos manufacturados, arquitectura, colores..., y afectos), finalmente vividos de manera integrada en el día a día. (p. 31)

Comenzaremos con una definición conceptual del término paisaje, que nos permitirá comprender y contextualizar el sentido los CPRAL, no sólo como

actividades y prácticas en torno al paisajismo pictórico, sino también, como fenómeno cultural y social que responde a la sensibilidad e interacción con los lugares cotidianos, de los que nos sentimos parte e impulsados a experimentar, conocer y representar.

#### 4.1. El concepto de paisaje.

Existe cierto consenso entre los investigadores, en determinar, que en la actualidad vivimos en una sociedad donde —junto con la democratización del arte y sus prácticas— se ha ido fomentando el auge de una conciencia y sensibilidad paisajística (Berque, 2009; Cosgrove, 2002; Nogué, 2008). Esta situación cultural hunde sus raíces en el protagonismo simbólico que el mismo concepto de paisaje tuvo desde los inicios de la modernidad y el interés suscitado posteriormente, durante el desarrollo histórico de diversas disciplinas dentro de las ciencias humanas, naturales, físicas o sociales (literatura, arquitectura, jardinería, geografía, cartografía, topografía, antropología, estética, ciencias del arte, ...)

Ello ha devenido en una creciente apreciación intelectual y una identificación emocional con el territorio cultural, histórico, geográfico, el patrimonio arquitectónico y medioambiental o con los lugares de la cotidianidad. Estos entornos han sido y son transformados y habitados por las sociedades, a nivel local o regional, percibidos de manera subjetiva o colectiva, como lugares de existencia, pertenencia y encuentro, de los que se sienten parte, extrayendo valores, significados y un sentido de lugar, a través de su interacción física, vinculación social, pertenencia histórica, contemplación estética o representación artística y simbólica. Todo ello ha favorecido e influenciado, según nuestra hipótesis, en que numerosos agentes, —como empresarios, asociaciones o a las mismas autoridades locales en ayuntamientos, gobiernos y diputaciones— se interesen, desde sus instituciones públicas o privadas, por organizar y financiar cientos de certámenes de pintura rápida en toda la geografía española.

Es por ello, que hemos determinado iniciar esta investigación, tratando de definir conceptualmente uno de los términos —que como hemos argumentado— sustenta la praxis en los CPRAL, otorgándole sentido y valor. Nos referimos al concepto de paisaje.

Actualmente, la palabra paisaje es utilizada indiscriminadamente en diversos ámbitos de estudio y disciplinas, ya sea dentro del extenso campo académico-científico, así como inserta de manera cotidiana y polivalente en el lenguaje coloquial. Esta polisemia conlleva, según Javier Maderuelo (2007), cierta problemática, al carecer la palabra, de una consensuada acepción que la delimite epistemológicamente. Es por ello, que comenzaremos tratando de delimitar dicho concepto, partiendo de las definiciones oficiales y de aquellas que han desarrollado algunos autores.

Según la Real Academia de la Lengua Española<sup>5</sup>, la palabra paisaje es definida como:

Del fr. *paysage*, der. de *pays* 'territorio rural', 'país'.

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.
2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.
3. m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable).

Paisaje protegido:

1. m. Espacio natural que, por sus valores estéticos y culturales, es objeto de protección legal para garantizar su conservación.

El Convenio Europeo del paisaje<sup>6</sup>, en su artículo primero, lo define de la siguiente manera:

Por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos (Consejo de Europa, 2000, p. 107).

---

<sup>5</sup> Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Disponible en el sitio web de la RAE, <http://dle.rae.es/?id=RT6QMkS> [Consulta: 23-07-2019]

<sup>6</sup> Consejo de Europa (2000): Convenio Europeo del Paisaje Disponible en el sitio web, <https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/convenio.aspx> [Consulta: 23-07-2019]

En estas definiciones podemos ver, que el término en español se formula en base a la idea de territorio o lugar físico y a la relación que algún sujeto (creador o no) o sujetos mantienen a través de su observación, contemplación o representación. Lo que consideramos como relevante en esta definición, es el hecho de que se resalta el propio proceso de captación perceptiva<sup>7</sup>, que podrá ser vivido a modo de experiencia estética, y por ende, se entiende que ese espacio de tierra podría ser hermenéuticamente transformado en tantos paisajes como sujetos lo percibieran. Como explica Joan Nogué (1992), esa percepción es tanto individual como colectiva, «influenciada, por tanto, por las propias características fisiológicas del ser humano, por su carácter y personalidad y también por las representaciones colectivas (sociales y culturales) que los grupos humanos se hacen de su entorno.» (pp. 46-47)

Se marca así, una jerarquización en la relación entre naturaleza y cultura, la separación entre el sujeto y el objeto, la tensión permanente entre lo objetivo y lo subjetivo, junto con la hegemonía de la visión como el sentido más predominante (Martínez, 2000, p. 157).

Podemos comprobar además, cómo la primera definición de paisaje de la RAE no especifica si este territorio es natural o posee algún tipo de influencia o elemento artificial. En cambio, en las dos definiciones restantes junto con la de «paisaje protegido», se menciona que el paisaje es un «espacio natural», es decir, entendido como opuesto a los espacios antrópicos, sin aclarar con ello, si se refiere a cualquier lugar dentro del «conjunto de todo lo que existe»<sup>8</sup> — visualmente hablando— , incluyendo cualquier entorno habitado o no, montañoso, marino, urbano, rural, industrial, etc. Por otro lado, la segunda y tercera definición nos habla de «espacio natural admirable por su aspecto artístico» y «pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable)». Resaltamos esta calificación de «admirable», puesto que se deja

---

<sup>7</sup> Nos resulta interesante apuntar el origen etimológico de la palabra percepción, proveniente del concepto latino *perceptio*, compuesto por el prefijo *-per*, que significa completo, la forma verbal *-capere*, capturar y el sufijo *-tio*, que indica acción o efecto. De esta manera podemos comprender la importancia que tiene el acto de percibir en la construcción del paisaje, ya que literalmente sería la «acción de capturar completamente» el espacio o territorio observado, algo así como un intento de aprehenderlo sensorial y cognitivamente (deChile.net, 2019).

<sup>8</sup> Nos acogemos a la definición de naturaleza que ofrece la RAE: «Conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes». Disponible en el sitio web de la RAE, <http://dle.rae.es/?id=QHIB7B3>. Entendemos que esta definición se relaciona o deviene del concepto de origen latino *Natura Naturans*, que hace mención a la idea de «naturaleza en sí misma», utilizada por Giordano Bruno y Baruch Spinoza como principio generador de todo lo que existe, eterno e infinito. Lo que remitiría al concepto de Dios, bajo una visión panteísta de la totalidad. Esta, se diferenciaría de *Natura Naturata*, como naturaleza creada a partir de la primera, es decir, a partir del todo.

entrever la idea de paisaje, como lugar externo a nosotros, que nos rodea, con el que nos relacionamos, digno de ser valorado y contemplado estéticamente, causándonos admiración y pudiendo ser representado y transformado en imagen (pictórica, gráfica, fotográfica, ...). Es decir, una dimensión del paisaje como creación, plasmación o recreación, y por tanto, ficción, produciéndose lo que Alain Roger (2007) teorizó como, esa «doble articulación» país/paisaje, dialéctica entre el paisaje físico-real y el paisaje representado-ficticio por una parte. Por otra, una doble «artealización» del y en el paisaje, entendida a modo de creación directa en el espacio real *in situ*, junto con otra indirecta *in visu*, a partir de su percepción y representación cultural. En ese proceso, la naturaleza<sup>9</sup> se hace bella y admirable a través del arte, percibida por alguien que, con una mirada determinada (emocional y culturalmente hablando), observa ese espacio con los ojos de la contemplación y la fruición estética. Maderuelo (2007) nos indica al respecto:

(...) el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación. Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje. Pero una mirada estética es, ante todo, cultural, es decir, está sometida a las convenciones propias de la época, el lugar, la clase social y el nivel de formación de quien contempla. (p. 14)

En la actualidad, el concepto de paisaje, tanto en la lengua española como dentro de las lenguas europeas, viene usándose de manera ambigua. Como se ha podido ver en las definiciones anteriores, el concepto de paisaje sirve para definir los objetos y espacios situados en un territorio, su fisonomía desde un punto de vista morfológico, tangible y físicamente mensurable, lo que vendría a ser un paraje o un entorno. A su vez, el concepto también se utiliza para concretar su percepción y representación cultural en imágenes. Joan Nogué (2010) en muchos de sus artículos, define la complejidad que subyace a la idea de paisaje:

El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado —eso sí— en un substrato material, físico,

---

<sup>9</sup> A lo largo de la investigación se usará el término *naturaleza* en ambos sentidos, aunque, con los diversos matices que posee tal acepción, tal y como nos advierten Albelda y Saborit (1997) en su libro *La construcción de la naturaleza*.

natural. El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción (Nogué, 2009). De ahí su enorme complejidad como concepto, y de ahí también su atractivo. (p. 125)

El territorio, por lo tanto, en su dimensión paisaje, se constituye como «constructo cultural», el cual se encuentra tan unido política, social, económico y sentimentalmente a las comunidades humanas, que, en esta relación se ha moldeado indefectiblemente su significado, sentido identitario, idiosincrasia e interdependencia existencial.

El paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado. Las sociedades humanas han transformado a lo largo de la historia los originales paisajes naturales en paisajes culturales, caracterizados no sólo por una determinada materialidad (formas de construcción, tipos de cultivo) sino también por los valores y sentimientos plasmados en el mismo. En este sentido, los paisajes están llenos de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de los seres humanos. Estos lugares se transforman en centros de significados y en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones de diversos tipos. El paisaje, por tanto, no sólo nos muestra cómo es el mundo, sino que es también una construcción, una composición de este mundo, una forma de verlo. (Nogué, 2007, p. 11-12)

Históricamente, a lo largo del paso del tiempo, surgió la necesidad de dar nombre a lo que se estaba percibiendo y plasmando a través de las representaciones pictóricas, a esas diferencias topológicas y formales reconocibles entre unas tierras y otras, situadas en los diferentes países, que los viajeros en sus desplazamientos, percibieron y los pintores plasmaron en sus creaciones.

Javier Maderuelo (2013) en su libro: *El paisaje. Génesis de un concepto*, nos aclara la evolución etimológica del término paisaje en los principales idiomas

Europeos. En las lenguas germánicas la palabra *landschaft*, originalmente región o provincia, transforma su significado en el siglo XV, pasándose a considerar como «trozo de tierra alrededor de un pueblo o ciudad» (Maderuelo, 2013, p. 24). El término inglés *land* traducido como tierra, en el sentido de «bienes raíces», unido a la idea de propiedad, con el tiempo amplió su significado a la idea de reino, país o dominio. Posteriormente el término se unió al sufijo *scape*, derivado del término *shape* (forma, contorno o aspecto). Este nuevo término *landscape*, sirvió para concebir la idea de «aspecto de un país o territorio» (Maderuelo, 2013, p. 24).

En las lenguas romances de raíz latina, como el portugués, francés e italiano, se generaron dos nuevos términos en torno a la palabra país: *paese* en italiano y *pays* en francés, que al añadirle el sufijo *-age*, se acabó transformando en *paisagem*, *paysage*, *paesaggio*, *paesetto*; para nombrar un trozo de país y su representación (Roger, 2007, p. 21).

Según Maderuelo (2013), en español existe el término *pago*, de origen latino *pagus*, documentado desde el año 1100, pasando a significar con el tiempo aldea, cantón o distrito rural, para dejar paso al término *país*. Los habitantes de las zonas rurales serían los paganos, término que posteriormente derivará en *paisano*.

Todo ello no sucedió ni súbita, ni espontáneamente, sino que fue fruto de los cambios en las mentalidades y la cultura de las sociedades a lo largo de siglos. La palabra *país* aparece en la literatura castellana en el año 1597, asociada a la ordenación territorial (Sotelo, 1992, p. 13). Hasta donde los documentos han podido certificar, no fue hasta 1708, cuando aparece por primera vez el término paisaje en la lengua castellana (Corominas, 1983). Anteriormente, se usaron los términos *fondo* y *lejos* para describir aquellos fragmentos de tierra, montañas o naturaleza que, como «pedazos de países», eran representados en las pinturas, dando lugar a las locuciones «pintura de países» o «pintura paisista» (Maderuelo, 2013).

El término paisaje, por lo tanto, surge relacionado con el mundo del arte de la pintura, a lo largo del siglo XVII, dentro de un sector concreto de la sociedad, la clase económicamente holgada (Duncan, 1990; Donadieu, 2006); la cual, mantiene un fuerte vínculo con el arte y el mecenazgo, así como una identificación consciente con el espacio habitado, las tierras que con honra y orgullo poseen o trabajan, y en esencia con la naturaleza que les rodea, a la que pertenecen y tratan de dominar.

Es un concepto vivo, en continua renovación y evolución, como Carmen Pena (2010) señala:

El paisaje es el resultado de la mirada humana sobre determinado medio ambiental. La naturaleza existe sin el hombre, pero el paisaje no. (...) Cada nueva interpretación del paisaje, si se renueva y moderniza, sus nuevos modos y registros sensibles se construyen sobre sustratos de anteriores versiones, sobre ruinas o fragmentos de emociones de modelos del pasado. Nuestra moderna mirada e interpretación de los paisajes va rompiendo con modelos construidos anteriormente, para crear los del futuro desde un tratamiento teórico y práctico innovador, si bien, su ruptura con los modelos periclitados nunca va a ser total: como en toda manifestación estética de lo nuevo, las teorías y estéticas anteriores perviven de alguna manera, desde la revolución vanguardista de las mismas o desde la cita postvanguardista más ecléctica. (p. 505)

En oposición al consenso de su origen etimológico e histórico, existen diferentes opiniones respecto a la determinación de que, el paisaje como concepto, no se encuentra en todas las culturas ni en todas las épocas, habiendo civilizaciones «sin paisaje» (Berque, 1997); es decir, sin una conciencia de este, desde el punto de vista de la contemplación estética, y, por tanto, carecen de un término que lo defina.

Para Augustin Berque (2006, p. 54), el concepto en su dimensión estética, apareció por primera vez en la historia de la humanidad durante la China del siglo IV después de Cristo y posteriormente en la Europa del Renacimiento. Según este autor, la lengua china desarrolló varios términos para decir paisaje, cada uno de los cuales, expresaría distintos matices de este.

Sería lógico pensar, que la conciencia del espacio físico y el entorno, desde el punto de vista empírico de la morfología del medio, ha existido desde tiempos inmemoriales en diversas sociedades, aquello que Alain Roger (2007) denominó como el «protopaisaje», un estado previo e inicial a la conciencia de paisaje, tal y como la entendemos actualmente<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Consideramos, que esta teoría estaría sujeta a las insalvables diferencias culturales y a las particulares maneras cosmogónicas de entender y concebir la realidad o la existencia, lo cual, remite al lenguaje propio de cada cultura y a los términos que sirven para expresar esa relación con el medio, el entorno o la naturaleza, requiriendo todo ello de un esfuerzo de hermenéutica, difícil de conseguir sin unos conocimientos profundos en antropología, etimología, historia y otras disciplinas, que sean capaces de superar la inercia de los paradigmas etnográficos y coloniales del saber

Según la tesis del profesor y arquitecto Francesco Careri (2002), «A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba» (p. 19); proponiendo que su origen, al menos como experiencia humana, es mucho más antiguo.

El paisaje entendido como una arquitectura del vacío es una invención de la cultura del errabundeo. Tan sólo en los últimos diez mil años de vida sedentaria hemos pasado de la arquitectura del espacio vacío a la arquitectura del espacio lleno. (p. 25)

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. Antes del neolítico y, por tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio. (p. 51)

Augustin Berque, como reconocido pensador especialista del paisaje, ha establecido, que se han de cumplir cinco condiciones para considerar que una civilización ha desarrollado, lo que denomina como una «cultura paisajera»<sup>11</sup>. Por su rigor, relevancia y aplicabilidad empírica, vamos a recordar esas condiciones:

1. Que exista una reflexión explícita acerca del paisaje como tal.
2. Que en ella se reconozca el uso de una o más palabras para decir «paisaje».
3. Que exista una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza.

---

hegemonizado. ¿Cómo aplicar las ciencias y saberes occidentales a una cultura totalmente ajena? ¿Cómo adaptar el concepto de paisaje, surgido en la cultura occidental, a otra cultura que no conciba una separación entre el ser humano y la naturaleza, y esta a su vez fragmentada en construcciones denominadas paisajes? Recordamos la reflexión, que Simmel (2013) realiza sobre la idea de que la naturaleza ha de concebirse como un todo unitario: «La naturaleza, que en su ser y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas en la correspondiente individualidad "paisaje" ». (p. 176)

<sup>11</sup> Berque, A., & Maderuelo, J. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.

4. Que existan representaciones pictóricas de paisajes.
5. Que posean jardines cultivados por placer. (1994, p. 16; 2006, p. 190)

En el próximo punto desarrollaremos brevemente una historia de la pintura de paisaje en Europa, la cual ha de entenderse, no sólo como una perfilada evolución lineal de los modelos iconográficos, métodos y técnicas pictóricas, o como el dominio de la representación mimética de la naturaleza; sino como el grandioso y complejo viaje del pensamiento humano en la búsqueda del conocimiento de sí mismo, a través de la interacción y plasmación del mundo que le rodea. También, como una historia del aprendizaje intelectual y sensorial de la mirada, en esa continua adaptación del conocimiento, el arte y el lenguaje, a los incesantes cambios culturales que se han ido produciendo hasta llegar a la actualidad; permitiéndonos, de esta manera, comprender los posibles antecedentes que pudieran conectar con el fenómeno de los CPRAL.

A su vez, entendemos, que para trazar una historia de la pintura paisajista, es obligatorio ampliar por momentos las lindes disciplinares, para mostrar que la idea de paisaje no sólo se ciñe al ámbito del arte de la pintura, sino que este último influyó y fue influenciado por disciplinas como la geografía, la cartografía, la arquitectura, la botánica, la jardinería, la religión, la filosofía, la economía o la literatura, entre muchas otras circunstancias y avatares, en diferentes contextos a lo largo de siglos.

## **4.2. Historia de la pintura de paisaje en el arte europeo.**

En los siguientes apartados desarrollaremos una revisión resumida de la historia de la pintura de paisaje en el arte europeo, sus progresos, estilos, convenciones y evolución, para así tratar de indagar sobre los posibles antecedentes históricos que se relacionen con el fenómeno y la práctica de los CPRAL.

Como suma de cientos de certámenes en los que se implican numerosos ciudadanos y entidades, los CPRAL son un ejemplo contemporáneo conectado con la historia de la pintura paisajista, que revela según nuestra hipótesis, hasta que punto la sociedad actual es consciente de los espacios que habita, como un

bien compartido, valorándolos como parte de su identidad y disfrutando de su singular pertenencia geográfica, a través de su preservación, su plasmación como imagen, coleccionismo o consumo artístico y estético.

Dividiremos este punto 4.2 en tres subapartados, entre los que distribuiremos la evolución de la pintura de paisaje en el arte europeo.

#### **4.2.1. La pintura de lugares antes del paisaje.**

Por razones que devienen de ese necesario rigor y concisión conceptual, aplicados a una investigación doctoral, este primer apartado de la historia de la pintura de paisaje en el arte europeo, —como especifica su título— únicamente abordará la evolución de la representación artística de los lugares o espacios abiertos, desde la antigüedad greco-romana —como paradigma del origen de los pueblos latinos y por extensión de las culturas europeas— , hasta el periodo comprendido entre el surgimiento y normalización del concepto de paisaje y su constitución como género pictórico autónomo durante el siglo XVIII.

Es importante puntualizar, que este proceso no es siempre lineal, ni tampoco se ha ido produciendo por avances en fechas puntuales a través de las aportaciones de determinados pintores, sino que se fue desarrollando lentamente a lo largo de siglos, acorde a la relación, sensibilidad y apreciación, que las sociedades tenían por la naturaleza. Continuamente se va generando una adaptación de la percepción, como experiencia sensorial y cognitiva que, desde parámetros estéticos, filosóficos, espirituales, artísticos e identitarios —culturales o hermenéuticos, en definitiva— , dispone a los individuos para tomar conciencia de su entorno y territorio, como región o país, aprendiendo a contemplarlo y plasmarlo en imágenes con diferentes finalidades y en base a sucesivas convenciones representacionales.

Como podrá observarse, el enfoque que consideramos, debe de darse a un análisis sobre la evolución y la trayectoria histórica del paisaje, aborda no solamente los resultados o aportaciones artísticas que, como productos iconográficos han venido realizando los pintores, sino que, además, se hace necesario encajar estos hechos, en ese entramado histórico y epistémico, en el

cual, el paisaje se entendería como un producto cultural, fruto de las mentalidades, valores e ideas de cada época.

Centrándonos en las culturas europeas y teniendo en cuenta las cinco condiciones que puntualizó Berque (1994), se ha determinado, según los historiadores del arte, que no será hasta época romana cuando comenzará a

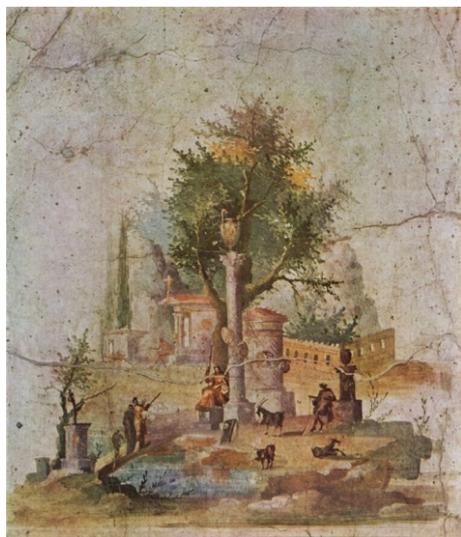


Fig. 6. Ejemplo de *Topia romana*.  
Villa Boscotrecase, Pompeya.

desarrollarse una cierta conciencia de lo que posteriormente será el paisaje. Ello se produjo a través de la práctica de una literatura pastoril, describiendo poéticamente los lugares e incluso llegando a desarrollarse un tipo de pintura mural decorativa de lugares, denominados *topia*, semejantes a los *lejos* de la posterior pintura renacentista (Maderuelo, 2013, p. 65). Otro de los requisitos que se cumplió, es el referido a la creación de jardines en las villas rústicas y de recreo grecorromanas, como ejemplos de domesticación de los espacios naturales. Estas villas eran

consideradas como *locus amoenus* o lugares agradables, fértiles y dedicados a las actividades agrícolas o al ocio<sup>12</sup>, zonas rurales denominadas *pagos*<sup>13</sup>, que habitaban los hombres del campo, también denominados *paganos*, los cuales, aferrados a sus costumbres rurales y lejos de las iglesias, tardaron en cristianizarse (Maderuelo, 2013, p. 65).

Sin embargo, se considera que durante esa época no se desarrolló lo más importante, una palabra en el vocabulario para nombrar el paisaje de manera completa<sup>14</sup>, que mostrara una conciencia del lugar contemplado estéticamente, más allá del sentido utilitario y pragmático, tal y como vino sucediendo en mayor medida en Mesopotamia y la Grecia clásica. Maderuelo (2007) lo explica de la siguiente manera:

---

<sup>12</sup> Las villas romanas se dividían en: *villas rústicas* que eran dedicadas a las labores agrícolas, de carácter más sobrio y utilitario, junto con las lujosas *villas de recreo*, de mayor tamaño, con templos, jardines, teatros e hipódromos, dedicadas al *otium* (ocio) de las clases urbanas y pudientes, como los hacendados y patricios.

<sup>13</sup> Derivado del vocablo latino *pagus*, el término *pago* siguió usándose en el castellano antiguo como *distrito agrícola*, *pueblo*, *aldea*, no perdiéndose su uso «hasta más tarde en Andalucía, León y parte de América» (Corominas, 1973, p. 433).

<sup>14</sup> Aunque existan los términos *prospectus*, *amoenia* y *topia*, estos no pueden ser traducidos por la palabra paisaje, a pesar de que muchos traductores lo hagan actualmente. Cada uno de estos términos, sólo sirve para nombrar aspectos específicos y separados del concepto de paisaje. (Maderuelo, 2013, p. 61)

Los mitos de la antigüedad que hacen referencia a la naturaleza o al territorio suelen poseer también un sentido 'utilitario' y la mención de ríos, montes, árboles y otros elementos de la naturaleza no puede ser interpretada en la actualidad como signos poéticos de una reverencia contemplativa o de una delectación desinteresada sino como emblemas ritualizadores que les permitían hacer frente a necesidades primarias, tal como explican los antropólogos. (p. 14)

Según Javier Maderuelo (2013), la propia evolución cultural del mundo romano habría permitido más tarde o más temprano, el surgimiento de una palabra concreta para nombrar el paisaje (p. 64), pero ello no sucedió hasta diez siglos más tarde. En el Renacimiento será cuando se produzca la necesaria evolución cultural o giro conceptual que trascienda esa visión utilitaria y religiosa de la naturaleza, surgida con el cristianismo (Berque, 1997, p. 11), para dar paso paulatinamente tras varios siglos a una observación menos interesada, una visión estética que permitirá al observador disfrutar de la contemplación de un espacio o lugar, transformándolo en paisaje.

Dentro de lo que consideramos como el occidente europeo, llegar hasta ese periodo de florecimiento cultural, conocido como el Renacimiento, no ha sido sencillo ni ha ocurrido de repente. El advenimiento del cristianismo y su influencia en el pensamiento europeo de la época, congeló el desarrollo de esa idea de paisaje y el interés por otras actividades científicas relacionadas con este, como son la cartografía o la topografía. El fortalecimiento del poder de la Iglesia y las doctrinas de los considerados como padres de esta, sellaron el rumbo de lo que sucedería en la Europa occidental desde el 300 al 1500 después de Cristo, el periodo conocido como la Edad Media. Estas doctrinas, marcaban a los «tres enemigos capitales de la fe, de los que el buen cristiano se debe defender, éstos son el mundo, el demonio y la carne» (Maderuelo, 2013, p. 70), es decir, todo lo que se encuentre bajo la percepción de los sentidos y lo que se deriva de ello, en torno al disfrute y el conocimiento empírico, para en cambio, buscar a Dios o la «Verdad» dentro de sí mismo (Maderuelo, 2013, p. 72). La ortodoxia religiosa de la Europa medieval —separadora de la idea de lo sagrado o celestial, como proyección de la salvación del creyente, en oposición a lo mundano o terrenal, considerado como despreciable— se afianzó con las doctrinas del más influyente

doctor del pensamiento escolástico, el obispo y santo Aurelius Augustinus Hipponensis, San Agustín (354-430), que con sus doctrinas, fulminó lo que, en una evolución natural, podría haber llegado a ser ese protopaisaje desarrollado en la sociedad del Antiguo Imperio Romano (Maderuelo, 2013). Ese legado del pasado cultural griego y romano, se estigmatizó como pagano, influyendo esa interpretación de forma directa en las artes y la sensibilidad de la Europa Medieval:

Esta situación condujo a la reprobación de muchos aspectos de las costumbres y la cultura clásica. De entre ellos, [...], interesa destacar el rechazo que sufrieron las figuras y las artes representativas, lo que trajo como consecuencia el abandono de la imitación naturalista en beneficio de un esquematismo simbólico y el consiguiente rechazo en la reproducción de imágenes paisajistas. (Maderuelo, 2013, p. 75)

Los primeros siglos del cristianismo se caracterizaron por las tendencias iconoclastas, principalmente en el seno de la Iglesia oriental, debidas al temor de los eclesiásticos y los emperadores<sup>15</sup> por el riesgo a la idolatría de las imágenes, asociadas estas, al paganismo de épocas anteriores, y en consecuencia, repudiadas por las nuevas doctrinas religiosas (Belting, 2010). Posteriormente, en determinados momentos se generaron ciertas controversias, que condujeron a la autorización del uso de la pintura para la enseñanza de las escrituras, a través de la representación sencilla de los relatos y temas sagrados, según los preceptos del Papa Gregorio el Grande en el siglo VI (Gombrich, 1967, p. 135).

Todo el arte de la Europa cristiana<sup>16</sup> hasta siglo XIII, se planteará en base a unos arquetipos, constituidos como convenciones y esquematismos simbólicos, alejados de toda imitación naturalista o mimesis, aferrándose a los valores teológicos, que —a modo de tradición y modelo— marcaron los cánones de

---

<sup>15</sup> Las razones de esta iconoclastia no eran sólo religiosas sino también políticas, según indica Hans Belting (2010). «En la querrela iconoclasta, los emperadores anclaron este proceso en todos los frentes. Fueron los emperadores quienes prohibieron las imágenes cristianas en nombre de la religión, aunque también para provecho propio. Si la unidad del Estado consistía en la unidad de creencia, había que decidirse a favor o en contra de las imágenes, según se entendieran que éstas propiciaban o ponían en peligro dicha unidad» (p. 7).

<sup>16</sup> Aunque especificamos que hablamos de la Europa cristiana, hacemos una aclaración respecto a esta generalización, pues en ese mismo período se desarrollan paralelamente en otros territorios del continente europeo, otras maneras de entender el arte en base a las particulares cosmogonías y doctrinas que evolucionaron de manera diferente al cristianismo. El ejemplo más claro es el arte surgido en la península ibérica dentro de la sociedad andalusí, que hasta el siglo XV se planteó a partir de otros modelos religiosos, epistémicos y culturales.

representación en el medievo, definiendo corrientes como la del Gótico internacional.

Con la llegada de los franciscanos<sup>17</sup> en el siglo XII, comienza un interés por el conocimiento de la ontología de la luz y las sensaciones visuales, en una apertura al empirismo aristotélico, paralelo al interés por la botánica, influyendo en la



Fig. 7. Pequeño jardín del paraíso.  
Maestro superior de Renania. 1415

construcción de los jardines y huertos monacales. La evolución del jardín como naturaleza dominada, confluyó en la idea del *hortus conclusus* medieval o huerto cerrado, separado de «lo salvaje», con plantas aromáticas, flores y verduras, heredero del *locus amoenus* romano, con connotaciones de la idea judeo-cristiana de *paraíso terrenal*, que como tema pictórico llegó a simbolizar la

virginidad de María (Maderuelo, 2013, p. 53).

En ese lento despertar a la sensibilidad por la apariencia del mundo, es dentro del ámbito de la literatura, donde comienza a evidenciarse un paulatino interés por las referencias a lugares concretos y a su contemplación. El más famoso y paradigmático de los documentos que se vienen considerando en este sentido, es la célebre carta fechada el 26 de abril de 1336, que Francesco Petrarca escribió a modo de confesión personal, relatando sus sensaciones y pensamientos durante la —inusual para la época— subida al *Mont Ventoux*. La importancia e interés que tiene este texto para los historiadores y para la evolución del concepto de paisaje, radica en las connotaciones estéticas que posee la descripción detallada de la contemplación de las vistas y el panorama divisado en la ascensión<sup>18</sup>. Mostrando según numerosos teóricos, el germen de lo que derivará en esa sensibilidad e interés por el paisaje, como proyección emocional y reflejo subjetivo ante la naturaleza percibida y nuevamente admirada (Santiago, 2010, p. 78).

---

<sup>17</sup> La figura de san Francisco de Asís y su obra *Himno al Sol* es el mejor de los ejemplos para entender el sutil cambio de paradigma epistémico que se produjo en esta época.

<sup>18</sup> Javier Maderuelo (2007) nos previene, indicándonos que este pasaje ha de comprenderse como una alegoría, con las connotaciones religiosas que un erudito cristiano del siglo XIV poseía, en su relación con el mundo bajo la moral católica de corte agustiniano, que posicionaba la búsqueda de la verdad divina, opuesta a la contemplación de las bellezas de la creación a través de los sentidos, entendido así como tensión entre una mirada moral y estética. De ahí que, tras la novedosa contemplación de las vistas, acudiera a la lectura de *Las Confesiones* de San Agustín, refugiándose en su introspectiva meditación en Dios.

El trabajo de los pintores medievales era considerado como una actividad rutinaria y servil, viéndose como una labor artesana realizada por gente indigna de condición. Según Maderuelo (2013), estos pintores «trabajaron con tosquedad e impericia siguiendo patrones establecidos sin más ayuda literaria que los recetarios técnicos que prescribían formas operativas» (p. 89). Conforme indica este autor, el comienzo de la liberación de esa situación va a facilitarse, gracias a

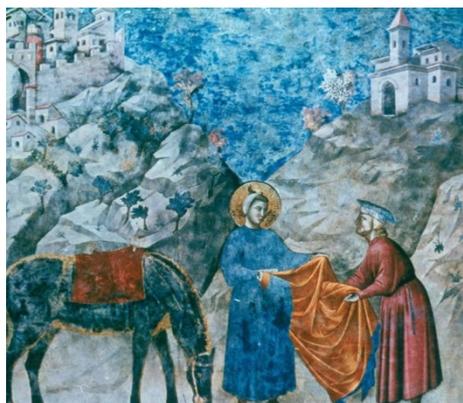


Fig. 8. *La donación de la capa*. Giotto di Bondone. 1297-1299

la literatura teórica generada por algunos eruditos humanistas de la Toscana Italiana a mediados del siglo XIV. Ello permitió enlazar la crítica y erudición clasicista, con el arte realizado por los pintores, al poder adaptar viejos términos al nuevo ámbito del arte (Maderuelo, 2013). Lo cual no significó que se iniciara una nueva sensibilidad a la representación visual de los espacios naturales, sino que, como puede verse en los frescos de Giotto di Bondone (1267-1337), los parajes donde suceden las escenas, están torpe y esquemáticamente pintados, intuyéndose una falta de observación directa y empírica de los lugares, a pesar de que el pintor del trecento sea considerado por muchos, como iniciador de la pintura de paisaje, debido mayormente al gran cambio evolutivo en la mejora de la representación mimética, a su ingenio y habilidad (Gombrich, 1967, p. 202).

Aunque desde una visión actual pueda parecer lo contrario, los pintores del renacimiento, según la opinión de los historiadores, continuaron sin interesarse por la descripción autónoma del paisaje y la plasmación de sus valores estéticos. De manera general, puede comprobarse, como toda representación durante el siglo XV, estuvo sujeta a los valores religiosos o mitológicos, siendo las autoridades eclesiásticas, los comitentes y los señores poderosos, los únicos que podían pagar las obras, las cuales, mostraban visualmente —según el encargo— las enseñanzas morales y los valores religiosos en torno a los santos y mártires católicos, así como las virtudes de las alegorías clásicas (Baxandall, 2000, Maderuelo, 2013). Las ciudades y arquitecturas que aparecen en los lejos<sup>19</sup> de las

<sup>19</sup> Con respecto a estas vistas de las lejanías o «lejos», Maderuelo (2007) explica: «Se trata de fragmentos pictóricos, que no necesariamente ejecutaban los maestros, y que, con el tiempo, han ido cobrando progresivamente más interés plástico hasta reclamar una especificidad y llegar a convertirse en un género autónomo. Pero el interés de esos “lejos” ha tardado

pinturas renacentistas, respondían a los escenarios bíblicos en Jerusalén, Egipto o el monte del Calvario, sin embargo, al observarlos se puede comprobar, como estos no eran representados con la apariencia topográfica de esos lugares reales, sino que respondían, más bien, a espacios arquetípicos dentro de un programa iconográfico, bajo unos códigos compositivos, espaciales y cromáticos convencionales, que servirían para enfatizar y ambientar las historias que se narraban en las escrituras y sermones bíblicos (Baxandall, 2000). De esta manera «el entorno pintado cobra así un sentido funcional, no estético, que sirve para fijar la historia en la memoria a través de la convicción y la eficacia de las imágenes.» (Maderuelo, 2013, p. 123)

Paulatinamente, se fue generando un interés, en que estos fondos fueran representados de manera más naturalista, aplicándose entonces leyes geométricas y de ilusión perspectiva que enfatizaban la profundidad y realismo entre los primeros términos y las lejanías del fondo, facilitando de esta manera la veracidad de la narración representada. La lenta evolución que se va a producir en la pintura europea posteriormente a la edad media, se caracterizó por la tendencia a representar las escenas, figuras y objetos cada vez más verosímiles; mostrándose detalles y gestos que proporcionaban mayor credibilidad a las historias descritas, siempre sujetas a los códigos y convenciones iconográficas heredadas de la tradición. Esta evolución no sólo vendrá con el desarrollo del diseño geométrico y la perspectiva, sino con «la comprensión de la luz como factor ambiental, así como por el lento y progresivo dominio de sus efectos visuales» (Maderuelo, 2013, p. 151), los cuales permitirán alcanzar un mayor control del tratamiento de la luz y el sombreado, así como de la profundidad y la tridimensionalidad, repercutiendo en el alcance de habilidades y recursos plásticos que transformaron paulatinamente los fondos de las pinturas en espacios más verosímiles. Esta deriva hacia la imitación de la naturaleza, llevó a los pintores a partir del siglo XIV, hacia el interés por la botánica, la geología, la anatomía, la física, la óptica y otras ciencias que facilitaron la comprensión empírica de los fenómenos naturales.

---

en afianzarse algunos siglos» (p. 19) Maderuelo, *Paisaje y arte. Paisaje: un término artístico*.

Todo ello se extendió entre los pintores italianos durante los siglos XIV y XV, paralelo al desarrollo del diseño y la arquitectura, estimulando las técnicas



Fig. 9. *Las tres Marías en el sepulcro*  
Hermanos Van Eyck.1430-35

escenográficas, que impregnaron las composiciones artísticas renacentistas, tomando como base estructural la idea de cubo escenográfico o caja teatral bajo el método perspectivo<sup>20</sup>. El descubrimiento del punto de fuga será fundamental en este sistema perspectivo.

Los espacios representados por los pintores italianos renacentistas van a ser principalmente urbanos, ahora bien, al estar supeditados a las narraciones sagradas y mitológicas, estos lugares serán idealizados, y por tanto, producto de la imaginación, imbuidos de ese espíritu neoplatónico y esa «sed de certeza», que, en palabras de Kenneth Clark (1971), impregnaba el espíritu científico que alentaba las leyes geométricas y perspectivas de representación visual, alejadas del naturalismo empirista, el cual caracterizó la pintura realizada en las Provincias Unidas de los Países Bajos a partir del siglo XV. Los pintores flamencos como los hermanos Hubert Van Eyck (1370-1426) y Jan Van Eyck (1390-1441) o Rogier Van der Weyden (1399-1464), trabajaron la apariencia de los objetos de manera minuciosa y obsesivamente detallista, con una sorprendente habilidad técnica naturalista y mimética, tanto para los retratos, como para representar las lejanías de los espacios exteriores. Ese naturalismo analítico fue una de las principales diferencias entre la pintura flamenca y las metodologías pictóricas italianas, en ciudades como Florencia, donde imperaban las leyes geométricas de la perspectiva y las representaciones, cuya luminosidad se distribuía de manera idealizada y poética.

---

<sup>20</sup> Se conoce, que el método perspectivo cónico, fue formulado originalmente por Filippo Brunelleschi (1377-1446), aunque fue recogido y desarrollado teóricamente, en los tratados de arte del humanista y erudito Leon Battista Alberti (1404-1472). La definición de Alberti según Panofsky (2003), será fundamental: «El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual». (p. 44)

Gran cantidad de las vistas y lejos que reproducen pintores como Hans Memling (1430-1494), Albrecht Dürer (1471-1528), Leonardo da Vinci (1452-1519) o Domenico Ghirlandaio (1448-1494), aparecen enmarcadas tras arcos, columnas o el hueco de alguna ventana<sup>21</sup>. Otros pintores como Piero della Francesca (1415-



Fig. 10. *Un anciano y su nieto.*  
Domenico Guirlandaio. 1490

1492), Dirk Bouts (1415-1475), Joachim Patinir (1480-1524), Albrecht Altdorfer (1480-1538), o Benozzo Gozzoli (1421-1497) entre otros, insertan sus escenas en grandes espacios panorámicos.

Es necesario recordar —como indican los historiadores del arte— que la intención con la que se realizaron estas representaciones de lugares, no es la de mostrar un emplazamiento real y reconocible, sino insertar la escena religiosa elegida en un entorno inventado, y por ende, irreal. De ahí, que algunos investigadores y expertos puntualicen que —de manera rigurosa— las pinturas de esta época no pueden ser consideradas como verdaderos paisajes. De acuerdo a Javier Maderuelo (2013), el escollo más difícil de superar para conseguir una evolución de «los modelos iconográficos heredados hasta llegar a tomar conciencia de los nuevos valores paisajísticos», tanto en la pintura como en la literatura, no sería cuestión de habilidades o destrezas técnicas, sino decididamente, un asunto que atañerá a su comprensión conceptual.

Podemos seguir, paso a paso, cómo los pintores han sido capaces de ir desprendiéndose de las recetas que servían para ejecutar los lejos, cómo se han ido apartando de los tópicos, cómo consiguen la sensación de profundidad espacial, cómo van dominando los efectos de la luz y los matices del color, cómo van trabajando los elementos próximos y lejanos, cómo caracterizan los escenarios naturales, pero para que el paisaje llegue a ser un

---

<sup>21</sup> Muchas de las primeras vistas panorámicas se pintaron a través de ventanas desde las habitaciones y talleres, de ahí su relevancia en la historia del paisaje. Según Roger (2007) «La ventana es, efectivamente, el marco que, al aislar al país en el cuadro, lo convierte en paisaje. En este sentido, es muy probable que la primera significación de la palabra "paisaje" - landschap, literalmente, "trozo de país" en neerlandés-, aparecida en la segunda mitad del siglo XV, designara esta porción de espacio delimitada por la ventana pictórica.» (p. 71)

hecho en la pintura es necesario destilar el concepto que lo comprenda. (Maderuelo, 2013, p. 193)

Son varios los pintores<sup>22</sup> que a lo largo del siglo XV, comienzan a afianzar los fundamentos técnicos, perceptivos, compositivos y estilísticos, que más adelante transformarán los fondos y lejos de las imágenes pictóricas, dispuestos en escenarios de gran verosimilitud lumínica y atmosférica, acercándose a lo que conceptualmente será la representación del paisaje autónomo. Junto a esto, es relevante tener en cuenta el gran cambio político y económico que produjo el cisma religioso acaecido por la Reforma de Lutero, que a mediados del siglo XVI convulsionó el poder Papal de la Iglesia en Roma; quedando toda actividad artística dentro de las zonas protestantes, marcada por las posturas iconoclastas<sup>23</sup> de la Reforma, las cuales, imposibilitaron la representación de las Sagradas Escrituras y las narraciones mitológicas, provocando, que los artistas de los países bajos tuvieran que buscar otro tipo de intereses y temáticas (Belting, 2010). Entre las nuevas imágenes permitidas se encontraron los retratos, demandados por la burguesía, las naturalezas muertas o bodegones, las escenas de género o costumbristas y las vistas de países, es decir, aquello que no tardará en denominarse paisajes.

La respuesta de la Iglesia a la Reforma, fue la Contrarreforma, cuyos estatutos y normas quedaron establecidos en el Concilio de Trento (1545-1563), el cual duró 18 años, reavivando la actividad de los tribunales de la Inquisición surgidos en el siglo XII. Como defensora de la fe católica, la Iglesia tenía el poder de interpretar la Biblia y obrar, juzgando como herejía, cualquier idea que no fuera aprobada según sus normas. Su influencia en el arte será decisiva, condicionándose ideológicamente cualquier actividad o pensamiento humanista, según las convenciones y reglas de representación establecidas por los eclesiásticos y acorde a los dogmas católicos (Blunt, 1982, p. 118), siendo juzgados muchos pintores por no haberse ceñido a estas instrucciones<sup>24</sup>. En este sentido, los

---

<sup>22</sup> Algunos de estos adelantados serían Benozzo Gozzoli (1421-1497), Gentile Bellini (1429-1507), Giovanni Bellini (1433-1516), Hans Memling (1430-1494), Albrecht Dürer (1471-1528) o Leonardo da Vinci (1452-1519)

<sup>23</sup> Estas posturas de la Reforma no fueron según Hans Belting (2010) totalmente iconoclastas. Según este autor, «en la controversia sobre la interpretación de la prohibición mosaica de las imágenes, Lutero se enfrenta a quienes las destruyen afirmando lo siguiente: "Hay dos tipos de imágenes". Dios no hablaba de todas las imágenes, sino sólo de aquellas que "se sitúan en lugar de Dios"»(p. 607). De esta manera se puntualizaba que había que diferenciar, entre las imágenes destinadas al culto religioso y aquellas otras de carácter profano.

<sup>24</sup> El cardenal y arzobispo de Milán, Carlos Borromeo (1538-1584), acaparó la discusión sobre el arte en el tercer concilio de Trento, escribiendo sus *Instruktionen Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* en 1572, e influyendo en la construcción y

historiadores entienden la etapa del Manierismo en el arte, como una auténtica regresión. La Inquisición supervisaba toda creación artística, fomentando un tipo de imágenes que, de manera propagandística, sirvieran a la narración religiosa, prescindiendo de ornamentos y escenarios naturalistas que desviarán de tal cometido. El poder de la Inquisición varió en cada país, siendo el Santo Oficio en España un órgano de gran autoridad e influencia represiva en todos los ámbitos del pensamiento, la investigación y la sensibilidad artística; provocando la desaparición de los fondos pictóricos, en beneficio del dramatismo de la imagen piadosa (Maderuelo, 2013, pp. 217-218).

El floreciente comercio y las fortunas generadas a partir de este, en la Serenísima República de Venecia, propició a finales del siglo XIV, el surgimiento de numerosos coleccionistas de arte, los cuales, demandaban obras tanto de carácter religioso, como laico. Ello alentó, a que los pintores venecianos comenzaran a plasmar las vistas exteriores, no como simples fondos decorativos, sino como complementarios escenarios que sirvieran para realzar el dramatismo de las narraciones representadas (Maderuelo, 2013, p. 228).

En este sentido, pronto surgió la demanda de vistas panorámicas de puertos y ciudades, también llamadas *vedutte*. De gran naturalismo y detalle cartográfico, serán altamente apreciadas, hasta el punto de crearse debido a su demanda y consecuente especialización, un subgénero que alcanzó su cima en el siglo XVIII. Esta modalidad de experiencia estética e iconográfica, estuvo íntimamente relacionada con la literatura de los viajeros que realizaban el *Grand Tour* a Italia, para conocer y contemplar el pasado clásico y las obras del Renacimiento. Considerándose estos viajes, como una de las primeras experiencias de carácter turístico<sup>25</sup>, que los aristócratas europeos —ingleses fundamentalmente— experimentaron, en el que posiblemente, fue el primer gran desplazamiento humano por el puro placer de conocer y viajar en una continua contemplación. Comenzó así a fomentarse, la búsqueda intencionada del pasado europeo renacentista, como herencia y renovación del idealizado pasado greco-romano. Todo ello generó una intensa actividad literaria<sup>26</sup> y pictórica que, paralelamente,

---

decoración de las iglesias.

<sup>25</sup> Es curioso como la extensión en el uso de la palabra turismo en español y otras lenguas, se produjo a partir de la experiencia viajera que el *Grand Tour* suscitó. El término *tour* proviene del griego antiguo *tomos*, que significa «dar vueltas, girar, volver al punto de origen», es decir, viajar partiendo de un punto, con el propósito de volver a ese punto de origen (Fernández & Fernández 2019, p. 82)

<sup>26</sup> Fueron tantos los viajeros, que se originó una gran demanda de guías turísticas de las principales ciudades italianas (Burke, 2000, p. 133)

nutría la curiosidad y el afán de esos eruditos y viajeros aristócratas, por conocer, coleccionar y perpetuar la memoria de lo vivido y aprendido, en esas experiencias interculturales; germinando así una conciencia e identificación con el patrimonio y el saber propiamente europeos (De Seta, 1999; Milani, 2007).

Por encima de los artistas venecianos, destacó a mediados del siglo XV, según Kenneth Clark (1971, p. 42), la figura de Giovanni Bellini. Miembro de una



Fig. 11. *Predicación de San Marcos en Alejandría.*  
Giovanni Bellini. 1506

importante familia de pintores, precursor de la incipiente sensibilidad paisajista y del *vedutismo*, le fue solicitado el encargo de reproducir las vistas de ciudades como el Cairo, Alejandría, Génova o Venecia. Fue con toda seguridad, influenciado por el arte

flamenco (Clark, 1971, p. 42), influenciando él a su vez como maestro, a una generación de conocidos pintores, tales como Tiziano (1477-1576), Lorenzo Lotto (1480-1556), Tintoretto (1518-1569) o Giorgione (1477-1510).

Factores como la posición geográfica de Venecia y los intercambios comerciales entre el mundo oriental de Bizancio y el norte de Europa, propiciaron un ambiente intelectual y cultural de gran eclecticismo, que influenció «la praxis concreta de la escuela de pintura veneciana, basada en un estudio tonal y cromático de la luz y el color», opuesta «al modelo intelectualista decantado por la teoría florentina, en el que prevalece el diseño» (Maderuelo, 2013, p. 239). De esta manera, la pintura veneciana se constituyó como un híbrido entre las ideas neoplatónicas, los avances matemáticos en el diseño y la perspectiva renacentista italianos, junto con el uso espontáneo y vitalista del colorido y de la luz. Los cuales fomentarán el interés de los pintores, por la contemplación de los fenómenos ambientales y meteorológicos, propios de los cambios estacionales de la naturaleza. Esto puede observarse en las pinturas de Giorgione, Tiziano o Vittore Carpaccio (1465-1526). Uno de los mejores ejemplos es el cuadro de *La Tempestad*, realizado por Giorgione en 1508, siendo considerado como una de las primeras pinturas de esencia paisajista, en la que la representación del espacio campestre en el que se desarrolla el misterioso tema, ocupa un espacio mayor que los propios protagonistas dentro de la composición, situándose estos, en las

partes menos centrales de la obra y con un tamaño más pequeño en comparación al paisaje. Se trata, por tanto, de una escena atípica e innovadora para la época, suscitando numerosas interpretaciones entre los historiadores (Clark, 1971, p. 88).



Fig. 12. *La Tempestad*. Giorgione. 1508

Mientras que la mayoría de las obras realizadas antes del siglo XVI, se hicieron tomando temas, historias y alegorías, que pueden ser explicados según los modelos iconográficos e iconológicos convencionales; existen algunas obras a partir de esta época, las cuales, adolecen de un tema evidente, una simbología común, o sencillamente fueron estudios u obras preparatorias que carecen de figuras o narración; clasificándose como obras difíciles de interpretar y analizar, según los códigos hermenéuticos e iconográficos de la

historiografía<sup>27</sup>. Ello ha inclinado a algunos historiadores, a considerar que muchas de estas obras sean categorizadas como «primeros paisajes», lo cual puede, según Maderuelo (2013), inducir a error, debido a que:

(...) cuando se empezó a estudiar científicamente la pintura del Renacimiento italiano en el siglo XIX, los grandes historiadores del arte estaban inmersos en una atmósfera romántica que rezumaba paisaje y paisajismo por todas partes y, (...), es lógico que vieran paisaje donde no había más que «fondos» o donde no queda claro cuál era el tema del cuadro (p. 260).

El desarrollo que tuvo la pintura en los Países Bajos y en Alemania, desde el Manierismo en adelante, fue diferente al desarrollado en Italia, ya que, aunque influenciado por esta, la nueva situación política, cultural y religiosa que trajo el protestantismo, permitió una cierta liberación para los artistas flamencos de los temas católicos, así como de las ideas neoplatónicas y cultas del renacimiento italiano<sup>28</sup>. Puede observarse en diferentes obras de esa época, como la captación

<sup>27</sup> Algunas de estas obras sin un tema evidente —consideradas como hitos del paisaje— fueron realizadas por Giorgione, Albrecht Dürer o Lucas Cranach el Viejo (1472-1553). Así como más tarde, la famosa *Vista de Toledo* de Doménikos Theotokópoulos-El Greco (1541-1614) y las dos *Vistas del jardín de la Villa de Medici en Roma* de Diego de Velázquez (1599-1660).

<sup>28</sup> Para Gombrich (1967) llega a ser tan clara esta diferenciación, que «cabe conjeturar que toda obra que se destaque en

pictórica de los detalles superficiales de plantas, árboles, edificios, y en general de todas las cosas visibles, fue en aumento; tratándose incluso de captar la topografía particular de muchos lugares, los cuales, desprendidos de toda esquematización e idealización, podían llegar a ser reconocibles. Ese interés por la precisión en la definición de los contornos y detalles de todos los objetos, tanto cercanos como lejanos, puede interpretarse «como una ingenuidad perceptiva», «desde el punto de vista de la eficacia visual»<sup>29</sup> (Maderuelo, 2013, p. 272).

La tendencia general en la pintura septentrional europea fue la de alcanzar el grado máximo de virtuosismo ilusionista y la definición mimética, partiendo de las tradicionales convenciones de la representación simbólica de la época medieval. Esto puede ser interpretado en base a la actitud de temor y atracción, que tenían los hombres y mujeres de esas épocas en relación a la idea de Dios y de naturaleza, situándose cada vez más, en una posición humanista de comprensión, dominación e identificación con esta y con sus leyes.

Vemos esta evolución desde finales del siglo XIV, en obras de Robert Campin (1375-1444), los Hermanos Limbourg (1385-1416), Jan Van Eyck (1390-1441), Van der Weyden (1399-1464), Konrad Witz (1400/10-1445/6), Dirk Bouts (1415-1475), Hans Memling (1430-1494), Hugo Van der Goes (1430/40-1482), Geertgen tot Sint Jans (1460-1490), hasta llegar al dominio en la habilidad técnica de maestros como Albrecht Dürer (1471-1528), cuyas innovaciones e invenciones, hacen que sea presentado como un artista extraordinario.



Fig. 13. *Planta de trefilado cerca de Nuremberg.* Albrecht Dürer. 1494

Dürer es el ejemplo del trasvase e influencia de los conocimientos e ideas renacentistas del arte italiano al germánico. Su personalidad y curiosidad le llevaron a indagar en numerosos ámbitos de la representación, siendo un virtuoso del grabado, el óleo o la acuarela, dominando las ambientaciones, tanto fantásticas como naturalistas. En sus estudios del natural a la acuarela y a la pluma, se aprecia

---

la representación de la hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo humano, será italiano.» (p. 240)

<sup>29</sup> Esto se entiende a partir del hecho de que, la naturaleza fisiológica de la visión humana es estereoscópica, lo cual implica que, debido a diversos factores, el sistema retiniano no sea capaz de mantener un enfoque completo de todos los planos y objetos que percibimos, oponiéndose así a la pintura que trata de detallar todo lo representado.

una gran sensibilidad en la captación de los detalles naturalistas desde un determinado punto de vista, pudiendo ser considerados como paradigmáticos, del acercamiento a la idea de paisaje que se desarrollará en adelante<sup>30</sup>. Albalate (2015, p. 63) especifica acerca de Dürer: «la información que se ofrecía en estos cuadros no responde ya sólo a unas normas convencionales, sino que se pretendía que transmitieran una información específica de un espacio concreto».

En las primeras décadas del 1500, comienza a aparecer un tipo de pintura en la que los espacios paisajísticos, aún como *escenarios* de las historias representadas, se plantean de una manera idealizada e imaginativa, y por tanto, menos naturalista. Se puede entrever la presencia de una cierta expresión de las emociones interiores, reflejada en la distorsión de los elementos naturales (Maderuelo, 2013, p. 267). Este fenómeno puede apreciarse en las obras de carácter religioso, mitológico e histórico del alemán Albrecht Altdorfer (1480-1538).

En esa misma línea del «paisaje de fantasía»<sup>31</sup>, hay que destacar muchas otras pinturas, que pretenden dar credibilidad al lugar donde se encuentran las figuras del pasaje narrado, sin embargo, el tratamiento expresivo que se les dió, produce el efecto opuesto, rozando la sensación de terror o amenaza que puede generar lo salvaje y misterioso de la naturaleza.

En estos siglos, se establecieron convenciones para reforzar el efecto de lejanía a partir de la aplicación técnica de tres matices cromáticos, de tal manera, que para los primeros planos se utilizaban tonos más cálidos y terrosos como los pardos, para los planos intermedios, colores verdosos y para las zonas lejanas las tonalidades más frías, como los azules celestes y violáceos. Estas convenciones se mantendrán hasta entrado el siglo XVIII.

Joachim Patinir (1480-1524) con sus escenas religiosas insertas en innovadoras vistas panorámicas de carácter idealizado —las cuales ocupan gran parte de la composición en comparación al pequeño tamaño de las figuras—, es considerado como uno de los primeros paisajistas.

---

<sup>30</sup> Aunque la intención de esos apuntes era estudiar un determinado lugar para incluirlo posteriormente, como fondo de una obra de temática religiosa o mitológica, su importancia radica en la originalidad y la destreza en la captación descriptiva del espacio, lejos de toda idealización. Muchos de esos trabajos son considerados como paisajes autónomos.

<sup>31</sup> Usamos esta denominación de Kenneth Clark (1971, p. 59), que aparece en su libro *El arte del paisaje*, con la intención de clasificar los paisajes por tipologías. Los «paisajes de fantasía» son también llamados «paisajes de invención», así como los «paisajes de hechos», son aquellos que están tomados del natural y muestran una visión más topográfica y empírica.

Las amplias vistas panorámicas donde se sitúan las escenas, como en *Paisaje con pastores* del pintor flamenco Cornelis van Dalem (1528-1573), funcionan como



Fig. 14. *Paisaje con pastores*.  
Cornelis van Dalem. 1560

escenarios naturales que acentúan el dramatismo de la ambientación del desarrollo narrativo. Pareciera, como si la aparición de los pastores, pudiera ser sólo una excusa para la representación del imponente cañón entre las montañas. El hecho de que una pintura de mediados del siglo XVI, incluya la palabra paisaje en su título, nos hace especular sobre

dos posibles interpretaciones: la primera, que este título fuera puesto en el siglo XIX, como muchas otras obras, o que el cambio de mentalidad que se estaba produciendo en el mundo de la pintura, facilitó el uso del término para nombrar la obra en el momento de su ejecución.

Matthias Grünewald (1480-1528) o Jheronimus Bosch (1450-1516) conocido como El Bosco, fueron algunos de esos pintores centroeuropeos, que se aferraron a un estilo de fantasía anti-clasicista, heredero de los convencionalismos de la tradición gótica. De hecho, el Bosco fue posiblemente el más inventivo y fantasioso de los pintores flamencos, cuyos fondos pictóricos son increíbles espacios oníricos, grotescos y dramáticos, acordes al simbolismo de sus criaturas y a la intencionalidad de representar las «alteraciones del orden cósmico» (Vandenbroeck, 2007, p. 83). Puede causar extrañeza, pero el historiador Kenneth Clark (1971) escribió afirmando sobre el Bosco:

Uno de los motivos por los que son tan convincentes sus fantasías del inconsciente, (...), es que se basan en la más delicada percepción de la naturaleza. Los fondos del Bosco contienen algunos de los paisajes de hechos más auténticos pintados en Holanda desde los hermanos Van Eyck (p. 46).

En esta afirmación que aparentemente parece contradictoria, Clark quiere decirnos que Jheronimus Bosch basó la construcción de sus fondos en la observación de los espacios y entornos naturales, los cuales, le servirían de referentes para trabajar, siguiendo los dictados de su imaginación. Esto es razonable, pues qué mejor fuente de inspiración, que la observación de la

naturaleza, sin que esto suponga indefectiblemente, que la única acción o resultado posible haya de ser dirigido en el sentido de su mimesis o copia. Puede sentenciarse<sup>32</sup> que, tanto para la creación del «paisaje de invención» como del «paisaje de hechos», sea un buen método, el apoyarse en la percepción y estudio de la naturaleza.

La cartografía, la geografía o la topografía como disciplinas científicas que permitían estudiar, describir o documentar los territorios conocidos y aquellos recién descubiertos por las potencias europeas, van a experimentar un gran avance a partir del siglo XVI (Cosgrove, 2002). Relacionadas con la pintura y alentadas por los avances ópticos y tecnológicos<sup>33</sup>, estas ciencias van a cobrar gran relevancia debido a la demanda e interés por la representación y el registro fidedigno de ciertos lugares, como las ciudades, las costas o los puertos, de los cuales, comenzó a requerirse la realización de planos y vistas para su reconocimiento, descripción y catalogación con fines militares, políticos o económicos. Esto supuso la especialización técnica de profesionales con conocimientos topográficos, corográficos y cartográficos, que realizaron diversas vistas panorámicas de las urbes más importantes de los países europeos, muy apreciadas por los comerciantes, eruditos y artesanos burgueses<sup>34</sup> (Alpers, 1987).

Uno de los dibujantes y topógrafos más conocidos del siglo XVI fue Anton van den Wyngaerde (1525-1571), conocido en los documentos españoles como Antonio de las Viñas. Fue contratado por Felipe II, para realizar un inventario de las ciudades más importantes de España (Zarate, 1992, p. 44).

Aunque este tipo de representaciones topográficas no fueron realizadas para satisfacer el deleite en la contemplación de los lugares, contribuyeron en cambio, al alcance de ese desarrollo cultural y artístico que permitirá el nacimiento del género del paisaje a finales del siglo XVI<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Aunque siempre ha sido debatida la relación entre el arte y la naturaleza, existe un consenso entre los artistas y eruditos, en determinar, que la naturaleza constituye una fuente fundamental, como conocimiento y referente en la creación artística.

<sup>33</sup> Cosgrove (2002) nos recuerda la relación entre el paisaje, estos avances tecnológicos y la economía: «La popularidad de estas escenas de la naturaleza, la tierra y el espacio urbano, a las que se les dio el nombre de "paisajes" se extendió rápidamente en los siglos XVI y XVII especialmente en Holanda, Inglaterra y Lombardía, las regiones europeas en las que el avance de las formas capitalistas de posesión de la tierra fue más rápido.» (p. 74)

<sup>34</sup> La afición por los mapas y planos fue muy común entre los holandeses, siendo muy habitual que se colgaran como cuadros en las paredes de las habitaciones. Ello se facilitó por el inexistente control de su posesión por parte de las autoridades, a diferencia de otros países como Portugal o España.

<sup>35</sup> Esta nueva manera de concebir la representación es explicada por Alpers (1987): «Los cartógrafos y los artistas nórdicos siguieron concibiendo el cuadro a modo de superficie sobre la que proyectar o transcribir la realidad, y no como un escenario para acciones humanas significativas» (p. 200).

Como vimos anteriormente, la situación de crisis política y religiosa de los Países Bajos del Norte, independizados del Imperio Español y organizados frente a la intolerante contrarreforma de la Iglesia Católica, va a motivar la aparición de una importante conciencia e identidad nacional de sus habitantes (Santiago, 2009). El reformismo Calvinista promoverá una tendencia iconoclasta en el arte religioso, lo que llevará a numerosos pintores, a buscar nuevos temas de carácter laico, mediante los cuales, «pretendían fomentar un cierto orgullo nacional a través de la autoestima de las ciudades y de la representación de las posesiones y territorios.» (Maderuelo, 2013, p. 285). Estos temas fueron muy apreciados por los gustos de la ociosa y nueva burguesía artesana y comerciante, surgidas al amparo de la pujante economía financiera de las Provincias Unidas de los Países Bajos, así como por «la actividad viajera de los holandeses que les condujo a valorar, más que ningún otro europeo, tanto los lugares visitados como los propios y a rodearse de imágenes —pinturas y estampas— en las que podían reconocerse y solazarse» (Bozal, 2001, p. 37). El orgullo de sentirse dueños de unas tierras, ganadas al mar<sup>36</sup>, acrecentaba ese aprecio por la representación de un territorio propio.

Aunque fueron muchos los pintores que se adaptaron y especializaron en los temas paisajistas, sólo unos pocos de ellos destacaron por sus innovaciones y su maestría. Sin embargo, la consideración de que el paisaje autónomo como género independiente nació en la Holanda del siglo XVII, no ha de ser justificada sólo por el trabajo de unos cuantos pintores concretos, sino entendido, de una forma más amplia e integral, en base a aquello que la *Geistesgeschichte*<sup>37</sup> denominó como *espíritu de la época*, sumado a lo que los pensadores franceses llamaron «*la historia de las mentalidades*» (López, 2003), es decir, a la conjunción de numerosas circunstancias, acontecimientos, ideas y pensamientos, que imbuyeron el desarrollo de una nueva cultura o manera de concebir la existencia y relación con el mundo, cuyas causas han sido mencionadas en párrafos anteriores. Los temas religiosos y mitológicos, paulatinamente, serán desplazados por temas cada vez más «laicos» y poco idealizados, extraídos de la visión directa del natural (retratos, bodegones o paisajes) y de la representación de las costumbres cotidianas. Según

---

<sup>36</sup> Rasmussen (1959) en su libro *La experiencia de la arquitectura* explica este sentimiento: «Mientras que en otros países la tierra simplemente estaba allí, en Holanda era algo que la gente tenía que crear con su propio esfuerzo. Cada metro cuadrado era el resultado de una labor difícil y costosa y, por tanto, había que usarlo con la más estricta economía» (Como se citó en Maderuelo, 2013, p. 295).

<sup>37</sup> La *Geistesgeschichte* alemana, fue la rama del conocimiento que aborda la historia de los pueblos, desde la idea del «espíritu humano» o «espíritu de la época», como manifestación unificada de numerosas actividades humanas (López, 2003, p. 288). Surge de los vocablos del alemán *Geist*, espíritu y *Geschichte*, historia, ciencia.

el tratadista Francisco de Holanda, el artista Miguel Ángel (1475-1564) expresó en base a sus principios, una crítica al arte del norte de Europa:

Pintan en Flandes propiamente para engañar a la vista exterior, o cosas que os alegren y de las que no se pueda hablar mal, así como santos y profetas. Su pintura se compone de telas, construcciones, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes, que ellos llaman paisajes, y muchas figuras por aquí y muchas por acá. Y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, está hecho sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, sin selección y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio. (Como se citó en Alpers, 1987, p. 54)

La manera de componer y representar las pinturas en el paisajismo holandés, se caracterizó por una predilección de las vistas panorámicas, propias de la orografía plana de los territorios de los Países Bajos y su representación cartográfica. Eran realizadas con una fidelidad verista y altamente descriptiva, vacía de cánones e ideales clásicos, y por tanto, libre de los efectismos típicos de la imaginación manierista. Svetlana Alpers (1987) en su obra *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, nos habla de un «modelo nórdico»<sup>38</sup> en la representación visual del espacio y el horizonte, heredero de los modos cartográficos de proyectar la apariencia de la realidad, en los que la línea del horizonte decreció, obteniéndose con ello mayor amplitud para el cielo.

De las primeras imágenes del paisaje holandés que suelen ser consideradas como naturalistas, destacan los dibujos de Hendrick Goltzius (1558-1617), realizadas en Haarlem en 1603 (Alpers, 1987, p. 202). Muestran unas vistas de la periferia de dicha ciudad, donde destaca el afán topográfico por obtener desde un único punto de vista, una descripción fiel y minuciosa del panorama, sin ningún tipo de historia que destaque sobre esa contemplación. El número de pintores holandeses especializados en el paisaje fue bastante considerable, destacando Gillis van Coninxloo (1544-1607), Esaias van de Velde (1587-1630), Jan van Goyen (1596–1656), Jan Both (1618-1652), Philip de Koninck (1619-1688), Albert Jacob Cuyp (1620-1691), Jan van de Cappelle (1624-1679) o Jacob van Ruisdael (1629-1682) entre muchos otros. Este último es considerado, como el más destacado de

---

<sup>38</sup> Alpers (1987) dedica un capítulo a este asunto, titulado: « "Ut pictura, ita visio": El ojo según Kepler y el modelo Nórdico de representación visual» (p. 62).

los pintores paisajistas holandeses, por ser tan prolífico en cantidad de obras, habilidad técnica y variedad topográfica. Su repertorio fue amplio, desde marinas, bosques, castillos, montañas, cascadas, ríos, lagos, a vistas de cementerios o los famosos molinos, plasmados en los diferentes cambios estacionales y durante la cambiante luminosidad a lo largo del día en los Países Bajos. Por primera vez, comenzaban a realizarse pinturas de manera colectiva, en las que el paisaje fue plasmado de manera autónoma, destacándose su importancia a partir de su contemplación estética, por encima de cualquier aspecto narrativo o religioso.

Entre los siglos XIII y XVII en España, como centro y bastión de la contrarreforma religiosa, el arte estuvo centrado principalmente en el género religioso, no produciéndose alguna corriente de representación paisajista destacable. Pueden considerarse algunos casos puntuales, como los cuadros realizados por el Greco en sus *Vistas de Toledo*<sup>39</sup>, las laderas y valles de la sierra del Guadarrama en los fondos de las pinturas de Diego Velázquez (1599-1660) o las panorámicas de Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667) (Zárate, 1992, p. 45). El profesor José Luis Antequera (2013) menciona a «Ignacio de Iriarte (1621-1670) pintor establecido en Sevilla», como «el primer paisajista que adopta este género como principal en su obra pictórica, posiblemente influenciado por una venta asegurada a los comerciantes europeos afincados o con intereses económicos en Sevilla» (p. 290).

Francisco Pacheco (1564-1644) en su tratado *El Arte de la Pintura*, relata las fórmulas que han de seguirse para la «pintura de países», es decir, la representación de los fondos y la descripción de aquellos elementos que componen los escenarios de las historias relatadas, siguiendo las convenciones técnicas y cromáticas de la época.

El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es dibujarlo, repartiéndolo en tres, o cuatro, distancias, o suelos: en el primero, donde se pone la figura o Santo, se hacen los árboles y peñas mayores, teniendo respeto a la proporción de la figura; en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, muchos menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor

---

<sup>39</sup> Únicamente una de estas vistas podría ser considerada como uno de los primeros paisajes autónomos, aunque según parece, la intención en su ejecución no fuera otra, más que tener en su estudio una vista modelo de Toledo, con la idea de usarlo como referencia en otras obras. Las otras vistas de Toledo aparecen enigmáticamente como lejanías en las obras *Laocoonte* (1609) o *Vista y plano de Toledo* (1610-14), con claras connotaciones cartográficas.

disminución. (...)

El acabado de los países ha de ser con los mismos colores haciendo en las sierras algunos barranquillos, o puntas, con el esmalte y blanco más claro y levantando algunos arbolillos o ciudades del mismo color, aunque más claros o más oscuros, con algunas luces de rosado y, a partes, de blanco y ocre y en las sierras también, como retocados de la luz del horizonte, hasta venir más abaxo a hacer los de azul y blanco algo más formados. (p. 512)

Superados los siglos, en los que la percepción y representación de los territorios, era delimitada conceptual y formalmente como *fragmentos de país*, relegados a meros *fondos* o *lejos*, la idea y el concepto de paisaje ya están moldeados. Su posterior uso dentro del lenguaje de la pintura, la jardinería, la arquitectura o la literatura, será inminente.

Por fin, en los primeros años del siglo XVII, (...), los pintores se deleitan con la representación de fenómenos lumínicos y cromáticos, sensualistas y perceptivos; (...) mientras que los teóricos encuentran, por fin, una palabra concreta que permite nombrar todo ese conjunto de nuevas sensaciones y percepciones (Maderuelo, 2013, pp. 318-319).

#### 4.2.2. El paisaje como género autónomo.

En este apartado, continuaremos recopilando los más memorables e importantes hitos que se fueron produciendo en la esfera de la pintura europea, en torno a la evolución de la idea de paisaje y su constitución como género autónomo, tras la expansión de su práctica y especialización entre numerosos pintores, así como su introducción dentro de los estudios de las incipientes instituciones académicas.

Para algunos historiadores, el comienzo desde donde se genera y fortalece la idea de paisaje en la pintura, se produce en el desarrollo que tuvo el arte durante el Renacimiento, en el seno de ciudades italianas como Florencia. Para otra buena parte de los estudiosos, las condiciones económicas, culturales, políticas y religiosas que se dieron en los Países Bajos, fue fundamental en la aparición de

esa sensibilidad, apreciación e identificación con los valores propios del paisaje «puro», con la incipiente conciencia de identificación y pertenencia a un lugar o nación. En una tercera postura, la extraordinaria situación cultural que propició la pintura realizada en la República de Venecia, fue fundamental en la aparición del paisaje. Como hemos indicado anteriormente, en la ciudad de los canales se dieron las condiciones adecuadas, para generarse un nuevo sistema de representación, configurándose una especie de hibridación entre las maneras naturalistas y veristas del norte de Europa, articuladas con los razonamientos matemáticos del sistema perspectivo, el *disegno* y los cánones idealistas del clasicismo renacentista (Gombrich, 2003; Maderuelo, 2013).

De manera general, aunque no tan homogéneamente, se produjo una paulatina *laicización* de los temas y referentes artísticos que se fueron alternando desde el Renacimiento, con los antiguos y convencionales temas religiosos, abriéndose paso durante el siglo XVII a los nuevos géneros pictóricos del paisaje, el bodegón y las escenas costumbristas, que hasta entonces, difícilmente podían llegar a desarrollarse sin que la pintura ejerciera una función narrativa o literaria. Respecto a estos géneros, Calvo Serraller (2005) comenta:

Eso explica que sea tan raro encontrar un paisaje en el que no aparezca una anécdota; un bodegón que no sea una *vánitas*, un retrato que no revele la condición o el oficio del modelo; un desnudo que no represente una Venus; una escena de costumbres que no encierre una moraleja...; en suma, hallar un género que, en cierto modo, no tenga alguna significación, o si se quiere que no esté *historizado* (pp. 10-11)

Durante el periodo denominado como Barroco, se produjeron diferentes maneras de plasmar las vistas de los lugares. En el caso italiano, los valores del lenguaje clasicista serán los que impregnen la obra de pintores de origen extranjero, como Nicolás Poussin (1594-1665). Francés de nacimiento, Poussin fue un destacado exponente de la escuela clasicista y del paisaje *heroico*<sup>40</sup>. En sus obras, las formas y figuras —altamente idealizadas— caracterizaron sus escenas mitológicas, encontrándose aún, los entornos paisajísticos, subordinados a las

---

<sup>40</sup> «El paisaje heroico o trágico en Oriente y en Europa, se ocupa de provocarnos el descubrimiento exaltado de la inmensidad y lo terrible de la naturaleza, el interminable cambio y flujo del entorno del hombre, expresado en términos de montaña y catarata, niebla y tormenta, y los elementos dinámicos de luz y espacio.» Rowland, B. Jr., *Art in the East and West. An Introduction Through Comparisons*. Citado en: González, M.T. (2005, p. 16).

convenciones narrativas<sup>41</sup>, y predominando esa búsqueda de la belleza ideal «poetizada», en torno al mito de los orígenes rurales de una «Edad de Oro» de la humanidad (Clark, 1971, p. 84). Sus escenas suelen estar ambientadas en la *Arcadia*<sup>42</sup> de las narraciones clásicas, como idealizados escenarios campestres que, al igual que el *locus amoenus* romano, servían para simbolizar esa especie de paraíso perdido como el de la tradición abrahámica.

Claude Lorrain (1600-1682) encontró con fortuna, la manera de organizar sus composiciones, con un equilibrio entre los ideales clásicos y la representación dinámica de los cambiantes fenómenos medioambientales, que colorean e iluminan virtuosamente las escenas. En ellas, los fondos adquieren gran profundidad, envueltos en una atmosfera idílica y poética. Según Gombrich (2003), fue «el primero en abrir los ojos de las gentes a la belleza sublime de la naturaleza» (p. 397), influenciando en gran medida a los paisajistas coetáneos y de los siglos posteriores —tanto románticos como clasicistas—, siendo su pintura muy valorada por viajeros, historiadores y críticos de arte.

Una característica destacable, según Maderuelo (2012), de las innovaciones de pintores como Lorrain, Poussin o Gaspard Dughet (1615-1675), fue:

(...) que reducen en el lienzo la importancia de la 'historia' que narran, minimizando el tamaño de los personajes, en beneficio de algunos detalles retóricos, como la calidad de la luz, la profundidad de campo, la definición de los "lejos" o de algunos elementos complementarios y marginales, como las ruinas o los árboles que ambientan la escena, que van cobrando paulatinamente tanta importancia como las figuras de la historia que supuestamente deben presentar (p. 82).

El descubrimiento novedoso de todos estos pintores —junto con los anteriores renacentistas y venecianos— por parte de los viajeros ilustrados del *Grand Tour*, facilitó la expansión del interés y el aprecio por la naturaleza, a través de la experiencia del arte del paisaje (Gombrich, 2003), abriendo los caminos del gusto a la contemplación estética e influyendo en la sensibilidad por los colores dorados

---

<sup>41</sup> La pintura desde el renacimiento seguía la máxima clásica «Ut pictura poesis» del poeta romano Quinto Horacio Flaco, según la cual, las representaciones pictóricas han de basarse en la narración de historias al igual que hace la poesía.

<sup>42</sup> La Arcadia, originalmente relatada en la mitología griega como una región del Peloponeso, se constituyó como un país imaginario, inundado de ensoñación y sencillez, representado en múltiples obras visuales y literarias entre el Renacimiento y el Romanticismo.

de los atardeceres, el cambio lumínico de las estaciones, las armoniosas nubes cambiantes o el reflejo de los cielos en la superficie de las aguas del mar y de los ríos (Maderuelo, 2013).

Paulatinamente puede observarse, como el paisaje comienza a tratarse con mayor interés, mostrándose como uno de los principales motivos en las pinturas. En ello, incidió la creciente demanda de las *vedutte*, las cuales, mostraban los lugares más emblemáticos de las ciudades italianas, funcionando a modo de *souvenirs*, al servir de recuerdo y símbolo de erudición para la aristocracia viajera. En la corriente *vedutista*, observamos el ejemplo del modelo de representación, que evolucionó del rígido diseño de la geometría topográfica —que buscaba el orden y el equilibrio escenográfico—, a la consecución de un mayor naturalismo atmosférico. Los avances en la cartografía, la topografía o la corografía, junto con el uso de nuevos aparatos ópticos tales como la cámara oscura, facilitaron la obtención de información precisa, en aras de la veracidad y de la ilusión tridimensional. Entre los *vedutisti* más célebres estuvieron: Giovanni Antonio Canal, conocido como Canaletto (1697-1768), Luca Carlevarijs (1663-1730), Michele Marieschi (1710-1743), Francesco Guardi (1712-1793) o Bernardo Bellotto (1721-1780). El Vedutismo supone un claro ejemplo, de como la representación del paisaje comenzó a servir de herramienta para difundir la imagen de determinadas ciudades, cuyos dirigentes y comerciantes entendieron el poder que poseen dichas imágenes, en la construcción de identidades y su efecto propagandístico, desde un punto de vista político y cultural en relación a su promoción turística<sup>43</sup>. Luis Miguel Fernández (2006, p. 92) explica la importancia de estas imágenes:

Gracias, pues a la reproducción masiva de las vistas de ciudades y lugares muy diferentes, en muchos casos copias de pintores conocidos, como Piranesi o Canaletto, una gran cantidad de gente, de todas las clases sociales y de muchos de los pueblos del mundo, pudo ampliar sus fronteras visuales e imaginativas más allá de los límites territoriales en los que estaban confinados desde su nacimiento (Como se citó en Albalade, 2015, p. 716).

---

<sup>43</sup> Consideramos según nuestra hipótesis, que es en esta forma de entender y utilizar las imágenes pictóricas del paisaje, donde se encuentra el germen y los antecedentes del interés que en la actualidad, induce a tal cantidad de agentes culturales, empresariales o políticos a organizar y financiar los centenares de certámenes de pintura rápida en tantas localidades y ciudades de España.

Todo ello se vio propiciado durante el siglo XVII por una incipiente clase burguesa que, junto con la aristocracia independiente, tomaron el relevo de la corte y el clero, como clientes y mecenas del que, comenzaba a conformarse, —principalmente en las provincias de los Países Bajos— como el gran «mercado del arte», aunado por el libre comercio y las prácticas del coleccionismo como inversión económica (Fernández, 2016; Albalade, 2010).

Las numerosas transformaciones en la realidad socio-económica europea, incidieron en el plano cultural e intelectual, suscitando la aparición de nuevos hábitos y costumbres debidos al cambio en las mentalidades, las cuales, —durante el periodo Rococó en el siglo XVIII— alteraron la visión del elemento bucólico y campestre, que se tenía de la naturaleza a través del paisaje y su representación. Esto se aprecia en uno de los dos estilos, que claramente se identifican con el arte francés del siglo XVIII. A un primer estilo pertenecerían las obras de pintores como Antoine Watteau (1684-1621), François Boucher (1703-1770) o Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). En estas pinturas predominaron los temas galantes, hedonistas y las alegorías mitológicas, insertadas como artificiosas escenografías en paisajes de voluptuosa idealización, acordes al gusto oficial de la corte. En otro estilo, los pintores desarrollaron un tipo de paisajismo más realista, en la línea de las pinturas costumbristas y las ideas ilustradas. Entre estos últimos, destacaron Hubert Robert (1733-1808), especializado en vistas de monumentos y ruinas clásicas, junto con Claude Joseph Vernet (1714-1789), cuyos paisajes —con reminiscencias del estilo de Claude Lorrain— fueron muy apreciados por los viajeros del *Grand Tour* y posteriormente por los pintores del Romanticismo y el Impresionismo.

El paisajismo pictórico que se desarrolló en la Inglaterra del siglo XVIII, continuó la línea de la tradición naturalista holandesa, siendo el germen de lo que se constituirá en el siglo XIX, como la edad de oro del paisaje inglés. Cabe distinguir las figuras de Thomas Gainsborough (1727-1788), Richard Wilson (1714-1782), Alexander Cozens (1717-1786), John Robert Cozens (1752-1786) o Jacob More (1740–1793).

Aunque fue empleado por primera vez en los escritos de Giorgio Vasari (1511-1574), a mediados del siglo XVIII surgió en Inglaterra en el seno de la *teoría del gusto*<sup>44</sup>, el término *pittoresque*, con la finalidad de «expresar los efectos

---

<sup>44</sup> La *teoría del gusto* es el marco epistemológico, en el que la escuela de los filósofos empiristas ingleses a finales del

cromáticos y lumínicos que algunos viajeros del Grand tour descubrían en los cuadros de pintores sensualistas venecianos, como Giorgione o Tiziano» (Maderuelo, 2010, p. 81). Entendemos, que es relevante detenernos en este concepto, pues a pesar de ser una categoría estética surgida hace siglos, aún se mantiene el uso del término, extendido socialmente. Más allá de la idea de paisaje o escena peculiar por sus cualidades estéticas dignas de ser pintadas, actualmente, el término ha adquirido otras connotaciones, en algunos casos negativas y asociadas a lo estafalario, lo folclórico o lo típicamente costumbrista. Es por ello, que veremos cómo se asocia al asunto que nos atañe de los CPRAL, a un tipo de pintura o estilo que se desarrolla en estos, incluso ampliado a las actuales prácticas paisajísticas en general<sup>45</sup>.

Se ha de entender, que el término *pintoresco* no surge de manera inmediata, ni llega a ser un estilo ni un género, sino una categoría estética, y como Maderuelo (2010) señala, es un término que está en estrecha relación con el paisaje y con las sensaciones surgidas de su contemplación estética. Según el creador del término «belleza pintoresca», William Gilpin<sup>46</sup>, lo pintoresco serían las características físicas de los objetos, opuestas a las de lo bello y lo sublime, es decir, aquellos aspectos como lo áspero, lo rugoso, lo hirsuto y lo tosco (Maderuelo, 2010, p. 84), propios de muchos elementos en la naturaleza. Aunque el concepto tiene fuertes connotaciones pictóricas, no es exclusivo de esta disciplina, sino que se expandió al terreno de la poesía, la novela, la arquitectura o la jardinería.

Fue en la jardinería donde, más intensamente se aplicaron las principales categorías estéticas y las teorías artísticas surgidas de la idea de paisaje, hasta el punto de que se plantease en la Gran Bretaña del siglo XVIII, la transformación de todas las posesiones rurales y agrícolas en bonitos paisajes a modo de jardines<sup>47</sup>.

---

siglo XVII, situaron las ideas relacionadas con el pensamiento analítico de las experiencias estéticas a través de los sentidos. Maderuelo (2012) describe este desarrollo de las categorías estéticas durante el siglo XVIII: «En el seno de esa teoría del gusto elaborada por Addison se sitúan las indagaciones filosóficas sobre lo bello y lo sublime, enunciadas por Edmund Burke en 1759, y los tres ensayos sobre la belleza pintoresca de William Gilpin, de 1792, ampliados con la discusión mantenida entre Richard Payne Knight y Uvedale Price, que abarcaron toda esa década de final de siglo, y con los manuales de jardinería paisajista publicados por Humphry Repton.»(p. 81)

<sup>45</sup> La historiadora del arte Carmen Pena López (2010) apunta la importancia que tienen en la actualidad estos términos: «El mundo globalizado necesita una búsqueda en los paisajes del «sentido del tiempo», de la historia del lugar en el cual se ha de construir o se ha de erigir una escultura, sea el paisaje urbano, rural o industrial, de tal manera que, las cuestiones sobre lo pintoresco sobre todo y de lo sublime en los paisajes, se ha puesto de nuevo sobre el terreno del paisajismo» (pp. 509-510).

<sup>46</sup> William Gilpin (1724-1804) fue un sacerdote, escritor, artista y maestro de escuela británico, considerado como el inventor y teórico del término «belleza pintoresca» (Maderuelo, 2012).

<sup>47</sup> Maderuelo (2012) relata como en 1712 Joseph Addison, se preguntaba en la revista *The Spectator*: «por qué no transformar con plantaciones frecuentes todo el país convirtiéndolo en una especie de jardín. Todos podrían hacer que sus posesiones fueran un bonito paisaje» (p. 85)

Lo cual muestra de que manera, la jardinería paisajista se constituyó como una de las artes mayores, expandiéndose los conocimientos y estilos desde la campiña inglesa a todos los países europeos (Maderuelo, 2010, p. 86).

De manera general, se puede observar una tendencia «anticlásica» relacionada con las categorías estéticas de lo *sublime* y lo *pintoresco*, que podría insertarse dentro de un renacer por el estilo gótico, el cual, influyó en la visión romántica que se dio en las artes europeas del siglo XVIII, como oposición al Neoclasicismo y el Academicismo imperantes. Estos últimos fueron más cercanos al pensamiento ilustrado de la época, cuyos principios —apoyados por los intelectuales y los poderosos— propugnaron dogmáticamente, la hegemonía de los cánones greco-romanos como los verdaderos fundamentos del arte.

Durante los siglos XVII y XVIII se produjo una transformación de la tradicional agrupación gremial, hacia la constitución de las academias como instituciones de enseñanza artística normalizadas y patrocinadas por las monarquías (Efland, 2002). Progresivamente, los conocimientos dejaron de transmitirse a través de la relación directa de maestro a discípulo, comenzándose a enseñar de manera reglada en el marco de las academias. Gombrich (2003) nos habla del cambio de paradigma que venía sucediendo:

Así, los viejos sistemas por los que los grandes maestros del pasado habían aprendido su oficio moliendo colores y colaborando con sus mayores, cayeron en desuso. No sorprende que profesores académicos como Reynolds se sintieran obligados a impulsar a los jóvenes alumnos al estudio diligente de las obras maestras del pasado y a que asimilaran su técnica (p. 480).

Esta normalización y oficialización de la enseñanza del arte, condujo a la aparición de las exposiciones, con la finalidad de exhibir y promocionar las creaciones que se hacían dentro de las academias. Ello supuso un cambio en el sentido para el que se hacían las obras, puesto que la intención principal, a la hora de elegir los temas y ejecutar las composiciones, fue la de obtener el éxito y el reconocimiento dentro de las exposiciones, lo cual llevó aparejado una mayor competitividad por alcanzar las mejores impresiones, atenciones y críticas por parte del público y de los «nuevos agentes» del arte (Fernández, 2016).

En esta transformación observamos, que se estableció un paralelismo con la aparición del género del paisaje a lo largo del siglo XVIII, comenzando a utilizarse el concepto de paisaje dentro de las categorías del pensamiento y del gusto. Albalate (2010) explica el devenir que el arte y el género del paisaje tuvieron:

El caso fue que durante el siglo XVIII la autonomía del arte fue paralela a la consolidación del paisaje como género pictórico independiente. El concepto de arte se desarrolló en relación a la situación socio-cultural dada en el siglo XVIII, en la que el pensamiento ilustrado tuvo un acercamiento a la realidad a través del conocimiento directo del mundo, de la experimentación, de la observación de lo particular y de la deducción a partir de ella de lo general. El paisaje, como género pictórico, se sustenta cada vez más en estas mismas premisas; cada vez más pretende ser una fiel transcripción de la realidad, intentando reflejar con un alto grado de detalle y naturalismo la naturaleza como referente. (p. 64)

Su consecución como género, no supuso que el paisaje comenzara a ser valorado al mismo nivel que otros géneros, como el histórico o el religioso-mitológico, considerados como *géneros mayores* por parte de la academia, sino que, por el contrario, fue denostado y ubicado dentro de la rama de los *géneros menores*. Esto condujo a que muchos artistas, descontentos con la institucionalización del arte y los cánones clasicistas, buscaran sus creaciones aprovechando la nueva situación de libertad que suponían las múltiples posibilidades de elección de temas y referentes. Los ideales del espíritu del Romanticismo, elevaron el paisaje, otorgándole dignidad y situándolo en un nuevo estado de apreciación. Los modelos y ejemplos que se plantearon, pivotaban entre innovadores planteamientos temáticos y metodológicos, en una renovada interpretación e intensa relación con la naturaleza, así como sujetos a la continuidad de las convenciones tradicionales del paisaje de los siglos anteriores.

Los dos mayores exponentes del inicio del glorioso periodo del paisajismo británico entre los siglos XVIII y XIX, fueron Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837). Constable, conocedor del trabajo de los artistas precedentes —como Tiziano o Claude Lorrain—, se propuso de manera revolucionaria, realizar un tipo de paisaje íntegramente naturalista, basado en la fiel plasmación de la luz y los matices, de la pintoresca y sencilla vida rural en los

parajes de la campiña inglesa. Aunque sus paisajes se desprenden de toda la narrativa religiosa y mitológica de las convenciones precedentes, en esencia, podría ser considerado como una prolongación del paisajismo holandés del siglo XVII. A propósito del valor de su pintura, Kenneth Clark (1971) escribe:

Y en sus mejores obras ha elevado el naturalismo a un nivel superior su creencia de que, siendo la naturaleza la revelación más clara de la voluntad de Dios, la pintura de paisajes, concebida con el espíritu de la verdad humilde, podía ser un medio de transmisión de ideas morales (p. 114).

Aunque la mayoría de sus grandes obras eran trabajadas en el interior del estudio, Constable nos ha legado una serie de obras preparatorias, realizadas mediante la observación al aire libre, en las cuales, puede apreciarse su sutil y magistral aplicación de la pintura para construir armoniosas vistas de los parajes naturales a cielo abierto. Por primera vez, el método de Constable de respetar el color local de los objetos, desafió las ortodoxias de la época, que, desde el siglo XIV, marcaban el modo de construir los planos de profundidad a partir de la aplicación de colores pardos en las cercanías, verdes en las zonas intermedias y azules para las lejanías<sup>48</sup>.

Turner constituye el paradigma del pintor de visión romántica en la pintura paisajista inglesa. Sus composiciones muestran de manera arriesgada e innovadora, el movimiento de los efectos atmosféricos de la naturaleza, en una apariencia de fantasía y voluptuosa majestuosidad. Las formas y contornos de los elementos de sus paisajes, se difuminaron de tal manera, que algunas de sus etéreas composiciones rozaron la aniconicidad de tipo expresionista.

Las puertas a la libre expresión de la personalidad y las emociones, quedaron abiertas con los movimientos artísticos de finales del siglo XVIII, a diferencia de épocas anteriores, donde las convenciones, estilos y referentes estuvieron más definidos. El siglo de la Ilustración trajo consigo una gran cantidad de nuevos avances e invenciones en numerosos ámbitos de la existencia humana, una época,

---

<sup>48</sup> Existe una anécdota en la que el cliente y mecenas de Constable, George Beaumont (1753-1827) le indicó: «Una buena pintura, como un buen violín, debe ser marrón», en referencia a los tonos de los primeros planos que Constable había pintado con colores saturados de verde. Constable reaccionó colocando un violín entre las hierbas, para que su amigo comprobara la diferencia entre los matices reales de verdes y los convencionales pardos que marcaba la tradición. Un miembro de la *Royal Academy* se refirió a sus pinturas como «una cosa verde y repulsiva», debido a sus brillantes y poco ortodoxos tonos (Ball, 2008, p. 265).

en donde los ideales de la razón y de la revolución, promulgaban la igualdad entre los hombres, aunque, ello supusiera su control y homogeneización. A su vez la religión y la Iglesia comenzaban a ser cuestionadas, surgiendo entre los intelectuales y artistas europeos, un sentimiento de liberación y búsqueda en los misterios que ofrecían las antiguas civilizaciones, así como de la grandiosidad de la naturaleza, exaltada como símbolo de lo infinito.

Tal libertad en la exploración de las subjetividades, produjo una escisión, entre el arte que muchos artistas producían y el gusto con el que el público valoraba tales obras.

En las épocas anteriores (...), en general, el artista y su público compartían ciertos supuestos y, en consecuencia, compartían también una misma escala de valoración. Hasta el siglo XIX no se abrió un abismo patente entre los artistas triunfantes —que contribuyeron a la creación de un arte oficial— y los inconformistas, que por lo general no fueron apreciados hasta después de su muerte (Gombrich, 2003, p. 503).

El movimiento romántico no se desarrolló de manera homogénea por todos los países. Fue en Alemania donde tuvo mayor alcance entre diversas disciplinas, impregnando la literatura, la filosofía, la música o la pintura. Los grandes iniciadores del movimiento, fueron los famosos intelectuales del llamado *Círculo de Jena*: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805) o Novalis (1772-1801) (Fernández, 2016, p. 281). Entre los pintores paisajistas más relevantes del romanticismo alemán, destacaron Caspar David Friedrich (1774-1840) y Phillip Otto Runge (1777-1810). Friedrich plasmó en sus obras la dimensión metafísica y espiritual de la naturaleza, a través de la representación del paisaje, como catalizador de las emociones y de la sutil relación del ser humano con su esencia misteriosa y sublime. Schmied (1995) habla de esta relación:

Aunque ha habido siempre una relación especial de este tipo, entre el sujeto observador y el paisaje percibido, no fue hasta el Romanticismo cuando esta relación se volvió en sí misma un objeto de especulación, y el tema auténtico de semejante pintura. El artista romántico, habiendo ampliado más el rango tradicional de motivos, ya no miraba más a su paisaje con los ojos de un inocente; veía en él a su yo interior (p. 23).

Esta visión romántica, puramente estética y artística del paisaje, comenzó a transformarse, dotándose de una dimensión científica, entrelazada a la moral y la política (Minca, 2008, p. 214). Ello se producirá, gracias al empuje de la geografía alemana<sup>49</sup> de mediados del siglo XIX, según nos indica Claudio Minca (2008):

Será uno de los padres de la geografía, Alexander von Humboldt, sostiene siempre Franco Farinelli, «El que arranque el sujeto de tal reflexión de la propia conducta contemplativa para dotarlo de un saber capaz de garantizar la cultura y la manipulación del planeta. Gracias a Humboldt, el concepto de paisaje muta, por primera vez, de concepto estético a concepto científico. Pasa del saber pictórico y poético -el único concedido por los aristócratas a los burgueses- a la descripción del mundo. Se carga de un significado del todo inédito desde el punto de vista de la historia y de la historia de la cultura (Farinelli, 1992, pág. 203); de un significado del que todavía hoy, aquí, estamos discutiendo. (pp. 215-216)

Es en esa época donde el concepto de paisaje se abre a la ambigüedad, a la dialéctica entre saber y poder, conjugando memoria, identidad, patrimonio, objetividad, emoción, ..., usos, significados y experiencias que se mantendrán hasta la actualidad.

#### 4.2.3. La pintura de paisaje al aire libre.

En este tercer y último punto dentro de la historia de la pintura de paisaje en el arte europeo, desarrollaremos el periodo desde donde se comenzó a practicar la pintura en los espacios abiertos, al aire libre frente al motivo. La razón por la que hemos destinado un punto específico para esta etapa, es porque ciertamente observamos una importante relación con los métodos y procedimientos desarrollados en las prácticas pictóricas de los CPRAL. Entendiendo, que resulta imprescindible incluir los puntos anteriores, con la finalidad de comprender cuál fue el proceso histórico previo, que permitió su aparición.

---

<sup>49</sup> Fue fundamental, la figura de Alexander von Humboldt (1769-1859) y su paisajismo, teniendo «una influencia directa y notable en la cultura europea decimonónica, en sus manifestaciones artísticas, pictóricas y literarias» (Ortega, 2015, p. 27)

Si tuviéramos que mencionar a todos los pintores, que tomaron el paisaje como referente a lo largo del siglo XVIII y XIX, el listado llenaría decenas de páginas de esta investigación. Por tanto, sólo nos vamos a centrar en aquellos que, dentro de la historia del arte, han sido considerados como los más relevantes de este periodo, por su aportación e innovación en el ámbito de la pintura practicada a partir del natural; en ese planteamiento de concebir la plasmación directa del paisaje al aire libre, interactuando en los espacios exteriores, frente al motivo que se va a pintar<sup>50</sup>.

Tradicionalmente se viene utilizando la expresión *del natural*, para indicar que se trata de una creación gráfica o pictórica realizada en presencia del modelo o referente<sup>51</sup>. La profesora universitaria Patricia Escario (2017) propone en su investigación doctoral, sobre *El uso de los referentes visuales en el aprendizaje de la pintura en los grados en bellas artes*, la utilización del término *tridimensional*, en lugar de la tradicional expresión *del natural*, más asociada a la pintura de paisaje. Según considera Escario, en el ámbito de la enseñanza de las Bellas Artes, el concepto tridimensional «además de ser menos equívoco, permite su contraste inmediato con bidimensional» (p. 36), término este último, que aludiría a «un grupo heterogéneo de términos como imagen, lámina o fotografía» (p. 27).

En cuanto a la representación del paisaje, consideramos, que utilizar la expresión *del natural*, es más adecuado. No porque nos estaríamos refiriendo a lo que es natural, en oposición a lo artificial, sino porque conceptualmente, la expresión abarcaría a todo lo que existe, en su dimensión de totalidad o aspecto natural, es decir, como *natura naturans*. Por lo tanto, aunque pudiera ser usado el vocablo *tridimensional*, entendemos, que la expresión *desde o del natural* es más apropiada para la idea de paisaje; pues se entiende que, más allá de las tres dimensiones medibles morfológicamente, los espacios exteriores como los valles, las planicies, las ciudades, las montañas, los cielos o cualquier vista que los incluya, no son sencillos de mensurar espacialmente, habiendo diversos factores implicados en su constitución y percepción, como son los cambios de luz, el ambiente, la climatología, la posición del observador, la perspectiva, etc.

---

<sup>50</sup> *Sur le motif* es la expresión que se utiliza en francés, para designar la pintura realizada frente o cercana al motivo. También suele ser usada para referirse a la pintura al aire libre o *plein air*.

<sup>51</sup> El término *referente* concierne de manera amplia a todo aquel o aquellos elementos físicos que se utilizan para ser representados, relacionándose con lo resultante de la representación, incluyendo los tridimensionales o los bidimensionales. Dentro del término se incluiría el concepto *modelo*, el cual, sería un tipo de referente que puede ser una persona u objeto tridimensional, como una escultura que constituiría un *arquetipo*, *ejemplo* o *prototipo*, probablemente extraído de un molde que ha sido realizado como copia de un objeto real tridimensional.

Según los historiadores del arte, la pintura que se hizo directamente del natural o al aire libre desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, siempre tuvo un carácter de estudio a modo de ensayo o boceto, generalmente realizada en pequeños tamaños. Estos, servían para estudiar fragmentos u objetos de la realidad, como árboles, ramas, rocas, ... que el pintor decidía registrar a través de su observación cercana y directa, para posteriormente usarlo como modelo o referente —en este caso bidimensional— con el que poder componer las obras finales en el taller. Generalmente, estos estudios no se hacían con la intención de ser mostrados al público, como sí ocurría con las composiciones finales.

En este sentido, comenzamos este apartado de la historia de la pintura al aire libre, mencionando al pintor clasicista y teórico francés Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), quien, durante su estancia en Roma, realizó una serie de pinturas al aire libre frente a los motivos del natural, con la intención de estudiar el cambio lumínico de las mismas vistas, con sus arboledas y arquitecturas a diferentes horas del día. De Valenciennes es más conocido por estos estudios o bocetos, que por sus composiciones finales. Escribió sus teorías<sup>52</sup> acerca de estas experiencias y sobre el carácter didáctico de la pintura de paisaje al aire libre, insistiendo «en la importancia de que el pintor trabaje con rapidez y sin detenerse nunca más de dos horas en un mismo tema» (Santiago, 2010, p. 163). Aunque trabajó dentro del ámbito académico, como profesor de perspectiva en la *Escuela Imperial de las Bellas Artes de Francia*, fue un gran defensor del paisaje realizado del natural, aleccionando a los alumnos a que captaran los detalles específicos para que cada lugar y objeto fuera reconocido por sus características propias. En 1816 consiguió el establecimiento del *Gran Premio de paisaje histórico* en Roma, cuyo primer ganador fue su estudiante Achille Etna Michallon (1796-1822). Los galardonados por este premio, debían de adaptar sus paisajes a los modos y procedimientos académicos neoclasicistas, escenificando temas de género mayor. Este premio acabó aboliéndose en 1863, cuando comenzó a triunfar el naturalismo.

Durante esta época había algunos pintores extranjeros residiendo en Italia, los cuales, comenzaron a trabajar estudios directamente del natural. El ejemplo más notable de ello, son las obras, que el inglés Thomas Jones (1742-1803) —alumno

---

<sup>52</sup> En 1800 publicó *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* (Elementos de perspectiva práctica: para el uso de artistas, seguidos de Reflexiones y consejos a un estudiante sobre pintura, y en particular sobre el género del paisaje).

de Richard Wilson— realizó, observando desde las ventanas del lugar donde se alojaba en su estancia napolitana. Fuera de lo común para la época, estas pinturas



Fig. 15. Casas en Nápoles. Thomas Jones. 1782

destacan, además de por ser paisajes puros<sup>53</sup>, por lo innovador de sus composiciones, donde los envejecidos edificios, sus muros y tejados se encuentran inusualmente recortados, recordándonos a composiciones fotográficas de décadas posteriores.

Las influencias metodológicas, planteamientos estéticos e innovaciones técnicas, se van a ir transmitiendo de una época a otra, de unos pintores a otros. Si de las obras de Lorrain, se inspiraron paisajistas como Constable, las resonancias de este último sobre otros pintores a lo largo del siglo XIX, se producirían igualmente. Se especula<sup>54</sup>, que una exposición en 1824 de la obra de Constable en el Salón de París, sirvió de inspiración y detonante, para que algunos jóvenes artistas comenzaran a alejarse de las dominantes tendencias academicistas y del trabajo en el interior del estudio, planteándose la indagación de sus creaciones a través del contacto directo con la naturaleza en las zonas rurales.

Fue en el ámbito de Île-de-France (el «corazón centralizador» de Francia, el «núcleo central de la historia nacional»), alrededor de París, donde encontraron la imagen unificadora del paisaje francés. En ese espacio buscaron y hallaron los pintores franceses (desde Corot y los de la Escuela de Barbizon, hasta los impresionistas y sus herederos) los rasgos característicos del paisaje francés y, en conexión con ello, las claves de la historia y de la identidad nacional de Francia (Ortega, 2010, p. 55).

Así es como una serie de pintores, entre los que se encontraban Theodore Rousseau (1812-1867), Jean-François Millet (1814-1875), Jean Baptiste Camille

---

<sup>53</sup> Con el calificativo de *puros* nos referimos a la idea de paisaje autónomo, como plasmación de los espacios y entornos, donde el interés se centra en la contemplación o el estudio de las cualidades físicas, lumínicas y atmosféricas de dicho lugar, reproduciéndolas en pintura.

<sup>54</sup> Este dato ha sido recogido del artículo de la curadora del Metropolitan Museum of Art, Dita Amory (2007) sobre la *Escuela de Barbizon* que se encuentra disponible en [https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfnp/hd\\_bfnp.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfnp/hd_bfnp.htm) [Consulta: 23-07-2019]

Corot (1796-1875), Jules Dupré (1811-1889), Charles Frances Daubigny (1817-1878) y Narcisse-Virgile Díaz de la Peña (1808-1876), iniciaron un continuo peregrinar hacia el *bosque de Fontainebleau*, a la búsqueda de referentes, inspiración y un lugar que representara ciertos valores nacionales e identitarios, fundándose la famosa *Escuela de Barbizon* (Ortega, 2010, p. 54). Con estos pintores — descontentos con el academicismo imperante— se inició un fuerte cambio de paradigma en la manera de concebir el paisaje, técnica y procedimentalmente, ya que, se comenzó a trabajar de manera más sincera e intensa, viviendo en los pueblos cercanos al bosque, como Barbizon, y pintando con una nueva mirada que aceptaba la naturaleza tal y como es, en una especie de reencuentro con esta.

Los primeros de esos pintores que comenzaron a trabajar en el bosque de Fontenebleu, provenían del ámbito académico de esencia neoclasicista, y en cierta manera, aplicaron las enseñanzas de Pierre-Henri de Valenciennes, popularizando la pintura *au plein air* (Pujol, 2017). No obstante, se mantenía la misma concepción, de modo que las obras finales no solían realizarse in situ, sólo los bocetos o estudios, que posteriormente se utilizaban como referentes en el taller (Santiago, 2009, p. 163). El estilo de estos pintores se ha enmarcado dentro de las corrientes del romanticismo francés y el surgimiento del realismo naturalista opuesto al neoclasicismo.

Entre los más influyentes de estos pintores, destacó Corot, quien empezó a trabajar estudios del natural en el consabido viaje a Italia, el cual realizó en tres ocasiones. A su vuelta a Francia, plasmó los ambientes fríos y húmedos de los paisajes del norte, con un estilo bucólico en el que, de vez en cuando, aparecen figuras contemporáneas y personajes mitológicos, que le dan a sus obras un carácter poético. Aunque, lo que más destaca de su obra, es la consecución de las sensaciones obtenidas de las condiciones ambientales y el naturalismo en la descripción pintoresca de charcas, caminos y otros elementos del paisaje, los cuales, serán decisivos en la búsqueda de referentes por parte de los impresionistas unos años más tarde (Pujol, 2007, p. 177).

Este modo de pintar al aire libre supuso una nueva forma de entender el paisaje, que influenció sobremano en otros lugares y épocas. Dentro de Francia, el colectivo de los pintores llamados impresionistas, va a continuar con la actitud naturalista, evolucionando los planteamientos del plenairismo, pero con una tendencia a la innovación técnica y al rechazo de los estilos anteriores y

tradicionales, en una despreocupada plasmación de los temas y escenas de la vida contemporánea.

El título del cuadro de Claude Monet (1840-1926) *Impression, soleil levant*, expuesto el año 1874 en el salón del fotógrafo Nadar, como integrante de la *Société des Artistes Indépendants*<sup>55</sup> de París, fue usado por el crítico de arte Louis Leroy (1812-1885) para calificar despectivamente a la pintura exhibida que, según él, era como algo inacabado, una «impresión». A partir de ello, el grupo constituido por Camille Pissarro (1830-1803), Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Alfred Sisley (1839-1899), Berthe Morisot (1841-1895) y Claude Monet, comenzó a ser nombrado como el grupo de los pintores impresionistas.

Aunque no es considerado como integrante del grupo, el pintor Édouard Manet (1832-1883) es fundamental por su influencia en la constitución del movimiento, siendo admirado por todos sus componentes. Adoptó algunas de las metodologías del impresionismo, aunque nunca aceptó participar en alguna de las exposiciones del grupo. Claude Monet fue el más longevo de todos ellos, siempre fiel a los ideales de captación directa de las sensaciones e impresiones de la luz en la naturaleza. Mientras que la mayoría de los impresionistas fue cambiando de temática y estilo, Monet «fue el único que tuvo el valor de llevar sus doctrinas hasta su conclusión» (Clark, 1971, p. 133).

La aparición de los nuevos envases de tubo metálicos comerciales para contener los óleos, junto con el novedoso caballete de campo portátil<sup>56</sup>, permitió a los pintores realizar excursiones campestres. Junto a ello, la aparición de los nuevos pigmentos sintéticos, también permitió un aumento de la luminosidad y la saturación cromática (Ball, 2008), facilitando ese interés de los impresionistas por la captación de los cambios lumínicos en la naturaleza a lo largo del día y durante el cambio de las estaciones. Las gamas cromáticas variaron sustancialmente de las tradicionales y académicas, favoreciendo la aparición de las sombras coloreadas y la construcción de la superficie de los objetos, con audaces pinceladas, sueltas y rápidas, que revelaban la escasa mezcla de los colores en la paleta, obteniéndose

---

<sup>55</sup> En 1884 se creó en París la *Sociedad Anónima de los Artistas Independientes*, con el propósito de permitirles presentar su obra públicamente en los salones en los que, a diferencia del salón oficial de la Academia, no existía un jurado que seleccionara las obras ni premios a otorgar. En esta primera exposición de los que se convertirían en los pintores impresionistas, se expusieron las obras que inicialmente fueron rechazadas en el salón oficial.

<sup>56</sup> Denominado en inglés *french box easel*, consistía en una estructura de madera fácilmente transportable, con patas telescópicas que podía incorporar la paleta y la caja de pinturas, además de ser también apto para su utilización en el estudio.

una vibrante combinación cromática que se recompondría ópticamente en la retina<sup>57</sup>.

A diferencia de la *Escuela de Barbizon* y la pintura anteriormente realizada, no existió un verdadero interés por las categorías de lo pintoresco o lo sublime, ni por reflejar el máximo parecido con los referentes. De alguna manera, el espacio y el dibujo perspectivo heredado del renacimiento, se flexibilizó, en pos de un naturalismo lumínico de sensaciones atmosféricas. Con el Impresionismo, el paisaje pasa a ser la temática predominante, como realidad espacio-temporal cambiante y efímera en su impronta fugaz, tanto urbana, en los espacios de la ciudad (bulevares, cafés, estaciones de ferrocarril, fábricas, terrazas, jardines, plazas, ...), como rural y campestre (ríos, panorámicas de aldeas, bosques, lagos, praderas, valles, costas, acantilados, ...). Se generó así, una fuerte expansión de los referentes paisajísticos, incluyéndose en los temas del arte de la pintura, lugares, que en décadas anteriores habrían supuesto una vulgaridad carente de interés, junto con escenas de la cotidianidad social e íntima de los artistas, plasmadas in situ. De esta manera, la naturaleza pasaba de ser, un medio para la pintura y un escenario de las narraciones que en ella se representaban, para convertirse en su representación y vivencial emotividad, en un fin en sí misma. Posiblemente, no habrá otro movimiento que se interese tanto por el paisaje natural pintado, como el impresionismo. Los cuadros comenzaron a desprenderse de toda dialéctica narrativa e imaginativa, para convertirse en obras con una absoluta autonomía plástica a un nivel formal, lumínico y cromático. Los principios y actitudes del *plenairismo* impresionista francés se expandieron por toda Europa, surgiendo grupos como la *Escuela de Newlyn* (1899-1920) en Inglaterra, o paralelamente, el grupo de los *Macchiaioli* en la ciudad italiana de Florencia. En otros países como Alemania, Bélgica, España, Holanda, Rusia o Hungría no se constituyeron grupos o escuelas como tales, sino que diferentes pintores desarrollaron individualmente un estilo cercano.

Antes de continuar, hemos de aclarar, que nuestra intención en la descripción de estos movimientos y acontecimientos en la historia de la pintura, está dirigida hacia la compilación de todo hito o práctica pictórica paisajista que, entendida

---

<sup>57</sup> Diego Gómez afirma, que existe un cierto mito en referencia a esta supuesta mezcla óptica en la pintura impresionista, mito, que ha ido evolucionando entre historiadores y críticos, llegando hasta nuestros días. Según Gómez (2014) «la aparición en la escena artística parisina de las obras de Seurat y Signac en la octava exposición impresionista en 1886, dio pie a una errónea equiparación entre algunos planteamientos técnicos divisionistas con los de los impresionistas puros» (p. 302).

como antecedente, pueda servir para comprender y trazar una posible conexión que vaya desde esos referentes pasados, hasta las prácticas pictóricas contemporáneas del paisaje, que de alguna manera, se relacionen o permitan comprender el fenómeno de los CPRAL. Por consiguiente, siendo este apartado específico de la práctica pictórica del paisaje plenairista, vamos a continuar tomando como marco, esa convencional línea cronológica de la historia del arte, a través de la narración y el listado de los principales pintores o corrientes que surgieron posteriores al Impresionismo, como el gran movimiento, paradigma absoluto del paisajismo al aire libre, centrándonos sólo en aquellos, que tomen el ejercicio de la pintura al aire libre, como parte fundamental de su praxis.

A finales del siglo XIX se producirá una tendencia en los artistas que surgen u orbitan en el entorno del impresionismo francés, dirigida hacia el interés por las cuestiones de la construcción sintáctica de la imagen pictórica y la relevancia del propio proceso técnico-plástico, independientemente del tema representado.

En 1910, el crítico Roger Eliot Fry (1866-1934) organizó en Londres la exposición *Manet y los postimpresionistas*, en la cual, se mostraban obras de los pintores Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Henry Matisse (1869-1954) o Paul Cézanne. El término postimpresionista fue acuñado por primera vez por el mismo Fry. Esta denominación incluyó a diversos artistas y estilos, que continuaron con esa búsqueda y experimentación en la pintura a partir de la propia subjetividad, tomando como punto de partida la actitud del impresionismo, pero tratando de expandirse más allá de las limitaciones de este. Como han consensuado los historiadores del arte, algunos de estos artistas serán los precursores de las corrientes y movimientos vanguardistas que surgieron a principios del siglo XX. Los postimpresionistas continuaron trabajando del natural y a partir de la naturaleza, sin embargo, sus técnicas fueron cada vez más expresivas, tanto emocional, como formal y cromáticamente hablando. Su interés no fue en el sentido de captar las sensaciones lumínicas y ambientales de la fugacidad del momento, sino, en una búsqueda de la codificación subjetiva de la representación misma de la naturaleza, iniciando la exploración de los caminos y lenguajes plásticos que cuestionarán el sistema de representación establecido en Europa desde el Renacimiento.

El camino que tomo Cézanne, fue el del constructivismo y la geometrización en el modelado de las formas naturales que observaba. Antonio Pujol (2017) describe

su estilo tan peculiar: «transforma árboles y casas en esqueletos vigorosamente puestos en pie, geometriza los espacios, construye con planos de color extensos, en los que organiza los lugares, sometiendo todo el cuadro a una rigurosa unificación, todo comprimido e inhiesto, vigoroso y elemental» (p. 181). Su perseverante metodología está basada en la observación íntima y sincera de la naturaleza, a campo abierto, al igual que sus compañeros impresionistas. Sin embargo, a diferencia de ellos, trató de buscar un equilibrio, una solidez y una claridad en la construcción de las formas, opuesta a la confusión a la que consideraba habían llegado los impresionistas (Gombrich, 2003, p. 538). El profesor Rafael Sánchez-Carralero (2011) nos habla de la importancia que para Cézanne, tuvo el estudio de «las técnicas de los grandes maestros» en los museos, sin embargo fiel a su intuición y al espíritu plenairista, en su correspondencia recomendó «apresurarse a salir de allí y vivificar en uno mismo, al contacto con la naturaleza, los instintos, las sensaciones artísticas que residen en nosotros.» (p. 63)

En aquellos momentos, la pintura al aire libre se entendió como una práctica de liberación de las ataduras y cánones académicos<sup>58</sup>, constituyéndose como imprescindible en el aprendizaje de la pintura tras el triunfo del movimiento impresionista. Los pintores postimpresionistas y muchos de aquellos que participaron en las vanguardias de principios de siglo, experimentaron el hábito de salir a pintar frente al motivo, incluso aquellos que se adentrarían en la exploración de la abstracción, como Vasili Kandinski (1866-1944) o Kazimir Malévich (1878-1935). La pintura de paisaje comienza de esta manera, a desprenderse de esa dependencia de representación de un lugar concreto, erigiéndose, como un campo más de experimentación en el mundo de la exploración plástica y creativa, desarrollado en el tránsito de la modernidad a las vanguardias.

Durante el siglo XX, las prácticas artísticas que abordan el paisaje al aire libre se van a ir expandiendo a otro tipo de disciplinas y técnicas, configurándose nuevos planteamientos sobre la manera de concebir y pensar el territorio, no tanto a partir de su representación pictórica, como en una mayor interacción con él, directa e in situ. Estas nuevas prácticas surgen en base a diferentes planteamientos

---

<sup>58</sup> Como podrá comprobarse más adelante, justamente en el apartado dedicado a los resultados de las encuestas realizadas a los participantes en los CPRAL, una gran cantidad de ellos coinciden en sus opiniones sobre la relevancia didáctica que tiene la práctica de la pintura de paisaje al aire libre, en contraste a la realizada en un estudio o lugar cerrado, como pueden ser los talleres de cualquier Facultad de Bellas Artes.

intelectuales, filosóficos y discursivos, relacionados con la ecología o el medio ambiente, a través de corrientes como la escultura, la instalación, el performance, el video arte y sobre todo el *land art*, el *environmental art* o el *eco art* (Maderuelo, 1990, p. 2004).

En la actualidad, los avances y perfeccionamientos de los medios tecnológicos e informáticos, han modificado el conocimiento e interacción con el territorio y los paisajes, permitiendo otros puntos de visión y exploración, por ejemplo, desde grandes alturas, a través de la fotografía aérea captada mediante satélites, aeroplanos o aparatos de vuelo no tripulados, cuyas imágenes son editadas en grandes superordenadores, llegando incluso a disponerse de una experiencia virtual e inmersiva del paisaje, a través de su captación y configuración en imágenes que simulan los espacios en 360 grados.

### 4.3. La pintura paisajista española en los siglos XIX y XX.

El devenir de la pintura paisajista en España durante los siglos XIX y XX, vino condicionado por la tendencia general a la imitación de los modelos pictóricos realistas e impresionistas franceses, heredados de finales del siglo XIX, aunque, con una impronta y unas aportaciones muy particulares. Como indica el profesor Antequera (2013):

..., la primera mitad del siglo XIX se caracteriza en pintura de paisaje por un romanticismo a la moda de "lo pintoresco" y del cuadro de gabinete ejecutado con el pensamiento puesto en la España costumbrista, las escenas populares, castizas, de tanto éxito en los salones de Francia e Inglaterra: majas, castillos, ruinas, bandoleros, toros, ...(p. 293).

En comparación a las contribuciones e innovaciones realizadas por las escuelas paisajistas europeas, la relevancia de la pintura paisajista española fue relativamente escasa, produciéndose cambios de manera más lenta y tardía (Martínez de Pisón, 2008, p. 27), persistiendo una pintura tradicional y academicista. Ahora bien, teniendo en cuenta lo ocurrido hasta el siglo XVIII, con el Romanticismo se produjo un paulatino despertar hacia la sensibilidad por los

espacios abiertos, en un auténtico triunfo del paisaje y encuentro con la contemplación y apreciación de la naturaleza, actitud de liberación estética, que operaba opuesta a la oscura y cerrada visión tradicional del nacional catolicismo imperante durante siglos (Romero, 2007).

El arte siguió la tendencia hacia su regulación y oficialización a través de las academias, las cuales, comienzan a organizar exposiciones anuales con las obras de sus alumnos, convirtiéndose en las futuras *Exposiciones Nacionales*, celebradas por primera vez en 1856 y pasando a estar controladas por el estado (García, 2015, pp. 31-32).

En 1844, se crea la primera cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 27 años después de la creación del *Premio de Paisaje Histórico* en Francia. Inicialmente, la cátedra fue dirigida por el pintor romántico Jenaro Pérez de Villaamil<sup>59</sup> (1807-1854), el cual, fue sucedido por el maestro Carlos de Haes (1826-1898), caracterizado por sus pinturas de paisajes de corte realista y fuerte academicismo, comparadas con los aires de modernidad que llegaban desde Francia.

Aquel era el realismo de Haes, escandaloso y muy nuevo para España, pero cargado de resabios idealizadores academicistas y de poca autenticidad a la hora de representar la realidad del paisaje de la meseta española. Sin embargo, su papel fue central en el avance de la pintura de paisaje en España hacia el camino de la modernización de finales del siglo XIX (Pena, 2010, p. 512).

Considerado como el iniciador del paisajismo en España, Haes se posiciona ante la pintura de paisaje, en lo referente a la determinación que ha de tener el pintor ante la representación de la naturaleza, reparando en que lo importante es conocerla desde una visión objetiva y verosímil, apartándose de toda acción inventiva, imaginativa y expresividad técnica o personal (De Haes, 1860). En su discurso, leído en junta pública el 26 de febrero de 1860 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se puede comprender su visión sobre la pintura de paisaje.

---

<sup>59</sup> José Luis Antequera (2013) nos habla de la labor de Villaamil en la Academia; «Desde esta atalaya y dotado de un temperamento romántico, Villaamil concibe una pintura decorativa, de gran rapidez de ejecución enseñando a sus discípulos a pintar paisajes sin salir del aula, dentro del patrón de paisaje aparatoso, impuesto por el paisajismo romántico italiano.» (p. 294)

Si el encanto del paisaje que nos interesa, consiste en la impresión debida a los elementos de que se compone, alterando estos elementos en lo que constituye su carácter, se altera la impresión, y por consiguiente la reproducción carecerá de su principal encanto, que es la verdad. En el paisaje la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa, que sobra al hombre con tratar de reproducirla. La multitud innumerable de sus accidentes y combinaciones poca cosa nos permite inventar. (p. 293)

Gran conocedor de la historia de la pintura de paisaje europea y de la necesidad de valorarla como género, expuso en ese discurso la posición que el paisaje estaba alcanzando en su época.

A nuestro siglo tocaba abrir nueva Era para el paisaje. Sobrepuesto á las preocupaciones que durante mucho tiempo dificultaron su elevación á la esfera de género importante; renovada la lucha que siglos antes emprendieron sus iniciadores reclamando el lugar que realmente le correspondía, el paisaje se alza triunfante á una altura hasta ahora desconocida, sobrepaja las esperanzas más ambiciosas, y brilla con esplendor envidiable. (...) Me limitaré, pues, á decir que en las naciones en que se cultiva el paisaje, ni los Gobiernos ni los particulares han escaseado medios para proteger y recompensar á los que más se han distinguido en estudiarlo y perfeccionarlo. Triste cosa es por cierto que cuando ha recorrido senda tan amplia y puede hacer alarde de tal historia, todavía corran acerca de él, y pasen en España como validas, opiniones á todas luces erróneas. Tal es, sin ir más lejos, la de que el paisaje es cosa fácil de suyo, y que puede realizarse sin necesidad de las prendas que deben adornar á los pintores de otros géneros. (p. 290)

Su vocación plenairista y el interés por las nuevas ciencias geológicas y geográficas, trajo nuevos aires al paisajismo español, influenciando con sus nuevos métodos naturalistas a sus alumnos, tales como Aureliano de Beruete<sup>60</sup> (1845-1912), Jaime Morera (1854-1927), Agustín Lhardy (1847-1918) o Darío de Regoyos

---

<sup>60</sup> Beruete trabajó la mayor parte de sus pinturas directamente del natural, siendo considerado como el primer impresionista español. Hombre culto, supo incorporar a su técnica las principales tendencias pictóricas de su tiempo, en cuanto a soltura de pincelada y riqueza cromática. (De Pantorba, 1943, pp. 48-49)

(1857-1913); contribuyendo asimismo, a la formación de los primeros grupos de paisajistas españoles. Según algunos autores<sup>61</sup>, las figuras de Beruete y Regoyos fueron claves en el desarrollo de la pintura española contemporánea posterior.

Hemos de mencionar a dos pintores paisajistas de gran importancia coetáneos de Carlos de Haes, como son el prolífico<sup>62</sup> pintor naturalista catalán Ramón Martí Alsina (1826-1894) y el realista Martín Rico (1835-1908), influenciado por la *Escuela de Barbizón* a través del pintor francés Charles-François Daubigny (1817-1878).

La revolución de 1868 propició el surgimiento del pensamiento liberal español, el cual, «buscaría en el marco del regeneracionismo una nueva política, una nueva ética y una nueva estética, para una España regenerada y moderna» (Pena, 2010, p. 514), influenciando en la fundación de la *Institución Libre de Enseñanza* (1876-1936). La catedrática de historia del arte Carmen Pena resalta, como este proyecto pedagógico, inspirado en la filosofía krausista<sup>63</sup>, tuvo una importante repercusión en el panorama intelectual, educativo y político español, por su carácter renovador y regenerador. Ello planteó una nueva concepción sobre el papel de la geografía moderna y sobre el valor de los paisajes autóctonos en la construcción sentimental e identitaria nacional, así como «del sentido estético del espacio central peninsular», «como la una de las imagen [sic] más representativas de España» (Pena, 2010, p. 515). Esto supuso que la meseta castellana se constituyera como el paisaje protagonista, más sublime y simbólico de la esencia, historia e identidad española (Ortega, 2009, p. 36).

Todos los hechos políticos ocurridos en el transcurso del cambio del siglo XIX al XX, van a condicionar el devenir de España en todas sus dimensiones, política, educativa, social, económica y cultural. El historiador de arte José Luis Antequera (2013) en su tesis doctoral nos indica al respecto:

En efecto, durante 1898 se consuma la pérdida de las últimas posesiones coloniales: Cuba, Puerto Rico y Filipinas, España deja de ser metrópoli y empieza la época del ensimismamiento, que se traduce en un creciente pesimismo hacia el futuro de las

---

<sup>61</sup> Entre estos autores destacamos a Juan Antonio Gaya (1970) en *La pintura española del siglo XX* (p. 32) y a Valeriano Bozal (1992) en *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. (pp. 51-55)

<sup>62</sup> Fontbona (1991) indica al respecto: «La gran fecundidad de Martí i Alsina, pintor al que se le calculan millares de obras definitivas, nos demuestra además otra cosa esencial: la existencia de hecho en más o menos tiempo de un gran mercado para el arte nuevo.» (p. 180)

<sup>63</sup> El *krausismo* se entiende como una doctrina surgida del pensador post-kantiano alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Como tal, aboga por la defensa de la tolerancia y la libertad de enseñanza frente al dogmatismo. Tuvo cierta influencia en pensadores de España y Latinoamérica.

instituciones y la conciencia de Nación.

A finales del siglo XIX tanto la sociedad española como su Estado, fueron sometidos a una dura crítica nacida de intelectuales disconformes. (p. 308)

Todo ello provocará un estado social de catarsis, de atención de los propios españoles y de los intelectuales de la llamada generación del 98, hacia la apreciación y valorización identitaria regionalista o nacionalista de su historia y tradiciones, así como de sus paisajes; despertándose de esta manera, una conciencia colectiva de nación, que se inició con la *Institución Libre de Enseñanza*. Esto influenció en la actitud y búsqueda de temáticas paisajistas entre muchos de los pintores nacionales, los cuales, comenzaron a identificarse simbólicamente y estéticamente con los territorios del país (Ortega, 2009; Martínez, 2010; Fernández, 2007). José Luis Antequera (2013) comenta esa «íntima» confluencia entre literatos y pintores:

La Generación del 98, de escritores en su mayor parte, nos descubre una sensibilidad estética de alta valoración del paisaje en su vertiente literaria como sustento de un "modo de ser", de una raza intrahistórica y ancestral, de modo que podemos afirmar un paralelismo estético entre los textos literarios y la plasmación del paisaje sobre tela, no sólo utilizaron las imágenes de los pintores, sino que existió un paralelismo temático e incluso una dedicación compartida en el seno de una misma familia (Ramiro y Gustavo de Maeztu; Pío y Ricardo Baroja). Literatos y pintores unidos en una común sensibilidad, unos rasgos comunes en el tratamiento del paisaje, desde el punto de vista literario que encontraba su correlato en el paisaje: la introspección de los hombres de España, no ya más allá del "non plus ultra": volvemos a casa. (p. 309)

Esta aproximación al paisaje, como ocurrió con Carlos de Haes y sus discípulos, se produjo desde diversos aspectos epistemológicos. Principalmente desde el naturalismo y el cientificismo positivista, a través de la geografía, la geología o la botánica, como formas de conocer la naturaleza y el territorio, utilizando como métodos el excursionismo y la pedagogía, todo ello mezclado con la sensibilidad subjetiva y emocional del paisaje como herencia del Romanticismo (Zarate, 1992, p. 49).

Otros pintores van a trabajar desde los paisajes periféricos de otras regiones del país, situándolos en su difusión, al mismo nivel e importancia, incluso más allá del ámbito nacional. Como sucedió con la fuerza del paisajismo luminista del levante español, en el triunfante Joaquín Sorolla<sup>64</sup> (1863-1923), considerado como el mayor exponente de la pintura plenairista valenciana; rebosante de colorido y luminosidad junto con Ignacio Pinazo (1849-1916), José Benlliure (1855-1937), Emilio Sala (1850-1910) o Cecilio Pla (1860-1934), todos formados en la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

En Cataluña, las influencias del modernismo francés van a fomentar un estilo similar autóctono, que influenciará las corrientes paisajistas locales, con pintores como Santiago Rusiñol (1861-1931), Ramón Casas (1866-1932), Francisco Gimeno (1858-1927), Meifrén (1859-1940) o Sebastià Junyent (1865-1908).

Joaquín Vayreda (1843-1894) discípulo de Martí Alsina, fue otro de los pintores paisajistas catalanes más destacados, fundador del Centro Artístico de Olot, núcleo y base de la famosa *Escuela paisajista de Olot*, en la comarca rural de la Garrotxa. Esta escuela se formó por artistas del propio Olot y de otros lugares, los cuales, «pintan a partir de entonces en la comarca con el denominador común de un apego al paisajismo realista que Vayreda había popularizado» (Fontbona, 1991, p. 181), en una clara sintonía con la *Escuela de Barbizón*.

Conocidos tras su paso por la *Escola de Llontja*, —la cual abandonaron rápidamente— hubo una serie de pintores catalanes que formaron en 1893, uno de los primeros grupos postmodernistas, la *Colla del Safrá*<sup>65</sup>. Influenciados por Casas y Rusiñol, «buscaban su inspiración en suburbios como los de San Martí de Provençals o las laderas de Montjuic, junto a Barcelona» (Fontbona, 1991, p. 189). Entre los pintores que formaron parte de este grupo y trabajaron el paisajismo plenairista, están Isidre Nonell (1872-1911), Joaquín Mir (1873-1940), Ricard Canals (1876-1931) o Ramón Pichot (1871-1925).

---

<sup>64</sup> Joaquín Sorolla y Bastida comienza a obtener reconocimiento internacional desde 1895, con la concesión de la primera medalla de oro en el *Salón de la Sociedad de Artistas Franceses*. En 1896, obtiene la medalla de oro en la *Exposición Internacional de Berlín*. En los años siguientes expone en Francia, Alemania y Austria, obteniendo en 1900 el famoso *Gran Prix de París*. En 1909 se inaugura en Nueva York su primera exposición individual, generando un gran número de ventas y visitantes, dos años después firma un contrato con el director de la *Hispanic Society* de New York, Archer Huntington, para la realización de 14 grandes paneles representativos de las tradiciones e idiosincrasias regionales de la península ibérica, titulados *Visión de España* (Antequera, 2013, p. 1112-1113).

<sup>65</sup> La denominación en catalán de la *Colla del Safrá*, traducido como la Pandilla del Azafrán, se debe al frecuente uso y resultado en sus pinturas de matices de color amarillos, ocre o anaranjados que recuerdan al color que produce el azafrán en su pigmentación.

Algunos artistas andaluces no fueron ajenos a la imparable evolución de la pintura de paisaje a nivel nacional, contribuyendo a su desarrollo, al seguir las mismas tendencias que en otras regiones. Destacaron, entre otros artistas, Rafael Romero Barros (1838-1895), cuya transición pictórica desde el romanticismo hasta el naturalismo, transitando por el realismo, no pasó desapercibida. También sobresalieron otros, como Emilio Sánchez Perrier (1855-1907), Manuel García Rodríguez (1863-1925) o José Pinelo (1861-1922), todos de formación sevillana (Fernández, 2007). Los paisajes andaluces, como quintaesencia de la imagen romántica, reminiscencia del pasado hispanomusulmán que los viajeros buscaban, fueron continuamente visitados y plasmados por los más conocidos pintores españoles de la época: Fortuny, Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Regoyos, Beruete, etc.

Todas estas generaciones de pintores van a contribuir al desarrollo e implantación del género del paisaje en España, dotándolo de un carácter y una personalidad propiamente nacionales, construyendo según nuestra hipótesis, la base de lo que es la actual «sociedad paisajera»<sup>66</sup>. Caracterizada por una extendida conciencia y aprecio social por el paisaje local, regional y nacional, así como por su representación artística, a partir de unos modelos asumidos y codificados; como demuestran las propias prácticas y pinturas, desarrolladas en los cientos de CPRAL que se vienen organizando a nivel nacional.

Esta relación simbólica entre la memoria, la identidad nacional y el territorio, ha estado en activo desde finales del siglo XVIII. Jacobo García (2009) nos explica:

Las interpretaciones románticas de la nación y, de manera más amplia, las concepciones nacionales de carácter orgánico-historicista, aunque no sólo éstas, han vinculado estrechamente la identidad nacional con el territorio, la naturaleza y el paisaje; han visto en el territorio una suerte de «receptáculo» del pasado en el presente; han reconocido en el paisaje, en general, una expresión (material y simbólica) de la historia de los grupos humanos; han dotado de significado identitario colectivo a determinados paisajes y lugares, convirtiéndolos en lugares de memoria y en símbolos de la historia y el carácter nacional; y han contribuido, de este modo, a su valoración y protección como bienes patrimoniales. (p. 185)

---

<sup>66</sup> Usamos el término utilizado por Alain Roger en *Breve tratado del paisaje* (2007).

Las dos primeras décadas del siglo XX, se caracterizaron por el desarrollo de los Regionalismos en los ámbitos culturales, tanto en la literatura como en la pintura, produciéndose una «continuidad artística desde el Realismo de las últimas décadas del siglo XIX y las nuevas tendencias actualizadas por las corrientes europeas» (Fernández, 2007, p. 97), adaptadas a los nuevos lenguajes aportados por los diferentes y a veces «desfasados» intentos de renovación o vanguardia<sup>67</sup>, estimulados o iniciados por artistas españoles o extranjeros que tuvieron conexión con los movimientos europeos. Según Antequera (2013): «Una producción de vanguardia conectada pero desconectada con las vivencias y creencias sociales de la época que transcurre entre 1915 y 1925» (p. 326).

Estos Regionalismos operaron desde los diferentes territorios periféricos, como diferenciación al centro «castizo», academicista y acaparador de una imagen nacional «ruralista» y «antimoderna» (Antequera, p. 319).

En lo que atañe al paisajismo pictórico, de manera general, las diversas experiencias vanguardistas durante los inicios del siglo XX, van a tender a alejarse del realismo y de la pintura naturalista de temática rural, para inclinarse por las temáticas en entornos urbanos.

La importancia e influencia de Sorolla en la pintura española es indiscutible, generando tras de sí una corriente que llegó a denominarse como *sorollismo*, impregnando parte de la actividad pictórica nacional —como pudo verse en las *Exposiciones Nacionales*— a través de la práctica naturalista al aire libre, con unos procedimientos técnicos de influencia luminista e impresionista. La profesora María Piedad Villalba (1995) cita al respecto la reflexión que el crítico de arte José Francés<sup>68</sup> escribió en 1918:

“Hubo una época muy reciente aún, en que se imaginaba que era preciso haber nacido en Valencia para ser pintor y en que el sorollismo se consideraba como un Jordán del arte, donde bastaba sumergirse para entrar en una ortodoxia estética indiscutible, so pena de sacrilegio. ¿Quién duda ni por un instante, la significación amplia, decisiva, evolucionaria y encauzadora a un tiempo mismo, de Joaquín Sorolla? Es el

---

<sup>67</sup> Entre estas nuevas experiencias y aventuras vanguardistas a nivel nacional, podemos destacar algunos -ismos tales como, el Cubismo, el Ultraísmo, el Planismo (de origen autóctono), el Simultaneismo también llamado Orfismo, el Surrealismo, etc. Debido a que son muy numerosos, hemos decidido no profundizar en ellos, para centrarnos únicamente en aquellos aspectos relevantes dentro de las prácticas de la pintura de paisaje.

<sup>68</sup> Esta cita del crítico José Francés (1918) se extrae de «La Exposición de arte gallego en La Coruña», en *El Año Artístico* 1917. Ed. Mundo Latino. Madrid, p. 354.

precursor de toda la pintura española moderna. (...) (p. 503)

A su vez, Villalba (1995) indica que «el mérito de la modernización de la pintura española y de una nueva visión de España», no sólo recae en Sorolla, sino también, en otros artistas como Ignacio Zuloaga<sup>69</sup> (1870-1945) o Anglada Camarasa (1871-1959). Citamos la continuidad de la reflexión anterior de José Francés (1918):

Si Joaquín Sorolla derribó para siempre la absurda pintura de historia y empujó los artistas hacia la auténtica vida real y cotidiana, y lo que es más importante, hacia la luz, no quiso, no pudo o no supo pasar de ahí. Había de ser Anglada Camarasa el que orquestase, el que armonizase en rutilantes magnificencias este luminismo, y había de ser, sobre todo, Zuloaga, el que libertara a su vez la pintura española de aquel otro período de vulgaridad naturalista o sensiblerías melodramáticas en que cayó de bruces por huir del Cuadro de historia y hallarse deslumbrado de sorollismo (p. 504).

La Generación de 1914 es continuista de la pintura paisajista desarrollada en la anterior de 1879-1893, o lo que es lo mismo «del luminismo de Joaquín Sorolla, el modernismo de Santiago Rusiñol y el Realismo Colorista de Eliseo Meifren» (Antequera, 2013, p. 37)

Consideramos necesario mencionar, para comprender lo que sucedió posteriormente, aquellas actividades de carácter pedagógico en torno al arte y el paisaje, que se van a desarrollar, paralelamente a toda la producción artística paisajista. Estas actividades fueron promovidas o creadas por la *Institución Libre de Enseñanza*. Equidistante y en relación con esta, la Escuela de Cerámica de la Moncloa inició en 1914 sus cursos de verano, que, como indica la profesora Elisa Povedano (2013), permitieron un descubrimiento de la realidad nacional y cultural, junto con un contacto directo con la naturaleza a través del excursionismo.

Esta actividad se proponía a todos los alumnos y viajaban por los lugares más significativos de la geografía española. El motivo de estas excursiones era de diversa índole. Entre los objetivos más representativos destacaban los pedagógicos, los artísticos y los

---

<sup>69</sup> Aunque la importancia de Ignacio Zuloaga en la pintura española del siglo XX es capital, este no ha sido mencionado anteriormente, debido a que las principales temáticas que abordó en su producción, supeditaron el paisaje a asuntos de la religión, la cultura o las tradiciones de los pueblos, en aquello que se denominó *la España negra*.

etnológicos como ocurría también en la ILE. (p. 415)

Más importante para la pintura de paisaje, fue la creación en 1918, por parte de la *Institución Libre de Enseñanza* —a través del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* y de la mano de Mariano Benlliure como director de la *Dirección General de Bellas Artes*—, de la *Residencia de Paisajistas del Paular*, dependiente de la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*. Povedano (2013) nos comenta la importancia de esta Residencia para la pintura de paisaje española:

El Monasterio y toda la zona de Guadarrama se habían convertido en uno de los lugares principales de la Institución y un descubrimiento paisajístico por parte de los pintores de la misma.

Desde el punto de vista pedagógico, éste fue un gran avance, pues supuso el primer intento público de regenerar la enseñanza de las Escuelas Superiores, envueltas en un cambio constante de denominación y de intenciones. Esta experiencia se ha mantenido en el tiempo y un gran número de nuestros pintores más relevantes pasaron por esta experiencia, en la que, como muchos creadores han comentado, se les explicaban movimientos pictóricos que no se estudiaban en la Escuela de Bellas Artes.

El contacto con la naturaleza y las nuevas formas de pintar eran algunas de las cuestiones de las que podían disfrutar estos pensionados. Con esta Residencia se consiguió un mayor nivel de implicación de los estudiantes con el paisaje y un avance en la pintura de paisaje española, que hasta años previos, apenas había interesado.

Entre los pintores pensionados estuvieron Gregorio Prieto, Joaquín Peinado, Timoteo Pérez Rubio, Francisco Arias, Manuel Hernández Mompó, José Beulas, Juan Genovés, Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, Manuel Alcorlo, Cayetano Portellano y Cristina García Rodero, entre otros. (p. 418)

Esta *Residencia de Paisajistas del Paular* se ha continuado convocando hasta la actualidad, cambiando las sedes donde se ha celebrado a lo largo de su desarrollo; siendo, por lo tanto, el evento de estas características con más antigüedad en España, por el cual han pasado una gran cantidad de pintores de

relevancia a lo largo de su historia<sup>70</sup>. En las últimas ediciones ha sido denominado como *Curso de Pintores de Paisaje «Palacio de Quintanar»*, situándose su sede en la misma ciudad Segovia. En cada edición son seleccionados estudiantes de cada una de las Facultades de Bellas Artes de España que hayan cursado o que estén cursando la asignatura de pintura de paisaje, o al menos trabajen en torno al paisaje<sup>71</sup>. Entendemos, que probablemente muchos pintores aprovechan la experiencia, en la relación existente entre los CPRAL y estos cursos de paisaje.

La pintura de paisaje del natural arraiga en España a lo largo del siglo XX, practicándose por los pintores y enseñándose en las diferentes asignaturas de pintura de paisaje en las academias y Facultades de Bellas Artes. En las primeras décadas del siglo XX, hay un predominio del paisaje en las Exposiciones Nacionales, hasta el punto de que el crítico de arte Santiago Cesar (1890-1975) escribió con cierto tono despectivo: «hoy el abuso del paisajito del natural, los lienzos de media figura y alguna que otra pequeña composición es lo más que puede verse en las Nacionales» (Como se citó en Gutiérrez, 1987, p. 279).

La pintura de paisajes se hace tan popular y se produce en tal cantidad, que son muchos los críticos de arte que se quejan al respecto, como es el caso de Eugenio D'Ors (1950) o Sebastián Gasch (1948), quién propone una diferencia entre «arte imitativo y arte de creación» :

Nuestros paisajistas devoran el paisaje con un deleite sensual tan intenso, que en ciertos momentos dijérase que su pintura es la satisfacción de una necesidad biológica, más que el resultado de una operación del espíritu. Estos paisajistas confeccionan ahora aquellos montones de paisajes que, en invierno, quincena tras quincena y con agotadora monotonía colgarán de las paredes de nuestras Galerías de arte. La mayor parte de estos paisajes — adviértase bien: la mayor parte, porque como es natural, hay excepciones, valiosas excepciones— han sido pintados sin adarme de imaginación ni pizca de espíritu creador. Son arte

---

<sup>70</sup> El desarrollo histórico y la compilación de los pintores que han disfrutado de la estancia en este curso, ha sido reflejado en algunas publicaciones, como son las realizadas por la Diputación de Segovia: *De El Paular a Segovia, 1919-1991* de Esteban Drake, Mesa (1991) y *Segovia, modelada en luz. Pintores del Paisaje en el Palacio de Quintanar Segovia 1950-2007* de Martín, Pompeyo (2010). Ambos autores desarrollaron respectivamente, la labor de dirección y coordinación del *Curso de Pintura de Paisaje del palacio de Quintanar de Segovia* en algún momento de su historia.

<sup>71</sup> Junto con este curso se han desarrollado posteriormente otros similares a nivel nacional. Todos ellos tienen en común, que el requisito para poder participar sea que los alumnos trabajen sus proyectos entorno al paisaje. Destacamos la *Beca de paisaje Fundación Rodríguez-Acosta* en Granada, la *Beca de paisaje Fundación Mondariz Valneario* en Pontevedra, el *Curso de paisaje en Priego de Córdoba*, el *Curso de pintura de paisaje al natural Carrícola* en La Vall D'Albaida, la *Escuela de Paisaje "José Carralero"* o la *Residencia Artística Altea*, dirigida y coordinada por José Antonio Hinojos e Iván Albalate, respectivamente, autor y director del presente trabajo de investigación.

menor. Arte imitativo. Y, para mayor desdicha, no traduce el más leve asomo de inquietud en esas formas vagas y en esos colores desvaídos (Como se citó en Gutiérrez, 1987, p. 1519).

De esta manera, durante el siglo XX la práctica de la pintura paisajista se expande y democratiza, facilitándose su ejercicio y aprendizaje, los cuales, pueden ser realizados sin necesidad de maestros y academias, de manera autodidacta, surgiendo así la figura del pintor aficionado, también llamado despectivamente *pintor dominguero*. Estos pintores suelen ser practicantes de la pintura al óleo y amantes del paisaje al estilo impresionista principalmente, saliendo los fines de semana (de ahí la denominación de dominguero) con sus caballetes y sus bártulos, para pintar del natural en algún paraje cercano a las ciudades. Esta figura del pintor aficionado aún pervive, participando de manera masiva y entusiasta en los CPRAL. Su perfil es variado, oscilando desde personas jóvenes, a señores o señoras jubiladas que dedican su tiempo libre a desarrollar la pintura como afición, independientemente de sus habilidades y conocimientos técnicos o estéticos. En un artículo de Carlos Ribera (s.f.) titulado *Los pintores domingueros*, comenta sobre estos:

[...] pocos artistas domingueros han pasado a la historia del arte, siendo en realidad una verdadera excepción, una rareza, el caso resonante de Rousseau «el aduanero», al destacar y ser estimado como un verdadero creador, aunque esté prebautizado con la advertencia clasificadora de «naïf», esto es, ingenuo.

De una manera u otra, aunque el resultado de la obra del pintor dominguero ha solido ser de muy escaso valor, nadie le puede quitar la satisfacción de la creación y el ejercicio de una actividad mental que, se ha demostrado con creces, es sumamente sedante y de resultados positivos evasivos. (p. 68)

Tras la aparición y desarrollo de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX, la pintura de paisaje del natural pasó a un segundo plano, perdiendo la importancia que tuvo en tiempos pasados. Denostada por la crítica y los artistas contemporáneos durante décadas, pervive en la actualidad, siendo practicada puntualmente por pintores aficionados o como ejercicio formativo en escuelas y facultades de arte, así como en los CPRAL, cuya práctica mantiene ciertos métodos

y actitudes ante la plasmación de los paisajes al aire libre, por lo cual, entendemos que de algún modo, pueden ser considerados como herederos o influenciados por esa tradición paisajista, producto de ese devenir histórico de la pintura plenairista europea, con un acento y unas peculiaridades propiamente nacionales.





## Capítulo 5. Los certámenes, concursos y premios de arte





En este capítulo proponemos un estudio teórico de los CPRAL desde el concepto de prueba, campeonato o certamen. Como concursos convocados a nivel nacional, los CPRAL mantienen un marcado carácter competitivo que, a modo de torneo o premio, anima a numerosos pintores a participar, midiendo su talento, creatividad, ingenio y destreza. Todo ello con el objetivo de realizar un buen trabajo pictórico que pueda ser seleccionado por un jurado nombrado por la organización, y así poder alcanzar una buena clasificación con la que obtener alguno de los premios, dotados con determinadas cantidades económicas.

Por tanto, comenzamos con un primer punto, en el que desarrollaremos una explicación general del concepto de certamen, concurso y premio, centrándonos en la enumeración de los diferentes tipos de concursos y premios artísticos de pintura. Para concluir, incluimos un segundo punto, en el que trazamos una breve historia de los certámenes, concursos y premios de pintura, dedicando un apartado específicamente a los CPRAL.

### **5.1. Concepto de certamen, concurso y premio de arte.**

Los términos concurso y certamen comparten un origen etimológico del latín, *concursum*, *certamen*, los cuales, giran en torno al concepto de competición, disputa, combate o pugna entre un grupo de personas que se reúnen con esa finalidad. Por un lado, el término concurso se inicia con el prefijo *con-* (junto, todo) más el vocablo latino *cursus* que significa carrera, es decir, sería como una carrera conjunta o entre todos (deChile.net, 2019). La palabra certamen proviene del

término *certare* (competir, pelear), compuesta del sufijo *-men* (resultado, medio, instrumento), deviniendo del verbo *cernere*, que alude al proceso de cribar, seleccionar o separar aquello que posee las mejores cualidades que el resto. Está relacionado con las palabras certificar, certidumbre, cierto, certeza o certero (deChile.net, 2019). Por otro lado, el término premio significa recompensa, galardón o condecoración. Proviene del latín *praemium* que se compone del prefijo *prae-* (antes) y *em*, que significa coger, obtener; por lo que sería como la acción de alcanzar la obtención de algún mérito o recompensa antes que otros (deChile.net, 2019).

Siendo así, se podría definir un concurso o certamen, como aquella reunión, conjunto o agrupación de personas que se congregan o concurren en algún acontecimiento o evento, con la intención de participar, compitiendo para la obtención de algún premio, galardón o recompensa, tras una selección o criba de aquellos que, de manera certificada, obtengan los mejores resultados en su participación, según unos criterios y requisitos acordados.

Como se puede comprobar, los tres términos están muy relacionados, girando en torno a la acción de competir. De esta manera, podemos establecer una definición genérica, constituyendo algo así, como una competición entre personas, grupos o instituciones que se reúnen para certificar que son los mejores de su especialidad o primeros en alguna prueba organizada a tal efecto, y consecuentemente, obtener alguna recompensa o mérito como resultado, logrando diferenciarse de los demás participantes, al posicionarse por delante del resto y ser seleccionados o elegidos.

La principal finalidad de organizar un concurso, es la de reunir a un número de personas para que participen en él, sometiéndose a una serie de reglas o normas que permitan evaluar según unos criterios, la capacidad o potencial para alcanzar determinados objetivos dentro de una prueba, actividad o servicio, así como para valorar la calidad de los resultados de la acción, conocimiento, habilidad, aptitud o trabajo de tales participantes en dicha convocatoria.

Para completar todo el proceso, básicamente son necesarias las labores de varias partes: una que organice el evento, otra o la misma que lo patrocine ofreciendo algún premio o recompensa, un jurado que actúe de árbitro, tribunal o evaluador y un grupo de personas que decidan participar.

La organización de cualquier certamen requiere de una planificación por parte de la entidad o personas destinadas a tal efecto. Es fundamental la creación de un reglamento, con sus cláusulas, disposiciones y condiciones formalizadas, para que los candidatos que vayan a participar, queden advertidos y conozcan las reglas, requisitos o criterios a los que se atienen.

Para realizar la tarea evaluativa y selectiva, es necesario nombrar a un tribunal, jurado o comisión compuesta por uno o varios miembros, que convenientemente sean colegiados, profesionales o concedores de la materia o la disciplina a evaluar, para que bajo los criterios y reglas recogidas en las bases del concurso, sepan valorar y seleccionar a aquellas personas, proyectos, trabajos o ejercicios, más acordes a los resultados propuestos, según el nivel exigido en la convocatoria del concurso.

Esta definición es común a la mayoría de las tipologías de concursos y certámenes que existen en las diferentes áreas del ámbito laboral, académico, deportivo, televisivo, musical, etc. En nuestra investigación nos centraremos en los certámenes o premios de pintura y de manera específica en los certámenes de pintura rápida al aire libre.

### **5.1.1. Modalidades de certámenes, concursos y premios artísticos de pintura.**

En la actualidad se convocan numerosos y diferentes concursos, certámenes y premios de arte, que varían dependiendo de factores como la disciplina o la técnica planteada. Se organizan convocatorias de escultura, fotografía, dibujo, diseño, grabado, comic, ilustración, novela, artes plásticas, audiovisuales, poesía, artesanía, música,...prácticamente de todas las disciplinas artísticas conocidas. Vamos a centrarnos en describir y enumerar los certámenes de la modalidad de pintura. Concretamente, podemos hablar de tres tipos de certámenes dentro de esta disciplina:

#### **1. Certámenes de pintura de estudio o pintura seca.**

Con esta denominación nos referimos a las convocatorias donde las obras o proyectos pictóricos presentados, han de estar realizados previamente a su

presentación, en un espacio y tiempo elegidos libremente por sus autores. Entendiéndose, además, que su superficie estará seca —a diferencia del certamen de pintura rápida donde probablemente no—, lo cual permite su transporte, manipulación y exposición. Las temáticas propuestas en estos certámenes son variadas, siendo en muchos casos libre, a elección de los participantes. Es también usual, que se requiera que las obras sean originales e inéditas, esto es, que no hayan sido premiadas anteriormente, e incluso en algunos casos, que no se hayan presentado en otro certamen. A esta tipología pertenecerían:

- A. Los certámenes nacionales e internacionales donde la única técnica permitida es la pintura. Suelen convocarse con diferentes nombres, iniciándose su título con el número de la edición, seguido de *premio de pintura...*, *concurso de pintura...*, *certamen de pintura...*, junto con el nombre de la localidad (*V Premio de pintura Ciutat de Algemesí*), de algún pintor, artista o personalidad relacionada o perteneciente al lugar de la convocatoria (*II Certamen de pintura Laura Otero*). También suele indicarse si es nacional o internacional, además de un lema que hace alusión a la temática propuesta (*III Certamen Nacional e Internacional de Pintura "Miradas"*). En otros casos el título lleva el nombre de la institución o la empresa organizadora y patrocinadora (*Premio BMW de pintura*). En alguno de ellos, la denominación evoca a los salones de las academias y ateneos de arte decimonónicos, indicándose incluso la temporada estacional en la que se convoca (*Salón de Otoño del Ateneo Mercantil de Valencia*). Al final del título, también suele indicarse el año al que corresponde esa edición. Aquello que caracteriza a estos certámenes, es el hecho de que, los únicos trabajos que suelen ser admitidos, son los que están realizados con técnicas pictóricas o similares.
  
- B. Los certámenes nacionales e internacionales de artes plásticas o las convocatorias de arte contemporáneo, donde el abanico de disciplinas y técnicas admitidas es más amplio, encontrándose entre ellas la pintura. Se convocan con títulos que siguen la misma casuística que los anteriores, iniciándose con el número de la edición, seguido de certamen (*II Certamen*

de Artes Plásticas “José Lapayese Bruna”), concurso (*I Concurso de Artes Plásticas Dcoop*) o premio (*V Premio Ciutat de Castelló de Artes Plásticas*).

## 2. Certámenes de pintura mural.

Con esta denominación nos referimos a las convocatorias que abarcan el ámbito de la pintura sobre soportes parietales, murales o grandes superficies ubicadas en espacios exteriores o interiores, públicos o privados. Su temática es variada, siendo libre o estando a veces relacionada con el espacio a intervenir o la localidad convocante. Lo más común en estos concursos es que se solicite la presentación de una memoria por participante, la cual sirva de propuesta del proyecto, adaptado al lugar y las dimensiones del espacio, cercano al concepto de *site-specific*<sup>72</sup>. Su títulos se configuran rigiéndose por las mismas reglas que los otros certámenes: *I Certamen de Pintura Mural Ciudad de Yecla*.

## 3. Certámenes de pintura rápida al aire libre.

En esta tipología entrarían todos aquellos certámenes, concursos y premios de pintura que se convocan, estableciéndose una limitación temporal de participación, la cual suele ser de una jornada principalmente, o de dos a tres jornadas en algunos casos. Suelen desarrollarse en espacios abiertos, de ahí la expresión «al aire libre». Otra de las características más comunes en este tipo de certámenes es la acotación temática a trabajar o representar, limitándose al paisaje o a la relación con este, como referentes a tener en cuenta por los participantes, ya sea el territorio o alguna zona natural, rural o urbana dentro de las localidades y ciudades convocantes. Siendo este tipo de certámenes nuestro objeto de investigación, no extenderemos más su descripción en este punto, desarrollándose más adelante como estudio de caso a lo largo de la parte III de la presente investigación.

---

<sup>72</sup> Con el término inglés *site-specific* nos referimos a aquellos tipos de proyectos artísticos que se encuentran diseñados específicamente para un lugar concreto. Es por ello, que la esencia y sentido de tal proyecto, se encuentre formal, compositiva y conceptualmente adaptada a tal espacio, perdiendo incluso su significado y sentido si se trasladara a otro lugar diferente.

## 5.2. Historia de los certámenes, concursos y premios de pintura.

Consideramos que se debe buscar el origen de los actuales certámenes de arte, en el pasado histórico de los premios, becas y concursos que surgen desde las primeras instituciones académicas de las Bellas Artes en el Antiguo Régimen. Anterior a estas modalidades, podría hallarse «un eco no muy lejano de las pruebas que los gremios imponían a los aprendices como condición indispensable para obtener el grado de maestro» (Fernández, 2016, p. 263).

Acerca de la existencia de certámenes en la antigüedad, no existen muchos datos al respecto. Quizás, el más conocido sea el pasaje en el libro XXXV, del *Tratado de la pintura y el color de Naturalis historia* de Plinio el Viejo, en el que se indica «Por los tiempos en que Paneno floreció, se dieron los certámenes de pintura en Corinto y Delfos, que fueron los primeros, ...» (Capítulo IX, 58)

El arqueólogo e historiador alemán Johann Joachim Winckelmann (2011) indica en su *Historia del Arte de la Antigüedad*, que esos certámenes de pintura de la Grecia Clásica estaban «sometidos al criterio de jueces elegidos especialmente para aquellos eventos y que empezaron a ser una institución en tiempos de Fidias» (p. 72).

Posteriormente a partir del siglo XVII, sabemos de la existencia de los premios de arte organizados por las academias, más concretamente el conocido como *Grand Prix de Roma*, gestionado y financiado por el gobierno francés, desde su creación en 1666 bajo el reinado de Luis XIV (Del Diestro, 1836, p. 45). Este premio era concedido a los jóvenes estudiantes de arte a través de un concurso de carácter competitivo, debiendo de demostrar sus destrezas y habilidades en las disciplinas de la pintura, la escultura, el grabado o la arquitectura. El premio en sí mismo consistía en realizar una estancia formativa y de trabajo<sup>73</sup> en la *Academia francesa en Roma*, situada originalmente en diferentes ubicaciones<sup>74</sup> y posteriormente trasladada a la *Villa Médici* en el *Pincio* de Roma. Esta estancia se desarrollaba durante un periodo de dos a cuatro años, y podía suspenderse o prolongarse si la institución así lo determinaba.

---

<sup>73</sup> Según nos indica Fernández (2016), esta gran oportunidad para los estudiantes no sólo era relativa al disfrute «del estudio de la obra de la Antigüedad en su propio entorno, algo que ya sabemos todavía al alcance de pocos; pero debemos recordar que la estancia implicaba también la gran responsabilidad de producir las mencionadas copias que luego iban a ser utilizadas como referencia en la central parisina» (p. 261)

<sup>74</sup> Sobre las primeras ubicaciones y la historia de la *Academia Francesa en Roma* ver información disponible en: <https://www.villamedici.it/storia-e-patrimonio/storia-dellaccademia/> [Consulta: 12-07-2019]

Italia como centro del arte clásico y cuna del Renacimiento, fue durante los siglos XVII, XVIII y XIX, destino habitual de gran parte de los artistas y viajeros europeos, considerándose por ello este galardón, como la mejor oportunidad para adquirir fama y renombre (Fernández, 2016, p. 262). En el año 1968 perdió su carácter competitivo, estableciéndose como un tipo de pensionado, en el que se seleccionaba y becaba a artistas y especialistas de diversas disciplinas.

Más tarde, las academias reales de otros países crean otros premios de Roma, siguiendo el modelo francés: España (1753), Países Bajos (1806), Bélgica (1832), Estados Unidos (1894) o Canadá (1987).

En 1816, la *Academia de Bellas Artes* dentro el seno del *Instituto de Francia*, crea una variante del *Premio de Roma*, instaurando el *Gran Premio de Paisaje histórico* (Pena, 2010, p. 511). Este premio se centró en el ya entonces constituido género del paisaje, desde una visión más academicista e ideal en torno a los valores del neoclasicismo<sup>75</sup>.

En 1753 en España, la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* marcó en sus estatutos que se enviarían seis pensionados a Roma, con la misión de que permanecieran en el *Palacio Barberini* seis años, debiendo ser esto aprobado por el Rey. Todos los procedimientos y reglamentos originales sufrieron modificaciones en los años siguientes, corrigiéndose definitivamente los estatutos en 1830, tras la guerra con Francia (Durá, 1993, p. 107).

Con el fin de fomentar las artes y la promoción de los artistas más jóvenes, la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* convocó desde 1853, los denominados *Concursos de Premios Generales*, cuya «convocatoria era abierta»<sup>76</sup>. Dos de las pruebas que se realizaban en cada oposición, se denominaban ejercicio «de pensado» y ejercicio «de repente», cuya temática era mencionada en el edicto de la convocatoria (Durá, 1993, p. 113). Vamos a detenernos en este punto, pues nos resulta muy curiosa la modalidad de la prueba «de repente», que a pesar de estar sujeta temáticamente a la representación de asuntos tan convencionales y rigurosos como son los de género mayor (mitológico, religioso e histórico), su tiempo de realización se limitaba temporalmente a una sesión de un día. Esto nos

---

<sup>75</sup> Su creación se produjo en gran parte gracias a la labor de Pierre-Henri de Valenciennes.

<sup>76</sup> Como bien indica la historiadora del arte Victoria Durá (1993) en su artículo *Los premios de pintura del concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1831*: «La convocatoria era abierta y las bases para concursar se imprimían en edictos que se distribuían en lugares públicos de pueblos y ciudades de España y Roma, marcando un plazo de seis meses para la presentación de las obras en la Academia» (p. 112). Podemos ver como el procedimiento actual de difusión de las bases de los certámenes, tiene su origen en estos concursos del siglo XIX.

recuerda, al menos en este condicionamiento, al formato temporal del concurso de pintura rápida. Pensamos que esta limitación en los tiempos de realización de las obras, encauzaría los resultados en esa línea de pintura directa, *alla prima* y de esencia rápida a modo de esbozo.

Caparros (2016) comenta, que en 1853, el Ministerio de Fomento creó las exposiciones nacionales de Bellas Artes, «modificándose los modelos institucionales de mecenazgo y actividad artística imperantes en el Antiguo Régimen». Asumiendo de este modo el Estado, la protección, promoción y modernización del arte español (p. 76). Estas exposiciones requerían de la convocatoria de certámenes, cuyos jurados se componían de miembros de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, personalidades reconocidas en el mundo del arte español de la época, «que se convierten así en agentes esenciales que sancionaron tendencias estéticas y estilísticas» (p. 83); «erigiéndose también en garantía de calidad artística del certamen en su labor de selección de obras» (p. 92). Los participantes de estos concursos podían optar a diferentes premios (medallas, menciones de honor o premios en metálico) o a la adquisición de sus obras. El historiador Jesús Gutiérrez (1985) nos aclara la relación entre la situación del arte y las exposiciones nacionales, convertidas «en una nueva fórmula de dirigir la vida artística española» :

Mientras, la profesionalización de las exposiciones era presentada insistentemente como el único medio de contrarrestar la decadencia del arte como consecuencia de la pérdida de sus apoyos tradicionales: la Iglesia, la monarquía y la nobleza. Las exposiciones se presentaban como la única fórmula de adaptarse a la nueva situación del arte como un producto más del mercado y asegurar, por tanto, su pervivencia. (p. 34)

Aunque ya lo hemos mencionado en el punto 4.3, no podemos olvidar en este capítulo, la importancia que tuvo para el paisajismo y las convocatorias de becas o premios artísticos, la creación de la *Residencia de Paisajistas del Pualar*, dependiente de la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*.

Durante el siglo XX, los concursos y premios van a ir independizándose del control y dominio de las academias, ampliando la responsabilidad de su organización, del formato de las instituciones estatales, a otras de variada naturaleza y origen.

Conocidos son los certámenes pictóricos convocados por *La Ilustración Española y Americana*, «revista ilustrada de carácter periódico, editada en Madrid desde 1870 hasta 1925», se distinguió por «su labor en la promoción de las artes» al difundir imágenes de obras artísticas en sus publicaciones (Revilla, 2011, p. 1). En esta revista se hace mención a otro tipo de instituciones culturales surgidas en el siglo XIX, dentro de la vida burguesa de las ciudades, los Ateneos y Liceos.

La historiadora del arte Ana María Revilla (2011) nos recuerda que «los Ateneos organizaban certámenes que servían para promocionar a los artistas y abrirles campo dentro del difícil mercado del arte de esa época, reconocer su valía ante la sociedad, etc» (p. 2). Muchos otros colectivos e instituciones como asociaciones, sociedades o círculos de bellas artes, se encargaron de la difusión y promoción de los artistas a través de la organización de certámenes. Estos colectivos colaborarán igualmente, cediendo sus espacios expositivos para los certámenes, que eventualmente convocaba *La Ilustración Española y Americana* (Revilla, p. 7).

### 5.2.1. Historia de los CPRAL en España.

Tras una compleja búsqueda de información referente al origen de los certámenes y concursos de pintura rápida al aire libre, hemos comprobado como este, no se encuentra documentado con profusión y exactitud. Existen notas de prensa sobre diversos certámenes, pero nada que rigurosamente nos permita establecer un hipotético origen anterior al siglo XX. Hemos mencionado anteriormente, aquello que se conoce sobre de las prácticas y ejercicios pictóricos que desarrollaban las academias, círculos artísticos y otras asociaciones en los espacios al aire libre.

Como se ha indicado, los CPRAL comenzaron en España a finales de la década de los años cincuenta. En una nota de prensa del 17 de mayo de 1956 del periódico ABC, se publica un anuncio sobre un concurso infantil de pintura al aire libre, convocado por el *Centro Municipal de Orientación Pedagógica y Extensión Cultural* de Madrid.

El ejercicio, que se realizará al aire libre, consistirá en copiar del natural un monumento que el Jurado determinará. Podrán utilizar cualquier técnica. Se adjudicarán premios por importe total de

3000 pesetas, y en su adjudicación se tendrá en cuenta la edad de los concursantes. (1956)

Los primeros de estos concursos de pintura al aire libre para niños, serán convocados durante estos años en colegios e institutos. Ahora bien, sabemos que los certámenes de este tipo, organizados para los adultos, comenzaron en la comunidad de Cataluña. El más antiguo de todos los que se conocen, es el *Premio internacional Tossa de Mar de pintura rápida*, celebrado en la localidad gerundense de Tossa de Mar en 1957. Su primera edición nace bajo el auspicio «de la Diputació Provincial de Girona i la collaboració de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo» (Moré, 2016, p. 6), convocándose en el pleno de su Ayuntamiento el 7 de agosto de 1957, para ser celebrado el 22 de septiembre de ese mismo año. El archivero municipal de Tossa, David Moré (2016), hace constancia de ese momento en el que, durante el pleno, se designó a quienes se encargarían de la organización del certamen y sus características:

(...) en el seu darrer punt de l'ordre del dia: "Designar al concejal D. Narciso Fonalledas Bas, para que en unión del Sr. Secretario de esta Corporación y del periodista y crítico de arte italiano Sr. Carlo Bianchi, cuidan la Organización de un certamen pictórico, con modalidad de rapidez, constituyendo al efecto una Comisión con los individuos que consideran necesarios y en contacto con esta Alcaldía se establecerán los premios" (p. 6).

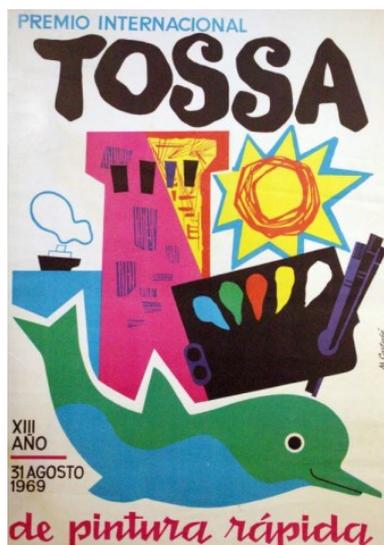


Fig. 16. Cartel del XIII Premio Internacional de pintura rápida de Tossa de Mar. 1969

Según parece, es ese periodista italiano, Carlo Bianchi, relacionado con la localidad, quién fue el principal promotor del certamen, animando a su creación, pues según escribe Gisela Saladich (2016), alcaldesa de Tossa de Mar, «els parla d'aquest tipus de concurs de pintura `a plein air que tan s'estilaven a Italia i que gaudien de força popularitat» (p. 5). No sabemos con seguridad si esto último es cierto, pues no disponemos de información que corrobore la existencia en esa época, de este tipo de certámenes en Italia. Lo que sí que nos informa Rosa María Sureda (2016), técnico del ayuntamiento de Tossa, es

el interés que proporcionó el nacimiento del premio «com un intent de desestacionalitzar la temporada turística» (p. 16), es decir, con el propósito de organizar un evento que sirviera de reclamo para atraer más turistas, prolongando el final de la temporada de verano. Sus bases fueron publicadas el 14 de septiembre de ese mismo año en el periódico *Los Sitios*<sup>77</sup>, incluyéndose información y requisitos, que en algunos puntos se mantendrán prácticamente intactas durante todas sus ediciones, sirviendo además, de ejemplo, para otros certámenes que surgirán posteriormente. Moré (2016) nos recuerda las características de esta primera edición indicadas en las bases:

Es van convocar tres premis, dotats respectivament de 7.000, 5.000 i 2.500 ptes., [...] Les bases del concurs establien que podien participar-hi els pintors espanyols o estrangers que desitgessin ilustrar amb el seu art la bellesa de la vila i els seus paisatges. El certamen s'anunciava que començaria a les deu del matí, i cada artista disposava de vuit hores per treballar la seva obra, que havia de presentar a les sis de la tarda al jurat del premi. La tematica era lliure però havia de tenir una vinculació amb Tossa i el seu entorn. S'explicava que per a la interpretació del quadre, l'artista podia escollir la tècnica i l'estil que volgués, i s'establia una mida màxima del quadre d'un metre de base. S'especificava que cada artista havia d'acudir proveïnt del quadre i del material necessari per a la seva execució, un quadre que abans de començar el concurs havia de ser convenientment presentat a l'Ajuntament per tal de segellar-lo i realitzar la corresponent inscripció de l'artista. El jurat es reuniria acabat el concurs per qualificar les obres, les quals posteriorment serien exposades "en un local típic de la vila", i posteriorment es faria entrega dels premis atorgats. S'establia, així mateix, que les obres guanyadores quedarien propietat de l'Ajuntament de Tossa. (p. 6)

Por tanto, este certamen de Tossa de Mar es el más longevo, siendo pionero, al inaugurar el fenómeno que se ha mantenido durante estas últimas seis décadas, evolucionando y creciendo hasta convocarse y organizarse en la actualidad más de 600 CPRAL anualmente en todo el país.

Cinco años más tarde, en 1962, se celebró en la localidad de Manresa el primer *Concurso de pintura rápida de la Llum*. El año siguiente, en 1963, son convocados

---

<sup>77</sup> El periódico *Los Sitios* es el nombre original del *Diari de Girona* fundado en 1943

tres de los certámenes de pintura rápida con más antigüedad de España. Uno de ellos en Madrid, la que fue la primera edición del *Certamen de pintura rápida de los Premios Ejército*, premios convocados por el Ejército de Tierra Español desde el año 1945, pero que tomaron su formato actual en 1963<sup>78</sup>. También este año se convocaron: el primer *Concurso de pintura rápida al aire libre de Zarautz* en Guipúzcoa y el primer *Concurso de pintura Real Circulo Artístico de Horta* en Barcelona<sup>79</sup>. Los siguientes siete premios surgieron en la Comunidad Catalana, en las provincias de Barcelona y Gerona, uno en 1966, tres en 1967 y otros tres en 1968. En 1969 se organizaron cuatro nuevos concursos en Cataluña, el País Vasco y Aragón. Durante la década de los años setenta aparecen once nuevos concursos en otras comunidades autónomas, incrementándose exponencialmente su número en las décadas siguientes. Como se verá en los resultados del estudio, la tendencia de crecimiento en la organización de nuevos CPRAL, va en aumento exponencial desde las primeras décadas hasta la actualidad, principalmente (como se verá en el punto 8.1.2.) a partir de los años 90 y sobre todo en últimos 20 años.

El formato en la organización y desarrollo de estas primeras convocatorias va a marcar los modos de actuación en los certámenes posteriores, quedando la estructura y cláusulas de las bases prácticamente sin cambios durante las décadas siguientes. En cierta forma, observamos que los mecanismos para implantar esta experiencia organizativa previa, como evento a una nueva localidad, resultan relativamente sencillos y fáciles de asumir, lo cual, según nuestro punto de vista, facilitará ese «contagio» en el interés por organizar nuevos concursos por parte de particulares e instituciones públicas, sumado principalmente, a la atracción que genera la fusión entre el arte, el paisaje y la competición.

---

<sup>78</sup> En su web oficial, se declara: «Los ``Premios Ejército'', que nacieron en 1945, tienen por objeto propiciar la creación artística y literaria referida a las múltiples actividades del Ejército de Tierra en el marco de las Fuerzas Armadas, así como el conocimiento y divulgación de la vida militar. En su formato actual, desde 1963, este premio se publica todos los años en el Boletín Oficial del Estado y Boletín Oficial de Defensa, convirtiéndose así, en uno los premios más antiguos del entorno cultural de España.» Departamento de comunicación del Ejército de Tierra (2017). Disponible en el sitio web del Ejército de Tierra y del Ministerio de Defensa: [http://www.ejercito.mde.es/unidades/Coruna/flo/Noticias/2017/017.html?\\_\\_locale=es](http://www.ejercito.mde.es/unidades/Coruna/flo/Noticias/2017/017.html?__locale=es) [Consulta: 23-07-2019]

<sup>79</sup> Este certamen, como muchos otros iniciados en esas décadas, dejó de convocarse años después.

PARTE III. ESTUDIO DE CASO. LOS CERTÁMENES  
DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE





Esta tercera parte está dedicada íntegramente, al estudio de caso del fenómeno de los CPRAL. Este análisis de caso trata de ser descriptivo y esclarecedor, similar a un examen unificado y completo que tenga la finalidad de comprender estos eventos desde diferentes puntos de vista, abarcando toda su complejidad como un conjunto de casos, correspondiente a la suma de todos los certámenes (Stake, 1998) que, aún siendo independientes entre ellos, guardan características comunes que permiten abordarlo como un fenómeno concreto e íntegro. Desde el ámbito de la investigación y el aporte al conocimiento, entendemos como relevante que las particularidades y características de dichos concursos sean enumeradas, descritas y analizadas en un apartado específico, que nos permitirá realizar un acercamiento genérico y completo a tal fenómeno. Ello facilitará su distinción respecto a otro tipo de certámenes y eventos dentro del ámbito artístico, así como su delimitación conceptual y clasificación, posibilitando alcanzar los objetivos inicialmente propuestos e igualmente obtener respuestas a la pregunta de investigación con la que sustentamos nuestra hipótesis.

Estas particularidades —tal y como se ha indicado en el apartado 3.3 dedicado a las fuentes usadas para la obtención de datos— han sido reveladas y perfiladas principalmente, a partir del estudio y análisis de las bases reglamentarias de los numerosos CPRAL que se vienen desarrollando en España desde finales de la década de los años 50, con un mayor enfoque en aquellos convocados durante los últimos 30 años. El número de certámenes que hemos detectado ha sido de 620, celebrados a lo largo de los últimos 60 años.

Junto con todo este material escrito, como fuente y documentación objeto de estudio, también hemos realizado un estudio de campo directo, durante la asistencia a 37 certámenes por diferentes localidades de la geografía española, lo

cual nos ha servido, para obtener información de primera mano, a partir de la observación y el estudio de los protocolos organizativos durante el desarrollo de las jornadas de celebración de dichos concursos, así como de las diferentes dinámicas de actuación, preparación e incluso de los procesos técnicos y metodológicos de los participantes. Se ha asistido como observador en 25 ocasiones, como participante en nueve, y también, como miembro del jurado en tres certámenes. Para completar este estudio, además, se ha diseñado un cuestionario que, en formato de encuesta estructurada, ha sido respondido por 134 participantes en estos concursos, lo cual nos ha aportado una valiosa información, una visión directa, como muestra y suma de diversas experiencias personales ajenas. Para saber más sobre el enfoque y los aspectos metodológicos empleados en la investigación, remitimos al capítulo 3, donde se han explicado de manera más pormenorizada.

Esta tercera parte se ha dividido en tres capítulos (6, 7 y 8), que describen y explican la naturaleza y características de los CPRAL desde diferentes aspectos. En el capítulo 6 se detalla todo lo concerniente a las dinámicas organizativas y protocolarias, en el capítulo 7 se clarifica todo lo relativo a los certámenes, desde la opinión y el punto de vista de los participantes reflejado en las encuestas. Finalmente, en el capítulo 8 se muestran los resultados del trabajo de campo, mediante la exposición de los datos recopilados y registrados a partir del estudio, análisis y clasificación de las bases reglamentarias. Esto último nos ha aportado una importante perspectiva desde el enfoque de la organización convocante y el patrocinio.

Asimismo, consideramos la experiencia personal y directa como participante, durante el desarrollo de numerosas convocatorias a lo largo de años, previos al periodo de investigación doctoral.

## Capítulo 6. Dinámicas organizativas de los CPRAL





Dentro de esta tercera parte dedicada al estudio de caso de los CPRAL, comenzamos con este capítulo, centrado en el estudio y análisis de las dinámicas particulares de estos concursos, es decir, vamos a considerar todos aquellos elementos como documentos, actividades, protocolos y hechos relevantes que de manera general suceden o forman parte del proceso, desarrollo y devenir de los CPRAL, para de esta manera comprenderlos en su totalidad como eventos dinámicos y activos que se configuran desde múltiples ámbitos y a través de diversos agentes. Principalmente, se describirán de manera ordenada los aspectos que conciernen a su organización, promoción y difusión (punto 6.1), seguido de los protocolos y actividades más habituales durante el día de su celebración (punto 6.2).

## 6.1. Organización y promoción de los CPRAL.

Este primer punto del capítulo 6 se ha destinado a mostrar los resultados del estudio y análisis descriptivo de todo lo concerniente a la organización de los CPRAL durante su proceso de génesis, promoción y difusión<sup>80</sup>. Esto abarca en conjunto su desarrollo, desde que se tiene la intención inicial de ser organizado, se configuran sus bases y estas son publicadas y difundidas a través de diferentes medios, para atraer la atención de los pintores y el público interesado.

---

<sup>80</sup> Aunque los procesos de promoción y difusión estén muy relacionados, ambos pueden ser distinguidos. Entendemos la promoción como las actividades que se realizan para dar a conocer públicamente los CPRAL, mientras que la difusión es el proceso de divulgación y expansión para darles publicidad.

La recopilación del conjunto total de las bases reglamentarias de los CPRAL y la información recogida en la notas de prensa, que paralelamente se hacen eco de tales eventos, constituye la documentación más directa y relevante que hemos tenido a nuestra disposición, para realizar el estudio de caso en esta parte de la investigación.

Se entiende la organización de un determinado asunto o acción, como su preparación, previsión o planificación, coordinándose las personas y los medios necesarios (Real Academia Española [RAE], 2016), así como la programación de todos los detalles y acciones, para que tal evento se desarrolle de la manera más ordenada, fluida y exitosa. Hemos considerado fundamental, ya que ello sustenta estructuralmente la comprensión de ese proceso organizativo, incluir este apartado explicativo acerca de las formalidades y pasos que se suelen seguir normalmente, a la hora de crear y poner en marcha cualquier certamen de pintura rápida al aire libre. Estas descripciones son planteamientos generales y estandarizados de como suelen ser tales procesos y mecanismos, entendiéndose que algunos CPRAL se desarrollan de manera particular, no coincidiendo exactamente con tales descripciones.

### **6.1.1. Génesis, constitución y diseño de las bases de la convocatoria.**

Como suele ser habitual en la organización de cualquier evento, durante un periodo de tiempo, que oscila entre semanas e incluso meses antes del día de celebración de los certámenes, las entidades responsables se reúnen y comienzan a programar con previsión los detalles de tales eventos<sup>81</sup>. Antes de toda acción, se ha de decidir —en el caso de que no tenga— el nombre o título que se va a dar al certamen. Hemos de aclarar que este proceso nunca lo hemos presenciado personalmente, sólo sabemos, según nos han aclarado algunos organizadores, que los responsables, tras decidir que se va a constituir un concurso, lo primero que suelen hacer es proponer la búsqueda de un título adecuado para nombrarlo. Para ello, se piensa en una denominación que represente y haga mención a la localidad, ciudad, o barrio donde se convoca, o incluso en algunos casos a la fiesta

---

<sup>81</sup> La consulta directa a diferentes organizadores y la participación en el diseño y programación de dos bases reglamentarias nos lleva a determinar que el proceso se produce normalmente como se indica.

que se desarrolla durante esos días. En otros casos se le otorga el nombre de la empresa que lo organiza y/o patrocina, o se le titula con el nombre de un artista de la zona, a quién se quiere homenajear. También pueden hacer mención a algún lema o idea que se pretenda transmitir mediante su celebración.

Todos los certámenes estudiados suelen especificar en sus bases reglamentarias que se trata de un certamen, concurso o premio. También es muy común indicar que son de pintura, específicamente de pintura rápida e incluso que esta se practicará al aire libre.

A continuación, mostramos una tabla con los 620 certámenes analizados y sus porcentajes, en función del título que indican en sus bases.

DISTRIBUCIÓN SEGÚN LA DENOMINACIÓN DEL CERTAMEN			
NOMBRE DEL CERTAMEN	NÚMERO DE CERTÁMENES		PORCENTAJES DE CERTÁMENES
CERTAMEN DE PINTURA	11		1,8 %
CERTAMEN DE PINTURA RÁPIDA	DE o EN <sup>82</sup>	23	3,7 %
	81		13,1 %
CERTAMEN DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE	DE o EN	10	1,6 %
	15		2,4 %
CERTAMEN DE PINTURA AL AIRE LIBRE	DE o EN	18	2,9 %
	35		5,6 %
CERTAMEN INTERNACIONAL DE PINTURA RÁPIDA	5		0,8 %
CERTAMEN INTERNACIONAL DE PINTURA AL AIRE LIBRE	4		0,6 %
CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA RÁPIDA	29		4,6 %
CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA AL AIRE LIBRE	9		1,4 %
CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE	4		0,6 %
CONCURSO DE PINTURA	7		1,1 %
CONCURSO DE PINTURA RÁPIDA	DE o EN	82	13,2 %
	123		19,8 %
CONCURSO DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE	DE o EN	10	1,6 %
	17		2,7 %
CONCURSO DE PINTURA AL AIRE LIBRE	DE o EN	29	4,6 %
	56		9 %
CONCURSO INTERNACIONAL DE PINTURA RÁPIDA	3		0,5 %
CONCURSO NACIONAL DE PINTURA	2		0,3 %
CONCURSO NACIONAL DE PINTURA AL AIRE LIBRE	6		0,9 %
CONCURSO NACIONAL DE PINTURA RÁPIDA	5		0,8 %

<sup>82</sup> Dentro de algunos certámenes-concursos que comienzan su denominación con la mismas palabras (concurso de pintura por ejemplo), hemos diferenciado según continúen con *de* o *en*, o sin alguna preposición. Por ejemplo estaría el *Certamen de pintura rápida de Boadilla del Monte "Boadilla y su entorno"*, diferenciado del *Certamen de pintura rápida en Periana* o del *Certamen de pintura rápida "Arte Joven"*.

CONCURSO NACIONAL DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE	11	1,8 %
MARATÓN DE PINTURA AL AIRE LIBRE	2	0,3 %
PREMIO DE PINTURA RÁPIDA	10	0,1 %
OTRAS DENOMINACIONES	13	2,1 %
<b>TOTAL</b>	<b>620</b>	<b>100 %</b>

Fig.17. Tabla 1. Número de certámenes y sus porcentajes en función del título que tienen.

La denominación que más se usa (19,8 %) es la de «concurso de pintura rápida» sin preposición, seguida de «concurso de pintura en o de» (13,2 %) y «certamen de pintura rápida» (13,1 %).

Tras la designación del nombre que tendrá el concurso, se conviene en determinar la época del año y el día más adecuado para ser programada su celebración. Hemos detectado que una gran cantidad de concursos son ubicados temporalmente, cercanos a la celebración de determinadas fiestas locales o algún otro acontecimiento que se pueda relacionar con el concurso. En otros casos por el contrario, se programan en unas fechas durante las que no hay otras celebraciones o festividades cercanas. Los días que suelen escogerse, vienen siendo principalmente los fines de semana, festivos o días no laborables. Pensamos que estos días son elegidos, por ser aquellos en los que pueden acudir más participantes y público. Remitimos al punto 8.1. para conocer los resultados de la investigación en lo referente a la distribución geográfica (punto 8.1.1.) y cronológica (8.1.2.) de los CPRAL.

Tras esta primera fase, se hace necesario dotar al certamen de un reglamento constituido por unas normas, que permitan regular, gestionar y velar por su correcto funcionamiento y desarrollo. Estas reglas y condiciones, tras ser estipuladas, se redactan y concretan en lo que se denominan las bases reglamentarias del certamen.

Consideramos que este reglamento es un elemento indispensable en la creación y establecimiento de cualquier concurso. Probablemente de ello, dependa el que sea considerado como tal, al constituir el marco normativo formalizado, en el que se indican las reglas o condiciones que van a determinar las pautas a seguir en el desarrollo correcto y organizado del concurso. Bajo el cumplimiento de estas normas estarán los participantes, miembros del jurado y organizadores del evento.

Estas reglas se redactan y disponen ordenadamente en forma de cláusulas a lo largo de las bases, las cuales serán visibles tras su publicación. Aunque la

enumeración y distribución de los puntos en los que se ordenan las cláusulas puede variar, a continuación, vamos a desarrollar un listado con las cláusulas y el orden más habitual en el que se suelen indicar dentro de las bases reglamentarias de los CPRAL:

1. Es muy común encabezar las bases con un pequeño párrafo a modo de prólogo, donde se indica quién es el organizador que convoca tal concurso, seguido de las fechas en las que se va a desarrollar. Tras ello se señala a quién va dirigido, es decir, quienes son aquellos que pueden participar. De igual forma, en esta introducción suelen indicarse los objetivos e intenciones por las que se convoca el certamen, las cuales, suelen girar en torno a la promoción del arte y el patrimonio, la difusión de los valores culturales y paisajísticos, la celebración de alguna festividad local o como homenaje a alguna personalidad reconocida por su relevancia o trabajo, ya sea algún pintor o artista relacionado con la localidad. Este punto es de gran interés para nuestro estudio, por la revelación de las intenciones que tienen las entidades organizadoras<sup>83</sup>, las cuales, se dirigen hacia el fomento y la afición de la pintura en el ámbito local o la promoción de los valores culturales en torno a los paisajes y territorios de la zona, aprovechándose la circunstancia del encuentro, para impulsar el disfrute del público a partir del «espectáculo» de la pintura y la promoción turística de la zona. El siguiente prólogo es un ejemplo de como se inician algunas de las bases de los CPRAL:

El Ayuntamiento de Riaza organiza la XLI Edición del Certamen Internacional de Pintura Rápida al Aire Libre "Villa de Riaza" que se desarrollará el sábado 23 de julio de 2016. En el Certamen podrán participar artistas nacionales y extranjeros, con especial atención para los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes cuyo trabajo trata de promocionar el presente certamen. (Bases del XI Certamen Internacional de Pintura Rápida al Aire Libre "Villa de Riaza", 2016)

---

<sup>83</sup> El punto 8.4.2. se destina a mostrar cuales son las principales intenciones y finalidades por las que los organizadores declaran convocar los CPRAL.

2. En el caso de no haberse indicado en el prólogo, a continuación se señala la nacionalidad y la edad que han de tener los pintores para poder participar.

“Podrán presentarse todos los artistas de nacionalidad española y extranjera que cursen y presenten solicitud dentro del plazo habilitado por las presentes bases.” (Bases del V Concurso de Pintura Rápida al Aire Libre fiestas San Licer, 2016)

3. En otro punto se indica la acotación temática —generalmente asociada al lugar— a la que, como referente, han de ceñirse los participantes.

#### 7.- Temática.

La temática versará en torno a la profundización sobre el mundo daliniano, la realidad subconsciente, el mundo onírico y el significado profundo e iniciático del conjunto monumental El Dolmen de Dalí. Se valorarán referencias al diseño original del suelo de la plaza. (Bases del Concurso de pintura rápida “El Dolmen de Dalí”, 2019)

4. En relación al punto anterior, algunos certámenes solicitan que el participante defina el lugar concreto donde realizará la pintura, en torno a una zona marcada por la organización.

Cada participante deberá indicar en la inscripción el sitio definido para la realización de su obra: Plaza del Ayuntamiento, Plaza Nueva, Paseo de Linarejos, Calle General Echagüe y Hospital de los Marqueses. (Bases del II Certamen de Pintura Rápida al Aire Libre de Linares, 2016)

5. Otro punto se destina a indicar todo lo relacionado con los aspectos metodológicos y técnicos, como por ejemplo, si es posible utilizar una imagen fotografiada del referente, o únicamente se puede trabajar a partir de la visión del natural en el lugar seleccionado. Junto con esta información también se suelen indicar las técnicas y estilos pictóricos permitidos, así como la naturaleza del soporte, aspectos como el material, las dimensiones

y el color —generalmente blanco— que ha de tener ese soporte. El siguiente ejemplo lo hemos extraído de un certamen:

4. [...] Se admitirán todas las técnicas y corrientes estéticas. Las dimensiones mínimas serán las del tamaño internacional nº 20 (Figura: 73×60 - Paisaje: 73×54 - Marina: 73×50).

5. Las obras podrán presentarse sobre un soporte rígido de tela con bastidor, o bien, sobre un soporte rígido de madera.

6. Es requisito indispensable que la obra se realice íntegramente en el lugar seleccionado durante el periodo de duración del concurso (de 09:00 a 17:00 horas).

(Bases del VII Concurso de Pintura Rápida al Aire Libre de Ubrique "Pedro Lobato Hoyos", 2017)

6. Otro dato fundamental, es aquel que concierne al régimen jurídico aplicable al que se acogen los participantes, así como lo referente al tratamiento de la información y los datos incluidos en las solicitudes, los cuales, serán tratados conforme a lo establecido en la legislación vigente en materia de protección y tratamiento de datos personales. Aunque no es imprescindible, este punto es importante desde el punto de vista de la regulación y la responsabilidad jurídica, pues podrían generarse circunstancias e incidencias surgidas en la interacción y participación de decenas de pintores. Cualquier tipo de controversia, polémica o problemática podría ser difícil de resolver, sin un marco legislativo al que acogerse, por lo que numerosos organizadores son cuidadosos de no dejar pasar por alto el punto dedicado a la legislación. En la gran mayoría de los casos se indica que las bases son aceptadas automáticamente por el mero hecho de participar, incidiendo en la potestad de la organización y del jurado para poder resolver cualquier contratiempo o incidencia durante el desarrollo del certamen. Esto se indica al inicio o al final de las bases de algunos concursos.

El hecho de participar en este Certamen supone la aceptación total de las bases que lo rigen. Cualquier incidencia no contemplada en las mismas podrá ser resuelta por el Jurado y la Organización, cuyas decisiones serán inapelables. (Bases del I

7. Otro de los puntos iniciales más comunes, es el referido a la inscripción. En este se indica la hora y el lugar para formalizar la inscripción y sellado del soporte. Este horario es el que, se entiende, marca el momento de inicio de la prueba, tras completarse el sellado e inscripción. También se recuerda, si es necesario presentar el documento nacional de identidad e incluso, si es posible formalizar una preinscripción en fechas anteriores al día de la convocatoria.

Los soportes serán sellados en el momento de la inscripción, entre las 9:00 y las 10.30 horas del 9 de julio de 2016 en la sede de la Asociación "Amigos de San Román de Cameros". (Bases del XVI Concurso de pintura al aire libre San Román de Cameros, 2016)

Inscripción: Del 25 de abril al 20 de mayo. Deberá formalizarse en el Área de Cultura, en horario de lunes a viernes de 9h a 14h o por email. (Bases del II Certamen de Pintura Rápida al Aire Libre de Linares, 2016)

8. Otro punto relevante, es aquel que indica el límite del tiempo permitido de ejecución de las obras, marcándose la hora de finalización, la cual es aquella en la que han de presentarse las obras acabadas en el lugar asignado por la organización, para ser expuestas y valoradas por los miembros del jurado. El espacio o edificio donde se han de llevar las obras participantes, también se suele señalar, junto con la hora de finalización. A veces se indica que se requiere del uso del propio caballete para colocar las obras.

La entrega de las obras realizadas se hará entre 17:00 y las 18:00 horas del mismo día en la secretaria del certamen, pudiendo presentar los participantes tantas como soportes hubieran sido sellados. Desde ese instante y hasta las 19:30 horas, las obras permanecerán expuestas públicamente; a esta hora, la sala quedará libre y los miembros del jurado precederán a fallar el presente certamen. El fallo se dará a conocer a las 20:00 horas. (Bases del XXIV Certamen Nacional de Pintura al Aire Libre de San Justo de la Vega, 2016)

4. Las obras, sin firmar, se presentarán antes de las 18:00 horas en el museo "Torre del Vino", montada en su caballete y con la pegatina, con el número de orden que se les entregó por la mañana colocada en lugar visible, donde quedarán expuestas hasta las 22:00 horas. (Bases del X Concurso de Pintura Rápida "ManchaVino 2016", 2016)

9. Uno de los apartados más relevantes dentro de las bases reguladoras de los CPRAL, es el destinado a los premios. En este, se muestran las diferentes cuantías económicas de cada premio en función de cada categoría. En algunos certámenes, junto con la cuantía del premio, se indica el nombre de la empresa o institución patrocinadora de tal premio.

#### PREMIOS

▪ Categoría Adultos:

1. PRIMER PREMIO 1.500 €
2. SEGUNDO PREMIO 1.000 €
3. TERCER PREMIO 500 €

▪ Categoría Infantil (hasta 12 años):

4. PRIMER PREMIO lote didáctico
5. SEGUNDO PREMIO lote didáctico
6. TERCER PREMIO lote didáctico

(Bases del XXIV Certamen Nacional de Pintura al Aire Libre de San Justo de la Vega, 2016)

10. En los últimos puntos se informa sobre los asuntos (lugar, horario, ...) concernientes al fallo del jurado y la posterior entrega de premios. En algunas bases se ofrece alguna información sobre los miembros del jurado y su relación con el mundo del arte y de la pintura.

El jurado reunido al efecto el día 30 de agosto de 2016, decidirá quiénes de entre los preseleccionados, resultarán ganadores. El fallo se comunicará, tras la finalización del certamen, en el mismo espacio de exposición de las obras a las 14:30 horas. El fallo del

concurso es inapelable, y si lo estima conveniente podrá declarar desierto alguno de los premios. (Bases del V Concurso de Pintura Rápida al Aire Libre fiestas San Licer, 2016)

8.- JURADO: El Jurado será nombrado por Resolución de la Alcaldía-Presidencia, y su composición definitiva se dará a conocer en el momento del fallo. Estará integrado por personas relacionada con el mundo del arte y miembros de la Corporación municipal. (Bases del XVI Certamen de Pintura Rápida "Segovia, Patrimonio de la Humanidad", 2016)

11. Otro apartado reseñable, es el que hace referencia a la exhibición de las obras generadas en dicho certamen. Normalmente, tras el fallo del jurado, la organización realiza una exposición con las obras presentadas, una selección de estas o sólo las que hayan resultado ganadoras. Esta exposición suele ser el mismo día del certamen o una fecha posterior establecida por los organizadores. En dicha exposición se suele conceder la posibilidad, de que los autores pongan un precio a sus obras para que puedan ser ofrecidas a la venta. En algunas ocasiones se indica también este dato en las bases.

SÉPTIMA.- Todas las obras serán expuestas al público en la Iglesia de Santa María de Villanueva de Oscos del 7 de Noviembre al 2 de Diciembre sin que puedan ser retiradas hasta finalizar dicho plazo. En ningún caso las obras podrán retirarse antes del 2 de diciembre de 2016 (fecha de fin de la exposición). El autor fijará un precio de la obra realizada para su venta durante el periodo de exposición, si lo estima conveniente. (Bases de XVII Certamen Nacional de Pintura Rápida de Oscos, 2016)

12. Al final de las bases también suele incluirse un punto, en el que se indica, que los autores de las obras ganadoras deberán firmarlas, quedando finalmente en propiedad de los patrocinadores u organizadores, sobre los cuales, recaerán los derechos de reproducción y explotación.

10. Las obras premiadas quedarán en propiedad de la organización, quien se reserva todos los derechos sobre las mismas, incluidos los de reproducción. Los tutores legales de los

autores de las obras premiadas ceden en exclusividad y de forma gratuita los derechos de explotación de las obras a la organización del Concurso, en los términos establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. (Bases del VII Certamen Nacional de Pintura Rápida "Urcela", 2016)

13. Una cláusula advierte a los participantes, de la retirada de las obras no seleccionadas del lugar de exposición, tras conocerse el fallo del jurado, o bien después del día de finalización de la exposición generada posteriormente con aquellas obras seleccionadas.

Las obras no seleccionadas se podrán retirar tras el fallo del jurado. Aquellas que no sean retiradas hasta las 15 horas se entenderán cedidas a la A.C. "La Diezma", perdiendo el autor, todo derecho de reclamación o indemnización. (Bases del I Concurso de Pintura Rápida "La Diezma" Grisel, 2016)

Transcurridos 30 días después de finalizada la exposición, las obras no retiradas por sus autores pasarán a ser propiedad del Ayuntamiento de Manzanares. (Bases del II Certamen nacional de pintura rápida "Manzanares y Su Entorno", 2016)

14. Por último destacar, que en la mayoría de la bases se ubica una cláusula, que enfatiza aquellas cuestiones relativas a la responsabilidad en la custodia e integridad de las pinturas.

La organización no se responsabiliza del posible deterioro o daños que pudieran sufrir las obras, aunque pondrán el máximo cuidado en la custodia de las mismas. (Bases del XI Certamen de pintura rápida nocturna Villa de San Clemente, 2018)

Según nuestra visión, el correcto desarrollo y funcionamiento de un concurso, está en relación con la gestión, implicación y experiencia de los organizadores, así como con la claridad, comprensión y aplicabilidad de los estatutos, normas y criterios marcados en las bases reguladoras. A su vez, dependerá de la labor y conducta de todas las personas implicadas, ya sean los encargados de su organización, los miembros del jurado o los propios participantes.

### 6.1.2. Difusión de la convocatoria.

Tras haberse redactado y formalizado las bases reglamentarias, el proceso continúa durante las semanas o meses previos al día de la celebración del certamen. Entonces se procede a la difusión de las bases, con el objetivo de darlas a conocer públicamente y consecuentemente, atraer a la mayor cantidad de personas interesadas en participar en dicha convocatoria o presenciarla como público. Con ese fin, también suele diseñarse un cartel, que sirve para promocionar el concurso, usándose como portada de algún documento en forma de folleto o tríptico, el cual se difunde junto al reglamento e información del concurso. Originalmente, esos folletos y carteles se difundían solamente de manera física, a través de su colocación visible en lugares estratégicos de ciertos espacios o entornos, relacionados con el arte en la localidad, ciudad, comarca o provincia donde se iban a celebrar. Estos lugares suelen ser asociaciones, Facultades de Bellas Artes, academias, ayuntamientos, círculos artísticos, tiendas de materiales artísticos o pinturas, ... También pueden ser publicados en periódicos, revistas e incluso a través de otros medios de comunicación como radios o televisiones locales. En un formato más institucional y burocrático, cuando se trata de organismos públicos, las bases son publicadas en los boletines oficiales de los ayuntamientos, distritos municipales o diputaciones provinciales.

Desde el desarrollo de internet en las últimas décadas, la difusión suele estar centrada principalmente en el formato digital y en línea, a través de las redes sociales y las páginas oficiales de las entidades organizadoras convocantes y patrocinadoras. Evidentemente el alcance en este formato y plataformas es mucho mayor, principalmente tras el surgimiento de webs especializadas en la recopilación y difusión de certámenes y concursos de toda índole, fundamentalmente las especializadas en concursos de arte.

Acerca de este tipo de webs y portales digitales, remitimos al punto 3.3.1., dedicado a las bases y normativas de los CPRAL, como fuentes para la obtención de los datos utilizados, donde realizamos un tratamiento más extenso.

## 6.2. Protocolo y desarrollo durante el día del certamen.

Tras el análisis descriptivo de la fase inicial de la organización, diseño y difusión de las bases reglamentarias, continuamos con la explicación sobre como se desarrollan normalmente y de manera general los CPRAL, el día para el que son convocados, jornada en la que se produce la participación y el desarrollo en sí del evento.

Conocer detalladamente todo ese proceso, a un nivel de protocolo estandarizado y formalizado, es lo que vamos a realizar en este apartado, como parte descriptiva de las dinámicas particulares de los CPRAL. Trataremos de describir este asunto, tanto desde el punto de vista de los organizadores, como de los participantes. Hemos de aclarar que esta información y descripción ha sido desarrollada a partir del trabajo de campo realizado durante la asistencia a los CPRAL, el análisis de las bases reglamentarias y la consulta a distintos organizadores y pintores participantes.

Por regla general, los responsables de la organización se encargan de que todos los preparativos del evento queden bien establecidos y controlados. Se revisan y acondicionan los lugares de inscripción, sellado del soporte y entrega de las obras, se disponen los documentos necesarios para la recogida de los datos y se preparan los posibles obsequios de bienvenida que, a veces, se les proporciona al inicio.

La implicación y responsabilidad en esta organización, repercutirá en la valoración y sensación final que puedan tener los participantes, puesto que una correcta organización, supondrá, en consecuencia, una futura repetición de la asistencia, así como una opinión favorable y satisfactoria que fomentará la buena reputación del certamen. En cambio, la falta de implicación, orden, responsabilidad e inexperiencia pueden producir el efecto contrario, generando el malestar, la queja de los participantes y el detrimento en una participación futura.

El número de participantes que concurren, puede oscilar entre un mínimo de 10 pintores en un certamen poco conocido y de escasos premios o bajas cuantías de estos, hasta unas cifras por encima de los 100 participantes en certámenes más conocidos y antiguos, como el del *Parque de «El Buen Retiro»* de Madrid<sup>84</sup>, o el

---

<sup>84</sup> El Certamen Nacional de pintura rápida del Parque de "El Buen Retiro" dejó de convocarse tras el verano del año 2012. En esta última edición participaron 284 pintores, lo cual permite hacerse una idea de la intensa y compleja organización

*Premio AXA de Pintura Catedral de Burgos*, que reunió en la edición de 2018 a más de 400 pintores<sup>85</sup>.

Desde las primeras horas de la mañana —en el caso de que no se trate de un certamen nocturno, que será al finalizar la tarde— los participantes han de desplazarse hasta el lugar de sellado del soporte. Además de los participantes que residen en la localidad en la que se celebra el certamen, existe una gran cantidad de participantes que, de manera individual o acompañados de otros pintores, se trasladan hasta las localidades de los certámenes, viajando en algunas ocasiones desde largas distancias<sup>86</sup>.

Los días previos, estos pintores se habrán dedicado a conocer detalladamente la ubicación del concurso, sus bases reglamentarias, las medidas, los horarios y demás datos; preparado el soporte, los materiales y herramientas necesarias para participar de manera plena.

### 6.2.1. Inscripción de los participantes y sellado del soporte.

Normalmente, la primera actividad de carácter obligatorio, que se suele llevar a cabo en el desarrollo protocolario de los CPRAL, es el acto de inscripción y de sellado de los soportes de cada participante. Dentro de esa fase, lo primero que se realiza es el recibimiento de los participantes en un lugar determinado, el cual, suele indicarse en las bases. Este lugar puede ser el centro o sede de la entidad organizadora u otro lugar relacionado con esta o con los patrocinadores. Ayuntamientos, casas de cultura, salas de exposiciones, centros sociales,

---

que requiere, así como de la cantidad de obras que pueden realizarse en un solo día.

<sup>85</sup> Esta información es mencionada en la página del Diario de Burgos el 9 de julio de 2018. Recuperado de <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZFBBA74FC-D560-4C23-1DA05AFDAD722E83/Jaime-Jurado-gana-el-Concurso-AXA-Catedral-de-Burgos>. [Consulta: 12-08-2019]

<sup>86</sup> Recomendamos visionar el vídeo documental *Duelo de caballetes-Dueling Easels*, realizado en 2007 por Brian Dentz. En este audiovisual se relatan las acciones que algunos grupos de pintores realizan cuando participan en varios CPRAL de diferentes partes de España. Se puede ver el tipo de relaciones y lazos sociales que se generan entre ellos, así como los desplazamientos, que vienen realizando de manera individual o grupal, para llegar hasta los lugares de participación. Dentz, B.(Director). (2007) *Duelo de caballetes- Dueling Easels* [Documental] España. Recuperado de <https://vimeo.com/26269647>. Recientemente se ha realizado el documental *Plein air* (2019), dirigido por Miguel Carlos Montesinos, en el cual, aparte de mostrarse la dinámica y la práctica de los CPRAL, se llevan a cabo diferentes entrevistas a diversos pintores participantes y a algún organizador, habiendo participado asimismo, el autor de esta investigación en una de esas entrevistas, mostrando algunas aportaciones del presente trabajo de investigación. Montesinos, M. C. (Director). (2019) *Plein air* [Documental]. Recuperado de [https://youtu.be/\\_4nhG16sVP8](https://youtu.be/_4nhG16sVP8)

asociaciones, bibliotecas o colegios suelen ser los espacios más usados para este proceso.

En esa misma fase de recepción, se solicitan y registran los datos personales de los participantes: nombre, apellidos, DNI, domicilio, teléfono, correo electrónico, etc. En algunos CPRAL, estos datos solo han de corroborarse, pues posiblemente, ya habrán sido registrados tras haberse solicitado en una preinscripción previa al día de celebración del concurso. Esta preinscripción en la mayoría de los casos, no es obligatoria, permitiéndose la inscripción presencial el mismo día de la celebración del certamen. Existen varias modalidades a la hora de preinscribirse durante un periodo marcado previo al concurso:

1. A través de internet, mediante el envío de los datos a un correo electrónico de la organización, o su registro en un formulario online.
2. A través de algún teléfono de contacto de la organización.
3. Presencial, acudiendo días antes al lugar indicado a tal efecto.

La modalidad de preinscripción permite a la organización disponer de unos datos concretos, que facilitarán la previsión del número de participantes que podrán asistir el día de la celebración del certamen.

En el mismo momento del registro o corroboración de los datos personales que constituye la inscripción, se produce el sellado del soporte que se va a utilizar. El sellado es el proceso, mediante el cual, los lienzos, tablas, papeles o cualquiera de los soportes permitidos, son marcados con la rúbrica o el sello de la entidad organizadora, junto con su número, correspondiente al orden de llegada de la persona participante, al lugar de sellado. Este número servirá para identificar el soporte durante todo el tiempo de participación y su posterior gestión, ordenación expositiva y evaluación por parte del jurado, colocándose junto al sello o cuño, en la parte trasera del soporte, sobre la madera del bastidor o la tela. De esta manera, el sellado se realiza con la misión de facilitar el control y ubicación de las obras, impidiendo que algún participante pueda presentar otra pintura, que hubiera sido realizada con anterioridad, y, por lo tanto, sujeta a otras condiciones de temporalidad en su realización.

El momento en el que se suele efectuar esta fase de inscripción y sellado es al inicio del certamen. Los horarios de inicio de cada concurso han sido recopilados

y registrados a partir de sus bases reglamentarias. Para conocerlos, remitimos al punto 8.2.1. dedicado a la limitación temporal de los CPRAL.

Generalmente, esta fase de sellado e inscripción se desarrolla en un periodo de entre dos a cinco horas, fuera de ese plazo no se suele permitir la admisión para participar. La opción más habitual por parte de los pintores es la de sellar el soporte lo antes posible, para poder de esta manera, disponer de la mayor cantidad de tiempo para dedicarse a trabajar la obra. Esto dependerá del tiempo de llegada del participante al concurso, y esto a su vez, de la distancia a la que este se encuentre, de la localidad convocante, así como de otros factores. Hemos de tener en cuenta que muchos pintores se desplazan varias horas antes del comienzo, desde largas distancias —a veces cientos de kilómetros— desde sus lugares de origen hasta la localidad del concurso.

### **6.2.2. Búsqueda y elección del lugar donde desarrollar la obra pictórica.**

Tras la inscripción y el sellado del soporte, los participantes pueden comenzar a trabajar sus respectivas obras. Para ello, han de desplazarse dentro de la misma localidad y sus cercanías o hasta la zona acotada y determinada dentro de las bases del certamen, para iniciar la búsqueda de un lugar apropiado en el que poder realizar la obra.

Esta búsqueda y elección de la vista o la zona más apropiada, va a diferir entre los artistas, dependiendo de las intenciones, gustos, inclinaciones estéticas, destrezas técnicas, emociones despertadas en el proceso, ... Nuria Cano (2007) en su artículo *Más allá de la Vista: Paisajes con otros sentidos*, nos explica: «Porque los sentimientos que despierta el paisaje no son objetivos sino que dependen de la experiencia, los recuerdos, la memoria, las expectativas, la procedencia y las representaciones paisajísticas canónicas de la cultura del observador.» (p. 133)

Estas predilecciones por determinadas vistas, son reveladas por los individuos que han contestado la pregunta 34 de la encuesta, cuyos resultados se muestran en el punto 7.4.13.

Algunos de ellos pueden conocer el territorio o la zona propuesta, teniendo elegido el lugar con anterioridad, debido a que viven cerca de aquel entorno o en otros casos, han realizado un estudio previo días u horas antes del comienzo del

certamen, e incluso, en otras ediciones ya estuvieron por allí. Aunque esto es totalmente legítimo, en cierta manera, estas circunstancias podrían dar alguna ventaja al participante, puesto que permitiría seleccionar el lugar y la posición adecuada, en base a ese estudio previo, ajustándose dicha posición, en función de los cambios de luz previstos en el recorrido que realice el sol a lo largo de la jornada, por ejemplo. Este detalle respecto de la luminosidad es de suma importancia, no sólo a la hora de prever las futuras modificaciones de luces y sombras en los objetos y elementos del paisaje, sino también al tener control de las zonas de sombra, desde donde poder trabajar sin agobios y guarecerse del tórrido sol a las horas del mediodía en los meses de verano, en el caso de que no tengamos ningún método para obtener una sombra, algo así como una sombrilla.

### **6.2.3. Desarrollo de las obras participantes.**

Tras la elección del lugar, los pintores comienzan a montar su espacio de trabajo, a modo de taller improvisado al aire libre. Los métodos y procedimientos son múltiples y variados, así como las técnicas utilizadas.

Como en cualquier taller o estudio cerrado, hemos observado que lo más común, es la utilización del caballete portátil de madera o metal, en forma de trípode. Algunos se desplazan, incluso, con un caballete de estudio de grandes dimensiones, en otros casos hemos observado que no se usa caballete alguno, apoyándose el soporte en cualquier lugar.

Es habitual el uso de alguna mesa portátil que permita la colocación de los materiales, la paleta y las herramientas a una altura adecuada. Dependiendo de la metodología, la mesa también puede servir para poder trabajar encima, colocándose el soporte en horizontal sobre esta.

Entre los materiales y herramientas más usados están:

- Las pinturas, que van desde los tradicionales óleos, acrílicos y acuarelas, hasta pinturas de esmalte, pintura en spray, tinta china, gouache, betún de judea, etc.
- Lápices de grafito, carboncillos, bolígrafos, pasteles, ceras y lápices de colores.

- Utensilios para aplicar la pintura, como pinceles y brochas de todos los tipos y tamaños, rodillos pequeños, espátulas, etc.
- Una paleta en la que poder depositar las pinturas y realizar las mezclas.
- Cintas de enmascarar y espátulas de carroceros para poder realizar líneas rectas y tapar superficies.
- Diluyentes y disolventes, tales como esencia de trementina, aguarrás, agua, aceites, mediums y resinas.
- Aceleradores del secado de la pintura.
- Barnices de acabado, en spray y líquidos.
- Trapos y papeles para secar y limpiar.
- Recortes de revistas e imágenes para pegar en el soporte a modo de collage.

Estos son los materiales y herramientas más comunes, usados dentro de los CPRAL que hemos observado. En algunos casos hemos detectado, que ciertos pintores usan otros materiales más heterodoxos, dependiendo tanto de su metodología particular, como de la búsqueda de cierta innovación y originalidad, que les diferencie del resto de procedimientos usados por los demás participantes.

Instalados en el espacio a trabajar, los pintores comienzan a plantear y desarrollar sus trabajos. Según nuestras observaciones en los concursos a los que hemos asistido, los procedimientos y metodologías son muy variados y disímiles. Para conocer más sobre estas prácticas y los diferentes procedimientos técnicos y metodológicos, remitimos al punto 7.4. de esta tesis doctoral, en el cual, se muestran los resultados sobre diferentes aspectos en torno a la práctica y los procedimientos desarrollados en los CPRAL, que los participantes han revelado en las encuestas.

#### **6.2.4. Presentación de las obras participantes.**

Después de toda la jornada de trabajo, los participantes comienzan a dar los últimos detalles y retoques a sus obras, para finalizarlas antes de la hora marcada

por la organización y así poder trasladarlas hasta el lugar indicado para su exposición y evaluación por parte del jurado.

Estas últimas horas en el desarrollo del certamen antes de la entrega, son claves para el resultado final de la obra, pues suelen ser los momentos de mayor cansancio, tensión y nerviosismo. La estructura y composición principal de la obra han de estar planteadas con anterioridad, siendo esas horas fundamentales para completar detalles antes del acabado final.

Hemos detectado ciertas acciones finales que se suelen realizar antes de la presentación de las obras. Por un lado, es habitual barnizar la obra con la intención de protegerla y para que la apariencia de su superficie sea más homogénea, con un toque de satinación o brillo que aumente la vivacidad de los tonos, lo cual realzará los contrastes, el acabado y los detalles de las formas. Este barnizado puede aplicarse de varias maneras, directamente con una brocha ancha de pelo suave, en el caso de que el barniz sea líquido, o pulverizado, mediante barnices comerciales en sprays. Estos últimos son los que más se usan en los CPRAL, pues permiten ser aplicados a cierta distancia, si no se quiere tocar la superficie, que probablemente se encuentre húmeda. Los porcentajes de los participantes que barnizan sus obras, han sido extraídos de los resultados de la pregunta 36 de la encuesta, desarrollada en el punto 7.4.15.

También es habitual presentar la obra con algún tipo de enmarcado externo que la embellezca y proteja. Este tipo de marcos suelen ser de madera y se fabrican previamente a la medida del soporte, pintándolos con esmalte u otro tipo de pintura o barniz. En otras ocasiones se coloca un simple listón de madera a modo de caja, clavado en el borde del soporte. Tal y como sucede en los certámenes de pintura seca, algunos pintores presentan su obra dentro de un marco y una superficie de polimetacrilato de metilo, conocido comúnmente como metacrilato, de apariencia transparente. Principalmente, suelen usarlos los pintores de acuarelas, por la delicadeza y fragilidad del papel.

Acerca de este asunto también se consultó en las encuestas, apareciendo los resultados en el punto 7.4.16.

### 6.2.5. Exposición de las obras presentadas.

Al llegar la hora de finalización marcada en las bases, los participantes han de haber presentado la obra en el lugar correspondiente, para que los miembros de la organización continúen con la siguiente fase, que consistirá en la ubicación y exposición pública de las obras presentadas, antes de su visionado por parte del jurado, para que las evalúe y seleccione, determinando el fallo posterior.

Normalmente, el lugar donde es presentada la obra, queda reflejado por escrito dentro de las bases o es indicado por la organización al inicio, durante el momento de la inscripción y sellado. Este, generalmente, suele ser un lugar amplio, al que puede acceder el público antes del fallo del jurado y tras su deliberación, para poder ver las obras. Como espacio expositivo, puede estar en un lugar exterior (plazas, calles, parques, jardines, paseos, calles, ...) o en el interior de algún edificio (sala de exposiciones, ayuntamientos, iglesias, teatros, galerías de arte,...)

A continuación, se muestra una tabla en la que se recogen el número y el porcentaje de los diferentes espacios expositivos, indicados en las últimas bases de 614 CPRAL analizados, desde el año 2010 hasta el año 2016.

LUGARES DE EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS PRESENTADAS EN LOS CPRAL		
TIPOS DE ESPACIOS PARA LA EXPOSICIÓN	NÚMERO DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
PLAZAS	114	18,5 %
SALAS Y SALONES DE EXPOSICIÓN	87	14,1 %
OTROS LUGARES	62	10,4 %
AYUNTAMIENTOS	60	9,7 %
CASAS DE LA CULTURA	51	8,1 %
CENTROS CULTURALES	36	5,8 %
MUSEOS	24	3,9 %
ESPACIOS RELIGIOSOS (SANTUARIOS, IGLESIAS, ERMITAS, CAPILLAS, MONASTERIOS Y CONVENTOS)	21	3,4 %
CENTROS SOCIOCULTURALES	18	2,9 %
A DETERMINAR POR LA ORGANIZACIÓN	17	2,7 %
PARQUES Y JARDINES	13	2,1 %
CENTROS CÍVICOS	9	1,4 %
PASEOS	7	1,1 %
ASOCIACIONES	7	1,1 %
PABELLONES	7	1,1 %
TEATROS	6	1 %
OFICINAS DE TURISMO	6	1 %
BIBLIOTECAS	6	1 %

CASTILLOS	6	1 %
RECINTOS FERIALES	5	0,8 %
CASALES	5	0,8 %
MERCADOS Y CENTROS COMERCIALES	5	0,8 %
CALLES	5	0,8 %
GALERÍAS DE ARTE	4	0,6 %
CENTROS, CÍRCULOS Y CLUBS ARTÍSTICOS	4	0,6 %
PALACIOS	4	0,6 %
RESIDENCIAS Y CENTROS DE DÍA	3	0,5 %
CASINOS	3	0,5 %
HOSPITALES	2	0,3 %
POLIDEPORTIVOS	2	0,3 %
PATIOS	2	0,3 %
CAMPUS UNIVERSITARIOS	2	0,3 %
AUDITORIOS	2	0,3 %
FUNDACIONES	2	0,3 %
BODEGAS	2	0,3 %
CUARTEL MILITAR	1	0,1 %
<b>TOTAL</b>	<b>614</b>	<b>100 %</b>

Fig. 18. Tabla 2. Número total de los diferentes tipos de espacios expositivos de la última edición de 614 CPRAL analizados entre los años 2010 y 2016.

Son las plazas, los lugares en donde mayor porcentaje de certámenes (18,5 %), suelen exponer las obras y reunir a los participantes para el veredicto del jurado, seguidas de las salas y salones de exposiciones (14,1 %).

Los participantes llegan a este lugar de presentación y exposición de las obras, dejando sus obras colocadas encima de sus caballetes, en lugares visibles a la vista del público y de los miembros del jurado, los cuales, pasarán posteriormente a observarlas y evaluarlas. Habitualmente, las obras permanecen expuestas durante un periodo de tiempo que oscila entre la media hora o las tres horas antes de que se revele el fallo del jurado. En algunos certámenes se puede producir una variación importante, al declararse el fallo en días posteriores, debiéndose de dejar las obras en depósito. Como veremos, esto genera mucha polémica entre los participantes.

La modalidad de exposición puede variar, según el momento, en el que esta se produce. A partir de este criterio, hemos establecido tres grupos en función de estas modalidades:

**1. Exposición en la misma jornada del certamen.** En estos concursos se conforma una exposición de todas las obras, desde el momento en el que son presentadas y horas después, hasta la declaración del fallo del jurado.

2. **Exposición en una fecha posterior a la jornada del certamen.** En esta modalidad las obras no son expuestas el mismo día de celebración del certamen, sino que estas, son custodiadas por la organización y mostradas posteriormente, durante un periodo de tiempo determinado. En esta exposición pueden mostrarse todas las obras entregadas, o una selección de estas, junto con las ganadoras.

3. **Exposición en la misma jornada del certamen y posteriormente.** Se daría una última modalidad, en la que todas las obras presentadas son expuestas al final de la jornada del certamen, organizándose asimismo otra exposición o exposiciones —a veces itinerantes—, con posterioridad al día del certamen. En esta modalidad, las obras que se muestran pueden ser, todas las presentadas o sólo una selección de estas, junto con las ganadoras. El lugar de la exposición posterior, puede ser el mismo en el que se mostraron el día del certamen u otro espacio reservado y preparado para tal evento.

A continuación, se muestra un gráfico con los porcentajes de cada CPRAL en función de la modalidad expositiva que desarrollaron en su última edición entre los años 2008 y 2016.

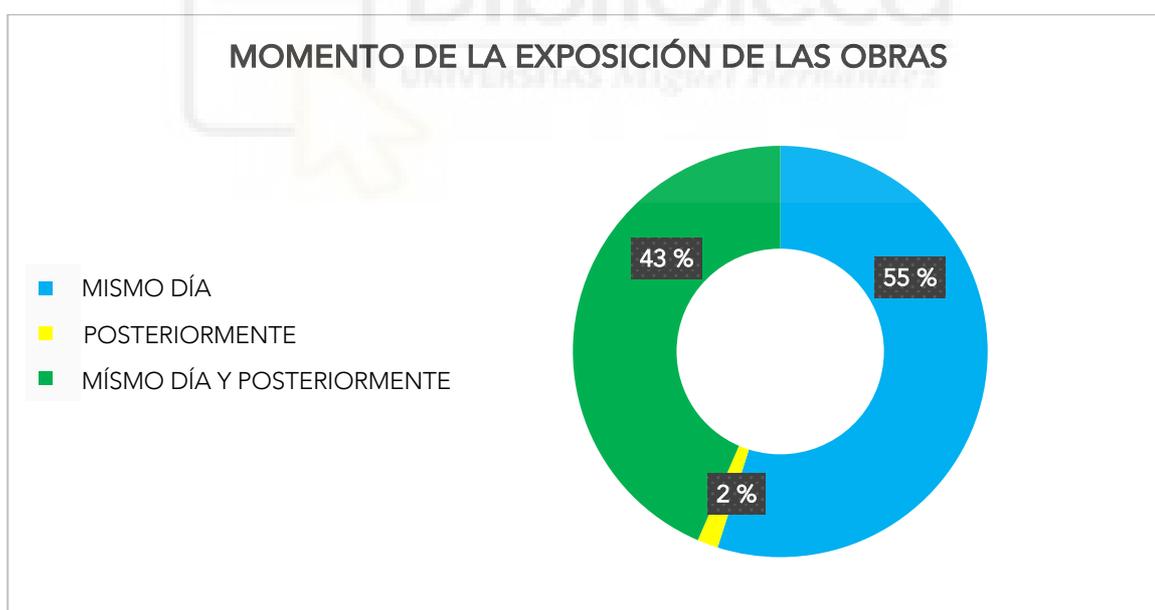


Fig. 19. Gráfico 1. Porcentajes de los 614 CPRAL analizados, en función del momento en el que se desarrolló la exposición durante su última edición entre los años 2008 y 2016.

La modalidad de exponer solamente en una fecha posterior, no es la más habitual (2 %), sino que, algo más de la mitad (55 %) de los concursos suelen tener la exposición el mismo día únicamente, y algo menos de la mitad (43 %) ese día y una fecha posterior.

### 6.2.6. Veredicto del fallo del jurado y entrega de premios.

Todo certamen que se precie, dispone de un jurado, compuesto por una serie de personas que son designadas por los organizadores para formar parte de él. Entendemos, que lo más lógico, adecuado y profesional, es que estas personas sean expertos o tengan alguna relación con el ámbito que van a evaluar, en este caso con el arte o la pintura. Profesores de arte, pintores, críticos, galeristas y otros agentes del mundo del arte, además de concejales, técnicos de cultura y otras personas sin conocimientos artísticos, suelen ser nombrados como miembros del jurado.

Tras ese tiempo de entrega de las obras, pueden pasar varias horas hasta que se conoce el veredicto del jurado, quedando las pinturas realizadas durante ese tiempo, expuestas al público. Durante esta exposición previa, los miembros del jurado —a veces a puerta cerrada y otras de manera pública— suelen visionar todas las obras entregadas, tomando anotaciones y puntuando las pinturas una por una. Esto suele hacerse de manera grupal o cada miembro del jurado por separado. La decisión final que determina cuáles serán los cuadros ganadores no siempre es sencilla, permaneciendo el jurado durante un intervalo de tiempo —a veces muy prolongado— deliberando.

Llegado ese momento tras la deliberación final, el público y los pintores se reúnen en el lugar donde se hace pública, la resolución con el nombre de los ganadores. Estos comienzan a ser nombrados, para que se dirijan a recoger su premio, generalmente, encima de un lugar visible y elevado, como una tarima o escenario, mostrándose a su vez las obras premiadas.

Finalizado este momento, es habitual que los autores no premiados comiencen a poner sus obras a la venta, dejando su número de teléfono encima de la obra y negociando con el público interesado.



## Capítulo 7. Participación en los certámenes de pintura rápida al aire libre





## 7.1. Encuestas realizadas a los participantes en los CPRAL.

De acuerdo al tipo de metodología que hemos llevado a cabo, explicada en el apartado 3.2., este capítulo está dedicado íntegramente, a la recopilación, ordenación y análisis pormenorizado de los resultados obtenidos, a partir de las encuestas realizadas a los participantes de los certámenes de pintura rápida (Yapu, 2016). La importancia de este capítulo radica, en que la información se obtiene directamente del testimonio y opinión de individuos que participan en estos concursos, lo que permite, junto con el estudio de la parte organizativa y reglamentaria, conocer y comprender con mayor profundidad los mecanismos protocolarios y la dinámica de los CPRAL en España, como fenómeno de cierto alcance social y cultural.

Con el diseño de este cuestionario hemos pretendido mayormente, develar cuáles son las características de los pintores y su participación en los CPRAL, a partir de los valores de las variables obtenidas, como estimadores de los parámetros<sup>87</sup> de dicha población objeto de estudio. De esta manera, hemos podido ampliar el conocimiento sobre dichos concursos desde otros aspectos, que nos han permitido reflexionar y obtener conclusiones sobre su relación con la sociedad, la formación académica de sus participantes, su participación en los circuitos y actividades dentro del arte contemporáneo o los mecanismos y dinámicas de plasmación y representación del paisaje, junto con aquellos aspectos procedimentales y técnicos desarrollados en las prácticas pictóricas durante estos certámenes.

---

<sup>87</sup> Los valores de las variables se han cosechado a partir de una muestra y no un censo, de ahí que sean denominados como estimadores y no parámetros en sí mismos (Pimienta, 2000, p. 264).

Todos los resultados son mostrados ordenadamente en formato de gráficos y tablas. En estos, aparecen cifras y en algunos casos decimales de los porcentajes, los cuales, suelen estar redondeados a la cifra entera más cercana, para así, facilitar una lectura y comprensión más dinámicas. La exposición de los resultados sigue el mismo orden y secuencia temática que aparece en el formulario de preguntas<sup>88</sup> difundido. Aunque, hemos realizado ligeras modificaciones, que afectan al orden de cuatro de las preguntas, no mostrando además, los resultados de cinco de ellas. Se ha respetado, por tanto, el orden original del formulario de preguntas, porque entendimos desde su diseño y configuración inicial, que dicho orden tiene un sentido, el cual permite estructurar coherentemente todos aquellos aspectos e información que pretendíamos recabar, tanto para su estudio como para su posterior lectura.

Este capítulo se estructura en cinco apartados, ya que son cinco los bloques en los que hemos dividido el formulario, el cual, se compone de un total de 52 preguntas. Respecto a la clasificación de las preguntas y su ordenación, en el apartado 3.4.1. hemos ofrecido las explicaciones oportunas. Los cinco bloques contemplan diferentes aspectos relevantes, implicados en la práctica y desarrollo de estos certámenes, así como en las características y opiniones de los participantes:

1. Aspectos de la formación artística de los participantes en los CPRAL.

Esta sección se compone de cinco preguntas, con las que se trató de obtener datos e información sobre la formación artística y académica previa de los participantes, averiguando además, si durante dicha formación desarrollaron contenidos relacionados con el paisaje, la pintura al aire libre o los CPRAL.

2. Aspectos específicos sobre la participación en los CPRAL.

Se han seleccionado 14 preguntas específicas en torno a la participación en los certámenes. Se consultan datos sobre la frecuencia en la participación, distancia a la que se encuentran los concursos desde su domicilio, edad en la que se comenzó a participar, si se ha ganado algún premio y en caso afirmativo cuantos. También se consulta acerca de la opinión respecto a las reglas escritas en las bases o cuestiones en relación a la figura y la labor del jurado en los CPRAL.

---

<sup>88</sup> Este formulario original puede encontrarse al final de este trabajo, en el Anexo II adjunto.

3. Aspectos sobre la práctica y los procedimientos llevados a cabo en los CPRAL.

Para el tercer bloque se han seleccionado 32 preguntas en torno a la práctica artística, los procedimientos técnicos utilizados, los estilos que se suelen desarrollar, el uso de barnices y productos de secado rápido de la pintura durante la participación, además de otras cuestiones.

4. Otras preguntas generales relacionadas con la participación en los CPRAL.

En este cuarto bloque se ha consultado sobre asuntos relacionados directa o indirectamente con la práctica en los CPRAL, como son las actividades artísticas que desarrollan en otros ámbitos como ferias, galerías u otros certámenes de arte, junto con otras consideraciones y opiniones individuales.

5. Reflexiones generales de los participantes sobre los CPRAL.

Finalmente, junto a los cuatro primeros bloques se ha incluido una última selección de reflexiones de los participantes, acerca de los CPRAL en general.

En este orden, se irán mostrando todos los asuntos abordados, pasando por cada una de las preguntas de las encuestas, las cuales han sido dispuestas y tratadas como apartados o puntos específicos dentro del trabajo de investigación. Estos apartados comienzan con una breve presentación explicativa, que trata de contextualizar y justificar las razones e intenciones de la pregunta concreta, pasando a mostrarse los resultados, insertados en gráficos y tablas, para finalmente, completarse con una valoración de estos resultados en cada apartado. Aunque, estos puntos se muestran estructurados de manera separada, formulándose cada pregunta específicamente, para abordar determinados asuntos; es necesario entender, que nuestro objetivo final es conocer el fenómeno de los CPRAL de manera completa e integral.

El formulario se iniciaba con tres cuestiones de carácter personal, destinadas a conocer la fecha de nacimiento, la localidad y la provincia donde residen habitualmente, así como la nacionalidad de los individuos. Estos atributos nos han aportado información sobre la edad de los encuestados, como variable cuantitativa demográfica, junto con la ubicación geográfica correspondiente al lugar de residencia y la nacionalidad, como variables cualitativas demográficas de estimable valor. Junto a esto, de manera opcional solicitábamos un correo

electrónico personal, a través del cual, ponernos en contacto en el caso de que fuera necesario.

En la actualidad no existe ningún censo o registro que pueda determinar con exactitud el número de artistas o pintores<sup>89</sup> que participan en este tipo de certámenes. Nuestra estimación desde un principio, fue la de obtener las respuestas de alrededor de 200 individuos, calculando, que en base a una media de participación en cada certamen de entre 20 a 50 personas, y sabiendo, que muchas de estas personas suelen repetir su asistencia, pensamos en una cifra que rondaría entre los 2.000 y 4.000 individuos aproximadamente. Estos formarían ese universo<sup>90</sup> poblacional como objetivo, compuesto de individuos que participan o han participado en estos certámenes; siendo conscientes del riesgo académico que supone aportar una cifra tan imprecisa sin disponer de un censo acreditado que la justifique.

La encuesta ha sido respondida por 134 individuos, de diferentes rangos de edad, procedentes de 34 provincias españolas. En las consultas y estudios a pie de campo, que hemos ido realizando durante el desarrollo de los CPRAL a los que hemos asistido, hemos detectado la curiosidad y el interés general de los artistas por conocer más, acerca de esta investigación y las encuestas. Por ello, consideramos con una alta probabilidad, que las 134 personas que han respondido el formulario, lo han hecho de manera consciente y decidida; valorando la importancia que posee esta investigación, como aportación novedosa en el ámbito académico-científico, e incluso sorprendidos de que se estuviera llevando a cabo un estudio sobre un tema, que ciertamente no ha sido considerado como digno de tal.

Según la información proporcionada, una gran parte de los encuestados son participantes frecuentes de estos certámenes, con lo que ello supone como aportación, por el conocimiento y experiencia directos que tienen al respecto.

---

<sup>89</sup> Hemos de aclarar, que a lo largo del trabajo de investigación hemos decidido usar los términos artista y pintor para referirnos de manera general, a los individuos que participan en los CPRAL. Consideramos que, aunque no todos son artistas e incluso pintores, desde un punto de vista profesional, si que podría aceptarse que estas personas poseen un interés por el arte y la pintura, practicándolos e incluso, tomando la definición de artista de la Real Academia de la Lengua Española (2001), probablemente se encuentran «dotadas de la capacidad o habilidad necesarias para alguna de las bellas artes». Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Disponible en el sitio web <https://dle.rae.es/?id=3ryMAo1>. [Consulta: 23-07-2019]

<sup>90</sup> En una encuesta, el universo es aquella población o número de individuos como objeto de estudio, de los cuales se quiere obtener información.

Las encuestas permanecieron abiertas al público desde el 20 de septiembre de 2017, cuando comenzó su difusión, hasta el 20 de agosto de 2018, que se decidió cerrar para poder comenzar con su estudio y análisis.

Tras la exposición de estas aclaraciones y particularidades, sobre la estructura y el orden de exposición de los resultados, iniciamos este capítulo con una contextualización de los atributos demográficos de la población encuestada.

Comenzamos con la edad de los individuos de la muestra, para ello, vamos a exponer los datos, separados en grupos de edad y así facilitar su lectura, junto con una visión general y resumida. La estructuración que hemos establecido por grupos, corresponde a una segmentación de las edades según las principales etapas cronológicas: la adolescencia-juventud (desde los 12 hasta los 25 años), otra etapa de juventud-adulthood (entre los 26 y los 45 años), el periodo de adultez-madurez (entre los 46 y los 65 años), para completar finalmente con la etapa correspondiente a la tercera edad (desde los 66 hasta los 100 años). Entendemos, que esta es la manera más idónea y correcta, pues contempla todas las edades posibles de participación, acordes al crecimiento y maduración humanos.

131 individuos han indicado sus edades, 12 de las cuales han sido descartadas por tratarse de fechas erróneas, debido a su imposibilidad o falsedad evidente (2016, 1820,...).

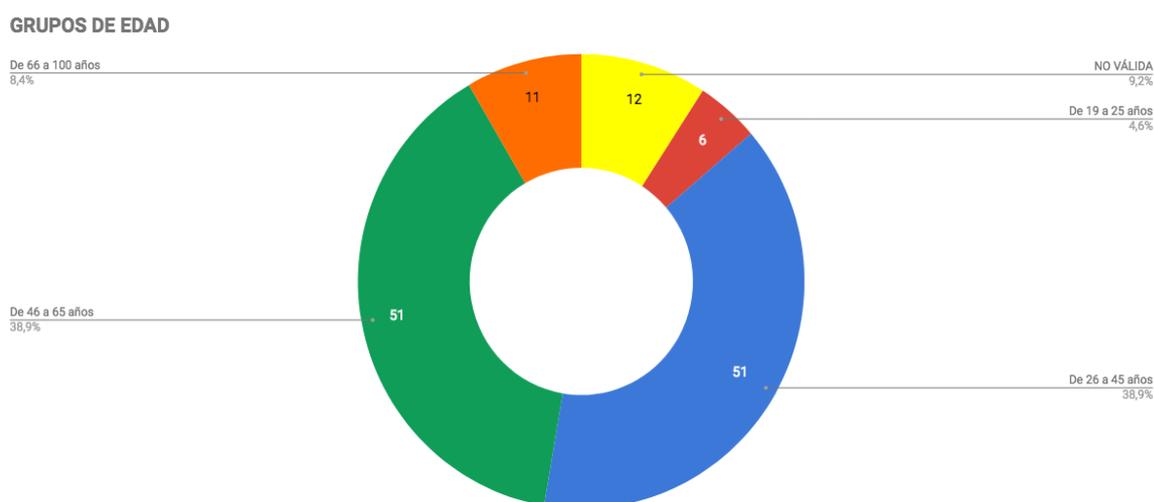


Fig. 20. Gráfico 2. Número de participantes encuestados según rangos de edad.

Los resultados revelan, que la gran mayoría de los individuos (77,8 %) de la muestra, tienen entre de 26 y 65 años, el grupo de 26 a 45 años lo constituye un

38,9 % y el grupo de 46 a 65 años, justamente, otro 38,9 %. No hay constancia de la obtención de datos por parte de individuos dentro del grupo de 0 a 18 años, lo cual puede explicarse, por ser unas edades en las que probablemente, no haya un interés evidente por participar en este tipo de encuestas, además de ser un periodo temporal de formación, en el que difícilmente, se suelen desarrollar las habilidades y destrezas, necesarias para pintar de manera profesional en certámenes de este tipo. Al grupo de 19 a 25 años, sólo pertenece un escaso 4,6 %, y por último, un 8,4 % de individuos tienen entre 66 y 100 años, siendo el grupo de mayor edad.

A continuación, exponemos en la siguiente tabla la nacionalidad de los individuos que han participado en las encuestas:

NACIONALIDAD DE LOS PARTICIPANTES ENCUESTADOS		
NACIONALIDAD	PARTICIPANTES	PORCENTAJES
ESPAÑOLA	126	94,1 %
BELGA	1	0,7 %
CHILENA	1	0,7 %
RUSA	1	0,7 %
PERUANA	2	1,5 %
BÚLGARA	1	0,7 %
HÚNGARA	1	0,7 %
<b>TOTAL</b>	<b>134</b>	<b>100 %</b>

Fig. 21. Tabla 3. Número y porcentajes correspondientes, según la nacionalidad de los participantes encuestados.

Todos los encuestados han indicado su nacionalidad. Como era de esperar, la gran mayoría de los participantes (94,1 %) son de nacionalidad española, el resto (5,9 %) poseen otras nacionalidades. Pensamos, que probablemente estos últimos podrían ser estudiantes universitarios con becas de intercambio internacional, pues el formulario se envió para su difusión, por las Facultades de Bellas Artes españolas, las cuales suelen tener este tipo de alumnado. Sin conocer la cultura y el origen real de estas personas, valoramos positivamente este hecho, considerando, que aunque son pocos, nos pueden aportar una visión «foránea» o seguramente diferente a la visión nacional.

En el siguiente gráfico se muestran las provincias donde los encuestados han indicado que residen habitualmente.

### PROVINCIAS DE LOS PARTICIPANTES ENCUESTADOS

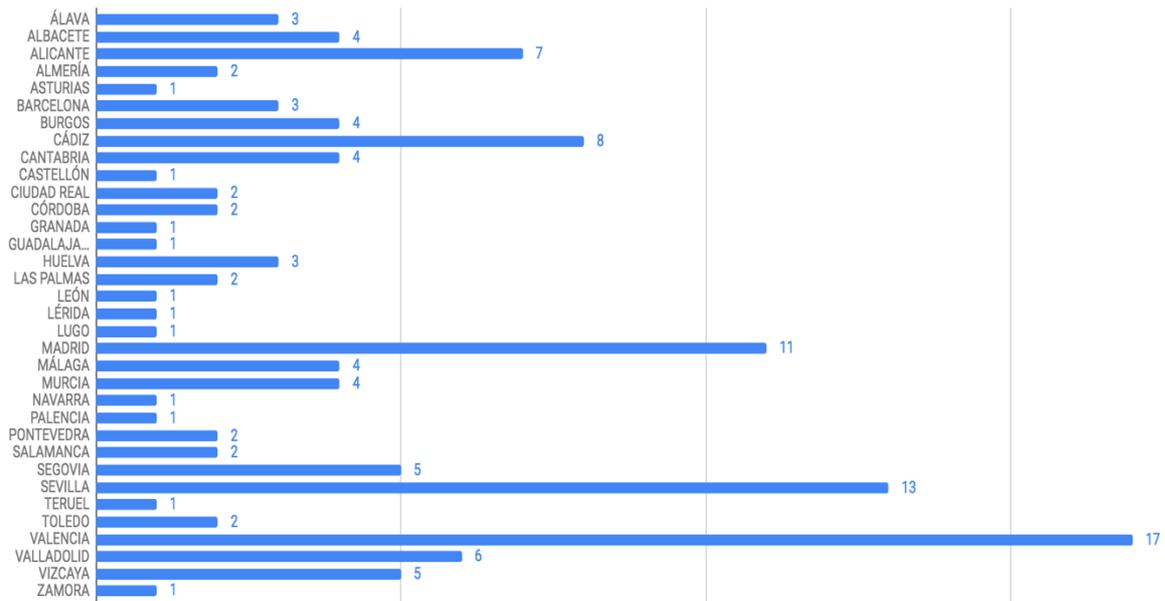


Fig. 22. Gráfico 3. Número de participantes encuestados según la provincia donde residen habitualmente.

Estos mismos datos y sus porcentajes, también se muestran dispuestos en columnas en la siguiente tabla.

PROVINCIAS DONDE RESIDEN LOS PARTICIPANTES ENCUESTADOS		
PROVINCIAS	PARTICIPANTES	PORCENTAJES
Álava	3	2,4 %
Albacete	4	3,2 %
Alicante	7	5,6 %
Almería	2	1,6 %
Asturias	1	0,8 %
Barcelona	3	2,4 %
Burgos	4	3,2 %
Cádiz	8	6,3 %
Cantabria	4	3,2 %
Castellón	1	0,8 %
Ciudad Real	2	1,6 %
Córdoba	2	1,6 %
Granada	1	0,8 %
Guadalajara	1	0,8 %
Huelva	3	2,4 %
Las Palmas	2	1,6 %
León	1	0,8 %
Llerida	1	0,8 %
Lugo	1	0,8 %
Madrid	11	8,7 %
Málaga	4	3,2 %

MURCIA	4	3,2 %
NAVARRA	1	0,8 %
PALENCIA	1	0,8 %
PONTEVEDRA	2	1,6 %
SALAMANCA	2	1,6 %
SEGOVIA	5	4 %
SEVILLA	13	10,3 %
TERUEL	1	0,8 %
TOLEDO	2	1,6 %
VALENCIA	17	13,5 %
VALLADOLID	6	4,8 %
VIZCAYA	5	4 %
ZAMORA	1	0,8 %
SIN RESPUESTAS	8	6,3 %
<b>TOTAL</b>	<b>134</b>	<b>100 %</b>

Fig. 23. Tabla 4. Número de participantes encuestados y sus porcentajes, según la provincia donde residen habitualmente.

Sólo 126 participantes han indicado la provincia donde residen. Estos se distribuyen por 34 provincias, pertenecientes a 15 comunidades autónomas de España. Consideramos, que ello, junto con la circunstancia de los individuos de otras nacionalidades, nos puede aportar visiones y opiniones variadas, de individuos que residen prácticamente por toda la geografía española.

Valencia con 17 individuos es la provincia donde más participantes de los CPRAL han decidido responder el formulario, lo que supone un 13,5 % del total, seguido de los 13 participantes de la provincia de Sevilla, los 11 de Madrid y los ocho de Cádiz. El resto de las 30 provincias están más igualadas, habiendo respondido menor cantidad de pintores que en las cuatro provincias anteriores. Ocho participantes de los 134, no han indicado algo en este apartado.

Respecto a la localidad o ciudad de residencia habitual, esta se ha indicado en 126 de los casos.

LOCALIDADES O CIUDADES DE LOS PARTICIPANTES ENCUESTADOS		
PROVINCIAS	PARTICIPANTES	PORCENTAJES
VALENCIA	14	10,4 %
MADRID	7	5,2 %
SEVILLA	6	4,5 %
VALLADOLID	5	3,8 %
CÁDIZ	4	3 %
SEGOVIA	3	2,2 %
BURGOS	3	2,2 %

HUELVA	3	2,2 %
MURCIA	3	2,2 %
CANTABRIA	2	1,5 %
SALAMANCA	2	1,5 %
VITÓRIA GASTEIZ	2	1,5 %
ARTZINIEGA	2	1,5 %
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	2	1,5 %
LLEIDA	2	1,5 %
ALTEA	2	1,5 %
ALMANSA	2	1,5 %
DOS HERMANAS	2	1,5 %
PILAR DE HORADADA	1	0,7 %
BENAOCAZ	1	0,7 %
CÓRDOBA	1	0,7 %
PEDRERA	1	0,7 %
LEBRIJA	1	0,7 %
MELIANA	1	0,7 %
L'ESTANY	1	0,7 %
LEIOA	1	0,7 %
LEGANÉS	1	0,7 %
EL ESCORIAL	1	0,7 %
FUENSALIDA	1	0,7 %
LUGO	1	0,7 %
MORÓN DE LA FRONTERA	1	0,7 %
ZAMORA	1	0,7 %
LOS YÉBENES	1	0,7 %
POLANCO	1	0,7 %
ARCOS DE LA FRONTERA	1	0,7 %
TERUEL	1	0,7 %
PICANYA	1	0,7 %
ROLDÁN	1	0,7 %
NAVARRA	1	0,7 %
VÉLEZ-MÁLAGA	1	0,7 %
LEIOA	1	0,7 %
PONTEVEDRA	1	0,7 %
VIGO	1	0,7 %
OLVERA	1	0,7 %
LEÓN	1	0,7 %
PALENCIA	1	0,7 %
PUCALLPA	1	0,7 %
GRANADA	1	0,7 %
ALICANTE	1	0,7 %
ASTURIAS	1	0,7 %
ALFAZ DEL PI	1	0,7 %
EL ALBIR	1	0,7 %
ELCHE	1	0,7 %

ARRIATE	1	0,7 %
TORRECABALLEROS	1	0,7 %
MALAGÓN	1	0,7 %
SAN PEDRO DE GAILLOS	1	0,7 %
CARCAIXENT	1	0,7 %
LOS CORRALES	1	0,7 %
LAGUNA DE DUERO	1	0,7 %
ALBACETE	1	0,7 %
HELLÍN	1	0,7 %
GETXO	1	0,7 %
LA VALL D'UIXÓ	1	0,7 %
MÁLAGA	1	0,7 %
GRIÑÓN	1	0,7 %
PRUNA	1	0,7 %
ESPINOSA DE LOS MOTEROS	1	0,7 %
MOIÁ	1	0,7 %
PUERTOLLANO	1	0,7 %
VIZCAYA	1	0,7 %
CAMPO REAL	1	0,7 %
PORTUGALETE	1	0,7 %
CARACAS DC	1	0,7 %
UBRIQUE	1	0,7 %
HORCHE	1	0,7 %
CARTES	1	0,7 %
BERGA	1	0,7 %
<b>TOTAL</b>	<b>126</b>	<b>100 %</b>

Fig. 24. Tabla 5. Número de participantes encuestados y sus porcentajes, según las localidades y ciudades donde residen habitualmente.

Como puede comprobarse, las localidades y ciudades donde residen habitualmente los encuestados, están distribuidas por toda la geografía española, dentro de las 34 provincias indicadas en la tabla. Al menos un individuo de las 60 localidades o ciudades indicadas, ha respondido.

La ciudad donde residen más participantes de las encuestas es Valencia, pensamos, que ello no se debe a que allí proliferen más, los artistas que participan en los CPRAL, sino que probablemente, la encuesta fue difundida con mayor profusión en esa zona, por parte de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, y en consecuencia, esto ha facilitado una mayor respuesta entre los interesados de ese lugar.

Tras este primer apartado introductorio que contextualiza a un nivel demográfico la población del muestreo, presentaremos a continuación los

resultados de las preguntas pertenecientes al primer grupo temático, centrado a los aspectos de la formación artística de los participantes en los CPRAL.

## **7.2. Formación artística de los participantes en los CPRAL.**

En este apartado pretendemos conocer que tipo de relación existe entre la formación artística de los participantes y los CPRAL, recabando información que nos permita trazar una correspondencia con los estudios artísticos impartidos en la educación secundaria, el bachillerato o los propios estudios universitarios; más concretamente los estudios de Bellas Artes, al ser este el ámbito docente desde donde nos situamos como profesores universitarios y en el que estamos más especializados.

Por lo tanto, las preguntas planteadas en este apartado, surgen desde la cuestión inicial acerca de la conexión que existe entre la formación artística y pictórica reglada (sus contenidos, métodos, técnicas,...) y las prácticas artísticas desarrolladas en los CPRAL, las cuales, giran en torno al concepto de la praxis de la pintura de paisaje al aire libre o plenairista y los métodos de la pintura directa o *alla prima*, sujetos a unas condiciones temporales, ambientales, lumínicas o técnicas, específicas.

A su vez, hemos de revelar nuestro interés por descubrir la relación entre aquellas prácticas artísticas, asignaturas, cursos y contenidos asociados al paisaje y los CPRAL, que se pueden desarrollar en las diferentes etapas formativas.

### **7.2.1. Formación de los participantes relacionada con la práctica pictórica.**

Comenzamos mostrando en este apartado, los resultados de la primera cuestión, ubicada dentro del ámbito de la formación, con la que se iniciaba el formulario de preguntas. Concretamente, se consultaba sobre el tipo de formación, en general, que han recibido los participantes, relacionada con la pintura. Como respuesta a la pregunta, se ofrecían siete valores opcionales en

formato de selección múltiple, junto con la opción *otra*, para indicar alguna formación diferente de las propuestas. Han respondido los 134 participantes.

### 1. ¿QUÉ TIPO DE FORMACIÓN HAS RECIBIDO RELACIONADA CON EL ARTE DE LA PINTURA?

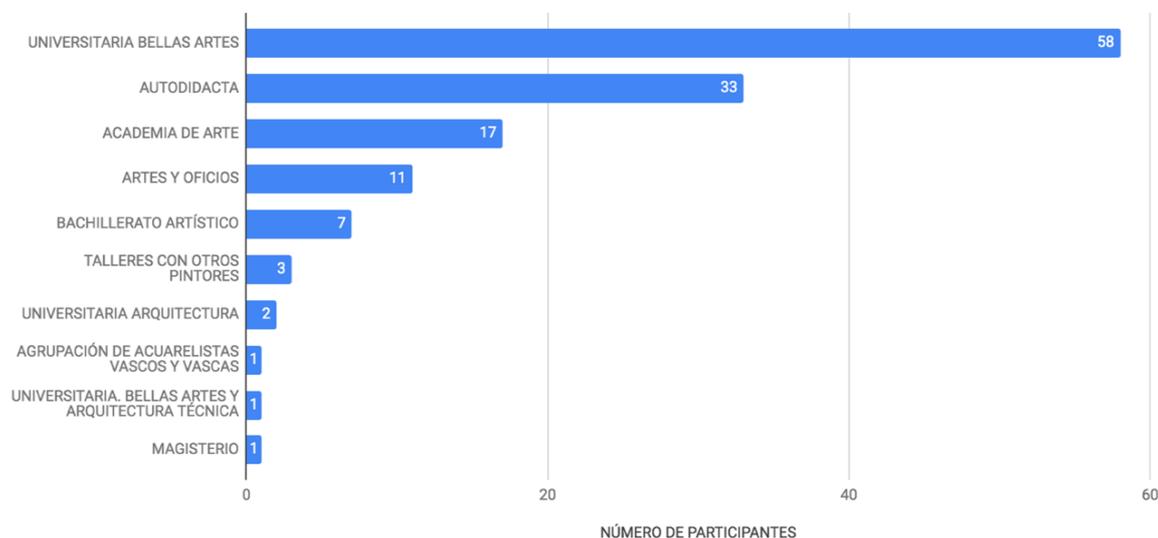


Fig. 25. Gráfico 3. Respuestas sobre el tipo de formación relacionada con el arte de la pintura, que han recibido los participantes encuestados.

Los resultados indican que el número de licenciados o graduados (58) en Bellas Artes (43,3 %), es superior a cualquier otro tipo de formación, seguido de 33 individuos (24,6 %) que se formaron de manera autodidacta. En el tercer y cuarto puesto se encuentran los formados en academias de arte (12,7 %), artes y oficios (8,2 %) o bachillerato artístico (5,1 %).

Aunque la pregunta especificaba, que la formación tuviera alguna relación con el arte de la pintura, algunos encuestados han indicado carreras o centros de formación, que de entrada entendemos, no son conocidos por su relación con la formación en la pintura, como es el caso de Magisterio (0,7 %) o en mayor medida Arquitectura Técnica (0,7 %), aunque puntualmente, dispongan de contenidos artísticos relacionados con el dibujo o la pintura.

#### 7.2.2. Universidades donde se formaron los encuestados.

En este apartado mostraremos los resultados sobre las diferentes universidades y Facultades de Bellas Artes, donde estén estudiando o hayan estudiado aquellos encuestados que tuvieron una formación de este tipo.

Han respondido 61 del total de los 134 participantes, dos más que los 59 que indicaron en el punto anterior, que su formación había sido universitaria en Bellas Artes. Este margen de diferencia puede deberse a un error, en la inserción de los datos por parte de los encuestados durante el proceso de respuestas, o al hecho de que, en la pregunta anterior se hacía referencia al tipo de formación recibida, formulándose la pregunta en tiempo pasado, mientras que en esta segunda se especificaba *cuál es o fue la Facultad* en la que estudia o estudió el encuestado. Por ello, suponemos que seguramente, esta diferencia se deba a que se encuentren estudiando Bellas Artes en el momento de responder, siendo la formación indicada en la pregunta anterior, la última que se completó, correspondiendo en ese caso al bachillerato artístico por ejemplo.

Los valores opcionales que se ofrecían para elegir, incluían las 14 Facultades de Bellas Artes públicas en España, la Facultad de Bellas Artes Rey Juan Carlos y la opción *otra*.

Los resultados se muestran en el siguiente gráfico.

## 2. EN EL CASO DE QUE LA FORMACIÓN SEA UNIVERSITARIA, ¿CUÁL ES O FUE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES?

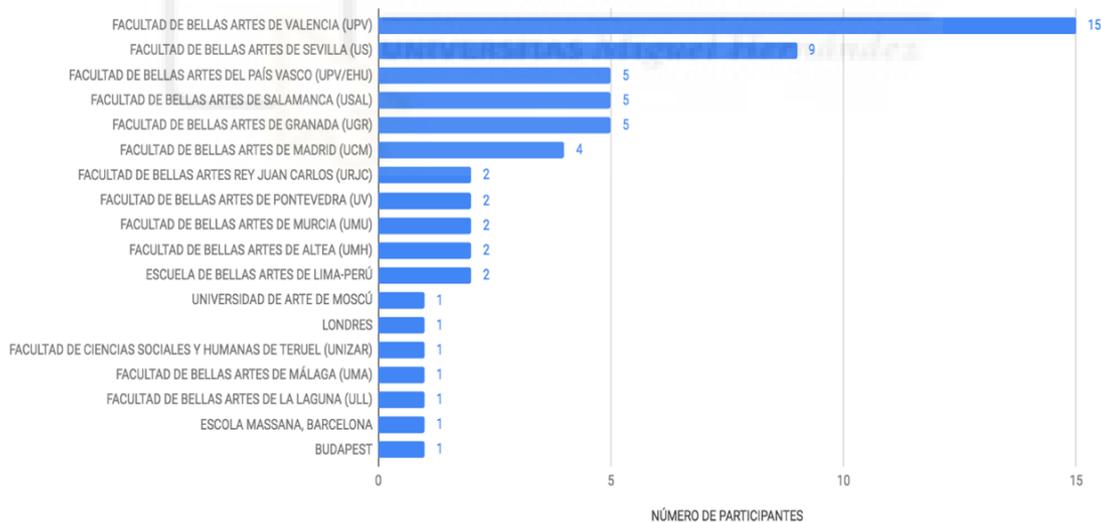


Fig. 26. Gráfico 4. Respuestas sobre las Facultades de Bellas Artes donde se formaron los participantes encuestados.

Como puede apreciarse en los resultados del gráfico 5, al menos un estudiante de 12 de las 14 Facultades de Bellas Artes de España, ha respondido al cuestionario. Esto nos sugiere, que la participación de universitarios en estos certámenes está muy extendida por toda la geografía española, habiendo representación de un 86 % de las Facultades de Bellas Artes españolas. 15 de ellos

proviene de la Facultad de Bellas Artes de Valencia (lo cual se relaciona con los 14 que han indicado su residencia habitual en esa ciudad), seguida de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla con nueve participantes. También hay individuos que han indicado en la opción *otra*, que su formación fue en universidades extranjeras como la de Lima, Moscú, Londres o Budapest, coincidiendo con las nacionalidades indicadas anteriormente.

En general, estos resultados corroboran la hipótesis y los indicios previos, acerca de que, en los CPRAL suelen participar los estudiantes y egresados en Bellas Artes, pudiéndose así establecer una clara relación con la formación universitaria y un consecuente enriquecimiento recíproco entre sendos ámbitos. Esto sería mediante la actividad práctica y experiencial desarrollada en los concursos, aplicada a los estudios en Bellas Artes, o de manera inversa la instructivo-formativa, de carácter reglado o académico de los estudios universitarios, la cual revierte como aprendizaje y preparación en los certámenes de pintura rápida.

### **7.2.3. Contenidos relacionados con el paisaje durante la etapa formativa.**

Como se ha indicado, el fenómeno de los CPRAL entendido como práctica artística, ha de ser enfocado y comprendido en el marco de la relación entre la cultura y la idea de paisaje, desde el asunto que concierne a la plasmación o representación del territorio, los lugares comunes y habitados colectivamente por la ciudadanía —tanto urbanos como rurales— y su construcción como imagen identitaria y compartida en las dimensiones de lo social, antropológico y cultural. Es por esta razón, que hemos considerado fundamental formular varias preguntas enlazadas con este asunto, las cuales, permitan comprender la relación entre el paisaje, la pintura al aire libre, la formación recibida y los CPRAL.

La tercera de las preguntas del cuestionario aborda directamente este asunto, con la finalidad de conocer si durante esa etapa formativa, el encuestado desarrolla o desarrolló algún contenido relacionado con el paisaje. 110 de los encuestados respondieron a esta pregunta. Se ofrecían siete posibles valores dispuestos en casillas de verificación, incluyendo la opción de desarrollo *otra*.

### 3. ¿DESARROLLAS O DESARROLLASTES DURANTE ESTA ETAPA FORMATIVA ALGÚN CONTENIDO RELACIONADO CON EL PAISAJE?

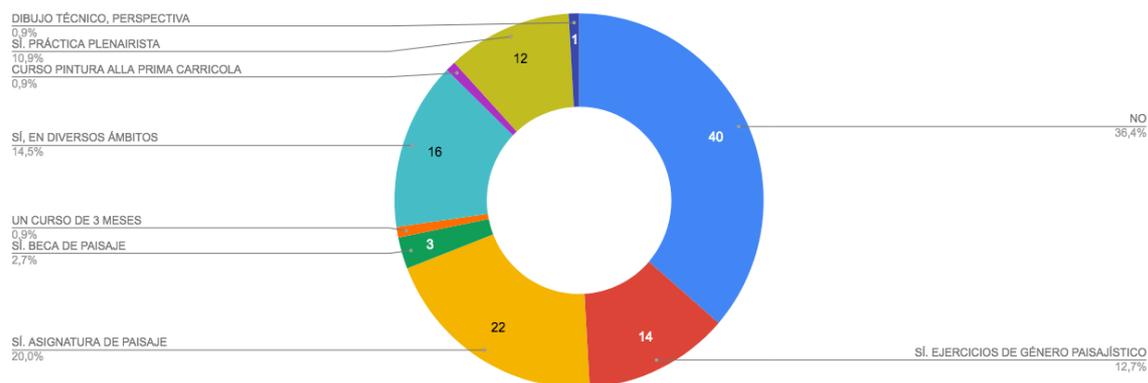


Fig. 27. Gráfico 5. Respuestas sobre los contenidos relacionados con el paisaje, desarrollados durante la etapa formativa de los participantes encuestados.

Como podemos ver en el gráfico 6, los resultados revelan que el 36,4 % no desarrolló ningún tipo de ejercicio o contenido relacionado con el paisaje. El 63,6 % indica que desarrolló algún contenido paisajístico en algún curso, beca, asignatura o ejercicio. Destaca un 20 % que cursó la asignatura de paisaje. El 14,5 % practicó el paisaje en diversos ámbitos, junto con el 12,7 % que realizó ejercicios de género paisajista sin especificar el lugar, seguido del 10,9 % que practicó la pintura al aire libre o plenairista. El 4,5 % participó en algún curso o beca de paisaje, como pudo ser el *Curso de pintura de paisaje al natural Carrícola*, impartido en La Vall D'Albaida (Alicante), difundido y organizado en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia, convocado para aficionados a la pintura y estudiantes de Bellas Artes.

Consideramos, que todos estos ejercicios y prácticas contribuyen o facilitan que muchos pintores o estudiantes de Bellas Artes puedan experimentar algún tipo de formación cercana a las condiciones desarrolladas en los CPRAL, principalmente aquellos ejercicios gráficos o pictóricos que tienen como referentes temáticos paisajes al aire libre. Lo cual, puede ser entendido como una formación práctica específica, basada en la experimentación y adquisición de ciertos métodos y aprendizajes técnicos, propios de la pintura paisajista al aire libre, a la que no todos los estudiantes y artistas están habituados, al predominar generalmente, una formación de carácter académico, en la que los alumnos trabajan en espacios cerrados y acotados lumínicamente, como son las aulas, talleres o estudios. Ello contrastaría con una supuesta tendencia didáctica, en la que los métodos y procesos de enseñanza-aprendizaje, se dirigen, cada vez más, hacia el uso de

motivos o referentes visuales bidimensionales, como las imágenes fotográficas o las pantallas multimedia, en oposición a la interacción con los referentes tridimensionales donde el artista trabaja frente al motivo del natural (Escario 2017).

#### 7.2.4. Utilidad de la formación para participar en los CPRAL.

En la cuarta pregunta —enlazada con la anterior— se consultaba, acerca de si, en aquellos casos en los que se ha desarrollado alguna formación relacionada con el paisaje, esta les había facilitado la obtención de los conocimientos y aprendizajes necesarios para abordar los CPRAL. Se ofrecían tres valores opcionales a seleccionar: *sí*, *tal vez* y *no*.

##### 4. SI ES ASÍ, ¿CREES QUE ESA FORMACIÓN EN GENERAL TE HA AYUDADO A OBTENER LOS CONOCIMIENTOS Y APRENDIZAJES NECESARIOS PARA ENFRENTAR LOS CPRAL?

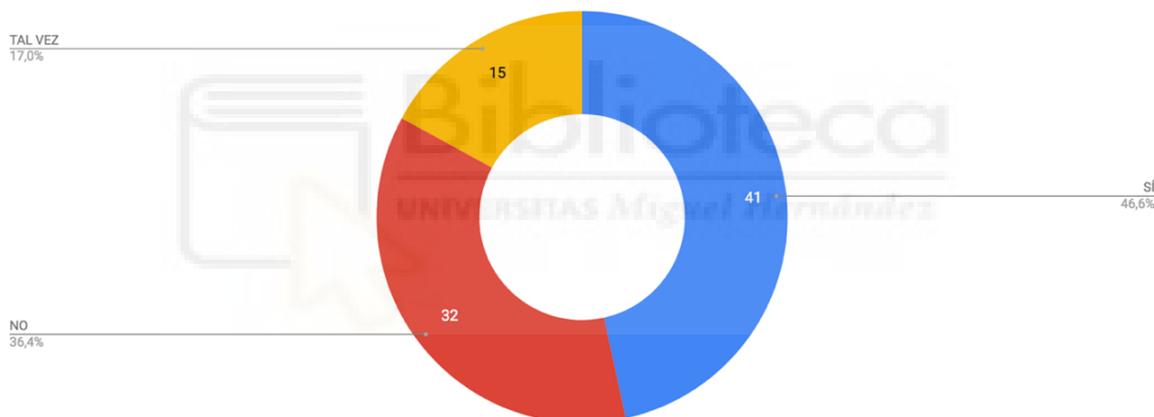


Fig. 28. Gráfico 6. Respuestas sobre la consideración por parte de los encuestados, sobre si esa formación en general, les ha ayudado a obtener los conocimientos y aprendizajes necesarios para enfrentar los CPRAL.

Se obtuvieron 86 respuestas, de las cuales, cerca de la mitad (46,6 %) eligió la opción *sí*, afirmando de manera positiva el valor y la ayuda, que esta formación relacionada con el paisaje, ofrece de cara a la participación en los CPRAL. El 17 % consideraron, que *tal vez* esto pudiera ser así y el 36,4 % restante, determinó que esa formación no les ayudó.

Desde nuestro punto de vista consideramos, que toda esta formación es positiva, contribuyendo como experiencia formativa para la adquisición de conocimientos, destrezas y aprendizajes en general. En cualquier caso, la práctica en el ámbito de los CPRAL, está marcada por unas condiciones de presión y

apremio, debidas a la temporalidad y a la competición, para las que es necesario desarrollar una práctica específica, lograble principalmente a través de la participación directa y frecuente en dichos certámenes. El tiempo de participación suele ser limitado, por lo que las metodologías y estrategias pictóricas convencionales, desarrolladas tradicionalmente en las academias y asignaturas de pintura, no siempre funcionan en los CPRAL, debido a que estas, se basan en tiempos de estructuración compositiva, construcción gráfica y cromática o procesos de secado de la obra, más extensos y dilatados cronológicamente.

### **7.2.5. Contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre en las enseñanzas universitarias en Bellas Artes.**

Con la pregunta 5, pretendíamos conocer la opinión de los encuestados, sobre la conveniencia de introducir más contenidos o ejercicios, relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre en las enseñanzas universitarias en Bellas Artes.

Tomaremos como punto de referencia, los resultados del estudio<sup>91</sup> realizado por la profesora Patricia Escario (2017), sobre *El uso de los referentes visuales en el aprendizaje de la pintura en los grados en bellas artes*, según el cual la utilización de algunos referentes tridimensionales, entre los que se incluyen el paisaje del natural, van desapareciendo de los planes de estudio, guías y programas docentes de las universidades españolas.

Se ofrecían cuatro valores opcionales: *sí, no lo sé, no, otra*. Se han obtenido 96 respuestas.

---

<sup>91</sup> Nos referimos en este caso, a la tesis ya mencionada, *El uso de los referentes visuales en el aprendizaje de la pintura en los grados en bellas artes. Contexto español*. Se indica al respecto: «En cuanto a los motivos, los referentes tridimensionales empleados utilizan a menudo los objetos o bodegones; y los modelos vivos en los géneros de figura y retrato. (...) En cuanto al resto de los motivos, como los paisajes, no tienen fácil acomodo en las aulas, lo que supone otras dificultades como desplazamientos, coordinaciones de horarios, ... etc. Es decir, el uso de algunos referentes tridimensionales obliga a mayor, coste, burocracia y coordinación docente, en un contexto de grados de poca duración y precariedad económica. Esto condiciona la preponderancia de unos motivos sobre otros en estos referentes.» (Escario, 2017, p. 249)

**5. EN EL CASO DE LAS ENSEÑANZAS UNIVERSITARIAS EN BELLAS ARTES, ¿CONSIDERAS QUE SERÍA IMPORTANTE INTRODUCIR MÁS CONTENIDOS O EJERCICIOS RELACIONADOS CON EL PAISAJE Y LA PINTURA AL AIRE LIBRE?**

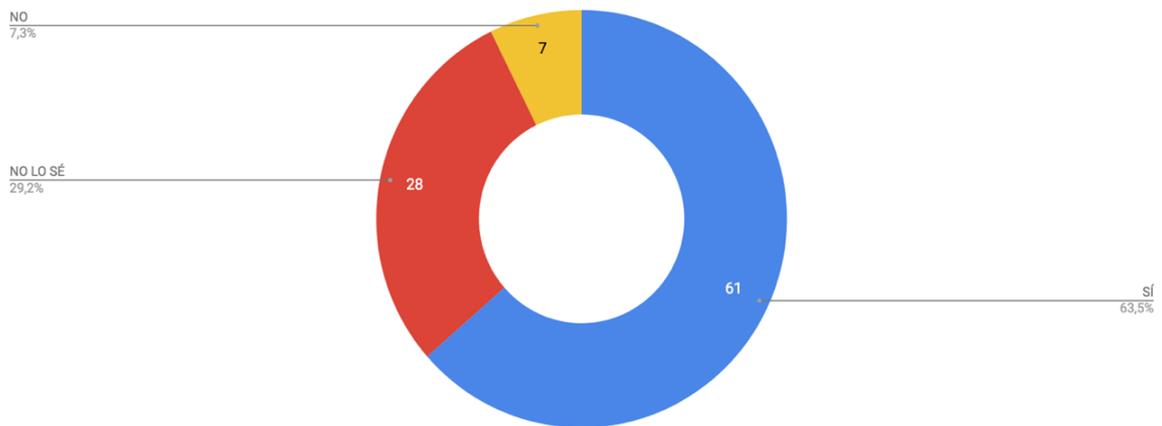


Fig. 29. Gráfico 7. Respuestas de los participantes encuestados, sobre la consideración de introducir más contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre.

Son más de la mitad (63,5 %) de los individuos que confirman con un sí, el acuerdo con lo formulado en la pregunta. El 29,2 % no lo saben, siendo un 7,3 % los que no están de acuerdo con la idea de incluir más contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre en las enseñanzas universitarias.

La mitad de los que han respondido sí (31,3 %), han incluido alguna opinión en referencia a esta idea. Una selección de estas opiniones se muestra en el siguiente gráfico.

5. EN EL CASO DE LAS ENSEÑANZAS UNIVERSITARIAS EN BELLAS ARTES, ¿CONSIDERAS QUE SERÍA IMPORTANTE INTRODUCIR MÁS CONTENIDOS O EJERCICIOS RELACIONADOS CON EL PAISAJE Y LA PINTURA AL AIRE LIBRE?
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Actualmente no existen contenidos específicos sobre pintura de paisaje, más allá de la iniciativa que pueda tener algún profesor. Sería necesario introducir algo relacionado para desarrollar habilidades de síntesis y observación
Acuarela en el paisaje
Asignatura optativa
Excursiones de dibujo y pintura al aire libre
Fundamentos de la pintura y ejecución al aire libre, técnicas, procedimientos
Ejercicios que te enfrenten al natural de modo que se desarrolle la velocidad en el procedimiento
Estudio del paisaje desde una mirada abierta a diversas disciplinas y estilos
Formación práctica y teórica sobre pintura de paisaje
Participar en certámenes al aire libre. Introducir alguna convocatoria de pintura al aire libre, de bodegón o figura

Sí, es importante incluir los temas mencionados, pero hay que marcar la diferencia, entre una formación con criterios estéticos-artísticos y otra enfrentarse a certámenes de pintura al aire libre, donde pocas veces se valora los criterios antes mencionados
--

Un estudio mas profundo con maestros de la modalidad
--

Fig. 30. Tabla 6. Respuestas de los participantes encuestados sobre la consideración de introducir más contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre.

De manera general, los encuestados declaran estar a favor de que se introduzcan más contenidos formativos o ejercicios relacionados con el paisaje o el aprendizaje de técnicas y procedimientos de la pintura al aire libre, matizándose reiteradamente, la necesidad llevar la docencia fuera de las aulas, realizando salidas al exterior de los centros educativos. Este resultado encaja con las respuestas recogidas en el trabajo de investigación mencionado anteriormente, en su apartado dedicado a las preferencias de los estudiantes, respecto a los motivos tridimensionales. En dicho estudio, los encuestados de la Universidad del País Vasco y de la Universidad Miguel Hernández de Elche «coinciden en demandar iluminación natural y pintura al aire libre» (Escario, 2017, p. 192)



### 7.3. Procesos y dinámicas de participación en los CPRAL.

La segunda sección de preguntas del formulario de las encuestas, esta centrada en los procesos y dinámicas de participación, durante el desarrollo de los CPRAL.

El principal objetivo de investigación que, englobaría a modo de justificación todas las preguntas de esta sección, se centra en conocer y reflexionar, acerca de como, la acción de participar en los CPRAL, genera una serie de hábitos y prácticas artísticas, sociales, económicas y culturales, que afectan y condicionan a los pintores participantes. Esto llega al grado de que, para algunos participantes constituye una actividad en la que se han ido especializando, a un nivel casi profesional, y un particular espacio de aprendizaje y experimentación artística, individual y colectivo. De la misma manera, entendemos que supone un importante acto de interacción social, marcado por los desplazamientos y la adaptación a los lugares de participación, pudiéndose considerar también como un hábito que transforma o ha transformado la vida y la dimensión creativa de algunos de estos pintores.

Las respuestas obtenidas nos han aportado datos, información y opiniones que son fundamentales para conocer asuntos tan variados como la frecuencia de participación, la distancia a la que se encuentran los certámenes en los que participan, así como, si este desplazamiento se realiza de manera individual o colectiva. Hemos tratado de averiguar asuntos como la edad en la que comenzaron a participar, si el hecho de ganar premios, supone un incentivo motivador de la participación, sobre la venta de las pinturas realizadas durante los concursos, los motivos por los que participan, así como otras cuestiones más específicas relacionadas con las reglas de estos concursos, como son el fallo del jurado o si consideran que los CPRAL fomentan el aprendizaje y la formación.

### 7.3.1. Frecuencia de participación en los CPRAL.

Como se ha comprobado en el capítulo 6, los CPRAL se distribuyen geográficamente por pueblos y ciudades de todas las provincias españolas, además de cronológicamente, a lo largo de todos los meses del año. Ello induce, a que muchos pintores permanezcan desplazándose frecuentemente, con la intención de participar en ellos. En este apartado, se muestran los resultados de la consulta que se hizo a los encuestados en la pregunta 6, sobre la frecuencia con la que participan en los CPRAL.

Se ofrecían siete valores de elección. Los 134 individuos han respondido en este punto.



Fig. 31. Gráfico 8. Respuestas de los participantes encuestados sobre la frecuencia de participación en los CPRAL.

Los resultados revelan, que todos los encuestados han participado al menos una vez en algún certamen de pintura rápida. El 39,8 % ha indicado que participa en entre 2 a 5 certámenes al año, seguido de aquellos, que podremos llamar los «participantes asiduos» o más experimentados, ya que participan en más de 21 certámenes al año, constituyendo un 17,3 % del total. Intuimos, que los artistas pertenecientes a este grupo suelen ganar premios normalmente, lo que les incita a seguir participando, adquiriendo hábitos y destrezas que les especializan en estos concursos. A continuación, se encuentra el 13,5 %, compuesto por aquellos que realizan entre 11 a 20 certámenes al año, seguido del 11,3 %, entre los 6 y 10 certámenes al año. Similar a este último porcentaje (12 %), tenemos el grupo con menos experiencia, habiendo participado alguna vez en sus vidas. Por último, quedaría el 6 % de aquellos que sólo participan una vez al año.

De manera general, observamos, que un 70 % de los individuos que han respondido el cuestionario, participan como mínimo en más de cinco certámenes al año, lo cual indica que su experiencia y conocimiento de los CPRAL es considerable y variado.

### **7.3.2. Distancia a la que se encuentran los CPRAL en los que participan.**

Las dos siguientes preguntas están relacionadas entre sí y dirigidas a conocer, en primer lugar, la distancia a la que se encuentran los concursos donde participan (pregunta n° 7), y en segundo lugar, acerca de como se realiza el desplazamiento desde el lugar de residencia (pregunta n° 8).

La pregunta número 7 acerca de la distancia, constaba de dos valores opcionales a elegir: *sólo dentro de mi provincia* o *a cualquier distancia*. Ha sido respondida por 132 individuos.

## 7. ¿A QUÉ DISTANCIA SE ENCUENTRAN LOS CERTÁMENES EN LOS QUE PARTICIPAS USUALMENTE?

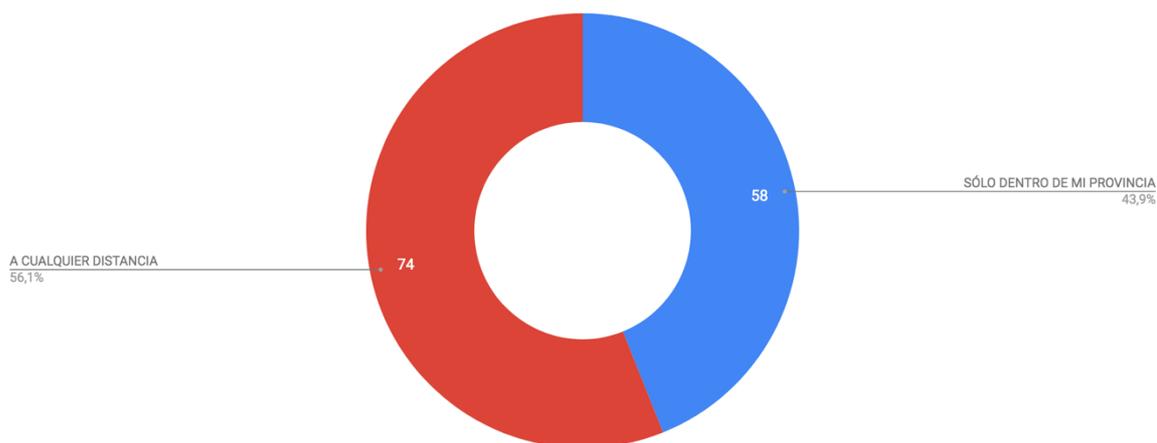


Fig. 32. Gráfico 10. Respuestas de los participantes encuestados sobre la distancia a la que se encuentran los CPRAL en los que participan.

Un 43,9 % de los individuos que respondieron, sólo participan en concursos dentro de la provincia de su residencia habitual, el 56,1 % restante, se suelen desplazar a cualquier distancia, dentro y fuera de su provincia.

Según nuestra experiencia y observación tras la asistencia a numerosos CPRAL, hemos comprobado que, aunque por regla general, un gran número de participantes residen en la localidad convocante o localidades cercanas, existe un cierto porcentaje de individuos que se desplazan desde otras provincias, en algunos casos a grandes distancias. A pesar de que los desplazamientos son múltiples, variados y difíciles de concretar, si que podemos conjeturar las zonas o áreas más comunes, dentro de las cuales, se suelen realizar los principales desplazamientos, en base a la estimación de tres variables:

1. La coincidencia de ciertos nombres de los ganadores en certámenes ubicados en diferentes provincias.
2. El desplazamiento razonable y posible, realizado en un trayecto de no más de seis horas, desde el lugar de origen hasta la ubicación de la convocatoria, en torno a los 300 km.
3. El factor regional, es decir, cada comunidad autónoma y sus provincias se constituyen como unidades culturales y geográficas específicas, desde donde los participantes operan y efectúan sus desplazamientos.

En el siguiente gráfico hemos realizado una simulación aproximada de estas áreas distribuidas por las comunidades autónomas, a partir de las cuales, poder

comprender mejor cómo se suelen desplazar los pintores habitualmente. Aclaremos, que esto es un postulado surgido como razonamiento de nuestra investigación, no significando, por ejemplo, que un individuo de Bilbao no pueda desplazarse hasta Sevilla, o uno de Valencia hasta Salamanca para participar en un certamen; sino que, los principales desplazamientos y participación más comunes, suelen ocurrir en un radio no mayor de 300 km. Estas áreas no son fijas, sino que pivotarían en función de la situación de los participantes.



Fig. 33. Gráfico 11. Simulación de las áreas de desplazamiento más comunes de los participantes en los CPRAL en España.

De manera específica, esta distancia entorno a un radio de 300 km puede ampliarse, cuando certámenes de gran prestigio y popularidad, como el *Concurso AXA de Pintura Catedral de Burgos*, el *Certamen de Pintura Rápida de los Premios Ejército* o el *Certamen Nacional de pintura rápida del Parque de "El Buen Retiro"*, atraen o atraían<sup>92</sup> a numerosos pintores provenientes de las principales comunidades autónomas.

<sup>92</sup> Hacemos esta puntualización, debido a que algunos concursos como el *Certamen Nacional de pintura rápida del Parque de "El Buen Retiro"*, con numerosos premios y de elevada cuantía, dejó de convocarse desde su última edición en 2012.

### 7.3.3. Desplazamiento de los participantes hasta el lugar de los CPRAL.

Queríamos conocer la manera, en la que los participantes suelen trasladarse, en sus desplazamientos desde su lugar de residencia hasta el lugar de la convocatoria de los certámenes. Con esa finalidad, les consultamos a partir de tres valores que podían elegir como opción: *en grupo*, *individualmente* o *de las dos maneras*. 132 encuestados respondieron a esta pregunta.

#### 8. ¿SUELES DESPLAZARTE A ESTOS CERTÁMENES EN GRUPO O INDIVIDUALMENTE?

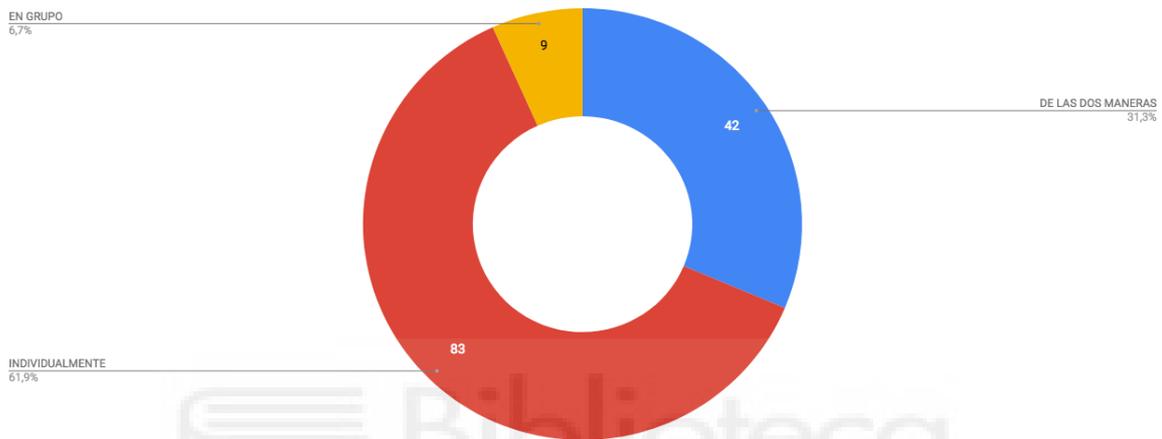


Fig. 34. Gráfico 9. Respuestas de los participantes encuestados, sobre el tipo de desplazamiento desde su lugar de residencia hasta la localidad de los CPRAL.

Tal y como viene siendo habitual en nuestra sociedad actual, donde es común disponer de algún vehículo propio, el 61,9 % de los encuestados, se suele desplazar de manera individual, suponemos que con sus propios vehículos, lo cual permite cierta independencia y autonomía. Una minoría (6,7 %) lo suelen hacer siempre de manera grupal y un 31,3 % alternan ambas modalidades, individual y grupal.

Aunque parecen representar una minoría, estos desplazamientos grupales se comprenden, desde el aspecto de la socialización y los intereses mutuos. Después de participar en diferentes convocatorias, los pintores interaccionan entre sí, llegando a establecer alguna amistad. Ello promueve la coordinación para coincidir y unificar esfuerzos e intereses. Las ventajas del desplazamiento compartido son variadas, desde el relevo en la conducción de largas distancias, o incluso, el reparto en el gasto de combustible entre los miembros del grupo, permitiendo de esta forma, que el viaje sea más divertido y llevadero en compañía. Estos grupos no suelen ser mayores de cuatro personas y los desplazamientos

suelen hacerlos en vehículos espaciosos que les permitan transportar los materiales, herramientas y soportes.

#### 7.3.4. Edad a la que comenzaron a participar en los CPRAL.

Aunque en este trabajo de investigación doctoral hemos decidido no tratar a fondo la modalidad infantil o juvenil, desarrollada en muchos CPRAL, no por ello dejamos de recordar, que los primeros concursos de este tipo, organizados a mediados del siglo XX, fueron los de la dicha modalidad. Estando el fenómeno asociado desde sus inicios, a la práctica, disfrute y formación de los más jóvenes.

En relación a esto, nos preguntábamos cuál fue la edad, en la que los encuestados comenzaron su participación en los CPRAL.

En la pregunta 9, se ofrecían ocho valores opcionales a elegir, correspondientes a diferentes tramos de edad. Los 134 participantes han respondido.

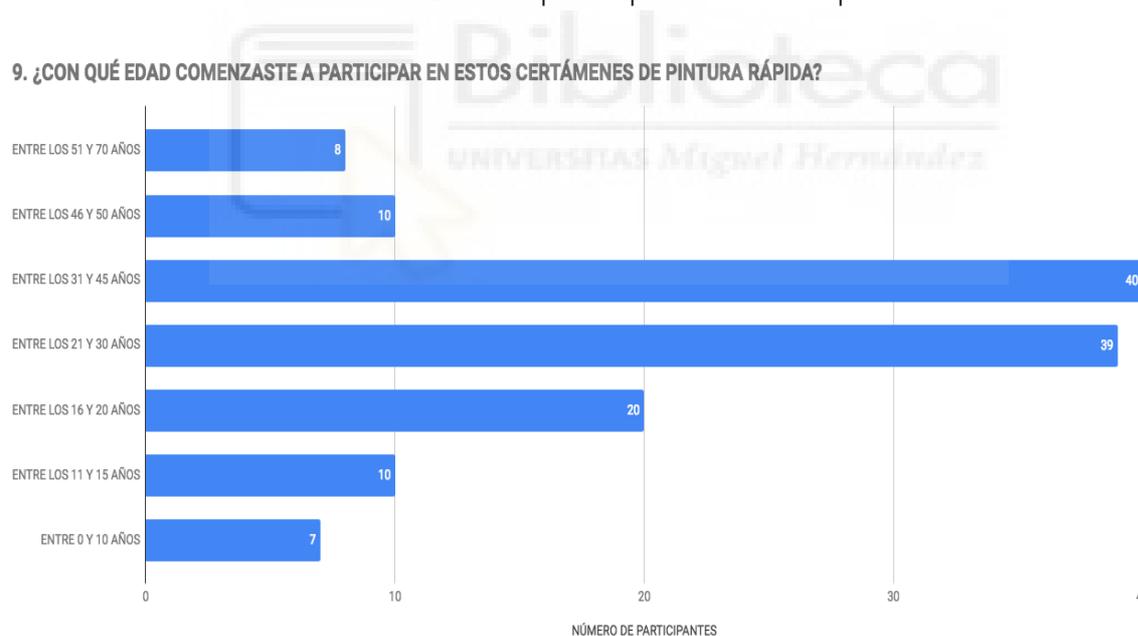


Fig. 35. Gráfico 10. Respuestas de los participantes encuestados sobre la edad en la que comenzaron a participar en los CPRAL.

Como puede observarse en el gráfico, los resultados muestran que la mayoría (73,9 %) comenzó a participar entre los 16 y los 45 años. El tramo de edad más común es entre los 31 y 45 años, con el 29,8 %, seguido muy cerca con el 29,1 %, por el grupo que tiene entre los 21 y 30 años, el 14,9 % se sitúa en el tramo de edad entre los 16 y 20 años. De manera coincidente, las edades de comienzo en

la participación, situadas entre los 11 y 15 años y los 46 y 50 años, mantienen los mismos porcentajes con un 7,5 % en ambos tramos. Por último, el rango de edad que menos se ha indicado es entre 0 y 10 años, con un 5,3 % y entre los 51 y 70 años con un 5,9 %. No ha habido individuos encuestados que hayan comenzado con más de 70 años.

### 7.3.5. Obtención de premios en los CPRAL.

Los CPRAL como eventos culturales, unifican la creación artística, la competitividad y el espectáculo. Esta estructura dinámica y cultural conlleva, que se aporten premios para que los participantes puedan competir con la intención de conseguir alguno. Estos premios suelen ser de carácter económico, siendo otorgados tras el veredicto del jurado, nombrado y reunido a tal efecto. Este jurado según determinados criterios, decide qué obras serán merecedoras de tales galardones.

Esos premios económicos, junto con la posibilidad de vender la obra a algún comprador entre el público interesado, —en el caso de no ganar algún premio— permite a los pintores obtener un ingreso que, según entendemos, funciona como apoyo monetario e impulso que incrementa la motivación y la autoestima, que todo artista encuentra al ser reconocida su valía y calidad por la valoración de sus trabajos. Asimismo, ese dinero podrá ser invertido en otras acciones o trabajos artísticos.

Hemos observado que este asunto de los premios y la obtención de dinero a partir de la venta de los trabajos realizados, condiciona la participación y la dinámica de los CPRAL. Para conocer más al respecto, hemos destinado cuatro de las preguntas del formulario, con el objetivo de conocer más acerca de este asunto. La primera de ellas es la que se muestra a continuación, consultándose si los encuestados habían ganado algún certamen de pintura rápida en alguna ocasión, pudiendo seleccionar entre cinco opciones, para indicar cuantos certámenes han sido en total. Ha sido respondida por 134 individuos.

#### 10. ¿HAS GANADO EN ALGUNA OCASIÓN ALGÚN PREMIO EN ESTOS CERTÁMENES?

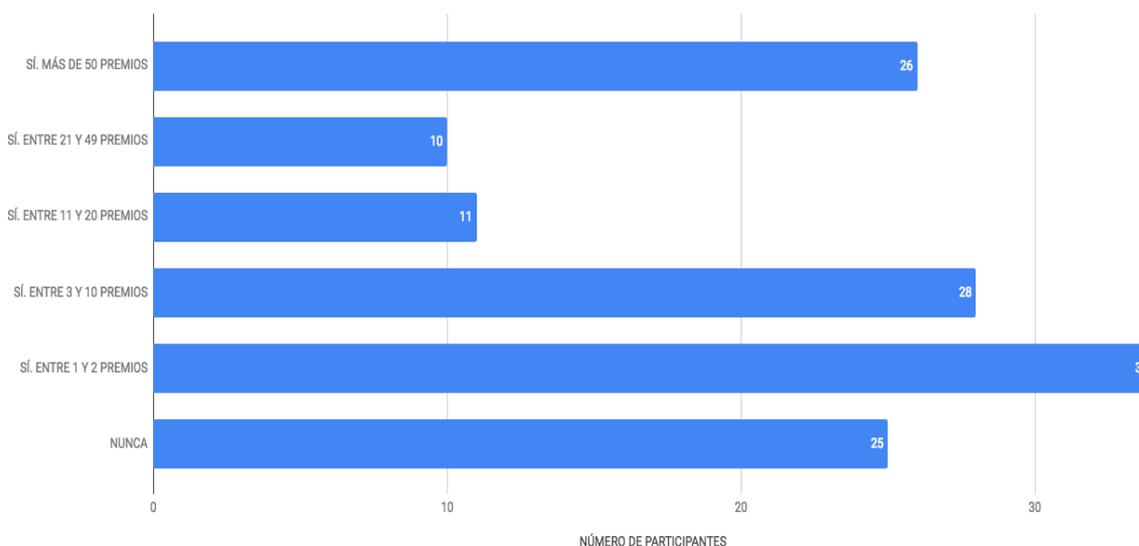


Fig. 36. Gráfico 11. Respuestas sobre si los participantes encuestados han ganado algún premio en alguna ocasión.

La primera valoración que hacemos de los resultados obtenidos es, que el 81,3 % de los individuos encuestados ha ganado al menos un certamen de pintura rápida en alguna ocasión, mientras que el 18,7 % restante nunca ha tenido esa oportunidad. El 25,4 % indicó que ganó entre 1 y 2 premios, el 20,9 % entre 3 y 10 premios. Finalmente tenemos el rango de aquellos individuos que más participan, expertos o casi profesionalizados en los CPRAL, los cuales, constituyen el 19,4 % que han ganado más de 50 premios, seguidos del 8,2 % entre 11 y 20 premios, junto con el 7,5 % entre 21 y 49 premios.

Se puede comprender, que llegar a ganar tal número de premios no es sencillo, necesitándose —más que fortuna— una perseverancia en la participación, sumada a la adquisición de ciertas destrezas, habilidades y dominio de las técnicas, que específicamente se desarrollan en los CPRAL.

#### 7.3.6. Motivación para seguir participando tras ganar algún premio.

Nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿Qué relación tiene el interés por participar en estos certámenes y ganar algún premio? ¿Constituye un factor importante a la hora de motivarse, para continuar asistiendo a ellos? Aunque de

entrada, pareciera que estas preguntas tienen una respuesta clara y simple, era necesario conocer qué opinión tenían al respecto, los individuos encuestados.

¿Ganar algún premio te ha motivado a continuar participando en estos certámenes? La pregunta realizada se formula de manera sencilla, y da a entender que sólo ha de contestarse en el caso de haber obtenido algún premio anteriormente, por lo que en teoría no deberían de haber contestado aquellos individuos que indicaron en la anterior pregunta que nunca fueron premiados, esto es 25. Se obtuvieron 129 respuestas, produciéndose de esta manera un sesgo por el incremento de 20 respuestas más. Lo cual podría deberse a la posibilidad de interpretación de los encuestados, al entender la pregunta *¿Ganar algún premio te ha motivado...* como *¿Ganar algún premio te motivaría...*, es decir, como una opción hipotética formulada en tiempo condicional que no tiene porque haber sucedido realmente, sino que podría suceder.

Se indicaban cuatro valores en selección múltiple: *sí, no, tal vez, no lo sé.*



Fig. 37. Gráfico 12. Respuestas de los participantes encuestados sobre si ganar algún premio les ha motivado a continuar participando.

El 66,4 % afirma, que ganar algún premio les ha motivado a seguir participando. El 9,4 % considera que tal vez, el 10,2 % no lo saben y el 14,1 % determinan que no les ha motivado.

Estos resultados confirman nuestra hipótesis inicial, existiendo una conexión entre la participación y la obtención de estos premios, de tal manera que cuanto mayor éxito en los resultados, junto con la consecuente obtención de premios, se producirá una mayor motivación e interés para continuar participando.

### 7.3.7. Sobre la venta de las pinturas realizadas durante los CPRAL.

Durante la exposición que se realiza tras conocerse el fallo del jurado, aquellos participantes que no han obtenido algún premio<sup>93</sup>, tienen la posibilidad de vender sus obras tras el fallo del jurado.

Este punto recoge los resultados de las respuestas de los 134 individuos que han respondido a la pregunta, dirigida a conocer si suelen vender las obras realizadas en los CPRAL, en el caso de no ganar algún premio. Se ofrecían dos valores opcionales simples: *sí* o *no*. El siguiente gráfico muestra los resultados a tal consulta.

12. ¿EN EL CASO DE QUE NO GANES ALGÚN PREMIO SUELES VENDER TUS OBRAS EN LA EXPOSICIÓN DEL CERTAMEN?

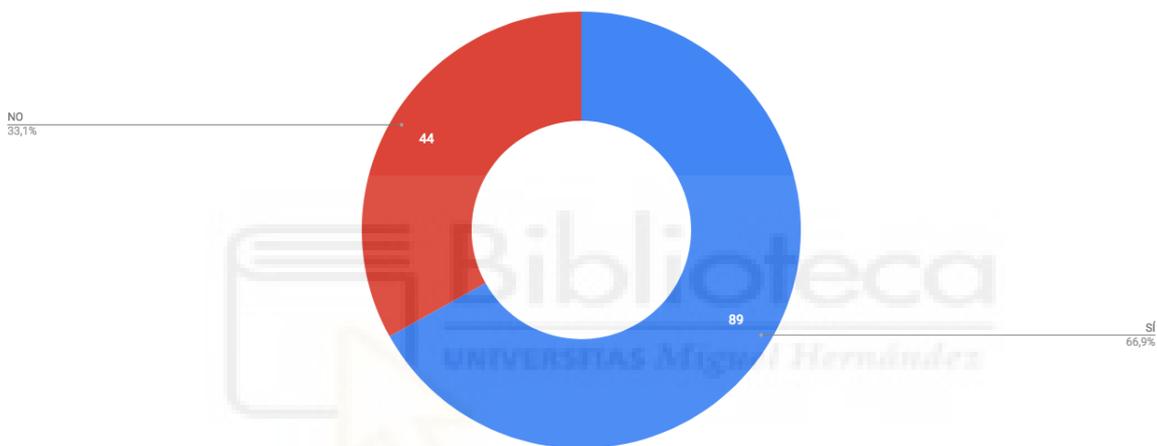


Fig. 38. Gráfico 13. Respuestas de los participantes encuestados sobre la venta de las pinturas realizadas en el caso de no obtener algún premio.

El 66,9 % afirma que suelen vender sus pinturas, en oposición al 33,1 %, que no suelen hacerlo. En cierta manera, parece de entrada, que todos los participantes ponen a vender su obra, pero estos resultados demuestran que no es así. En cualquier caso, ahora somos conscientes de que la pregunta formulada podría generar confusión e interpretarse por un lado, como si quisiéramos conocer, si realizan la acción de ponerlas a la venta o de otra manera, como si se efectuara tal venta de manera usual en las exposiciones de los concursos.

Los premios que se ofrecen a los ganadores de los CPRAL son de diferentes cuantías, otorgándose de media tres premios que oscilan, entre un mínimo de 100 € como el premio menor y de 2500 € como cantidad máxima de un primer

<sup>93</sup> Se entiende que el resto de las obras premiadas, pasan a ser propiedad de quienes patrocinan los premios y ya no pueden ser vendidas por sus autores.

premio. La posibilidad de ganar, depende de la relación entre diferentes factores como son: el número de participantes, el número de premios, la calidad en el resultado del trabajo presentado, o los criterios, gustos y valoraciones del jurado.

Sabemos que no es sencillo obtener premios, sin embargo, existe la posibilidad de poner en venta la obra resultante, en caso de no ganar. No tenemos constancia de ninguna regla o ley que determine esos precios, por lo que ello dependerá de la propia decisión del autor, quien podrá negociar con algún comprador si se diera el caso. Esta decisión será en función de criterios personales, tomando como referencia los precios, a los que haya vendido sus obras anteriormente, o adoptar como referente la cifra del premio más pequeño de los que se otorgaban, la cual, de media suele rondar entre los 100 a 300 €. Se suele recomendar en algunos concursos, que no se vendan a un precio por debajo del premio menor.

Curiosamente, en la siguiente pregunta sobre si en caso afirmativo de que las vendan, a que precios suelen hacerlo, tendrían que haber respondido sólo los 89 individuos que respondieron afirmativamente la pregunta anterior, en cambio respondieron 101. La explicación que esgrimimos respecto a este sesgo, puede ser, que la interpretación a la pregunta quedaba abierta, a una venta más allá del propio certamen, es decir, a que precios venden cualquiera de sus obras.

Los encuestados podían elegir entre seis valores opcionales como respuesta.

### 13. EN CASO AFIRMATIVO ¿A QUÉ PRECIOS?

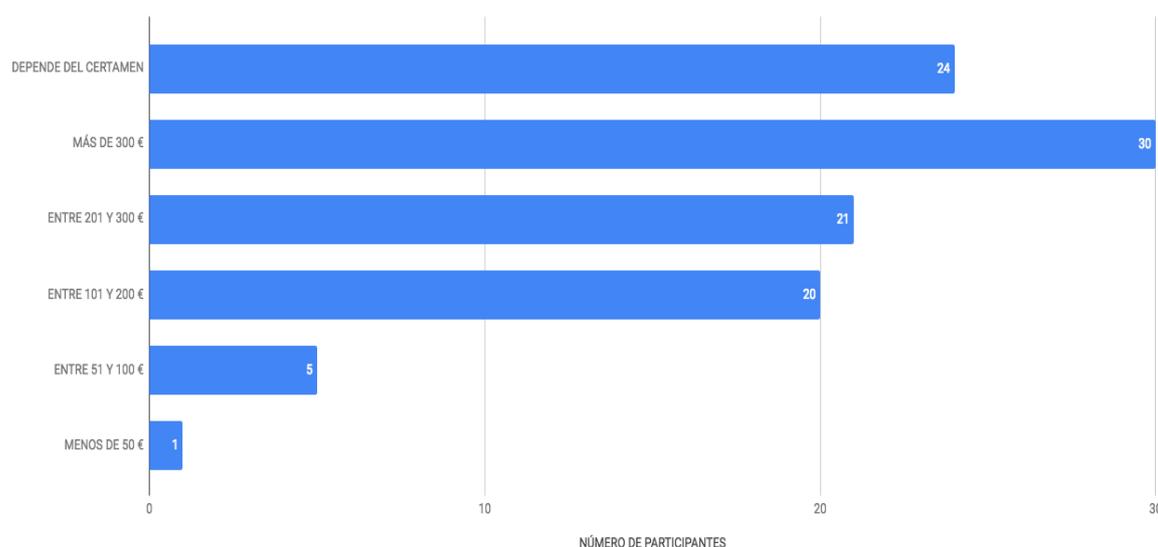


Fig. 39. Gráfico 14. Respuestas de los participantes encuestados sobre los precios a los que suelen vender sus obras, en caso de que no se obtenga algún premio.

En el gráfico se observan los resultados, que muestran, que el precio de venta más indicado (29,7 %) sería una cantidad mayor de 300 €, seguido del 23,8 % que variaría el precio dependiendo del certamen, lo cual es la opción más lógica y razonable, pues no en todos los certámenes se obtienen los mismos resultados. El 20,8 % indica un precio entre 201 y 300 €, seguido del 19,8 % entre 101 y 200 €. Por último quedarían aquellos que suelen vender sus obras entre los 51 y 100 € (5 %) o aquellos que las ofrecen por menos de 50 € (1 %). En estos últimos grupos, entendemos que se encontrarían aquellos participantes aficionados o estudiantes, que están al inicio de su carrera profesional, decidiendo legítimamente, poner a la venta su obra, a un precio acorde a su experiencia y trayectoria profesional.

### 7.3.8. Opinión sobre las reglas de los CPRAL.

Los CPRAL como eventos artísticos y competitivos que involucran a numerosas personas, requieren de una reglamentación que los regule. Después del análisis de 620 bases reglamentarias, observamos, que estas reglas y su estructura suelen ser muy similares en todos los CPRAL, comprobándose asimismo, que normalmente se repiten y readaptan con el surgimiento de nuevos certámenes. Esto denota, que el diseño de estas bases se viene haciendo de manera automática y sin unos criterios consensuados y pensados, acordes a la especificidad de cada certamen.

Dentro de ese propósito e interés por conocer la opinión de los participantes encuestados, incluimos una pregunta acerca de la consideración de modificar o eliminar algunas de las reglas en los CPRAL.

Se ofrecían tres valores opcionales simples: sí, no, no lo sé. Además, en caso afirmativo se podía incluir alguna opinión en la opción *sí*. *Indica cuáles podrían ser en otro (ampliaría el tiempo de participación, reduciría el tiempo, flexibilidad en formato del soporte, control del uso de la fotografía...)*. 129 individuos han contestado a esta pregunta.

#### 14. ¿CONSIDERAS QUE PODRÍAN MODIFICARSE O ELIMINARSE ALGUNAS DE LAS REGLAS DE LOS CPRAL?

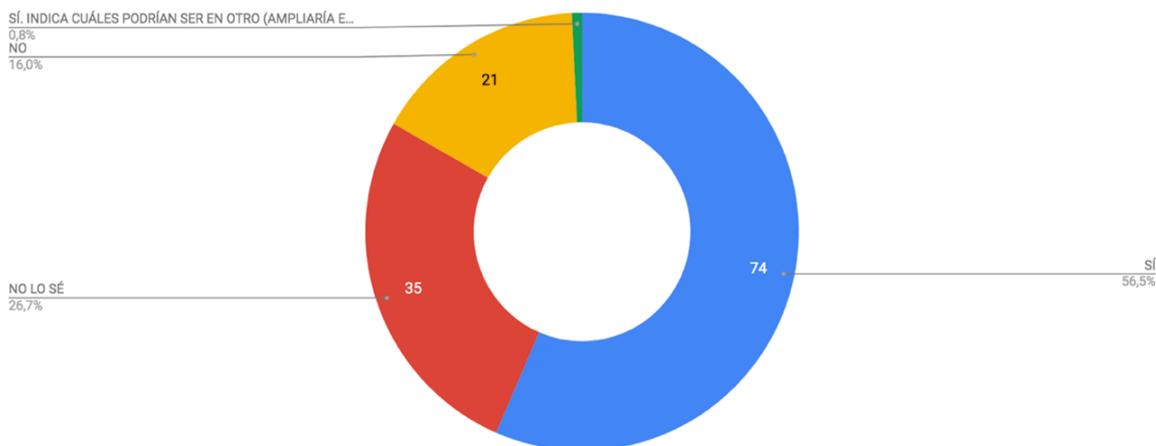


Fig. 40. Gráfico 15. Respuestas de los participantes encuestados sobre la consideración acerca de la modificación o eliminación de las reglas de los CPRAL.

El 16,3 % no consideran que podrían modificarse o eliminarse algunas reglas de los CPRAL, mientras que el 26,7 % no lo sabe. Algo más de la mitad (57,4 %) consideran que sí. De estos últimos, el 43,5 % ha incluido su opinión al respecto, mostrándose una selección de estas opiniones en la siguiente tabla.

14. ¿CONSIDERAS QUE PODRÍAN MODIFICARSE O ELIMINARSE ALGUNAS DE LAS REGLAS DE LOS CPRAL?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
Buenos jurados y libertad de formato.
Clasificar en profesionales y no profesionales, no premiar siempre a los mismos, una vez ganado el certamen no poder presentarse para dar oportunidad a los demás, es agotador y frustrante ir a certámenes donde los premios ya están dados.
Control del uso de fotografía, y de medios electrónicos (tablets, móvil, etc).
Creo que lo que más necesita ahora mismo este tipo certámenes es contar con un <b>jurado objetivo y cualificado</b> , por lo que sería muy positivo que se contemplara en el reglamento que en dichos jurados solo pueda haber <b>profesionales del sector de las artes plásticas y la cultura</b> , y sobre todo que <b>no puedan repetir como miembro del jurado años seguidos la misma persona</b> , al menos con tres o cuatro años de por medio. (No vale el <b>concejal de cultura</b> que de pintura no tiene ni idea, por ejemplo, ni el <b>escritor de turno</b> que tampoco sabe nada sobre pintura).
Cuidaría que <b>el jurado no repitiese</b> y además de <b>jurado entendido en arte</b> se escogiese a personas vinculadas con el y con sensibilidad artística, aunque no fuesen pintores.
El óleo está sobrevalorado sobre otras técnicas. Se necesitan <b>certámenes que ofrezcan un premio específico para acuarelistas</b> , de otro modo, el óleo siempre va a ser seleccionado antes que una acuarela.
El <b>uso de la fotografía</b> frente a los participantes que pintan del natural me parece un dato muy importante de controlar.
Eliminación de la técnica. <b>Técnica libre siempre.</b>
Eliminaría la necesidad de <b>dejar obligatoriamente el cuadro en una exposición.</b>

En algunos casos <b>reduciría el tiempo</b> , pues dejar todo un día desvirtúa un poco el concepto de pintura rápida.
<b>Tiempo de participación, deliberación del jurado, jurado cualificado, control de fotografía.</b>
Establecería un <b>formato único</b> .
<b>Flexibilidad en el formato.</b>
<b>Formatos más reducidos</b> (cada vez se llevan cuadros más grandes y se conceden premios menores), <b>que en concurso de categoría profesional no hubiera premios por debajo de 300 €, y que se controle la hora de entrega de premios.</b>
Habría que <b>estar en el sitio</b> . Algunos se van a pintar a su casa y luego lo entregan.
<b>Hacer categorías teniendo en cuenta los estilos.</b>
<b>Horarios mas tempranos en entrega de premios y flexibilidad para recogida de obras.</b>
<b>Información mas precisa.</b>
<b>Libertad en el como pintar.</b>
<b>Limitaría el área de trabajo y lo vigilaría.</b>
Los <b>profesionales de rápida</b> que los hay...cuando <b>ganan deberían excluirlos al año siguiente.</b>
<b>Más tiempo, poder llevarse las obras no premiadas, jurado amplio y neutral, más difusión en medios, etc.</b>
<b>No debería usarse fotos.</b>
No obligar a los pintores a dejar su obra para exposiciones temporales y hacer <b>que pague los portes de envío para su devolución.</b>
Obligar a <b>pintar in situ.</b>
Primero: <b>la calidad del jurado, que no se vuelva a dar el primer premio a un artista después de 5 años, incluir textualmente los criterios y razones por la cual se han premiado.</b>
<b>Prohibir el uso de tablet y móviles. Que el jurado compruebe los sitios donde se ha pintado para que no se inventen cosas. Prohibir el uso de collages y enmarcar con metacrilatos. Que los certámenes duren al menos 10 horas...</b>
<b>Que el jurado nunca sepa de quien son las obras, antes de dar los premios...</b>
<b>Rapidez de los jurados...</b>
<b>Reducción de tiempo, flexibilidad de formatos, reducción del tiempo de deliberación y exposición, categoría realista, pintar lo que se ve, no de fotografía, categorías (retrato, paisaje, detalle).</b>
<b>Reducir el formato máximo a 100x81.</b>
<b>Reducir el tiempo. Jurados más formados y profesionales. Evitar q los patrocinadores estén en el jurado o elijan sus obras.</b>
<b>Sistema de votación independiente, el jurado debe votar sin compañía de los demás miembros del jurado.</b>
<b>Tener libertad de dejar o no la obra para su exposición y más libertad real de interpretación plástica.</b>

Fig. 41. Tabla 7. Opiniones de los participantes encuestados sobre la modificación o eliminación de algunas de las reglas de los CPRAL.

A continuación, desarrollamos algunas reflexiones sobre las opiniones y sugerencias anteriores, mostrándose en primer lugar, aquellas que más se han indicado en las respuestas de los encuestados.

**Control del uso de la fotografía y los medios electrónico-digitales.** La propuesta de modificación de las normas de las bases más mencionada, es aquella que atañe al uso y control de los medios fotográficos y digitales, como pueden ser las tablets o teléfonos móviles. Se incide en la necesidad de que su uso ha de ser controlado o erradicado, esgrimiéndose argumentos que remarcan la dificultad que conlleva trabajar directamente del natural, en oposición a la facilidad o ayuda que supone tener una imagen fija del referente en la pantalla de un soporte electrónico. Según esta opinión, el uso de la imagen bidimensional desvirtuaría la esencia plenairista de los CPRAL, la cual está basada en la captación directa delante del paisaje, desde un punto fijo, sin más ayuda que la percepción visual humana y las destrezas o procedimientos técnicos que el pintor haya desarrollado.

Indiscutiblemente, el uso de las nuevas tecnologías y herramientas digitales es una realidad en la vida diaria y en las prácticas artísticas contemporáneas. De entrada, no existen reglas para controlar que cualquier participante pueda acceder a la cámara de su teléfono o tablet, haciendo el uso que estime oportuno en estos certámenes. Consideramos, que este uso no ha de ser prohibido sistemáticamente, pero sí regulado y controlado, de tal manera que pudieran desarrollarse dos modalidades u opciones dependiendo de su uso o no. Desde el punto de vista de la equidad y la ética en la competición, es conveniente que se participe bajo los mismos criterios y premisas, las cuales, han de estar claramente detalladas en las normas de las bases reguladoras.

**Jurado cualificado y de calidad, experto en el tema.** Diez de los individuos encuestados han indicado alguna sugerencia relacionada con la figura del jurado. En la mayoría de estas opiniones se indica que los miembros del jurado han de ser cualificados, expertos en el ámbito de la pintura de paisaje al aire libre, así como objetivos a la hora de otorgar los premios. Aunque este asunto es de gran relevancia, no vamos a desarrollar nuestra reflexión en este punto, pues será tratado con mayor profusión en las preguntas 18 y 19, que versan específicamente sobre él.

**Reducción del tiempo de participación o realización de las obras.** Entre las características que diferencian a los CPRAL de otros concursos, esta la limitación temporal en la participación, cuyo tiempo promedio son las seis horas. Sin

embrago nueve participantes proponen que se reduzca el tiempo entre el inicio y la entrega de la obra. El principal argumento que indican, consiste, en que es importante que se mantenga la «frescura» en las obras, resultado de una ejecución rápida, característica de los procesos en la pintura directa o *alla prima*, de apariencia más suelta y abocetada. Proponen realizar las pinturas en tres o cuatro horas a lo sumo.

Es probable, que algunos de los que han indicado esta sugerencia, sean de los expertos en estos certámenes, a diferencia de los amateurs que con toda seguridad necesitarán más tiempo para acabar sus pinturas.

Desde nuestra opinión, pensamos que sería interesante poder establecer concursos en los que el tiempo de participación oscile en su temporalidad. Desde las dos o tres horas para que no se disponga de mucho tiempo de corrección y manipulación excesiva de la obra, cuya resolución será más rápida, expresiva e intuitiva. Así como concursos de varias sesiones, como algunos ya existentes, de tres, cuatro o cinco sesiones diarias, de siete a ocho horas cada una. En esta modalidad, el tiempo de ejecución permite trabajar la pintura de forma más meditada, con mayor análisis de detalle, donde la vivencia e interacción con el paisaje sea más intensa y prolongada. Esta modalidad estaría más cercana al concepto de curso de paisaje, pero a diferencia de este, no existiría un componente formativo o pedagógico directo, manteniéndose en cambio la dinámica y el ambiente competitivo característico de los CPRAL.

**Limitación o reducción del tamaño de los soportes.** Seis participantes han indicado que se limite el formato de los soportes, de dos maneras: reduciendo el tamaño para que no sean medidas excesivamente grandes, o estableciendo una única medida para todos los participantes por igual.

La gran cantidad de CPRAL genera una gran variedad de modalidades y variaciones de un mismo aspecto, como es el de las medidas de los soportes, las cuales, varían desde los concursos que limitan las dimensiones a una medida única y los que dejan este asunto a la libre decisión del participante<sup>94</sup>.

Pensamos que esta idea de solicitar la limitación del tamaño sea debida a varias cuestiones, por un lado cuanto más grande sea un formato, más difícil será

---

<sup>94</sup> Al respecto, remitimos al punto 8.3.2. dedicado a mostrar las medidas de los soportes indicadas en las bases reglamentarias de los CPRAL.

acabarlo en menor tiempo, suponiendo también mayores dificultades para su transporte, además de favorecer una mayor visibilidad en detrimento de los de tamaños inferiores. De otra parte, marcar una medida única, supone que todos los participantes compiten con las mismas dimensiones, lo cual limita las posibles opciones de formato con la consecuente pérdida de variedad y libertad en este sentido.

**Limitación de los premiados en los años anteriores.** Existe un perfil de artista especializado en los CPRAL, que constituye un 26,8 % de los encuestados, los cuales, ganan premios habitualmente en numerosos certámenes (entre 21 y más de 50 al año). Este perfil es conocido entre la comunidad de participantes, por su asiduidad en la participación, experiencia, capacidades técnicas, metodologías y destrezas. Según parece, ello genera un cierto malestar entre quienes quizás, son menos experimentados y cuyos resultados no obtienen tantos premios. Esto puede explicar, porque algunos han opinado, que ese perfil de participantes «expertos», o al menos aquellos que hayan ganado en ediciones anteriores, deban tener restringida su participación, abriéndose así la oportunidad de que otros puedan obtener algún premio.

Consideramos, que llevar esta medida a la práctica, podría suscitar cierta polémica, en base a diversas opiniones registradas a pie de campo, en cambio, posibilitaría una ampliación de las oportunidades, para aquellos que no tuvieron tanto éxito en pasadas ediciones. Hay que tener en cuenta, que en otro tipo de certámenes de pintura o artes plásticas, a veces, no está permitida la participación de aquellos que hayan obtenido un premio en años anteriores. En cualquier caso esta medida siempre dependerá de la potestad y decisión de la organización.

**Control del lugar donde se ubica cada participante.** Otra de las propuestas más mencionadas, es aquella en la que solicitan que se observe y controle el lugar donde se ubica cada participante. Con ello, se pretende que cada pintor, comience y acabe su obra, en el mismo lugar desde donde la inició al principio del certamen, para así garantizar que se ha pintado allí y no en otro lugar, a partir de una imagen fotográfica del referente, por ejemplo.

Este asunto conecta con la primera petición sobre el control en el uso de los medios tecnológicos, reivindicándose el valor del trabajo del natural.

En algunos casos se da la circunstancia, de que los cambios de luz a lo largo del día, obligan a un traslado del espacio de trabajo, debido por ejemplo a las altas temperaturas, al sol directo e incluso las lluvias repentinas. Es difícil controlar de manera rigurosa los movimientos que puedan realizar los participantes, e incluso sería una regla altamente restrictiva y reduccionista. Pensamos, que si bien es relativamente factible, vigilar o regular el uso de las imágenes en los medios tecnológicos, no lo es tanto el controlar la ubicación.

**Eliminar la obligación de dejar la obra en exposición.** En el punto 6.5.5., dedicado a la exposición de los trabajos presentados en los CPRAL, se muestran los datos analizados sobre este asunto. En un 45 % de los certámenes se realiza una exposición con los trabajos, semanas o meses después del día de la convocatoria, por lo que en muchos de ellos es obligatorio dejar estas obras en depósito, con el problema que supone volver a recogerlas en el futuro, tras finalizar la exposición. Esta situación es de la que se quejan algunos participantes, proponiendo la libre elección y no la obligatoriedad de dejar la obra.

Prolongar la exposición de los trabajos seleccionados y ganadores es un acto comprensible por parte de la organización, ahora bien, pensamos, que se debería de considerar la posibilidad de devolver las obras, haciéndose cargo de su envío la propia organización.

**Libertad en el formato del soporte.** En contraposición a la anterior sugerencia de limitar las medidas del soporte, otros individuos han indicado que no ha de imponerse limitación alguna y sí libertad en la elección de este.

**Reducción del tiempo de deliberación del jurado.** Generalmente, entre el momento en el que se entregan las pinturas realizadas y se lee públicamente el fallo del jurado, suele pasar una media de entre dos a cinco horas. Lo cual va a depender del certamen, del número de obras presentadas y principalmente, de la fluidez que tengan los miembros del jurado en evaluar las pinturas, así como de la afinidad o entendimiento de estos para establecer un consenso en su veredicto. Este periodo de tiempo se hace largo y tedioso para aquellos participantes que, agotados con el esfuerzo de las horas anteriores, han de esperar hasta el momento de la publicación del veredicto, sabiendo que —en ciertos casos— se ha realizar un viaje de vuelta hasta su lugar de residencia, a decenas o cientos de kilómetros.

Por ello, es muy comprensible que se proponga, que este periodo de tiempo sea lo más corto posible, lo cual no es sencillo, teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente y la intención de muchos organizadores, por alargar este tiempo de exposición, para que el público disfrute de la observación de las obras resultantes, prolongando su estancia por la zona.

**Ampliación del tiempo de participación o realización de las obras.** En contraposición al acortamiento del tiempo de participación, un cantidad menor de encuestados ha indicado que podría ampliarse el tiempo de participación.

Esto no es difícil de conseguir, de hecho ya existen modalidades de CPRAL que se desarrollan en dos o tres días seguidos.

**No repetición de los miembros del jurado.** En otros casos se ha propuesto, que los miembros del jurado cambien en cada convocatoria.

Consideramos, que esta propuesta es positiva desde el punto de vista de la ampliación en la variedad de criterios y percepciones a la hora de seleccionar a los ganadores, así como de la prevención de posibles malas prácticas que podrían darse al conocerse la identidad de los miembros del jurado con antelación.

**Establecer un premio mínimo de 300 €.** Existen CPRAL donde no se ofrece ningún premio económico, o estos son de muy baja cuantía, no superando los 50 €.

En nuestra opinión, pensamos que esta propuesta es la más justa y necesaria, pues es primordial que todos los premios se doten de una cuantía que compense el trabajo, el desplazamiento y la profesionalidad de los participantes. De esta forma, debería de establecerse que cualquier premio no fuera menor de 300 €, recompensando el esfuerzo en la participación y a modo de cambio por la obra ganadora de tal premio.

**Los patrocinadores no deberían de acompañar a los miembros del jurado.** Las personas responsables del patrocinio, —entendemos que interesadas en aportar las cuantías económicas a cambio de la adquisición de las pinturas ganadoras— suelen encontrarse en ocasiones entre los miembros del jurado. Suponemos que

sin voto, pero posiblemente con la voz suficiente para orientar o influenciar en la selección de las obras ganadoras.

Este es un tema controvertido, pues si bien entendemos que los patrocinadores no suelen elegir las obras directamente, el jurado podría verse condicionado o impelido a satisfacer los gustos o criterios de aquellos, por el simple hecho de encontrarse acompañándoles en esos momentos. Todo dependerá del grado de intromisión en las decisiones del jurado, principalmente por parte de aquellas personas que carecen de unos conocimientos y competencias en el mundo del arte y la pintura.

Existen muchas otras propuestas y sugerencias que, tras nuestro estudio de las bases y de los CPRAL, consideramos relevantes como aportes y consejos que pudieran tenerse en cuenta a la hora de diseñar, organizar, convocar o gestionar cualquier certamen de pintura rápida al aire libre.

### **7.3.9. Motivos de participación en los CPRAL.**

Con la intención de conocer cuales son las motivaciones por las que los individuos encuestados participan en los CPRAL, hemos planteado una pregunta al respecto, ofreciendo seis posibles motivos, cinco de ellos concretos y uno para expresar otros motivos, considerando que es probable, que además de los 5 motivos propuestos, existan otros que desconozcamos.

Cada uno de los motivos se formulaba a través de una afirmación, y podía ser evaluado en base a la elección entre cinco valores opcionales, que van desde el *totalmente en desacuerdo* a *el totalmente de acuerdo*.

## 15. ¿PORQUE MOTIVO/S PARTICIPAS EN LOS CPRAL?

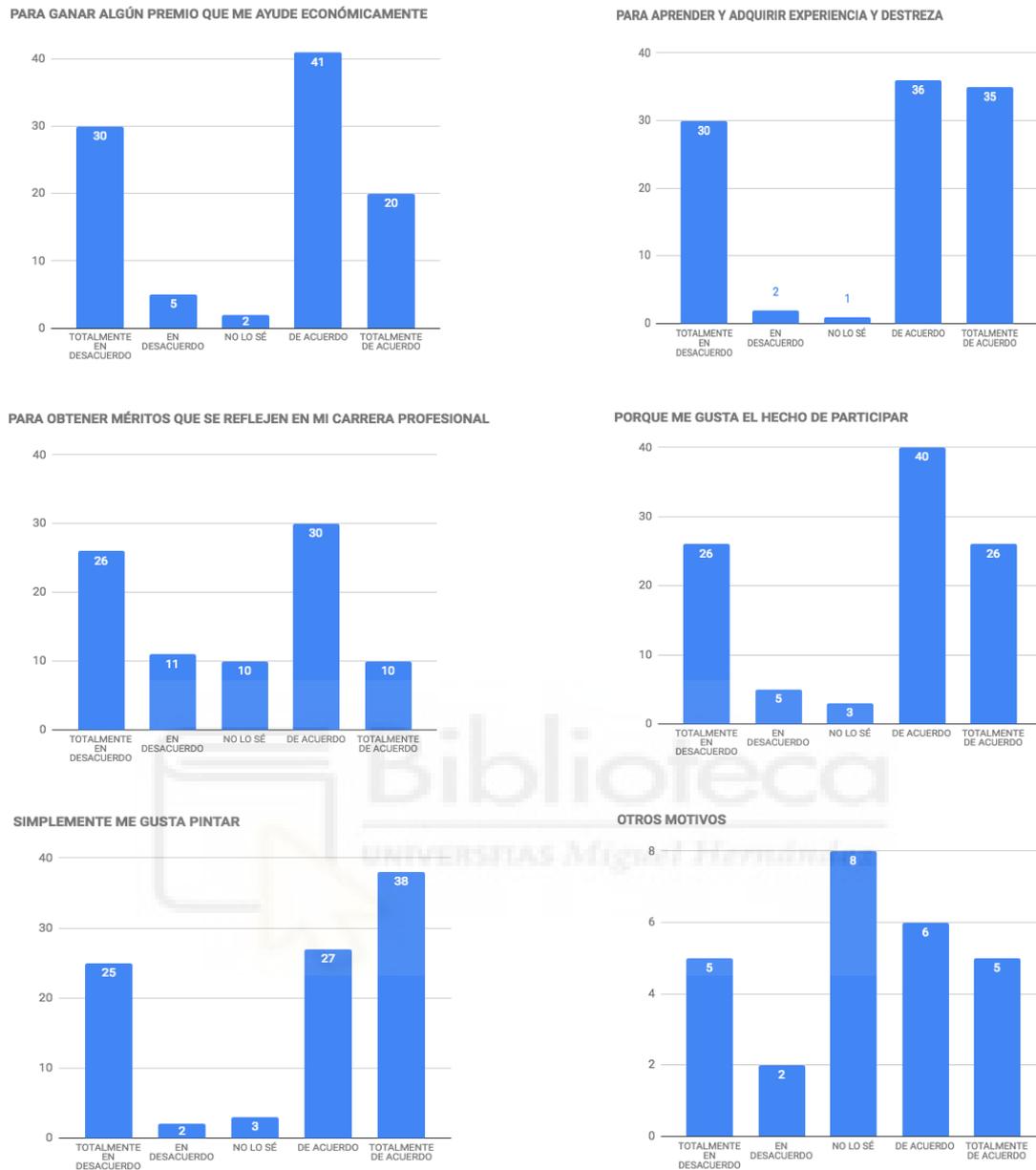


Fig.42. Gráfico 19. Respuestas de los encuestados sobre los motivos por los que participan en los CPRAL.

Hemos de aclarar antes de analizar los resultados, que los encuestados tenían la opción de contestar a diferentes motivos, previendo, que lógicamente, las razones que les llevan a participar pueden ser varias. A continuación, analizamos los resultados de cada uno de los motivos:

**Para ganar algún premio que me ayude económicamente.** Esta opción ha recibido 98 respuestas. El 62,2 % están de acuerdo o totalmente de acuerdo en

que este es uno de los motivos, mientras que el 35,7 % consideran que están en desacuerdo con que ese sea un motivo.

**Para aprender y adquirir experiencia y destreza.** 104 participantes han indicado algo sobre este motivo. El 68,3 % considera este como uno de los motivos por los que participan, en oposición al 30,8 % que no están de acuerdo con ello.

**Para obtener méritos que se reflejen en mi carrera profesional.** 87 individuos han respondido. El 46 % están de acuerdo en que participan para obtener méritos, mientras que el 42,5 % no. Con respecto a este motivo, la relación entre los que están de acuerdo y los que no, está más equilibrada.

**Porque me gusta el hecho de participar.** 100 de los encuestados se han interesado por indicar algo. El 66 % están de acuerdo en que uno de los motivos es porque les gusta participar en los certámenes, en cambio el 31 % considera que no es por ese motivo.

**Simplemente me gusta pintar.** 95 individuos han respondido. El 68,4 % confirma que participan porque les gusta pintar, en oposición a un 28,4 % que no lo hacen por ese motivo.

**Otros motivos.** Sólo han respondido 26 participantes. Esta opción es la más abierta y difusa de las 6, al no marcarse ningún motivo concreto, de ahí que los porcentajes estén más distribuidos entre el desacuerdo y el acuerdo. Esta opción ha sido la menos tenida en cuenta. Desconocemos cuales pueden ser los motivos, a parte de los propuestos en la pregunta.

En el gráfico siguiente se comparan los diferentes motivos, según el número de participantes que han contestado. Las barras de color azul indican las respuestas en las que han estado de acuerdo o totalmente de acuerdo con el motivo al que hacen referencia, por el contrario, las barras rojas muestran a los que han estado en desacuerdo o totalmente en desacuerdo. Las barras amarillas son para aquellos que han indicado que no saben si es ese motivo.

## 15. PORQUE MOTIVOS PARTICIPAS EN LOS CPRAL?

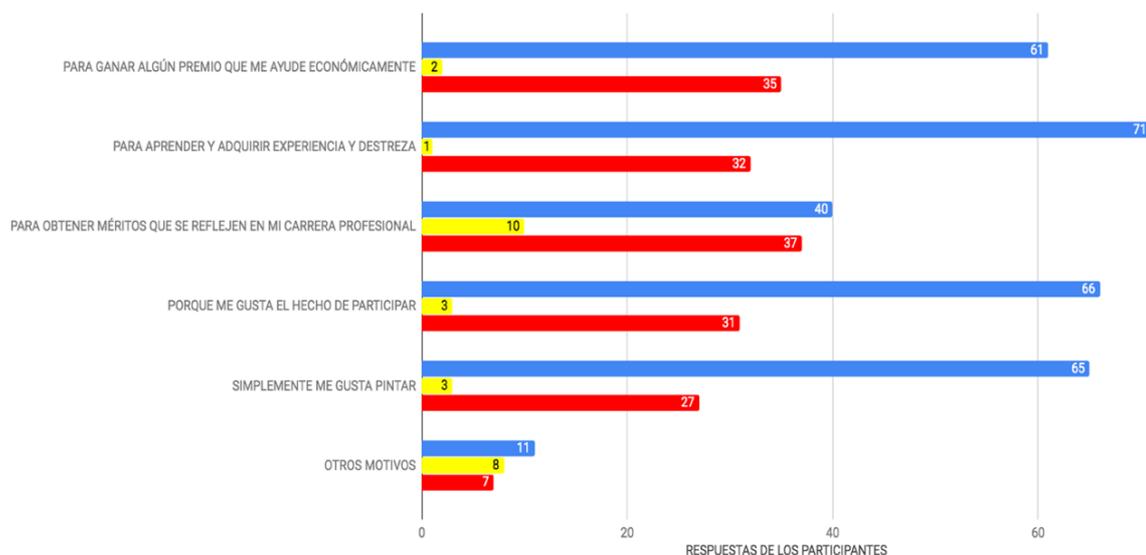


Fig. 43. Gráfico 16. Respuestas de los encuestados sobre los motivos por los que participan en los CPRAL.

De manera general, en las seis opciones se ha contestado en ambos sentidos, es decir, con respecto a los seis motivos algunos han estado totalmente de acuerdo, pero también otro grupo ha estado totalmente en desacuerdo con las afirmaciones. Aprender, adquirir experiencia y destreza son los motivos que impulsan a más encuestados a participar (71), realizándose el valor formativo y experiencial de los CPRAL, seguido del gusto personal por participar (66) y del agrado por la práctica pictórica (65).

### 7.3.10. Influencia de los CPRAL en la formación, aprendizaje u obra personal de los participantes.

Nos resulta interesante conocer si la participación en estos concursos ha influido en la formación, el aprendizaje, la práctica pictórica, la creatividad o el estilo individual de los pintores. Nuestra hipótesis es que las condiciones temporales o de competitividad en las que se desarrollan dichas prácticas participativas, junto con las limitaciones temáticas, la adaptabilidad a los ambientes y lugares, e incluso las tendencias técnicas, iconográficas o estéticas que se suelen desplegar en estos certámenes, influyen directa e intensamente en los participantes.

La pregunta número 16 versa sobre esa posible influencia en la formación, aprendizaje u obra personal de los participantes. Los valores de respuesta son cinco, dispuestos en escala lineal desde el uno, como el grado más bajo de influencia, hasta el cinco como el máximo. Respondieron 133 individuos.

16. INDICA DEL 1 AL 5 SI LA PARTICIPACIÓN EN LOS CPRAL TE HA INFLUENCIADO EN TU FORMACIÓN, APRENDIZAJE U OBRA PERSONAL

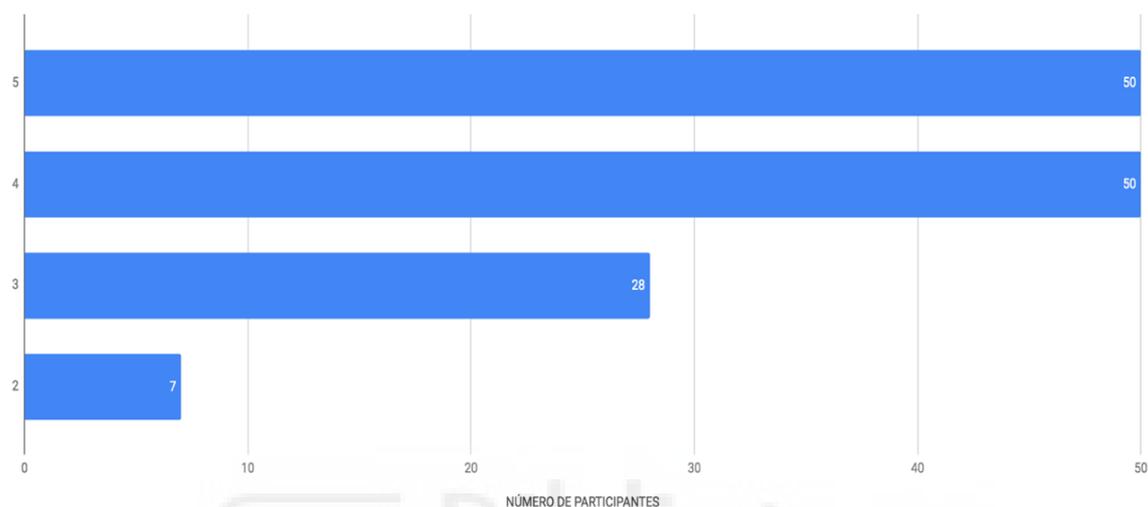


Fig. 44. Gráfico 17. Respuestas de los encuestados sobre la consideración de si su participación en los CPRAL les ha influenciado en su propia formación, aprendizaje u obra personal.

Los resultados confirman nuestras hipótesis iniciales. Más del 95 % considera que les influye o les ha influenciado en su formación, aprendizaje u obra personal, siendo esta influencia mayor en el 74,6 % de los casos.

La implicación en la actividad que supone la participación en los CPRAL es de gran intensidad, convirtiéndose en algunos casos en una práctica prolongada en el tiempo, conllevando unos hábitos cercanos a lo que podría considerarse una actividad profesional o un estilo de vida.

### 7.3.11. Aprendizaje entre los participantes durante los CPRAL.

Los CPRAL pueden considerarse como una actividad de aprendizaje y formación para los artistas, un aprendizaje basado en la experimentación y el desarrollo individual de las prácticas pictóricas frente al paisaje del natural, que influye en los métodos de realización de la obra personal, como hemos corroborado por los

resultados de la pregunta anterior. Igualmente, este aprendizaje también podría ser resultado de la observación e interacción entre los diferentes participantes, conscientes de los procedimientos, estilos, resultados o hallazgos que los demás desarrollan.

Por ello, en la pregunta 17 les consultamos acerca de si aprenden de las obras y de la manera de trabajar del resto de participantes. Han respondido los 134 participantes. Se ofrecían tres valores opcionales.

**17. ¿APRENDES DEL RESTO DE PARTICIPANTES, DE SUS OBRAS, DE SU MANERA DE TRABAJAR?**

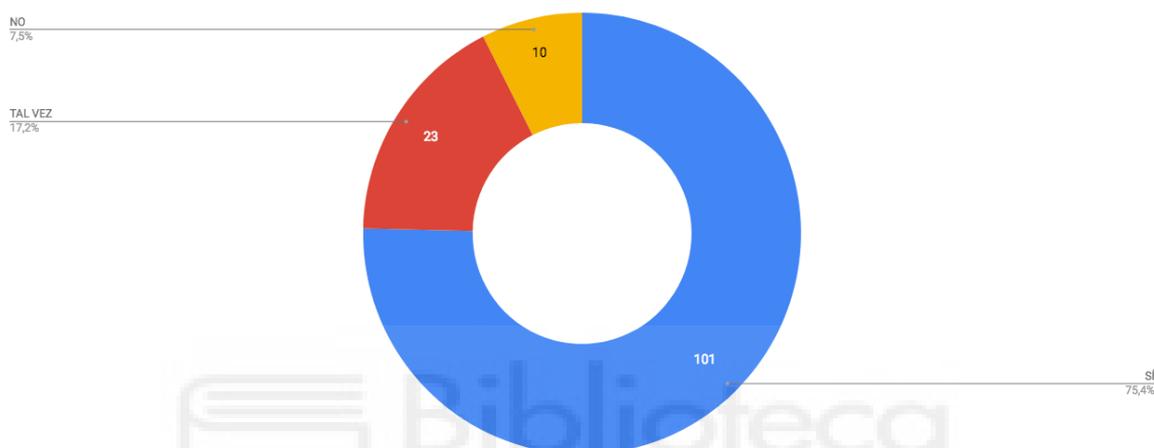


Fig. 45. Gráfico 18. Respuestas de los encuestados sobre el aprendizaje a partir de la interacción con el resto de participantes durante los CPRAL.

Los resultados son claros, una gran parte (75,4 %) responde afirmativamente, el 17,2 % considera que probablemente sea así y una minoría (7,5 %) responde indicando que no aprende del resto de participantes. Esto corrobora nuestra hipótesis, confirmando ese influjo en el aprendizaje colectivo generado en los CPRAL.

### 7.3.12. Opinión sobre la objetividad de los jurados al otorgar los premios en los CPRAL.

Como se ha indicado, la figura del jurado en un certamen de arte es indispensable para que evalúe y emita un veredicto que posibilite la elección de los ganadores. Esta importancia de tener la potestad de decidir a quienes se les van a otorgar los premios, constituye uno de los asuntos más polémicos entre los

participantes, situado en el centro de los debates y muchas de las quejas en torno a los CPRAL. Por esta razón, se han destinado dos de las preguntas del cuestionario para tratar este asunto, conectando con la descripción del protocolo desarrollado en la fase de evaluación y fallo del jurado, que ha sido abordado en el punto 6.5.6.

En la primera de esta serie de preguntas, se consultaba a los participantes si consideraban que el jurado suele ser objetivo a la hora de otorgar los premios. Se ofrecían cinco valores opcionales: *sí*, *no*, *no lo sé*, *tal vez* y la opción de desarrollo *otra*. 134 encuestados han respondido.

**18. ¿CONSIDERAS QUE EL JURADO SUELE SER OBJETIVO A LA HORA DE OTORGAR LOS PREMIOS?**

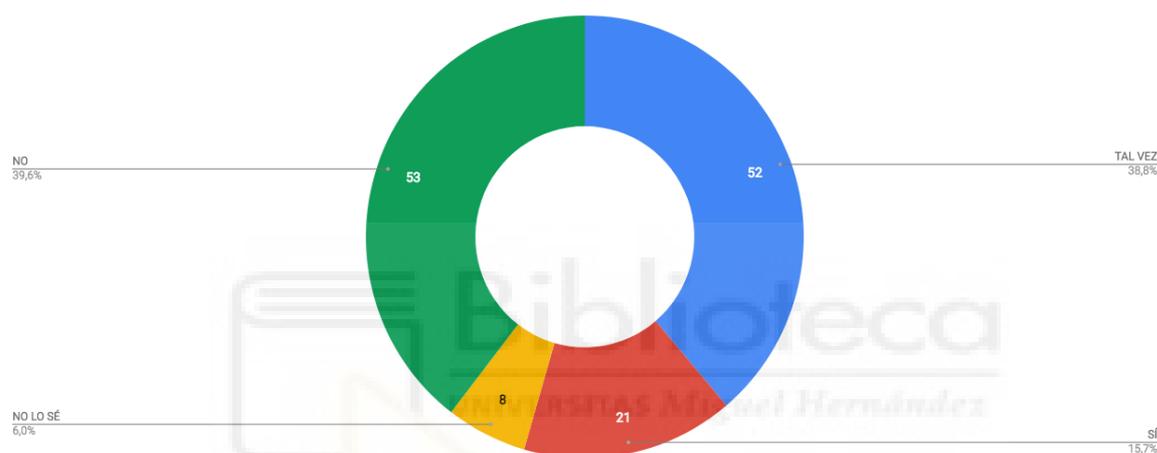


Fig. 46. Gráfico 19. Respuestas de los encuestados sobre la objetividad del jurado a la hora de otorgar los premios en los CPRAL.

Los resultados muestran que no existe un consenso general en este asunto. El 39,6 % de los encuestados consideran que no es objetivo en sus veredictos, en contraposición al 15,7 % que sí. El 6 % no lo sabe y un 38,8 % considera que tal vez, abriendo la posibilidad de que no lo sea.

En la siguiente tabla, mostramos una selección de las opiniones más relevantes sobre este asunto, recogidas en la opción *otra*, como aportación a la investigación.

18. ¿CONSIDERAS QUE EL JURADO SUELE SER OBJETIVO A LA HORA DE OTORGAR LOS PREMIOS?
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Hay ocasiones en que <b>se premia a artistas locales sin llegar a un nivel aceptable y se premian también cuadros</b> que se percibe a las claras <b>que fueron pintados por foto</b> , no del natural, no sé si es por falta de formación o por otra causa, pero sucede.
<b>Cada jurado tiene un criterio y todos son respetables.</b>

Por <b>norma general el ganador no es la mejor pintura</b> sino la que ningún miembro del jurado pone objeción en que deba ganar un premio.
A <b>veces sí y otras no</b> porque se dejan influenciar por <b>gustos personales y no por una valoración objetiva de técnica, composición y creatividad.</b>
<b>Según zonas les gusta más un tipo de pintura u otro.</b> Algunos premios ya están dados casi antes de participar.
El <b>arte es subjetivo</b> , por lo tanto, creo que <b>no tiene sentido hablar de objetividad</b> , cada uno tendrá su criterio, por lo que lo ideal es que el número de miembros del jurado sea alto para no dejar la responsabilidad en dos o tres personas, de esta forma sería más justo el veredicto.
El jurado normalmente <b>no tiene</b> ni pajolera idea. <b>Suelen ser profesores o concejales</b> que nunca han pintado en este tipo de concursos, y que han pisado muy pocos museos, por lo que <b>su formación es tan básica</b> que se dejan influenciar por cualquier recurso facilón o por el cuadro que más barniz brillante lleve. Hay cuadros que parece que acaban de salir de la ducha de lo húmedos que están y, si no, un buen marco con metacrilato maquilla cualquier fallo.
<b>Normalmente sí</b> , aparte de coincidir o no en gustos, aunque siempre <b>hay una minoría de concursos</b> en los que <b>sí hay favoritismos</b>
Suelen <b>entender del oficio mucho menos que</b> la mayoría de los buenos <b>participantes.</b>

Fig. 47. Tabla 8. Respuestas de los encuestados sobre su opinión acerca de la objetividad del jurado a la hora de otorgar los premios en los CPRAL.

La siguiente pregunta —muy relacionada con la anterior— disponía de una opción para responder, desarrollando la opinión acerca de la figura y rol de los jurados en estos certámenes. Por consiguiente, hemos decidido que el análisis correspondiente a los resultados sobre la objetividad de los jurados, sea tratado en el siguiente apartado.

### 7.3.13. Opinión acerca de la figura y rol de los jurados en los CPRAL.

Considerando la importancia que posee el jurado dentro de las dinámicas de los CPRAL, hemos incluido en el formulario una pregunta para conocer la opinión general que tenían los encuestados sobre la figura y rol de los jurados.

122 individuos han aportado alguna opinión. En la siguiente tabla se muestra una selección de esas opiniones.

<b>19. ¿QUÉ OPINIÓN TIENES RESPECTO A LA FIGURA Y ROL DEL JURADO EN LOS CPRAL?</b>
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Evidentemente <b>es pieza clave de cualquier concurso o competición</b> , quizás demandaría que dicho jurado <b>se implique más en el análisis de las obras durante las horas de ejecución.</b> No sólo en el resultado final.

Que no son en la mayoría de concursos verdaderamente conscientes del <b>daño que hacen a este, cuando dan los premios sin conocimiento o a dedo.</b>
<b>El jurado casi siempre trata de ser objetivo, lo que no garantiza un fallo aceptable. Rara vez tiene criterio suficiente, y cuando lo tiene, le falta la personalidad para no dejarse embaucar. Un concurso es tan "bueno" como lo es su jurado, así que la mayoría de concursos son una castaña.</b>
Es una pregunta con muchas respuestas, en general, hay dos tipos de fallo, <b>un jurado profesional y competente que bajo el criterio de varios profesionales destacan las obras con mayor calidad</b> (valorando diferentes aspectos de las mismas) y <b>otro que elige las obras que tienen menor calidad</b> , y de ese montón <b>son los patrocinadores los que escogen la obra que quieren</b> , ( siempre el de mayor dotación económica primero) por este último motivo, algunos fallos son inexplicables.
Muchas veces <b>influye si el artista es conocido, cuadros grandes dimensiones</b> , algo que llame la atención.
Los jurados <b>están condicionados por las reglas del certamen</b> y por las expectativas que tienen de como <b>debe ser un concurso de pintura rápida</b> , hay muchos clichés alrededor de esta modalidad, en cualquier caso, la calidad técnica creo que es la que suelen valorar con mayor objetividad.
Hay <b>premios sobrevalorados</b> y en la mayoría de las ocasiones <b>no se busca un jurado de prestigio con conocimientos adecuados</b> . A veces se nombran jurados que conocen poco de pintura en general y de técnicas pictóricas. Deberían de <b>bajar algunos de estos premios para contratar o pagar costes de un jurado de prestigio y con conocimientos pictóricos.</b>
<b>Son inexpertos e influenciables</b> , por uno de ellos que toma la voz cantante.
<b>No siempre son objetivos</b> , falta de formación o <b>se dejan llevar por ciertas tendencias pictóricas</b> obviando otros estilos.
Creo que <b>hay mucho amiguismo!!</b> Deberían ser <b>las fichas de la filiación del pintor en sobre sellado</b> , solo con un número en el soporte!!
<b>Injusticia</b> , pues se ven cada premio que realmente te quitan las ganas de acudir a este tipo de certámenes, <b>premiando a los concursantes que han sido premiados en otros certámenes</b> sin dar oportunidad al resto que venimos con todas nuestras ganas...
<b>Premian a sus amigos o a sus alumnos o a los mejores posicionados</b> y miran los cuadros con gafas de sol.
Ninguna, <b>cuando se participa en concursos estás a su merced</b> . Se supone que asumes las reglas y el veredicto. No estaría mal que <b>tras dicho veredicto expusiesen los motivos de porqué optan por una obra y no por otra.</b>
A pintar solo se aprende pintando, siempre y cuando uno sea inconformista con uno mismo, la evolución es continua. Hay <b>jurados muy buenos, que comprenden la mal llamada pintura rápida</b> , ven la belleza de una pintura bien compuesta simplificada y resumida acorde con el tiempo de realización. En cambio, hay una gran mayoría de jurados que <b>valoran mas el volumen de trabajo que la belleza y la simplicidad.</b>
A veces <b>son demasiado clásicos.</b>
En la mayoría de los casos <b>son profesionales</b> , pero buscan siempre los <b>mismos patrones-resultados</b> en los concursantes premiados.
<b>Algunos</b> realmente buscan <b>las mejores obras</b> , otros la <b>firma o reconocen el estilo</b> y otros directamente se lo <b>dan a conocidos.</b>
Es una figura importante porque deciden quienes son los premiados y la pintura premiada influye mucho en los pintores habituales en los certámenes. Es habitual encontrarse deliberaciones <b>muy sorprendentes</b> . En <b>ocasiones</b> puede que el jurado <b>no sea objetivo</b> , en otras <b>ocasiones puede que el jurado no este a la altura ni capacitado para valorar la pintura que se hace en los concursos.</b>

<b>A veces en el jurado hay más políticos que profesionales de la pintura o del arte.</b> En algunos jurados solo he visto un pintor haciendo de jurado. Y en otros, el pintor actúa con prejuicio porque conoce la pintura y estilo de todos los participantes. <b>La solución</b> podría ser la de seleccionar un <b>jurado que no conozca a los participantes</b> pero que sepa lo que hace.
Fundamental y <b>en la gran mayoría de los concursos actúan con ecuanimidad.</b>
Su figura es necesaria. <b>Se premia más el oficio</b> que otra cosa.
En muchos de ellos si que estoy de acuerdo, <b>cuando el jurado proviene del mundo de las artes</b> , y cuando digo artes me refiero a <b>plásticas</b> . En ocasiones ocurre que en el jurado interviene un fotógrafo/a, un escritor/a, etc., es decir, gente que proviene del mundo de las artes también. Se presupone que proviniendo del mundo artístico se va a tener conocimiento o comprender la dificultad o el mérito de la obra, y en ocasiones no es así. Que decir <b>cuando en el jurado participan gente que no proviene de este mundo</b> , ahí es donde <b>suele haber desarreglos importantes, o injusticias</b> a mi modo de ver.
<b>Escasa formación artística</b> en algunos casos, influenciados en exceso por las modas en otros casos y <b>sin información de las bases o temática del certamen.</b>
Hay <b>mucho amiguismo</b> y <b>mucho premio</b> a gente de renombre solo <b>por el nombre</b> o cotización del <b>pintor</b> , no por el resultado final de las obras objetivamente.
Es tan variado, que no se puede concretar en nada. Para mí es <b>siempre una sorpresa el fallo.</b>

Fig. 48. Tabla 9. Respuestas sobre la opinión que tienen los encuestados respecto a la figura y rol del jurado en los CPRAL.

Analizando todos los comentarios y opiniones, hemos detectado que destacan varias ideas que se han repetido en varias ocasiones. Destaca por unanimidad, la opinión mediante la cual se reafirma la importancia que tiene la figura del jurado en los certámenes, considerándose necesarios para su correcto funcionamiento y selección de las obras premiadas. Por otro lado, detectamos varias opiniones, quejas y sugerencias, que de manera reiterada hacen hincapié en diferentes aspectos referentes a su figura, acción y comportamiento. Vamos a ir mencionándolas y analizándolas a continuación:

1. Se considera fundamental que los miembros del jurado sean profesionales o expertos en el ámbito artístico, a ser posible de la pintura como oficio, e incluso se menciona la idoneidad de que pudieran ser específicamente, concededores de los CPRAL. Incluidos en este grupo, se indica que podrían ser profesores de Bellas Artes, de academias de pintura, artistas, pintores, galeristas, críticos de arte...

2. Junto con la cuestión de la «objetividad» en el veredicto, se entiende que su labor ha de ser justa, honesta, ecuaníme y ejemplar, pues existe una opinión generalizada que apunta sobre las malas prácticas a la hora de otorgar los premios. Se hace referencia a «favoritismos», «amiguismos», influencias e intereses

en los concursos, prácticas de las que no disponemos datos fiables para poder ser verificadas.

3. Se pide que posean un mayor conocimiento de las normas y reglas que se marcan en las bases reglamentarias de los concursos, y a su vez que estas sean aplicadas y no obviadas o reinterpretadas sin un argumento justo. En ocasiones hemos comprobado, que las normas no están bien definidas y los criterios para otorgar los premios no existen o no se indican dentro de las bases, dándose vía libre a cualquier tipo de interpretación y fallo del jurado, en los que pueden prevalecer unos juicios marcados únicamente por los gustos personales y la subjetividad, sin considerarse los criterios y normas indicadas en las bases reglamentarias.

4. Mayor implicación en el control y observación de las pinturas, no solo tras la entrega de estas, sino también durante el proceso de trabajo y ejecución a lo largo del tiempo de participación.

Los veredictos resultantes pueden provocar ciertas tensiones, desacuerdos o críticas a las decisiones del jurado, en función de posibles amaños, arreglos o desaciertos en la adjudicación de los premios. Estas polémicas surgidas, forman parte de la dinámica y del anecdotario habitual de los CPRAL. Ello se refleja en las opiniones y comentarios que nos han dejado algunos encuestados.

En ocasiones, la falta de experiencia, criterio o conocimiento, provoca, que los organizadores de los CPRAL opten por nombrar como miembros del jurado de selección de los premios, a personas sin el suficiente conocimiento específico de la pintura en general, del género pictórico del paisaje o del arte, e incluso con posibles intereses o inclinaciones que favorezcan a algunos participantes, lo cual, inducirá irremediablemente a malas prácticas y veredictos o selecciones de pinturas bastante discutibles.

Aunque es algo minoritario, en ciertos concursos destinan un premio a la decisión del propio público, lo que sería una especie de jurado popular. Siendo en estos casos, ciertamente complicado, el método para registrar estos votos, estando también presente el riesgo de la cercanía, amistad o familiaridad con los pintores.

## 7.4. Práctica y procedimientos llevados a cabo durante los CPRAL.

Uno de los aspectos que nos ha interesado en gran medida desde el comienzo de nuestra investigación, ha sido aquel que concierne a los procedimientos técnicos y las metodologías que se desarrollan en las prácticas pictóricas durante los CPRAL. Estas prácticas están condicionadas principalmente, por la limitación en los tiempos de realización de las obras que tienen los participantes, albergando una relación con los procedimientos de la pintura directa, también denominada *alla prima*<sup>95</sup>. Referida, por consiguiente, a aquellos procedimientos o técnicas en los que la pintura se aplica de manera dinámica y diligente, en un estado de húmedo sobre húmedo encima del soporte. Generalmente, se caracteriza porque no se suelen realizar bocetos o estudios previos, sino que la obra se aborda de manera directa e inmediata sin largos tiempos de espera y con una clara economía de medios. En estas condiciones, la operativa en la pintura requiere de unas ciertas destrezas y habilidades, e incluso de una planificación o estrategia, necesaria para obtener unos resultados óptimos y con una calidad aceptable. A su vez, como se ha indicado en el apartado de los fundamentos históricos y conceptuales, la pintura desarrollada en los CPRAL suele enmarcarse dentro de las prácticas del paisajismo plenairista, bajo las cuales, el territorio como referente es plasmado a partir de su observación directa, situándose el pintor, inmerso en el propio lugar, sujeto a las condiciones espaciales, atmosféricas y ambientales que se presenten.

Estos métodos contrastan con el tipo de pintura que se ha desarrollado en la tradición pictórica europea —al menos hasta el siglo XIX—, más académica y estructurada bajo determinadas convenciones, asociada a las técnicas de secado lento y los procesos en los que se produce una superposición de capas en diferentes sesiones, como en la técnica del óleo, las veladuras, etc.

Como profesores universitarios especializados en la pintura, albergamos un gran interés en conocer cuales son esos métodos, con la intención de poderlos comparar con aquellos que se vienen proponiendo en los programas de las asignaturas de pintura del grado en Bellas Artes, que en líneas generales, devienen de un modelo de enseñanza más académico y reglado (Ramírez, 2013),

---

<sup>95</sup> Hemos utilizado este concepto en su expresión original que proviene del italiano, significando a la primera, pues es el que comúnmente suele usarse para expresar la idea de pintura a la primera, de factura rápida y directa, de húmedo sobre húmedo (Schmid, 1998; Vallejo et al. 2017)

supuestamente, opuestos o diferentes a los métodos más propios de la pintura desarrollada en los certámenes.

Los CPRAL suelen estar caracterizados comúnmente, por el uso de técnicas pictóricas, lo cual no impide que en las últimas décadas se hayan introducido entre los participantes, metodologías que rozan la categoría de lo «pictórico», pero más cercanas al dibujo, el collage o una fusión entre ellas.

De esta manera este tercer bloque del cuestionario ha sido dedicado a los asuntos concernientes a las prácticas y técnicas desarrollados en los CPRAL.

### 7.4.1. Técnicas pictóricas utilizadas en los CPRAL.

La primera de las preguntas de esta sección se ha enfocado en consultar a los encuestados sobre las técnicas pictóricas usadas durante estos certámenes. Se ofrecen seis valores opcionales dispuestos en casillas de verificación, junto con la opción de desarrollo *otra*.

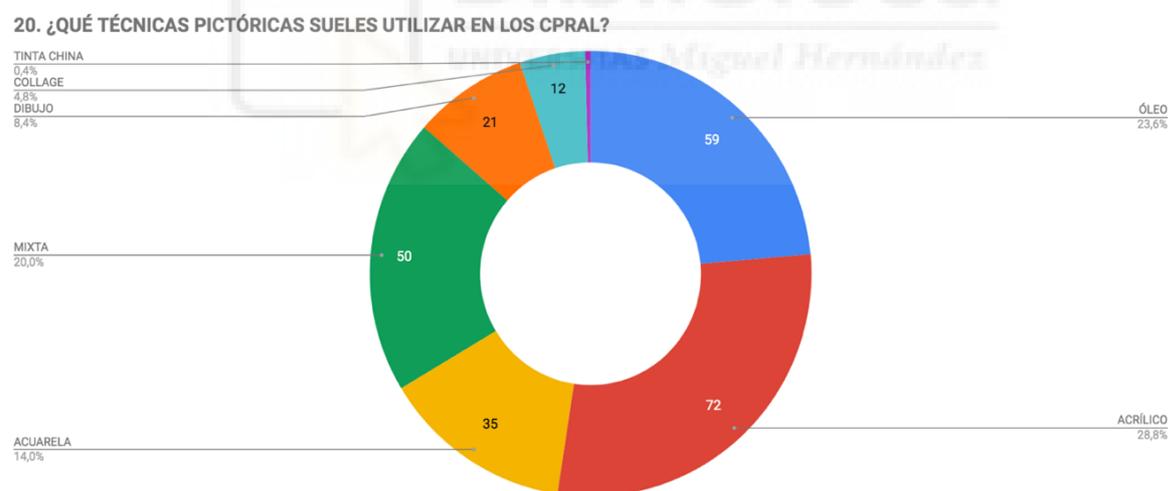


Fig. 49. Gráfico 20. Respuestas de los participantes encuestados sobre las técnicas pictóricas utilizadas en los CPRAL.

Todos los individuos encuestados han respondido marcando 249 veces las opciones de entre las técnicas que se proponían. Los resultados expuestos en el gráfico anterior, muestran los porcentajes del total de las técnicas que han indicado los encuestados. La técnica más utilizada (28,8 %) es el acrílico, lo cual es lógico, entendiendo que su constitución y características permiten un secado

rápido, fundamental dentro de los tiempos de ejecución propios de los CPRAL. Le siguen el óleo (23,6 %) y la acuarela (14 %). El 20 % lo constituyen técnicas mixtas, entendiendo con ello que principalmente, se refieren al uso alternativo del acrílico y del óleo durante el mismo proceso. Este último método, según nuestras observaciones durante el estudio de campo en los concursos, se suele usar siguiendo el proceso convencional del graso sobre magro, es decir, las primeras fases y capas se aplican con acrílico y tras su secado, se finaliza el trabajo con la pintura al óleo, de naturaleza hidrófoba y de secado más lento. Es probable, que con el término «mixta», también se refieran a la fusión de diversas técnicas, que incluirían no sólo a las pictóricas, sino también técnicas de dibujo o collage por ejemplo.

Un 8,4 % han indicado el dibujo, técnica cuyo uso dentro de los CPRAL, combinado con la pintura o sin combinación, se ha incrementado en la última década, según nuestras observaciones. Cercana a la técnica del dibujo, 12 participantes han indicado el collage. En la opción *otra*, han señalado la tinta china en un minoritario 0,4 %.

Se puede comprobar según los resultados, como de manera general, las técnicas utilizadas son diferentes y variadas no sólo entre los participantes, sino que también, individualmente, muchos varían o utilizan diferentes técnicas en un mismo certamen o dependiendo del certamen.

#### **7.4.2. Marcas de pinturas que se suelen utilizar en los CPRAL.**

Dentro del asunto de las técnicas pictóricas, hemos tratado de conocer el tipo de marca que suelen utilizar. Somos conscientes de que esta información no es de las más relevantes como aportación, no por ello, hemos dejado de aprovechar la oportunidad que otorgan las encuestas, para conocer algo más al respecto. 120 encuestados han respondido.

## 21. ¿QUÉ MARCA DE PINTURAS SUELES USAR EN LOS CPRAL?

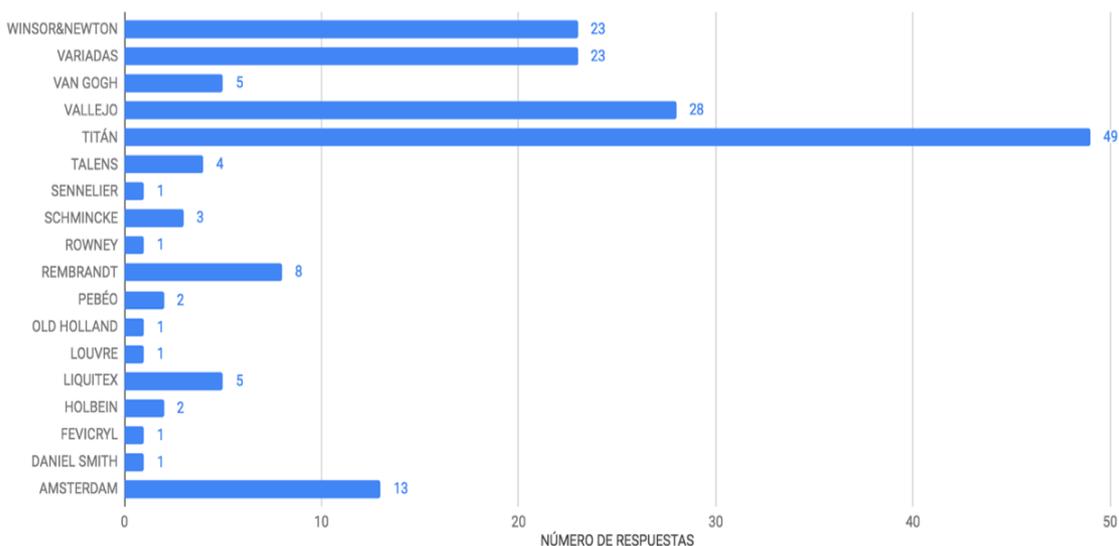


Fig. 50. Gráfico 21. Respuestas de los encuestados sobre las marcas de pintura que suelen usar en los CPRAL.

Entre las marcas de pintura más mencionadas se encuentran Titán (28,8 %), Vallejo (16,5 %), Winsor & Newton (13,5 %) y Amsterdam (7,1 %). Estas marcas de pintura se encuentran en un nivel intermedio de calidad-precio, entendemos, que acordes al nivel profesional del artista y la pintura a realizar. En menor medida, aparecen muchas otras marcas que pueden verse en el gráfico.

### 7.4.3. Uso de productos para acelerar el secado de la pintura en los CPRAL.

La participación de los pintores durante los CPRAL, marcada por la competición, les compele a presentar sus obras con el mejor desarrollo y acabado, en el menor intervalo de tiempo. Es por esto, que se permite el uso de productos o sustancias que aceleren el proceso de secado de la pintura, como son el secativo de cobalto, los barnices o los mediums.

Este apartado muestra los resultados a la pregunta, sobre si suelen utilizar algún producto para acelerar el secado de la obra, y en ese caso, indicar que tipo de producto es.

Aunque, el uso incorrecto de algunas de esas sustancias puede producir efectos diversos sobre la superficie de la pintura, constituyendo un riesgo para su

perdurabilidad, no abordaremos el asunto desde tal problemática. Sólo nos interesa conocer si se utilizan o no este tipo de productos. 134 individuos han contestado a esta pregunta.



Fig. 51. Gráfico 22. Respuestas de los participantes encuestados sobre el uso de algún tipo de producto para acelerar el secado de la pintura en los CPRAL.

Los resultados indican, que la mayoría de los encuestados (72,8 %) no utilizan algún tipo de producto como acelerador del secado de la pintura. Aquellos que sí lo hacen, utilizan productos como el secativo de cobalto (10,3 %), algún medium (1,5 %), barniz dammar (0,7 %) o el conocido liquin<sup>96</sup> (14,7 %), que es un médium compuesto de una resina alquídica de aceite modificado, de gran fluidez y transparencia, el cual aporta un secado rápido ideal para realizar veladuras.

Entendemos, que el uso de estos productos, sólo estaría destinado a su mezcla con técnicas grasas como el óleo, de secado más lento que las técnicas secas como el pastel, el carboncillo, los lápices y las técnicas hidrófilas, como son los acrílicos y acuarelas, las cuales, no necesitan un agente acelerador de secado.

Estos resultados contrastan con las conclusiones a las que se llegó en un estudio sobre los *Medios y secativos en la pintura al óleo actual: una revisión de su uso y comportamiento*, realizado en la Universidad Politécnica de Valencia por Amparo Torrente (2009), donde tras una encuesta realizada a 50 pintores que suelen asistir a los certámenes de pintura rápida, se llegó a la conclusión de que su uso está muy generalizado, con un 42 % que lo usan, a diferencia del 27,2 % de nuestra encuesta, respondida por un total de 134 pintores.

<sup>96</sup> Según Pyle, D. & Pearce. E. (2002), el liquin fabricado por Winsor & Newton, es el medium más popular en todo el mundo (p. 67).

#### 7.4.4. Soportes utilizados en los CPRAL.

Mediante la pregunta número 23, tratamos de conocer el tipo de soporte pictórico que se usa en los CPRAL. Se ofrecían cinco valores seleccionables: *lienzo*, *madera*, *papel sobre madera*, *variado* y la opción a desarrollar *otro*.

133 individuos han contestado marcando 150 respuestas de los seis valores opcionales ofrecidos.

##### 23. ¿QUÉ TIPO DE SOPORTE SUELES USAR EN LOS CPRAL?

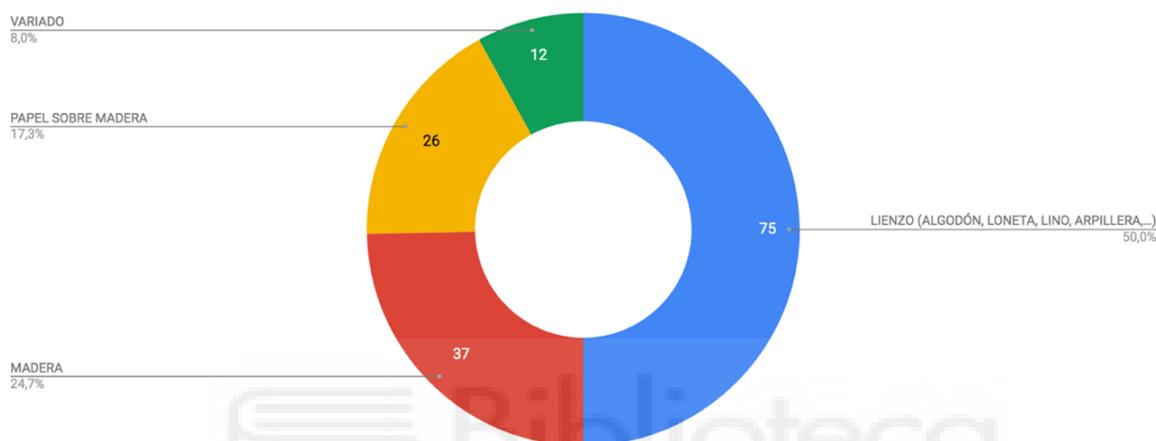


Fig. 52. Gráfico 23. Respuestas de los participantes encuestados sobre el tipo de soporte usado en los CPRAL.

El soporte más utilizado (50 %) es el lienzo o tela de diferentes fibras como el algodón o el lino. Los soportes de madera están en segundo lugar (24,7 %), seguidos del papel sobre madera (17,3 %), específicamente usado para la técnica de la acuarela. 11 participantes han indicado que suelen utilizar soportes de variada naturaleza, cifra que interpretamos es mayor, debido a que algunos han indicado varias opciones.

Tenemos conocimiento de que algunos participantes se preparan sus propios soportes entelando e imprimando, en otros casos —principalmente aquellos que más asisten a estos certámenes— suelen encargar la preparación de una cierta cantidad de soportes a empresas o profesionales del sector, con la intención de tenerlos disponibles antes de cada convocatoria.

### 7.4.5. Metodologías y procesos practicados en los CPRAL.

Debido al gran interés que supone para nuestra investigación, por su enfoque y posible aplicación en la enseñanza de las asignaturas de pintura del grado en Bellas Artes, hemos generado algunas preguntas, referentes a las metodologías y los procedimientos técnicos desarrollados específicamente en los CPRAL. Los resultados podrían aportar información, destinada a la comparación de contenidos y problemáticas que se plantean en los métodos y tratamientos pictóricos dentro del ámbito de los estudios universitarios en arte, los cuales, devienen de modelos de enseñanza de carácter más academicista y tradicional, como son los procesos de creación estructurados en sesiones, más lentos y graduales, ubicados en espacios cerrados como las aulas o talleres, así como con la tendencia en la utilización de referentes bidimensionales de tipo analógico o digital.

En la pregunta número 24 se consultaba concretamente, acerca del tipo de metodología y proceso que siguen los participantes en el momento de comenzar a trabajar sus pinturas, en esa fase donde se plantean las principales estructuras formales mediante el dibujo o mediante manchas constructivas. Se ofrecían cinco valores opcionales como respuestas. 132 individuos han respondido a esta pregunta.

**24. EN TU METODOLOGÍA Y PROCESO, ¿COMIENZAS REALIZANDO UN ENCAJE LINEAL DE LAS FORMAS DEL DIBUJO O DIRECTAMENTE PROCEDES A CONSTRUIR LAS FORMAS A PARTIR DE MANCHAS PICTÓRICAS?**

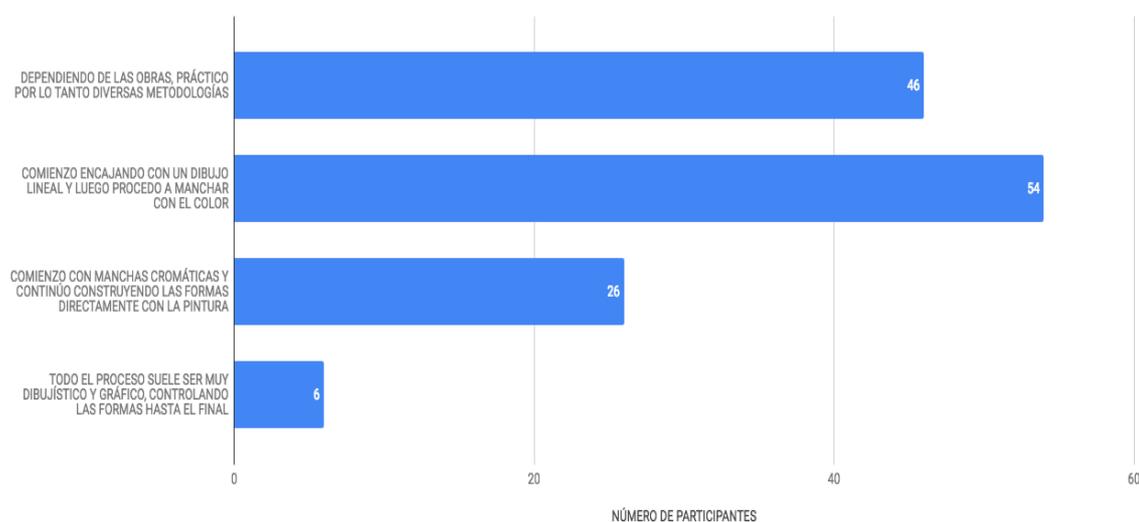


Fig. 53. Gráfico 24. Respuestas de los participantes encuestados sobre la metodología y el proceso practicado durante los CPRAL.

El método más indicado (42,3 %) es el más convencional u ortodoxo de todos, esto es, comenzar encajando con el dibujo y posteriormente proceder a manchar con el color, donde la fase del dibujo es previa, pudiéndose entender como separada de la fase posterior de la pintura. Como un proceso menos tradicional que este último, también se practica el método de iniciar la pintura directamente con manchas cromáticas y continuar construyendo las formas con la pintura (19,8 %), en cuyo caso, no existiría una separación tan evidente entre el dibujo y la pintura, aplicándose el concepto de *dibujar pintando*<sup>97</sup>. De manera opuesta, se practica otra metodología, donde el proceso es altamente dibujístico (4,6 %), de tal manera que las formas son más controladas gráficamente hasta el final. 46 participantes han indicado que practican diversos métodos dependiendo de la obra a desarrollar (34,4 %), lo cual tiene sentido, pues conviene que el pintor sea flexible y conocedor de diferentes métodos y recursos técnicos, que se adapten a las diferentes variables, condiciones y opciones que se presentan en cada certamen.

Sobre la comparación de estos resultados, en relación a los procesos y métodos impartidos en los estudios universitarios, entendemos que, de manera general, son similares en su desarrollo. Las principales diferencias devienen de las condiciones que marca el hecho de pintar al aire libre frente al referente del natural, junto con el factor cronológico y la velocidad durante el proceso al realizar la obra, que compele a los pintores a resolver las dificultades e imprevistos, mediante recursos espontáneos, llenos de ingenio, habilidad y audacia.

Como continuación a esta pregunta, hemos solicitado a los individuos encuestados, que expliquen con más detalle el procedimiento y método que suelen seguir en los concursos.

79 participantes han contestado. A continuación, hacemos una selección de los comentarios más relevantes.

---

<sup>97</sup> Este método se encuentra muy relacionado con la pintura *alla prima*, practicada comúnmente por los pintores plenairistas e impresionistas.

25. ¿PODRÍAS EXPLICAR CON MÁS DETALLE EL PROCEDIMIENTO Y MÉTODO QUE SUELES SEGUIR EN LOS CPRAL?
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Ante todo, <b>se elige el tema</b> : armónicamente, compositivo y estético, posteriormente <b>se ejecuta las primeras manchas</b> inherentes al tema, <b>viene el dibujo</b> y <b>finalmente</b> se procede a <b>incluir la materia pictórica</b> .
Voy de lo <b>general a lo particular</b> . Realizo un <b>encaje con grandes masas</b> (ayudándome de líneas que realizo con un pincel más fino) con una brocha plana de cerda blanca. Aproximándome al tono general. y <b>después voy ajustando y definiendo las formas con pinceles más pequeños</b> .
Sólo en concursos de rápida utilizo fugas acentuadas porque resultan atractivas. Por lo demás <b>soy fiel a mi proceso pictórico habitual</b> , es decir, <b>representar con fidelidad lo que veo</b> y no inventar un cuadro que bien podría ser Lebrija o Cancún.
<b>Mancho con pinceles</b> ordenando colores, luces y contrastes <b>a grandes rasgos con acrílico</b> . Dibujo las líneas principales sin detallar. Comienzo a construir el paisaje con pincel y a base de manchas y entonando y armonizando el cuadro en sí.
Una <b>síntesis en el encaje</b> situando dos o tres puntos que quiero que sean más significativos, <b>a partir de ahí procedo a manchar desde las zonas más amplias</b>
<b>Esbozo y encaje a lápiz</b> . Mancha a Acrílico y finalizo a óleo
<b>Encaje a carbón</b> , luego <b>barra negra acuarelable</b> . A partir de una <b>paleta de grises y fríos</b> voy <b>manchando</b> . Luego introduzco los cálidos.
<b>Dibujo a grafito o carboncillo sobre yeso con collage de papel de periódico</b> . Después <b>pintura acrílica con espátula</b>
Según día o motivo, <b>se encaja o se parte de manchas</b> intentando reproducir la impresión visual y teniendo en cuenta <b>el momento de iluminación</b> (que es variable a lo largo del día) que se quiere plasmar en la obra
<b>Dibujo + pintura + improvisación + sentimiento + retroalimentación con la obra y la técnica</b>
En el caso de ser una pintura <b>al óleo o acrílico</b> , suelo <b>comenzar con dibujo lineal</b> en carbón vegetal, <b>manchando luego con color</b> para enfondar con una primera capa bastante diluida. <b>Luego voy completando por sectores</b> . En caso de <b>dibujo en grafito</b> , suelo hacer un <b>encaje muy lineal</b> controlando mucho las formas e intentando ser lo más limpio posible para poder fusionar ese primer boceto con el sombreado final.
Si realizo <b>collages</b> , pego, <b>realizo pátinas</b> , encima de estas <b>dibujo un poco</b> la composición y <b>empiezo a manchar</b> , utilizando pincel y espátulas.
Normalmente <b>comienzo dibujando lo preciso directamente con el pincel a modo de aguada</b> , para en adelante <b>continuar con empastes</b> dependiendo de la obra y de los efectos que quiera conseguir. <b>Interpreto el tema</b> y <b>nunca copio</b> con exactitud. Y pinto para mí, nunca para el jurado
Suelo aplicar una <b>base de imprimación del color</b> que crea predominante en la imagen que voy a representar, aplicar grandes manchas, <b>y a partir de ahí, esbozar el dibujo</b> y encaje previo.

Fig. 54. Tabla 10. Respuestas de los encuestados sobre el procedimiento y método que suelen seguir en los CPRAL.

Contrastando estas informaciones con los datos recabados directamente de los procesos durante nuestra asistencia a los CPRAL, concluimos que —aunque desarrollados desde aspectos muy subjetivos— en un alto porcentaje de los casos, se mantienen los procedimientos y estrategias más convencionales, basadas en el encaje con línea (lápiz, carboncillo) y la estructuración de las formas a grandes

rasgos, para posteriormente, pasar a seguir construyéndolas con pintura, a partir de manchas amplias y generales, tras lo cual se van trabajando progresivamente los detalles más pequeños, con pinceles de menor tamaño.

De manera general, pensamos que estos métodos no suponen una aportación novedosa a los procedimientos enseñados en las asignaturas del grado, pues son muy similares a los que tradicionalmente se plantean. Aquellas metodologías y procedimientos más originales, innovadores y heterodoxos no se detectan en la mayoría de los participantes, sino que, puntualmente, se pueden observar en determinados individuos que los desarrollan de manera personal o a partir de la interacción con otros, generándose en algunas ocasiones, tendencias, estilos o métodos, que se propagan e influyen entre los individuos, expandiéndose a la colectividad. Es común, que los participantes observen atentamente los resultados y modos de trabajar del resto de los compañeros, principalmente de aquellos, que obtienen interesantes resultados y premios en diferentes concursos. En el siguiente punto se profundiza sobre este asunto.

#### **7.4.6. Técnicas y metodologías tradicionales o innovadoras durante los CPRAL.**

Siguiendo la temática y los objetivos de las dos preguntas anteriores, se formuló una tercera, acerca de si consideran que la técnica y la metodología indicadas, corresponden a un tipo de pintura de carácter tradicional o se produce algún tipo de innovación. En este caso, somos conscientes del riesgo que supone la interpretación subjetiva del término «innovación» dentro del ámbito de la pintura, como algo complejo de definir y acotar, además del hecho, de que cualquier innovación, rápidamente, acaba asimilándose incuestionablemente, como estándar y norma. Así nos lo indican Carrere y Saborit (2000):

La nueva invención entra a formar parte de la convención –por ejemplo, del estilo de una época–, de modo que, a través de una nueva ocurrencia, pintura y retórica, en tanto mecanismos de hipercodificación que asignan significados a estructuras complejas, se convierten igualmente en norma y referencia para nuevas invenciones. Como afirma Eco (1975, 240), las entidades hipercodificadas «fluctúan en el umbral que separa la convención

de la innovación» (p. 199)

En los cuatro valores opcionales que se ofrecían, se marcaban ciertas definiciones. Se recogieron 133 respuestas.

**26. EN CUANTO A TÉCNICA Y METODOLOGÍA, ¿CONSIDERAS QUE REALIZAS UNA PINTURA DE CARÁCTER TRADICIONAL O LLEVAS A CABO ALGÚN TIPO DE INNOVACIÓN?**

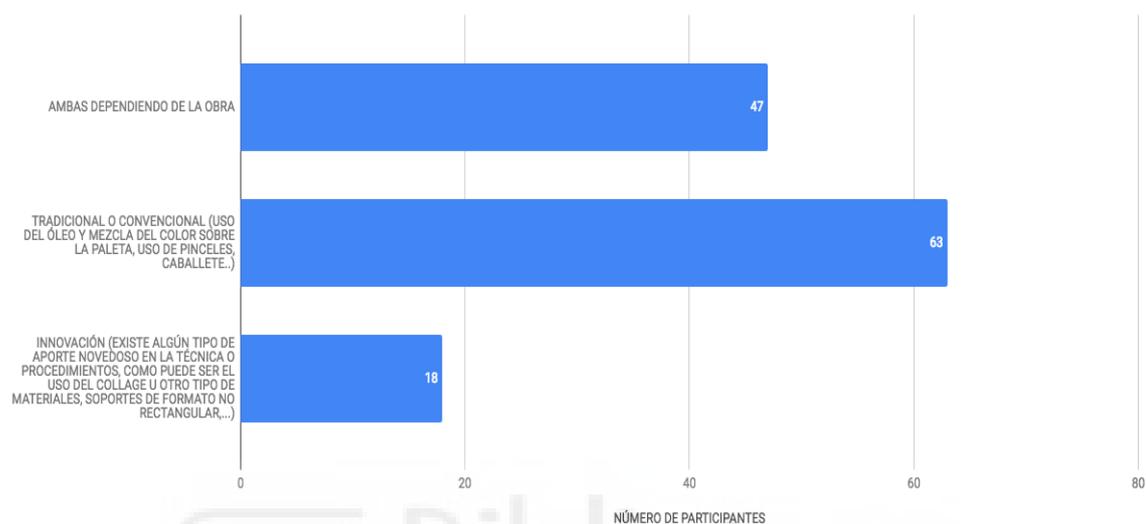


Fig. 55. Gráfico 25. Respuestas de los encuestados sobre las consideraciones respecto al tipo de técnicas y metodologías empleadas en los CPRAL.

Cerca de la mitad de los encuestados (47 %) consideran que realizan una pintura de carácter tradicional o convencional, el 13,4 % entienden que producen algún tipo de aporte novedoso en su técnica o metodología, el 35 % restante desarrolla una técnica y metodología pictórica mixta, la cual oscilaría entre la convencionalidad y la innovación, dependiendo de la obra que estén haciendo.

#### 7.4.7. Estilos pictóricos desarrollados en los CPRAL.

Los CPRAL se vienen convocando sucesivamente, durante todos los meses del año, esto permite que algunos pintores mantengan una activa y continua participación, paralela a otras actividades profesionales. Esta dinámica conlleva una adaptación a las particulares condiciones de las prácticas artísticas en los concursos, una acumulación de experiencias y vivencias que, sumadas a las capacidades y destrezas de los artistas, constituyen una especialización que consecuentemente, posibilita la obtención de interesantes resultados y la posible

generación de un estilo personal dentro de la propia evolución y desarrollo individual. Sobre el concepto de estilo al que nos referimos, recordamos el punto dedicado a los estilos, que Carrere y Saborit (2000) desarrollan en *Retórica de la pintura*:

Puede sentirse también como sistema anticipador, expectativa o conjunto de regularidades reconocibles en un grupo de especímenes pictóricos, pertenecientes a uno o varios artistas. A diferencia del género, que parte de la existencia de un tipo referencial común (lo que habitualmente se denomina tema), en el estilo los modos de organización de la pintura se identifican con la huella de la persona o grupo en el que la obra se sitúa. (2000, p. 212)

Como tal, la práctica en estos concursos permite la experimentación y la búsqueda de nuevas posibilidades plásticas y formales, independientemente del estilo o del sistema de representación espacial elegido. Algunos pintores desarrollan determinadas especializaciones metodológicas y técnicas más o menos innovadoras, que les confieren un estilo particular que les diferencia de otros, además de la obtención de resultados que suelen ser bien recibidos y evaluados por los miembros del jurado de diferentes concursos, obteniéndose con ello premios. Esto conlleva la consecuente reiteración de los procedimientos y el interés por la repetición de los resultados, independientemente del referente o del concurso donde se encuentren. Lo cual, contribuye —consciente o inconscientemente— al fomento de un estilo personal y reconocible tan común en las dinámicas de otros circuitos de arte, como son las galerías y el mercado del arte contemporáneo<sup>98</sup>.

En referencia a este asunto, hemos consultado a los encuestados, para que nos informen de si personalmente, han desarrollado algún estilo particular que les identifique y distinga. Somos conscientes del grado de dificultad que supone el describir o analizar los propios procesos técnicos y metodológicos. Las dos preguntas siguientes 27 y 28, se centran en este asunto. La primera de ellas ha sido respondida por 132 individuos, ofreciéndose tres valores opcionales y uno de desarrollo *otra*.

---

<sup>98</sup> De nuevo coincidimos en este sentido con Carrere y Saborit (2000), «La noción de estilo como sello del artista -debido a su consideración como sujeto excepcional- es la más común en el mundo contemporáneo.» (p. 215)

**27. ¿CONSIDERAS QUE EN TU ESTILO PICTÓRICO HAS DESARROLLADO DETERMINADOS MÉTODOS, REPERTORIOS O PROCEDIMIENTOS, QUE ESTANDARIZADOS DEFINEN TU OBRA Y TE IDENTIFICAN COMO ARTISTA?**

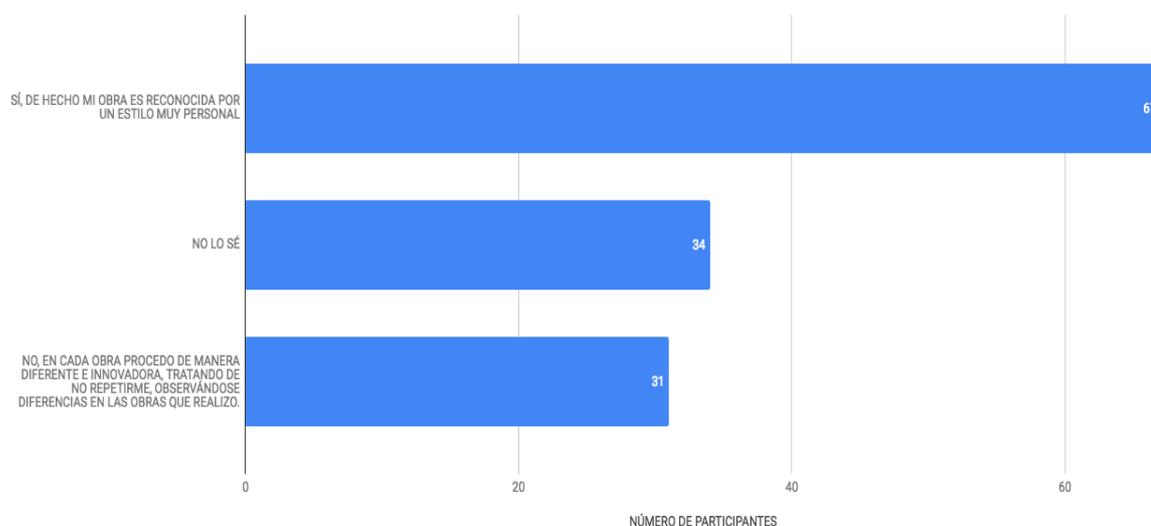


Fig. 56. Gráfico 26. Respuestas de los encuestados sobre la consideración del desarrollo de determinados métodos, repertorios o procedimientos que definen su obra y le identifiquen como artista.

En el gráfico se pueden ver los resultados, siendo que el 50,4 % considera que en su estilo existen métodos, repertorios o procedimientos que le identifican como artista. El 23,7 % indican que en cada obra proceden de manera diferente e innovadora, y por tanto, no tienen un estilo definido. El 26 % restante no lo saben.

Enlazada con esta pregunta se solicitó a los encuestados que explicaran con mayor detalle estos procedimientos o repertorios que, según ellos les otorgan un estilo personal definido. Se han recogido 61 respuestas, de las cuales, hemos seleccionado sólo las que aparecen en la siguiente tabla.

28. EXPLICA SI ES EL CASO, CUÁLES SON ESTOS PROCEDIMIENTOS O REPERTORIOS ESTANDARIZADOS QUE CONFIGURAN UN ESTILO PROPIO.
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Dibujo muy estudiado sobre una <b>preparación especial para carboncillo con textura</b> , para después ir metiendo carbón poco a poco en capas, <b>acabando con el barnizado</b> para que adquiera mayor calidad la obra, y se distinguen más todos los matices.
Me gustan los <b>desenfoques y enfoques contrastados usando diversas porciones de agua-pigmento</b> . Las <b>manchas planas y sintéticas</b> las uso en el primer lavado.
<b>Equilibrio entre espacios, dejando el vacío como elemento fundamental de la obra.</b>
Trabajo con <b>manchas de color</b> ajustando diversas <b>densidades matéricas</b> , así como diversas <b>partes más definidas</b> en cuanto a dibujo.
<b>Collage. Pintura blanca y negra con manchas rojas. Texturas de yeso y arena.</b>
<b>Colores saturados, flúor y planos, con un grafismo</b> que refuerzan las formas. Casi siempre <b>con rotulador</b> .

Fig. 57. Tabla 11. Respuestas de los encuestados sobre el procedimiento y método que suele seguir en los CPRAL.

Antes de comenzar a analizar estos resultados, hemos de aclarar, que por innovación entendemos básicamente: aquella acción o efecto de crear algo nuevo. En estos casos se trataría de una nueva creación o renovación dentro del ámbito de la práctica pictórica a un nivel técnico, metodológico, estilístico o iconográfico. Es muy probable que aquello que estos pintores consideran como innovación, en otros ámbitos de la creación artística no supongan una verdadera innovación, y posiblemente, ello es debido, a que culturalmente hablando, a un nivel de conciencia popular, prevalece la idea de pintura de paisaje al aire libre asociada a la pintura al óleo sobre paleta y caballete, de tratamiento figurativo y connotaciones naturalistas o realistas. Por consiguiente, entendemos que incluir dentro de los métodos tradicionales, elementos como el collage, empastes matéricos con espátula o recursos como los enfoques y desenfoques en la definición de los objetos, no significarían una verdadera innovación o aportación original considerable, dentro del amplio desarrollo de las técnicas, tendencias y procesos pictóricos en el contexto del arte contemporáneo.

Es por ello, que de todos los comentarios, hemos dejado una pequeña selección que, sin entenderse como una absoluta innovación, pueden servir para explicar algunos métodos particulares. El resto de los comentarios se encuentra en el anexo final.

Resulta difícil definir, de que manera los pintores encuestados autoevalúan su trabajo. Es decir, nos preguntamos desde que posicionamiento valoran que son reconocidos por un estilo propio. ¿Se basan en opiniones que, aunque personales, se retroalimentan de otras ajenas, como las de los compañeros o del mismo público? La consideración de estilo propio no implica, que las pinturas sean totalmente originales y diferentes a las demás, sino que se ha generado un estilo personal tras desarrollar unos recursos técnicos y efectos pictóricos peculiares y definitorios, pudiendo ser innovadores o no.

#### **7.4.8. Trabajar a partir del natural o mediante el apoyo de la imagen fotográfica en los CPRAL.**

Aunque la creación de los primeros certámenes de pintura rápida se remonta al final de la década de los años 50, estando desde sus comienzos, ligados a la

pintura plenairista, el desarrollo de los aparatos tecnológicos de captación de imágenes, como las cámaras fotográficas digitales<sup>99</sup> y por ende sus pantallas, han interferido directamente en la manera de plasmar, consumir e interactuar<sup>100</sup> con los motivos o referentes paisajísticos. La obtención de la imagen instantánea digital, como experiencia fragmentada desde el punto de vista espacio-temporal, que, aunque plana<sup>101</sup>, se interpreta como «fiel» a la apariencia topográfica de un lugar concreto, con sus luces, sombras y colores tan aproximados al referente fotografiado; supone una ventaja como herramienta, cuyo uso en la actualidad, está al alcance de cualquiera que posea un simple *smartphone* con cámara.

Esta posibilidad del uso de imágenes realizadas por cámaras, suscita entre los pintores ciertas polémicas (como se ha visto en el punto 7.3.8.), según las cuales, algunos consideran que el uso de esas herramientas tecnológicas debería de estar más controlado y limitado, reflejándose en alguna cláusula de las bases la prohibición de su uso, con el objetivo de restringir la percepción del referente a través de cualquier aparato de captación artificial de imágenes, centrándose esta en su visión del natural.

Con la siguiente pregunta, pretendemos, que los encuestados nos informen de si hacen uso de la fotografía o trabajan sólo a partir de la observación del natural. Nuestra hipótesis es, que el uso de las imágenes bidimensionales —aunque, combinado con la percepción directa del referente— está muy extendido, debido a sus beneficios y prestaciones, comodidad de uso o a la actual democratización tecnológica, ...

Se han obtenido 133 respuestas, pudiendo seleccionar entre cuatro valores opcionales.

---

<sup>99</sup> Las primeras cámaras fotográficas digitales aparecieron a finales del siglo XX, saliendo al mercado masivamente en la primera década del XXI.

<sup>100</sup> Joan Foncuberta (2016) en *La furia de las imágenes* nos recuerda: «Las cámaras digitales han trastocado tanto las leyes del mercado como la cultura visual. Aunque la adquisición de una cámara representa un cierto dispendio, ahora las fotos no tienen costo. Las imágenes digitales están destinadas a ser visionadas en pantallas (a pesar de que persista el uso de impresoras y plotters como reminiscencias caducas de la fotografía analógica), con lo que desaparece el consumo de película y papel.» (pp. 133-114)

<sup>101</sup> Las imágenes captadas a partir de las cámaras fotográficas, suelen ser «proyecciones centrales sobre una superficie plana» (Pirenne 1974, p. 76) del espacio fotografiado a través de un solo objetivo, lo cual, les otorga una gran diferencia, en comparación a lo percibido por la mirada humana, de carácter estereoscópico y, por tanto, más cercana a la tridimensionalidad.

## 29. ¿TRABAJAS LAS OBRAS DIRECTAMENTE DEL NATURAL O TE APOYAS EN EL USO DE LA FOTOGRAFÍA?

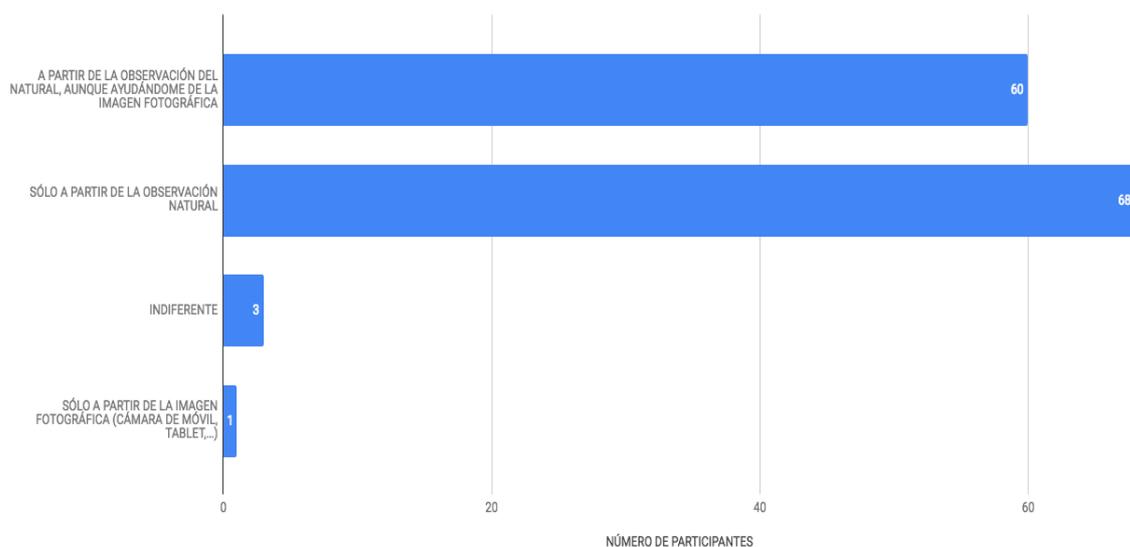


Fig. 58. Gráfico 27. Respuestas de los encuestados sobre la manera de abordar el referente en los CPRAL.

El 51,1 % indica que sólo trabaja a partir del natural, el 45 % a partir de la observación del natural, aunque, apoyándose en el uso de la imagen fotográfica. Sólo un participante indica que trabaja únicamente a partir de la fotografía, mientras que a un 2,3 % le resulta indiferente uno u otro uso. Con estos resultados se puede comprobar, como prevalece la importancia y poder de la visión directa del referente, aunque, un alto porcentaje —cercano a la mitad— indica que complementa esta percepción con las ventajas que ofrece el uso de la imagen fotográfica, la cual permite poder trabajar en un lugar diferente o lejano al referente, donde se puedan encontrar otras condiciones más agradables o apropiadas para pintar (resguardado del sol, la lluvia o el viento, e incluso del público); y sobre todo, por facilitar el encuadre y simulación de una imagen estática y constante del referente y sus dimensiones, con un tratamiento controlado de la luminosidad y los matices, así como otros efectos, a partir de la manipulación o edición de las imágenes fotográficas, mediante aplicaciones móviles, en pleno uso en la actualidad.

### 7.4.9. Estrategias pictóricas seguidas para representar la luminosidad en los CPRAL.

La pintura al aire libre está condicionada entre otros motivos, por los aspectos que conciernen a la morfología o topografía del lugar y su ambiente. Por un parte, la ubicación de los objetos y formas en el espacio, y por otra la iluminación, esto es, el cambio incesante de luces y sombras, cuya disposición y jerarquía permiten articular visualmente el aspecto físico, cromático y tridimensional de los objetos. La luz afecta directamente a la percepción y a la respuesta emocional que tienen las personas que permanecen en un espacio. Esta dimensión es fundamental a la hora de trabajar con técnicas artísticas, tratando de representar algún espacio paisajístico, su lejanía o proximidad, dependiendo del momento del día en el que nos encontremos.

Por todo ello, es importante para nuestra investigación, conocer el tipo de estrategia que cada participante sigue a la hora de captar y representar la luz, puesto que, los cambios lumínicos que se generan a lo largo del día son tan notables, que los efectos perceptivos que se producen en un lugar, desde un mismo punto de vista, pueden cambiar incesantemente.

Se ofrecían cuatro valores opcionales, uno de ellos para poder desarrollar una explicación más definida.

#### 30. ¿CON RESPECTO A LA LUZ DEL LUGAR A PINTAR, QUÉ ESTRATEGIA ELIGES?

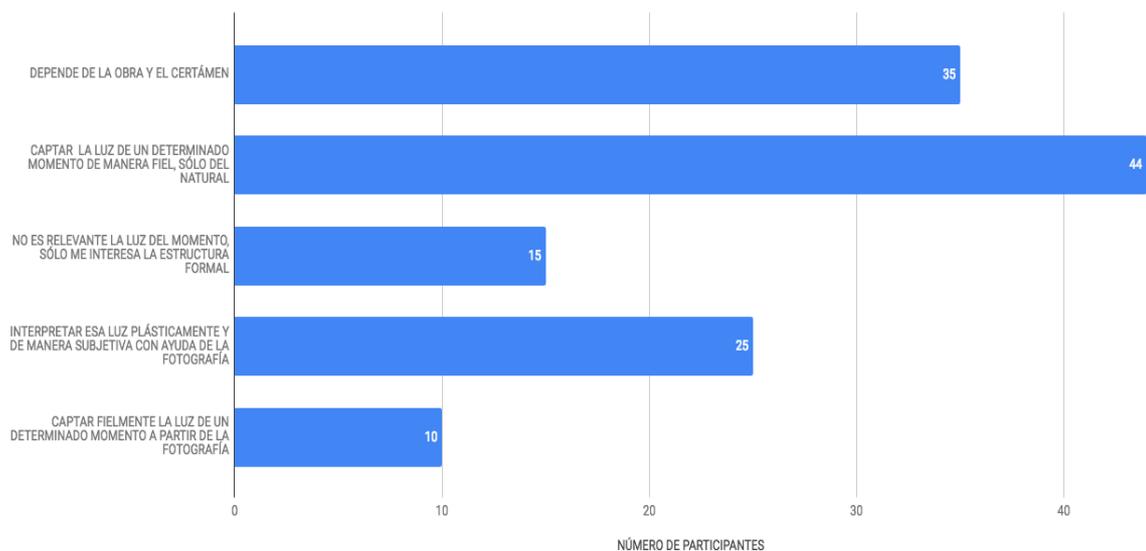


Fig. 59. Gráfico 28. Respuestas de los encuestados sobre la estrategia elegida a la hora de pintar en los CPRAL, según la luz del lugar.

Se han recogido 131 respuestas, cuyos resultados muestran como el 33,6 % desarrollan la estrategia de captar la luz fielmente en un momento concreto, sólo del natural sin hacer uso de la fotografía. El 7,6 % capta también esa luz fielmente, pero a través de la imagen fotográfica. El 19,1 % trata de interpretar la luz plásticamente y de manera subjetiva con ayuda de la imagen fotográfica. El 11,4 % considera que no es relevante la luz del momento sino la estructura formal, la cual es la que prevalece. El 26,7 % restante, cambia de estrategia dependiendo del certamen o de la obra a realizar.

Estos resultados, junto con nuestras observaciones en diferentes CPRAL, manifiestan que en gran medida, la estrategia que se mantiene en estos certámenes, es aquella que entendemos como heredera de la tradición y las convenciones del género del paisaje dentro de la pintura figurativa de registro naturalista, realizada al aire libre a partir de la visión directa del referente. Ello prevalece entre los diferentes gustos, estilos y métodos de los participantes, aunque, con una fuerte influencia del uso de la fotografía, tanto, en su apoyo como imagen fija del motivo, como en la predominancia de composiciones, secciones de formas, desenfoques, deformaciones y encuadres pictóricos, que podríamos denominar fotográficos o provenientes del ámbito de la fotografía.

#### **7.4.10. Pintar al aire libre expuesto a las miradas y comentarios del público.**

A diferencia de la pintura en el estudio o en el taller, la práctica pictórica de los CPRAL, se caracteriza por desarrollarse en espacios abiertos como calles, plazas, jardines, etc. Durante el día del concurso se generan de manera improvisada, escenas o emplazamientos que podrían considerarse como talleres abiertos, públicos, accesibles y visibles a cualquier persona curiosa que pretenda acercarse a observar la pintura o el desarrollo de la ejecución de las obras pictóricas. Esta continua accesibilidad del público puede producir situaciones de incomodidad o molestia, generadas por esa pérdida de la intimidad o de la concentración que se requieren en el proceso de creación de una obra pictórica, que ha de finalizarse en pocas horas. Muchas personas se acercan a observar, respetando el silencio y el ambiente de trabajo, en cambio, otras no dudan en interactuar, preguntando o

tratando de conversar con los pintores, los cuales no siempre han de estar receptivos a estas.

Se requiere de una cierta templanza y experiencia para mantener la concentración, siendo conscientes de las miradas curiosas del público, además de estar dispuesto —como si se estuviera en un escaparate— a mostrar todos los secretos, trucos, errores y métodos durante el proceso. Esto no resulta fácil, requiriendo de un tiempo de adaptación y experiencia, que otorgue la seguridad para acomodarse a dichas situaciones, en algunos casos, de cierta tensión e incomodidad.

La pregunta 31 se centra en este asunto, consultando a los participantes si esa interacción con el público, sus miradas y comentarios, suponen algún problema para ellos durante el momento de participación en los CPRAL. Los valores opcionales de las respuestas se dispusieron en forma de selección múltiple. Se registraron 132 respuestas.



Fig. 60. Gráfico 29. Respuestas de los participantes sobre si consideran que pintar expuestos a las miradas y comentarios del público durante los CPRAL, les supone algún problema.

La mitad de los encuestados (50,4 %) consideran que no les supone problema alguno trabajar en contacto con el público, el 42,2 % indican que algunas veces puede suponerles un inconveniente y un 8,4 % revelan que si es un problema, lo cual, pensamos que pueda ser por una cuestión de carácter o personalidad, así como por falta de experiencia en este tipo de actividad.

A continuación, mostramos una tabla con una selección de las respuestas que han escrito, argumentando el porque lo consideran como un problema.

<b>50. ¿EL HECHO DE PINTAR EXPUESTO A LAS MIRADAS Y COMENTARIOS DEL PÚBLICO SUPONE ALGÚN PROBLEMA A LA HORA DE TRABAJAR LAS OBRAS?</b>
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
A veces sientes presión y otras te gusta escuchar lo que dice la gente...depende del día que tenga.
Algunas personas se ponen muy pesadas.
Cuando viene alguien y te dice "parece una foto, qué bien" no sabes si enfadarte o llorar.
No, siempre y cuando las personas que miran, sepan respetar los límites, los espacios, y esto a menudo no ocurre, depende del lugar, del grado de conexión de la gente consigo misma. Hay mucha gente que sabe estar, hay mucha que no sabe. Mucha gente que no se respeta a si misma, no se puede esperar que sepan respetar el espacio de otro.
Puede ser muy gratificante o muy estresante, depende del comportamiento del público. Estresante cuando te topas con alguien que quiere hablar largo y tendido y no comprende que tienes el tiempo limitado.
Si, a mí me condiciona bastante, creándome una falta de concentración del 50 %

Fig. 61. Tabla 12. Selección de respuestas de los participantes sobre si consideran que pintar expuestos a las miradas y comentarios del público durante los CPRAL, les supone algún problema.

#### 7.4.11. Influencias artísticas en los participantes de los CPRAL.

Se podría afirmar, que prácticamente todos los artistas a lo largo de su formación y trayectoria, experimentan consciente o inconscientemente, algún tipo de influencia sobre sus propios pensamientos, métodos y prácticas, a través de la observación o contacto con otros artistas, pintores, estilos o tendencias artísticas. Respecto a la relación con el paisaje, esto también se produjo. En el devenir de la configuración de ese imaginario histórico, social y cultural que se ha ido forjando a través de la memoria colectiva y personal, la cual, se nutre de las convenciones, códigos y maneras de entender o abordar el paisaje, tanto en el arte o la arquitectura, como en la literatura. Esos códigos y convenciones han moldeado y definido en gran medida, la sensibilidad y las maneras de percibir y representar el paisaje pictóricamente. En su trabajo *Breve tratado sobre el paisaje*, Alain Roger (2007) comenta:

Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, modelar nuestra experiencia. (p. 20)

A su vez, el catedrático de pintura de la Universidad de Barcelona, Alex Nogué (2008), nos recuerda la importancia de las imágenes preexistentes en la percepción de la realidad:

Paradójicamente, la pintura de paisajes, más que cualquier otra, permite entender hasta qué punto miramos la realidad a través de la invención. Evocando su paisaje natal, Constable declara ver un Gainsborough, mientras Monet exclama frente al océano: «¡Esto es un Monet!» y Van Gogh explica por carta a Theo que el paisaje que ve desde la ventana del hospital «es misterioso como un Ruysdael»<sup>102</sup> (p. 156)

En la actualidad, los continuos flujos de información circulando en las diversas plataformas de internet, como son las páginas webs o las redes sociales, han expandido las fuentes desde donde los artistas pueden exhibirse, nutrirse visualmente y relacionarse, provocándose una constante interacción en las influencias y tendencias que inundan los diversos canales de la imagen digital.

No podemos dejar de mencionar y considerar las influencias y tendencias que surgen de las propias dinámicas del universo de los CPRAL, dentro de los cuales, los diferentes participantes interactúan y se observan continuamente, aprendiendo y recogiendo información y conocimientos aplicables a sus propias prácticas. Observamos al estudiar y experimentar todo este fenómeno de la pintura rápida, que estas influencias son en muchos casos conscientes, estando relacionadas con el alcance o apropiación de maneras de operar técnicamente la elección de los referentes, la imitación en el uso de herramientas, gamas cromáticas, registros plásticos o resultados, que de alguna manera «triumfan» en la obtención de premios, generando expectación e interés entre los pintores participantes.

Es por ello que nos resulta apropiado, conocer ese tipo de influencias tanto a un nivel de la historia del arte (estilos, artistas o periodos artísticos), como de la realidad contemporánea (tendencias, artistas actuales, etc.). Por lo que este apartado, estará dedicado a mostrar las opiniones recogidas en la pregunta 32,

---

<sup>102</sup> Las citas que se encuentran entre comillas, están extraídas según el autor, de su tesis doctoral: *El Paisatge: percepció i representació*. Nogué, À. (1985).

centrada en este asunto. Han respondido 131 participantes, ofreciéndose cuatro valores opcionales, uno de ellos para desarrollar alguna opinión o comentario.

**32. ¿EN TU PRÁCTICA PICTÓRICA PERSONAL TE INFLUYEN O TE MOTIVAN ALGÚN TIPO DE ESTILO, PINTOR, PERIODO O CORRIENTE ARTÍSTICA?**

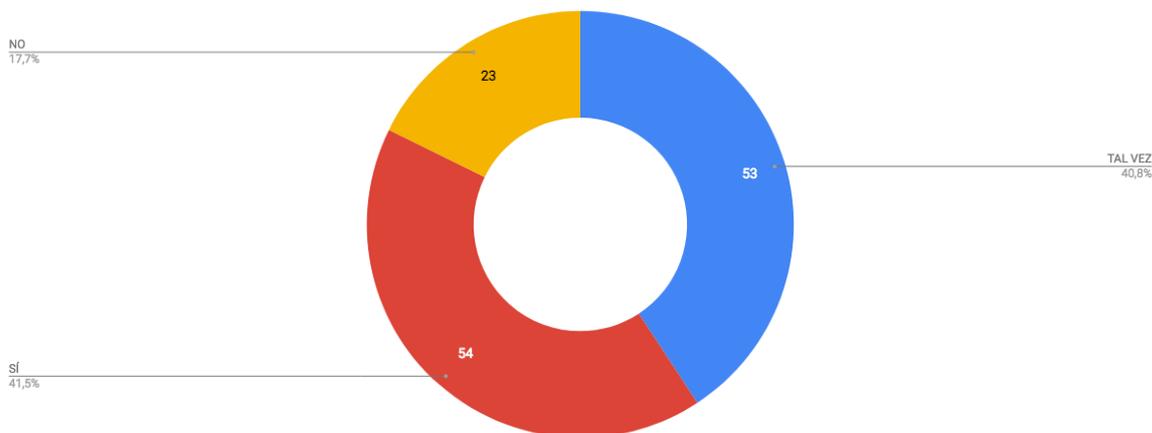


Fig. 62. Gráfico 30. Respuestas de los participantes encuestados sobre si existen influencias externas en sus prácticas pictóricas personales.

El 41,5 % considera que en su práctica pictórica personal tiene influencias o le motiva algún tipo de pintor, estilo, periodo o corriente artística. El 17,7 % determina que no existen influencias, mientras que un 40,8 % no lo asegura, pero considera que tal vez puedan existir. Algunos han desarrollado su respuesta, especificando quienes o cuales son estas influencias. Mostramos una selección de estas respuestas en la siguiente tabla.

32. ¿EN TU PRÁCTICA PICTÓRICA PERSONAL TE INFLUYEN O TE MOTIVAN ALGÚN TIPO DE ESTILO, PINTOR, PERÍODO O CORRIENTE ARTÍSTICA?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
Pintura plein air del siglo XIX.
Monet, Sorolla, el impresionismo.
Turner. Pintores modernos (expresionistas alemanes, etc.)
Muchos de los que suelen ganar: Cristóbal León, Daniel Parra, Miguel Linares, Abraham pinto, etc.
Realismo, post romanticismo, Carlos de Haes.
Modernismo, realismo mágico.
Cézanne, Turner.
Antonio López.
Velázquez, Antonio López, Veermer.
Mas que personas, son los campos de la arquitectura, el naturalismo, etc.
La síntesis de Manolo Jiménez Sánchez, Pablo García Ávila, Miguel San Pedro, Álvaro Castagnet. La composición y el color de Joseph Zbukvic.

Sorolla, Jesús Coronado, Escalera, Castro. Eudes Correia.
Manuel Castellero, Toval, Antonio Barahona, Cristóbal León, Daniel Parra.
Calo Carratalá, José Albelda, José Saborit, Javier Chapa, Marcelo fuentes, Nico Munuera, Zobel.

Fig. 63. Tabla 13. Respuestas de los participantes encuestados sobre las influencias externas en sus prácticas pictóricas desarrolladas en los CPRAL.

Según analizamos estos comentarios, en estas influencias hay una mezcla de autores y corrientes muy conocidas de la historia del arte del siglo XIX y principios del XX, como son los impresionistas o pintores coetáneos como Joaquín Sorolla, Monet o Cezzane, así como anteriores Turner, Velázquez o Veermer. Junto a estos, se mencionan determinados artistas contemporáneos, por un lado participantes conocidos del ámbito de los CPRAL, junto con algunos profesores universitarios, curiosamente de la Facultad de Bellas Artes de Valencia la mayoría.

#### 7.4.12. Resultados de las obras pictóricas durante los CPRAL.

Continuando con las preguntas destinadas a conocer los aspectos que giran en torno a las prácticas, métodos y procedimientos, incluimos una cuestión que atañe a la descripción por parte de los participantes, de cómo es el resultado de sus obras en estos certámenes. Se ofrecían seis valores opcionales, respondiendo 132 participantes.

#### 33. DESCRIBE COMO ES EL RESULTADO DE TUS OBRAS EN ESTOS CERTÁMENES.

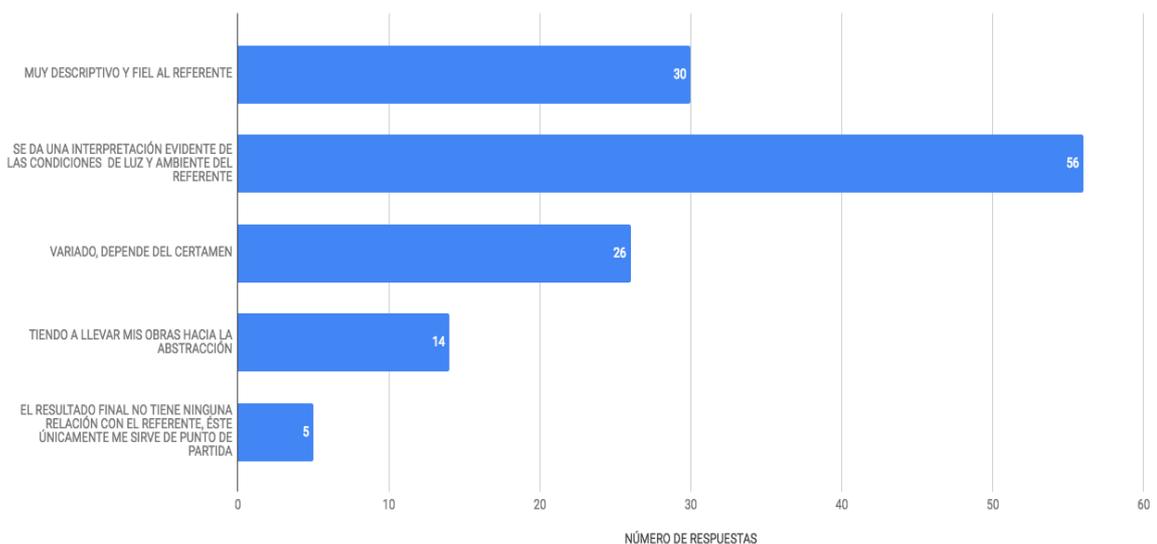


Fig. 64. Gráfico 31. Respuestas de los participantes encuestados describiendo el resultado de sus obras en los CPRAL.

El 42,7 % considera que en sus resultados se da una interpretación evidente de las condiciones de luz y ambiente del referente, en oposición al 22,9 % cuyos resultados son muy descriptivos y fieles al referente. El 10,7 % tiende a plantear sus obras, acercándolas al terreno de la aniconicidad, mientras un 3,8 % desarrolla unos resultados que no tienen ninguna relación con el referente, sirviéndoles este únicamente como punto de inicio, a partir del cual, crear una obra totalmente diferente al referente paisajista. El 18,9 % restante, obtiene unos resultados que varían dependiendo de cada certamen.

Un porcentaje mayor del 65,6 % de los encuestados tienen muy en cuenta el referente, ya sea a través de su interpretación o su plasmación descriptiva y semejante.

#### **7.4.13. Frecuencia en la elección de determinados lugares durante los CPRAL.**

El paisaje a través de su percepción y plasmación, pivota entre la cercanía o lejanía con el observador (Cano, 2012), es decir, entre la posición en la que se encuentre el creador que lo perciba y los lugares hasta donde pueda alcanzar su visión, como soberana en la jerarquía de los sentidos que entran en juego a la hora de percibir los espacios y lugares. Esta preeminencia de la visión sobre los otros sentidos no es casual, encontrándose altamente aferrada a los modelos epistemológicos y los procesos de captación o acercamiento a la realidad en la cultura occidental. Según la antropóloga Nuria Cano Suñén (2012):

Debemos buscar esta hegemonía de la visión en la forma en que el racionalismo científico y el capitalismo la ligó con nuestra cultura mediante las tecnologías de la observación y de la reproducción (el telescopio, el microscopio, la cámara o más tarde la televisión), la separación de sujeto y objeto, el concepto de perspectiva renacentista y la jerarquización y dominación de lo natural por parte de la civilización y la cultura. (p. 120)

La elección de las vistas a representar va a depender de diversos factores, como son: la posición espacial del participante, de sus inclinaciones personales por unos lugares u otros, de sus habilidades técnicas, así como de la influencia que han

tenido de los modelos o convenciones iconográficas y estéticas en la representación del paisaje, conformadas a lo largo de la historia pasada y reciente.

Con la pregunta 34, pretendemos conocer que tipo de vistas suelen ser las más elegidas por los participantes. Se propusieron para seleccionar, cuatro espacios o vistas que normalmente existen o se plantean en cada certamen.

### 34. ¿CON QUÉ FRECUENCIA SUELES ELEGIR LAS SIGUIENTES VISTAS O ESPACIOS A LA HORA DE PINTAR?

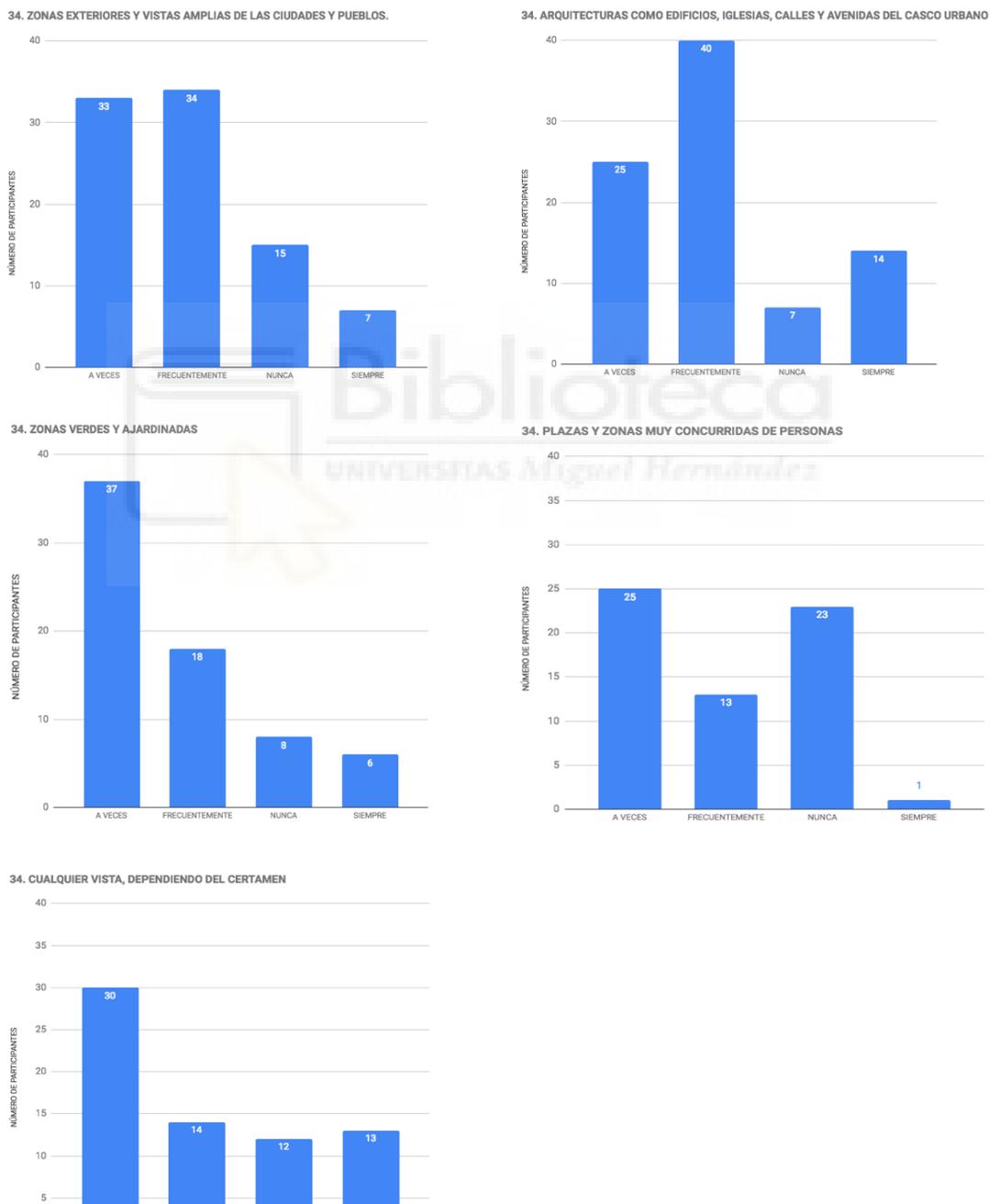


Fig. 65. Gráfico 36. Respuestas de los participantes encuestados sobre la frecuencia con la que suelen elegir determinadas vistas o espacios a la hora de pintar durante los CPRAL.

Los resultados muestran como la elección de los diferentes tipos de vista es variada y va depender en general del certamen y del tema que se indique en las bases. Se aprecia que existe una gran predilección por el tipo de paisajes que denominaríamos como urbanos o arquitectónicos, incluyendo en esta tipología a los edificios, iglesias, calles o avenidas situadas en el perímetro urbano dentro de las zonas a pintar, seguido de las vistas y zonas exteriores de los pueblos y ciudades que en cierta manera entrarían dentro de la anterior tipología.

Las zonas con menor predilección son las plazas y zonas muy concurridas de gente que, aún siendo zonas también urbanas, conllevan la dificultad añadida de incluir a personas, las cuales, normalmente suelen estar en movimiento. Comprensiblemente, muchos participantes indican que la elección de estos espacios es flexible, dependiendo del certamen.

#### **7.4.14. Participación y práctica en los CPRAL como formación y aprendizaje.**

En la pregunta 4 consultamos si su formación previa les había servido de cara a la participación en los CPRAL, es por ello, que pretendemos contrastar esos resultados, expuestos en el apartado 7.2.4., pero de manera inversa, preguntando si consideran que la participación en estos concursos es importante desde el punto de vista formativo y del aprendizaje de las técnicas o procesos pictóricos en general; planteados asimismo, en comparación a los desarrollados en la formación de carácter más tradicional o reglada que se suele impartir en las asignaturas de pintura de los grados universitarios en Bellas Artes.

Los cinco valores de respuesta ofrecidos, se disponen en escala lineal desde el *totalmente en desacuerdo* hasta el *totalmente de acuerdo*. Se recogieron 133 respuestas.

**35. ¿CONSIDERAS QUE LA PARTICIPACIÓN Y PRÁCTICA EN LOS CPRAL ES RELEVANTE COMO FORMACIÓN Y APRENDIZAJE DE LOS ARTISTAS Y PINTORES EN GENERAL?**

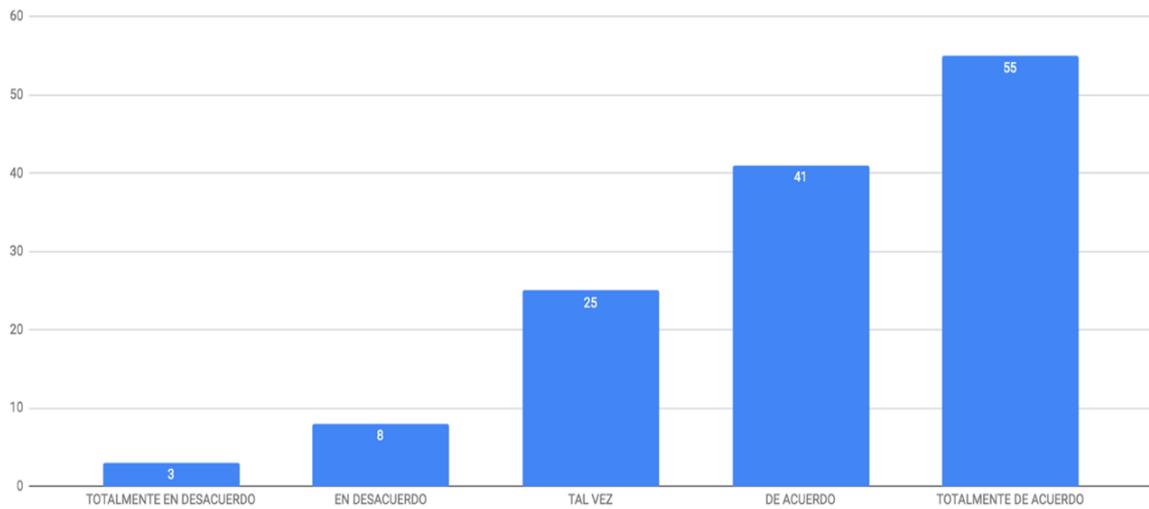


Fig. 66. Gráfico 32. Respuestas de los participantes sobre la consideración de la relevancia de la participación y práctica en los CPRAL, como formación y aprendizaje de los artistas y pintores en general.

Como puede verse, los resultados son claros, evidenciando como el 72,2 % están de acuerdo con la importancia del valor formativo de la práctica en la participación en los CPRAL. El 18,8 % considera que tal vez es relevante, quedando el 8,3 % que no están de acuerdo con tal consideración.

Al trasladar estos resultados a la docencia universitaria en Bellas Artes y contrastando los datos con la pregunta 1 sobre el tipo de formación que han desarrollado los participantes, según los cuales, 58 de los encuestados (43,3 %) se han formado dentro de los estudios universitarios en Bellas Artes; podemos concluir que, según los individuos encuestados, la experiencia y la práctica de participar en los CPRAL, alberga gran interés como formación y aprendizaje, no sólo durante el periodo de realización del grado en Bellas Artes, sino también posteriormente, de cara a una futura profesionalización como pintores o artistas.

#### **7.4.15. Uso de barnices al finalizar las obras en los CPRAL.**

El uso de barnices o productos para proteger u homogeneizar la apariencia superficial de las obras pictóricas, es una práctica común dentro de los procesos del trabajo pictórico, realizado normalmente al finalizar las pinturas, siendo imprescindible que las capas adyacentes se encuentren totalmente secas. Los

barnices se suelen diferenciar según su composición, así como según el tipo de pintura para el que van destinados, habiendo barnices para óleo, acrílico o acuarela, principalmente. Además, pueden ser líquidos, siendo aplicados con brocha, pincel o pistola de aerógrafo, encontrándose también en el mercado, barnices en botes de spray. La finalidad por la que son usados, es debida a su aplicabilidad como capa final que permitirá una protección y la consiguiente conservación de la obra a lo largo del tiempo, así como también una homogeneización o incremento de la saturación y del timbre cromático, viéndose aumentado el contraste y la luminosidad de la pintura. Estos efectos suelen ser apreciados por los pintores y los espectadores, al mejorarse la calidad de la presencia visual de la imagen pictórica.

Nuestra intención es conocer desde el ámbito de los procesos técnico-pictóricos, si estos barnices son usados por los participantes durante los CPRAL. No queremos indagar sobre el tipo de barnices o marcas concretos, sino sobre su uso de manera general. La pregunta 36 versa sobre este asunto, proponiéndose tres valores opcionales. Ha sido respondida por 134 participantes.

36. ¿AL FINALIZAR LAS OBRAS SUELES APLICARLE UN BARNIZ FINAL?

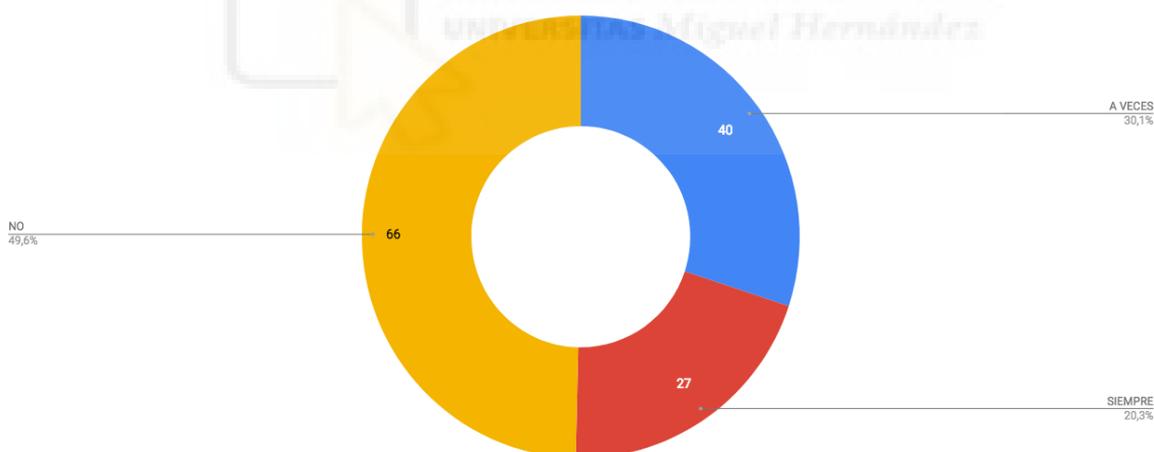


Fig. 67. Gráfico 33. Respuestas de los participantes sobre la aplicación de un barniz al finalizar las obras en los CPRAL.

La mitad de los encuestados (49,6 %) no suelen aplicar barnices tras finalizar la obra, en contraposición del 20,3 % que indican que sí los usan siempre. El 30,1 % usan el barniz a veces. Concluimos, que existe un cierto equilibrio entre quienes los usan y los que no.

Desde el punto de vista de la estructura físico-química de la pintura, consideramos, que el uso de los barnices en estos concursos conlleva un riesgo, debido a que las obras pictóricas por regla general, no han tenido el tiempo suficiente para que su secado sea completo más allá de un nivel superficial, es decir, interno o molecular. Lo cual, podría generar posibles craqueladuras o grietas en la superficie de las pinturas con posterioridad.

#### 7.4.16. Tipos de presentación de las obras al ser finalizadas en los CPRAL.

En relación a la anterior, la siguiente pregunta versaba acerca del tipo de presentación de la obra tras su finalización. Esta puede basarse en la colocación de marcos o simples listones de madera. Hemos detectado su uso en los concursos, incluso en algunos casos, se realiza mediante la colocación de un marco que sujeta una superficie transparente de metacrilato, principalmente en las obras realizadas con acuarela. La pregunta 37 se formuló de manera simple, consultando si suelen presentar las obras *con marco* o *sin marco*, ofreciéndose dos valores opcionales. Se obtuvieron 134 respuestas.

##### 37. ¿AL FINALIZAR LAS OBRAS COMO SUELES PRESENTARLAS?

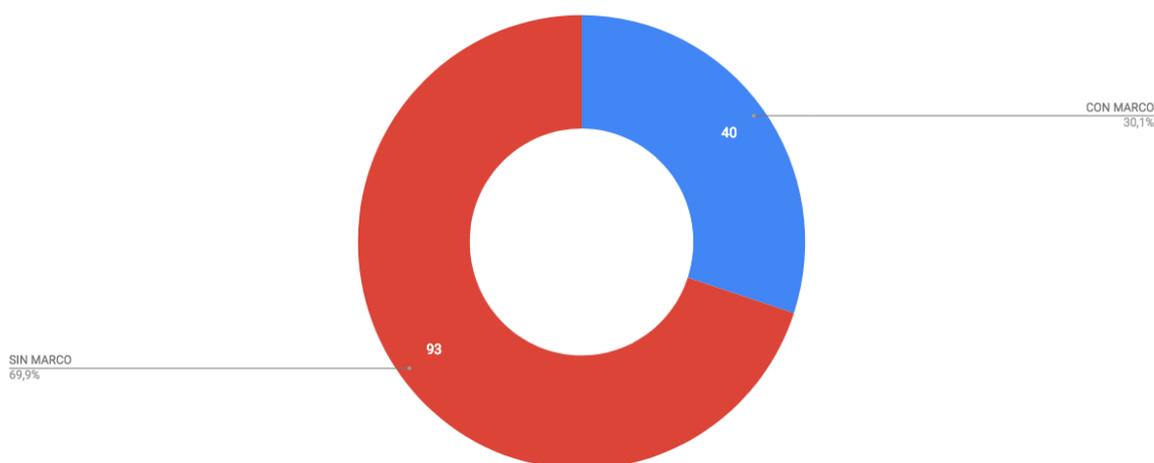


Fig. 68. Gráfico 34. Respuestas de los participantes sobre la presentación de las obras al finalizarlas durante los CPRAL.

El 69,9 % no utilizan marcos para presentar sus obras, por el contrario, el 30,1 % si lo hacen con marco.

En cierta manera existe una lógica, que permite explicar estos resultados, a partir de la cual, pensamos, que la acción de ponerle un marco a medida a un soporte pictórico, ha de preverse y prepararse con cierta antelación previa al certamen, lo que supone una actividad extra que se suma a la organización y preparación que cada pintor ha de afrontar para poder participar. Actividad que entendemos, muchos no desean asumir, al considerar que la obra finalizada no necesita de algún marco o listón para ser presentada.

## **7.5. Otras preguntas relacionadas con la participación en los CPRAL.**

Continuamos con la quinta sección dentro de la estructura principal del cuestionario. En ella se reunieron preguntas, destinadas a conocer diferentes aspectos relacionados directa o indirectamente con la participación en los CPRAL, con la intención de profundizar en el perfil profesional y artístico de los participantes. La justificación de la inclusión de estas preguntas, se apoya en el propósito de que muchos de los aspectos a consultar, van dirigidos a completar ese conocimiento integral de los CPRAL, en este caso su situación y relación con otros circuitos artísticos, como galerías, ferias de arte u otras convocatorias artísticas dentro del mundo del arte contemporáneo, a partir de las prácticas artísticas de los participantes dentro y fuera de tales concursos.

Los circuitos del arte contemporáneo nacional son variados y múltiples, en ellos cada artista desarrolla particular y paralelamente sus actividades formativas, artísticas y profesionales en diferentes ámbitos y espacios. En todo ese contexto cultural tan inestable y voluble que es el del arte contemporáneo, los artistas plásticos y visuales, tanto profesionales como amateurs, tratan de encontrar cualquier tipo de opción o vía para poder obtener resultados, premios o galardones que se traduzcan en una recompensa económica, reconocimiento o en méritos académicos, curriculares o profesionales. Algunas de estas opciones son los certámenes o convocatorias artísticas, mientras que a un nivel más profesional como actividad expositiva, se establece la relación con galerías, ferias de arte o con diferentes agentes culturales.

### 7.5.1. Participación en otro tipo de certámenes o convocatorias artísticas.

Comenzamos esta sección con la pregunta número 38, mediante la cual, tratamos de obtener información acerca de la participación de los individuos encuestados, en otras convocatorias o certámenes de arte. Con esta información podemos revelar un porcentaje aproximado de aquellos participantes que centran toda su actividad artística en la asistencia a los CPRAL y aquellos que amplían su participación a otro tipo de convocatorias artísticas.

Se recibieron 134 respuestas, ofreciéndose dos opciones.

#### 38. ¿SUELES PARTICIPAR EN OTRO TIPO DE CERTÁMENES O CONVOCATORIAS ARTÍSTICAS?

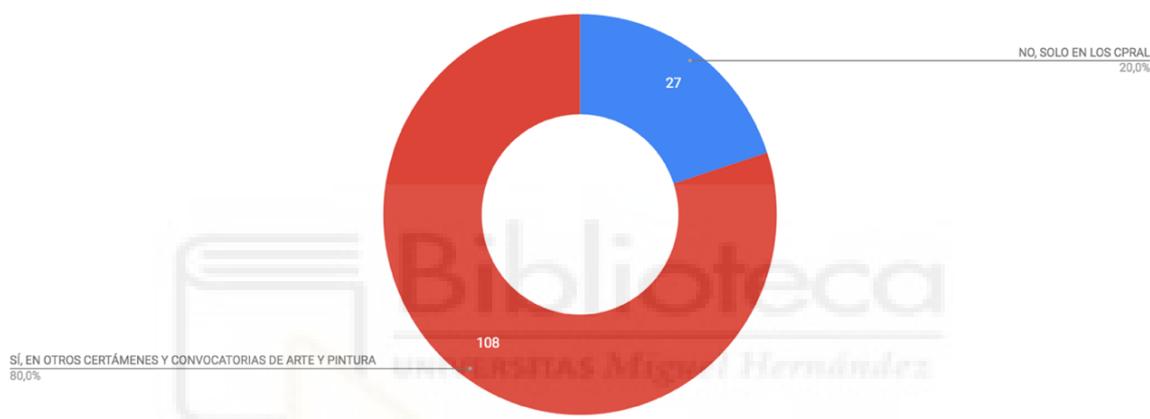


Fig. 69. Gráfico 35. Respuestas de los encuestados sobre la participación en otro tipo de certámenes o convocatorias de arte, aparte de los CPRAL.

Un alto porcentaje de los encuestados (80 %) diversifican su actividad artística participando tanto en los CPRAL como en otras convocatorias y certámenes artísticos. El 20 % restante indicó que sólo limitan su participación a los CPRAL. Este resultado corrobora nuestra hipótesis, mediante la cual, el perfil más común del artista participante en los CPRAL, suele transitar en diferentes tipos de convocatorias y concursos de arte, principalmente, aquellos certámenes de artes plásticas en donde pueden mostrar otro tipo de proyectos pictóricos de mayor formato y procedimiento técnico.

### 7.5.2. Actividad expositiva en ferias o galerías de arte de los participantes.

La pregunta número 39, como continuación a la anterior cuestión, está relacionada con las actividades artísticas que paralelamente a los certámenes, practican los individuos encuestados. Se centra en conocer aquellas actividades de carácter expositivo que realizan, tanto en ferias como en galerías de arte.

Conocer ese dato sobre este tipo de actividades, puede aportar alguna clave para diferenciar de manera aproximada aquellos individuos que podrían considerarse como artistas a un nivel profesional, a diferencia de otros que limitan su ámbito de participación a los CPRAL, de manera esporádica a modo de afición o pasatiempo. Con ello no queremos decir que, quienes no exponen en galerías o en ferias de arte no pueden ser considerados como artistas profesionales, sino más bien, que el hecho de producir un proyecto artístico con fines expositivos o trabajar en relación con alguna galería, así como participar en ferias de arte, puede ser un indicio, de que existe cierta actividad —que compromete al artista más allá de su mera producción creativa— enmarcada en un formato reglado y mediado por alguna relación contractual.

Entendemos, que hay otros factores para determinar la definición de «artista profesional» (Pérez y López-Aparicio, 2018). En cualquier caso, nuestra intención investigadora no es determinar la profesionalidad o la valoración como artistas de los participantes en los CPRAL, sino conocer el tipo de actividades que ejercen, relacionadas con el arte, paralelamente a su participación en aquellos.

Esta pregunta es de carácter simple, siendo dos los valores opcionales propuestos, *sí* y *no*. Respondieron 134 individuos.

### 39. ¿EXPONES TU OBRA EN FERIAS O GALERÍAS DE ARTE?

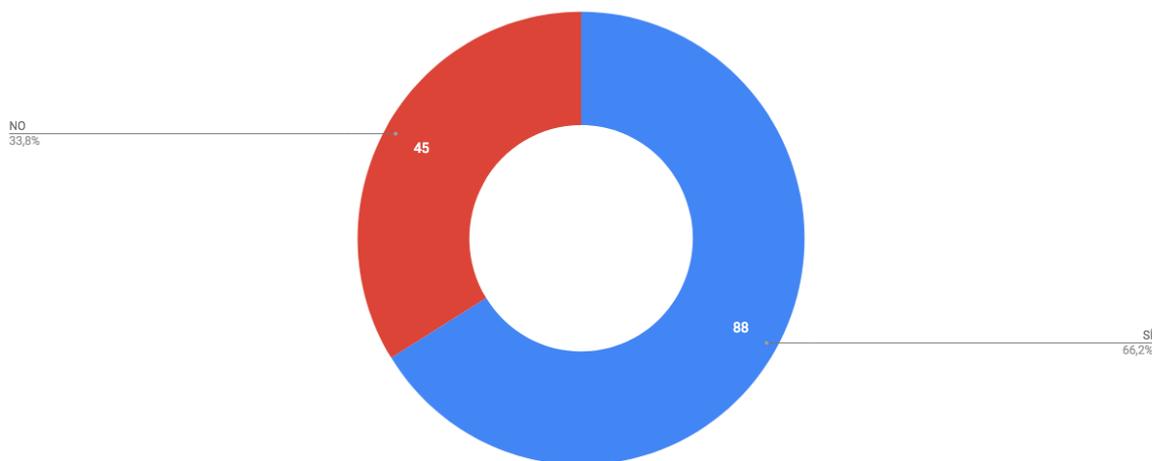


Fig. 70. Gráfico 36. Respuestas de los participantes sobre la actividad expositiva que realicen en ferias o galerías de arte.

Los resultados indican que el 66,2 % confirma su actividad expositiva en ferias o galerías de arte, mientras que el 33,8 % no realiza este tipo de actividades.

Este resultado corrobora nuestra hipótesis previa, de que numerosos artistas participan en diferentes circuitos artísticos como ferias y galerías, además de en los CPRAL. No disponemos de datos suficientes, para saber si a esas otras actividades se dedican profesionalmente y en que medida las realizan en relación a la pintura que hacen en los certámenes.

#### 7.5.3. Actividades relacionadas con el arte o la pintura que realizan los participantes.

Junto con la realización de exposiciones en galerías o ferias de arte, queremos saber además, si realizan otras actividades relacionadas con el arte o la pintura, ya sean de tipo formativo o didáctico (estudiantes o docentes) o profesionales (artistas o productores creativos, diseñadores gráficos, etc.). Con la pregunta número 40 recibimos la respuesta de 134 individuos.

#### 40. ¿REALIZAS ALGÚN OTRO TIPO DE ACTIVIDAD RELACIONADA CON EL ARTE O LA PINTURA?

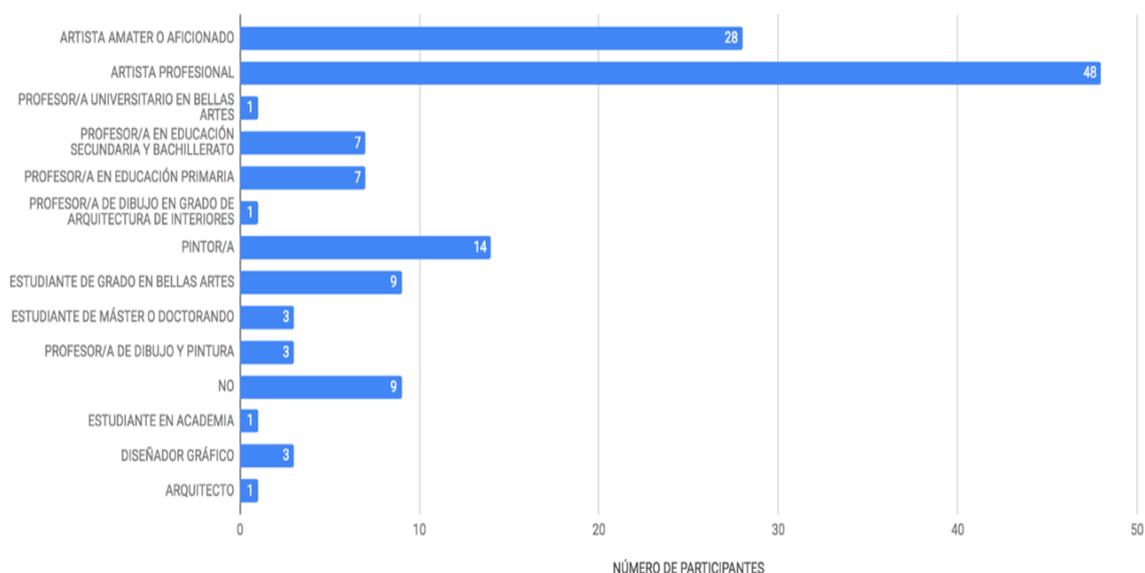


Fig. 71. Gráfico 37. Respuestas de los participantes sobre la realización de otros tipos de actividades relacionadas con el arte o la pintura.

Algo más de la mitad de los participantes encuestados (56,7 %) se considera artista, ya sea aficionado (20,9 %) o profesional (35,8 %), realizando —estos últimos probablemente— actividades artísticas a través de las cuales, obtienen ingresos económicos. 14 individuos (10 %) se consideran pintores, entendemos igualmente, —aunque no se preguntó específicamente— que podrán ser aficionados o profesionales. El 14,2 % lo constituyen aquellos individuos que trabajan como profesores de: universidad (0,7 %), educación secundaria y bachillerato (5,2 %), educación primaria (5,2 %) y dibujo y pintura (2,2 %). Un pequeño grupo son estudiantes de grado en Bellas Artes (6,7 %), máster o doctorado (2,2 %) y de alguna academia de arte (0,7 %). El 6,2 % no realiza actividades relacionadas con el arte o la pintura.

#### 7.5.4. Relación entre la obra artística personal y las obras realizadas en los CPRAL.

Se puede observar como los artistas plásticos y visuales en general, han tratado o tratan de encontrar una cierta coherencia formal, técnica, temática, discursiva, estética o conceptual entre sus resultados, fórmulas, métodos, ideas, discursos, intereses y la producción creativa que desarrollan. De hecho, pensamos que esta

coherencia se ha establecido como una variable indispensable en el marco de la producción artística y creativa actual, como un valor añadido y necesario, denotando compromiso, honestidad, cohesión, integración o conexión, no sólo en un sentido interno entre el contenido/sustancia y la forma/expresión de alguna creación artística particular, sino como coherencia general entre los proyectos y piezas del conjunto de la producción personal del artista.

En nuestra investigación nos interesa conocer si se establece alguna coherencia entre la producción artística personal y los resultados que desarrollan en los CPRAL. La pregunta número 41 se centra en este asunto, siendo las opciones de respuesta en escala lineal del 1 al 5, donde 5 significa el máximo acuerdo con la pregunta realizada y 1 el contrario. Se recibieron 132 respuestas.

41. DEL 1 AL 5, ¿CONSIDERAS QUE TU OBRA PERSONAL MANTIENE UNA RELACIÓN Y COHERENCIA CON LAS OBRAS QUE REALIZAS EN LOS CPRAL?

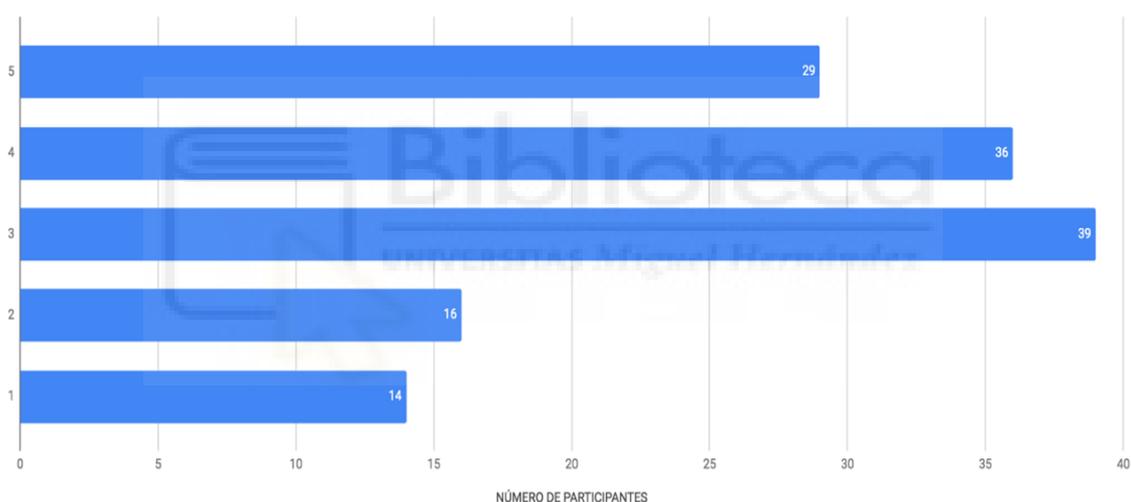


Fig. 72. Gráfico 38. Respuestas de los participantes sobre si consideran que su obra personal, mantiene una relación y coherencia con las obras que realizan en los CPRAL.

El 49,2 % considera que mantiene una coherencia entre su obra personal y la que realiza en los CPRAL, el 29,5 % se mantiene en una posición intermedia, según el nivel interpretado con el número 3. Finalmente, el 22,7 % no considera que mantiene una relación o coherencia entre su obra personal y la que realiza en los CPRAL.

### 7.5.5. El paisaje como referente en la actividad artística personal de los participantes.

El hecho de que hayamos establecido el marco de estudio del fenómeno de los CPRAL, como una práctica que, entendemos, forma parte de los procesos de plasmación e interacción con el territorio y el paisaje en el ámbito del arte de la pintura, nos obligó a insertar en este cuestionario, alguna pregunta sobre la relación que tienen los participantes con el paisaje, como referente u objeto de estudio en sus propias prácticas artísticas.

Se ofrecieron tres valores opcionales expuestos como selección múltiple. Se recibieron 130 respuestas.

#### 42. ¿EN TU ACTIVIDAD ARTÍSTICA SUELES USAR EL PAISAJE COMO REFERENTE?

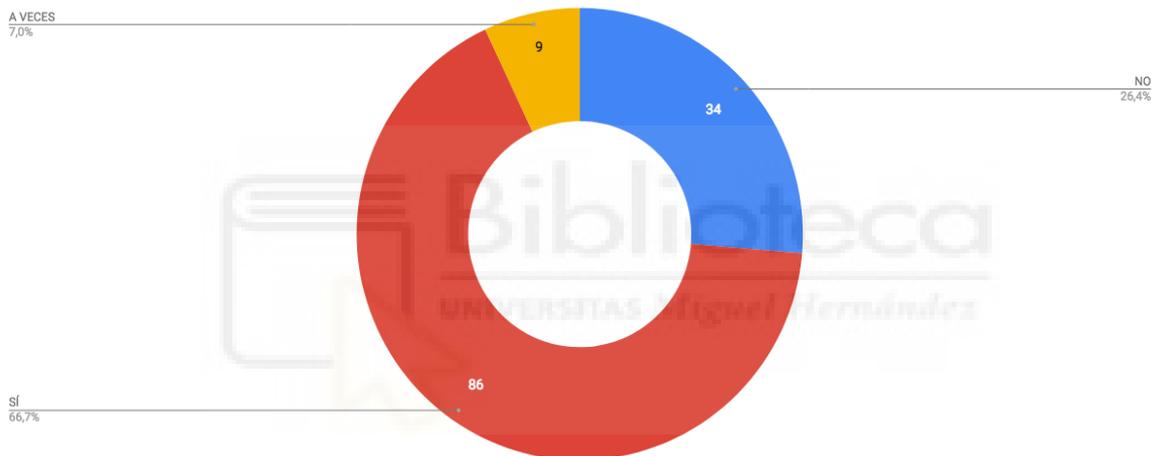


Fig. 73. Gráfico 39. Respuestas de los participantes sobre el uso del paisaje como referente en su propia actividad artística.

Un considerable porcentaje (66,7 %) suele tener el paisaje como referente, lo cual entendemos, puede facilitarle la obtención de mejores resultados o al menos una cierta familiaridad con la propia práctica de los concursos. El 7 % lo usa a veces y el 26,4 % no lo aborda en sus prácticas personales. Al relacionar estos datos con los anteriores, referidos a la coherencia entre sus obras personales y las realizadas en los concursos, podemos comprobar, como los porcentajes de aquellos que no mantienen una coherencia (22,7 %) y aquellos que no hacen uso del paisaje como referente en su actividad artística personal (26,4 %), se mantienen en una cantidad muy cercana.

### 7.5.6. Aportación de los CPRAL a las prácticas artísticas contemporáneas.

Conforme a la escasa información e inexistente literatura de carácter científico-académico sobre estos certámenes —tal y como hemos indicado en el capítulo 1 sobre el estado de la cuestión—, sospechamos, que estos no han sido un tema que haya suscitado gran interés por parte de intelectuales, investigadores o de los diferentes agentes del mundo del arte contemporáneo. Lo cual podría deberse, entre otros factores, a que se dan las condiciones para que los CPRAL puedan considerarse como eventos insertados en la *cultura popular* o *baja cultura*, que de entrada se entendería que no constituyen una actividad, con la calidad suficiente como aporte considerable a las prácticas creativas contemporáneas, desarrolladas en otros circuitos artísticos de carácter —a veces— más elitista, intelectual y sofisticado. Esta visión contrastaría con la desacralización del arte y el cuestionamiento de la barrera entre la «alta y baja cultura», como «constantes del arte de las últimas décadas.» (Calvo 2012, p. 18)

No podemos acreditar a ciencia cierta, si esta interpretación o diagnóstico pueden considerarse como algo totalmente irrefutable, aunque, hemos de aclarar que averiguarlo, no forma parte de los objetivos de esta investigación. Al menos hemos considerado oportuno, consultar sobre este asunto a los participantes, para poder de alguna manera, reflexionar partiendo desde su opinión como «usuarios» de estos eventos.

La pregunta siguiente versa acerca de la consideración, de si estos concursos suponen algún aporte a las prácticas artísticas contemporáneas. Los cinco valores de respuesta ofrecidos, se disponen en escala lineal desde el *totalmente en desacuerdo* hasta el *totalmente de acuerdo*. Han respondido 133 individuos.

**43. ¿CONSIDERAS QUE ESTOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA APORTAN ALGÚN VALOR A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS?**

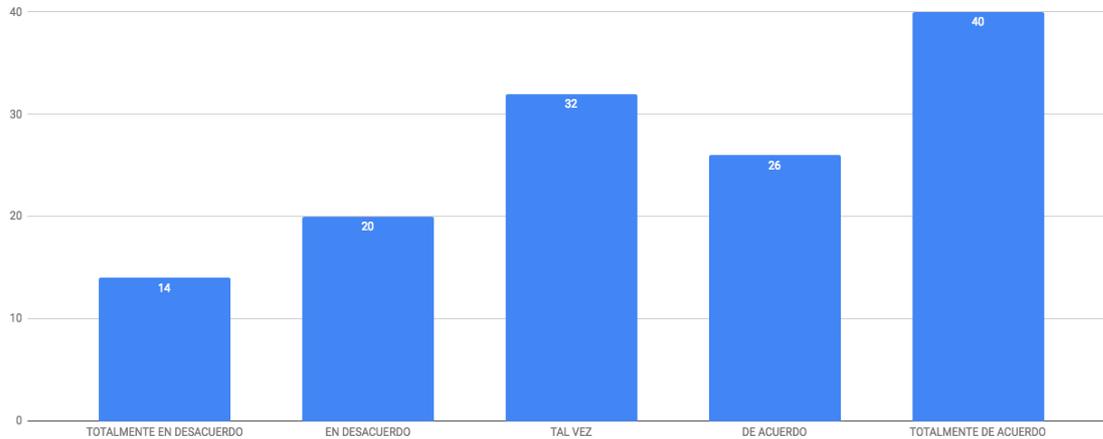


Fig. 74. Gráfico 45. Respuestas de los participantes sobre si consideran que los CPRAL aportan algún valor a las prácticas artísticas contemporáneas.

Comprobamos a partir de los resultados, como las percepciones sobre este asunto son muy variadas, de manera que el 25,5 % esta en desacuerdo, el 24,8 % considera que tal vez pueden aportar algo y el 49,6 % están de acuerdo en que suponen alguna aportación a las prácticas artísticas contemporáneas.

Algunos participantes han registrado su opinión, matizando que consideran que aportan. En la siguiente tabla se muestra una selección de estos comentarios:

44. ¿EN ESE CASO QUÉ ES LO QUE CONSIDERAS QUE APORTAN?	
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS	
<b>Amplia los conocimientos prácticos</b> sobre la <b>pintura</b> . Observa <b>diferentes estilos, pinceladas, plasticidad y formas de ver el paisaje</b> de los compañeros y nos hace ver el paisaje primero de una manera global y finalmente el detalle.	
<b>Mediocridad</b> . Esto es un <b>circo</b> que se ha montado <b>para entretener en los pueblos</b> , y un modo de ganarse algunos muy bien un dinero fácil. Hay concursos donde el concurso lo organiza una asociación y la presidenta es la madre de la que gana el premio. Otro donde el novio le da el premio a su pareja, en otros las alumnas son el jurado del profesor que les da clases. En fin, he visto de todo.	
<b>Diversión</b> a los pueblos y ciudades.	
La reunión de <b>diferentes estilos y procedimientos</b> . Una <b>competitividad</b> un tanto <b>estúpida</b> . Y <b>oferta de ocio</b> (no tanto cultural) para el lugar.	
Hay poco tiempo para aportar algo meditado, pero es un <b>gran laboratorio de ensayo</b> para obras posteriores.	
<b>Contacto con la gente</b> , dinamizan la vida cultural, muestran <b>arte en la calle</b> , son un <b>reto personal</b> .	
Estos certámenes <b>crean confusión acerca de lo que es el arte</b> , pues <b>fomentan el academicismo</b> , que es algo que permanece en la pintura como artesanía, que es lo que llevan a cabo los	

pintores, pero los artistas usan la pintura como herramienta o vía para crear arte, y este en la época contemporánea dista ya mucho del academicismo, y la gente que asiste como público a estos certámenes, y los propios pintores que participan, no hace sino confirmar ese esquema mental que tiene de que el arte es "pintar bien", lo cual traducen en que el cuadro se parezca a la referencia. Esto lo que consigue es <b>empobrecer</b> aún más <b>el desarrollo de un lenguaje artístico en esos pintores</b> , que por eso siguen siendo pintores y <b>no artistas</b> , así como la comprensión, o la adquisición de un interés, por parte del público del arte contemporáneo.
Aportan la <b>diversidad y gran variedad de interpretaciones de casi un mismo paisaje</b> por parte de muchos pintores. Elementos plásticos que definen unos mismos elementos, pero de maneras muy diferentes.
<b>Investigación plástica.</b>
<b>Cohesión social. Relación con otros pintores!</b>
El hecho de <b>pintar del natural es un acto contemporáneo "en sí mismo"</b> , depende del tratamiento que se le dé.
Sobre todo, <b>destreza y aprendizaje.</b>
Es evidente, no es que aporte, es que <b>es una práctica artística contemporánea.</b>
<b>Rapidez y soltura</b> en el trabajo de estudio.
<b>Espontaneidad, frescura, síntesis, capacidad de abstracción.</b>
<b>Un lenguaje actual del paisaje en la pintura</b> , además de <b>técnicas, procedimientos</b> , etc.
Creatividad, inmediatez, cercanía al público.
<b>Visión de paisajes sugerentes. Visión de perspectiva espacial.</b> Visión de problemas derivados de <b>pintar del natural.</b>
Un <b>escaparate diferente para el público</b> , y una <b>oportunidad para el artista de expresarse</b> de otra forma, o como lo llaman algunos artistas: <b>otro lenguaje.</b>
<b>Contacto con la realidad, compartir, reciclar, airear, aprender.</b> Pero la propia <b>dinámica de los certámenes, los convierten en algo repetitivo</b> , a menudo vacío, donde <b>solo se busca reconocimiento, hay mucho individualismo</b> , la mayor parte quiere triunfar, no aprender, no compartir, no evolucionar, no crear. Quieren triunfar, y punto. Todos quienes participan deberían obtener un aprendizaje de la experiencia, un reconocimiento, un feedback. Somos muy cortos de vista todos, no aspiramos a crear, a <b>conectar emocionalmente con la realidad a través de la pintura</b> , a compartir.

Fig. 75. Tabla 14. Respuestas de los participantes sobre que consideran que aportan los CPRAL a las prácticas artísticas contemporáneas.

Entre las opiniones más reiteradas y significativas sobre que pueden aportar a las prácticas artísticas contemporáneas, destacamos dos aspectos:

1. **El aspecto práctico o técnico-metodológico:** Características como la espontaneidad, la soltura, la *frescura* y creatividad implicadas en el proceso a la hora de trabajar con las técnicas pictóricas en un tiempo limitado, son mencionadas, suponiendo un gran aprendizaje y una ocasión para la investigación artística. Se alude a la idea de que son «un gran laboratorio de ensayo para obras posteriores», reforzándose esa concepción de actividad de experimentación, adiestramiento y preparación previo a la realización de obras más importantes o definitivas.

Se hace énfasis en la práctica de la pintura en espacios al aire libre, tomando como referente los propios paisajes, los cuales, son contemplados, plasmados y vividos de manera personal, directa y cercana, sin intermediarios e incluso con la conciencia de estar inmersos, formando parte de ellos.

**2. El aspecto socio-cultural y emocional:** Se destaca la interacción, relación y colaboración con otros pintores participantes y el público en general, actividad a través de la cual, se fomenta el compañerismo, el aprendizaje o el conocimiento compartido a través de una experiencia espacial, emocional y frutiva vivida en colectividad.

Esta vivencia como experiencia, también es asociada y mencionada en relación al territorio, su exploración, contemplación y puesta en valor, en una interacción fluida y trayectiva entre el pintor, el público y el paisaje. También se menciona la posibilidad de visibilidad del trabajo o de desarrollo de las capacidades artístico-técnicas personales, que otorgan los CPRAL.

Se menciona en un sentido negativo su derivación en espectáculo, a modo de «circo» popular, que por un lado, alimentaría esa necesidad de entretenimiento en la oferta de ocio del público, y por otro, fomentaría de manera narcisista el ego e individualismo de los artistas, en detrimento de otros valores en el sentido de la experiencia compartida, el aprendizaje o la creatividad.

#### **7.5.7. Consideración y valoración por el ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte, sobre las prácticas pictóricas en torno a los CPRAL.**

En relación a las preguntas anteriores (43 y 44) se ha formulado una última, acerca de la opinión de los participantes sobre la valoración de los CPRAL como práctica artística, por parte del ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte. Se registraron 118 respuestas.

45. ¿PIENSAS QUE LAS PRÁCTICAS PICTÓRICAS ENTORNO A LOS CPRAL ESTÁN CONSIDERADAS Y VALORADAS POR EL ÁMBITO ACADÉMICO, UNIVERSITARIO, GALERISTAS, CRÍTICOS O CURADORES DEL ARTE?

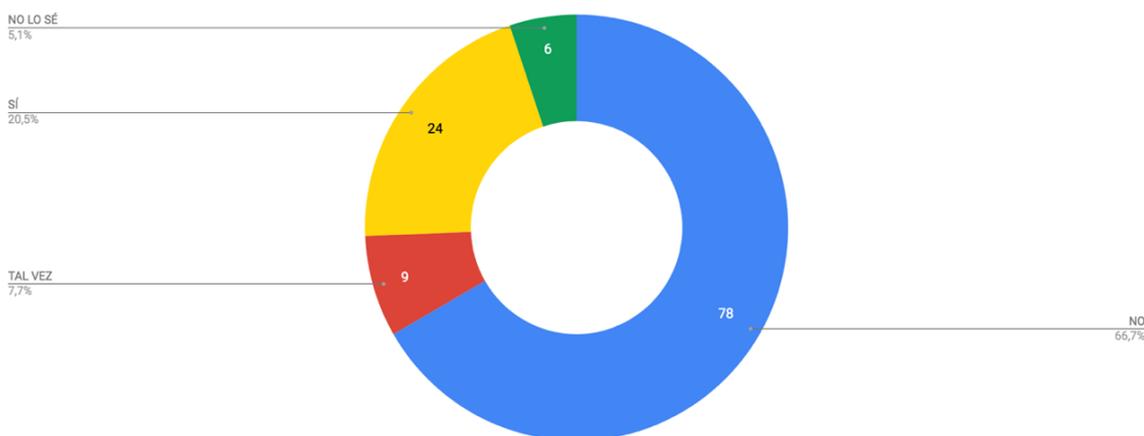


Fig. 76. Gráfico 40. Respuestas de los participantes acerca de que las prácticas pictóricas en torno a los CPRAL, estén consideradas y valoradas por el ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte.

Se percibe que, de manera general, se produce una coincidencia entre la opinión mayoritaria de los participantes, con la falta de estudios y el supuesto desinterés de los investigadores por el fenómeno de los CPRAL. 78 individuos (66,7 %) opinan que las prácticas pictóricas en torno a los CPRAL no están consideradas y valoradas por el ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte. El 5,1 % no lo sabe y el 7,7 % piensa que tal vez. El 20,7 % en cambio, opina que si están valoradas.

En la tabla siguiente mostramos una selección del desarrollo de algunas de estas opiniones que servirán para matizar su argumentación.

46. ¿PIENSAS QUE LAS PRÁCTICAS PICTÓRICAS EN TORNTO A LOS CPRAL ESTÁN CONSIDERADAS Y VALORADAS POR EL ÁMBITO ACADÉMICO, UNIVERSITARIO, GALERISTAS, CRÍTICOS O CURADORES DEL ARTE?
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Académico y universitario (NO) Críticos y galeristas (SI)
En el <b>ámbito académico</b> lo consideran demasiado clásico y con un significado pobre, <b>los galeristas no tienen</b> ningún interés porque no es novedoso y no hablo de los críticos o los curadores, al fin y al cabo, esta expresión de la pintura, en mi opinión, se ha reducido a la práctica o la destreza del pintor en su casa, no le hará famoso, pero si le dará mucho que aprender cada día.
Creo que <b>no</b> , puesto que a estos certámenes <b>puede acceder cualquier pintor</b> (amateur, estudiante) y <b>las elites del mercado del arte no les consideran como iguales.</b>

<p>Creo que <b>no están</b> suficientemente <b>valoradas</b>, que <b>se considera una práctica como afición y que no trasciende</b> lo suficiente a la sociedad. Por otra parte, considero que hay muchos profesionales, profesores que luchan para que se le de mayor protagonismo.</p>
<p>Creo que <b>no</b>, que están <b>poco valoradas o incluso mal vistas</b>, aunque considero que su reputación va ganando enteros ya que no sólo se ha convertido en un arte conservador o clásico, puramente realista, sino que hay artistas que sorprenden por su innovación o su capacidad creadora no únicamente plasman la realidad tal cual la ven.</p>
<p><b>NO.</b> Así como los impresionistas salían a pintar juntos, razón por la que evolucionaron tan rápido y hacían sus cuadros en una sola sesión, fueron valorados como se merecían. Nosotros hacemos lo mismo, con la diferencia que somos muchos mas y nos movemos por todo el país. Un día pintamos con los grises del cantábrico y al otro con la luz del mediterráneo, haciendo un mestizaje de pintura que hasta ahora no se había hecho. En mi opinión creo que <b>hay un caldo de cultivo del que nadie habla. Se habla de pintura rápida de una manera despectiva</b>, cuando en realidad es simplemente captar el momento con unos pinceles.</p>
<p>Parece que la pintura sigue una doble línea: la de pintura rápida y la de estudio. En general <b>creo que no hay muchas galerías que expongan pintura rápida</b>. Creo que se promueven este tipo de certámenes porque son muy valorados por la gente, para ellos es como un espectáculo o una competición deportiva... Hacen sus propias "apuestas" de obras ganadoras y su propia crítica... <b>Los críticos de arte creo que están en otros menesteres</b>; no se suelen ver críticas en periódicos sobre obras ganadoras de pintura rápida pero sí de otro tipo de certámenes.</p>

Fig. 77. Tabla 15. Respuestas de los participantes acerca de que las prácticas pictóricas en torno a los CPRAL, estén consideradas y valoradas por el ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte.

Siendo conscientes de que las opiniones y los argumentos esgrimidos se sustentan en experiencias personales y juicios de valor subjetivos, comprobamos, como refuerzan la hipótesis de que los CPRAL no están considerados y valorados en esos ámbitos. Para poder llegar a alguna conclusión rigurosa en este asunto, sería necesario emprender una investigación donde se consultara directamente a las diferentes partes implicadas, investigadores, profesores, galeristas, críticos y curadores de arte, para poder conocer, analizar y contrastar estos argumentos.

## 7.6. Reflexiones generales de los participantes sobre los CPRAL.

La toma de decisión y el esfuerzo de responder todas las preguntas que han compuesto este formulario, aparte de tener la función principal de servirnos para analizar desde diversos aspectos el fenómeno de los CPRAL, suponemos, habrá desempeñado para los artistas, un acto de autorreflexión y comprensión de sus propias prácticas, métodos o intenciones a la hora de participar en los certámenes.

Como parte final de las encuestas, incluimos una tabla donde se recogen las respuestas a la última pregunta que se hizo, en la que los encuestados podían

comentar libremente cualquier pensamiento, experiencia u opinión que consideraran relevante.

47. COMENTA CUALQUIER PENSAMIENTO, EXPERIENCIA U OPINIÓN QUE CONSIDERES RELEVANTE COMO APORTACIÓN A ESTA INVESTIGACIÓN.
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
Para mi lo fundamental sería el pago de los costes de los materiales a cada participante, así como el transporte y dar al menos una comida en cada concurso. Esto es difícil, pero al mismo tiempo lo planteo con mucha humildad. Sería lo mínimo. Lo siguiente sería reducir el tamaño de los soportes hasta máximo 60 cm de lado para no tener que recurrir a trucos plásticos que no tienen nada que ver con pintar del natural (aunque sí con la pintura). Esta práctica es común en EEUU en los concursos. Además de todo esto, los concursos se suelen realizar coincidiendo con las fiestas patronales. En general el interés del público es grande, pero no hay ventas masivas.
Agradezco el interés. Últimamente no participo porque se han masificado y variado temáticamente en exceso. Llevar trabajos de estudio a la calle, repetir temas prediseñados o lidiar con las limitaciones de espacio o lugar no me motiva demasiado. Me gustarían concursos más cortos y específicos.
Considero que la pintura de paisaje es algo mucho más elevado que la simple representación o interpretación de un lugar. El participante del concurso va a ganar un premio, y por lo tanto, compite no solo por hacer la mejor pintura sino también por hacerla más llamativa, más representativa e incluso enmarcan la obra con marcos gruesos y metacrilato para darle el aspecto mucho más acabado. De alguna forma ahorrarle a la organización/ayuntamiento el trabajo de enmarcar. Los participantes que ganan los concursos suelen ser las mismas personas, con el mismo estilo e incluso las mismas vistas o puntos de vista para todos los certámenes. Juegan a lo seguro, no arriesgan y no innovan en la percepción paisajística. Simplemente pintan lo que saben que tiene posibilidades de ganar.
Creo que es una manera de "vivir".
Creo que los certámenes de pintura rápida se están desnaturalizando y perdiendo frescura. Tengo la sensación de que ya hay profesionales de la RUTA de los certámenes de pintura rápida, que conocen demasiado bien los gustos del jurado y saben el producto que han de presentar. La verdad es que en el último certamen pude comprobarlo. De todas formas, entiendo que para algunas personas que viven del arte, esta sea una fuente importante de ingresos. No es mi caso y quizás por eso tenga un punto de vista más crítico.
De la pintura rápida solo puedo decir que todo lo que sé lo aprendí de ella, que luego me llevó a participar en buenos cursos impartidos por buenos profesores, muchos de ellos pintores de rápida
El artista de la pintura rápida está en constante comunión con el paisaje. Es cierto que hay motivos económicos, pero la pintura rápida es algo más, es viajar, conocer gente, hacer amigos, ver sus obras, aprender continuamente de ellas, mejorar artísticamente y, muchas veces, ver como tus compañeros sacan cuadros muy buenos en condiciones adversas (frío, calor, lluvia, nieve). Es algo que un profesor o académico no puede entender desde su taburete o despacho. Y suelen tener una envidia inconfesa hacia estos verdaderos artistas del paisaje. Hoy en día, Sorolla hubiese disfrutado en concursos de pintura rápida. Poco conocidas son sus catedrales de Burgos al natural, y poco que envidiar tienen muchas de las obras que se pintan cada año en ese certamen. Y quien no lo entienda, que siga con el culo pegado al sillón.
En algunas zonas los jurados suelen ser un poco caciques con votos a los determinados apellidos y eso acaba desanimando a ciertas personas.

<p>En prácticamente todos los que he participado, no se toma en cuenta la opinión de las personas de la población en cuestión. Solo existe un jurado de "expertos", que en muchos casos no toman decisiones desinteresadas. Debería haber alguna fórmula dando voz a los ciudadanos, que ellos también pudiesen decidir. Al fin y al cabo, muchos de los premios son seleccionados y concedidos por los ayuntamientos, que no dejan de ser organismos públicos. Si otros tipos de concursos se seleccionan a sorteo o se someten a valoración ciudadana, éstos también deberían funcionar igual. Con respecto a la presencia extendida de participantes con fotografías como modelo, es un insulto para los que creemos realmente en el plein air. Mientras que algunos nos enfrentamos en las condiciones adversas que correspondan: viento, sol... la mayoría incluso al tener fotografía se ponen a buen recaudo, que, para eso, lo mismo sería hacerlo cada uno en nuestras casas.</p>
<p>Es una buena forma de empezar; pero últimamente se ha convertido en oficio y le quita un poco de encanto.</p>
<p>Experiencia positiva: es increíble el nivel de los participantes y el resultado de las obras que se presentan, así como la acogida y el ambiente de la mayoría de los certámenes. Negativo: en algunos casos el jurado no está a la altura de los participantes, y no hay mucha transparencia sobre los mecanismos de valoración y votación. Tampoco se valora mucho la relación de la obra con lo especificado en las bases, muchas veces se premian obras que no son representativas, por ejemplo "casco histórico de..." "paisaje urbano de...", no sé si me explico. No tengo formación artística y quizás pueda ser un comentario desafortunado por simple ignorancia, pero es mi percepción.</p>
<p>Lo percibo como un ámbito muy difícil, casi imposible en el que obtener reconocimiento a través de la pintura. Siento que afecta negativamente a mi autoestima cuando me relaciono con el resto. Por el contrario, luego quedo feliz con mi cuadro. Siempre está el problema de falta espacio para acumular la obra que no tiene salida ni con premio, ni mal vendida, y tampoco vas a regalar porque eso significa no valorar tu propio trabajo. El método concurso me produce más sufrimientos que satisfacciones, pero al final siempre vuelvo. Por otro lado, como en tantos otros ámbitos, falta representación femenina. Que siga pintando me parece un auténtico milagro en una situación que se me hace más que hostil.</p>
<p>Los concursos son muy importantes para los artistas por que podemos socializar confraternizar y conocer mas lugares y ver nueva gente que te ayudan a ser mas prudente.</p>
<p>Los concursos son muy interesantes, pero a veces las prisas y la presión por "agradar" al jurado, no son la mejor tesitura para desarrollar el arte.</p>
<p>Miren hoy en día están los caza concursos gente que se dedica a copar todos los concursos casi viven de eso, el resto sabedores de que según la cuantía estarán estos buitres, ya no vamos ¿qué jurado no le da el premio a un tío que en el pueblo de alado se lo llevó la semana pasada? de esta forma pintores emergentes se hunden en el anonimato, y ya no acuden a los concursos gastamos mucho dinero en desplazamientos hoteles y comidas ¿para nada? antes pensaba que se debían abstener de concursar el que gane un año no presentarse al siguiente, pero viendo el daño que hacen exigiría más de 4 años para concursar de nuevo, claro en ese pueblo, se van al siguiente más próximo y estamos igual (mi pensamiento es contradictorio, como ganador de premios pero de esto hace ya muchos años era otra cosa,) -- por observar diría que a los sponsors le viene bien, se hace publicidad y se llevan una obra de estos tíos, diferente al que se lleva por una cajita de ceras una buena obra en fin esta es mi experiencia...</p>
<p>Para mi son muy gratificantes y un aprendizaje constante, no sólo por la práctica sino por compartir con otros artistas diferentes puntos de vista o estilos que pueden enriquecer la obra de uno mismo. La parte mala de los CPRAL para mi, es la falta de compañerismo que algunos pintores tienen con otros artistas por el hecho de realizar obras basándose en fotografías impresas o imágenes digitales hechas con móvil o tablet. Para mi modo de ver los concursos de pintura al aire libre son certámenes en los que el artista tiene que mostrar su capacidad</p>

<p>creadora o su habilidad para captar la luz. Pero no su destreza para copiar una fotografía o una imagen ya hecha, para mi es pintura del natural. ¡Muchas gracias!</p>
<p>Resulta interesante que queráis tener el punto de vista de aquellos y aquellas artistas que se enfrentan a la calle, y a sus peculiaridades.</p>
<p>Sería estupendo que tuviera alguna aplicación práctica, como hacer ver el daño que hace que se creen tribunales basados en intereses políticos o de amiguismo en lugar de profesionales.</p>
<p>Siempre ganan los mismos. No hay mucha obra realmente impactante o diferente. Todo muy clásico.</p>
<p>Solo acato las reglas y disfruto con la pintura.</p>
<p>Tengo curiosidad por conocer cual es el fin de esta encuesta. No confío en que, como resultado de esta encuesta, las cosas vayan a cambiar, pero, no estaría mal que, en general, muchas cosas fueran a mejor, incluida la utilidad de los certámenes de pintura al aire libre, como espacios reales de comunicación, de intercambio, mas que como lugares de búsqueda del éxito. Inocular una perspectiva mas humanista, en general a todo lo que hacemos hoy en día, en todos los ámbitos, creo que sería positivo, creo que es necesario, creo que es imprescindible.</p>

Fig. 78. Tabla 16. Comentarios de los participantes encuestados sobre cualquier pensamiento, experiencia u opinión relevante como aportación a la investigación.



Capítulo 8. Resultados de la investigación. Características de los certámenes de pintura rápida al aire libre.





En este capítulo se van a desarrollar a lo largo de cuatro apartados, lo que consideramos como los principales aportes y resultados de la investigación sobre los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, obtenidos a partir del estudio y análisis efectuado de los datos recolectados de las tres fuentes de consulta: el análisis de las bases reglamentarias de 620 certámenes hasta el año 2016 o en su última edición convocada, las respuestas de las encuestas realizadas por los participantes de estos certámenes, junto con las observaciones y anotaciones recopiladas durante la asistencia a diferentes CPRAL. Los dos primeros puntos muestran la distribución geográfica y cronológica de los CPRAL y sus tipologías, en base a tres clasificaciones: temporal, organizativa y temática. Un tercer punto es destinado a conocer los aspectos técnicos y metodológicos en la práctica de los CPRAL, para finalmente focalizar dos aspectos socioculturales como son el asunto del patrocinio de los premios y las intenciones u objetivos que tienen los organizadores al convocar los concursos.

## **8.1. Distribución de los CPRAL.**

Como hemos indicado, el fenómeno de los CPRAL se extiende a nivel geográfico por todas las provincias que componen la organización territorial española, celebrándose durante todos los meses del año. Hemos comprobado, cómo en las últimas décadas ha ido alcanzado un fuerte arraigo social, a razón del número de participantes y de la cantidad de certámenes que anualmente se convocan, formando parte de las diversas programaciones culturales locales.

Tenemos constancia de que en Portugal, han surgido en estos últimos años algunos certámenes de pintura al aire libre en la zona del Algarbe y Lisboa, así como en el sur de Francia, también se han iniciado algunas ediciones de esta modalidad de certámenes. Sin embargo, aunque existen nuevas iniciativas o convocatorias en ciertos países, podemos afirmar que por la antigüedad y cantidad de CPRAL que se convocan en nuestro país, este fenómeno artístico contemporáneo, carece de parangón en otros países europeos o de otros continentes.

En este apartado establecemos la distribución y ubicación tanto geográfica como temporal de los 620 CPRAL analizados, dentro de las 50 provincias y las dos ciudades autónomas españolas. Esto permitirá establecer de forma detallada, el número de certámenes que se convocaron en cada una de las comunidades autónomas, provincias, ciudades y localidades de España a lo largo de cada edición desde sus inicios en el año 1957, hasta el año 2016.

### 8.1.1. Distribución geográfica.

En este primer apartado vamos a mostrar cual es la distribución geográfica de los 620 CPRAL que hemos detectado, convocados desde 1957 hasta el 2016 en el estado español. Tratamos cada certamen como evento específico y concreto, sin analizar específicamente, las ediciones que se han convocado de cada uno a lo largo de todo ese período de tiempo. Se trabajó a partir del análisis de sus bases reglamentarias y de sus títulos, en los cuales, suele indicarse el lugar donde se celebran. Para ello, realizaremos tres ordenaciones en función de su ubicación a lo largo de:

- A. Las 16 comunidades autónomas, la comunidad foral de Navarra y las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla.
- B. Las 50 provincias españolas.
- C. Las diferentes localidades donde se celebran.

A. En esta primera tabla mostramos los datos, referentes a la distribución de los 620 CPRAL registrados, los cuales, han sido convocados en las diferentes comunidades autónomas españolas desde 1957 hasta 2016. En la primera columna

ubicamos las comunidades, en la segunda, el número de concursos registrados en orden de mayor a menor cantidad y en la tercera sus porcentajes.

DISTRIBUCIÓN DE LOS CPRAL POR AUTONOMÍAS		
COMUNIDADES AUTÓNOMAS	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE LOS CERTÁMENES
ANDALUCÍA	112	18,1 %
CATALUÑA	83	13,4 %
CASTILLA Y LEÓN	78	12,6 %
CASTILLA LA MANCHA	76	12,2 %
COMUNIDAD VALENCIANA	39	6,3 %
PAÍS VASCO	38	6,1 %
COMUNIDAD DE MADRID	35	5,6 %
ARAGÓN	32	5,2 %
NAVARRA	24	3,9 %
MURCIA	22	3,5 %
EXTREMADURA	17	2,7 %
ASTURIAS	15	2,4 %
LA RIOJA	13	2,1 %
GALICIA	13	2,1 %
CANTABRIA	12	1,9 %
CANARIAS	9	1,4 %
CEUTA	1	0,2 %
MELILLA	1	0,2 %
ISLAS BALEARES	0	0 %
<b>TOTAL</b>	<b>620</b>	<b>100 %</b>

Fig. 79. Tabla 17. Número y porcentajes de certámenes ubicados en las 16 comunidades autónomas, las dos ciudades autónomas y la comunidad foral de Navarra desde 1957 hasta 2016.

En total son 620 los CPRAL detectados, que han sido organizados y convocados desde que se iniciaron hasta el año 2016, celebrándose, en la mayoría de los casos, una edición cada anualidad hasta la actualidad, mientras que otros dejaron de ser convocados tras algunas ediciones. Podemos observar, como el número de concursos aumenta en relación al número de provincias que tenga la comunidad autónoma. Esta tendencia se sucede en todas las comunidades autónomas excepto en Galicia, en la que —teniendo cuatro provincias en su territorio— sólo se convocan 13 certámenes a diferencia de los 38 del País Vasco o los 22 de Murcia, por ejemplo. De manera opuesta, la comunidad de Cataluña destaca por sus 83 concursos, siendo la segunda después de Andalucía en número de certámenes convocados y celebrados. Cada una de las dos ciudades autónomas de Ceuta y Melilla, convoca su propio concurso de pintura rápida.

Estos mismos datos se han insertado en el siguiente gráfico, con la intención de obtener una visualización global de la distribución de los CPRAL por las diferentes comunidades autónomas.

**DISTRIBUCIÓN DE LOS CPRAL POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS**

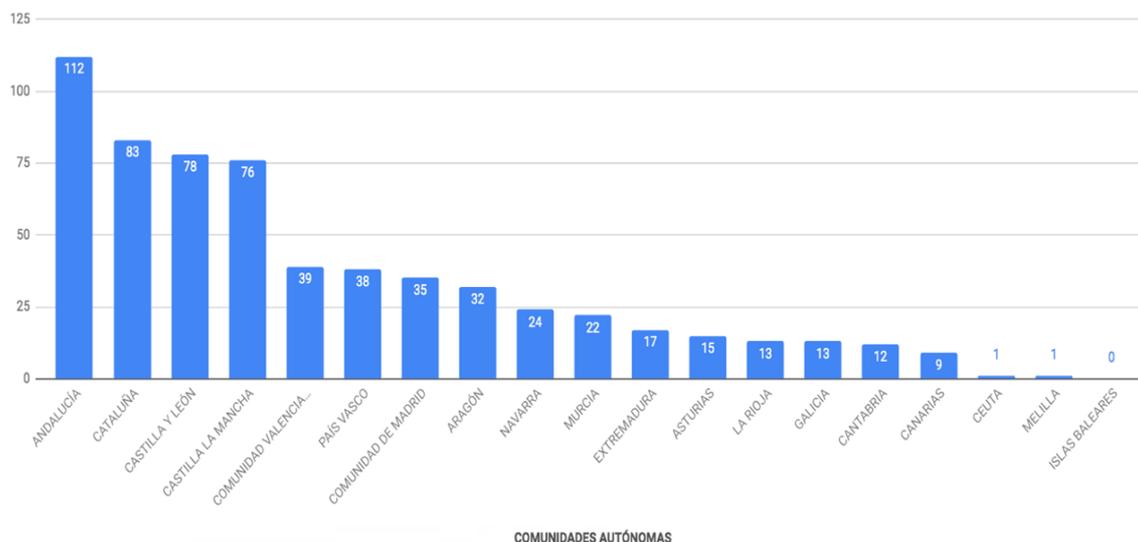


Fig. 80. Gráfico 41. Número de certámenes organizados en las 16 comunidades autónomas, las dos ciudades autónomas y la comunidad foral de Navarra desde 1957 hasta 2016.

Tras nuestra indagación no hemos encontrado algún indicio de organización de certámenes de pintura rápida en las Islas Baleares antes de 2016. Sabemos de la celebración de algunos en esa comunidad posteriormente a ese año, como por ejemplo el *Concurso de Pintura Rápida al aire libre "Puig de Misa"*, que convocó su primera edición en 2018 en Santa Eulària (Ibiza), o el *Concurso de Pintura rápida del Barri de la Marina* en Ibiza en 2017. Andalucía con sus ocho provincias, es la comunidad autónoma donde se celebran más CPRAL a nivel nacional (18,6 %).

**B.** En la siguiente tabla se muestra la distribución de los 620 CPRAL, ubicados en las diferentes provincias españolas y las dos ciudades autónomas hasta 2016. Las provincias y sus porcentajes están indicados en orden de mayor a menor en función de la cantidad de concursos.

DISTRIBUCIÓN DE LOS CPRAL POR PROVINCIAS		
PROVINCIAS	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
BARCELONA	44	7,1 %
MADRID	35	5,6 %

CIUDAD REAL	28	4,5 %
VALENCIA	27	4,3 %
NAVARRA	24	3,9 %
CÁDIZ	22	3,5 %
MURCIA	22	3,5 %
MÁLAGA	19	3,1 %
GUADALAJARA	18	2,9 %
PALENCIA	17	2,7 %
GUIPÚZCOA	16	2,6 %
GRANADA	16	2,6 %
ASTURIAS	15	2,4 %
GERONA	15	2,4 %
VIZCAYA	15	2,4 %
ZARAGOZA	15	2,4 %
CÓRDOBA	13	2,1 %
JAÉN	13	2,1 %
LA RIOJA	13	2,1 %
CANTÁBRIA	12	1,9 %
LÉRIDA	12	1,9 %
SALAMANCA	12	1,9 %
TARRAGONA	12	1,9 %
ALBACETE	11	1,8 %
BURGOS	11	1,8 %
SEGOVIA	11	1,8 %
SEVILLA	11	1,8 %
TOLEDO	11	1,8 %
BADAJÓZ	10	1,6 %
HUELVA	10	1,6 %
HUESCA	9	1,4 %
ALICANTE	8	1,3 %
ALMERÍA	8	1,3 %
ÁVILA	8	1,3 %
CUENCA	8	1,3 %
TERUEL	8	1,3 %
VALLADOLID	8	1,3 %
ÁLAVA	7	1,1 %
CÁCERES	7	1,1 %
LEÓN	7	1,1 %
LAS PALMAS	6	1 %
CASTELLÓN	4	0,6 %
LA CORUÑA	4	0,6 %
PONTEVEDRA	4	0,6 %
LUGO	3	0,5 %
SANTA CRIZ DE TENERIFE	3	0,5 %
ORENSE	2	0,3 %
SORIA	2	0,3 %

ZAMORA	2	0,3 %
CEUTA	1	0,2 %
MELILLA	1	0,2 %
<b>TOTAL</b>	<b>620</b>	<b>100 %</b>

Fig. 81. Tabla 18. Número y porcentajes de certámenes organizados en las 50 provincias españolas y las dos ciudades autónomas desde 1957 hasta 2016.

Las provincias con más certámenes entre sus poblaciones son Barcelona (7,09 %), seguida de Madrid (5,64 %), Ciudad Real (4,51 %) y Valencia (4,31 %). Para obtener una visualización general, de la distribución y número de certámenes por las diferentes provincias, hemos realizado el siguiente gráfico:

**DISTRIBUCION DE LOS CPRAL POR PROVINCIAS**

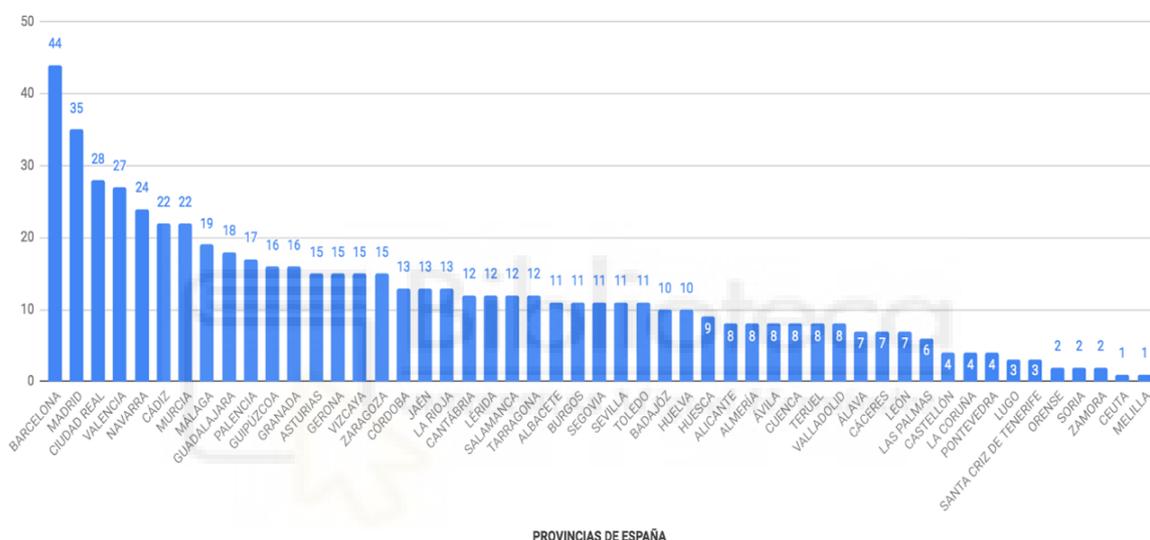


Fig. 82. Gráfico 42. Número y porcentajes de certámenes organizados en las 50 provincias españolas desde 1957 hasta 2016.

C. En la tabla siguiente se muestran por orden alfabético, las ciudades y municipios de España donde son convocados los 620 CPRAL analizados, así como el número de estos en cada población, dispuestos en la columna derecha contigua. Se resaltan en gris las celdas de la tabla de aquellas ciudades y municipios, donde se han organizado más de un certamen<sup>103</sup> hasta 2016.

DISTRIBUCIÓN DE LOS CPRAL POR CIUDADES Y MUNICIPIOS									
ABRERA	1	BUÑUEL	1	FUENTEPELAYO	1	MOTA DEL CUERVO	2	SANT BOI DE LLUÇANES	1
ADRA	1	BURGOS	2	FUENTES DE LEÓN	1	MULA	1	SANT GUIM DE FREIXENET	1
AGRES	1	BURGUILLOS DE TOLEDO	1	FUNES	1	MURCIA	2	SANT JULIÀ DE VILATORTA	1

<sup>103</sup> Es necesario tener en cuenta, que en esta tabla indicamos los certámenes en sí mismos y no el número de ediciones que se convoca cada año de cada uno de esos certámenes.

AGUARÓN	1	CABANILLAS DEL CAMPO	1	FUSTIÑANA	1	MUTRIKU	1	SANT LLORENÇ D'HORTONS	1
AGUILAR DE CAMPOO	1	CABRA	1	GARROVILLAS DE ALCONÉTAR	1	NALDA	1	SANT PEDOR	1
ÁGUILAS	1	CABRERA DE MAR	1	GERONA	1	NAMBROCA	1	SANT QUIRZE SAFAJA	1
AIBAR-OIBAR	1	CÁDIAR LANJARÓN	1	GETAFE	1	NAVALAGAMELLA	1	SANTA COLOMBA DE SOMOZA	1
AÍN	1	CÁDIZ	1	GIJÓN	1	NAVALCARNERO	1	SANTA CRUZ DE LA PALMA	1
ALAEJOS	1	CÁDIZ ,PUERTO REAL, JEREZ DE LA FRA., BAHÍA DE ALGECIRAS	1	GILENA	1	NAVARRA	1	SANTA FE	1
ALARAZ	1	CALACEITE	1	GIRONELLA	1	NÁVAS	1	SANTA PERPETUA DE MOGODA	1
ALBA DE CERRATO	1	CALAFELL	1	GODELLA	1	NERVA	1	SANTANDER	1
ALBACETE	1	CALDES DE LA MALAVELLA	1	GRANADA	3	NOBLEJAS	1	SANTOMERA	1
ALBALAT DELS TARONGERS	1	CALDES DE MONTBUI	1	GRAZALEMA	1	NOIA	1	SANTOÑA	1
ALBELDA DE IREGUA	1	CALELLA	1	GRISEL	1	NOREÑA	1	SANTURTZI	1
ALBERIC	1	CALERA DE LEÓN	1	GUADALAJARA	1	OLAZAGUTIA	1	SEGOVIA	1
ALBINYANA	1	CALONGE	1	GUADALCANAL	1	OLESA DE MONTSERRAT	1	SEGURA DE LA SIERRA	1
ALBOLOTE	1	CALPE	1	GUADARRAMA	1	OLIETE	1	SEPÚLVEDA	1
ALBORACHE	1	CAMARENA	1	GUADASSUAR	1	OLIVENZA	1	SERRADA	1
ALBORAYA	1	CAMARGO	1	GUADIX	1	OLLER DEL MAS	1	SETENIL DE LAS BODEGAS	1
ALBUDEITE	1	CAMARIAS	1	GUAREÑA	1	OLMEDO	1	SEVILLA	1
ALCADOZO	1	CAMPDEVÁNOL	1	GÜEJAR SIERRA	1	OÑATI	1	SEVILLA Y TETUÁN	1
ALCALA DE GUADÁIRA	1	CAMPLLONG	1	HERENCIA	1	ORIHUELA DE TREMEDAL	1	SIERO	1
ALCALÁ DE HENARES	1	CANALS	1	HERVÁS	1	ORÍS	1	SIGÜENZA	1
ALCALÁ DEL VALLE	1	CANTABRIA	1	HONDARRIBIA	1	ORISTÁ	1	SISANTE	1
ALCANTARILLA	1	CAPELLADES	1	HONTORIA DE CERRATO	1	ORTUELLA	1	SITGES	1
ALCARRÁS	1	CARAVACA DE LA CRUZ	1	HORCHE	1	OSCOS	1	SOCUELLAMOS	1
ALCAUDETE	1	CARCAIXENT	1	HORTA DE SANT JOAN	1	OSORNO LA MAYOR	1	SOLSONES	1
ALCAZAR DE SAN JUAN	1	CARCASTILLO	1	HOYA-GONZALO	1	OSUNA	1	SOMAÉN	1
ALCOBENDAS	1	CARRANQUE	1	HUELVA	1	OTERO DE HERREROS	1	SONSECA	1
ALCOLETGE	1	CARRION DE CALATRAVA	1	HUERCAL-OVERA	1	OURENSE	1	SORALUZE	1
ALCORA	1	CARRIÓN DE LOS CONDES	1	HUERCÁNOS	1	PALAMÓS	1	SOT DE CHERA	1
ALCORCÓN	1	CARTAGENA	1	IBI	1	PALENCIA	1	SOTILLO DE LA ADRADA	1
ALCORISA	1	CASABERMEJA	1	INFIESTO	1	PALLEJÁ	1	SOTO DE CAMEROS	1
ALCUBLAS	1	CASALARREINA	1	ISLANTILLA	1	PEAL DE BECERRO CAZORLA, QUESADA, SANTO	1	SUANCES	1

					TOMÉ, VILLACARRILLO, IZNATORAF, VILLANUEVA DEL ARZOBISPO, SORIHUELA DEL GUADALIMAR, SEGURA DE LA SIERRA, PUENTE GÉNAVE Y LA PUERTA DE SEGURA				
ALDEA DEL REY	1	CASAS IBAÑEZ	1	JAÉN	2	PEDRAZA	1	SÚRIA	1
ALFACAR	1	CASILLAS	1	JARABA	1	PEDRO MUÑOZ	2	TAFALLA	1
ALFARO	1	CASPE	1	JÁVEA	1	PELABRAVO	1	TALARN	1
ALGUAZAS	1	CASTELLA DE SANTIAGO	1	JEREZ DE LA FRONTERA	3	PEÑARROYA- PUEBLONUEVO	1	TARANCÓN	1
ALHAMA DE GRANADA	1	CASTELLAR	1	JEREZ DE LOS CABALLEROS	1	PERALES DE TAJUNA	1	TARIEGO DE CERRATO	1
ALHAMA DE MURCIA	1	CASTILBLANCO DE LOS ARROYOS	1	JUBRIQUE	1	PERALTA	1	TERUEL	1
ALHAURÍN DE LA TORRE	1	CASTUERA	1	JUZBADO	1	PIEDRABUENA	1	TITAGUAS	1
ALMANSA	1	CAUDETE	1	L'ALCUDIA DE CRESPINS	1	PIEDRAHÍTA	1	TOLEDO	2
ALMUÑECAR	1	CAUREL	1	L'EDRAU	1	PILAR DE LA HORADADA	1	TOLOSA	1
ALOVERA	1	CEDEIRA	1	LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA	1	PINOS GENIL	1	TOMIÑO	1
ALPERA	1	CEHEGÍN	1	LA BAÑEZA	1	PIZARRA	1	TORIJA	1
ALQUEZAR	1	CELLERA DE TER	1	LA CAROLINA	1	PLASENCIA	1	TORO	1
AMOREBIETA- ETXANO	1	CENICERO	1	LA LÍNEA	1	PLAYA DE MOGÁN	1	TORQUEMADA	1
AMPUDIA	1	CERCS	2	LA PALMA DEL CONDADO	1	PLENTZIA	1	TORRALBA DE CALATRABA	1
ANDUJAR	1	CEUTA	1	LA PERDIGUERA	1	POBLETE	1	TORRECAMPO	1
ANGLÉS	1	CHICLANA	1	LA RIOJA	1	POLANCO	1	TORREJÓN DE LA CALZADA	1
ANTIGÜEDAD	1	CHILOECHES	1	LA RODA	1	POMER	1	TORRELAVEGA	1
AÑORA	1	CHINCHILLA DE MONTE- ARAGÓN	1	LA SENÍA	1	PONFERRADA	1	TORRELODONES	1
ARAHAL	1	CIEZA	1	LA SOLANA	1	PONTEVEDRA	1	TORRES DE SEGRE	1
ARAMAIO	1	CIFUENTES	1	LA UNIÓN	1	PORTUGALETE	1	TORREVIEJA	1
ARANDA DE DUERO	1	CIJUELA	1	LA ZARZA	1	POZO DE SOTÓN	1	TORROELLA DE MONTGRÍ- L'ESTARTIT	1
ARCHENA	1	CINTRUÉNIGO	1	LAGUNA DE DUERO	1	POZOBLANCO	1	TOSSA DE MAR	1
ARENYS DE MUNT	1	CIUDAD REAL	1	LARDERO	1	POZUELO DE CALATRAVA	2	TOTANA	1
ARES DEL MAESTRAT	1	CIUDAD RODRIGO	1	LAREDO	1	PRAT DE COMTE	1	TREBUJENA	1
ARÉVALO	1	COGOLLUDO	1	LAS NAVAS DEL MARQUÉS	1	PRAVIA	1	TRILLO	1
ARGENTERA	1	COÍN	1	LAS PALMAS	1	PUEBLA DE GUZMÁN	1	TUDELA	1
ARIÑO	1	COLMENAR	1	LAS PALMAS DE CANARIA	1	PUEBLA DE HÍJAR	1	ÚBEDA	1
ARJONILLA	1	COMILLAS	1	LAS ROZAS	1	PUENTE DE MONTAÑA	1	UBRIQUE	2

ARMILLA	1	CONCEJO DE VALDÉS	1	LAUDIO/LLODIO	1	PUERTO DE LA CRUZ	1	UCLÉS	1
AROCHÉ	1	CONVENTO DE SILOS	1	LEGANÉS	1	PUERTO DE SANTA MARÍA	1	UDALA	1
ARRIATE	1	CORÇA	1	LEGAZPI	1	PUERTO LUMBRERAS	1	UERCAL-OVERÁ	1
ARRIONDAS	1	CÓRDOBA	1	LEIOA	1	PUIG-REIG	1	URNIETA	1
ARRÚBAL	1	CORELLA	1	LERMA	1	QUART DE POBLET	1	URROZ	1
ARTENARA	1	CORIA	1	LESAKA	1	QUINTANILLA DE ARRIBA	1	VALDEMORILLO	1
ARTESA DE LLEIDA	1	CORRAL DE CALATRAVA	1	LINARES	1	RÁBADE	1	VALDEPEÑAS	1
ARTESA DE SEGRE	1	CORTELAZOR LA REAL	1	LITAGO	1	RAFELGUARAF	1	VALENCIA	3
ARTZINAGA	1	CORUÑA	1	LLÍRIA	1	REINOSA	1	VALLADOLID	1
ATIENZA	1	CORVERA	1	LODOSA	1	REQUENA	1	VALLÉS	1
AVIA	1	COSLADA	1	LOGROÑO	1	RIAZA	1	VALLGORGINA	1
ÁVILA	1	COVARRUBIAS	1	LORA DEL RÍO	1	RIBADAVIA	1	VALVERDE DE LA VERA	1
AVILÉS	1	CUBELLES	1	LORCA	1	RIBADESELLA	1	VEGA DE SARIOGO	1
AVINYÓ	1	CUENCA	1	LOS BARRIOS	1	RINCÓN DE LA VICTORIA	2	VÉLEZ BLANCO	1
AYNA	1	CUNTIS	1	LOS MARTINEZ DEL PUERTO	1	RIPOLL	1	VÉLEZ MÁLAGA	1
AYORA	1	DAIMIEL	1	LOZOYUELA	1	RIVAS - VACIAMADRID	1	VELILLA DEL RIO CARRIÓN	1
AZAGRA	1	DEBA	1	LUGO	1	RIVILLA DE BARAJAS	1	VERA	1
AZKOITIA	1	DENIA	1	LUPIANA	1	ROCAFORT	1	VIANA	1
BADAJOS	1	EIBAR	1	MACOTERA	1	ROQUETAS DE MAR	1	VIC	1
BALTANÁS	1	EL BARCO DE ÁVILA	1	MADRID	11	RUEDA DE JALÓN	1	VILA-SECA	1
BANYOLAS	1	EL CUERVO	1	MADRIGALEJO	1	RUPIT	1	VILADECANS	1
BARAJAS DE MELO	1	EL ESPINAR	1	MÁLAGA	3	SABADELL	1	VILALBA DELS ARCS	1
BARCELONA	2	EL PUERTO DE SANTA MARÍA	1	MÁLAGA DEL FRESNO	1	SABIOTE	1	VILLA DE GUIJUELO	1
BAREYO	1	EL REAL DE SAN VICENTE	1	MALGRAT DE MAR	1	SACALM	1	VILLA DE MOGARRAZ	1
BARRADO	1	EL ROMERAL	1	MANRESA	2	SACRANENIA	1	VILLA DE SAN ESTEBAN DE GORMAZ	1
BARRAX	1	EL ROSARIO	1	MANZANARES	1	SAHAGÚN	1	VILLA DE ZUERA	1
BARRO	1	EL SAUZAL	1	MARBELLA	1	SALAMANCA	2	VILLACARRILLO	1
BEASAIN	1	EL VISO	1	MARCHAMALO	1	SALAS DE LOS INFANTES	1	VILLADA	1
BECERRIL DE LA SIERRA	1	ELANTXOBE	1	MARTORELL	1	SALDAÑA	1	VILLAFRANCA DE LOS CABALLEROS	1
BELLPUIG	1	ELCIEGO	1	MATARÓ	1	SALELLES	1	VILLAFRIA DE LA PEÑA	1
BELSUÉ	1	ELEJIDO	1	MAZAGÓN	1	SALOBREÑA	1	VILLAHERMOSA	1
BEMBIBRE	1	ELGOIBAR	1	MAZARRÓN	1	SALVATIERRA DE TORMES	1	VILLANUEVA DE GUMIEL	1
BENALMÁDENA	1	ELIZONDO	1	MECO	1	SAMANIEGO	1	VILLANUEVA DE LOS INFANTES	1
BENAOCAZ	1	ELORRIO	1	MEDINA DE POMAR	1	SAN ADRIÁN	1	VILLANUEVA DEL REBOLLAR DE LA SIERRA	1

BENAVENTE	1	ENCINAS REALES	1	MELILLA	1	SAN ASENSIO	1	VILLARES DE LA REINA	1
BENICASSIM	1	ENCINILLAS	1	MEMBRILLA	1	SAN BARTOLOMÉ DE TIRAJANA	1	VILLARRASA	1
BENIGÁNIM	1	ERANDIO	1	MEQUINENZA	1	SAN CLEMENTE	1	VILLARUBIA DE LOS OJOS	1
BENISANÓ	1	ERMUA	1	MIGUELTURRA	1	SAN ESTEBAN DE LA SIERRA	1	VILLAVA	1
BERA	1	ESCALONA	1	MIJAS	1	SAN FERNANDO	2	VIMDOBÍ	1
BERGARA	1	ESPARRAGUERA	1	MIRANDA DE EBRO	1	SAN FERNANDO DE HENÁRES	1	VITORIA	1
BERRIZ	1	ESPIEL	1	MOCLINEJO	1	SAN FRANCISCO DE TRAUD	1	XIXONA	1
BILBAO	3	ESPINOSA DE LOS MOTEROS	1	MOHERNANDO	1	SAN JAVIER	1	ZAFARRAYA	1
BINÉFAR	1	ESTÍBALIZ	1	MOIÁ	1	SAN JUSTO DE LA VEGA	1	ZAHARA DE LA SIERRA	1
BOADILLA DEL MONTE	1	ETXEBARRI	1	MOJADOS	1	SAN LORENZO DE EL ESCORIAL	1	ZAIDÍN	1
BOECILLO	1	FALCES	1	MOLERUSSA	1	SAN MIGUEL DE ESCALADA	1	ZARAGOZA	4
BOLAÑOS	1	FOIOS	1	MONISTROL DE CALDERS	1	SAN PEDRO DE GÁLLOS	1	ZARAUTZ	1
BOLLULLOS PAR DEL CONDADO	1	FRAGA	1	MONÓVAR	1	SAN ROMÁN DE CAMEROS	1	ZIZUR MAYOR	1
BONASTRE	1	FRÍAS	1	MONTEAGUDO	1	SAN ROQUE	1	ZORITA DE LOS CANES	1
BORNOS	1	FRÓMISTA	1	MONTIEL	1	SAN SEBASTIÁN	1		
BRAÑOSERA	1	FUENCALIENTE	1	MONTORO	1	SAN VICENTE DE ALCÁNTARA	1		
BRAZATORTAS	1	FUENGIROLA	1	MONTURQUE	1	SAN VICENTE DE LA BARQUERA	1		
BUEÑO	1	FUENLABRADA	1	MONZÓN	1	SANAUJA	1		
BUJALANCE	1	FUENTE CARRETEROS	1	MORATALAZ	1	SANCHONUÑO	1		
BULLAS	1	FUENTE DE CANTOS	1	MORÓN	1	SANT ANDREU DE LA BARCA	1		
BUÑOL	1	FUENTELENCINA	1	MÓSTOLES	1	SANT ANTONI DE VILAMAJOR	1		

Fig. 83. Tabla 19. Número de certámenes organizados en cada una de las ciudades y municipios españoles desde 1957 hasta 2016.

Para obtener una visualización completa del número de CPRAL celebrados en las ciudades y municipios, mostramos el siguiente gráfico donde se reflejan únicamente, aquellas poblaciones, en las cuales, han sido organizados más de un certamen.

#### CIUDADES Y MUNICIPIOS DONDE SE CONVOCAN 2 O MÁS CPRAL

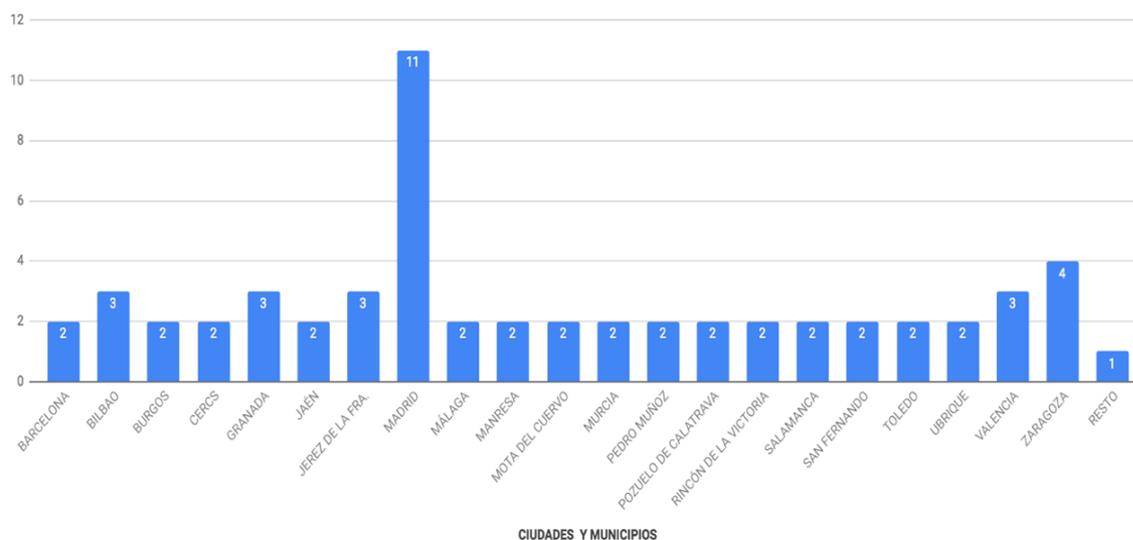


Fig. 84. Gráfico 43. Ciudades y municipios españoles donde se convocan mayor número de CPRAL.

Es en la ciudad de Madrid donde, en sus diferentes barrios y distritos urbanos, se han organizado un total de 11 concursos de pintura rápida hasta 2016, siendo de esta manera la ciudad con más CPRAL de toda España, seguida de Zaragoza con 4. El número total de CPRAL celebrados en estas 22 ciudades y municipios, suponen el 9,3 % del total de los 620 concursos analizados, quedando el 90,6 % distribuidos por el resto de las ciudades y municipios, en las cuales, se celebra sólo un certamen en cada una.

#### 8.1.2. Distribución cronológica.

Para plantear una distribución cronológica de los CPRAL, hemos propuesto en nuestro análisis una ordenación a partir de las siguientes variables:

- Según los meses en los que se celebran a lo largo del año.
- Según el número de certámenes convocados cada año desde 1957 hasta 2016.
- Según el año en el que tuvieron su primera edición.
- Según el número de ediciones hasta el año 2016 o la última antes de ese año.

Las desarrollamos a continuación:

A. Ordenación según los meses en los que se celebran a lo largo del año.

En la primera clasificación hemos ordenado los resultados, según la distribución mensual a lo largo del año de los 620 certámenes analizados. Se han descartado cuatro de ellos, debido a que no hemos encontrado datos concretos acerca del mes en el que fueron convocados. Por ello, para este análisis hemos trabajado específicamente con los datos de 616 certámenes.

DISTRIBUCIÓN DE LOS CPRAL POR MESES		
MESES EN LOS QUE SE CELEBRAN	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
ENERO	2	0,3 %
FEBRERO	4	0,6 %
MARZO	7	1,1 %
ABRIL	49	7,9 %
MAYO	95	15,4 %
JUNIO	84	13,6 %
JULIO	72	11,7 %
AGOSTO	105	17 %
SEPTIEMBRE	98	15,9 %
OCTUBRE	72	11,7 %
NOVIEMBRE	23	3,7 %
DICIEMBRE	5	0,8 %
<b>TOTAL</b>	<b>616</b>	<b>100 %</b>

Fig. 85. Tabla 20. Número y porcentajes de certámenes organizados en función del mes en el que se celebran.

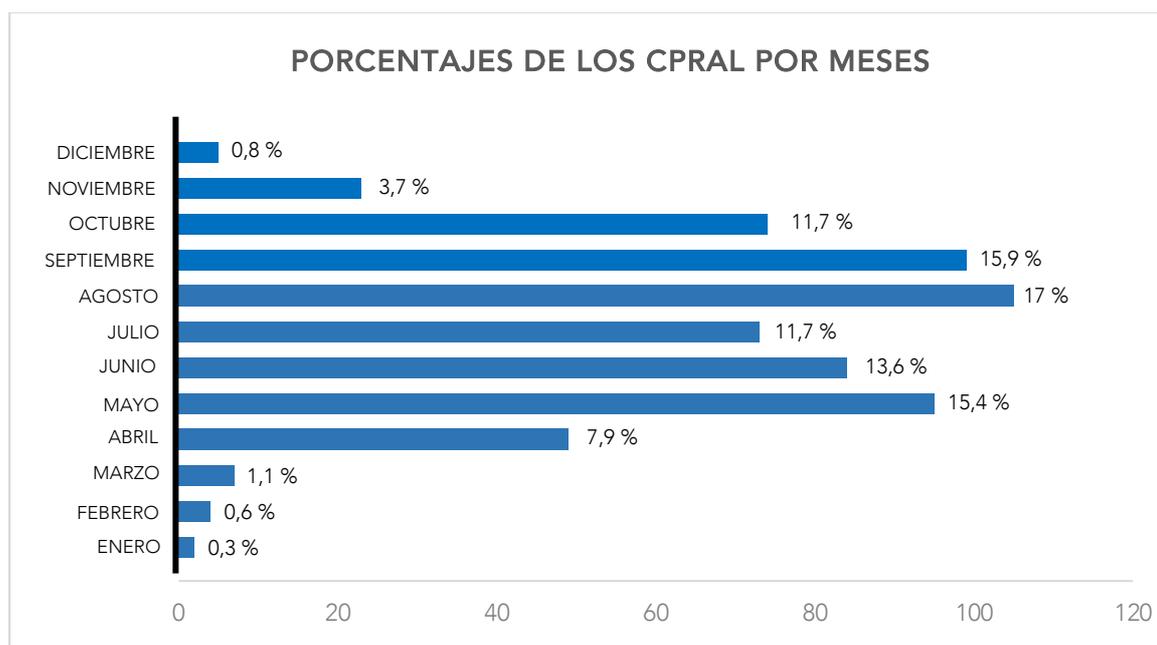


Fig. 86. Gráfico 44. Porcentajes de CPRAL en función del mes en el que se celebran.

Como puede comprobarse, es en el mes de agosto donde más certámenes se celebran (105), seguido de septiembre (98) y mayo (95). Pensamos, que la lógica que subyace a esto se debe a varios factores, como son: la relación con el buen tiempo —climatológicamente hablando—, siendo meses en los que se dispone de más horas de luz y, por otro lado, también son periodos donde coincidirán la celebración con numerosas fiestas locales y patronales, impulsando a los organizadores a enlazarlas con los concursos.

El siguiente gráfico, muestra los porcentajes de los CPRAL, organizados según cuatro periodos en los que hemos ordenado los meses del año.

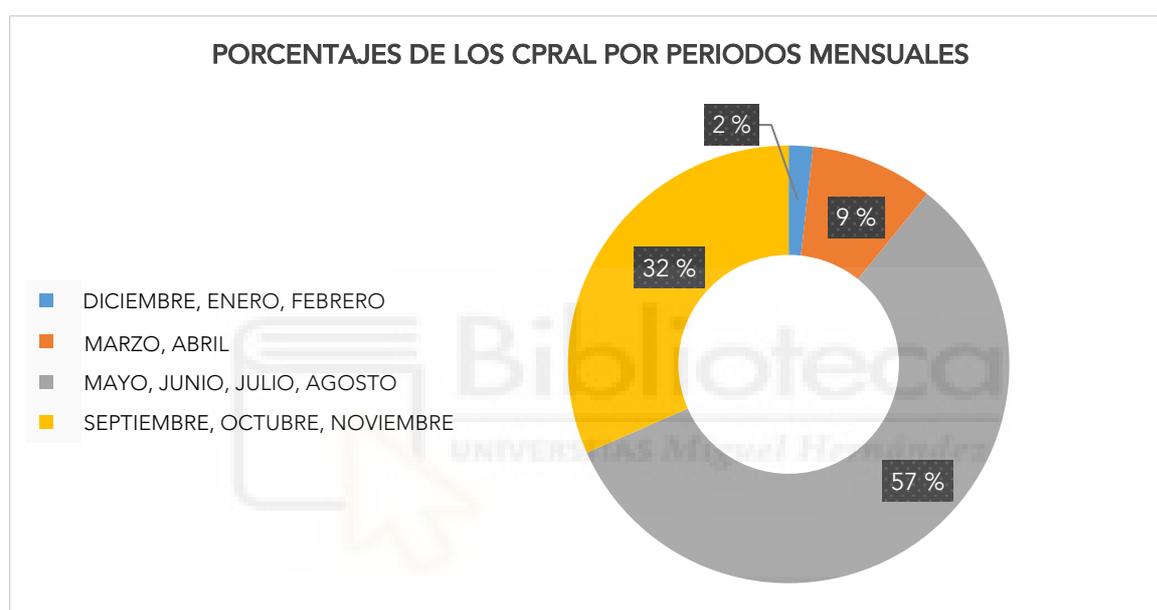


Fig. 87. Gráfico 45. Porcentajes de los CPRAL en función del periodo mensual en el que se celebran.

Con este último gráfico observamos, que el periodo en el que se convocan más CPRAL, es aquel comprendido entre los meses de mayo a agosto (57 %), coincidiendo con la percepción anterior de que, son aquellos meses donde las condiciones de luminosidad y climatología son las más propicias para practicar la pintura al aire libre. Sólo un 2 % es convocado en la temporada de invierno, desde diciembre a febrero, celebrándose en estos tres meses sólo 11 certámenes. Es en estos meses cuando muchos pintores permanecen descansando, preparándose para el inicio de la temporada siguiente.

A partir del número de ediciones celebradas de cada certamen, indicada en cada una de las bases recopiladas y analizadas, hemos diferenciado las tres ordenaciones siguientes:

B. Ordenación según el número de CPRAL que son celebrados cada año desde 1957 hasta 2016.

Los certámenes tras ser celebrada su primera edición, suelen volver a ser convocados por sus organizadores los siguientes años. En algunos casos por diversos motivos eso deja de suceder y no se vuelven a organizar. En la siguiente tabla se muestra el número de concursos que fueron celebrados cada año desde que se iniciaron en 1957 hasta el año 2016 o en su última edición entre los años 2008 y 2016.

ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS CPRAL CELEBRADOS POR AÑO	
AÑOS	Nº DE CERTÁMENES CELEBRADOS
2016	546
2015	517
2014	468
2013	441
2012	405
2011	377
2010	367
2009	350
2008	332
2007	306
2006	271
2005	247
2004	228
2003	202
2002	190
2001	166
2000	147
1999	126
1998	108
1997	98
1996	90
1995	79
1994	72
1993	65
1992	59
1991	55

1990	54
1989	50
1988	48
1987	43
1985	40
1984	38
1983	36
1982	35
1981	32
1980	30
1979	27
1978	25
1976	23
1975	21
1974	20
1972	18
1971	17
1969	16
1968	12
1967	9
1966	6
1963	5
1962	2
1957	1
<b>TOTAL</b>	<b>6.920</b>

Fig. 88. Tabla 21. Número de CPRAL celebrados por año desde sus inicios en 1957 hasta 2016.

Desde el año 1957, cuando se inició el primer certamen de pintura rápida al aire libre en Tossa de Mar (Gerona), hasta el año 2016, hemos contabilizado la celebración de 6.920 ediciones de los 616 CPRAL que hemos analizado para esta ordenación.

C. Ordenación según el número de CPRAL que inician su primera edición cada año desde 1957 hasta 2016.

Para obtener estas cifras, hemos calculado el año de inicio de cada certamen, a partir del número de ediciones que se han convocado hasta 2016 o en su caso hasta el año de su última edición. Hemos trabajado con 620 certámenes.

DISTRIBUCIÓN CRONOLÓGICA DE LOS CPRAL POR AÑO DE INICIO	
AÑOS	Nº DE CERTÁMENES QUE INICIARON SU 1ª EDICIÓN
2016	73
2015	59
2014	30
2013	41
2012	35
2011	17
2010	14
2009	18
2008	27
2007	33
2006	25
2005	20
2004	26
2003	11
2002	23
2001	20
2000	21
1999	16
1998	12
1997	8
1996	11
1995	7
1994	7
1993	6
1992	4
1991	1
1990	4
1989	2
1988	5
1987	3
1985	2
1984	2
1983	1
1982	3
1981	2
1980	3
1979	2
1978	2
1976	2
1975	1
1974	2
1972	1

1971	1
1969	4
1968	3
1967	3
1966	1
1963	3
1962	1
1957	1
<b>TOTAL</b>	<b>620</b>

Fig. 89. Tabla 22. Número de CPRAL que inician su primera edición por año, desde 1957 hasta 2016.

A continuación, mostramos un gráfico donde se puede visualizar una línea azul que corresponde de la evolución de los CPRAL celebrados cada año desde 1957 hasta 2016, contrastando con otra línea roja de los que han surgido nuevos o iniciado cada año.

#### GRÁFICO DE LA EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA DE LOS CPRAL

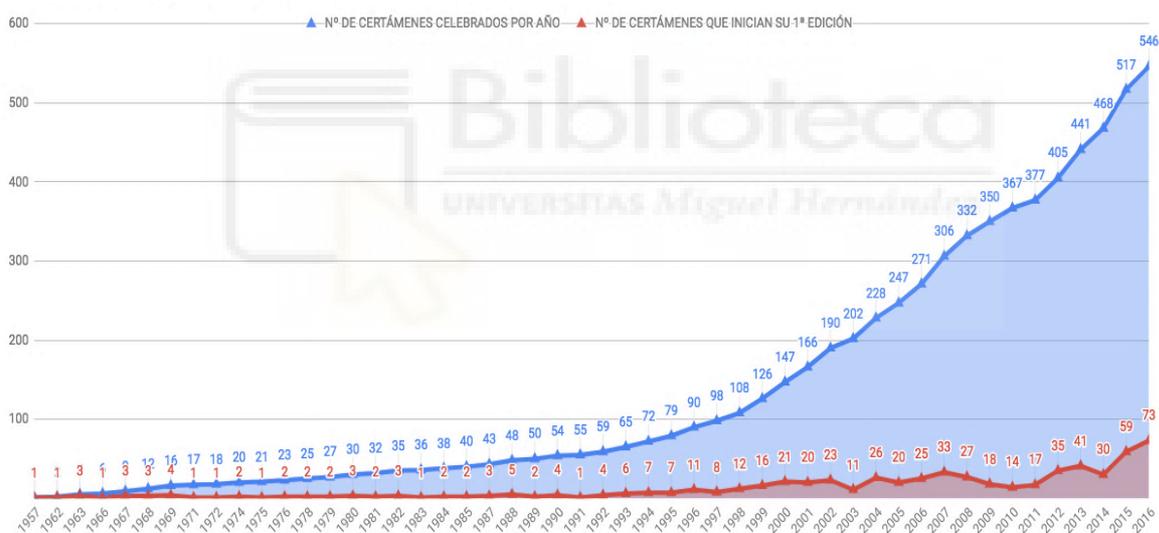


Fig. 90. Gráfico 46. Evolución de los CPRAL celebrados e iniciados cada año desde el 1957 hasta el 2016.

El número de concursos que han ido surgiendo cada año, muestra una constante tasa de crecimiento exponencial desde 1957, produciéndose por ejemplo incrementos que van de los 90 certámenes del año 1996, a los 546 surgidos 20 años después en 2016. Observamos, que hubo una tendencia a la baja en el surgimiento de nuevos certámenes, durante el periodo comprendido entre los años 2007 y 2011, lo cual probablemente, tuvo relación con la crisis económica mundial que también afectó a España, pudiendo influir de algún modo en la decisión de no organizar nuevos concursos o no volver a convocar nuevas

ediciones de CPRAL con cierta antigüedad. A partir del año 2013, de nuevo se produce una bajada hasta 2014, reactivándose a partir de 2015, con un incremento tras del surgimiento de nuevas convocatorias, pasando de la cifra de 30 certámenes en 2014, a 73 durante el año 2016.

Tenemos constancia de que esta tendencia ascendente continua en la actualidad, con la aparición continua de nuevos CPRAL durante los años 2017, 2018 y 2019. Es por ello, que prevemos, que las condiciones sociales, culturales o económicas actuales y futuras, propiciarán un aumento en la organización de nuevos certámenes durante la década del 2020, extendiéndose por otras localidades y ciudades, tal y como ha venido sucediendo desde sus inicios.

D. Ordenación según el número de ediciones que ha celebrado cada certamen hasta el año 2016 o cuando dejó de convocarse antes de 2016.

La última tabla de distribución cronológica está centrada en mostrar el número de certámenes, según la cantidad de ediciones que hayan celebrado desde que se iniciaran. De esta manera puede saberse, cuales son los que tienen más ediciones celebradas, mostrándonos su antigüedad. En esta clasificación trabajamos con los 616 concursos de los que conocemos sus fechas de inicio y ultima edición hasta 2016 o anterior.

DISTRIBUCIÓN CRONOLÓGICA DE LOS CPRAL POR NÚMERO DE EDICIONES	
Nº DE EDICIONES	Nº DE CERTÁMENES
60	1
55	1
54	2
51	1
50	2
49	1
48	3
46	1
45	2
43	2
42	1
41	2
39	2
38	2
37	3
36	2

35	3
34	1
33	2
32	2
30	3
29	4
28	2
27	3
26	1
25	5
24	6
23	7
22	8
21	9
20	9
19	12
18	15
17	17
16	24
15	20
14	12
13	22
12	20
11	22
10	28
9	29
8	19
7	18
6	15
5	36
4	39
3	34
2	51
1	90
<b>620</b>	<b>TOTAL</b>

Fig. 91. Tabla 23. Número de certámenes según el número de ediciones que celebraron, desde 1957 hasta 2016.

En algunos casos el número de ediciones no coincide con el número de certámenes iniciados cada año, puesto que la cifra varía en función de la continuidad en la celebración de ediciones, siendo que algunos concursos sólo tuvieron una o varias ediciones al dejar de celebrarse posteriormente, tras la primera.

Es en Cataluña principalmente, donde se encuentran los certámenes con mayor número de ediciones en su historia, al ser los primeros en convocarse. Siendo el de Tossa de Mar el más longevo, celebrando 60 ediciones en 2016. Desconocemos cuales son las razones, de porque fue en Cataluña donde se iniciaron los primeros. Sin embargo, pensamos que probablemente ello se debió, al ambiente cultural que existía en la década de los cincuenta, el cual permeo desde finales del siglo XIX, de las escuelas o grupos paisajistas franceses y catalanes surgidos en esa época.

## **8.2. Tipologías y clasificación de los CPRAL.**

Determinamos, que debido a la gran cantidad de CPRAL analizados y a sus diferentes características, estableceríamos tres modalidades o tipologías que permitieran un ordenamiento lógico y coherente de todos ellos. Las tres clasificaciones establecidas atienden a tres parámetros distintos: temporal o en función del momento del día en el que se desarrolla, del tipo de entidad que los organiza y de la temática propuesta en los certámenes. Hemos trabajado a partir de la información recogida en las bases reglamentarias de 620 CPRAL, algunos de los cuales, han sido descartados para ser incluidos en algunas de estas clasificaciones, ya que, debido a su antigüedad, no disponemos de información directa, que nos ofrezca datos claros sobre ciertos asuntos. Las bases reglamentarias de los CPRAL pueden, y a veces suelen, modificarse en el transcurso del tiempo a lo largo de sus ediciones, aunque, la estructura, objetivos y normativa general se mantengan en esencia.

A continuación, desarrollamos estas tres clasificaciones.

### **8.2.1. Clasificación temporal.**

La primera de las clasificaciones es la que concierne al momento del día en el que se desarrolla el certamen. En este caso, básicamente hemos diferenciado dos tipos de certámenes:

## 1. Diurnos.

Son aquellos CPRAL que se celebran durante las horas del día en las que hay luz solar en la mayor parte de su desarrollo. Suelen comenzar al amanecer, generalmente entre las 8:00 y las 11:00 de la mañana, finalizando entre las 17:00 y las 20:00 de la tarde.

De los 620 CPRAL analizados, 612 son de este tipo. Esta, por tanto, es la modalidad más extendida (98,7 %). Dentro de esta tipología diferenciamos tres subtipos, que hacen referencia al número de sesiones que se destinan al tiempo de participación. Tendríamos de esta manera:

A. Certámenes realizados en una sola sesión de un día. Esta modalidad es la más común y numerosa con 609 CPRAL.

B. Certámenes realizados en dos sesiones durante dos días seguidos. De todos los CPRAL estudiados, siete son de este tipo: cinco en la comunidad de Cataluña, uno en Andalucía y uno en Castilla y León.

C. Certámenes realizados en tres sesiones durante tres días seguidos. Seis concursos son de este tipo, todos situados en la comunidad de Cataluña.

En el siguiente gráfico podemos ver los porcentajes de los diferentes certámenes diurnos según las sesiones:

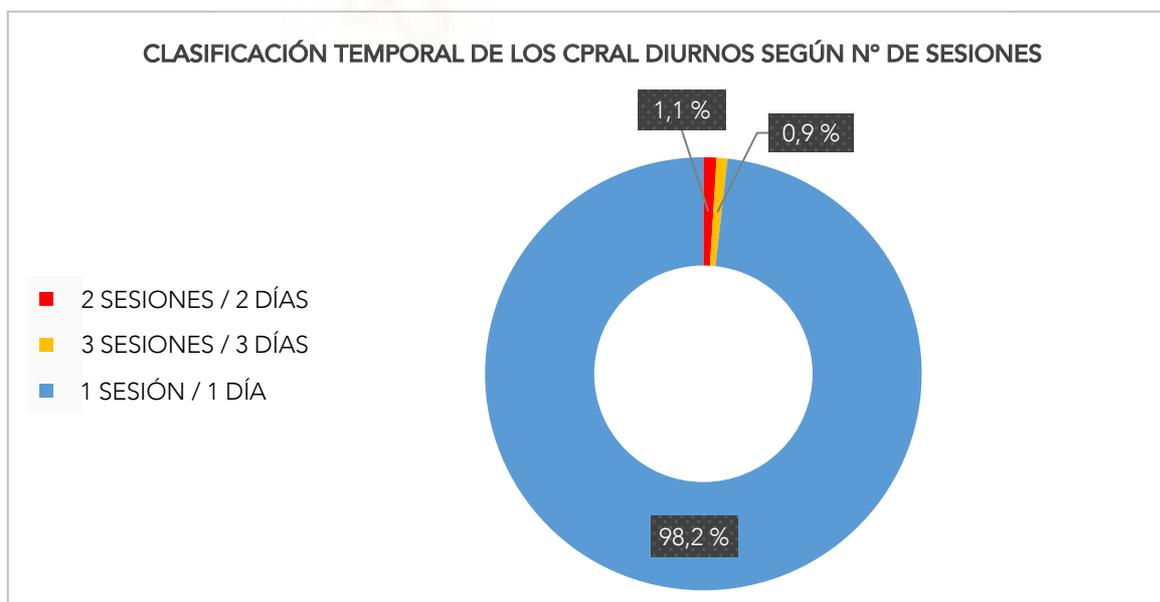


Fig. 92. Gráfico 53. Porcentajes de los CPRAL desarrollados durante las horas diurnas, según el número de sesiones.

## 2. Nocturnos.

En esta tipología se encuentran los certámenes que son desarrollados en periodo nocturno, desde el final de la tarde (a partir de las 20:00), hasta la madrugada (sobre las 3:00) del día siguiente. Los participantes trabajan con la luz artificial existente en los espacios públicos del entorno urbano.

Sólo ocho certámenes son de este tipo, distribuidos de la siguiente manera: tres en Andalucía, tres en Castilla La Mancha, uno en Cataluña y uno en Extremadura.

Vienen celebrándose entre los meses de julio, agosto y septiembre, meses en los que las condiciones climatológicas y la temperatura durante las horas de la noche, permiten que los pintores puedan permanecer trabajando al aire libre, sin la climatología y adversidades de otras épocas del año.

Esta modalidad es más reciente que la diurna, iniciándose por primera vez en 2001 con el *I Certamen de pintura rápida nocturna "Ángel Lizcano Monedero"* en Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

En el gráfico siguiente podemos observar los porcentajes totales de los dos tipos de CPRAL, según el periodo del día en el que se desarrollan.



Fig.93. Gráfico 54. Porcentajes de los CPRAL a partir de su clasificación temporal como diurnos y nocturnos.

Como puede comprobarse, el porcentaje de los certámenes que se desarrollan durante el periodo diurno supera al de los nocturnos.

Los certámenes suelen ser convocados con la intención de atraer a la mayor cantidad de público y participantes, de ahí que sea lógico, que las horas diurnas sean las más adecuadas para su desarrollo y organización. Aunque, las condiciones y características de trabajar el paisaje del natural en la noche sean peculiarmente sugerentes, a diferencia de esta, durante el día se producen cambios en la luminosidad y el ambiente que aportan mayor variedad de matices y tonalidades a los paisajes a representar.

### 8.2.2. Clasificación según la organización.

Las instituciones que organizan y convocan los CPRAL son de variado origen y naturaleza. Se ha de tener en cuenta, que en el 95 % de las bases reglamentarias estudiadas, aparece indicado algún dato sobre las instituciones responsables de la organización.

Con el fin de establecer una ordenación lógica y coherente, hemos clasificado los diferentes CPRAL en tres grupos, dependiendo de si la entidad organizadora es de carácter público, privado o mixto.

#### A. CPRAL organizados por entidades públicas.

En este grupo se incluirían los concursos organizados por las entidades del sector público estatal, los órganos de gobierno y administración nacionales, autonómicos, provinciales y locales, las fundaciones públicas, así como los órganos consultivos y de colaboración con las Administraciones Públicas. Para ello, hemos tratado de definir cuales son los organismos que entrarían en esta tipología, acogiéndonos a la definición de entidades públicas recogida en la Ley Orgánica 40 del *Boletín Oficial del Estado* número 236 (2015), dedicada al Régimen Jurídico del Sector Público:

Los organismos públicos se definen como aquéllos dependientes o vinculados a la Administración General del Estado, bien directamente, bien a través de otro organismo público, cuyas características justifican su organización en régimen de descentralización funcional o de independencia, y que son creados para la realización de actividades administrativas, sean

de fomento, prestación, gestión de servicios públicos o producción de bienes de interés público susceptibles de contraprestación, así como actividades de contenido económico reservadas a las Administraciones Públicas. (BOE, p. 89418)

Dentro de esta definición «se incluyen los organismos autónomos y las entidades públicas empresariales; autoridades administrativas independientes, sociedades mercantiles estatales, consorcios, fundaciones del sector público y fondos sin personalidad jurídica.» (BOE, p. 89417)

De entre los 617 certámenes analizados para esta clasificación, 408 fueron organizados —según se indica en sus bases reguladoras— por la acción de organismos públicos. En la siguiente tabla se muestran estas entidades, el número y porcentajes de certámenes que organizan:

CPRAL SEGÚN LOS TIPOS DE ENTIDADES PÚBLICAS ORGANIZADORAS		
ENTIDADES PÚBLICAS	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
AYUNTAMIENTOS, CONCEJOS O CABILDOS	384	94,1 %
AYUNTAMIENTOS JUNTO CON DIPUTACIONES	5	1,2 %
MANCOMUNIDADES	4	1 %
JUNTAS MUNICIPALES DE DISTRITO	2	0,5 %
DIPUTACIONES	2	0,5 %
UNIVERSIDADES	2	0,5 %
CENTROS DE LA JUVENTUD	1	0,2 %
AYUNTAMIENTO JUNTO CON DIPUTACIÓN Y UNIVERSIDAD POPULAR	1	0,2 %
MINISTERIO DE DEFENSA	1	0,2 %
CÁMARA DE COMERCIO E INDUSTRIA	1	0,2 %
CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE, ADMINISTRACIÓN LOCAL Y ORDENACIÓN	1	0,2 %
MUSEO PÚBLICO	1	0,2 %
FUNDACIÓN PÚBLICA	1	0,2 %
JUNTA DE GOBIERNO	1	0,2 %
GOBIERNO DE COMUNIDAD AUTÓNOMA	1	0,2 %
<b>TOTAL</b>	<b>408</b>	<b>100 %</b>

Fig. 94. Tabla 24. Número de certámenes y sus porcentajes organizados por diferentes entidades de carácter público.

Los principales organismos públicos que suelen organizar y convocar estos certámenes son los ayuntamientos (94,1 %), a través de sus concejalías<sup>104</sup> y casas

<sup>104</sup> Son principalmente las concejalías de cultura y turismo las encargadas de organizar, gestionar, promover, difundir o patrocinar estos certámenes, lo cual es un signo de la fuerte vinculación de los CPRAL con esos ámbitos, desde el punto

de cultura. 384 CPRAL son organizados por ayuntamientos y otros seis en colaboración con diputaciones y una universidad popular, además de juntas municipales de distrito.

Estos datos nos revelan la importancia que tienen las entidades y organismos del sector público, por su implicación como organizadores de los concursos, fomentando la participación y la oferta de actividades socio-culturales, que tienen el arte y la pintura como sustancia vertebradora en la promoción de valores educativos y creativos. Esta labor es también extensible al patrocinio (ver punto 8.4.1.) y apoyo económico con dinero público de los premios en estos certámenes.

#### B. CPRAL organizados por entidades privadas.

En este grupo hemos incluido a los CPRAL que han sido organizados por entidades que no pertenecen al sector público estatal, es decir, aquellas de carácter privado o particular.

Hemos diferenciado 140 certámenes dentro de este tipo, los cuales han sido organizados por las siguientes entidades:

CPRAL SEGÚN LOS TIPOS DE ENTIDADES PRIVADAS ORGANIZADORAS		
ENTIDADES PRIVADAS O PARTICULARES	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
ASOCIACIONES SOCIOCULTURALES <sup>105</sup>	50	35,7 %
FUNDACIONES PRIVADAS	12	8,6 %
CENTROS SOCIOCULTURALES	12	8,6 %
EMPRESAS PRIVADAS	7	5 %
COFRADÍAS Y HERMANDADES RELIGIOSAS CATÓLICAS	6	4,3 %
COLECTIVOS Y GRUPOS CULTURALES	6	4,3 %
CÍRCULOS ARTÍSTICOS	6	4,3 %
COMISIONES Y COMITÉS ORGANIZADORES DE FIESTAS	5	3,6 %
SOCIEDADES SOCIOCULTURALES	4	2,8 %
COMERCIANTES Y CENTROS COMERCIALES	4	2,8 %
AGRUPACIONES SOCIOCULTURALES	3	2,1 %
CASINOS	3	2,1 %
CLUBS	3	2,1 %
BODEGAS	3	2,1 %
MUSEOS	2	1,4 %
ACADEMIAS Y TALLERES DE ARTE	2	1,4 %

de vista de lo público y de su uso como evento cultural.

<sup>105</sup> Dentro de la denominación «asociación sociocultural» hemos incluido a diferentes entidades como son las asociaciones histórico-culturales, de vecinos, comerciantes, empresarios, artistas, recreativas o de amigos.

PLATAFORMAS CULTURALES	2	1,4 %
COLEGIOS OFICIALES	2	1,4 %
BARES Y RESTAURANTES	2	1,4 %
COOPERATIVA	1	0,7 %
BARRIO	1	0,7 %
CASAL	1	0,7 %
CAJA DE AHORRO	1	0,7 %
RESIDENCIA SOCIO-SANITARIA	1	0,7 %
RADIO TELEVISIÓN	1	0,7 %
<b>TOTAL</b>	<b>140</b>	<b>100 %</b>

Fig. 95. Tabla 25. Número de certámenes organizados por diferentes entidades de carácter privado.

Las entidades particulares encargadas de la organización de los CPRAL son de variada naturaleza, por un lado, relacionadas con el mundo del arte y la cultura, como museos, academias, talleres o círculos artísticos, así como entidades que de entrada no tienen una relación directa o evidente con los sectores artísticos, como grandes o pequeñas empresas, fundaciones, cooperativas, bodegas, clubs, sociedades o centros comerciales, entre otros. Las entidades privadas más activas en el asunto de la organización, son las asociaciones y los diversos centros socioculturales. Probablemente, esto se deba, aparte de a los intereses que tengan en ello, a su independencia y autonomía de actuación a diferencia de otras entidades.

### C. CPRAL organizados por entidades públicas y privadas.

Dentro de un tercer grupo, hemos clasificado aquellos certámenes que han sido organizados a partir de la colaboración mixta entre instituciones públicas y privadas. En la siguiente tabla se muestran las entidades, además del número y porcentaje de certámenes que organizan:

CPRAL ORGANIZADOS POR ENTIDADES PÚBLICAS Y PRIVADAS		
ENTIDADES PÚBLICAS EN COLABORACIÓN CON ENTIDADES PRIVADAS O PARTICULARES	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
AYUNTAMIENTOS Y ASOCIACIONES CULTURALES	41	59,4 %
AYUNTAMIENTOS Y OTROS PARTICULARES	6	8,7 %
AYUNTAMIENTOS Y CÍRCULOS ARTÍSTICOS	4	5,8 %
AYUNTAMIENTOS Y FUNDACIONES	3	4,3 %
AYUNTAMIENTOS Y MUSEOS	3	4,3 %
AYUNTAMIENTOS, TALLER Y SOCIEDAD DE ARTE	2	2,9 %
AYUNTAMIENTO Y PARADOR	1	1,4 %
AYUNTAMIENTO Y CENTRO CULTURAL	1	1,4 %

AYUNTAMIENTO Y BODEGA	1	1,4 %
AYUNTAMIENTO Y CASINO	1	1,4 %
AYUNTAMIENTO, DIPUTACIÓN Y SOCIEDAD	1	1,4 %
AYUNTAMIENTO Y GALERÍA DE ARTE	1	1,4 %
AYUNTAMIENTO Y COFRADÍA	1	1,4 %
AYUNTAMIENTO Y EMPRESA PRIVADA	1	1,4 %
BIBLIOTECA PÚBLICA, FUNDACIÓN Y ASOCIACIÓN	1	1,4 %
JUNTA MUNICIPAL Y ASOCIACIÓN	1	1,4 %
<b>TOTAL</b>	<b>69</b>	<b>100 %</b>

Fig. 96. Tabla 26. Número de certámenes organizados por entidades de carácter público y privado.

Los resultados, recogidos en las tres tablas anteriores, muestran que los ayuntamientos y sus concejalías son las entidades que mayor número de certámenes organizan (460), tanto de manera autónoma (384), como en colaboración con otras entidades públicas (8) y privadas (68), implicándose en su constitución, gestión, difusión, ordenación, desarrollo e incluso como veremos, contribuyendo en el apoyo económico de los premios otorgados, en algunos concursos.

En el gráfico siguiente podemos ver los porcentajes totales, según el tipo de entidades organizadoras de los CPRAL.

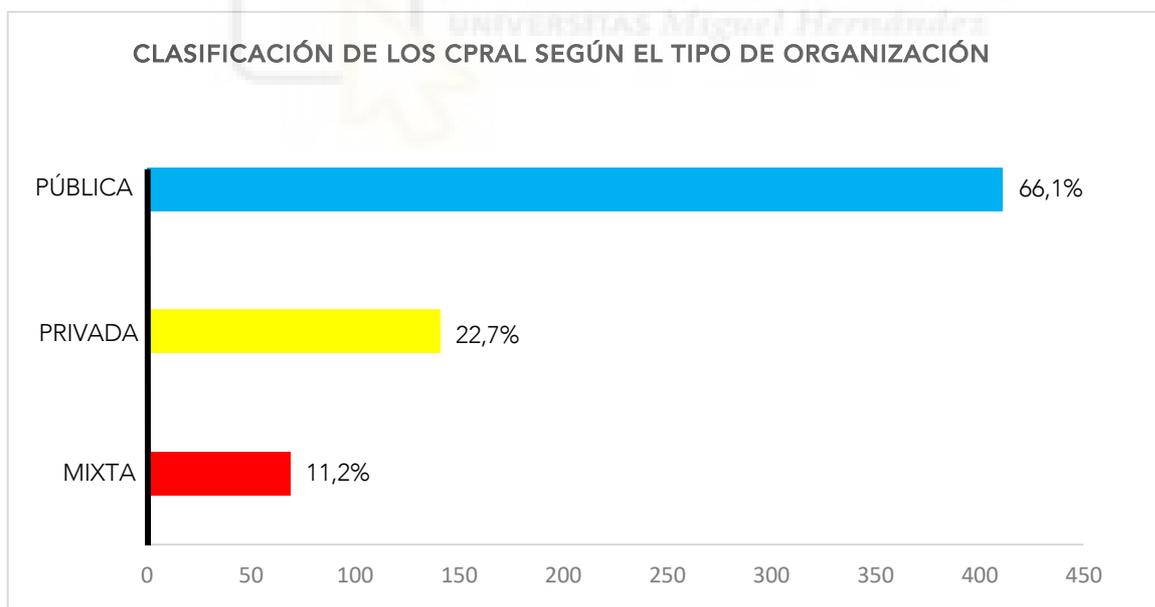


Fig. 97. Gráfico 47. Porcentajes totales de los CPRAL según los tres tipos de entidades organizadoras.

A partir de nuestro estudio de campo hemos ido observando que, aunque, a efectos oficiales y de responsabilidad, la organización recae en las entidades enumeradas e indicadas en cada una de las bases reglamentarias, en muchos

concursos existen diversos grupos de personas que, relacionadas o no con esas instituciones, colaboran con su organización de diversas maneras. De hecho, la colaboración e implicación de la comunidad ciudadana de la localidad, del barrio o de la zona del concurso, se hace patente el mismo día del certamen, participando orgullosamente, numerosos vecinos en su correcto desarrollo y funcionamiento, sin que formen parte oficialmente, como miembros de la organización.

### 8.2.3. Clasificación temática.

Hemos determinado una tercera clasificación, a partir de la temática de los concursos, indicada en las bases reglamentarias por la organización o por los patrocinadores de los CPRAL. Hemos de tener en cuenta, que en la mayoría de los certámenes la temática no suele variar a lo largo de sus diferentes ediciones, aunque no siempre es así, modificándose en algunos de ellos en ciertas ediciones. Esta es una de las razones por la que determinamos, que la edición que analizaríamos de cada certamen sería la de una sola edición, en este caso, la del año 2016 o la última en la que se convocó, anterior a 2016.

Hemos ordenado los 616 certámenes, agrupándolos según las diferentes temáticas, recopiladas a partir de los datos que aparecen en sus bases reglamentarias. Estas temáticas son mostradas en la siguiente tabla:

CLASIFICACIÓN DE LOS CPRAL SEGÚN LA TEMÁTICA PROPUESTA		
TEMÁTICA	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
CUALQUIER ASPECTO O LUGAR DE LA LOCALIDAD	447	73 %
LIBRE DENTRO DE UNA ZONA ACOTADA	76	12,3 %
FESTIVA	13	2,1 %
ALEGÓRICA	12	1,9 %
ARQUITECTÓNICA	12	1,9 %
ÁREAS VERDES	11	1,8 %
RELIGIOSA	9	1,5 %
HÍDRICA	9	1,5 %
HISTÓRICA	5	0,8 %
VINÍCOLA	4	0,6 %
MINERA	4	0,6 %

ARTÍSTICA	3	0,5 %
OLIVARERA	2	0,3 %
BODEGONES	2	0,3 %
ÁREAS NATURALES	2	0,3 %
MILITAR	2	0,3 %
UNIVERSITARIA	2	0,2 %
TAURINA	1	0,2 %
<b>TOTAL</b>	<b>616</b>	<b>100 %</b>

Fig. 98. Tabla 27. Número de certámenes y sus respectivos porcentajes según la temática indicada en sus bases reglamentarias.

A continuación, analizamos las 18 temáticas detectadas, ordenadas desde las más comunes por número de certámenes, a las menos, desarrollando una pequeña explicación descriptiva de cada una:

### 1. Temática libre dentro del municipio.

En este grupo hemos clasificado los concursos en donde la temática propuesta es libre dentro de la localidad convocante, siendo cualquier motivo válido: sus espacios urbanos, monumentos, parques e incluso sus cercanías y entornos. Aunque se inicie a partir del lugar como espacio físico para pintar un paisaje, también puede sugerirse la plasmación del ambiente, la vida, las costumbres o las tradiciones de la zona desde el punto de vista etnográfico. 447 certámenes tienen esta temática.

### 2. Temática libre dentro una zona.

Esta temática es la segunda más común, dentro de las analizadas en los diferentes certámenes. Se suele marcar algún itinerario o recorrido en un barrio, calle, avenida, conjunto histórico o casco urbano, dentro del cual, los participantes han de realizar sus creaciones pictóricas. 76 certámenes están dentro de esta tipología.

### 3. Temática festiva.

Mercados, ferias, romerías o fiestas patronales suelen coincidir con la fecha de celebración de algunos certámenes. Aprovechando esta oportunidad, algunas entidades convocantes indican en sus bases que la temática ha de estar asociada o reflejar el entorno y el ambiente de alguno de esos eventos festivos. De todas las bases de los certámenes analizados, 13 indican el requisito de plasmar en las obras pictóricas esta temática.

#### 4. Temática alegórica.

Algunos certámenes proponen como temática una idea o lema de carácter fantástico, literario, filosófico o ético, asociado a los lugares donde se desarrollan y celebran. 12 certámenes se acogen a un tipo de emblema o alegoría, elemento literario o idea, a partir del cual los participantes deben realizar las obras.

#### 5. Temática arquitectónica.

En este grupo insertamos aquellos concursos que toman algún edificio, monumento icónico o conjunto arquitectónico emblemático de la zona como motivo. 12 concursos han sido clasificados en esta tipología.

#### 6. Temática áreas verdes.

En este grupo hemos incluido los certámenes que indican que las obras han de trabajarse dentro de determinadas áreas verdes de la localidad o zona del concurso, como parques, jardines o huertos urbanos. Este tipo de temática de los entornos ajardinados, constituye uno de los referentes más comunes dentro de las convenciones de la pintura del paisaje europeo. Son 11 los certámenes que incluimos en esta tipología.

#### 7. Temática religiosa.

La identidad religiosa católica se encuentra históricamente enraizada en la cultura e idiosincrasia de muchas regiones españolas. Algunos certámenes proponen que su temática sea la plasmación de determinados santuarios, iglesias, ermitas o monasterios, así como de aquellos tramos del Camino de Santiago, territorio y trayecto de peregrinación que atraviesa algunas localidades del norte de España. Son nueve los certámenes que tienen esta temática.

#### 8. Temática hídrica.

Bajo esta denominación se encuentran aquellos CPRAL que tienen como tema algún elemento relacionado con el mar, los ríos, las fuentes, los puertos, las playas o los paseos marítimos. Nueve concursos pertenecen a esta tipología.

#### 9. Temática histórica.

Algunos certámenes son convocados en torno a alguna efeméride o acontecimiento asociado a la historia del lugar o de la población donde se convoca. Durante o cercano a la jornada de celebración, suele ser común, que en estos concursos se desarrolle algún tipo de festividad o feria de corte histórico. Son cinco los certámenes que tienen este tipo de temática.

#### 10. Temática vinícola.

En entornos donde se produce la siembra de la vid, y por ende existe una industria del vino, las entidades convocantes, bodegas principalmente, marcan una temática asociada a este sector. Los lugares a pintar suelen ser el interior e instalaciones de las mismas bodegas o las viñas. Son cuatro certámenes con esta temática.

#### 11. Temática minera.

En aquellos lugares donde existe o existió una industria del sector de la minería, se promueve la realización de ejercicios pictóricos que plasmen el entorno y el patrimonio asociado a la realidad de las minas. Cuatro certámenes plantean esta temática.

#### 12. Temática artística.

Tomando como tema algún artista, corriente o periodo artístico, algunos organizadores tratan de relacionar el lugar y dicho tema, a través de las obras resultantes. Son tres los concursos con tal temática.

#### 13. Temática olivarera.

En aquellas localidades cuya sociedad e historia se encuentran relacionadas con el cultivo del olivo, suelen tomar este sector como monográfico. La conciencia de la importancia cultural y económica e identificación con este árbol en ciertas comunidades, hace que este y los paisajes donde se encuentran, constituyan una razón suficiente para servir de referente temático en algunos concursos. Generalmente son los empresarios del sector los interesados en organizarlos y patrocinarlos. Dos son los certámenes que reflejan esta temática.

#### 14. Temática de bodegones.

En la última década, han surgido nuevos CPRAL en los que la temática no está asociada únicamente a un lugar o entorno concreto, sino que se propone el género del bodegón como referente insertado en el paisaje, a partir del cual, pintar al aire libre. En este grupo hay dos certámenes.

#### 15. Temática áreas naturales.

Este grupo se compone de aquellos certámenes que tienen como tema, trabajar la pintura en el entorno de algún parque natural o finca rural. Coincide, asimismo, con que los valores que tratan de realizarse con su organización, son aquellos relacionados con el respeto y protección del medioambiente, el cuidado de la fauna y la flora del lugar, ... En este caso son dos los CPRAL.

#### 16. Temática militar.

El ámbito militar también es tomado como referente en algunos certámenes, cuyos organizadores —como en el caso del Ejército de Tierra Español— proponen en su certamen, reflejar lugares asociados al sector y la historia militar, como es el caso del Cuartel General del Ejército de Tierra en Madrid. Nos resulta curioso y esto es un ejemplo, de como dos ámbitos, de entrada tan distintos como el arte y lo militar pueden aglutinarse en una actividad, que ponga en valor ambos sectores, aglutinados a través de la representación pictórica del paisaje. Dos CPRAL se insertan dentro de esta tipología.

#### 17. Temática universitaria.

En estos concursos, el tema está centrado en el ámbito universitario, la vida y el ambiente en los espacios y campus de las universidades convocantes. A esta tipología pertenecen dos de los certámenes analizados.

#### 18. Temática taurina.

La temática taurina también está presente en al menos un certamen, disponiéndose como tema, los espacios y la actividad dentro de la plaza de toros donde se convoca el concurso.

Como puede comprobarse, aunque las temáticas son diversas y diferentes entre sí, los motivos y referentes propuestos, a partir de los cuales realizar las pinturas, se encuentran amalgamados y atravesados por la idea de paisaje y su representación. Observamos de esta manera, como los organizadores establecen estas temáticas, con la intención —consciente o inconsciente— de fomentar la valoración de ciertos asuntos o ideas a partir de los lugares donde habitan como comunidad, como espacios que reflejan o encarnan dichos valores. Paisajes con los que se sienten identificados, como espacios compartidos, cotidianos y simbólicos, con sus ambientes, historia, folklore, idiosincrasia o arquitectura, comprendidos y «estetizados» a través de la creación y la representación pictórica. Basándonos en la etimología del concepto paisaje tras analizar las temáticas, comprobamos como, bajo el fenómeno de los CPRAL subyace una conciencia de país, de pueblo, en donde los temas, asociados al paisaje, giran en torno a tópicos y aspectos compartidos de la cultura o las identidades sociales comunitarias.

### **8.3. Aspectos técnicos y metodológicos en la práctica de los CPRAL.**

Otro de los datos que se suelen indicar dentro de las bases reglamentarias de los CPRAL, son la técnica, los tipos de soportes y sus medidas, así como las horas de realización de las pinturas, permitidas a los participantes. Esta información referida a los aspectos técnicos y metodológicos, ha sido recopilada y analizada de las bases estudiadas, por lo que, en los apartados siguientes vamos mostrar el vaciado de los resultados, contrastándolos con la información resultante de las encuestas y el estudio de campo, referente a esos aspectos.

#### **8.3.1. Técnicas pictóricas y gráficas.**

La disciplina artística permitida en estos certámenes es la pintura, de hecho, en sus títulos se suele indicar *concurso de pintura, premio de pintura o certamen de pintura*.

Partimos de que el término pintura es polisémico, de manera general, hace referencia a toda aquella creación artística realizada mediante el arte de la pintura,

es decir, con técnicas pictóricas, a través de la aplicación de sustancias orgánicas o sintéticas, denominadas pintura. Incluimos a propósito, la definición de Carrere y Saborit (2000):

La sustancia pintura es una materia que resulta de la mezcla del pigmento (destinado a proporcionarle su tono) con el aglutinante (graso o magro) que determina su adherencia y el disolvente que la hace más o menos líquida. Estos, tras adecuada molienda y mezcla, adquieren una pastosidad que permite su aplicación, las más de las veces con pincel, sobre una superficie convenientemente preparada. Dentro de la tradición artística son pintura, en este sentido de materia, entre otras, el óleo, los temple grasos, la encáustica (todas ellas grasas), los temple magros, el *fresco*, la acuarela, las pinturas a la caseína y el *gouche* (todas ellas magras). También responden a esta definición los acrílicos (de uso muy extendido en arte a partir de los años 60) y otras pinturas de uso principalmente industrial que no obstante pueden ser utilizadas (y de hecho lo han sido) en el ámbito artístico, como los esmaltes sintéticos, plásticos, barnices, lacas, etc. (p. 42)

Por tanto, la pintura puede entenderse como la técnica o el procedimiento en sí (la técnica de la pintura es muy antigua), como actividad artística (este creador trabaja en el ámbito de la pintura), e incluso como lenguaje (el lenguaje universal de la pintura), siendo también la sustancia usada en este proceso (se ha manchado con pintura) y hasta el resultado final como producto material, objeto físico pintado, constituido como obra pictórica, incluyendo el soporte, la representación gráfica o las capas de colores en su superficie (la pintura ha sido enmarcada y expuesta).

El concepto y la noción de pintura que se concibe en los CPRAL, es principalmente aquel, que concierne a su actividad y aspecto procedimental o técnico, incluyendo las técnicas pictóricas tradicionales, como son el óleo, la acuarela, el acrílico, el pastel, el gouache o las temperas. En algunas ocasiones hemos observado, que los pintores usan otro tipo de pinturas menos convencionales, como esmaltes, sprays, laca de bombilla, betún de judea, tinta china, ... o incluyen en sus procedimientos otros elementos propios de las técnicas gráficas como son los papeles pegados a modo de collage, o sustancias que incrementan el relieve de la superficie pictórica, en su dimensión escultórica. Este

material ha de ser provisto por los participantes, no sabemos de la existencia de algún certamen que ofrezca gratuitamente, los materiales para realizar la obra.

Las técnicas permitidas suelen ser indicadas en las bases reglamentarias. A continuación, mostramos los porcentajes de estas técnicas, extraídas de las 616 bases estudiadas durante su última edición entre los años 2008 y 2016.

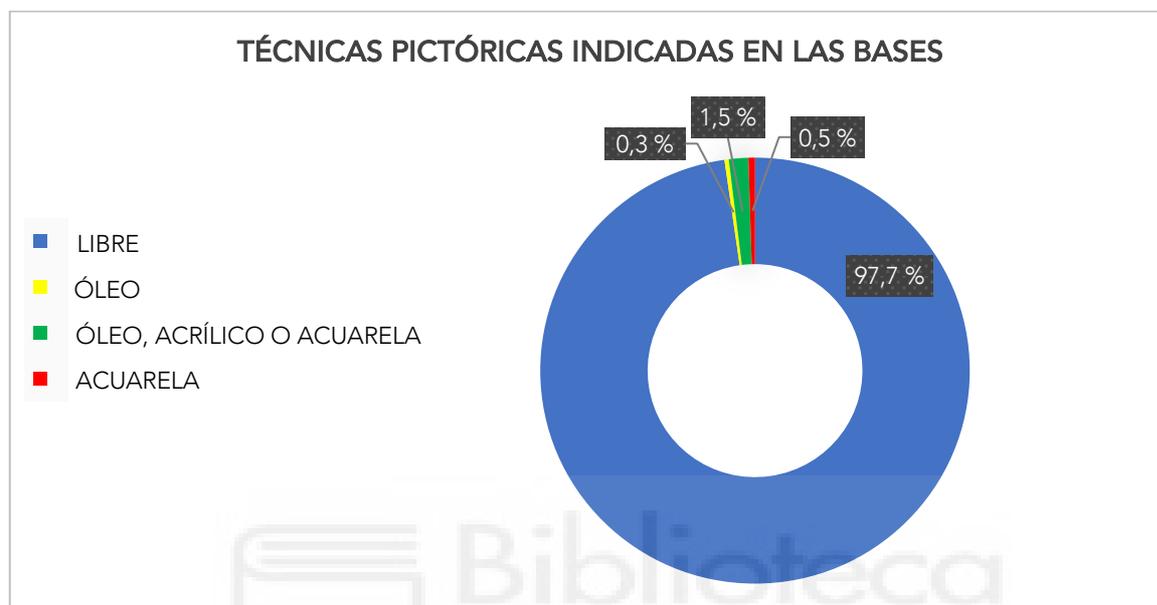


Fig. 99. Gráfico 56. Porcentajes de los CPRAL según las técnicas que se indican en sus bases reglamentarias.

En 601 certámenes, es decir, en su mayoría (97,7 %), los participantes tienen libertad de utilizar las técnicas pictóricas que consideren.

Para contrastar estos datos, los cuales se encuentran recogidos en todas las bases reguladoras analizadas, vamos a compararlos con los resultados que han sido recabados en las encuestas, según los cuales, las técnicas que suelen utilizar los participantes son variadas, siendo las más usadas el acrílico (28,8 %) y el óleo (26,6 %), seguidas de técnicas mixtas (20 %) y la acuarela (14 %).

### 8.3.2. Medidas de los soportes.

Dentro de este apartado mencionamos aquellos aspectos relativos a las características del soporte permitido, indicados en las cláusulas de las bases, esto es: el color de su superficie y dimensiones.

Respecto a la superficie, en algunas bases reglamentarias se menciona que el soporte ha de tener un color homogéneo, generalmente blanco, sin ningún tipo de mancha o dibujo preparatorio. Además, suele rechazarse que la superficie tenga algún tipo de textura o relieve, no indicándose si ha de ser tela, madera o cualquier otro material, pero sí, que sea un soporte rígido.

Aunque no todas las bases incluyen estas condiciones, entendemos que es una regla que en cierta manera, contribuye desde el punto de vista de la competitividad, a que todos los participantes comiencen la realización de su trabajo desde unas condiciones más similares, impidiéndose cualquier posible engaño o mala praxis, como pudiera ser, por ejemplo, tener preparada previamente la estructura y el encaje del dibujo o la mancha cromática.

Dentro de las cláusulas de las bases suele aparecer también, un apartado referente a las medidas de los lados del soporte. En algunos casos, estas medidas son marcadas en función del tipo de técnica. Suele indicarse una medida mínima y una máxima o ambas para cada uno de los lados. Su registro y análisis nos puede dar una idea de los tamaños que vienen siendo permitidos por los organizadores y utilizados por los pintores.

En la siguiente tabla se ordenan las relaciones de las medidas mínimas y máximas de los soportes, así como el número de certámenes en cada relación de medidas, indicadas en las bases reglamentarias de 615 CPRAL analizados, que incluían información al respecto. Las medidas están en centímetros (cm) y el símbolo  $\infty$  corresponde a infinito, lo que significa en este caso, que no existiría límite de medida en ese lado. Los casilleros en azul corresponden a una medida única establecida.

MEDIDAS PERMITIDAS DE LOS SOPORTES EN LOS CPRAL		
MEDIDAS MÍNIMAS	MEDIDAS MÁXIMAS	Nº DE CERTÁMENES
LIBRE	LIBRE	113
100 X 100 cm	$\infty$	2
100 X 40 cm	$\infty$	1
100 x 81 cm	$\infty$	5
100 x 81 cm	100 x 81 cm	3
100 x 80 cm	150 x 150 cm	1
92 x 73 cm	$\infty$	1
92 x 73 cm	146 x 149 cm	1
92 x 65 cm	92 x 65 cm	2
90 x 70 cm	195 x 195 cm	1

81 x 65 cm	100 x 81 cm	4
81 x 65 cm	∞	1
81 x 65 cm	200 x 200 cm	2
81 x 60 cm	∞	3
80 x 80 cm	120 x 120 cm	1
80 x 80 cm	150 x 150 cm	1
80 x 70 cm	200 x 180 cm	1
80 x 65 cm	∞	1
80 x 50 cm	∞	1
75 x 50 cm	116 x 89 cm	1
73 x 73 cm	100 x 100 cm	1
73 x 60 cm	150 x 150 cm	1
73 x 60 cm	120 x 120 cm	1
73 x 60 cm	100 x 100 cm	1
73 x 60 cm	100 x 81 cm	3
73 x 60 cm	73 x 60 cm	1
73 x 60 cm	∞	7
73 x 54 cm	150 x 150 cm	1
73 x 54 cm	100 x 100 cm	1
73 x 54 cm	100 x 81 cm	1
70 x 70 cm	∞	2
70 x 70 cm	120 x 120 cm	1
70 x 70 cm	90 x 90 cm	1
70 x 64 cm	130 x 130 cm	1
70 x 64 cm	120 x 120 cm	1
70 x 60 cm	150 x 150 cm	1
70 x 50 cm	∞	23
70 x 50 cm	150 x 150 cm	4
70 x 50 cm	120 x 120 cm	2
70 x 50 cm	100 x 81 cm	2
70 x 50 cm	73 x 92 cm	1
66 x 50 cm	116 x 89 cm	1
65 x 65 cm	200 x 200 cm	3
65 x 65 cm	120 x 120 cm	1
65 x 65 cm	100 x 100 cm	1
65 x 55 cm	100 x 81 cm	1
65 x 54 cm	∞	10
65 x 54 cm	130 x 97 cm	1
65 x 54 cm	73 x 92 cm	2
65 x 54 cm	73 x 60 cm	1
65 x 54 cm	65 x 54 cm	1
65 x 50 cm	∞	12
65 x 50 cm	200 x 200 cm	2
65 x 50 cm	150 x 150 cm	1
65 x 50 cm	130 x 100 cm	2
65 x 50 cm	120 x 120 cm	1
65 x 50 cm	116 x 81 cm	1

65 x 50 cm	100 x 100 cm	1
65 x 50 cm	100 x 81 cm	4
65 x 50 cm	92 x 73 cm	1
65 x 50 cm	92 x 65 cm	1
65 x 40 cm	∞	1
64 x 44 cm	146 x 114 cm	1
64 x 54 cm	∞	1
64,5 X 54 cm	∞	2
61 x 54 cm	116 x 89 cm	2
61 x 50 cm	∞	21
61 x 50 cm	100 x 81cm	4
61 x 50 cm	92 x 73 cm	2
61 x 50 cm	81 x 65 cm	2
61 x 46 cm	∞	3
61 x 46 cm	116 x 81 cm	1
61 x 46 cm	92 x 65 cm	1
61 x 46 cm	70 x 50 cm	1
60 x 60 cm	∞	1
60 x 60 cm	120 x 120 cm	1
60 x 60 cm	120 x 100 cm	1
60 x 60 cm	100 x 100 cm	1
60 x 50 cm	∞	8
60 x 50 cm	150 x 150 cm	1
60 x 50 cm	120 x 120 cm	1
60 x 50 cm	116 x 89 cm	1
60 x 50 cm	100 x 100 cm	1
60 x 50 cm	100 x 81 cm	7
60 x 50 cm	92 x 73 cm	1
60 x 40 cm	100 x 81 cm	1
60 x 38 cm	∞	1
56 x 56 cm	116 x 116 cm	1
55 x 55 cm	120 x 120 cm	3
55 x 55 cm	100 x 100 cm	1
55 x 46 cm	∞	28
55 X 46 cm	116 x 89 cm	1
55 X 46 cm	100 x 100 cm	3
55 X 46 cm	100 x 81 cm	3
55 X 46 cm	92 x 73 cm	1
55 X 46 cm	81 x 65 cm	1
55 x 38 cm	100 x 81 cm	4
55 x 38 cm	∞	1
55 x 38 cm	81 x 65 cm	1
55 x 33 cm	∞	1
55 x 33 cm	150 x 150 cm	1
55 x 33 cm	100 x 81 cm	3
54 x 54 cm	116 x 166 cm	3
51 x 35 cm	100 x 81 cm	1

50 x 50 cm	∞	31
50 x 50 cm	200 x 200 cm	3
50 x 50 cm	170 x 170 cm	1
50 x 50 cm	160 x 160 cm	3
50 x 50 cm	150 x 150 cm	11
50 x 50 cm	140 x 140 cm	3
50 x 50 cm	120 x 120 cm	12
50 x 50 cm	116 x 116 cm	6
50 x 50 cm	110 x 110 cm	2
50 x 50 cm	100 x 100 cm	17
50 x 50 cm	100 x 81 cm	2
50 x 50 cm	81 x 81 cm	2
50 x 50 cm	80 x 80 cm	1
50 x 46 cm	∞	1
50 x 45 cm	∞	1
50 x 45 cm	116 x 89 cm	2
50 x 40 cm	∞	5
50 x 35 cm	∞	1
50 x 35 cm	150 x 150 cm	1
50 x 35 cm	130 x 97 cm	1
50 x 30 cm	∞	2
50 x 30 cm	120 x 120 cm	1
48 x 38 cm	∞	1
46 x 46 cm	120 x 120 cm	1
46 x 46 cm	100 x 100 cm	1
46 x 46 cm	81 x 81 cm	1
46 x 38 cm	100 x 81 cm	3
46 x 36 cm	100 x 73 cm	1
46 x 33 cm	56 x 46 cm	2
46 x 33 cm	81 x 54 cm	1
45 x 45 cm	∞	1
45 x 45 cm	200 x 200 cm	1
45 x 45 cm	150 x 150 cm	3
45 x 45 cm	100 x 100 cm	2
45 x 45 cm	85 x 85 cm	1
45 x 35 cm	∞	1
42 x 30 cm	∞	2
41 x 33 cm	120 x 120 cm	1
41 x 33 cm	100 x 81 cm	2
41 x 33 cm	92 x 73 cm	1
40 x 40 cm	∞	4
40 x 40 cm	120 x 120 cm	2
40 x 35 cm	150 x 150 cm	1
40 x 30 cm	∞	3
40 x 30 cm	150 x 150 cm	1
38 x 38 cm	∞	1
38 x 38 cm	100 x 100 cm	1

38 x 35 cm	∞	3
38 x 35 cm	100 x 81 cm	2
35 x 24 cm	92 x 65 cm	1
33 x 33 cm	100 x 100 cm	1
30 x 30 cm	200 x 200 cm	1
30 x 30 cm	180 x 180 cm	1
30 x 30 cm	100 x 100 cm	2
30 x 30 cm	65 x 65 cm	1
29,7 x 21 cm	∞	1
27 x 19 cm	65 x 50 cm	1
25 x 25 cm	∞	1
25 x 20 cm	100 x 100 cm	2
21 x 21 cm	∞	1
0	150 x 150 cm	2
0	120 x 120 cm	8
0	130 x 97 cm	1
0	116 x 116 cm	1
0	100 x 100 cm	26
0	100 x 90 cm	1
0	100 x 81 cm	20
0	100 x 73 cm	1
0	100 x 70 cm	1
0	92 x 73 cm	4
0	81 x 81 cm	3
0	81 x 65 cm	3
0	81 x 60 cm	1
-	∞	<b>615</b>

Fig. 100. Tabla 28. Número de CPRAL en función de las medidas de los lados del soporte, indicadas en sus bases, durante su última edición entre los años 2008 y 2016.

El número de certámenes que dejan libre, a elección de los participantes, las medidas del soporte, es de 113 (18,37 %), a diferencia de los 502 restantes, que marcan algún tipo de dato referente a las medidas que han de tener las obras participantes.

La relación de medidas que más se ha indicado es: 50 x 50 cm como medida mínima y cualquiera mayor en alguno de sus lados. En siete concursos se estableció una medida única para todos los participantes, e incluso en dos de ellos<sup>106</sup>, este soporte fue proporcionado por la organización. La medida mínima indicada de uno de los lados, es de 20 x 20 cm.

<sup>106</sup> Estos dos certámenes son el X Concurso de Pintura al Aire Libre Villa de Peralta, en cuyas bases se indica, «El Ayuntamiento regalará los lienzos a los participantes (92 x 65 cm), en el caso del pintor que vaya a realizar Acuarela, no se le entregará lienzo, y la obra la realizará sobre el material que el mismo aporte, siendo en este caso las medidas libres, y lo más aproximadas posibles a las de los lienzos.» (Ayuntamiento de Peralta, 2016). Recuperado de <http://aytoperalta.com/basesx-concurso-pintura-al-aire-libre-villa-peralta/> [Consulta: 23-07-2019]. El otro es el I Certamen de pintura al aire libre "Escapararte. Casco antiguo. La ciudad del arte" en Navarra.

Mostramos en el siguiente gráfico, una relación de las medidas indicadas:

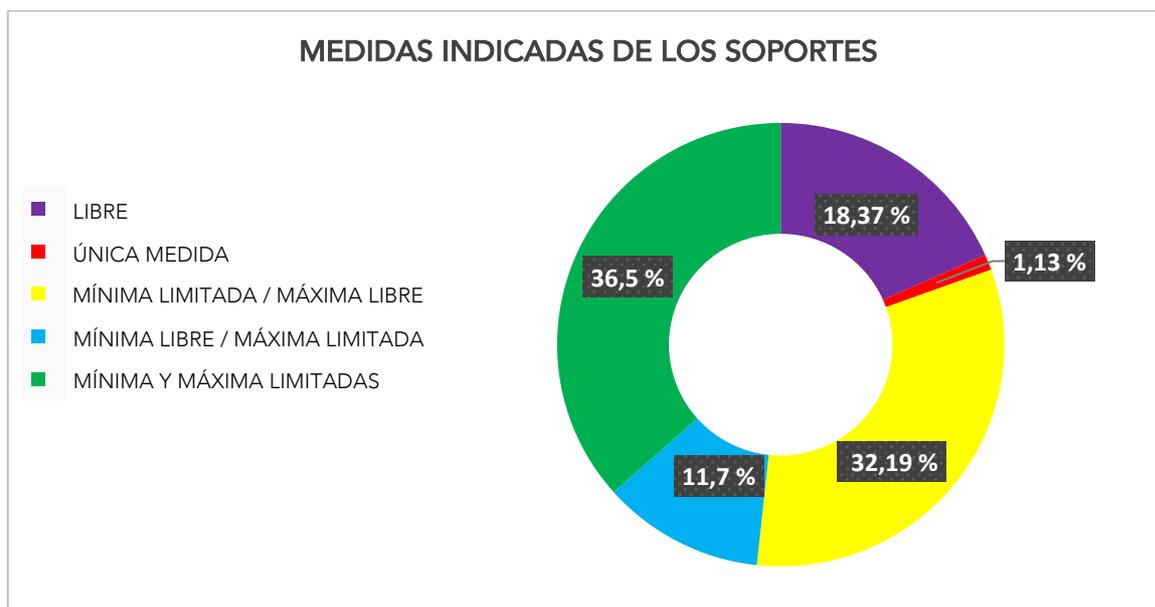


Fig. 101. Gráfico 57. Porcentajes de los 615 CPRAL en función de las medidas mínimas y máximas de los lados del soporte, indicadas en sus bases durante su última edición entre los años 2008 y 2016.

La relación del tamaño de los soportes más repetida en las bases, es aquella en la que las medidas mínima y máxima están limitadas (36,5 %), junto con la relación en la que la medida mínima es limitada y la máxima libre (32,19 %).

En este punto, podemos recordar la demanda por parte de algunos encuestados en relación al tamaño de las medidas permitidas de los soportes. Solicitaban que debían limitarse para que fueran más pequeñas y en otros casos que debían de ser de un mismo tamaño para todos. Como se puede comprobar, las medidas indicadas en las bases son muy variadas, lo cual entendemos, fomenta la riqueza y multiplicidad en la elección de formatos, repercutiendo en favor de la variedad en los resultados.

### 8.3.3. Limitación temporal.

Una de las características más singulares y distintivas de los CPRAL, es la acotación temporal a la que están condicionados los participantes durante el proceso de realización de las obras. Este periodo de tiempo transcurre desde que la organización sella los soportes, hasta la entrega de la obra acabada antes de la hora fijada en las bases. Este condicionamiento de la temporalidad, va a

determinar en gran medida la dinámica en los procesos pictóricos, que tienden a ser apresurados y sometidos a la celeridad en la ejecución, durante el horario de participación permitido. De esta manera, los resultados de las obras pictóricas han sido condicionados, al ser sometidos a esa necesaria presteza que obliga a una ejecución desenvuelta y dinámica, donde la pericia del pintor y sus habilidades técnicas y expresivas queden demostradas, tanto en la construcción de las formas o la mezcla de los matices y tonos lumínicos, como en un cierto desparpajo y gracia en el tratamiento de la pintura. Todo ello, permitirá conseguir un interesante trabajo que pueda diferenciarse de los demás, reclamando con fortuna, la atención y la mejor evaluación por parte de los miembros del jurado.

Se puede comprobar, como la realización de un cuadro pintado en un certamen al aire libre no es fácil, teniéndose en cuenta, además de la limitación temporal mencionada, otros condicionamientos como la acotación temática, las dificultades climático-ambientales, el desconocimiento de los nuevos espacios y paisajes o la cercanía del público con sus miradas e interacción llenas de curiosidad.

Será por lo tanto, este condicionamiento temporal, junto con su realización al aire libre, los que propicien en este tipo de pinturas, sus propiedades y tratamiento más peculiares, diferentes a las resultantes en cualquier otro tipo de actividad artística, sea en otros certámenes de la denominada *pintura seca, lenta o pintura de estudio*; así como a las obras realizadas en la modalidad de pintura plenairista tradicional, donde el tiempo no es impuesto competitivamente, sino que es el propio pintor, quién libremente marca la dedicación y velocidad que le aplicará en el proceso.

Respecto a los CPRAL, lo más común es que estos horarios vengán indicados en las bases, de ahí que hayamos realizado un registro y ordenación de todos ellos, indicando en las siguientes tablas, las horas de inicio y las horas de entrega, junto con el número de concursos y sus porcentajes.

Hemos de aclarar que la hora de inicio indicada, es aquella a partir de la cual, se abre el plazo para que pueda ser sellado por la organización, el soporte que va a usar cada participante. Entendemos que, virtualmente, este es el comienzo del tiempo permitido de ejecución de la obra.

Solo se indica el tiempo de participación de 611 concursos, cinco han sido eliminados por no disponerse de datos específicos sobre este asunto, junto con

otros tres que se desarrollan durante varios días de participación, no teniendo un horario fijo de inicio y finalización.

CPRAL SEGÚN LA HORA DE INICIO DEL SELLADO			
TIPO DE CERTAMEN	HORA DE INICIO DEL SELLADO	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
603 CPRAL DIURNOS (98,7 %)	7:30	6	0,9 %
	8:00	116	19 %
	8:30	77	12,6 %
	8:45	2	0,3 %
	9:00	274	44,8 %
	9:30	47	7,7 %
	9:45	2	0,3 %
	10:00	67	10,9 %
	10:30	6	0,9 %
	11:00	4	0,6 %
	12:00	1	0,2 %
	14:30	1	0,2 %
	8 CPRAL NOCTURNOS (1,29 %)	18:00	1
20:00		1	0,2 %
21:00		3	0,5 %
22:00		2	0,3 %
00:00		1	0,2 %
	<b>TOTAL</b>	<b>611</b>	<b>100 %</b>

Fig. 102. Tabla 29. Número de CPRAL y sus respectivos porcentajes según la hora de inicio del sellado indicada en las bases.

Casi la mitad de los certámenes diurnos (44,8 %) inician su participación con el sellado a partir de las 9:00 de la mañana, y el 19 % se inicia a las 8:00. Dentro de los nocturnos, las 9:00 de la noche es el horario de inicio más común.

A continuación, mostramos los horarios de finalización de la participación, que corresponden a la hora de entrega de las obras realizadas. Estos horarios son también indicados en las bases de los 611 CPRAL analizados.

CPRAL SEGÚN LA HORA DE ENTREGA			
TIPO DE CERTAMEN	HORA DE ENTREGA	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
	12:00	3	0,5 %
	12:30	1	0,2 %
	13:00	15	2,4 %

<b>603 CPRAL DIURNOS (98,7 %)</b>	13:15	1	0,2 %
	13:30	33	5,4 %
	13:50	1	0,2 %
	14:00	86	14,1 %
	14:15	1	0,2 %
	14:30	25	4,1 %
	15:00	52	8,5 %
	15:30	6	0,9 %
	16:00	34	5,6 %
	16:30	19	3,1 %
	17:00	113	18,5 %
	17:15	2	0,3 %
	17:30	44	7,2 %
	18:00	99	16,2 %
	18:30	17	2,8 %
	19:00	32	5,2 %
	19:30	5	0,8 %
	20:00	12	1,9 %
	20:30	1	0,2 %
	21:00	1	0,2 %
<b>8 CPRAL NOCTURNOS (1,29 %)</b>	00:00	1	0,2 %
	01:00	2	0,3 %
	01:30	1	0,2 %
	02:00	4	0,6 %
<b>TOTAL</b>	<b>611</b>	<b>100 %</b>	

Fig. 103. Tabla 30. Número de CPRAL y sus respectivos porcentajes según la hora de entrega de las obras indicada en sus bases.

Las 17:00 es el horario de entrega más indicado (18,49 %) en las bases de los CPRAL diurnos, con un promedio en las 16:18 horas, mientras que en los nocturnos, el horario de entrega más usual son las 2:00 de la madrugada.

A continuación, mostramos una tabla con las horas de participación, los porcentajes y la cantidad de CPRAL correspondientes. Los tiempos están indicados en horas y minutos.

<b>HORAS DE PARTICIPACIÓN PERMITIDAS EN LOS CPRAL</b>		
<b>HORAS DE PARTICIPACIÓN PERMITIDAS</b>	<b>Nº DE CERTÁMENES</b>	<b>PORCENTAJES DE CPRAL</b>
12:00	1	0,2 %
11:30	3	0,5 %
11:00	8	1,3 %
10:30	6	1 %
10:00	30	4,9 %

9:30	22	3,6 %
9:00	76	12,5 %
8:45	2	0,3 %
8:30	46	7,6 %
8:00	115	18,9 %
7:30	31	5,1 %
7:00	53	8,7 %
6:30	17	2,8 %
6:00	63	10,4 %
5:30	42	6,9 %
5:15	2	0,3 %
5:00	59	9,7 %
4:30	13	2,1 %
4:00	18	3 %
3:30	1	0,2 %
<b>TOTAL</b>	<b>611</b>	<b>100 %</b>

Fig. 104. Tabla 101. Número de CPRAL y sus porcentajes en función del tiempo de participación permitido.

El tiempo de participación más común en los CPRAL es de ocho horas, con 112 certámenes, seguido de nueve horas, con 76 certámenes. El promedio en los tiempos de participación es de siete horas con 22 minutos.

El tiempo máximo de participación lo ostenta el *Concurso de pintura rápida "Águilas en tu pincel"* en Águilas (Murcia), siendo de 12 horas, desde las 8:00 hasta las 20:00. El tiempo mínimo de participación es de tres horas y 30 minutos en el *Concurso de pintura al aire libre Deusto Bizirik* de Bilbao, desde las 10:00 hasta las 13:30.

Como podemos ver, los tiempos de participación no son iguales en todos los certámenes, es por ello que nos resulta curiosa y a su vez incomprensible, la sugerencia de ampliar o de reducir el horario, que algunos participantes indicaron en las encuestas. En cualquier caso, dentro de los límites de ese horario permitido, los pintores pueden acabar sus ejercicios en el momento en el que deseen.

#### 8.3.4. Proceso creativo transparente.

Las prácticas pictóricas que se desarrollan dentro del ámbito de los CPRAL, pueden ser consideradas e insertadas dentro de los procesos y métodos creativos que son propios de la pintura paisajista al aire libre, también denominada *plenairista*.

Durante los certámenes, los participantes se distribuyen por diferentes espacios del entorno: calles, plazas o parques, ... colocando sus materiales, lienzos y caballetes, de tal manera, que todo el proceso de trabajo queda visible, expuesto a cualquiera que se acerque y desee contemplarlo. Todas las fases del desarrollo creativo de las obras, se suelen realizar en ese lugar elegido, generalmente espacios abiertos a plena luz y en la mayoría de los casos, cerca del motivo o tema que se está pintando. Consideramos, por lo tanto, que se trata de un proceso de creación abierto y transparente, el cual se muestra cercano y de fácil acceso al público, a diferencia de los tradicionales o convencionales modos de hacer en la pintura, donde el artista y sus creaciones quedan en el ámbito de lo privado, cerrado al silencio e intimidad del estudio, cuyas condiciones ambientales, climatológicas o lumínicas se pueden mantener constantes.

Este «estudio al aire libre» siempre es cambiante, no solo en su esencia y dimensiones topográficas o espaciales, sino en lo referente a las circunstancias y avatares de la climatología, la luminosidad o la temperatura. Podríamos decir que son talleres portátiles e improvisados, donde todo lo que sucede entre el artista y su creación, queda expuesto a las miradas curiosas e indiscretas de todo espectador que desee observar e incluso consultar o preguntar al propio artista, llegando a veces a importunar, alterando la concentración del pintor y el desarrollo de la obra.

Desde el punto de vista del conocimiento, también estimamos, que este formato de creación accesible y transparente, tiene un efecto importante en los procesos de aprendizaje a partir de la posibilidad de observación directa y cercana. En ese sentido, consideramos, que esta característica es atractiva para el aprendizaje y la formación de los interesados en la práctica de la pintura en general o de los estudiantes del grado en Bellas Artes, que pueden observar diferentes métodos en directo durante el proceso, comparándolos con los enseñados en las academias, escuelas y facultades.

Aquellos artistas más conocidos y exitosos en los CPRAL, suelen ser observados y estudiados en todas sus actividades, pudiéndose recabar información sobre sus resultados, recursos técnicos, repertorios y *trucos* metodológicos. Esto lleva a una continua influencia de métodos y hallazgos técnicos, que provoca incontrolables actitudes de imitación y copia, generándose continuamente nuevas tendencias

técnicas y estilísticas, que se expanden entre los participantes tras la continuada celebración de los certámenes.

## **8.4. Aspectos socio-culturales.**

En este apartado vamos a completar el conocimiento sobre el fenómeno de los CPRAL, reflexionando sobre diversos aspectos en torno a la relación que se establece entre el público, los pintores, los patrocinadores y los organizadores. Para ello, proponemos desarrollar varios asuntos a modo de ideas, que permitan entrelazar mediante el método de la triangulación, el análisis de los resultados de las encuestas a los participantes, de los datos recabados de las bases reglamentarias y del estudio de campo realizado con la asistencia a diferentes CPRAL.

### **8.4.1. Premios y patrocinio.**

Para que un certamen de pintura sea considerado como tal, desde el punto de vista de la competitividad e incluso del espectáculo, es importante que disponga de alguno o varios premios para ofrecer a los participantes que resulten ser ganadores y así motivar la participación.

En los CPRAL, estos premios son proporcionados por las mismas entidades organizadoras o por otras, que sin serlo, deciden realizar una aportación a modo de patrocinio. Esto significa, que dichas entidades actúan apoyando los certámenes, mediante la financiación de algunos premios. Muchas de ellas son empresas privadas cuyos intereses son: intercambiar dichos premios por la propiedad de las pinturas que resulten ganadoras, con el objetivo de coleccionar arte; además de obtener publicidad o una mejora de la imagen de la propia empresa, asociada al apoyo cultural. Es muy común encontrar en las bases de los CPRAL, que algunos premios sean titulados según el nombre de las empresas que los patrocinan, indicándose incluso, que las obras ganadoras quedarán en propiedad de tales entidades.

Hemos comprobado como la existencia de premios, contribuye al estímulo y a la motivación en la participación, recompensando la creatividad, el esfuerzo, la calidad, la innovación, las habilidades técnicas, etc., reflejadas en las obras presentadas de cualquier convocatoria artística. Los CPRAL no son ajenos a esta dinámica, observándose que cuanto mayor número de premios y mayor sea la cuantía, mayor será la capacidad de convocatoria, alcanzando prestigio y popularidad. La lógica de este hecho radica en que la asistencia y participación en cualquier certamen, requiere de unos preparativos, desplazamientos, gastos de diversa índole y en general diversos esfuerzos, que son más fáciles de asumir, si con ello se obtiene algún premio que recompense tal empeño y dedicación.

Como revelan los resultados de las encuestas, las opiniones personales de los participantes indican que, junto con otras motivaciones, la posibilidad de obtener algún premio supone una razón extra, que aumenta la motivación y el interés para continuar participando.

Consideramos, por tanto, que el patrocinio o la existencia de premios de carácter económico en los CPRAL tiene diversos efectos y resultados:

1. Fomenta el coleccionismo de obras pictóricas por parte de instituciones públicas (ayuntamientos, diputaciones, museos, ...) y privadas (empresas, asociaciones, fundaciones, ...), así como de aficionados y coleccionistas particulares.

2. Promueve un tipo de ayuda que permite que numerosos estudiantes, pintores aficionados o profesionales y artistas en general, puedan obtener ingresos económicos que contribuyan a subsanar diversos gastos relacionados o no con el certamen. Existen algunos participantes que obtienen varios premios a lo largo del año, pudiendo de esta manera, dedicarse profesionalmente a este tipo de eventos, o canalizando ese dinero hacia la formación o la inversión y desarrollo de otro tipo de creaciones, proyectos artísticos o expositivos en otros circuitos como son las galerías, ferias de arte, salas expositivas,...

3. Permite la obtención de reconocimientos que pueden incluirse como méritos, dentro de los currículums personales de los artistas.

4. Induce a la competitividad y la rivalidad, generándose durante su desarrollo un ambiente de disputa y contienda por parte de los participantes, los cuales, son impelidos a la realización de mejores trabajos y resultados pictóricos para obtener

alguno de los premios. Esto provoca además, que se suscite subrepticamente, un cierto clima de animosidad y enemistad entre los participantes, diluyéndose esa idea de congregación y colaboración artística.

No todos los pintores inscritos participan con la intención de competir, algunos de ellos asisten por el simple deseo de pintar ese día, disfrutando del ambiente y aprovechando la ocasión de participar y reunirse con otros pintores. Sin embargo, muchos de los participantes tienen bien asumida su tarea y son conocedores de la dinámica de los certámenes, desplazándose hasta las localidades convocantes con la voluntad de conseguir crear una buena obra, en donde se plasmen con cierto orgullo y esfuerzo, las habilidades y conocimientos que puedan haber desarrollado profesionalmente. El número de premios y su cuantía fomentan esa dinámica de *disputa* o *contienda* creativa, que en ocasiones no se aprecia durante el desarrollo de los concursos, pero si subyace en ese ambiente que se produce, previo al sellado de los soportes y en el momento en el que las obras son finalizadas para entregarse a la organización, así como durante los minutos —que generalmente son horas— transcurridos a la espera del fallo del jurado. En estos últimos minutos se genera cierta tensión y nerviosismo entre los participantes, que esperan en las cercanías del lugar de entrega o exposición de las obras, inquietos por conocer el fallo del jurado, el cual, revelará en cierta medida, el posible fracaso o éxito individual en la participación; con lo que ello supone para la motivación y autoestima de los artistas.

A continuación, vamos a mostrar el análisis realizado sobre el asunto relativo a las cuantías y el número de premios ofrecidos en los 620 CPRAL estudiados, así como la naturaleza y origen de sus patrocinadores. Hemos de aclarar, que el estudio se realiza sobre las ediciones de los certámenes del año 2016, o la última edición en la que fueron convocados antes de 2016. Por lo tanto, el número de premios y sus cantidades podrían oscilar entre las diferentes ediciones, variando en algunos casos cada año. Se han descartado aquellos concursos, que no indican en sus bases algo, acerca de la cuantía o el número de premios. En este caso son 18 los certámenes excluidos, quedándonos 602 definitivamente.

También hemos prescindido en el estudio, de aquellos tipos de premios que no constituyen una cuantía económica, es decir, aquellos que hacen referencia a regalos que se ofrecen por el mero hecho de participar o a obsequios como:

materiales de pintura, viajes, estancias en hoteles, cenas o comidas, embutidos, vinos, diplomas, trofeos, placas, menciones de honor..., así como a la posibilidad de exposición de obra y aquellos otros que se destinan a las categorías juveniles o infantiles. Además, existen muchas empresas y entidades no públicas que colaboran en la organización o el patrocinio, financiando algún elemento esencial en el desarrollo del certamen, como pueden ser los dípticos o folletos impresos de las bases, cartelería, comida para los participantes, alojamiento, etc. En estos casos no hemos recogido información ni datos al respecto. Los argumentos que justifican esta decisión son los siguientes:

1. Se trata de premios no económicos, difícilmente cuantificables
2. Estos obsequios sólo se mencionan en las bases de muy pocos certámenes.
3. Aunque los premios de las categorías juveniles o infantiles son muy habituales, hemos centrado nuestro estudio en los premios de categorías adultas o profesionales, debido a que no siempre son indicados sus importes y en muchos casos corresponden a obsequios no económicos o de baja cuantía.

Consideramos por tanto, que la mención y análisis de este tipo de premios no supone ningún aporte relevante que deba ser recogido en nuestra investigación.

En la siguiente tabla pueden verse las cifras y los porcentajes de los 602 CPRAL analizados, según el número de premios que ofrecen.

PATROCINIO ECONÓMICO DE LOS CPRAL		
Nº DE PREMIOS EN CADA CERTAMEN	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES
1	21	3,5 %
2	71	11,8 %
3	219	36,4 %
4	94	15,6 %
5	49	8,1 %
6	40	6,6 %
7	27	4,5 %
8	20	3,3 %
9	10	1,7 %
10	16	2,6 %
11	9	1,5 %
12	7	1,2 %
13	5	0,8 %
14	3	0,5 %

15	3	0,5 %
17	1	0,2 %
18	1	0,2 %
21	1	0,2 %
24	1	0,2 %
25	1	0,2 %
27	1	0,2 %
INDETERMINADO	2	0,3 %
<b>TOTAL</b>	<b>602</b>	<b>100 %</b>

Fig. 105. Tabla 32. Número de CPRAL y sus porcentajes según el número de premios que indican en sus bases reglamentarias, correspondientes al 2016 o su última edición antes de ese año.

Las cuantías económicas de los premios en cada concurso, oscilan desde la cantidad mínima de un premio de 150 €, ofrecida en la II edición del *Concurso de pintura rápida en Ayna* de 2016, en la localidad de Ayna (Albacete), hasta los 23.400 € repartidos en 27 premios en la XI edición del *Certamen Internacional de pintura rápida "Mercedes Fernández" del Parque Natural Sierras de Cazorla, Segura y las Villas* de 2016, en la localidad de Peal de Becerro, en la provincia de Jaén. El número de premios económicos ofrecidos no es el mismo en todos los concursos. El 36,4 % de todos ellos o lo que supone la cifra de 219 certámenes, ofrecen tres premios.

En la siguiente tabla, pueden verse en una columna los datos referidos a la relación entre el número de certámenes patrocinados por entidades de carácter público, privado o mezcla de ambos, junto a otra columna con las cantidades económicas ofrecidas por cada tipo de entidad, así como sus respectivos porcentajes en base al total en otra columna.

PATROCINIO ECONÓMICO DE LOS CPRAL SEGÚN EL TIPO DE ENTIDAD				
TIPOS DE ENTIDADES PATROCINADORAS	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES DE CERTÁMENES	CANTIDADES ECONÓMICAS	PORCENTAJES ECONÓMICOS
PÚBLICAS	225	42,53 %	386.073,45 €	30,4 %
PRIVADAS	94	17,76 %	215.520 €	17 %
PÚBLICAS+PRIVADAS	210	39,69 %	666.422 €	52,5 %
<b>TOTAL</b>	<b>529</b>	<b>100 %</b>	<b>1.268.015,45</b>	<b>100 %</b>

Fig. 106. Tabla 33. Relación entre el número de certámenes, los tipos de entidades patrocinadoras y las cantidades económicas aportadas en premios durante 2016, así como sus respectivos porcentajes.

A lo largo del año 2016 hemos contabilizado la cuantía total de 1.268.015,45 € en premios de carácter económico, ofrecidos por los 529 CPRAL analizados y

convocados ese año, con un promedio de 2400 € en premios por certamen. Como se ha indicado anteriormente, únicamente hemos incluido en este análisis, aquellos certámenes que ofrecen premios de carácter económico, por lo que de los 546 certámenes que se convocaron en 2016, han sido descartados 17 debido a que no ofrecían premios en euros o no especificaban alguna cantidad al respecto.

Mostramos a continuación estos mismos datos, pero desplegados en un gráfico que facilita su visualización y comparación.

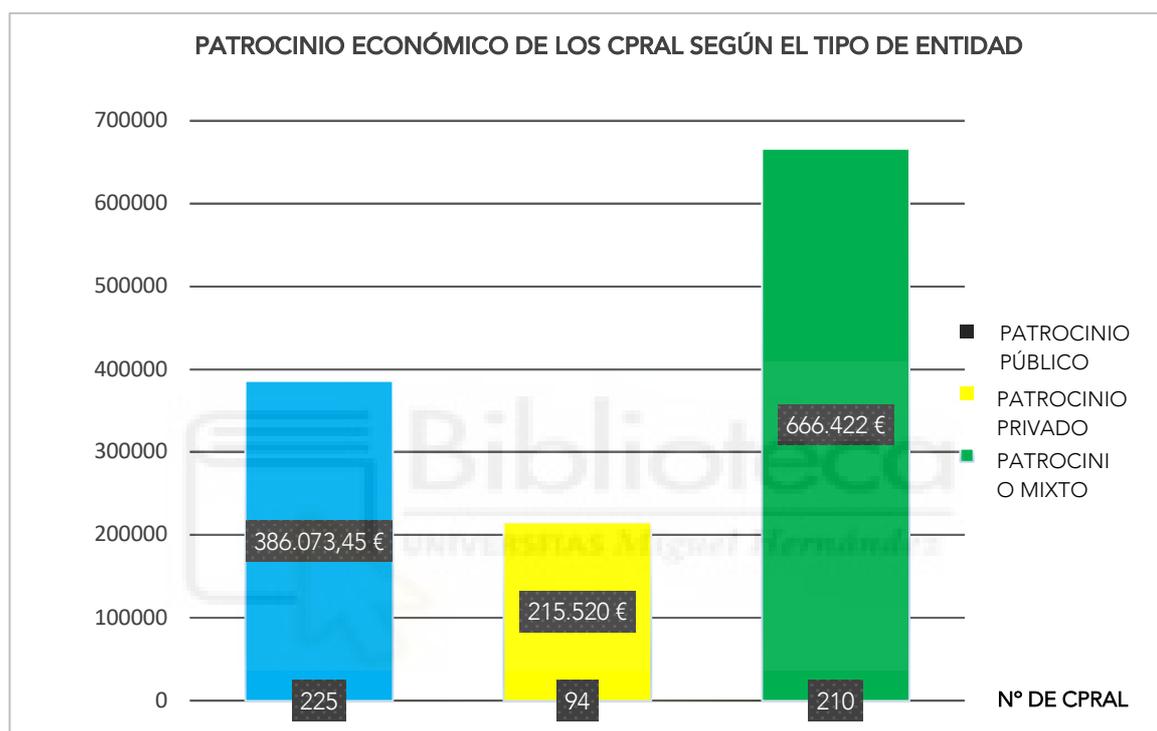


Fig. 107. Gráfico 58. Relación entre el número de CPRAL, los tipos de entidades patrocinadoras y el total de las cantidades económicas aportadas en premios durante 2016.

Las cantidades económicas que han aportado las entidades privadas a los certámenes, son ligeramente mayores en comparación a la relación número de certámenes/cantidades económicas que las entidades públicas patrocinan.

La relación entre las entidades organizadoras y aquellas que se encargan de la aportación económica también ha sido analizada. En muchos casos ambas acciones, la organización y el patrocinio, son llevadas a cabo por la misma entidad.

A continuación, mostramos la tabla con la relación entre el número de CPRAL, el tipo de organización y patrocinio durante el año 2016.

ORGANIZACIÓN Y PATROCINIO DE LOS CPRAL		
ORGANIZACIÓN Y PATROCINIO	Nº DE CERTÁMENES	PORCENTAJES
ORGANIZACIÓN PUBLICA + PATROCINIO PÚBLICO	223	42,1 %
ORGANIZACIÓN PUBLICA + PATROCINIO PRIVADO	11	2,1 %
ORGANIZACIÓN PUBLICA + PATROCINIO MIXTO	122	23,1 %
ORGANIZACIÓN PRIVADA + PATROCINIO PÚBLICO	2	0,4 %
ORGANIZACIÓN PRIVADA + PATROCINIO PRIVADO	83	15,7 %
ORGANIZACIÓN PRIVADA + PATROCINIO MIXTO	28	5,3 %
ORGANIZACIÓN MIXTA + PATROCINIO MIXTO	60	11,3 %
<b>TOTAL</b>	<b>529</b>	<b>100 %</b>

Fig. 108. Tabla 34. Número de certámenes y sus porcentajes según la relación entre la organización y el patrocinio durante 2016.

El resultado muestra la importancia y el protagonismo que tienen las entidades públicas, principalmente los ayuntamientos, a la hora de convocar y organizar los certámenes, así como patrocinar económicamente los premios. En el 42,1 % de los 529 certámenes convocados en 2016 y que indicaron sus premios en las bases, la organización y el patrocinio fueron llevados a cabo por entidades públicas exclusivamente, de las cuales, el 94,1 % son ayuntamientos, concellos o cabildos.

#### 8.4.2. Objetivos e intenciones de los organizadores.

Indicadas al inicio de las bases reglamentarias o en alguna rueda de prensa previa a la celebración de los certámenes, las organizaciones declaran la finalidad e intenciones por las que los convocan. Estas intenciones son muy variadas, asociándose a la temática propuesta o a diferentes acciones, objetivos y valores. A continuación, vamos a enumerar algunas de estas intenciones u objetivos declarados, mostrando algunos ejemplos extraídos directamente de las bases reglamentarias:

1. Incentivar la afición, el conocimiento e interés por el arte y la pintura por parte de la ciudadanía. Junto a esto se pretende la adquisición de obra artística para los fondos de la institución:

Certamen organizado anualmente en el mes de julio por el Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz. Nació en 2006 con el objeto de promover el interés por el arte y la cultura en la ciudadanía vitoriana. Y en la actualidad, ha logrado consolidarse y promocionar nuestra ciudad a nivel cultural. El Certamen de Pintura al Aire Libre fomenta la afición por la pintura, promueve la creación y renueva la colección de obra artística municipal. Además, a lo largo de toda la jornada del día de la celebración del certamen, viandantes y artistas comparten esa forma especial de mirar y ver la ciudad. (Bases del X Certamen de pintura al aire libre "Vitória-Gasteiz", 2016)

Este objetivo en relación al fomento de la pintura puede ser más específico, tratándose de reivindicar y recuperar la pintura al aire libre asociada al paisajismo a través de su práctica en el certamen:

El Museo de Alcalá de Guadaíra ha convocado para los días 29 y 30 de este mes de octubre el XIII Concurso de Pintura al Aire Libre, el cual tiene como objetivo recuperar la tradición de la pintura del natural en la representación del paisaje, que dio fama internacional al entorno del Guadaíra a su paso por Alcalá, gracias a los autores de la denominada "Escuela de Sevilla". (Bases de la XIII Edición del Concurso de pintura al aire libre de Alcalá de Guadaira, 2016).

2. Facilitar el desarrollo de actividades artísticas, creativas y culturales, a través de la divulgación del patrimonio local y de los bienes culturales o naturales del entorno, junto con la promoción de los artistas:

El Delegado de Patrimonio, Germán Terrón ha señalado que "esta convocatoria sirve además como un instrumento de divulgación del patrimonio histórico y natural de la ciudad y además de potenciar a autores emergentes, locales o regionales, a través del marco de este certamen, cuya dilatada trayectoria puede aportar a su currículum un valor añadido" (Bases de la XIII Edición del Concurso de pintura al aire libre de Alcalá de Guadaira, 2016).

3. Difundir la imagen y la identidad de la localidad o de determinados espacios y parajes, a partir de la representación de los paisajes del entorno, reivindicando

sus valores estéticos y fomentando de esta manera, el interés turístico y las visitas a esos lugares a través de la publicidad generada con la difusión del certamen.

El Centro de educación ambiental El Cuadrón convoca el I Certamen de Pintura Rápida "Rincones y Paisajes", con el objetivo de fomentar el arte y resaltar los valores históricos, culturales y naturales de la Sierra Norte, a través de la observación y la pintura, tanto a los concursantes como a los visitantes de la exposición. (Bases del I Certamen de pintura rápida "rincones y paisajes", 2016)

4. Homenajear a determinados autores o personalidades vinculados al lugar y su entorno.

El Excmo. Cabildo Insular de La Palma convoca con carácter anual el Concurso de Pintura Rápida al aire libre que lleva el nombre de Francisco Concepción (Santa Cruz de La Palma 1929-2006) como homenaje permanente a su figura y su obra y para fomentar la práctica de la pintura del natural en la recreación artística de la realidad que nos rodea. (Bases del X Concurso de pintura rápida al aire libre "Francisco Concepción", 2016).

En algunos casos este homenaje va más allá del certamen, completándose con la creación de talleres y otras actividades relacionadas:

El Ayuntamiento de Jaraba, para potenciar la creación artística de pintura al aire libre, y en homenaje a Carlos de Haes, primer paisajista español que inmortalizó Jaraba, organiza los días previos al concurso, 21 y 22 de julio un Taller de formación sobre pintura al aire libre, en el que podrán participar todos los inscritos en el concurso. (Bases V Concurso de pintura rápida "Villa Termal de Jaraba", 2016)

5. Concienciar sobre los valores referidos al respeto y protección del medioambiente y la naturaleza.

Con el objetivo de promover e impulsar el mejor y mayor conocimiento de la riqueza natural, cultural y humana que

encierra este espacio natural, se convoca el IV Concurso de Pintura Rápida del Parque Nacional de la Sierra de Guadarrama. Las obras presentadas deben poner en valor los recursos naturales, culturales o históricos de este espacio, sensibilizando así a la sociedad en torno a valores, actitudes y comportamientos respetuosos hacia el medio que nos rodea. (Bases del *IV Concurso de Pintura Rápida del Parque Nacional de la Sierra de Guadarrama*, 2018)

6. Obtener y desarrollar un patrimonio artístico propio, a partir de la adquisición de las obras de los autores participantes:

La primera de estas iniciativas destinadas a la promoción cultural nació con el objetivo de fomentar la imagen del municipio y disponer de un patrimonio pictórico-artístico relacionado con nuestra villa, dando lugar al Concurso Nacional de Pintura Rápida al Aire Libre 'Villa de Marchamalo', que ha alcanzado la decena de ediciones logrando una importante relevancia entre los marchamaleros. (Bases del *XV Concurso Nacional de Pintura Rápida 'Villa de Marchamalo'*, 2018)

7. Incentivar la educación en valores y los hábitos saludables vinculándolos al arte:

La Delegación Municipal de Servicios Sociales ha organizado el Primer Concurso de Pintura Rápida Artistas contra las Drogas, que tendrá lugar el próximo 12 de noviembre. La iniciativa persigue acercar a la población una visión positiva de la vida sana a través de estas manifestaciones artísticas contribuyendo a que adopten actitudes responsables frente al consumo de drogas. (Bases del *Concurso de Pintura Rápida Artistas contra las Drogas*, 2011)

8. Animar a la participación ciudadana y fomentar la actividad creativa en los diferentes eventos artísticos y culturales:

El Ayuntamiento de San Fernando de Henares convoca el XV Concurso de Pintura rápida al aire libre. La Concejalía pretende fomentar la actividad creadora, animar a la participación artística y dar a conocer a los artistas plásticos. (Bases del *XV Concurso de*

*Pintura rápida al aire Libre "Antonio Alíx Alix". Otoño En San Fernando, 2018)*

9. Promocionar y establecer una vinculación con algún evento, festival u otras actividades culturales:

El Ayuntamiento de Calzada de Calatrava a través de la Concejalía de Cultura y la Universidad Popular, en colaboración con la Asociación Cultural de Cine Pedro Almodóvar, en el marco del V Festival Internacional de Cine de Calzada de Calatrava, convoca el I Concurso Nacional de Pintura Rápida al aire libre, con el objetivo de vincular las Artes Plásticas a la cultura del cine en general y particularmente a la obra cinematográfica del Director de Cine Pedro Almodóvar, así como promocionar el Festival Internacional de Cine de Calzada de Calatrava. (Bases del I Concurso Nacional de Pintura Rápida al aire libre Festival Internacional de Cine de Calzada de Calatrava, 2018)

Toda esta confluencia de diversos intereses en la organización de los CPRAL, nos lleva a considerar estos concursos desde otro punto de vista, entendidos como eventos que, a modo de *paquete cultural* inscrito en las agendas culturales de las variadas instituciones que los organizan y patrocinan, cumplen diferentes y variados propósitos. Estos objetivos e intenciones como hemos enumerado pueden ser culturales, turísticos, didácticos, económicos, medioambientales, políticos,... todos ellos dirigidos y transversalmente atravesados por la idea de paisaje, como espacio y contenedor en el plano real, imaginario y simbólico de los valores y atributos que lo encarnan.



## CONCLUSIONES





Después de haber analizado exhaustivamente diversos aspectos, descrito el objeto de estudio y sus características, mostrándose los resultados y aportaciones, nos proponemos desarrollar el último apartado, correspondiente a la presentación de las principales conclusiones obtenidas del presente trabajo de investigación doctoral. En consecuencia, vamos a exponer dichas conclusiones, tratando de responder a la pregunta principal con la que iniciamos nuestra investigación, la cual, junto con los objetivos y la hipótesis preliminar, han constituido la guía, que decidimos trazar para cumplir con aquello que nos proponíamos originalmente, esto es, conocer e indagar sobre cuales son las singulares características que poseen los CPRAL, las cuales, permitirían explicar y comprender su gran proliferación y popularidad en España, como fenómeno cultural y artístico durante las últimas décadas.

La intención, por tanto, ha sido la de observar los CPRAL no sólo como simples concursos de arte, eventos organizados por una serie de colectivos e instituciones públicas y privadas o personas con ciertos intereses, sino también como un fenómeno en sí mismo, integrado en la cultura y la sociedad españolas, un gran movimiento cultural contemporáneo, paralelo a otros de mayor aceptación intelectual. Actividad, que, observada desde el punto de vista del pintor usuario-participante, se entiende, además, como una gran oportunidad en su dimensión formativa, experiencial, social, económica o profesional.

Como se ha podido comprobar, el fenómeno de los CPRAL es muy popular, involucrando a cientos de localidades, organizadores, patrocinadores, pintores y a gran parte de la ciudadanía; pudiendo ser estudiado desde diferentes perspectivas y enfoques transdisciplinarios. En nuestro caso, teniendo en cuenta el estado de la cuestión actual en el que se encuentra como objeto de investigación

(explicado en el capítulo 1), hemos tratado de abordar los principales aspectos que los caracterizan y configuran, reflexionando, como profesores universitarios, desde el ámbito de las Bellas Artes, tanto desde la perspectiva de las instituciones organizadoras, como de los pintores que participan.

Para ello, tomamos como marco teórico tres conceptos principales: el paisaje, como el referente o marco temático primordial que se plantea y trabaja artísticamente en los CPRAL; el concepto de concurso, cuyas características y dinámicas van a constituir estos eventos, en base a la competitividad y a un periodo de tiempo limitado en la creación de las obras pictóricas, determinando el tercero de los conceptos, que gira en torno a la pintura rápida o directa.

Las conclusiones se mostrarán ordenadamente a partir del desarrollo de determinadas ideas, que expliquen el fenómeno de manera general, entendiendo, que a lo largo del trabajo se han ido introduciendo y desarrollando algunas de estas ideas.

## 1. La importancia del paisaje en la generación de los CPRAL.

Después de completar el estudio, podemos determinar, que una de las principales causas por las que se organizan tal cantidad de CPRAL, gira en torno a su vínculo con el paisaje y sus cualidades. Es el territorio, su morfología y topografía, los que se toman como tema y pretexto para desarrollar los certámenes. Girando su esencia y sentido, en torno a la plasmación artística y estética de los paisajes locales, caracterizados estos, por su heterogeneidad y riqueza formal, teniendo en cuenta las diferencias arquitectónicas, ambientales o lumínicas de los lugares donde se desarrollan, pueblos y ciudades que se extienden por todas las provincias del país.

Reflejo y producto de esa conciencia social de los valores de los paisajes autóctonos y propios, de esos espacios de la intimidad social compartida, «geografías de la invisibilidad» (Nogué, 2007), lugares particulares de la cotidianidad, con fuertes vínculos existenciales, culturales, históricos, medio-ambientales o patrimoniales; los certámenes sirven de canal y plataforma para que estos paisajes sean reivindicados y exhibidos por sus habitantes con orgullo cívico, como dignos de ser reconocidos, artealizados y ensalzados estéticamente. Lo

fundamental en este asunto, es como se utiliza el arte de la pintura en estos eventos, a modo de competición en formato de concurso; como medio para visibilizar, plasmar y poner en valor el paisaje, en una acción (re)creativa colectiva, que ensalza estética y plásticamente los lugares, que sirven de referentes paisajísticos, en una fusión de la pintura, la competición, el paisaje y el entretenimiento.

Las imágenes materiales resultantes del proceso pictórico, muestran —aunque de manera general prevalezca la figuración naturalista y un cierto *pintoresquismo*— diferentes visiones subjetivas, eclécticas y creativas de un mismo territorio, compartido y experimentado por aquellos, que durante unas horas lo van a escudriñar, pintar y plasmar, impregnándose de su esencia, formas, colores, luminosidad, ... en un acontecimiento colectivo, donde se da rienda suelta a la libertad de estilos, expresiones y habilidades plásticas.

Es ese acontecimiento de ver a los pintores reunidos y esparcidos por las calles de una localidad, lo que buscan y desean sus habitantes y organizadores. Contemplar como un gran número de artistas, se ha interesado y esforzado por llegar hasta sus calles, para permanecer durante unas horas, formando parte de ese lugar, como escenario de un gran evento, pintando sus rincones y su ambiente, transformándolos en objetos estéticos.

Para entender esta dinámica e interacción con el paisaje, no podemos olvidar las fuertes transformaciones físicas que ha sufrido el territorio español en las últimas décadas, lo cual ha acarreado según Joan Nogué (2008), una «pérdida del imaginario paisajístico», agravada «por una fuerte crisis de representación, es decir, por el abismo cada vez mayor entre el paisaje arquetípico transmitido de generación en generación y el paisaje real, cada vez más homogéneo y banal» (p. 13).

Pensamos que ese imaginario colectivo del paisaje, ha encontrado a través de diferentes vías —entre las que se encuentran los procesos de creación y representación pictórica desarrollados en los CPRAL— nuevas formas de amortiguar ese abismo, proporcionando originales y diversas imágenes-paisajes generadas frente al natural, teniendo como testigos directos de su creación a la propia ciudadanía. Ese poder del paisaje, como referente y fuente de inspiración, así como de las imágenes que se generan de él, contribuye a la manifestación de la cultura e identidades compartidas, tanto a niveles locales, como nacionales.

Mireia Folch-Serra (2007) expresa esa relación y poder del paisaje en su constitución espacio/temporal como «chronotopo», en esencia, íntimamente sincronizado con la creación cultural humana, unido en su raíz a lo político y social:

Como dirán los teóricos del posmodernismo, el paisaje es un *pastiche* de múltiples períodos yuxtapuestos donde lo visual nos remite a lo histórico y donde los individuos y la sociedad establecen una continuidad con el pasado. A través del tiempo, el paisaje acumula una serie de contribuciones públicas que se materializan en proyectos políticos y procesos sociales. Éstos, al ser continuados incesantemente por generaciones, se transforman en la herencia cultural y la herencia geográfica de la nación. Más aún lo que determina la identidad de la nación a través de la poética y la política del paisaje es la apreciación cultural. (p. 139)

Es en este punto donde —traspasando el velo racionalista cartesiano— se puede llegar a una comprensión más profunda, de que el paisaje —como enigmático concepto moderno— es una construcción cultural, nacida como respuesta intelectual a la comprensión de nuestra relación espacial y emocional con el mundo, con el que formamos un todo armónico en la compleja y pluriforme Unidad-Naturaleza-Dios-Universo, divisible sólo, cuando se percibe como tal. La reflexión de Simmel (2013) ofrece una aclaración esencial al respecto:

Quando designamos como "naturaleza" una realidad, nos estamos refiriendo a una cualidad interna, que la diferencia del arte y de lo artificial, así como de lo ideal e histórico; y también damos a entender que esa realidad puede representar o simbolizar la totalidad de la "naturaleza", cuyo fluir oímos susurrar en ella. "Un trozo de naturaleza" no tiene partes, es la unidad de un todo; tan pronto como le desgajamos un fragmento, éste deja de ser "naturaleza", puesto que sólo puede ser "naturaleza" dentro de esa unidad sin límites, sólo como ola de esa corriente global que llamamos naturaleza.

En el "paisaje", sin embargo, la delimitación, el estar comprendido en un horizonte visual —momentáneo o duradero— es esencial; la base material o los distintos elementos serán "naturaleza", pero representados como "paisaje", esa base y esos elementos se proponen en sí mismos, como singularidad —óptica, estética o sentimental— que se desgaja de esa unidad

indivisible de la naturaleza, en la que cada trozo sólo puede ser lugar de tránsito de las fuerzas universales de la existencia. (p. 8)

Es esa «base material» y esa «singularidad», «óptica, estética o sentimental», infinitas y multidimensionales, las que permiten según nuestra tesis, que el paisaje mantenga esa atracción como lugar y bien común, fuente referencial de los valores, las subjetividades y las emociones; tema y objeto, necesario para continuar alimentando la generación de nuevos CPRAL, así como contribuyendo al interés y a la motivación en la participación de los artistas.

A partir de estas reflexiones, podemos comprender los CPRAL en España como un fenómeno de grandes dimensiones sociales y culturales, mecanismo mediante el cual, se expresan y canalizan las inclinaciones y pertenencias identitarias espaciales, los afectos y emocionalidades geográficas, así como diversos valores simbólicos, que las colectividades humanas —formando parte de esos espacios cotidianos— tratan de considerar y valorar como referentes paisajísticos, dignos de ser contemplados y representados a través del arte de la pintura. Esta dimensión de la emocionalidad y la memoria asociada a los lugares es explicada por Joan Nogué (2015) bajo el término de «geografías emocionales»:

Es justamente en este contexto en el que las geografías emocionales adquieren toda su relevancia y sentido. La vida es, en esencia y a la vez, espacial y emocional. Interactuamos emocionalmente y de manera continua con los lugares, a los que imbuimos de significados que retornan a nosotros a través de las emociones que nos despiertan. La memoria individual y colectiva, así como la imaginación, más que temporales, son espaciales. Las categorías geográficas básicas que se aprenden en la escuela, o las que utilizamos en nuestra vida cotidiana, conllevan asociaciones emocionales. Experimentamos emociones específicas en distintos contextos geográficos y vivimos emocionalmente los paisajes porque estos no son solo materialidades tangibles, sino también construcciones sociales y culturales impregnadas de un denso contenido intangible, a menudo solamente accesible a través del universo de las emociones. (p.141)

Por último, consideramos, que esta sensibilidad y emoción asociada al paisaje y su memoria, se vincula a la actual falta de legibilidad y la pérdida de cierto

imaginario paisajístico, en consecuencia, con lo que se podría calificar de crisis de representación, es decir, un abismo cada vez mayor entre el paisaje arquetípico (Roger, 1997), transmitido de generación en generación a través de múltiples vías y canales (pintura de paisaje, fotografía, escuela, medios de comunicación, cine, ...), y el paisaje real, cada vez más homogéneo y banal, sobre todo en las periferias urbanas y en las áreas turísticas (Nogué, 2011, p. 29). De ahí, la necesidad de buscar nuevas formulaciones e interacciones estéticas y visuales con estos paisajes, siendo los CPRAL —según nuestro modo de ver—, un intento de favorecer nuevas interpretaciones, que actualicen y revaloricen estéticamente la imagen de barrios, pueblos y ciudades a través de la pintura.

## 2. La plasmación del paisaje como competición.

La confluencia de las variables: PAISAJE – PINTURA – COMPETICIÓN - ESPECTÁCULO, va a configurar y a determinar los procesos, estrategias, metodologías y dinámicas a la hora de abordar pictóricamente los referentes temáticos propuestos en los CPRAL.

Históricamente, el paisaje como referente pictórico ha sido abordado, a partir de unos posicionamientos y actitudes por parte de los artistas, que en muchos aspectos difieren de los desarrollados en los CPRAL. La pintura paisajista en el Romanticismo, por ejemplo, se inició con unos principios filosóficos y conductuales, en donde el territorio era sentido y trabajado como una experiencia íntima e incluso mística de comprensión o aprehensión de la naturaleza. El plenairismo y el Impresionismo transforma estas actitudes, pero con unas connotaciones menos místicas y más centradas en los aspectos lumínicos, plásticos y sintácticos de la imagen pictórica, abriéndose a la vida urbana y a la plasmación directa del paisaje autónomo por excelencia. Aunque algunos de estos principios y actitudes se mantienen, la pintura realizada en los CPRAL, desarrolla otras características a partir del marco temporal y de *contienda* en el que se efectúa, siendo, de manera general, más acelerada, atrevida y competitiva. En los certámenes, los pintores no disponen del tiempo suficiente para interactuar pausada e intensamente con los lugares, al no desarrollarse su práctica durante un proceso prolongado, con el riesgo de llegar a producirse —según nuestras

observaciones— una pintura superficial, rebuscada y efectista, carente de discurso e intencionalidad poética o conceptual. Consideramos, que de entrada, mucha de esta creación pintórica es planteada con la intención de competir para obtener una valoración por parte del público, y, sobre todo, de aquellos que la van a evaluar como miembros del jurado. Por tanto, entendemos, que en su realización convendría mantenerse un consciente balance entre el propósito y la intención creativas propias de su autor, y aquello, que ajeno a este, puedan considerar los demás (público y jurado). De tal manera, que se consideren la honestidad y autenticidad de la creatividad subjetiva, por encima de métodos y resultados que únicamente, traten de complacer a otros o la simple y legítima obtención de premios. Es decir, los CPRAL entendidos como un *campo de batalla artístico*, deberían de servir principalmente, como oportuno espacio de experimentación, formación y práctica creativa, donde se manifiesten los avances y aportaciones en la evolución artística personal de cada pintor. Ciertamente, somos testigos de que para muchos es así.

Consideramos a su vez, que ese encuentro e interacción efímero con el territorio como escenario, tan intenso como fugaz, sería reflejo de la actual aceleración en el consumo visual, en este caso de los lugares o paisajes, que, como cualquier otro producto, ha de ser experimentado y devorado en un corto intervalo de tiempo, sin que sea necesaria una reflexión o crítica profunda sobre tal experiencia.

Como eventos públicos, los CPRAL generan gran expectación, tanto por parte de los pintores participantes, como del público que se congrega para presenciarlos. Prevalece así, el ambiente de espectáculo, de diversión pública, recreo, distracción, pasatiempo y esparcimiento colectivos. Sus organizadores no son ajenos a ese poder de convocatoria y de atracción que poseen, captando la atención de aficionados, profesionales e interesados, aprovechándolos como acontecimientos con diferentes finalidades, culturales o turísticas principalmente.

Recogemos como cita, la reflexión de José Luis Brea (2008) sobre las prácticas culturales y artísticas, que, en relación al fenómeno de los CPRAL, nos permite comprenderlo como «práctica de representación y producción de identidad»:

...sólo se daría como espectáculo administrado por las industrias del entretenimiento, obedientemente sumido en la lógica de la contemporánea estetización difusa del mundo que acontece

como generalización a la totalidad de las formas de la producción visual y cultural (y aún de la experiencia) de apenas unos pocos de los rasgos reconocidos como caracterizadores de la experiencia estética: la función frutiva, que se le asocia a su particular e intenso modo de sensorialidad, o el rango exonerante que posee frente al exhaustivo condicionamiento de los modos de vida por el tejido económico-productivo. (p. 37)

Esta visión permite contemplar los CPRAL, insertados dentro de las actuales lógicas y dinámicas de producción cultural gestionadas desde diversas instituciones, las cuales, utilizan los concursos como actividades de entretenimiento, representación e identidad social colectivas.

### **3. Aproximación de la actividad artística del centro a la periferia.**

Se ha de considerar, que el fenómeno de los CPRAL no se ha desarrollado con tales dimensiones en otros países, teniendo en cuenta el gran número de concursos y convocatorias que se vienen organizando y celebrando en España durante las últimas seis décadas. Como hemos indicado en el apartado correspondiente, la extensión del fenómeno a nivel nacional es amplia, celebrándose certámenes en las 50 provincias y las dos ciudades autónomas españolas. Esto nos lleva a la conclusión de que, tratándose de eventos con evidentes connotaciones culturales, con ellos se fomenta que el arte pueda ser expandido por toda la geografía nacional, más allá de los conocidos y centralizados circuitos artísticos, focalizados principalmente en las ciudades y capitales de provincia. Se promueve, por tanto, el acercamiento de la pintura —su práctica y disfrute— a las zonas y localidades más pequeñas y apartadas dentro de las provincias, repercutiendo en la posibilidad de democratizar y expandir el arte, desde los principales centros culturales a múltiples puntos de la periferia, los cuales, al menos durante un día, celebran un evento de tales características.

A su vez presentimos, que las actuales tendencias hacia la virtualización de la realidad, la *hiperrealidad*, la simulación o la globalización cultural, espacial y temporal, direccionan la mente de los individuos hacia el aferramiento y la necesidad de certezas, ideologías e identidades, enlazadas a referentes como son las raíces y los lugares cercanos, con la consecuente necesidad de reivindicarlos,

sintiéndolos a través de su representación y reinterpretación artística por parte de unos ojos ajenos o concedores del lugar. En este caso, artistas, pintores, profesionales y aficionados, que, en un acto colectivo y organizado, se congregan con la excusa y el propósito de recoger con su pintura, la plasmación de un rincón, una vista panorámica del lugar o el reflejo plástico de un sentir interno, que se sincronice con el entorno.

Marc Augé (1993) nos expresa esa contradicción del complejo momento en el que estamos inmersos:

Pues vivimos en una época, bajo este aspecto también, paradójica: en el momento mismo en que la unidad del espacio terrestre se vuelve pensable y en el que se refuerzan las grandes redes multinacionales, se amplifica el clamor de los particularismos: de aquellos que quieren quedarse solos en su casa o de aquellos que quieren volver a tener patria, como si el conservadurismo de los unos y el mesianismo de los otros estuviesen condenados a hablar el mismo lenguaje: el de la tierra y el de las raíces. (p. 40, 41)

Se podría incluso, establecer alguna correlación entre la actual conciencia y reivindicación de la *plurinacionalidad*, con ese afán por mostrar con orgullo las características topográficas y arquetípicas del territorio y los lugares comunes, propios y compartidos, que simbólicamente encarnan la esencia histórica e identitaria de los pueblos, constituyéndose los CPRAL como una vía de acción cultural que reflejaría esa tensión entre lo local y lo nacional. Planteamos esto para un futuro estudio al respecto.

Otra situación que hemos observado, es que un gran número de los pintores participantes no proceden de la localidad donde se celebra el certamen. Ello permite, que los lugares se revelen como novedosos y llenos de nuevos significados, obteniéndose así nuevas visiones, probablemente diferentes a las que tienen los participantes autóctonos, que diariamente mantienen una percepción más familiar y rutinaria. Se genera una situación de movilidad, a través de la cual, se construyen nuevas emociones<sup>107</sup> y percepciones, caracterizadas por

---

<sup>107</sup> Respecto a esto, recordamos la puntualización que Nogué (2015) realiza, sobre la relación entre emoción y viaje: «La palabra *emoción* deriva del verbo latino *emovere*, compuesto por las raíces *e*, de '*fuera*', y *movere*, de '*moverse*, *trasladarse*'. Etimológicamente, por tanto, el significado de emoción está estrechamente unido al de palabras como *traslado*, *viaje*, *transferencia* de un lugar a otro.» (pp. 145 y 146)

la urgencia del concurso y la efimeralidad de tal acontecimiento, donde un denso grupo de personas permanecerán un corto espacio de tiempo delante de un entorno —al que se encuentran habituados o que por el contrario desconocen— con la finalidad de crear una obra pictórica a partir de este. Esta situación propicia la ocasión para que, lugares marginales, periféricos, menos arquetípicos o característicos de las poblaciones o ciudades, puedan ser representados pictóricamente, otorgándose la oportunidad de emerger de la invisibilidad y el anonimato, al permitirse su *descubrimiento* a través de su imagen artística.

#### 4. Libre acceso de la ciudadanía a la participación en los CPRAL.

Comúnmente puntualizada en las bases reglamentarias, como uno de los objetivos a cumplir en las convocatorias de los CPRAL, el fomento de la participación ciudadana es uno de los principales propósitos que suelen tener las instituciones a la hora de organizarlos. De ahí que consideremos, que los CPRAL se constituyen como una herramienta al servicio de la política, la cultura y la sociedad.

Este asunto de la participación ciudadana, se relaciona con el formato que tienen de espectáculo y entretenimiento. Ello conlleva, que uno de los principales objetivos en su organización, sea conseguir una participación más cuantitativa que cualitativa, donde el número de participantes y público asistente sea numeroso, independientemente de su experiencia, conocimiento o profesionalidad, priorizándose la «maximización de las audiencias en un contexto de cultura de masas», que irremediamente acarrearía un «rebajamiento de las calidades» (Brea, 2008, p. 51).

Por ende, consideramos según nuestro estudio, que los CPRAL son un claro ejemplo en la actualidad, del acceso libre y democrático de la ciudadanía a la participación y disfrute de actividades o eventos de índole artístico-cultural. En ese sentido, en ninguna de las bases reglamentarias, hemos encontrado requisitos o condiciones escritas, referidas al género, raza, nacionalidad, religión, discapacidad, ... que limiten la participación en alguno de los concursos<sup>108</sup>. En

---

<sup>108</sup> Únicamente hemos hallado alguna indicación acerca de la edad mínima de participación, sobre los 16 años, proponiéndose en una gran cantidad de certámenes, las modalidades infantil o juvenil.

consecuencia, cualquier participante tiene las mismas opciones de participar y competir. Como es lógico, siempre suele haber un determinado número de pintores con mayor experiencia y habilidades, por tanto, en las últimas décadas, algunos certámenes proponen dos modalidades para los participantes adultos, una para artistas profesionales y otra para aficionados, lo cual posibilita una participación, en donde las opciones de ganar estén acordes al nivel de cada pintor.

## 5. Los CPRAL como experiencia y forma de vida.

Tras nuestras observaciones durante el estudio de campo, conversar y entrevistar a numerosas personas que suelen acudir a participar en estos certámenes, hemos comprobado como una gran parte de ellos considera, que todas las acciones y actividades que realizan asociadas a los concursos, pueden ser consideradas en su conjunto, como una forma o estilo de vida. Con ello, se refieren principalmente al hecho de que, muchos de estos pintores —los cuales, suelen participar de manera continua durante años— acaban desarrollando una sucesión de hábitos y prácticas individuales y compartidas, que, colectivizadas como grupo social, constituyen una serie de acciones con un fuerte valor simbólico (Brea, 2008) en torno a los certámenes, generándose en numerosas ocasiones, fuertes lazos de amistad y hermanamiento.

En este sentido, esa dimensión de la interacción humana compartiendo momentos, sensaciones y experiencias variadas e intensas, que se van acumulando a lo largo de años, propicia el establecimiento de importantes vínculos entre los pintores, generándose grupos de colaboración entre ellos. Todo ello, combinado con los viajes y desplazamientos, el ambiente generado por la propia competición, la cercanía e interacción con los espectadores, el descubrimiento y disfrute de nuevos lugares; es decir, el paisaje como experiencia trayectiva y vital. En consecuencia, estos pintores acaban considerando, que el hábito de participar en los CPRAL, supone una actividad singular con la que se sienten identificados, configurando con el tiempo, un modo de comprender la práctica de la pintura de paisaje, entrelazada con sus propias experiencias biográficas, en relación a lo espacial, formativo o emocional.

Destacamos, por lo tanto, esa dimensión de los CPRAL, como actividades culturales que promueven la socialización y el encuentro, la congregación de las personas con un objetivo común y colectivo. Josu Larrañaga (2014) resalta la necesidad de esos encuentros y colaboraciones en las prácticas artísticas en la actualidad:

La sociedad del conocimiento promueve convulsivamente el traslado del rendimiento y la responsabilidad a cada sujeto. La descentralización, la saturación y la atomización de la producción se imponen, sin que el sistema esté en condiciones de generar o cumplir una función de equilibrio, contraposición y negatividad que permitan la existencia de una *acción* colectiva, de una comunidad –un «con». Promover el encuentro –este tipo de encuentro que hace que *exilio* y *auxilio* concuerden– esta parece ser una necesidad imperiosa de la sociedad actual. De ahí la proliferación de prácticas artísticas que impulsan nuevas iniciativas colaborativas, que revisan la idea de lo colectivo mediante una actividad común y que generan la formación de grupos, colectividades y comunidades de autogestión, de espacios en los que el *exilio* de cada uno encuentra *asilo* en el otro. (p. 47)

En el caso de los CPRAL, esa colaboración —por parte de organizadores y pintores— va más encaminada en el sentido de unificar energías, que posibiliten la participación en un evento cultural de carácter artístico. Ahora bien, en el caso particular de los pintores, esa participación y práctica pictórica, es realmente desarrollada en función de unos intereses individuales —en su enfoque productivo y creativo—, encaminados hacia el propósito de obtener algún premio. Es decir, finalmente, el fuerte empuje de la competición, acaba dirigiendo las acciones de los participantes hacia objetivos de éxito eminentemente personales.

Tras un periodo de tiempo, los artistas desarrollan ciertas habilidades y destrezas creativas, en esa especialización que supone el hábito de recorrer cientos de kilómetros para participar en decenas de convocatorias de pintura rápida dentro del ámbito nacional. Esto supone la adaptación a cada entorno, estación y luz particulares, así como la adecuación de los estilos propios, a los específicos condicionantes de la praxis pictórica en los concursos dentro de sus diferentes variantes; siempre dentro de unos márgenes cronológicos de

ejecución, limitados a una media de entre cuatro y ocho horas, entre el sellado de la obra y su presentación.

## 6. La dimensión formativa de los CPRAL.

Tal y como se ha constatado a lo largo del estudio, los CPRAL pueden considerarse como una interesante actividad formativa para los artistas, con un aprendizaje basado en la experimentación directa y el desarrollo individual de las prácticas pictóricas frente al paisaje del natural, condicionadas por unos tiempos reducidos de ejecución, que igualmente pueden favorecer la adquisición de ciertas habilidades y metodologías. Esta experiencia como aprendizaje, también es resultado de la observación e interacción entre los diferentes participantes, conscientes de los métodos, estilos, resultados o hallazgos que los demás desarrollan.

Contrastamos los resultados de cuatro de las preguntas realizadas en las encuestas, relacionadas con este asunto: por una lado la pregunta 16 (punto 7.3.10.), en la que el 95 % de los participantes, considera que la práctica en los CPRAL les ha influenciado en su formación; los resultados de la pregunta 17 (punto 7.3.11.), donde cerca del 80 % opina que ha sido influenciado por otros participantes durante el desarrollo de los concursos; la pregunta 35 (punto 7.4.14.), en la cual, el 72,2 % respondió que considera muy importante el valor formativo de estos certámenes; y finalmente la pregunta 15 (punto 7.3.9.) sobre los motivos por los que participan, siendo el motivo *para aprender y adquirir experiencia y destreza*, el principal de ellos, con un 68,3 %.

Estos resultados y las observaciones realizadas en el estudio de campo, corroboran nuestra hipótesis, de que los CPRAL desarrollan una importante dimensión formativa, la cual, puede ser articulada con otro tipo de formación más académica, reglada o convencional, como la que se imparte en academias, escuelas de arte y en los grados universitarios en Bellas Artes. Recordamos la tendencia actual en los estudios artísticos reglados, por la cual, los referentes tridimensionales y principalmente los paisajes del natural son cada vez menos propuestos y utilizados, como temas y modelos para la creación pictórica, sustituyéndose por otros de naturaleza bidimensional o digital.

## 7. Inercias en la organización y participación.

Uno de los riesgos que hemos detectado, en el que pueden derivar los CPRAL, es el hecho de sucumbir a la repetición propia de la acción humana automática, rutinaria e inconsciente. Con ello, hacemos alusión tanto a la gestión organizativa, como a la propia práctica de los participantes, permaneciendo esta última —en muchos casos— estancada y en una autocomplacencia, sin demasiada trascendencia en los hallazgos o aportaciones plásticas que pudieran realizarse. Suele suceder, que la permanencia y proliferación de ciertos recursos, estilos o procedimientos técnico-plásticos, está muy relacionada con el éxito en la obtención de premios, de aquellas pinturas que desplieguen tales recursos, fomentándose consecuentemente su expansión y reproducción entre los participantes.

Desde nuestro punto de vista y en base a este estudio, consideramos, que algunas de las cláusulas de las bases podrían ser modificadas, eliminadas o matizadas para concretar ciertas prescripciones y aclarar diversas cuestiones, principalmente en lo referente a los criterios que se van a tener en cuenta a la hora de valorar las obras y seleccionar aquellas que serán las ganadoras. Hemos comprobado con nuestro estudio, que las estructuras y diseños de estas bases reglamentarias, siguen unos patrones, que vienen siendo usados por la mayoría de los organizadores en las diferentes bases; de tal forma que tanto los estilos de redacción, estructura y enumeración de los puntos, no experimentan cambios significativos en las diferentes bases de las ediciones de los concursos analizados. Deducimos, que, durante la generación y configuración de las bases reglamentarias, los diferentes organizadores optan por adaptar, trasladar o copiar literalmente de otras bases ya establecidas, las cláusulas y estatutos. Esto podría denotar falta de experiencia o desconocimiento de unos objetivos claros, así como de unos criterios básicos y razonables acordes a las peculiaridades del nuevo certamen a convocar, observándose como se dan ciertas similitudes mayoritariamente, en muchas de las bases circunscritas a alguna comarca, provincia o comunidad autónoma. Esta situación puede comprenderse, al observar esa tendencia por parte de algunas localidades, a copiar los eventos culturales que se están llevando a cabo en localidades cercanas, produciéndose una transcripción literal de las cláusulas y trasvasándose esa experiencia ajena previa, de manera rápida y directa, a la organización de otro nuevo certamen.

Proponemos, por tanto, la creación de un decálogo, que sirva para establecer una serie de consejos o sugerencias a la hora de organizar y convocar correctamente algún certamen de pintura rápida. En este decálogo podrían marcarse ciertas normas básicas o criterios, que sirvan de guía para su constitución, recomendándose tomar como fuente de estudio el presente trabajo.

De la misma forma, sugerimos que, en la creación de nuevos certámenes, se puedan considerar otras modalidades, a partir de nuevas técnicas o disciplinas artísticas, que estimen el territorio y el paisaje desde una visión más profunda, reflexiva y crítica. En este sentido, podrían crearse certámenes donde se trabaje la pintura sobre soportes en el espacio público o proyectos artísticos de tipo *site specific*, dentro de un entorno delimitado, permitiendo que se produzcan otras interacciones y acercamientos a los lugares. A su vez, recomendamos el uso y aprovechamiento de la popularidad de los CPRAL, para que, desde una visión educativa y ética, se articule el aprendizaje y la concienciación de cuestiones que atañen a problemáticas actuales en relación al medioambiente, la inmigración, el feminismo o las nuevas tecnologías, ampliándose así su radio de acción y temática, conectando con otras prácticas artísticas contemporáneas.

Según la tendencia analizada, en los próximos cinco años es probable que se superen los 650 CPRAL convocados anualmente en España. Parece que cada vez mas poblaciones tengan un interés, en organizar y disponer de su propio certamen de pintura rápida al aire libre.



## BIBLIOGRAFÍA





## Bibliografía general

Albalade, I. (2015). *Descripción y convención en el paisaje prefotográfico – La cámara oscura en la obra de Mariano Sánchez*. Elche: Universidad Miguel Hernández de Elche.

Albelda, J., & Saborit, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Consellería de Cultura, Educació y Ciència. Generalitat Valenciana.

Alpers, S. (1987). *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

Arnheim, R. (1984). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.

Augé, M. (1993). *Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Ball, P. (2008). El reino de la luz. *Mètode: Anuario*, pp. 262-269.

Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Belting, H. (2010). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

Berque, A. (1996). El nacimiento del paisaje en China. *El paisaje. Actas II Curso sobre Arte y Naturaleza*, pp. 13-21.

Berque, A. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, (189), pp. 7-21.

Berque, A. (2006). *Cosmofanía y paisaje moderno. Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, pp.187-207.

Berque, A., & Maderuelo, J. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Besse, J. M., & Silvestre, F. L. (2010). *La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Blunt, A. (1982). *La teoría de las artes en Italia (del 1450 al 1600)*. Madrid: Cátedra.

Bozal, V., Cossío, M. B., & Pijoán, J. (1992). *Pintura y escultura españolas del siglo XX:(1900-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe.

Bozal, V. (2001). La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno. *Aula Abierta*, pp. 33-41.

- Brea, J. L. (2008). El tercer umbral. *Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. (No. 3). Cendeac.
- Brinckerhoff, J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Budd, M. (2015). *La apreciación estética de la naturaleza*. Madrid: Machado.
- Burke, P. (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Caballero, J. V. (2012). Los valores paisajísticos. Elementos para la articulación entre teoría e interpretación del paisaje. *Cuadernos Geográficos*, (51), pp. 245-269.
- Calvo, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Barcelona: Taurus.
- Cano, N. (2007). Más allá de la vista: Paisajes con otros sentidos. *Revista de desarrollo rural y cooperativismo agrario*, (11), pp. 133-146.
- Cano, N. (2012). Definiendo el paisaje en base a la tensión. *Zainak Cuadernos de Antropología-Etnografía*, (35), pp.117-138.
- Caparrós, L. (2016). La institucionalización de las artes decorativas en España: de sección en las exposiciones generales de bellas artes a exposición nacional de artes decorativas (1897-1910). *Res Mobilis*, (5), pp. 75-100.
- Careri, F. (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura* (Vol. 59). Madrid: Cátedra.
- Cauquelin, A. (2004). *L'invention du paysage*. París: Plon.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Corominas, J. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Barcelona: Gredos.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (34), pp. 63-68.
- Da Vinci, L. (2004). *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.
- Consejo de Europa (2000), *Convenio Europeo del Paisaje*. Disponible en: <https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/convenio.aspx> [Consulta: 19-04-2019]

De Haes, C. (1860). *De la Pintura de Paisaje Antigua y Moderna*. Madrid: Real Academia de Nobles Artes.

De Pantorba, B. (1943). *El Paisaje y los Paisajistas Españoles*. Madrid: A. Carmona.

De Seta, C. (1999). *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, (68). Bollati Boringhieri.

Del Diestro, A. (1836). *Espíritu de la Enciclopedia*. (1). Madrid: Teran.

Donadieu, P. (2006). *La sociedad paisajista* (712). Universidad Nacional de La Plata.

Dondis, D. (2003). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Durá, V. (1993). Los Premios de Pintura del concurso general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1831. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, (7), pp. 105-153.

Efland, A. (2002). *Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós.

El Viejo, P. (1998). *Historia Natural: Libros III-VI*. Madrid: Gredos.

Espinosa, L. (2014). Una antropología filosófica del paisaje. *Enrahonar: quaderns de filosofia*, (53), pp. 29-42.

Esteban, M. (1991). *De El Paular a Segovia, 1919-1991*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

Fernández, F. (2014). El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo. *Perspectivas sobre el paisaje*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Jardín Botánico José Celestino Mutis.

Fernández, J. (2007). *Los paisajes andaluces: hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Fernández, L. M. (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. (217). Universidad de Santiago de Compostela.

Fernández, A. & Fernández, J. (2019). *Paisaje y turismo*. Madrid: Uned.

Folch-Serra, M. (2007). *El paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna*. La construcción social del paisaje, pp. 137-159. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Fontbona, F. (1991). El paisajismo en Cataluña del romanticismo al modernismo. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (10), pp.175-194.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García, J. (2009). Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 51, pp. 175-202.
- Gasquet, J., & Manzano, C. (2005). *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir.
- Gaya, J. A. (1970). *La pintura española del siglo XX* (1). Madrid: Ibérico europea de ediciones.
- Gilpin, W., Maderuelo, J., & Veuthey, M. (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada.
- Gombrich, E. (2003). *La historia del arte*. Barcelona: Debate.
- Gómez, D. (2014). El mito de la mezcla óptica impresionista. *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, 2(3), pp. 301-326.
- Gutiérrez, J. (1985). Los Madrazo y las Exposiciones Nacionales. *Villa de Madrid, revista del Excmo. Ayuntamiento*, (83), pp. 33-46.
- Hills, P. (1996). *La luz en la pintura de los primitivos italianos* (Vol. 35). Madrid: Akal.
- Larrañaga, J. (2014). Imágenes/arte en la sociedad de rendimiento. *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*. Madrid: Delirio, pp. 19-51.
- López, F. (2003). Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. *Apuntes de teoría de la historia del paisaje*. Quintana, (2), pp. 287-30.
- López, C. P. (2010). Paisajismo e identidad. *Arte español. Estudios Geográficos*, 71(269), pp. 505-543.
- Llamas, R., & Torrente. A. (2012). Medios y secativos en la pintura al óleo actual: una revisión de su uso y comportamiento. *Conserva* (17), pp. 79-93.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, J. (1997). Del arte del paisaje al paisaje como arte. *Revista de Occidente*, (189), pp. 23-36.
- Maderuelo, J. (2007). Paisaje: un término artístico. *Paisaje y arte*, pp. 11-36. Madrid: Ábada.

Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios geográficos*, 71(269), pp. 575-600.

Maderuelo, J. (2012). *La mirada pintoresca*. Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte, (11).

Maderuelo, J. (2013). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Ábada.

Martín, P. (2010). *Segovia, modelada en luz. Pintores del Paisaje en el Palacio de Quintanar Segovia 1950-2007*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

Martínez, J. (2000). La construcción cultural del paisaje: aportes desde la antropología sociocultural. *La administración de los paisajes: desarrollo e impacto local*. Vitoria-Gasteiz: Escuela Universitaria de Trabajo Social de la UPV/EHU.

Martínez, I. (1997). Los dos conceptos de cultura: entre la oposición y la confusión. *Reis*, (79) pp. 173-196.

Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Martínez de Pisón, E. (2008). La experiencia del paisaje. *Retorno al Paisaje*. pp. 21-69. Valencia: EVREN.

Martínez de Pisón, E., & Ortega, N. (2010). *El paisaje: valores e identidades*. Madrid, Fundación de Duques de Soria, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Martorell, J. M. J. (2013). *En torno a la pintura de paisaje: conceptos básicos y estrategias*. Universitat Politècnica de València.

Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Milani, R. (2008). Estética y crítica del paisaje. *El paisaje en la cultura contemporánea*. (pp. 45-66) Madrid: Biblioteca Nueva.

Minca, C. (2008). *El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. El paisaje en la cultura contemporánea*. (pp. 209-232). Madrid: Biblioteca Nueva.

Montalvo, B. (2013). La ciencia del paisaje. Prácticas artísticas y nuevas tecnologías. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, (20), pp. 8-30.

Navarrete, E. (2003). La academia de bellas artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX. *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, (32), pp. 312-313.

Nel-lo, O. (2007). La ciudad, paisaje invisible. *La construcción social del paisaje*, (pp.181-196). Madrid: Biblioteca Nueva.

- Nogué, A. (2008). El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje. *El paisaje en la cultura contemporánea*, (pp. 155-168). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (1992). Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio. *Estudios Turísticos*, (115), pp. 45-54.
- Nogué, J.(2007). Paisaje, identidad y globalización. *Fabrikart*, (7). pp. 136-145.
- Nogué, J. (2007). Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario: retos y dilemas. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, (73), pp. 373-382.
- Nogué, J. (2007). *El paisaje como constructo social. La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 11-24.
- Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar: an international journal of Theoretical and practical reason*, (45), pp.123-136.
- Nogué, J., & de San Eugenio Vela, J. (2011). La dimensión comunicativa del paisaje: una propuesta teórica y aplicada. *Revista de Geografía Norte Grande*, (49), pp. 25-43.
- Nogué, J. (2015). Emoción, lugar y paisaje. *Teoría y paisaje*. Barcelona: Observatorio del Paisaje/Universidad Pompeu Fabra, pp. 137-147.
- Ortega, N. (2009). Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936). *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (51). pp. 25-49.
- Ortega, N. (2015). Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje en España. *Anales de literatura española*, (27). pp. 23-44
- Pacheco, F. (1641). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como «forma simbólica»*. Barcelona: Tusquets editores.
- Pena, M. D. C. (1982). *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus.
- Pena, C. (2010). Paisajismo e identidad. Arte español. *Estudios Geográficos*, 71(269), 505-543.
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.

Pérez Ibáñez, M. & López-Aparicio, I. (2018). Actividad artística y precariedad: la situación económica de los/las artistas en España a partir de un estudio global. *VIII Workshop en economía y gestión de la cultura*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Pérez, J & García, M. (1994). *El siglo XX: persistencias y rupturas* (Vol. 9). Madrid: Silex.

Petrarca, F. (2002). *La ascensión al Mont Ventoux*. (pp. 53-63). Vitória-Gasteiz: Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Pirenne, M. H. (1974). *Óptica, perspectiva, visión en la pintura, arquitectura y fotografía*. Buenos Aires: Víctor Lerú.

Povedano, E. (2013). Paisaje y Academia: las enseñanzas artísticas entresiglos. *Arte y Ciudad*, (3.1), pp. 403-424.

Pyle, D. & Pearce, E. (2002). *El libro del óleo. Guía completa para pintores*. Winsor & Newton. ColArt Fine Art & Graphics Limited. Middlesex, pp. 9-16.

Revilla, A. M. (2011). Promoción de las artes y vitalización cultural: Informaciones en La Ilustración Española y Americana, 1870-1895. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, (14), 2.

Ribera, C. (Sin fecha). *Los pintores domingueros*.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes: valores estéticos, valores ecológicos. *El paisaje en la cultura contemporánea*. (pp. 67-86). Madrid: Biblioteca Nueva.

Rubio, M., & Ojeda-Rivera, J. F. (2018). Paisaje y paisajismo: realidad compleja y diálogos discursivos. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (78), pp. 245-269.

Saborit, J. (2011). Antes de pintar un paisaje. *Fabrikart*, (7). pp. 174-178.

Schmied, W. (1995). *Caspar David Friedrich*. New York: Harry N. Abrams.

Schmid, R. (1998). *Alla prima: Everything I know about painting*. London: Stove Prairie Press.

Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.

Sotelo, J. A. (1992). Paisaje, semiología y análisis geográfico. *Anales de geografía de la Universidad Complutense*. (11), pp. 11-23.

Rancièrè, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. (Vol. 2). Universidad Autònoma de Barcelona.

Vallejo, C., Díaz, J., González, M., Moleón, M. Á., Peña, M., Ruiz, L. & Sánchez, M. (2017). *Aprender e Investigar en Pintura 1*. Barcelona: La Puerta del Libro & Desclosa.

Vandenbroeck, P. (2006). Entre simpatía cósmica y observación distinta: el orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir. *BSAA Arte*, (72), pp. 73-108.

Von Humboldt, A. (1875). *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*. París: Perié.

Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal.

Zarate, A. (1992). Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico. *Espacio Tiempo y Forma*. Serie VI, (5).

## Metodologías de investigación

Arias, M. M. (2000). La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. *Investigación y educación en enfermería*, 18(1), pp. 13-26.

Ávila Baray, H. L. (2006). *Introducción a la Metodología de la Investigación*. Edición electrónica. Cuauhtémoc: Instituto Tecnológico de Cd. Cuauhtémoc. Disponible en: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2006c/203/index.htm>

Blanco, N., & Alvarado, M. E. (2005). Escala de actitud hacia el proceso de investigación científico social. *Revista de Ciencias Sociales*, 11(3), pp. 537-546.

Coromina, E., Casacuberta, X. & Quintana, D. (2002). *El trabajo de investigación*. Barcelona: Octaedro.

Díaz, V. (2004). Problemas de representatividad en las encuestas con muestreos probabilísticos. *Papers: revista de sociología*, (74), pp. 45-66.

Díaz, V. (2012). Ventajas e inconvenientes de la encuesta por Internet. *Papers: revista de sociología*, 97(1), pp. 193-223.

Eco, H. (1977). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.

Estrada Barón, A., Santamaría Bonfil, A., Pérez Núñez, V. & Romero Ramírez, V. (2017). *Métodos de muestreo para encuestas por correo electrónico y sitios web (encuestas online)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 11-21.

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Sage.

Pimienta, R. (2000). Encuestas probabilísticas vs. no probabilísticas. *Política y cultura*, (13). pp. 263- 274. Disponible en: <https://www.redalyc.org/html/267/26701313/>

Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.

Walker, M. (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Yapu, M. (et al.) (2006). *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas*. La Paz (Bolivia): PIEB.

## Tesis

Albalade, I. (2010). *Descripción y convención en el paisaje prefotográfico – La cámara oscura en la obra de Mariano Sánchez*. Universidad Miguel Hernández de Elche. Departamento de Arte.

Alonso, F. (2016). *Metodologías y usos de la imagen en la pintura figurativa contemporánea: fragmentación, borrosidad y estética digital*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Pintura.

Andrés, R., & María, J. (1989). *El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Pintura.

Antequera, J. L. (2013). *Tradición y vanguardia en la pintura española entre 1915 y 1926, a través de la obra "El Año Artístico" del crítico de arte José Francés*. Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte.

Calvo, R. (2012). *La otra pintura. El simulacro pictórico, su industria y sus relaciones-convivencias con la creación plástica contemporánea (1950-2010)*. Universidad de Murcia. Departamento de Bellas Artes.

Escario, P. (2017). *El uso de los referentes visuales en el aprendizaje de la pintura en los grados en bellas artes. Contexto español*. Universidad Miguel Hernández de Elche. Departamento de Arte.

Fernández, A. (2016). *La autonomía del arte como problemática común a la academia y al arte moderno. De la imposición de la norma a la imposición de la libertad*. Universidad de Barcelona. Departamento de Arte.

García, M. D. C. (2016). *La pintura española en los siglos XIX y XX: Rafael García Guijo, vida y obra*. Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte.

González, M. (2016). *Prácticas artísticas híbridas contemporáneas en el ámbito rural. Paraisurrural*. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Dibujo.

González, M. T. (2005). *La pintura del paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de pintura.

Gutiérrez, J. (1987). *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte.

Pernas, G. (2012). *Naturaleza y disidencia: una crítica de la construcción moderna del paisaje occidental*. Universidad de la Coruña. Departamento de Filosofía Española y Latina.

Prunés, A. (2017). *Praxis de la pintura de paisaje: Símbolo y emoción en el umbral entre lo visible y lo espiritual*. Universidad de Barcelona. Departamento de Pintura.

Pujol, A. (2017). *Identidad y estilo. Aproximación Pictórica a la Realidad*. Universidad de Barcelona. Departamento de Pintura.

Ramírez, J. G. (2012). *La actual enseñanza-aprendizaje del color en las facultades de bellas artes en el ámbito español. Análisis y Evaluación*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Pintura y Restauración.

Sánchez, T. (2017). *Prácticas artísticas contemporáneas y edición de artista*. Universidad de Barcelona. Departamento de Artes Visuales y Diseño.

Sánchez-Carralero, R. (2009). *El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Pintura.

Santiago, M. P. (2010). *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Pintura.

Torrente, A. (2011). *Estudio por envejecimiento acelerado del uso del secativo de cobalto: aplicación en la pintura al óleo actual*. Tesis de máster.

Villalba, M. P. (1995). *José Francés, crítico de arte*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte.

## Bases de certámenes citados

Bases del *XI Certamen Internacional de Pintura Rápida al Aire Libre "Villa de Riaza"*, 2016, Riaza, Segovia.

Bases del *V Concurso de Pintura Rápida al Aire Libre fiestas San Licer*, 2016, Villa de Zuera, Zaragoza.

Bases del *Concurso de pintura rápida "El Dolmen de Dalí"*, 2019, Distrito de Salamanca, Madrid.

Bases del *II Certamen de Pintura Rápida al Aire Libre de Linares*, 2016, Linares, Jaén.

Bases del *VII Concurso de Pintura Rápida al Aire Libre de Ubrique "Pedro Lobato Hoyos"*, 2017, Ubrique, Cádiz.

Bases del *I Certamen de pintura rápida de Villahermosa*, 2016, Villahermosa, Ciudad Real.

Bases del *XVI Concurso de pintura al aire libre San Román de Cameros*, 2016, San Román de Cameros, La Rioja.

Bases del *XXIV Certamen Nacional de Pintura al Aire Libre de San Justo de la Vega*, 2016, San Justo de la Vega, León.

Bases del *XVI Certamen de Pintura Rápida "Segovia, Patrimonio de la Humanidad"*, 2016, Segovia.

Bases de *XVII Certamen Nacional de Pintura Rápida de Oscos*, 2016, Oscos, Asturias.

Bases del *VII Certamen Nacional de Pintura Rápida "Urcela"*, 2016, Uclés, Cuenca.

Bases del *I Concurso de Pintura Rápida "La Diezma"*, 2016, Grisel, Zaragoza.

Bases del *II Certamen nacional de pintura rápida "Manzanares y Su Entorno"*, 2016, Manzanares, Ciudad Real.

Bases del *XI Certamen de pintura rápida nocturna Villa de San Clemente*, 2018, San Clemente, Cuenca.

Bases del *I Concurso de Pintura Rápida al aire libre "Puig de Misa"*, 2018, Santa Eulalia del Río, Ibiza.

Bases del *I Concurso de Pintura rápida del Barri de la Marina*, 2018, Ibiza.

Bases del I Certamen de pintura rápida nocturna "Ángel Lizcano Monedero", 2001, Alcázar de San Juan, Ciudad Real.

Bases del X Concurso de Pintura al Aire Libre Villa de Peralta, 2016, Peralta, Navarra.

Bases del I Certamen de pintura al aire libre "Escapararte. Casco antiguo. La ciudad del arte", 2016, Pamplona, Navarra.

Bases del XI Concurso de pintura rápida "Águilas en tu pincel", 2016, Águilas, Murcia.

Bases del VII Concurso de pintura al aire libre Deusto Bizirik, 2016, Pamplona.

Bases del II Concurso de pintura rápida en Ayna, 2016, Ayna, Albacete.

Bases del XI Certamen Internacional de pintura rápida "Mercedes Fernández" del Parque Natural Sierras de Cazorla, Segura y las Villas, 2016, Peal del Becerro, Jaén.

Bases del X Certamen de pintura al aire libre "Vitória-Gasteiz", 2016, Vitória

Bases de la XIII Edición del Concurso de pintura al aire libre de Alcalá de Guadaira, 2016, Alcalá de Guadaira, Sevilla.

Bases del I Certamen de pintura rápida "rincones y paisajes", 2016, Otero de Herreros, Segovia.

Bases del X Concurso de pintura rápida al aire libre "Francisco Concepción", 2016, Santa Cruz de la Palma, Las Palmas.

Bases V Concurso de pintura rápida "Villa Termal de Jaraba", 2016, Jaraba, Zaragoza.

Bases del IV Concurso de Pintura Rápida del Parque Nacional de la Sierra de Guadarrama, 2018, Guadarrama, Madrid.

Bases del XV Concurso Nacional de Pintura Rápida "Villa de Marchamalo", 2018, Marchamalo, Guadalajara.

Bases del I Concurso de Pintura Rápida Artistas contra las Drogas, 2011, Córdoba.

Bases del XV Concurso de Pintura rápida al aire Libre "Antonio Alíx Alix". 2018, san Fernando de Henáres, Madrid.

Bases del I Concurso Nacional de Pintura Rápida al aire libre Festival Internacional de Cine de Calzada de Calatrava, 2018, Calzada de Calatrava, Ciudad Real.

## Otros enlaces en línea

Concurso de Carteles Premio Internacional Tossa de Pintura Rápida. (1960). *Revista de Girona* [en línea], Núm. 11 , p. 30. <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/77203/100527> [Consulta: 03-11-16]

Amory, D. (2007). *The Barbizon School: French Painters of Nature*. Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de [https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfnp/hd\\_bfnp.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfnp/hd_bfnp.htm) [Consulta: 05-12-2017]

Arte. Pintura Rápida en Tossa. Grupo Gerona. (1964). *Revista de Girona* [en línea], Núm. 28, p. 76. <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/78694/102770> [Consulta: 03-11-16]

II Premio Internacional de Pintura Rápida en Tossa de Mar. (1958) *Revista de Girona* [en línea], Núm. 5 , p. 68. <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/76707/98822> [Consulta: 04-11-16]

López, A. (1979). Actividades en Ampurias durante el período 1975-1980. *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana* [en línea], 1979, Núm. 41 , p. 475- 478. <http://www.raco.cat/index.php/Empuries/article/view/118085/288128> [Consulta: 04-11-16]

Carreras, R. (1970). Crónica de Arte. *Revista de Girona* [en línea], Núm. 51, p. 75-76. <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/81097/105572> [Consulta: 04-11-16]

Departamento de comunicación del Ejército de Tierra (2017). Disponible en el sitio web del Ejército de Tierra y del Ministerio de Defensa. [http://www.ejercito.mde.es/unidades/Coruna/flo/Noticias/2017/017.html?\\_\\_locale=es](http://www.ejercito.mde.es/unidades/Coruna/flo/Noticias/2017/017.html?__locale=es) [Consulta: 05-12-2018]

Ley orgánica 40. Boletín Oficial del Estado, Madrid, España, 1 de octubre de 2015. *BOE núm 236*. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/2015/10/02/pdfs/BOE-A-2015-10566.pdf> [Consulta: 05-12-2017]

deChile.net (2019). Etimología de percepción. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?percepcio.n> [Consulta: 05-12-2018]

deChile.net (2019). Etimología de concurso. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?concurso> [Consulta: 05-12-2018]

deChile.net (2019). Etimología de certamen. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?certamen> [Consulta: 05-12-2018]

deChile.net (2019). Etimología de premio. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?premio> [Consulta: 05-12-2018]

<https://www.deconcursos.com/>

<http://infoenpunto.com/>

<http://www.1arte.com/>

## Notas de prensa

Concurso infantil de pintura al aire libre. (17 de mayo de 1956). *ABC*, p. 45. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/05/17/045.html>

P.C.P. (9 de julio de 2018 ). Jaime Jurado gana el Concurso Axa Catedral de Burgos. *Diario de Burgos*. Recuperado de <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZFBBA74FC-D560-4C23-1DA05AFDAD722E83/Jaime-Jurado-gana-el-Concurso-AXA-Catedral-de-Burgos> [Consulta: 12-01-2019]

## Audiovisuales

Dentz, B.(Director). (2007) Duelo de caballetes- *Dueling Easels* [Documental] España. Recuperado de <https://vimeo.com/26269647> [Consulta: 20-08-2019]

Montesinos, M. C. (Director). (2019) *Plein air* [Documental] España. Recuperado de [https://youtu.be/\\_4nhG16sVP8](https://youtu.be/_4nhG16sVP8) [Consulta: 20-08-2019]

## ANEXOS





## ANEXO I

### Bases reglamentarias originales y en notas de prensa de 620 CPRAL. Edición del año 2016 o la última anterior a ese año

Obtenidas de diferentes páginas webs o recibidas telemáticamente por parte de las  
instituciones organizadoras.





Todas las bases reglamentarias analizadas pueden ser consultadas en el siguiente enlace web, donde han sido alojadas debido a su gran cantidad.

<https://drive.google.com/drive/folders/17uil0HDdSKnY8IJt5xvs24qgtZxyPrpc?usp=sharing>





## ANEXO II

### Formularios de encuesta para los participantes de los CPRAL

El periodo de envío y recopilación de los datos de los cuestionarios está comprendido entre los meses de agosto de 2017 y septiembre de 2018

Enviados a través de la plataforma *Google Forms*





# ENCUESTA PARA LOS ARTISTAS PARTICIPANTES EN LOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE (CPRAL):

Encuesta anónima con fines científicos destinada al estudio de los CPRAL (CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE) y a la obtención de información y conocimiento sobre la participación de los artistas en estos.

Se garantiza la confidencialidad y la protección de los datos proporcionados, entendiendo que estos supondrán un gran aporte para la investigación en curso.

El tiempo requerido para hacer el cuestionario ronda los 15 minutos, pudiendo guardarse para enviar en otro momento.

Agradecemos su atención y colaboración.

José Antonio Hinojos Morales, docente e investigador del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche.

\*Obligatorio

## 1. ¿Cuál es tu fecha de nacimiento?

Ejemplo: 15 de diciembre de 2012

## 2. ¿Cuál es la localidad y provincia donde resides habitualmente?

## 3. Nacionalidad

Marca solo un óvalo.

ESPAÑOLA

Otro: \_\_\_\_\_

## 4. Correo electrónico (opcional)

## FORMACIÓN

### 5. 1. ¿Qué tipo de formación has recibido relacionada con el arte de la pintura? \*

Marca solo un óvalo.

NINGUNA

AUTODIDACTA

ACADEMIA DE ARTE

BACHILLERATO ARTÍSTICO

UNIVERSITARIA. BELLAS ARTES

ARTES Y OFICIOS

Otro: \_\_\_\_\_

6. **2. En el caso de que la formación sea universitaria, ¿cuál es o fue la facultad de Bellas Artes?**

*Marca solo un óvalo.*

- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE ALTEA (UMH)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE BARCELONA (UB)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA (UCLM)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA (UGR)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA LAGUNA (ULL)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MADRID (UCM)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA (UMA)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MURCIA (UMU)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE PONTEVEDRA (UV)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES REY JUAN CARLOS (URJC)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SALAMANCA (USAL)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SEVILLA (US)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE VALENCIA (UPV)
- FACULTAD DE BELLAS ARTES DEL PAÍS VASCO (UPV/EHU)
- FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS DE TERUEL (UNIZAR)
- Otro: \_\_\_\_\_

7. **3. ¿Desarrollas o desarrollastes durante esta etapa formativa algún contenido relacionado con el paisaje?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- NO
- SÍ. ASIGNATURA DE PAISAJE
- SÍ. PRÁCTICA PLENAIRISTA
- SÍ. EJERCICIOS DE GÉNERO PAISAJÍSTICO
- SÍ. BECA DE PAISAJE
- SÍ. EN DIVERSOS ÁMBITOS
- Otro: \_\_\_\_\_

8. **4. Si es así, ¿crees que esa formación en general te ha ayudado a obtener los conocimientos y aprendizajes necesarios para enfrentar los certámenes de pintura rápida al aire libre (CPRAL)?**

*Marca solo un óvalo.*

- SÍ
- NO
- TAL VEZ
- Otro: \_\_\_\_\_

9. **5. En el caso de las enseñanzas universitarias en bellas artes, ¿consideras que sería importante introducir más contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- NO LO SÉ
- SÍ, (INDICA CUÁLES PODRÍAN SER EN OTRO)
- Otro: \_\_\_\_\_

## **PARTICIPACIÓN EN LOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE (CPRAL)**

10. **6. ¿Con qué asiduidad participas en los certámenes de pintura rápida?**

*Marca solo un óvalo por fila.*

	Columna 1
NINGUNA	<input type="radio"/>
ALGUNA VEZ EN MI VIDA	<input type="radio"/>
SÓLO 1 VEZ AL AÑO	<input type="radio"/>
DE 2 A 5 CERTÁMENES AL AÑO	<input type="radio"/>
DE 6 A 10 CERTÁMENES AL AÑO	<input type="radio"/>
DE 11 A 20 CERTÁMENES AL AÑO	<input type="radio"/>
MÁS DE 21 CERTÁMENES AL AÑO	<input type="radio"/>

11. **7. ¿A qué distancia se encuentran los certámenes en los que participas usualmente?**

*Marca solo un óvalo.*

- SÓLO DENTRO DE MI PROVINCIA
- A CUALQUIER DISTANCIA

12. **8. ¿Con qué edad comenzaste a participar en estos certámenes de pintura rápida?**

*Marca solo un óvalo.*

- MENOS DE 10 AÑOS
- ENTRE LOS 11 Y 15 AÑOS
- ENTRE LOS 16 Y 20 AÑOS
- ENTRE LOS 21 Y 30 AÑOS
- ENTRE LOS 30 Y 45 AÑOS
- ENTRE LOS 46 Y 50 AÑOS
- ENTRE LOS 51 Y 70 AÑOS
- MÁS DE 70 AÑOS

13. **9. ¿Has ganado en alguna ocasión algún premio en estos certámenes?**

*Marca solo un óvalo.*

- NUNCA
- SÍ. ENTRE 1 Y 2 PREMIOS
- SÍ. ENTRE 3 Y 10 PREMIOS
- SÍ. ENTRE 11 Y 20 PREMIOS
- SÍ. ENTRE 21 Y 49 PREMIOS
- SÍ. MÁS DE 50 PREMIOS

14. **10. ¿Ganar algún premio te ha motivado a continuar participando en estos certámenes?**

*Marca solo un óvalo.*

- SÍ
- NO
- TAL VEZ
- NO LO SÉ

15. **11. ¿En el caso de que no ganes algún premio sueles vender tus obras en la exposición del certamen?**

*Marca solo un óvalo.*

- SÍ
- NO

16. **12. En caso afirmativo ¿a qué precios ?**

*Marca solo un óvalo.*

- MENOS DE 50 €
- ENTRE 51 Y 100 €
- ENTRE 101 Y 200 €
- ENTRE 201 Y 300 €
- MÁS DE 300 €
- DEPENDE DEL CERTAMEN

17. **13. ¿Consideras que podrían modificarse o eliminarse algunas de las reglas de los CPRAL?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- NO LO SÉ
- SÍ. INDICA CUÁLES PODRÍAN SER EN OTRO (AMPLIARÍA EL TIEMPO DE PARTICIPACIÓN, REDUCIRÍA EL TIEMPO, FLEXIBILIDAD EN FORMATO DEL SOPORTE, CONTROL DEL USO DE LA FOTOGRAFÍA...)
- Otro: \_\_\_\_\_

18. 14. ¿Sueles desplazarte a estos certámenes en grupo o individualmente?

Marca solo un óvalo.

- EN GRUPO  
 INDIVIDUALMENTE  
 DE LAS DOS MANERAS

19. 15. ¿Porque motivo/s participas en los CPRAL?

Marca solo un óvalo por fila.

	TOTALMENTE EN DESACUERDO	EN DESACUERDO	NO LO SÉ	DE ACUERDO	TOTALMENTE DE ACUERDO
PARA GANAR ALGÚN PREMIO QUE ME AYUDE ECONÓMICAMENTE	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
PARA APRENDER Y ADQUIRIR EXPERIENCIA Y DESTREZA	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
PARA OBTENER MÉRITOS QUE SE REFLEJEN EN MI CARRERA PROFESIONAL	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
PORQUE ME GUSTA EL HECHO DE PARTICIPAR	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
SIMPLEMENTE ME GUSTA PINTAR	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
OTROS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

20. 16. ¿Indica del 1 al 5 de que manera la participación en los CPRAL te ha influenciado en tu formación, aprendizaje u obra personal?

Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NEGATIVAMENTE	<input type="radio"/>	POSITIVAMENTE				

21. 17. ¿Aprendes del resto de participantes, de sus obras, de su manera de trabajar?

Marca solo un óvalo.

- NO  
 SÍ  
 TAL VEZ  
 NO LO SÉ  
 Otro: \_\_\_\_\_

22. **18. ¿Consideras que el jurado suele ser objetivo y justo a la hora de otorgar los premios?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- SÍ
- TAL VEZ
- NO LO SÉ
- Otro: \_\_\_\_\_

23. **19. ¿Qué opinión tienes respecto a la figura y rol del jurado en los CPRAL?**

---

---

---

---

---

## **PRÁCTICA Y PROCEDIMIENTOS EN LOS CERTÁMENES DE PINTURA RÁPIDA AL AIRE LIBRE (CPRAL)**

24. **20. ¿Qué técnicas pictóricas sueles utilizar en los CPRAL?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- ÓLEO
- ACRÍLICO
- ACUARELA
- MIXTA
- COLLAGE
- DIBUJO
- Otro: \_\_\_\_\_

25. **21. ¿Que marca de pinturas sueles usar en los CPRAL?**

---

26. **22. ¿Utilizas algún tipo de producto para acelerar el secado de la pintura, tipo secativo de cobalto, liquin,..)**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- NO
- SÍ. SECATIVO DE COBALTO.
- SÍ. LIQUIN.
- Otro: \_\_\_\_\_

27. **23. ¿Qué tipo de soporte sueles usar en los CPRAL?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- LIENZO (ALGODÓN, LONETA, LINO, ARPILLERA,...)
- MADERA
- PAPEL SOBRE MADERA
- VARIADO
- Otro: \_\_\_\_\_

28. **24. ¿En tu metodología y proceso, comienzas realizando un encaje lineal de las formas a del dibujo o directamente procedes a construir las formas a partir de manchas pictóricas?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- COMIENZO ENCAJANDO CON UN DIBUJO LINEAL Y LUEGO PROCEDO A MANCHAR CON EL COLOR
- COMIENZO CON MANCHAS CROMÁTICAS Y CONTINUÓ CONSTRUYENDO LAS FORMAS DIRECTAMENTE CON LA PINTURA
- TODO EL PROCESO SUELE SER MUY DIBUJÍSTICO Y GRÁFICO, CONTROLANDO LAS FORMAS HASTA EL FINAL
- DEPENDIENDO DE LAS OBRAS, PRÁCTICO POR LO TANTO DIVERSAS METODOLOGÍAS
- Otro: \_\_\_\_\_

29. **25. ¿Podrías explicar con más detalle el procedimiento y método que sueles seguir en los CPRAL?**

---

---

---

---

---

30. **26. ¿En cuanto a técnica y metodología, consideras que realizas una pintura de carácter tradicional (pintura sobre la paleta y pinceles) o llevas a cabo algún tipo de innovación?**

*Marca solo un óvalo.*

- TRADICIONAL O CONVENCIONAL (USO DEL ÓLEO Y MEZCLA DEL COLOR SOBRE LA PALETA, USO DE PINCELES, CABALLETE..)
- INNOVACIÓN (EXISTE ALGÚN TIPO DE APORTE NOVEDOSO EN LA TÉCNICA O PROCEDIMIENTOS, COMO PUEDE SER EL USO DEL COLLAGE U OTRO TIPO DE MATERIALES, SOPORTES DE FORMATO NO RECTANGULAR,...)
- AMBAS DEPENDIENDO DE LA OBRA
- Otro: \_\_\_\_\_

31. **27. ¿Consideras que en tu estilo pictórico has desarrollado determinados métodos, repertorios o procedimientos, que estandarizados definen tu obra y te identifican como artista?**

*Marca solo un óvalo.*

- SÍ, DE HECHO MI OBRA ES RECONOCIDA POR UN ESTILO MUY PERSONAL
- NO, EN CADA OBRA PROCEDO DE MANERA DIFERENTE E INNOVADORA, TRATANDO DE NO REPETIRME, OBSERVÁNDOSE DIFERENCIAS EN LAS OBRAS QUE REALIZO.
- NO LO SÉ
- Otro: \_\_\_\_\_

32. **28. Explica si es el caso, cuáles son estos procedimientos o repertorios estandarizados. (Por ejemplo: manchas planas y sintéticas, densidad con espátula, uso siempre un tipo de pintura especial, desenfoques y enfoques muy contrastados, fuerte estructuración del dibujo con lápiz o carboncillo,...)**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

33. **29. ¿Trabajas las obras directamente del natural o te apoyas en el uso de la fotografía?**

*Marca solo un óvalo.*

- SÓLO A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN NATURAL
- SÓLO A PARTIR DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA (CÁMARA DE MÓVIL, TABLET,...)
- A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN DEL NATURAL, AUNQUE AYUDÁNDOME DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA
- Otro: \_\_\_\_\_

34. **30. ¿Con respecto a la luz del lugar a pintar, qué estrategia eliges?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- CAPTAR LA LUZ DE UN DETERMINADO MOMENTO DE MANERA FIEL, SÓLO DEL NATURAL
- CAPTAR FIELMENTE LA LUZ DE UN DETERMINADO MOMENTO A PARTIR DE LA FOTOGRAFÍA
- INTERPRETAR ESA LUZ PLÁSTICAMENTE Y DE MANERA SUBJETIVA CON AYUDA DE LA FOTOGRAFÍA
- NO ES RELEVANTE LA LUZ DEL MOMENTO, SÓLO ME INTERESA LA ESTRUCTURA FORMAL
- DEPENDE DE LA OBRA Y EL CERTÁMEN
- Otro: \_\_\_\_\_

35. **31. ¿Cómo calificarías tu estilo pictórico del 0 al 5, entendiendo que 0 es nada y 5 el grado máximo?**

*Marca solo un óvalo por fila.*

	0	1	2	3	4	5
FIGURATIVO	<input type="radio"/>					
NATURALISTA	<input type="radio"/>					
IMPRESIONISTA	<input type="radio"/>					
EXPRESIONISTA	<input type="radio"/>					
FAUVISTA (COLORES MUY SATURADOS)	<input type="radio"/>					
NAIF (MUY INFANTIL E INTUITIVO)	<input type="radio"/>					
HIPERREALISTA	<input type="radio"/>					
TENDENTE A LA ABSTRACCIÓN	<input type="radio"/>					
GEOMÉTRICO	<input type="radio"/>					
OTRO	<input type="radio"/>					
NO LO SÉ	<input type="radio"/>					

36. **32. ¿En tu práctica pictórica personal te influyen o te motivan algún tipo de estilo, pintor, período o corriente artística?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- TAL VEZ
- SÍ, (INDICA CUÁLES EN OTRO)
- Otro: \_\_\_\_\_

37. **33. Describe como es el resultado de tus obras en estos certámenes.**

*Marca solo un óvalo.*

- MUY DESCRIPTIVO Y FIEL AL REFERENTE
- SE DA UNA INTERPRETACIÓN EVIDENTE DE LAS CONDICIONES DE LUZ Y AMBIENTE DEL REFERENTE
- PRÁCTICAMENTE EL RESULTADO FINAL NO TIENE NINGUNA RELACIÓN CON EL REFERENTE, ÉSTE ÚNICAMENTE ME SIRVE DE PUNTO DE PARTIDA
- TIENDO A LLEVAR MIS OBRAS HACIA LA ABSTRACCIÓN
- VARIADO, DEPENDE DEL CERTAMEN
- Otro: \_\_\_\_\_

38. **34. ¿Con qué frecuencia sueles elegir las siguientes vistas o espacios a la hora de pintar?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

	NUNCA	A VECES	FRECUENTEMENTE	SIEMPRE
ZONAS EXTERIORES Y VISTAS AMPLIAS DE LAS CIUDADES Y PUEBLOS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ARQUITECTURAS COMO EDIFICIOS, IGLESIAS, CALLES Y AVENIDAS DEL CASCO URBANO	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ZONAS VERDES Y AJARDINADAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
PLAZAS Y ZONAS MUY CONCURRIDAS DE PERSONAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
CUALQUIER VISTA, DEPENDIENDO DEL CERTAMEN	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
OTRAS VISTAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

39. **35. ¿Consideras que la participación y práctica en los CPRAL es relevante como formación y aprendizaje de los artistas y pintores en general?**

*Marca solo un óvalo.*

	1	2	3	4	5	
TOTALMENTE EN DESACUERDO	<input type="radio"/>	TOTALMENTE DE ACUERDO				

40. **36. ¿Al finalizar las obras sueles aplicarle un barniz final?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- A VECES
- SIEMPRE

41. **37. ¿Al finalizar las obras como sueles presentarla?**

*Marca solo un óvalo.*

- SIN MARCO
- CON UN SIMPLE LISTÓN DE MADERA COMO MARCO
- CON UN MARCO Y PROTEGIDO CON METACRILATO
- Otro: \_\_\_\_\_

42. **38. ¿Sueles participar en otro tipo de certámenes o convocatorias artísticas?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO, SOLO EN LOS CPRAL
- SÍ, EN OTROS CERTÁMENES Y CONVOCATORIAS DE ARTE Y PINTURA

43. **39. ¿Realizas algún otro tipo de actividad relacionada con el arte o la pintura?**

*Selecciona todos los que correspondan.*

- NO
- ESTUDIANTE EN BACHILLERATO NORMAL
- ESTUDIANTE EN BACHILLERATO ARTÍSTICO
- ESTUDIANTE EN GRADO EN BELLAS ARTES
- ESTUDIANTE DE MÁSTER O DOCTORANDO
- PROFESOR EN EDUCACIÓN PRIMARIA
- PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA Y BACHILLERATO
- PROFESOR UNIVERSITARIO EN BELLAS ARTES
- ARTISTA AMATER O AFICIONADO
- ARTISTA PROFESIONAL
- PINTOR/A
- Otro: \_\_\_\_\_

44. **40. ¿Expones tu obra en ferias o galerías de arte?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- SÍ
- Otro: \_\_\_\_\_

45. **41. Del 1 al 5, ¿consideras que tu obra personal mantiene una relación y coherencia con las obras que realizas en los CPRAL?**

*Marca solo un óvalo.*

	1	2	3	4	5	
NO	<input type="radio"/>	SÍ, SE ENCUENTRA MÁS O MENOS EN LA MISMA LÍNEA PLÁSTICA Y TEMÁTICA				

46. **42. ¿Consideras que estos certámenes de pintura rápida aportan algún valor a las prácticas artísticas contemporáneas?**

*Marca solo un óvalo.*

		1	2	3	4	5	
TOTALMENTE EN DESACUERDO	<input type="radio"/>	TOTALMENTE DE ACUERDO					

47. **43. ¿En ese caso qué es lo que consideras que aportan?**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

48. **44. ¿Consideras que la participación en los CPRAL puede condicionar la práctica pictórica, la creatividad y el estilo individual en general, debido a las limitaciones temporales de ejecución y la adaptación apresurada a los diferentes lugares y temas?**

Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
TOTALMENTE EN DESACUERDO	<input type="radio"/>	TOTALMENTE DE ACUERDO				

49. **45. ¿En tu caso consideras que la participación en los CPRAL ha modificado tu forma de trabajar y estilo pictórico?**

Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
TOTALMENTE EN DESACUERDO	<input type="radio"/>	TOTALMENTE DE ACUERDO				

50. **46. ¿En tu actividad artística sueles usar el paisaje como referente?**

Marca solo un óvalo.

- NO  
 SÍ  
 Otro: \_\_\_\_\_

51. **47. ¿Qué significa para ti el paisaje? ¿Cómo lo definirías?**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

52. **48. ¿Crees que hay alguna diferencia entre territorio, espacio y paisaje?**

Marca solo un óvalo.

- NO  
 TAL VEZ  
 SÍ  
 NO LO SÉ  
 Otro: \_\_\_\_\_

53. **49. ¿Consideras que hay alguna relación entre el devenir histórico del género paisajístico y las prácticas pictóricas en los CPRAL?**

Marca solo un óvalo.

- NO  
 TAL VEZ  
 NO LO SÉ  
 SÍ (INDICA PORQUE EN OTRO)  
 Otro: \_\_\_\_\_

54. **50. ¿El hecho de pintar expuesto a las miradas y comentarios del público supone algún problema a la hora de trabajar las obras?**

*Marca solo un óvalo.*

- NO
- SÍ
- ALGUNAS VECES
- Otro: \_\_\_\_\_

55. **51. ¿Piensas que las prácticas pictóricas entorno a los CPRAL están consideradas y valoradas por el ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte?**

---

---

---

---

---

56. **52. Comenta cualquier pensamiento, experiencia u opinión que consideres relevante como aportación a esta investigación. Puedes dejarnos tu email y nos pondremos en contacto.**

---

---

---

---

---



## ANEXO III

### Tablas completas de los resultados de las encuestas de los participantes de los CPRAL

El periodo de envío y recopilación de los datos de los cuestionarios está  
comprendido entre los meses de agosto de 2017 y septiembre de 2018  
Enviados a través de la plataforma *Google Forms*



**Biblioteca**  
UNIVERSITAS Miguel Hernández

5. EN EL CASO DE LAS ENSEÑANZAS UNIVERSITARIAS EN BELLAS ARTES, ¿CONSIDERAS QUE SERÍA IMPORTANTE INTRODUCIR MÁS CONTENIDOS O EJERCICIOS RELACIONADOS CON EL PAISAJE Y LA PINTURA AL AIRE LIBRE?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
Actualmente no existen contenidos específicos sobre pintura de paisaje, más allá de la iniciativa que pueda tener algún profesor. Sería necesario introducir algo relacionado para desarrollar habilidades de síntesis y observación
Acuarela en el paisaje
Excursiones de dibujo y pintura al aire libre.
Ejercicios de pintura del natural
Ejercicios que te enfrenen al natural de modo que se desarrolle la velocidad en el procedimiento
Es necesario de tener bases de todo y creo que aprender a dibujar es muy importante
Estudio del paisaje desde una mirada abierta a diversas disciplinas y estilos
Fundamentos de la pintura y ejecución al aire libre, técnicas, procedimientos
Interpretación paisajística
Mas salidas a pintar al aire libre
Materiales, técnicas, capacidad de síntesis
Más horas de práctica y docentes especializados en el tema
No
No lo sé
No es mi trabajo pensar en ello.
Participar en certámenes al aire libre. Introducir alguna convocatoria de pintura al aire libre de bodegón o figura
Pintura al aire libre
Salir a pintar al aire libre y clases con teoría.
Salir fuera de las aulas a pintar.
Si es importante incluir los temas mencionados, pero hay marcar la diferencia, entre una formación con criterios estéticos-artísticos y otra enfrentarse a certámenes de pintura al aire libre, donde pocas veces se valora los criterios antes mencionados.
Sí
Sí.
Sí
Sí, Interpretación del paisaje
Un estudio mas profundo con maestros de la modalidad
Asignatura optativa
Depende de lo que requiera el alumno
Estudio del color, dibujo, perspectiva
Formación práctica y teórica sobre pintura de paisaje
Pintar del natural en la calle
Pintura de paisaje es una asignatura que han quitado en algunas facultades
Un poco de poesía con la obra

Fig. 109. Tabla 35. Respuestas de los participantes encuestados sobre la consideración de introducir más contenidos o ejercicios relacionados con el paisaje y la pintura al aire libre.

14. ¿CONSIDERAS QUE PODRÍAN MODIFICARSE O ELIMINARSE ALGUNAS DE LAS REGLAS DE LOS CPRAL?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
No lo sé
Sí
No lo sé
En general varían de unos a otros certámenes
Sí
Clasificar en profesionales y no profesionales, no premiar siempre a los mismos, una vez ganado el certamen no poder presentarse para dar oportunidad a los demás, es agotador y frustrante ir a certámenes donde los premios ya están dados..
Sí
Reduciría el tiempo y no daría premios años seguidos a la misma persona
Eliminaría la necesidad de dejar obligatoriamente el cuadro en una exposición
No lo sé
Control de la fotografía.
No
No
No lo sé
Sí
No lo sé
No
No
Obligar a pintar in situ
No
Buenos jurados y libertad de formato.
Una pintura que se debería modernizar con las nuevas músicas. Trata a un público más joven y los clásicos (música) están en muchas culturas urbanas.
No
Libertad en el como pintar
Sí
No
Primero: la calidad del jurado, que no se vuelva a dar el primer premio a un artista después de 5 años, incluir textualmente los criterios y razones por la cual se han premiado.
En algunos casos reduciría el tiempo, pues dejar todo un día desvirtúa un poco el concepto de pintura rápida
Sí
Los profesionales de rápida que los hay...cuando ganan deberían excluirlos al año siguiente.
Cuidaría que el jurado no repitiese y además de jurado entendido en arte se escogiese a personas vinculadas con el y con sensibilidad artística aunque no fuesen pintores.
Rapidez de los jurados...
Soporte y medidas
Sí
No
No obligar a los pintores a dejar su obra para exposiciones temporales y hacer que pague los portes de envío para su devolución.
Sí
Establecería un formato único

No
No debería usarse fotos
Sí
No lo sé
No lo sé
Sí
Sí
No lo sé
Hacer categorías teniendo en cuenta los estilos.
Recalcar o en algún caso añadir que no se puede utilizar fotografías o tecnología para realizar la obra, y realizar un seguimiento, o limitación de espacios para un mayor control
Control del uso de fotografía, y de medios electrónicos (tablets, movil, etc. )
No
No lo sé
No
No lo sé
Que el jurado nunca sepa de quien son las obras, antes de dar los premios...
No
Reducción de tiempo, flexibilidad de formatos, reducción del tiempo de deliberación y exposición, categoría realista, pintar lo que se ve, no de fotografía, categorías (retrato, paisaje, detalle)
Sí
Que jurado siempre sean personas cultas en arte
Cada certamen sus criterios y cada cual es libre de presentarse.
Que los certámenes tengan jurados conocedores en la materia y que haya mas apoyo para los participantes ..
Creo que lo que más necesita ahora mismo este tipo certámenes es contar con un jurado objetivo y cualificado, por lo que sería muy positivo que se contemplara en el reglamento que en dichos jurados solo pueda haber profesionales del sector de las artes plásticas y la cultura, y sobre todo que no puedan repetir como miembro del jurado años seguidos la misma persona, al menos con tres o cuatro años de por medio. (No vale el concejal de cultura que de pintura no tiene ni idea, por ejemplo, ni el escritor de turno que tampoco sabe nada sobre pintura)
Limitar tamaño máximo
No lo sé
No lo sé
El uso de la fotografía frente a los participantes que pintan del natural me parece un dato muy importante de controlar
Sí
No lo sé
Sí
Sí.
Información mas precisa
No lo sé
No lo sé
Sí
No
No
No lo sé
Reducir tiempo, reducir medidas máximas, evitar el uso de marcos,

Control de la fotografía
Reducir el tiempo. Jurados más formados y profesionales. Evitar q los patrocinadores estén en el jurado o elijan sus obras.
No lo sé
Tiempo de participación, deliberación del jurado, jurado cualificado, control de fotografía
No
Sí
No
No lo sé
No
No lo sé
Prohibir el uso de tablet y móviles. Que el jurado compruebe los sitios donde se ha pintado para que no se inventen cosas. Prohibir el uso de collages y enmarcar con metacrilatos. Que los certámenes duren al menos 10 horas...
Limitaría el área de trabajo y lo vigilaría
No lo sé
No lo sé
Tener libertad de dejar o no la obra para su exposición y más libertad real de interpretación plástica
No
Limitar tamaños y reducir tiempo
No
No lo sé
No lo sé
Más tiempo, poder llevarse las obras no premiadas, jurado amplio y neutral, más difusión en medios, etc...
Flexibilidad en las bases en general y sobre todo en los formatos
Habría que estar en el sitio. Algunos se van a pintar a su casa y luego lo entregan
No lo sé
Reduciría el tiempo de algunos concursos, agilizaría el fallo del jurado para adelantar la vuelta a casa, facilitaría aparcamientos, imprescindible mostrar las obras al público y dar a conocer los premios el mismo día, no incluir a patrocinadores en el jurado.
Ampliaría el tiempo de participación, control del uso de la fotografía, impedir la participación de los ganadores del año anterior
No
Sistema de votación independiente, el jurado debe votar sin compañía de los demás miembros del jurado.
Flexibilidad en el formato
No lo sé
Formatos más reducidos( cada vez se llevan cuadros más grandes y se conceden premios menores), que en concurso de categoría profesional no hubiera premios por debajo de 300€, y que se controle la hora de entrega de premios (recorremos
Reducir el formato máximo 100x81
No lo sé
No lo sé
No
Eliminación de la técnica. Técnica libre siempre.
No lo sé

No obligar a dejar la obra en exposición y disminuir el tiempo entre la entrega de la obra y la de los premios
Sí
No lo sé
Prohibir el uso de fotografías como modelo para los participantes y controlar que la presencia de los participantes sea realmente en la ubicación donde cada artista desarrolla su obra al aire libre.
Control del uso de fotografía,
No lo sé
Sí
El óleo está sobrevalorado sobre otras técnicas. Se necesitan certámenes que ofrezcan un premio específico para acuarelistas, de otro modo, el óleo siempre va a ser seleccionado antes que una acuarela.
No lo sé
Sin fotos e in situ.
No lo sé
Formato máximo no excesivo, pintores en los jurados, premio mínimo de 300
No lo sé
No lo sé
Horarios mas tempranos en entrega de premios y flexibilidad para recogida de obras

Fig. 110. Tabla 36. Opiniones de los participantes encuestados sobre la modificación o eliminación de algunas de las reglas de los CPRAL.



18. ¿CONSIDERAS QUE EL JURADO SUELE SER OBJETIVO A LA HORA DE OTORGAR LOS PREMIOS?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
No
Sí
Tal vez
No lo sé
A veces sí y otras no porque se dejan influenciar por gustos personales y no por una valoración objetiva de técnica, composición y creatividad.
De media no
Hay muchos concursos que no ganan los mejores cuadros.
Según zonas les gusta más un tipo de pintura u otro. Algunos premios ya están dados casi antes de participar
El 95 % no es objetivo, aún mas no son personas que destaquen en el ámbito artístico.
Suelen entender del oficio mucho menos que la mayoría de los buenos participantes
No siempre
A veces, pero se mira curriculum
No siempre
Creo que el jurado a menudo muestra las mismas inclinaciones estéticas
Hay ciertas modas y tendencias
Hay ocasiones en que se premia a artistas locales sin llegar a un nivel aceptable y se premian también cuadros que se percibe a las claras que fueron pintados por foto, no del natural, no sé si es por falta de formación o por otra causa pero sucede
En ocasiones sí, he visto algunos jurados con poca sensibilidad artística pero son los menos
Cada jurado tiene un criterio y todos son respetables.
Depende de la calidad de jurados
No soy juez!
El jurado normalmente no tiene ni pajolera idea. Suelen ser profesores o concejales que nunca han pintado en este tipo de concursos, y que han pisado muy pocos museos, por lo que su formación es tan básica que se dejan influenciar por cualquier recurso facilón o por el cuadro que las barniz brillante lleve. Hay cuadros que parece que acaban de salir de la ducha de lo húmedos que están y, si no, un buen marco con metacrilato maquilla cualquier fallo.
El arte es subjetivo, por lo tanto, creo que no tiene sentido hablar de objetividad, cada uno tendrá su criterio, por lo que lo ideal es que el número de miembros del jurado sea alto para no dejar la responsabilidad en dos o tres personas, de esta forma sería más justo el veredicto.
Normalmente si, aparte de coincidir o no en gustos, aunque siempre hay una minoría de concursos en los que sí hay favoritismos
Por desgracia no siempre.
No siempre.
Por norma general el ganador no es la mejor pintura sino la que ningún miembro del jurado pone objeción en que deba ganar un premio.

Fig. 111. Tabla 37. Respuestas de los encuestados sobre su opinión acerca de la objetividad del jurado a la hora de otorgar los premios en los CPRAL.

19. ¿QUÉ OPINIÓN TIENES RESPECTO A LA FIGURA Y ROL DEL JURADO EN LOS CPRAL?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
Depende del Jurado, pero se insta a la elección de pinturas con base fotográfica.
El jurado casi siempre trata de ser objetivo, lo que no garantiza un fallo aceptable. Rara vez tiene criterio suficiente, y cuando lo tiene, le falta la personalidad para no dejarse embaucar. Un concurso es tan "bueno" como lo es su jurado, así que la mayoría de concursos son una castaña.
Es una pregunta con muchas respuestas, en general, hay dos tipos de fallo, un jurado profesional y competente que bajo el criterio de varios profesionales destacan las obras con mayor calidad( valorando diferentes aspectos de las mismas) y otro que elige las obras que tienen mayor calidad, y de ese montón son los patrocinadores los que escogen la obra que quieren,( siempre el de mayor dotación económica primero) por este último motivo, algunos fallos son inexplicables.
Los jurados están condicionados por las reglas del certamen y por las expectativas que tienen de como debe ser un cuero de pintura rápida, hay muchos clichés alrededor de esta modalidad, en cualquier caso la calidad técnica creo que es la que suelen valorar con mayor objetividad
Hay premios sobrevalorados y en la mayoría de las ocasiones no se busca un jurado de prestigio con conocimientos adecuados. A veces se nombran jurados que conocen poco de pintura en general y de técnicas pictóricas. Deberían de bajar algunos de estos premios para contratar o pagar costes de un jurado de prestigio y con conocimientos pictóricos.
Creo que hay mucho amiguismo!! Deberían ser las fichas de la filiación del pintor en sobre sellado, solo con un número en el soporte!!
Injusticia, pues se ven cada premio que realmente te quitan las ganas de acudir a este tipo de certámenes, premiando a los concursantes que han sido premiados en otros certámenes sin dar oportunidad al resto que venimos con todas nuestras ganas...
Premian a sus amigos o a sus alumnos o a los mejores posicionados y miran los cuadros con gafas de sol
Hay amiguismo y enchufismo y eso me parece mal.
Ninguna, cuando se participa en concursos estás a su merced. Se supone que asumes las reglas y el veredicto. No estaría mal que tras dicho veredicto expusiesen los motivos de porqué optan por una obra y no por otra.
Casi siempre poca formación y a veces poco objetivo
De todo hay pero prefiero que sean pintores activos y no docentes
Si es especializado tengo buena opinión
Siempre premian el mismo tipo de cuadros
En algunas ocasiones, no tienen el nivel para juzgar la calidad de las obras presentadas.
Algunas veces buenas otras regular, por lo general buena
A pintar solo se aprende pintando, siempre y cuando uno sea inconformista con uno mismo, la evolución es continua. Hay jurados muy buenos, que comprenden la mal llamada pintura rápida, ven la belleza de una pintura bien compuesta simplificada y resumida acorde con el tiempo de realización. En cambio, hay una gran mayoría de jurados que valoran mas el volumen de trabajo que la belleza y la simplicidad.
Hay de todo.
A veces son demasiado clásicos
Falta profesionalidad
Que actualmente hay de todo de muy buenos Jurados a muy malos.
El jurado debe estar al margen de la política, aunque los ayuntamientos ayuden, que no metan baza. En mi pueblo una vez estuvo de jurado el cura de la parroquia entre otros, y demostraron

un buen criterio. Fijarse en la mirada del jurado cuando contempla las obras ya lo dice todo. Y en las frases concluyentes que puedan decir al final del dictamen pues también.
Cada concurso es un mundo.
Principal al igual que las instituciones y/o empresas que los avalan.
En algún concurso he tenido dudas acerca de su competencia real
En general bastante negativa
Deberían ser más profesionales
Algunos realmente buscan las mejores obras. Otros la firma o reconoce el estilo y otros directamente se lo dan a conocidos
Deberíamos de ser nosotros los pintores, los que participamos. Somos más objetivos..
En ocasiones está amañado
Mala
Es una figura importante porque deciden quienes son los premiados y la pintura premiada influye mucho en los pintores habituales en los certámenes. Es habitual encontrarse deliberaciones muy sorprendentes. En ocasiones puede que el jurado no sea objetivo, en otras ocasiones puede que el jurado no este a la altura ni capacitado para valorar la pintura que se hace en los concursos.
A veces en el jurado hay más políticos que profesionales de la pintura o del arte. En algunos jurados solo he visto un pintor haciendo de jurado. Y en otros, el pintor actúa con prejuicio porque conoce la pintura y estilo de todos los participantes. La solución podría ser la de seleccionar un jurado que no conozca a los participantes pero que sepa lo que hace.
Me recuerda mucho al salón de los rechazados. Se premia la copia furtiva de fotografía y el efectismo. Supongo que sufrirán mucho.
Esta muy condicionado por un tipo predeterminado de formato y estética
Generalmente es buena, si están formados o pertenecen al mundo de la Pintura.
Normalmente son muy tradicionales
Buena
Fundamental y en la gran mayoría de los concursos actúan con ecuanimidad
Su figura es necesaria. Se premia más el oficio que otra cosa.
El rol es el correcto, otra cosa es la calidad del mismo...
Esencial. Imprescindible.
Es algo muy difícil, las obras tienen estilos muy diferentes
En muchos de ellos si que estoy de acuerdo, cuando el jurado proviene del mundo de las artes, y cuando digo artes me refiero a plásticas. En ocasiones ocurre que en el jurado interviene un fotógrafo/a, un escritor/a, etc., es decir, gente que proviene del mundo de las artes también. Se presupone que viniendo del mundo artístico se va a tener conocimiento o comprender la dificultad o el mérito de la obra, y en ocasiones no es así. Que decir cuando en el jurado participan gente que no proviene de este mundo, ahí es donde suele haber desarreglos importantes, o injusticias a mi modo de ver.
A veces demuestran ser poco entendidos en arte. Y también por ser poco arriesgados y premiar la pintura tradicional(más académica).
Siempre hay uno que lleva la voz cantante, y votan en manada en vez de ser un voto individual y se dejan guiar por el que más se queja, no por su criterio a la hora de evaluar una obra. Muchas veces se guían por amiguismos y les dan el premio a los que ya conocen como artistas en vez de evaluar la obra.
Si son profesionales se nota a la hora de puntuar los cuadros.
Generalmente buena.
Depende mucho del concurso
Caprichosos en algún caso, premian determinados estilos y autores, poco realistas.

Falta de objetividad. Falta de riesgo. Amiguismo. Conservadurismo.
No siempre está a la altura del certamen el jurado, si no se corrige ese problema acabarán los certámenes con cuatro gatos
Son imprescindibles. Hay tantas opciones válidas a la hora de entregar premios como estilos y formas de pintar. No siempre su trabajo es fácil.
Muchas veces con mira demasiado comercial .dejando de lado la originalidad
Desgraciadamente suele haber más política que interés real por la pintura, y se ve reflejado en el jurado que se suele formar. Cuando hay un buen jurado, constituido por profesionales con reconocida trayectoria, puede decirse que es un buen certamen, el resto de casos será tristemente una situación incómoda en la que obras de dudosa calidad serán premiadas, mientras que los buenos trabajos se irán a casa con el mal humor de los pintores que viven esa injusticia.
Negativa
Al menos en mi ciudad resultan bastante caseros.
No tienen criterio, y cuando lo tienen premian a sus amigos. La presencia de mujeres sigue siendo insuficiente
Muchas veces se guían por el realismo, o por conocer al artista, y no por la calidad de las obras
Generalmente estoy en desacuerdo con las obras premiadas. Bajo mi criterio suelen quedar las que más me llaman la atención sin premio. Eso no quita la profesionalidad del jurado (aunque en algunos certámenes, carece de formación suficiente para este tipo de valoraciones).
Creo que deberían ser totalmente ajenos a los artistas, para evitar que favorezcan a sus conocidos, o que se voten entre ellos. En ocasiones los organizadores de un concurso participan en otros y se ven favorecidos en cuanto a premios.
Es totalmente subjetivo. Son los criterios personales los que priman. No criterios de color, composición, dibujo, parecido a la realidad, calidad final.
Que sean profesionales del sector
Pienso que debería estar compuesto de más gente de diferentes edades y especialidades
No conozco los jurados y sus competencias
Siempre ganan los mismos
Evidentemente es pieza clave de cualquier concurso o competición, quizás demandaría que dicho jurado se implique más en el análisis de las obras durante las horas de ejecución. No sólo en el resultado final.
Muchas veces influye si el artista es conocido, cuadros grandes dimensiones, algo que llame la atención
No siempre son objetivos, falta de formación o se dejan llevar por ciertas tendencias pictóricas obviando otros estilos.
Supongo que ser jurado es complicado y a veces es difícil elegir correctamente
Debería ser más experto, mas neutral, y utilizar una hoja donde puntuar varios aspectos, los cuales deberían conocer los artistas: por ejemplo: dibujo, correspondencia con el tema, originalidad, etc...
También he tenido la suerte y el honor de participar como jurado.. y faltan profesionales dentro del jurado. No en todos, que en algunos es intachable el nivel del jurado, pero si en muchos concursos
Existen certámenes con jurados muy preparados y otros no.
Mala, no premian los cuadros, sino a las personas
Gustos personales
En la mayoría de los casos son profesionales, pero buscan siempre los mismos patrones-resultados en los concursantes premiados.
Muchas veces no tienen formación adecuada, sobre todo cuando son empresas que financian premios

Mayoritariamente tienen conocimientos muy limitados o delimitados
Tiene que ser conocedor y tener libertad de criterio
Poca formación. A veces son artistas, pero que nunca han participado en este tipo de certámenes y apenas han salido del taller.
Todo el mundo se conoce...
Que tiene que ser difícil fallar entre muchas obras buenas
Prefiero no opinar y con eso lo digo todo
Normalmente, ya de antemano saben más o menos dónde caerán los premios. Gente nueva, aún siendo buena y sacando buena obra, tiene menos opciones
Escasa formación artística en algunos casos, influenciados en exceso por las modas en otros casos y sin información de las bases o temática del certamen.
En muchos casos no es un jurado cualificado.
A veces el no ser artista profesional, va en detrimento de estos concursos.
El criterio no deja de ser personal de cada individuo, es cuestión de gustos,, en algunos concursos te llevas sorpresas, en el resto casi siempre se los llevan los mismo artistas. A veces da la sensación que buscan mas al artista que la obra realizada.
Necesitamos un jurado que sea justo y equitativo, no podemos dejar que le dé el premio a su amigo porque si. Creo que lo ideal es que el jurado este formado por muchos miembros sin relación directa con los artistas, y no solo del ámbito de la pintura, sino personas de otras áreas, cualquier cosa menos robots. De esta forma se puede conseguir un equilibrio en el reparto de premios, y no sería tan acusado el efecto de los amiguismos.
Creo que deben ser profesionales de la pintura, no políticos
Hay amiguísimo total!!!! Todo se sabe desde antes
No creo que el jurado deba saber quién participa
Es difícil valorar tanta cantidad de obras. Sobre gustos no hay nada escrito. Hay que respetar la decisión del jurado. Unos concursos traen a gente especializada y otros no tienen la suerte de disponer de artistas para evaluar las obras. La experiencia me dice que los peores jurados son lo profesores de facultades de BBAA no especializados en paisaje. Pero al fin y al cabo, presentarse a un concurso implica la aceptación de las bases. Así que, salvo decisiones de premios disparatadas, hay que acatar su decisión.
Muchas veces influenciados por nombre y por representación falta de conocimiento
No siempre hay profesionales evaluando las obras
Son inexpertos e influenciables, por uno de ellos que toma la voz cantante.
Debería ser más profesional
Son muy parciales y el fallo del jurado no atiende a los requerimientos artísticos necesarios para premiar a los artistas
Hay de todo, pero por desgracia en muchas ocasiones o hay "amiguismo" o los jurados no son entendidos en arte
Deberían ser lo mas docto posible y de mas de 6 miembros
No suele estar a la altura de las obras que se presentan.
Depende de los jurados
Bien
Regular a mala.
No hay problema , suelo aceptar sus gustos , si no me gusta , no vuelvo.....
La mayoría de veces no esta realmente cualificado ni es imparcial y objetivo
Se dejan influenciar por tendencias de moda
Tienen que ser justos, no es fácil su postura como jurado
Hay mucho amiguismo y mucho premio a gente de renombre solo por el nombre o cotización del pintor, no por el resultado final de las obras objetivamente.

Es el factor más importante a la hora de poner en valor la obra
Se debería cumplir y hacer cumplir las bases y eliminar el amiguismo.
Es tan variado, que no se puede concretar en nada. Para mí es siempre una sorpresa el fallo.
Creo que intentan hacerlo lo mejor posible
Deben existir porque son quienes fallan pero se aprecia un enorme y catastrófico descarado favoritismo por pintores a quienes se quiere beneficiar, dígame porque son de la zona o porque le han invitado al jurado a unos vinos. Hay fallos que son un insulto.
Modas, sin criterio propio, a menudo los miembros del jurado no están conectados con su propia creatividad, incapaces de conocer que es lo que les dice algo, quieren agradar con su elección, no arriesgan, no son sinceros. Endogamia e Ignorancia, desconexión emocional incapacita para valorar quien merece un galardón. Por supuesto que hay excepciones. En caso contrario, que haría participando en certámenes donde no confío en el criterio de los jurados.
Me gustaría siempre que fueran objetivos y que se avocaran responsablemente a dar un veredicto justo
A veces hay mucho amiguismo
Que no son en la mayoría de concursos verdaderamente conscientes del daño que hacen a este cuando dan los premios sin conocimiento o a dedo.
Normalmente bien... en algunos hace falta más pintores en los jurados
Opinión muy subjetiva según sus gustos
Los jurados suelen estar firmados por pintores de estudio y no por pintores de pintura rápida y pienso que sería lo más adecuado
En algunos concursos en el jurado hay apenas pintores o especialistas en arte y valoran solo la obra por un gusto personal

Fig. 112. Tabla 38. Respuestas sobre la opinión que tienen los encuestados respecto a la figura y rol del jurado en los CPRAL.

25. ¿PODRÍAS EXPLICAR CON MÁS DETALLE EL PROCEDIMIENTO Y MÉTODO QUE SUELES SEGUIR EN LOS CPRAL?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
No
Primero dedico mucho tiempo a "entender" el espacio a pintar. Visualizo la obra. Dibujo levemente para situar pesos. A partir de ahí, intento acercarme a mi referencia mental de un modo anárquico.
Realizó un dibujo basándome en las formas más predominantes y La Luz que sobre estas incide, con un dibujo muy básico y sintetizado
Normalmente hago un encaje con proyector y con línea para seguidamente manchar con la pintura perdiendo ese encaje inicial, en los concurso de pintura rápida suelo encajar con pincel a línea y luego mancho con tintas planas
Realizo una mancha monocromática valorando el clarooscuro y después empiezo a utilizar colores.
Si es una panorámica paisajística, tomé un apunte de lo mas relevante del paisaje, si es paisaje urbano, comienzo encajando con un dibujo lineal posteriormente lo mancho con color sin perder el dibujo inicial!
Comienzo en acrílico y termino en oleo
Esbozo y encaje a lápiz. Mancha a Acrílico y finalizo a óleo
Primero dibujo fijo y mancho para ir empastando con color de oscuro a claro
Encaje de líneas compositivas con carbón y posteriormente con pincel y mancha
Elijo sitio, encajo con carboncillo, hago una foto porque se que cambiara la luz y los colores, mancho y empiezo ..... Pinto, pinto, pinto y cuando quedan 20 minutos me entran las prisas, la genialidad y me arriesgo empeorando el cuadro.
Selecciono tema. Encajo el dibujo mentalmente, y empiezo a manchar La tela.
Dibujo, color-mancha y definición
Normalmente comienzo encajando con carboncillo, después construyo masas con aguadas y veladuras que dependiendo del tema son mas o menos opacas. Una vez manchado empiezo a definir las formas ajustando los tonos y la intensidad del color.
Hago un pequeño encaje, con muy pocas líneas, y empiezo a manchar
Lo dicho en el punto anterior
Dejarme llevar por el clima, si llueve pues es un cuadro más triste que probablemente si hace sol, y viceversa. Pero también influye el entorno.
Ante todo se elige el tema: armónicamente, compositivo y estético, posteriormente se ejecuta las primeras manchas inherentes al tema, viene el dibujo y finalmente se procede a incluir la materia pictórica.
Normalmente comienzo dibujando lo preciso directamente con el pincel a modo de aguada, Para en adelante continuar con empastes dependiendo de la obra y de los efectos que quiera conseguir. Interpreto el tema y nunca copio con exactitud. Y pinto para mí, nunca para el jurado
Primero, dibujo, luego acrílicos y termino con óleo
Mancho con pinceles ordenando colores , luces y contrastes a grandes rasgos con acrílico. Dibujo las líneas principales sin detallar. Comienzo a construir el paisaje con pincel y a base de manchas y entonando y armonizado el cuadro en si.
Voy de lo general a lo particular. Realizo un encaje con grandes masas (ayudándome de líneas que realizo con un pincel más fino) con una brocha plana de cerda blanca. Aproximándome al tono general. Y después voy ajustando y definiendo las formas con pinceles más pequeños.
Pinto exactamente lo que siento ese día y mi relación con el paisaje elegido.
Encaje del motivo, me remito al apartado anterior

Una síntesis en el encaje situando dos o tres puntos que quiero que sean más significativos, a partir de ahí procedo a manchar desde las zonas más amplias
Varios dependiendo la temática
Me baso en el claro oscuro del paisaje
Según día o motivo, se encaja o se parte de manchas intentando reproducir la impresión visual y teniendo en cuenta el momento de iluminación (que es variable a lo largo del día) que se quiere plasmar en la obra
Realizo un encaje con dibujo, y después mancho todo el lienzo con color. A partir de ahí voy haciendo las sombras, luces, detalles...
Suelo dedicar más tiempo a la búsqueda de un lugar o situación que me llame la atención a que despierte algo en mí, por eso suelo empezar tarde a pintar. Una vez seleccionado un lugar, preparo todo y doy una base de color, mientras seca esta realizo varias pruebas y encuadres a lápiz en un bloc de dibujo. Por último comienzo a dibujar o manchar con color, según el motivo, tiempo o lo que me inspire el motivo.
No, ya que en los concursos hay especialistas en copiar al compañero y después se van vendiendo como grandes maestros plagiando al verdadero artista
Llevar el lienzo preparado.
Dibujo a grafito o carboncillo sobre yeso con collage de papel de periódico. Después pintura acrílica con espátula
Manchado del Fondo. Dibujo-esquema. Y Manchado de color
Preparación soporte, color uniforme, encuadre, collage ( en ocasiones) manchas, detalles... Barnizado. En ocasiones utilizo pigmentos.
Depende de la temática y el lugar .
Avanzar con la obra en conjunto.
Sólo en concursos de rápida utilizo fugas acentuadas porque resultan atractivas. Por lo demás soy fiel a mi proceso pictórico habitual, es decir, representar con fidelidad lo que veo y no inventar un cuadro que bien podría ser Lebríja o Cancún
Marcar con una mancha más aguada el esquema y la colocación de lo que voy a pintar, después de eso ir añadiendo color por todo el cuadro, de manera que quede armónico
En el caso de ser una pintura al óleo o acrílico, suelo comenzar con dibujo lineal en carbón vegetal, manchando luego con color para enfondar con una primera capa bastante diluida. Luego voy completando por sectores. En caso de dibujo en grafito, suelo hacer un encaje muy lineal controlando mucho las formas e intentando ser lo más limpio posible para poder fusionar ese primer boceto con el sombreado final.
1 observar, 2 dibujar, 3 pintar
Variadas pero era la primera vez
Con métodos de la escuela realística
Depende el motivo
Suelo aplicar una base de imprimación del color que crea predominante en la paleta de la imagen que voy a representar, aplicar grandes manchas, y a partir de ahí, esbozar el dibujo y encaje previo.
Encaje a lápiz. Mancha en acrílico encajando luces y sombra y últimos detalles con oleo para darle el color y buena luz
Dibujo+ pintura+ improvisación+ sentimiento+ retroalimentación con la obra y la técnica
Observación, dibujo rápido en mi libreta, y a pintar directamente.
Encajar y pintar
Geometría, armonías en grandes manchas y detalles focalizados en puntos de atención concretos.
Busco un sitio que tenga sombra, que pueda ir a wc, una vez estoy acomodada, Realizo una búsqueda visual de lo que más me pueda atraer , con las manos observo como si estuviera

enfocando con la cámara, Realizo alguna fotografía, ver jerarquías luces, sombras, preparo carboncillo para encajar e ir manchando.
Encaje a carbón, luego barra negra acuarelable. A partir de una paleta de grises y fríos voy manchando. Luego introduzco los cálidos
Encajo la composición con manchas pictóricas de un tono armónico y sigo definiendo algunas zonas y conservando algunas zonas más atmosféricas
La primera impresión para dar frescura y limpieza al conjunto.
No es algo personal
Soy aficionado a la fotografía y suelo tomar varias fotografías previas con el móvil para poder visualizar bien la composición que voy a intentar plasmar. Me cuesta mucho visualizar la obra si no sigo este procedimiento previo.
Encaje con dibujo. Pintura. Collage y pintura otra vez hasta finalizar.
Si realizo collages, pego, realizo pátinas, encima de estas dibujo un poco la composición y empiezo a manchar, utilizando pincel y espátulas.
Empiezo con un dibujo sistemático, y continuo con la entonación mediante carbón compuesto
Busco un encuadre, boceto y pinto
Si es Acuarela las líneas de encaje son escuetas y el agua corre. Con acrílico hago un encaje con más precisión .... Relativamente....., luego manchó grandes masas de color....
De lo general a lo particular
Componer las masas de luces y sombras desde lo general a lo particular. Del pincel más grueso al más fino.
Dibujo-boceto para encaje + pintura + retoques
Encajo con lápiz 4h y realizo una primera aguada tipo té, a continuación cuando sigue húmedo el papel añado distintas consistencias de agua y pigmento hasta crear distancias y profundidad. Dejo secar y realizo pinceladas mas discontinuas pero controladas hasta terminar la obra.
Elección del paisaje como fondo del central de la composición
Acuarela pura
La acuarela es un medio vivo y amplio, no se puede seguir un método. Es el método el que sigue a la pintura. Cada certamen apetece una visión del motivo. Según clima, temperatura, luz, ambiente, etc...
Si
Como ya domino el encaje y dibujo , suelo hacer un encaje muy rápido y suelto y paso a pintar redibujo con color directamente
Realizo un dibujo lo más preciso posible de aquello que tengo delante y voy haciendo veladuras sobre el dibujo, dejando la línea de lápiz a vista como parte de integrante de la obra.
Suelo comenzar con un encaje de dibujo muy sencillo que termino por resolver con la pintura. En ocasiones comienzo directamente con manchas de color como base de la composición
Encaje a lápiz, y como una impresora voy del cielo al suelo, no hay tiempo de repasar.
No, depende de cada día y de como me sienta.
Siempre me apego a las reglas por lo general hay
Unas veces dibujo y otras mancho con el color, luego voy definiendo y acabo dando unos toques finales con mas detalles en ciertas zonas
Comienzo con mancha general y luego voy sacando luces y sombras, formas.. sin dibujo previo
Primero dibujo, luego pinto
Si es acuarela, parto de un dibujo. Si trabajo en acrílico parto de un fondo y posteriormente dibujo

Fig. 113. Tabla 39. Respuestas de los encuestados sobre el procedimiento y método que suelen seguir en los CPRAL.

<b>28. EXPLICA SI ES EL CASO, CUÁLES SON ESTOS PROCEDIMIENTOS O REPERTORIOS ESTANDARIZADOS QUE CONFIGURAN UN ESTILO PROPIO.</b>
<b>DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS</b>
Uso un lenguaje muy ecléctico. Trato la técnica y el recurso como una "capa" más. Del mismo modo que el dibujo configura una capa, el color otra, la textura, etc., en mi pintura, los recursos técnicos (vinculados muchas veces a diferentes estilos pictóricos) conforman otra capa, con su ritmo particular y entrelazada con el resto de capas. Esta sería, a nivel plástico, la característica más singular de mi pintura.
Trabajo con manchas de color ajustando diversas densidades matéricas, así como diversas partes más definidas en cuanto a dibujo
Manchas y empastes en las luces. Ciertas partes con desenfoces para ayudar a las direcciones visuales.
Según el sitio , procedo a manchas, en otros casos con espátula y en otros motivos con lápiz carboncillo!!
Escuela impresionista
Primera mancha oscura y luz encima. Espátula mayormente
Uso del color y la línea. Mancha personal.
Color
Trabajo con transparencias.
Manchas planas simplificando para definir el final
Considero que la variedad de efectos enriquecen una obra, la alternancia entre semitransparencias y empastes, zonas planas y texturadas, trazos cruzados etc.
Espátula y texturas. Y sin definir demasiado las formas
Pintura realista
Dejarme llevar por lo que veo, aunque a veces debería dejarme llevar por lo que siento. Pero hay es donde está un rap pintado, o un trap insinuado.
Cada vez distinto...suelo variar
Carboncillo-acrílico
Pincel
Es habitual encontrar clarososcuros contrastados porque suele llamar la atención en un primer vistazo.
Uso siempre un tipo de pintura especial, desenfoces y enfoques muy contrastados
Uso de determinados tonalidades, buscando la luminosidad.
Amplias manchas
Espátula
Enfoques de perspectiva que destaque alguna luz
Mis obras suelen basarse en composiciones luminosas y de variado colorido, con trazos rotos o discontinuos, en ocasiones juego contexturas y materias de carga. Estoy últimamente introduciendo collages a las obras que realizo In Situ.
Mancha desenfocada y zonas contrastadas
Mis procedimientos varían según el concurso, no tengo una metodología clara, voy y pinto lo que me apetece y según mi estado de ánimo.
Mucho material
Collage. Pintura blanca y negra con manchas rojas. Texturas de yeso y arena
Densidad con espátula y cartón. Raspados. Mucho color.
Generar el dibujo directamente a través pintura, barridos, fugas acentuadas, aprovechamiento del contraste de luz propio de la época de concursos, gestualidad en la pincelada, respeto al

color, negación de recetas como la desproporcionada desaturación del color, el abuso de contrastes por igual en todo el soporte, o deformaciones inexplicables
Suelo utilizar colores claros, poniendo mucha luz en los cuadros
Pinceladas puntillistas
De todo
Uso un boli sepia
Colores saturados, fluor y planos, con un grafismo que refuerzan las formas. Casi siempre con rotulador.
Textura espátula. Contraste luces y sombras. Color. Luz
Dibujo, capas, técnicas propias
El cromatismo de mi paleta y el juego con las materias
Teoría del color aplicada a la realidad
Una vez tengo ya claro dónde va cada cosa, empiezo aplicando colores no con mucha carga, este verano me he quedado a mitad camino me ha faltado más atrevimiento aunque en el curso de pintura allá prima de Carricola , ha sido un gran avance.
Las técnicas mixtas permiten realizar una obra más evocadora y poder llevarla a tu terreno pictórico
Mi pintura es la que pide el momento y cumple con muchas cosas a la vez
No, es algo personal
Manchas amplias y sugerentes. Enfoques y desenfoques según la comunicación e intención de la obra
Equilibrio entre espacios, dejando el vacío como elemento fundamental de la obra.
El color de la patina y paleta de color utilizada.
Dibujo muy estudiado sobre una preparación especial para carboncillo con textura, para después ir metiendo carbón poco a poco en capas, acabando con el barnizado para que adquiriera mayor calidad la obra, y se distingan más todos los matices.
Todas tienen un parecido significativo aunque sean distintas
Paleta poco saturada y sutileza
Manchas planas y sintéticas con pincel
Dibujo muy preciso, uso de gamas en grises, reflejos en agua
Poco dibujo, manchas, nunca utilizo reglas/espátulas para las líneas. Defino con pincel antes de terminar la obra.
Me gustan los desenfoques y enfoques contrastados usando diversas porciones de agua-pigmento. Las manchas planas y sintéticas las uso en el primer lavado
Utilizo mucho las mascararas (enmascarados de reserva)
Fuerte estructuración del dibujo con lápiz, barras carboncillo, ...
Acuarela pura
Libertad
Acuarela...normal...
Es todo un conjunto de trazos y formas muy característica junto a técnica y trazos
Suelo realizar machas muy gestuales y texturizadas combinadas con otras más planas y neutras

Fig. 114. Tabla 40. Respuestas de los encuestados sobre el procedimiento y método que suele seguir en los CPRAL.

50. ¿EL HECHO DE PINTAR EXPUESTO A LAS MIRADAS Y COMENTARIOS DEL PÚBLICO SUPONE ALGÚN PROBLEMA A LA HORA DE TRABAJAR LAS OBRAS?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
A veces sientes presión y otras te gusta escuchar lo que dice la gente. Depende del día que tenga
Algunas personas se ponen muy pesadas.
Cuando viene alguien y te dice "parece una foto, qué bien" no sabes si enfadarte o llorar
No siempre y cuando las personas que miran, sepan respetar los límites, los espacios, y esto a menudo no ocurre, depende del lugar, del grado de conexión de la gente consigo misma. Hay mucha gente que sabe estar, hay mucha que no sabe. Mucha gente que no se respeta a si misma, no se puede esperar que sepan respetar el espacio de otro.
Puede ser muy gratificante o muy estresante, depende del comportamiento del público. Estresante cuando te topas con alguien que quiere hablar largo y tendido y no comprende que tienes el tiempo limitado.
Si, a mí me condiciona bastante, creándome una falta de concentración del 50 %

Fig. 115. Tabla 41. Selección de respuestas de los participantes sobre si consideran que pintar expuestos a las miradas y comentarios del público durante los CPRAL les supone algún problema.



32. ¿EN TU PRÁCTICA PICTÓRICA PERSONAL TE INFLUYEN O TE MOTIVAN ALGÚN TIPO DE ESTILO, PINTOR, PERÍODO O CORRIENTE ARTÍSTICA?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
Muchos
Figuración. Antonio López
Determinados artistas
Expresionismo, neoexpresionismo
A veces surgen reinterpretaciones.
Mas que personas, son los campos de la arquitectura, el naturalismo, etc.
Mi marido que me apoya
Velázquez, Antonio López, Veermer, ...
Hopper, Sorolla
¡¡¡Tantos !!!
Clásicos, impresionistas, surrealistas hiperrealistas
Cuadros que han ganado otros cprial y me gusta como han resultado las luces, los encajes..
Sorolla por el tratamiento de la luz, y los fauvistas por colorido
Muchos. Neoplasticismo, cubismo e impresionismo sobre todo
Turner. Pintores modernos (expresionistas alemanes, etc.)
Impresionistas
Impresionismo
Pintura plein Air del siglo xix
Realismo post romanticismo, Carlos de Haes
Pintores del pasado y del presente
Tal vez
Manuel Castellero, Toval, Antonio Barahona, Cristobal León, Daniel parra
Muchos de los que suelen ganar: Cristóbal León, Daniel Parra, Miguel Linares, Abraham pinto, etc..
Monet, Sorolla , el impresionismo
Velázquez y Sorolla
Calo Carratalá, José Albelda, José Saborit, Javier Chapa, Marcelo Fuentes, Nico Munuera, Zobel.....
Modernismo, realismo mágico
Realismo
Todos
Impresionismo
Los minimalistas
Sorolla, Jesús Coronado, Escalera, Fcastro, Eudes Correia....
Morandi
La síntesis de Manolo Jiménez Sánchez, Pablo García Ávila, Miguel San Pedro, Alvaro Castagnet. La composición y el color de Joseph Zbukvic, ....
Existe estilo en estos certámenes
Antonio López
Pintura de acuarelistas resueltos y fieles a la realidad
Cézanne, Turner,
Miro mucho de todo, siempre estoy en continuo aprendizaje
Realismo, impresionismo (Sorolla, por ejemplo)

Fig. 116. Tabla 42. Respuestas de los participantes encuestados sobre las influencias externas en sus prácticas pictóricas desarrolladas en los CPRAL.

44. ¿EN ESE CASO QUÉ ES LO QUE CONSIDERAS QUE APORTAN?
DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS
En mi caso, una síntesis del trabajo, soltura.
En el caso en el que el artista participe de ambos ámbitos.
Aunque hay algunas técnicas novedosas en general se basan en técnicas tradicionales.
Relación con otros pintores !
Espontaneidad.
Creatividad, inmediatez, cercanía al público.
Valentía para afrontar compromisos de plazos en caso de exponer en museos o galerías.
Experiencia pictórica, soltura, técnica...
Si, porque siempre se nota la técnica del artista y elaboración de sus resultados de la obra
Frescura, sencillez, emoción del momento.
Muy pocos participantes aportan algo novedoso.
Expresividad de lo cotidiano y el instante.
Nuevas respuestas. La realidad para un artista joven que quiere aprender y conocer.
Sobre todo destreza y aprendizaje.
Las iniciativas como las CPRAL están bien, pero otra cosa es la distorsión que adquieren en la practica por parte de los organizadores y concursantes.
Profesionalidad.
Poco.
Amplia los conocimientos prácticos sobre la pintura, observa diferentes estilos, pinceladas, plasticidad y forma de ver el paisaje de los compañeros y nos hace ver el paisaje primero de una manera global y finalmente el detalle.
Diversión a los pueblos y ciudades.
Lo único que aportan es aprendizaje y conocimiento de la luz.
Cazadores de premio.
Tendencias.
Una lenguaje actual del paisaje en la pintura, además de técnicas, procedimientos..etc
Técnicas y nuevos materiales.
Llevan la cultura, el arte a la calle.
Hay una corriente o estilo. Y un grupo de profesionales reconocidos.
Contacto con la gente, dinamizan la vida cultural, muestran arte en la calle, son un reto personal.
Creo que dan salida un determinado estilo pictórico y viene bien como entrenamiento.
Interculturalidad y tener una visión mas amplia de la pintura.
Estos certámenes crean confusión acerca de lo que es el arte, pues fomentan el academicismo, que es algo que permanece en la pintura como artesanía, que es lo que llevan a cabo los pintores, pero los artistas usan la pintura como herramienta o vía para crear arte, y este en la época contemporánea dista ya mucho del academicismo, y la gente que asiste como público a estos certámenes, y los propios pintores que participan, no hace sino confirmar ese esquema mental que tiene de que el arte es "pintar bien", lo cual traducen en que el cuadro se parezca a la referencia. Esto lo que consigue es empobrecer aún más el desarrollo de un lenguaje artístico en esos pintores, que por eso siguen siendo pintores y no artistas, así como la comprensión, o la adquisición de un interés, por parte del público del arte contemporáneo.
Espontaneidad en la ejecución.
Un canon estético a veces valorado y a veces denostado.
Innovación porque cada artista tiene su personalidad y su manera de pintar.
Experiencia y conocimiento.

Porque el jurado ha elegido las 3 obras ganadoras en estilo contemporáneo aportan sólo algo a esta tipo de pintura.
En verano hacer él clase con modelo desnudo
Aportan la diversidad y gran variedad de interpretaciones de casi un mismo paisaje por parte de muchos pintores. Elementos plásticos que definen unos mismos elementos, pero de maneras muy diferentes.
Frescura.
Relación con otros pintores, conocimiento de técnicas, etc.
Cohesión social.
Una práctica que da valor y visualiza el ejercicio de la pintura.
Rapidez y soltura en el trabajo de estudio
El hecho de pintar del natural es un acto contemporáneo "en sí mismo", depende del tratamiento que se le de.
La facilidad para mezclar el color y su aplicación
Mediocridad. Esto es un circo que se ha montado para entretener en los pueblos, y un modo de ganarse algunos muy bien un dinero fácil. Hay concursos donde el concurso lo organiza una asociación y la presidenta es la madre de la que gana el premio. Otro donde el novio le da el premio a su pareja, en otros las alumnas son el jurado del profesor que les da clases.. En fin... He visto de todo.
Mi estilo personal.
Un escaparate diferente para el público, y una oportunidad para el artista de expresarse de otra forma, o como lo llaman algunos artistas: otro lenguaje.
Investigación plástica.
Fluidez y rapidez.
La frescura, la soltura del trazo, espontaneidad,
Frescura.
Echas un buen día con compañeros.
Es evidente, no es que aporte, es que es una práctica artística contemporánea.
Innovación e investigación
Utilización de grandes formatos al Aire Libre. Frescura de las obras.
Espontaneidad, frescura, síntesis, capacidad de abstracción.
Frescura, valentía, confianza.
Frescura.
Frescura y pintores q pueden vivir de la pintura.
Capacidad de síntesis.
Seguridad.
Visión de paisajes sugerentes. Visión de perspectiva espacial. Visión de problemas derivados de pintar del natural.
Visiones varias.
Conocimiento en las nuevas tendencias y materiales y rapidez y soltura a la hora de solucionar la obra.
Un ensayo de formas y actitudes.
Frescura.
La reunión de diferentes estilos y procedimientos. Una competitividad un tanto estúpida. Y oferta de ocio (no tanto cultural) para el lugar.
Hay poco tiempo para aportar algo meditado, pero es un gran laboratorio de ensayo, para obras posteriores.
Todo, frescura, inmediatez, el golpe de efecto que provoca la sintonía entre el paisaje y el pintor, una sensación, una aventura.

Contacto con la realidad, compartir, reciclar, airear, aprender. Pero la propia dinámica de los certámenes, los convierten en algo repetitivo, a menudo vacío, donde solo se busca reconocimiento, hay mucho individualismo, la mayor parte quiere triunfar, no aprender, no compartir, no evolucionar, no crear. Quieren triunfar, y punto. Todos quienes participan deberían obtener un aprendizaje de la experiencia, un reconocimiento, un feedback. Somos muy cortos de vista todos, no aspiramos a crear, a conectar emocionalmente con la realidad a través de la pintura, a compartir.
La vivencia del momento y el intercambio con los demás
No
Al fin y al cabo no deja de ser una convivencia entre arte y artistas.
Frescura, espontaneidad..
Novedad
Considero que aportan espontaneidad la frescura del natural y los diferentes puntos de vista diferentes artistas y siempre se descubre algo nuevo
Conocimiento de otros pintores
Frescura y espontaneidad

Fig. 117. Tabla 43. Respuestas de los participantes sobre si consideran que los CPRAL aportan algo a las prácticas artísticas contemporáneas.



46. ¿PIENSAS QUE LAS PRÁCTICAS PICTÓRICAS EN TORNO A LOS CPRAL ESTÁN CONSIDERADAS Y VALORADAS POR EL ÁMBITO ACADÉMICO, UNIVERSITARIO, GALERISTAS, CRÍTICOS O CURADORES DEL ARTE?

DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS

Si

Los premios de pintura solo sirven para impresionar a cuatro catetos que no tienen ni idea de que va esto. Tu mismo pudiste comprobar en Aspe como un cuadro que no colgarías en tu casa ni harto de vino, es premiado. Mientras los organizadores se conformen con jurados sin criterio, fácilmente impresionables, o que inexplicablemente, retroceden 200 años en el tiempo cuando se ven en la tesitura de premiar, los CPRAL tendrán esa mala fama, merecida . Aquí la creatividad no vale de mucho. No sirve que se componga estupendamente, o que se asuman grandes riesgos y no se naufrague. Olvida las sutilezas, la gestualidad y esas tonterías. Aquí triunfan otros valores. Se premia la obra inocua, bien ejecutada, pero anodina.. Participar en certámenes de pintura rápida y no acabar lobotomizado exige una voluntad férrea. No todo el mundo la tiene y menos con 25 años. Y no creas que no entiendo que son un evento popular, vamos, para el populacho. Se que un fallo acorde a criterios contemporáneos seguramente nunca sería del agrado del pueblo, pero es responsabilidad de todos los implicados en esto el educar, tanto al espectador como al recién iniciado en este mundillo, que busca experiencia y algo de remuneración por su trabajo. .. Al final, lo único que te queda es ser selectivo. Los concursos suelen tener inercia y cierto grado de previsibilidad. Aunque siempre puede haber sorpresas, sabemos de que pie cojea cada uno. Luego la decisión es tuya, renunciar a certámenes por cutres o participar de la fiesta. Si necesitas cualquier otra cosa, comunícamelo. Todo sea por contribuir a mejorar este mundillo. Saludos

Depende de la persona. No se puede meter a todos en el mismo saco.

No tienen una consideración desde las plataformas legitimadoras del Arte con mayúsculas

Parece que la pintura sigue una doble línea: la de pintura rápida y la de estudio. En general creo que no hay muchas galerías que expongan pintura rápida. Creo que se promueven este tipo de certámenes porque son muy valorados por la gente, para ellos es como un espectáculo o una competición deportiva... Hacen sus propias "apuestas" de obras ganadoras y su propia crítica... Los críticos de arte creo que están en otros menesteres; no se suelen ver críticas en periódicos sobre obras ganadoras de pintura rápida pero sí de otro tipo de certámenes.

Muchas veces !Si! Y otras !No!

No

No. De ninguna manera. Mas bien son un problema.

No y con razón.

Hoy no, pero dentro de poco.se valoraran porque la gente no sabrá coger un lápiz

Si

En pocas ocasiones los galeristas se interesan por ello.

No. Así como los impresionistas salían a pintar juntos, razón por la que evolucionaron tan rápido y hacían sus cuadros en una sola sesión, fueron valorados como se merecían. Nosotros hacemos lo mismo, con la diferencia que somos muchos mas y nos movemos por todo el país. Un día pintamos con los grises del cantábrico y al otro con la luz del mediterráneo, haciendo un mestizaje de pintura que hasta ahora no se había hecho. En mi opinión creo que hay un caldo de cultivo del que nadie habla. Se habla de pintura rápida de una manera despectiva, cuando en realidad es simplemente captar el momento con unos pinceles. Calculan los expertos que por su frescura e inmediatez Velázquez pinto el retrato de la infanta margarita en las meninas entre 10 y 15 minutos.

Depende de los jurados, en líneas generales, SI

No demasiado
Sólo para expertos
No están valoradas
Académico y universitario (NO) Críticos y galeristas (SI)
Poco
No mucho. Es pintura muy rápida
No en la gran mayoría, por la calidad de los jurados y concursantes.
Si. Es de valorar una obra de formato además grande y terminada en 5 o 6 horas
A veces.
En absoluto
La pintura en general en esos ámbitos esta muy denostada. Y la cpral es algo que no les interesa o esta mal considerado. Muchos pintores participamos en los concursos por que estos últimos años vender pintura es muy complicado. Los concursos, dentro del mundo de la pintura, están muy relacionados con lo amateur. Pero en nuestro entorno hay muchos concursos, muchos pintores que sobreviven de ellos y tanto nivel que es algo que se esta, o esta profesionalizado. Podría decirse que estos concursos son una disciplina dentro de la pintura que funciona de una manera muy particular y alejada del "gran" arte.
En el ámbito académico lo consideran demasiado clásico y con un significado pobre, los galeristas no tienen ningún interés porque no es novedoso y no hablo de los críticos o los curadores, al fin y al cabo esta expresión de la pintura, en mi opinión, se a reducido a la práctica o la destreza del pintor en su casa, no le hará famoso pero si le dará mucho que aprender cada día.
Sinceramente creo que no. Repito que se acude a la caza del premio (efectismo)
El público en general no lo ven como arte , sino un acto lúdico cultural de su localidad . Los organizadores también suelen utilizarlo para proyectarse públicamente y promocionar su gestión quedando el arte en sí en un segundo plano.
Poco, pero ayudan.
No lo creo
No
No son suficientemente valoradas
Algo si, "engordan" el curriculum y en algún caso concreto son definitorias del autor y la técnica
Si, por supuesto.
Creo q no, puesto que a estos certámenes puede acceder cualquier pintor (amateur, estudiante..) Y las elites del mercado del arte no les consideran como iguales.
Creo que no, que están poco valoradas o incluso mal vistas, aunque considero que su reputación va ganando enteros ya que no sólo se ha convertido en un arte conservador o clásico, puramente realista sino que hay artistas que sorprenden por su innovación o su capacidad creadora no únicamente plasman la realidad tal cual la ven.
Creo que poco
Negativamente valoradas
Si
No
Hay de todo
No mucho
No. Son un ejercicio más.
No creo que mucho ya que no suelen ser las mejores obras de nadie
No siempre. Más bien no. Pero hay pintores de PR excepcionales.
Depende
Lo dudo mucho, debido a que como ya comenté, son certámenes de pintores, no de artistas

Si
No
Las percibo como mal vistas porque en rápida se produce y se premia más pintura barata que valiosa
No creo, aunque depende del jurado del certamen
Francamente, lo desconozco. Quiero pensar que el interés por descubrir nuevas corrientes artísticas y nuevos artistas favorece que otros ámbitos (como el académico, universitario, galeristas, etc.) Sí consideren y valoren las prácticas de los entornos que se dan en los CPRAL.
No mucho, de hecho en muchos concursos no se valoran los trabajos más dibujísticos, solo los pictóricos.
No. En absoluto. Está ligado a una práctica popular y la academia no lo valora. Considera que es algo inservible (porque no tiene un pátina intelectual).
No valorados ni considerados
Tal vez
Podría ser pero es mi primera vez que participe
Si
No
No.
Si, o al menos debería. Pienso que en las universidades se debería de dar mas protagonismo
No, nos e suele dar el valor que debería.
No. Están muy desvaloradas
Creo que no.
No
Sí, pero negativamente
No
Creo que no están suficientemente valoradas, que se considera una práctica como afición y que no trasciende lo suficiente a la sociedad. Por otra parte consideró que hay muchos profesionales, profesores que luchan para que se le de mayor protagonismo.
No. Alguna vez he oído la palabra mercenarios.
No están consideradas en un grado superlativo
No y no deberían estarlo
Creo que si lo que haces es sincero y no te copias a ti mismo, antes o más tarde serás bien considerado.
Espero que no, por favor!
Casi nunca
No tengo la información suficiente para poder contestar esta pregunta, lo que si estoy seguro es que son un reclamo muy atractivo para el publico, y una forma muy bonita de acercar el arte a la gente.
No lo creo
No, se piensa en los CPRAL como un arte menor.
Creo que no
Supongo que sí.
No lo se. Pero debieran estarlo
No sé....
No y me parece bien
Por los galeristas cada vez más, saben de donde sacar talento. El resto no me importa en absoluto. No me han enseñado prácticamente nada. Incluso alguno habrá aprendido de mi.
No generalmente

Están denostadas tanto en ámbito académico como en el galerístico ( al ser competencia en ventas y adquisiciones)
Poco
Están mal valoradas y a veces con razón por la parcialidad e incapacidad de los jurados a designar realmente cual es la mejor obra merecedora de premio
No, creo que no se valora, y lo entiendo. Observo como en los CPRAL la gente hace cuadros que impacten a jurado de golpe. Porque dedican el suficiente a cada obra. No se busca una obra con contenido, si no que impacte visualmente. Además muchos participantes se mimetizan en un intento de hacer obras similares a las que suelen ganar premio.
No están valoradas
No
Poco
Creo que si
No
No demasiado.....a veces.....
Sí, completamente, ayudan al currículum artístico.
No, depende del director de cada ámbito.
No lo se. Pero no creo que todo deba medirse en función de si aporta algo al ámbito académico. Somos seres humanos, sociales, y la cooperación está mucho mas presente en la naturaleza que la competitividad. Deberíamos aprender mucho de lo que ocurre en la naturaleza.
Lo importante es lo natural y creo que tienen un alto valor pues las cosas cambian
En ocasiones, hay que tener en cuenta que es una ventana para acceder al mercado.
Si
No lo suficiente
Poco
No lo sé? Ahora mismo el arte no está en su mejor momento y los pintores aunque sean licenciados en Bellas artes acuden a los concursos en busca de premios ...los galeristas tienen que valorar la obra ...un título no hace mejor pintor a nadie ...solo el trabajo duro

Fig. 118. Tabla 44. Respuestas de los participantes acerca de que las prácticas pictóricas en torno a los CPRAL, estén consideradas y valoradas por el ámbito académico, universitario, galeristas, críticos o curadores del arte.

**47. COMENTA CUALQUIER PENSAMIENTO, EXPERIENCIA U OPINIÓN QUE CONSIDERES RELEVANTE COMO APORTACIÓN A ESTA INVESTIGACIÓN.**

**DESARROLLO DE LAS RESPUESTAS**

Creo que los certámenes de pintura rápida se están desnaturalizando y perdiendo frescura . Tengo la sensación de que ya hay profesionales de la RUTA de los certámenes de pintura rápida que conocen demasiado bien los gustos del jurado y saben el producto que han de presentar. La verdad es que en el último certamen pude comprobarlo . De todas formas entiendo que para algunas personas que viven del arte, esta sea una fuente importante de ingresos. No es mi caso y quizás por eso tenga un punto de vista más crítico. Ruego que si quieren contactar conmigo lo hagan a través de mi correo particular.

Es una buena forma de empezar; pero últimamente se ha convertido en oficio y le quita un poco de encanto.

Siempre ganan los mismos. No hay mucha obra realmente impactante o diferente. Todo muy clásico

Solo acato las reglas y disfruto con la pintura.

Aumentar el número de los concursos

Los concursos son muy interesantes, pero a veces las prisas y la presión por "agradar" al jurado, no son la mejor tesitura para desarrollar el arte.

Mi mail es. , me gustaría poder ver las conclusiones que saquéis de este estudio. Gracias y un saludo

Para mi son muy gratificantes y un aprendizaje constante, no sólo por la práctica sino por compartir con otros artistas diferentes puntos de vista o estilos que pueden enriquecer la obra de uno mismo. La parte mala de los CPRAL para mi, es la falta de compañerismo que algunos pintores tienen con otros artistas por el hecho de realizar obras basándose en fotografías impresas o imágenes digitales hechas con móvil o tablet. Para mi modo de ver los concursos de pintura al aire libre son certámenes en los que el artista tiene que mostrar su capacidad creadora o su habilidad para captar la luz. Pero no su destreza para copiar una fotografía o una imagen ya hecha, para mi es pintura del natural. Muchas gracias!

Agradezco el interés. Últimamente no participo porque se han masificado y variado temáticamente en exceso. Llevar trabajos de estudio a la calle, repetir temas prediseñados o lidiar con las limitaciones de espacio o lugar no me motiva demasiado. Me gustaría concursos más cortos y específicos.

Los CPRAL, en general, pequeños son demasiado encorsetados.

En algunas zonas los jurados suelen ser un poco caciques con botos a los determinados apellidos y eso acaba desanimando a ciertas personas

Los concursos son muy importantes para los artistas por que podemos socializar confraternizar y conocer mas lugares y ver nueva gente que te ayudan a ser mas prudente

Sería estupendo que tuviera alguna aplicación práctica, como hacer ver el daño que hace que se creen tribunales basados en intereses políticos o de amiguismo en lugar de profesionales

Lo percibo como un ámbito muy difícil, casi imposible en el que obtener reconocimiento a través de la pintura. Siento que afecta negativamente a mi autoestima cuando me relaciono con el resto. Por el contrario luego quedo feliz con mi cuadro. Siempre está el problema de falta espacio para acumular la obra que no tiene salida ni con premio, ni mal vendida, y tampoco vas a regalar porque eso significa no valorar tu propio trabajo. El método concurso me produce más sufrimientos que satisfacciones pero al final siempre vuelvo. Por otro lado, como en tantos otros ámbitos, falta representación femenina. Que siga pintando me parece un auténtico milagro en una situación que se me hace más que hostil.

<p>Para mi lo fundamental sería el pago de los costes de los materiales a cada participante, así como el transporte y dar al menos una comida en cada concurso. Esto es difícil pero al mismo tiempo lo planteo con mucha humildad. Sería lo mínimo. Lo siguiente sería reducir el tamaño de los soporte hasta máximo 60 cm de lado para no tener que recurrir a trucos plásticos que no tienen nada que ver con pintar del natural (aunque sí con la pintura). Esta práctica es común en EEUU en los concursos. Además de todo esto, los concursos se suelen realizar coincidiendo con las fiestas patronales. En general el interés del público es grande, pero no hay ventas masivas.</p>
<p>Atraer artistas extranjeros y comunicar más e intercambiar la experiencia</p>
<p>Experiencia positiva: es increíble el nivel de los participantes y el resultado de las obras que se presentan, así como la acogida y el ambiente de la mayoría de los certámenes. Negativo: en algunos casos el jurado no está a la altura de los participantes, y no hay mucha transparencia sobre los mecanismos de valoración y votación. Tampoco se valora mucho la relación de la obra con lo especificado en las bases, muchas veces se premian obras que no son representativas, por ejemplo "casco histórico de..." "paisaje urbano de...", no sé si me explico. No tengo formación artística y quizás pueda ser un comentario desafortunado por simple ignorancia, pero es mi percepción. Agradecería cualquier aclaración u observación al respecto.</p>
<p>El artista de la pintura rápida está en constante comunión con el paisaje. Es cierto que hay motivos económicos, pero la pintura rápida es algo más, es viajar, conocer gente, hacer amigos, ver sus obras, aprender continuamente de ellas, mejorar artísticamente y, muchas veces, ver como tus compañeros sacan cuadros muy buenos en condiciones adversas (frío, calor, lluvia, nieve). Es algo que un profesor o académico no puede entender desde su taburete o despacho. Y suelen tener una envidia inconfesa hacia estos verdaderos artistas del paisaje. Hoy en día, Sorolla hubiese disfrutado en concursos de pintura rápida. Poco conocidas son sus catedrales de Burgos al natural, y poco que envidiar tienen muchas de las obras que se pintan cada año en ese certamen. Y quien no lo entienda, que siga con el culo pegado al sillón.</p>
<p>Creo que es una manera de "vivir".</p>
<p>Miren hoy en día están los que se dedican a copiar todos los concursos casi viven de eso, el resto sabedores de que según la cuantía estarán estos buitres, ya no vamos ¿qué jurado no le da el premio a un tío que en el pueblo de alado se lo llevó la semana pasada? De esta forma pintores emergentes se hunden en el anonimato, y ya no acuden a los concursos gastamos mucho dinero en desplazamientos hoteles y comidas ¿para nada? Antes pensaba que se debían abstener de concursar el que gane un año no presentarse al siguiente, pero viendo el daño que hacen exigiría más de 4 años para concursar de nuevo, claro en ese pueblo, se van al siguiente más próximo y estamos igual (mi pensamiento es contradictorio, como ganador de premios pero de esto hace ya muchos años era otra cosa,) -- por observar diría que a los sponsors le viene bien, se hace publicidad y se llevan una obra de estos tíos, diferente al que se lleva por una cajita de ceras una buena obra en fin esta es mi experiencia.....</p>
<p>Resulta interesante que queráis tener el punto de vista de aquellos y aquellas artistas que se enfrentan a la calle, y a sus peculiaridades.</p>
<p>En prácticamente todos los que he participado, no se toma en cuenta la opinión de las personas de la población en cuestión. Solo existe un jurado de "expertos", que en muchos casos no toman decisiones desinteresadas. Debería haber alguna fórmula dando voz a los ciudadanos, que ellos también pudiesen decidir. Al fin y al cabo, muchos de los premios son seleccionados y concedidos por los ayuntamientos, que no dejan de ser organismos públicos. Si otros tipos de concursos se seleccionan a sorteo o se someten a valoración ciudadana, éstos también deberían funcionar igual. Con respecto a la presencia extendida de participantes con fotografías como modelo, es un insulto para los que creemos realmente en el plein air. Mientras que algunos nos enfrentamos en las condiciones adversas que correspondan: viento, sol... La mayoría incluso al tener fotografía se ponen a buen recaudo, que para eso, lo mismo sería hacerlo cada uno en nuestras casas.</p>

<p>Considero que la pintura de paisaje es algo mucho más elevado que la simple representación o interpretación de un lugar. El participante del concurso va a ganar un premio, y por lo tanto, compete no solo por hacer la mejor pintura sino también por hacerla más llamativa, más representativa e incluso enmarcan la obra con marcos gruesos y metacrilato para darle el aspecto mucho más acabado. De alguna forma ahorrarle a la organización/ayuntamiento el trabajo de enmarcar. Los participantes que ganan los concursos suelen ser las mismas personas, con el mismo estilo e incluso las mismas vistas o puntos de vista para todos los certámenes. Juegan a lo seguro, no arriesgan y no innovan en la percepción paisajística. Simplemente pintan lo que saben que tiene posibilidades de ganar.</p>
<p>Un cpral es una experiencia para los competitivos que amamos el plen air. Te permite comprobar fallos que van dirigidos por la equidad y el buen gusto y otros en los que prima el caciquismo y el favorecimiento. Pero la propia vida es así, una lucha por tus propios valores.</p>
<p>Tengo curiosidad por conocer cual es el fin de esta encuesta. No confío en que como resultado de esta encuesta, las cosas vayan a cambiar, pero, no estaría mal que, en general, muchas cosas fueran a mejor, incluida la utilidad de los certámenes de pintura al aire libre, como espacios reales de comunicación, de intercambio, mas que como lugares de búsqueda del éxito. Inocular una perspectiva mas humanista, en general a todo lo que hacemos hoy en día, en todos los ámbitos, creo que sería positivo, creo que es necesario, creo que es imprescindible.</p>
<p>Me gusta mucho captar la montaña de mi ciudad que se llama waraira repano porque nunca es igual siempre cambia.</p>
<p>No siempre valoran al pintor cómo se merece, ya no como artista si no como persona. No tienen en cuenta el esfuerzo que se hace desplazándose al lugar del concurso y lo que conlleva, madrugones (gastos). Gasolina comida bebida etc... También es cierto que en algunos concursos te invitan a comer. Muchas veces te seleccionan la obra y tienes que dejarla en exposición pero tienes que pagar los portes de devolución. Todo esto sin contar el tiempo que empleas en el viaje , pintando y esperando al fallo del jurado Lo bueno es que estas entre colegas y haciendo algo que te gusta. Pienso que tendría que entrar la comida en las bases, así como pagar los portes de devolución de las obras si se quedan en exposición</p>
<p>De la pintura rápida solo puedo decir que todo lo que se lo aprendí de ella que luego me llevo a participar en buenos cursos impartidos por buenos profesores muchos de ellos pintores de rápida</p>
<p>Los jurados en muchas ocasiones no son los adecuados</p>

Fig. 119. Tabla 45. Comentarios de los participantes encuestados sobre cualquier pensamiento, experiencia u opinión relevante como aportación a la investigación.





TESIS DOCTORAL

Nombre de archivo: TESIS DOCTORAL JOSE ANTONIO HINOJOS.docx

Directorio:

/Users/him/Library/Containers/com.microsoft.Word/Data/Documents

Plantilla: /Users/him/Library/Group

Containers/UBF8T346G9.Office/User

Content.localized/Templates.localized/Normal.dotm

Título:

Asunto:

Autor: J.A. HINOJOS MORALES

Palabras clave:

Comentarios:

Fecha de creación: 4/1/20 20:35:00

Cambio número: 2

Guardado el: 4/1/20 20:35:00

Guardado por: J.A. HINOJOS

Tiempo de edición: 1 minuto

Impreso el: 4/1/20 20:35:00

Última impresión completa

Número de páginas: 426

Número de palabras: 117.650 (aprox.)

Número de caracteres: 614.133 (aprox.)

