

EL PAISAJE

COMISARIA GENERAL DE EXPOSICIONES
DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
EN COLABORACION CON LA
CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO

Esta Exposición será mostrada en la Sala del Museo Pro-
vincial de Bellas Artes - Casa de Colón - Plaza del Pilar
Nuevo - Del 10 al 20 Agosto 1970 - 18 a 21 horas

ESTA ES UNA APORTACION MAS A LA CULTURA DE LA



CAJA INSULAR DE AHORROS DE GRAN CANARIA

EL PAISAJE



Canarias P.R.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

LAS PALMAS DE G. CANARIA

N.º Documento 43478

N.º Copia 783375

Depósito legal: M. 25.142-1969

Gráficas Valera, S. A. - Libertad, 20 - Madrid-1969

LUIS GONZALEZ ROBLES

Comisario de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Muy principal empeño de la Dirección General de Bellas Artes, al crear la Comisaría de Exposiciones, es el de difundir la cultura artística por todo el ámbito español. Con este propósito, ocuparon lugar relevante en los programas y proyectos de la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes las Exposiciones Itinerantes, que ahora se llevan a término bajo los auspicios de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Con ellas se pretende mostrar obras importantes de los museos españoles que, a pesar de su calidad, no pueden ser exhibidas en los mismos. Principalmente, las Exposiciones Itinerantes que la Dirección General de Bellas Artes promociona se nutrirán con los fondos del recién creado Museo Español de Arte Contemporáneo, que en sí fusiona los desaparecidos Museos Nacional de Arte Moderno y Nacional de Arte Contemporáneo.

Es de capital importancia que la vida cultural de un país parta de las auténticas realidades que le entornan. Es vital que el humanismo cultural que hayamos de gozar parta de la actualidad más candente. De este modo, el pretérito cultural será fecundo y no mero adorno libresco. La falta de imbricación entre presente y pasado, por culpa del desconocimiento o menosprecio de mucho de cuanto el día vivo de hoy nos brinda con fuerza innovadora, no ha por menos que esterilizar nuestros conocimientos y conductas.

De ahí el interés que la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes quiere expresar públicamente haciendo recorrer por la geografía entera de España, en primer lugar, no únicamente, el arte de nuestro siglo. Con el urgente y necesario fin de contribuir a que el arte actual sea para todos estimulante y enriquecedora cotidianidad.

JOAQUIN DE LA PUENTE

Conservador Subdirector del Museo Español de Arte Contemporáneo, Subcomisario de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.

LA LECCION DEL PAISAJE

Como género artístico, el paisaje ha tardado en ser realidad contundente. Ha tardado en ser menester digno de las mejores y continuas atenciones de los artistas y del público catador del arte. Sin embargo, nada es nuevo bajo el sol. Paisajes hay de antigüedad bien remota. Emociona en la agresiva virilidad de la escultura asiria ver descansar mansa cierva en la umbría imaginada todo verdon. Se degustan con fruición las pinturas murales de las mastabas egipcias en que, sobre liviana barca, navegan los pescadores del Nilo sorteando animados cañaverales.

En civilizaciones de tan elevado nivel no podía faltar el sentimiento del paisaje. Pero el volumen y el prestigio del arte del paisaje procede de horas muy cercanas a nosotros. Porque sentir estética y plásticamente la Naturaleza es cosa de seres civilizados. Dejada para cuando el hombre ya ha conseguido desasirse de las garras de la Naturaleza. Para cuando la tierra fuera domeñada, hiriéndola, surcándola, forzándola a germinar sólo cuanto el hombre quiera.

El disfrute del paisaje se deja para cuando las fuerzas naturales ya no ocasionan terror ni procrean en la mente humana intimidantes deidades. El paisaje se contempla como los toros. Desde la barrera de la ciudad. Se hace espectáculo sabiéndonos protegidos por la civilización. Se hace profunda y necesaria añoranza cuando la urbe se hipertrofia y nos encarcela. Cuando todo es laberinto de asfalto y muros sin horizonte. Como hoy.

Pintar, sentir, contemplar y vivir paisajes es realidad muy de nuestro siglo. Es materia sensible, cuyo goce se busca y se agradece. Pero debería ser también materia para la reflexión, sintiéndonos como nos sentimos más y más prisioneros de la jungla urbana. Sintiéndonos, como nos sentimos, bajo la fecunda presión de milenios de historia y cultura. Sabiendo que el mundo y la Naturaleza han sido vistos por los hombres de muy multiforme suerte. Conociendo cómo ver es pensar; cómo siempre vemos —pensamos— desde aquella concreta concepción del universo dada por la inequívoca circunstancia que nos corresponde vivir.

Porque son inequívocas las circunstancias históricas, y éstas cambiantes, el paisaje ha sido visto de incontables maneras. Porque cada tiempo tiene diferentes texturas; porque el hombre es tiempo, es *el tiempo*, el paisaje bien puede revelar cada temporalidad gozada y padecida y, más todavía, la situación problemática de la hora presente en que estamos sumidos. Sumidos y activos.

Podemos hablar ya de paisajes en la Edad Media gótica y, más en concreto, en el humanismo nórdico de su siglo xv. No nos olvidamos de hechos importantes. Claro que importa el paisaje en los fondos de los primitivos italianos. Pero éstos son paisajes decantados por el esteticismo intelectual que crecientemente irá dominando el medular idealismo del Renacimiento. No nos hagamos ilusiones. Cuando prácticos y teóricos renacentistas hablan sin cesar de la Naturaleza, ni hacen estética naturalista, ni dan por supuesto que la Naturaleza haya de abordarse con directa sumisión visual. El renacentista no trata de captar miméticamente el paisaje visible, sino de *re-presentarlo* como ámbito ya acondicionado para el decoroso desenvolvimiento de la bella manera, del porte ideal. Es casi siempre el paisaje renacentista a manera de alambicado salón. Por eso, con tanta frecuencia el humanismo meridional sustituye el paisaje natural por el urbano, por el fondo arquitectural. Todo en él es anticipo del «Cortesano» de Baldasare Castiglione. Y lo que refiere éste como sucedido en la corte ducal de Urbino, con idénticas galanuras y distinciones pudo haberse desarrollado entre las colinas y cielos del umbro Piero della Francesca o en la mística limpidez toscana del Beato Angélico. E igual acontece en el singular arte de la singularísima Venecia. Los Bellini y Carpaccio muestran con indecible amor su rica y personalísima ciudad. Para ellos, el agua de los canales no es Naturaleza, sino domeñada ruta doméstica.

Más intenso, mucho más vívido, es el sentimiento de la Naturaleza en sí, en los primitivos de Flandes y en el universo sentimental por Flandes irradiado. Es vívido y distante. Es lejanía de azules y minúsculas realidades; porque en la distancia se empequeñece cuanto existe hasta hacerse inasible. Nuestros ojos transitan las verdes praderas, los sombríos boscajes, las cimas roqueras, la senda rural por nadie recorrida o por donde alguien camina sin dimensión suficiente como para que nos importe demasiado como prójimo nuestro. Sí, a veces, la temática cristiana se desarrolla en esas veredas y caminos, y entonces sí que el fondo paisajístico se nos *aproxima*, haciéndonos próximas las peripecias de esta o la otra santidad. Pero el paisaje nórdico del siglo xv es lejanía para la mirada, no tránsito deseable en nuestra vida. En el primer término alguien, la mismidad humana de las personas divinas, nos subyuga por entero. Porque es lo religioso lo que importa. Porque se nos quiere religar a muy bienaventuradas humanidades.

En los primitivos del xv nórdico, lo humano cobra estancia

en la santidad. La Naturaleza es infinitud que los ojos perciben, pero que no hay por qué discurrir. Se trata de que el hombre se ensimisme. Que sienta palpitar su interioridad. Que no se aliene dispersándose por esos mundos de Dios. Basta con que tenga alma para contemplarlos y alabar a su Creador.

Aunque parezca mentira, el paisaje seguiría siendo distancia en los estupendos maestros holandeses del siglo XVII. A primera vista pudiera creerse que el intenso cultivo del género paisajístico obedeciera en Holanda a un deseo de colgar en los muros del hogar el bienamado paisaje, el paisaje degustado aquí o allá, en la propia Naturaleza. Mas no ocurre exactamente de este modo. Es la burguesía la clase definidora de la Holanda sexcentista. Por antonomasia, es la burguesía un estrato urbano. El burgués del XVII se categoriza a sí mismo juzgándose muy distante de la gleba —del paisaje—, sabiéndose no contaminado por el medio rural donde habita la plebe campesina que le hace reír en los cuadros de género anecdótico no nacidos de filantropía alguna. Gusta el paisaje, pero complace infinitamente más contemplarlo en un cálido y confortable interior hogareño. Proporciona la seguridad de cada día saber en qué grado esos campos pintados que se gozan son asperísimo medio vital donde por fortuna no se ha de vivir. Con mentalidad calvinista, se sentían los buenos burgueses de Holanda favorecidos por la Providencia; se sentían predestinados al ser arrojados por la riqueza material. Riqueza era signo de predestinación. Y la riqueza no estaba en el campo. En el paisaje pululaba la miseria, la brutalidad y la ignorancia. El paisaje era deseada distancia. A no padecer y, al tiempo, para saberse favorecido por la gracia divina.

En el mismo siglo XVII, como en tantísimas cosas, caso aparte es el de los paisajes de Velázquez. Como cuestión especial es el paisajismo de su coetáneo Poussin. Velázquez y Poussin, hombres plenamente de su siglo, implican humanismos de índole bien distinta. El humanismo de Velázquez significa siempre humanidades en carne viva, brotadas de la entraña misma de la intimidad. Por el contrario, el humanismo de Poussin plasma una apriorística y paradigmática concepción de la existencia. Su paradigma es el clasicismo. Poussin maniobra en la Naturaleza imponiéndola la medida, el orden; composturas ideales. Velázquez, en cambio, insólito catador de humanidades, acaso el más penetrante humanista del siglo XVII, entiende que la Naturaleza no perderá la medida y el sosiego que a él tanto importa, porque los clarividentes ojos del pintor intenten aprehender directamente lo visible. En Velázquez, ver era acto primero y clave de la inteligencia. Para él, ver equivalía a inteligir. Viendo seres humanos, él inteligía hasta las muy celadas honduras psicológicas. En su tan moderno empirismo de vidente, Velázquez habría de conocer —poseer...— la Naturaleza; desde una visión civilizada, humana y humanista. Sabiéndola también paisaje.

No sólo porque la pincelada sea vibrante; no sólo porque su visión sea atmosférica, podemos considerar a Velázquez precursor de los impresionistas del siglo XIX. Velázquez se anticipó a los impresionistas franceses en algo más decisivo. En estimar que, siendo superlativo vidente, cabe procurar estímulos visibles a quienes han de ver y tienen el deber de aprender a ver. Porque nosotros, afortunados espectadores del gran espectáculo natural, creemos saber ver por el simple hecho de tener ojos en la cara. Y precisamente ver no es así de fácil.

Al siglo XVIII le entraron manías y maneras pedantes; mas no importa. Se lo perdonamos por la bonísima intención educadora de que hizo gala. La pedantería procedía de la sexcentista Academia Real de Pintura y Escultura, creada por Colbert y asentada en París. Aquella Academia había ya comenzado a lucubrar sobre las categorías de los géneros temáticos y, naturalmente, el paisaje quedaba capitidismuido a falta de trascendencia. ¿Cómo podía considerarse trascendentalmente ilustrada la simple pintura de montes, arboledas, riachuelos, cielos y nubes? Todavía en el siglo XIX pensarían así los jurados de las exposiciones y certámenes oficiales. De ahí que los pintores luchasen a brazo partido para realizar descomunales lienzos donde evocar los acontecimientos históricos merecedores de nacional y muy patriótico recuerdo. De ahí también la politizada plaga de la pintura social. Pero es el siglo XIX el que dará creciente y real trascendencia al ejercicio del paisaje. Primero, en el Romanticismo, y no sólo con lírica y melancólica fantasía. Asimismo, acercándose más y más, con ojos cada vez más limpios de prejuicios literarios, a la consistencia sensorial proporcionada por la Naturaleza.

En ningún género mejor que en el del paisaje podemos percibir cómo, desde aquel romanticismo decimonónico, el arte va tras formas nuevas de dicción, tras expresividades y planteamientos inéditos. Detrás de la realidad creadora de nuestra insólita modernidad artística, se suceden auténticas revoluciones estéticas. Sin embargo, mirada la entraña misma del desarrollo del paisaje, no parece haber solución de continuidad. La romántica escuela paisajística del bosque francés de Barbizón pasa insensiblemente al realismo de paleta oscura y de visión directa proclamado por el socialista Courbet. En tal realismo darían sus primeros pasos quienes a renglón seguido llevarían a cabo la espectacular hazaña del impresionismo lumínico y cromático. Con sólo querer hacer científico ese impresionismo, los neoimpresionistas —divisionistas o puntillistas— mostrarían un logro de textura realmente nueva, inesperada. Con lo que, llegados a ese instante, ya era posible todo para el paisaje: conseguir el monumental decorativismo colorista de Gauguin; hacer del impresionismo arte de los museos; reestructurar la disolución atmosférica del paisaje, según quiso el genio de Cézanne; llegar hasta la enajenación panteísta con los ardo-

res febriles de Van Gogh. De manera que, cuando ya la osada peripecia del paisaje ha asumido tantas responsabilidades y ha incurrido en tamañas tesituras, el paisaje puede ser lucubración cubista, irradiante Orfismo, desaforada dinámica futurista, onírico surrealismo. Así, también, el paisaje puede hasta bordear ya los límites mismos de la no figuración.

No nos asombremos de esa afirmación última. El paisaje fue en un principio, en el Romanticismo, «estado del alma» ante la Naturaleza. Fue seguidamente captación *positiva* de lo visible. No importa que junto al positivismo filosófico mediara el amor del artista por la Naturaleza. Mejor dicho, nos importa en el sentido de que así el naturalismo se transía por la cordialidad puesta en la transcripción del natural.

Momento más que crucial sería el del impresionismo. Crucial y valedero para explicar eso de que el paisaje pudiera rozar el borde mismo de la pintura no figurativa. La cuestión es delicada, merece particular atención; pues se trata de acaso la más importante lección estética a recibir del paisaje. Se trata de la más importante enseñanza, dado que el arte no figurativo sigue aún constituyendo problema grave para la mayoría de los espectadores del arte contemporáneo. Veamos si tenemos fortuna en la explicación de este problema que al gran público tanto preocupa.

Veamos primero qué pasa con el paisaje en ese tan desazonado siglo XIX. Primero ocurre que el paisaje logra extraordinaria categorización, al verterse en él nada más y nada menos que subjetivos estados del espíritu. No tendrá tema, no referirá ninguno de esos hechos que las crónicas sagradas o seculares se apresuran a perpetuar, pero será tanto como preciadísimo instante del alma. Este es exactamente el paso decisivo dado por el romanticismo. Entiéndase bien, es la sentimentalidad subjetiva, sentida y sensible ante el paisaje, lo valorado. No el paisaje en sí. En cambio, el empeño siguiente pretende algo en verdad antagónico. Se cree llegada la hora de las verdades científicas, de las verdades positivas. El escepticismo considera zandaja literaria, pseudoarte, a cuanto se ande con: subjetividades sensibleras. Así sucede que, cuando más objetivo quiere ser lo representado por el paisaje, más aliento se da a la singular capacidad de percepción de los pintores y más necesidad existe de que el pintar en sí se haga «jugoso», «sabroso», etc., si no se quiere que la imitación del natural resulte simiesca o mero y maquinario virtuosismo reproductor. Adquiere muy categórica dimensión la *pintura-pintura*, y, para colmo, la fotografía anda ya de por medio; de modo que, aunque este novísimo artilugio en un principio acompleja a los artistas, consciente o inconscientemente el pintor llega a la conclusión de que la obra pintada no sería arte verdadero con sólo poseer toda la «fidelidad» del daguerrotipo.



El daguerrotipo era técnica valiosísima para documentar sobre el papel la forma de lo visible, mas todavía le faltaba mucho para poder reproducir el color. Es, pues, el color la vertiente por donde deslizarse raudos en la pintura. Es el color meta suprema del impresionismo. Es decisivo que el impresionista prescindiera de trazos y contornos, que vea en color, que capte la luminosidad atmosférica en vibrantes materias pictóricas irradiando sutiles y sensibilísimas gamas cromáticas. Pintan, por encima de todo, paisajes los impresionistas. Pero el paisaje se está haciendo pretexto —«motivo», diría Cézanne, motivo y no meta...— para la expresiva consistencia del pintar. Para la conquista de la pintura *en sí*. Para evidenciar que es la mismidad de la pintura la que hace decidor, expresivo y sustancioso lo pintado.

De la misma manera que, dispuestas en cierto orden, las notas musicales llegan a nuestro sentimiento y promueven emociones sin necesidad de ser contorno de esto o aquello, ni narración de lo de más allá, la materia sonorizada por el color hace vibrar los resortes esenciales de nuestra capacidad perceptiva artística. Las asombrosas y famosas *Nympheas* de Monet invaden con el color, nada más que con el color, nuestro sobrecogido ánimo de espectadores. Nos sumergen en grandioso e hipersensible clima de musicalidad cromática. No es el —inexistente— virtuosismo en la representación del agua estancada y las flores acuáticas lo que hace de las *Nympheas* obras cumbres de la pintura de todos los tiempos. El musicalismo de Monet pudo haber sido perfectamente el fundamento del musicalismo pictórico, estético y práctico de Kandinsky, primer maestro de la no figuración, autor —en 1910— de la primera acuarela llamada «abstracta».

La venturosa y larga andadura del paisaje, del siglo XIX en adelante, se jalona en una cuantiosa serie de nombres señeros a no olvidar: Turner, Constable, Delacroix, Corot, Daubigny, Courbet, Boudin, Jongkind, Monet, Renoir, Pissarro, Seurat, Signac, Gauguin, Cézanne, Van Gogh... Es fácil dejarse en el tintero alguno de merecedora nombradía. Pero, por otra parte, no se trata aquí de hacer un recuento definitivo. Y, menos aún, erudito.

Dentro de la historia del arte español, también en otros aspectos resulta por demás significativo el cultivo del paisaje desde principios del siglo XIX. Más de una vez se ha subrayado cómo el español del pasado sintió escasa o nula vocación por el paisaje. Se da el caso peregrino de que los paisajes de nuestros primitivos hispanoflamencos no representan los muy varios panoramas de la geografía española. Reproducen los de los fondos de las tablas ejecutadas en los talleres del Norte. Indudablemente para los españoles de entonces el paisaje era solamente una parte de la retórica compositiva. Tenían arrestos para hispanizar el talante emocional de los personajes humanos o divinos de la iconografía en curso. Pero el paisaje no se

les hacía problema. No constituía seria necesidad. Era un mero fondo y, como tal, más o menos al pie de la letra, se tomaba de lo realizado muy allende los Pirineos.

Los paisajes del Greco son una excepción en todo. Son peculiarmente españoles. Españoles hasta en su exacerbada individualidad. En su lírico misticismo. En su visión dramática. Son españoles, a pesar de que a ningún español de aquel instante se le pudiera ocurrir ni amar así el paisaje, ni concebirlo como lo concibiera su genialidad. De estas paradojas está llena nuestra historia y no es ahora momento de poder dar explicación de ellas.

Casi de idéntica manera a como sucedió con los fondos de paisaje de nuestra pintura hispanoflamenca, acontecería con los paisajes pintados en el siglo XVII producidos al calor de una evidente demanda. Holanda impone los modelos y son paisajes frondosos los que se pintan por los maestros menores de la Corte, centro de la España árida. De lo excepcional del caso Velázquez ya se hizo la conveniente mención. A su modo, por cuando obedecen las directrices de su suegro y maestro, son velazqueños y excepcionales los paisajes de Juan Bautista Martínez del Mazo. La excepción se vuelve a producir con Goya. Goya siente el paisaje. Es creador de paisajes. Unas veces amables y exultantes, con dieciochesco optimismo: los amenos de los cartones para tapices, o la Pradera de San Isidro. Otras, abriendo la entraña misma de lo humano tenebroso: en el alucinante aquelarre de las Pinturas Negras. En alguna ocasión, con muy sentida y directa visión del natural: en los ambientes y lejanías de sus Caprichos grabados.

Gloriosas, pero sólo excepcionales, fueron esas de la entrega al paisaje por el Greco, Velázquez y Goya. Para que el paisaje fuese densa e incitante realidad había que esperar al siglo XIX. Para que el romanticismo español resultara importante desde el punto de vista paisajístico, hubiera bastado con la existencia de Genaro Pérez Villaamil y Eugenio Lucas, pero es que hubo más y muy interesantes paisajistas.

A la hora realista, Ramón Martí Alsina y el maestro de maestros Carlos de Haes, dan impulso colosal al cultivo de este género pictórico. Así, en adelante no sólo la nómina será extensa por demás, sino que a través del paisaje será por donde más consiga la pintura española ir poniéndose al día, aceptando las estéticas avanzadas que, a partir de la segunda mitad del XIX, ebullean en Europa. Coetáneos de Martí Alsina y Haes fueron Rosales y Fortuny, también magistrales a la hora de abordar naturalezas campestres. Sincronizaron con ellos el malogrado José Jiménez Fernández y Martín Rico. Surgió el paisajismo catalán, y casi casi estuvo a punto de crear en Olot algo comparable a la francesa escuela de Barbizon. Desde la Escuela de San Fernando de Madrid, Carlos de Haes irradiaría su nada común enseñanza y mucho deberían a sus lecciones, o a sus generosos consejos, grandes maestros como Beruete, Regoyos,

Riancho, Gimeno, y otros menos creadores, pero valiosos, cual Jaime Morera. Entre los no formados por Haes se halla el exquisito Casimiro Sainz, a quien cercenaría su limpia carrera la locura. Salces seguiría la senda de su paisano, el montañés Casimiro Sainz.

Nueva y bien subrayada mención requieren Beruete, Regoyos, Gimeno y Riancho. Señorial figura fue la de Aureliano de Beruete y Moret, fiel impresionista, aunque —comparado con los impares maestros franceses— ceda en musicalismo cromático para ser más veraz, más directo, más de casta realista; español, en definitiva. Recorrió Beruete bien definidas etapas. Salió de las manos de Carlos de Haes, prescindiendo con rápida marcha de la palca parda barbizonia. Tuvo refinados aciertos de sustanciosa color grísea. Dio de bruces con la más que ardua luz solar de la calcinada meseta castellana. Captó, de inverosímil suerte, la entonces límpida y rosada luminosidad de los aledaños de Madrid. Complacióse en la majestad de Toledo. Y, así, cuando más y más sensiblemente no se podía aprehender el paisaje visible, su factura diestrisima decidió arrebatarse pinceladas, con fogosidad exaltada, aún de mayor modernidad. Darío de Regoyos rompió con Haes de manera violenta. Pero a su maestro sin duda debió el indeclinable amor sentido por el paisaje. Vivió en Bélgica años de excitada desazón juvenil. Perteneció al grupo bruselés de Les Vingt, avanzada importante de la vanguardia creadora europea. El español sentimiento trágico de la existencia le haría publicar la «España Negra» en que, a su libre arbitrio, traducía unos artículos del poeta Verhaeren. Superó la neurosis dramatizadora sumergiéndose en una pura, cándida y franciscana contemplación del húmedo paisaje vasco. Nadie como él sería de tan humilde y sincero lirismo.

Haes intuyó de inmediato las nada comunes facultades que Francisco Gimeno poseía para la pintura de paisaje. Gimeno, que no era su discípulo, escuchó al maestro de Madrid y, en su Cataluña natal, en los no muchos ocios proporcionados por su oficio de pintor de brocha gorda, dedicó un porcentaje muy respetable de su producción a la pintura de verdes huertos y azules calas. Como Regoyos, Agustín Riancho viajó a Bélgica, y en ella vivió no pocos años. Mas Riancho no se desarrolló allí en los medios conspicuos de la modernidad innovadora. Para que Riancho fuese el paisajista genial que llegaría a ser, fue preciso que volviera, ya maduro, a la patria; que en la patria fracasara y que el fracaso y la miseria le condujeran a la pobre y escondida aldea montañesa donde nació. Es inconcebible que un paisajista de la talla y la osadía de Riancho todavía sea verdaderamente desconocido de quienes gustan del arte. Hasta los pocos que hablan de él, en ocasiones, suelen hacerlo de oídas.

Estamos simplemente recordando personalidades de los mayores quilates. Categoría de primerísimo orden ha alcanzado la pintura levantina de la segunda mitad del siglo XIX y principios

del xx. No fueron estrictos paisajistas Francisco Domingo Marqués e Ignacio Pinazo Camarlench. Empero, en una muy selecta antología del paisaje español, tienen todos los derechos habidos y por haber para comparecer junto a lo más estimable de los profesionales del paisaje. E igual sucede con la colosal figura de Joaquín Sorolla, pintor de asombrosa garra, pintor hasta el tuétano; quizá el único que, de verdad, hizo arder el sol en sus deslumbradoras telas. Vigor semejante al de Sorolla, si bien con talante y talentos hartos diversos, mostraría el pánida Joaquín Mir.

Ese paisaje luminista, ya anticipado en Fortuny y puesto en forma por Beruete, discurriría sin solución de continuidad, con efectiva vigencia histórica, hasta muy cerca de nosotros. Sin embargo, en los finales del xix y principios del xx, Zuloaga y Solana entenebrecearán su visión con el patetismo propio de la generación del 98. El tremendismo noventaiochista coexiste con el decadentismo modernista. La historia artística se ha puesto ya así de complicada. El modernismo se centra muy principalmente en Barcelona y allí se pintan paisajes más o menos sofisticados. Más bien más que menos. Anglada Camarasa, epígono de ese modernismo de dimensión europea, sin duda puede ser el mejor ejemplo a traer a colación en este planteamiento panorámico y de urgencia.

No está hoy en el candelero estimar la obra de Zuloaga. Está mal visto en los medios esteticistas imperantes. No nos hemos de intimidar por ello. Zuloaga poseyó incuestionable reciedumbre. Zuloaga —antes que Solana— concibió una visión imponente y viril de la atormentada gleba castellana. La lección del paisaje zuloaguesco fue lección de osadía por muchos aprovechada, aunque fuera para después concebir y realizar de manera distinta. Insistir sobre la genialidad del casticismo de José Gutiérrez-Solana sería como querer echarle agua a la mar. Ganas de redundar en lo muy sabido. Rara vez Solana pintó sólo paisaje. Sus paisajes son el clima ásperamente humano de sus téticas mascaradas, de la hombría de sus marineros y el sórdido ámbito callejero donde aguardan mujeres de existencia desgarrada.

El posimpresionismo —la lección de Gauguin y Cézanne— encuentra amplio campo de acción en la Escuela Vasca. Evidentemente, en ella puede incluirse a Zuloaga. Pero la mayor parte de los maestros de la misma estarían en una línea de visión más colorista, próxima a la de Regoyos, no vasco, pero también adscribible a este grupo de tanta significación en la historia de la pintura contemporánea española. Coloristas fueron los paisajes de Arteta, aunque en él pueda considerarse dominante su inquietud por la construcción definida, sólida y armónica de su concepción monumental. Lírico y refinado, de impares exquisiteces, es el arte de Juan de Echevarría, quien cultivó el paisaje con reverencial amor e indeclinable constancia. Con enamorada pasión.

Del paisaje da no desdeñable cuenta el Museo Español de Arte Contemporáneo, en sus instalaciones actuales, y habrá de darla todavía más el día, ya nada lejano, en que se construya el grande y nuevo edificio proyectado. Entonces podrá verse, todavía mejor, cómo a través del paisaje se produjeron más rápidamente las innovaciones artísticas exigidas por la contemporaneidad en que vivimos. Se verá la enorme densidad y calidad de la extensa nómina de paisajistas españoles. Recordarlos ahora sería imposible, y más imposible aún concederles un mínimo comentario. Para largo y tendido darían autores tan personales y varios como Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Godofredo Ortega Muñoz, Joaquín Vaquero, Menchu Gal, José Beulas, Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela... Y muchos más que se quedan en el tintero en este raudo final a vuela pluma.

Catálogo

1. *José Jiménez Fernández*. Estudio de paisaje. 30 × 40.
2. *José Jiménez Fernández*. Estudio de paisaje. 34 × 40.
3. *José Jiménez Fernández*. Estudio de paisaje. 32 × 41.
4. *Aurelio García Lesmes*. Campos de Zaratán. 75 × 100.
5. *José Amat Pagés*. Paisaje. 89 × 116.
6. *Juan Bautista Porcar Ripollés*. Paso a nivel. 129 × 95.
7. *Federico Lloveras Herrerías*. Calle de Londres. 81 × 115.
8. *Antonio Lago Rivera*. Marina. 52 × 63.
9. *Pelayo Olaortúa y Unceta*. Saint Germain dès Près. 46 × 75.
10. *Agustín Redondela Alonso*. Huertos y murallas de Segovia. 85 × 100.
11. *Luis García Ochoa*. Paisaje. 81 × 100.
12. *Jaime Mercadé Queralt*. Dos pinos. 116 × 89.
13. *José Beulas Recaséns*. Siena. 115 × 96.
14. *Andrés Conejo Merino*. Ciudad. 100 × 85.
15. *Cirilo Martínez Novillo*. Paisaje con cabras. 81 × 100.
16. *Joaquín Rubio Camín*. Paisaje. 85 × 100.
17. *Jorge Mercadé, «Jordi»*. Paisaje urbano. 54 × 81.
18. *Manuel López Villaseñor*. San Geminiano. 85 × 100.
19. *Cirilo Martínez Novillo*. Pueblo. 98 × 130.
20. *Menchu Gal Orendain*. Paisaje. 89 × 116.
21. *Jesús González de Latorre*. Paisaje. 61 × 63.
22. *Juan Guillermo*. Nocturno de la estación de Villalba. 60 × 88.
23. *Juan Manuel Díaz Caneja*. Paisaje. 54 × 81.

La sensibilidad por el paisaje es sensibilidad moderna. El paisaje es contacto con la naturaleza, pero también “estado del alma”, prueba de la capacidad de la visión humana y magnífica ocasión para el ejercicio de la pintura en sí.

Pocos temas como el paisaje pueden permitirnos contemplar las innovaciones que en la pintura se han producido.

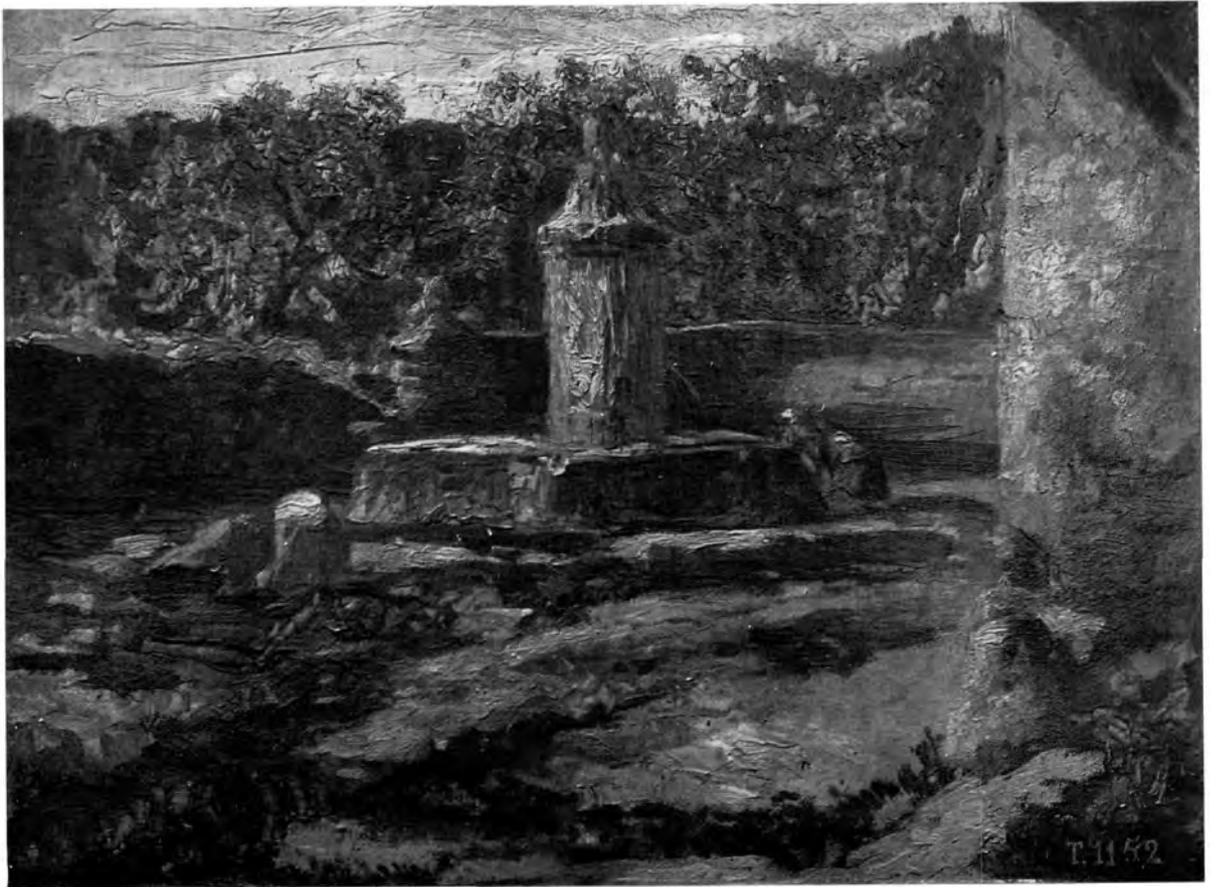
Tercera Medalla en la Nacional de 1871.
Nacido en Madrid (1846) y muerto en 1873.

JIMENEZ FERNANDEZ, José.



ESTUDIO DE PAISAJE (0,30 × 0,40).

JIMENEZ FERNANDEZ, José.

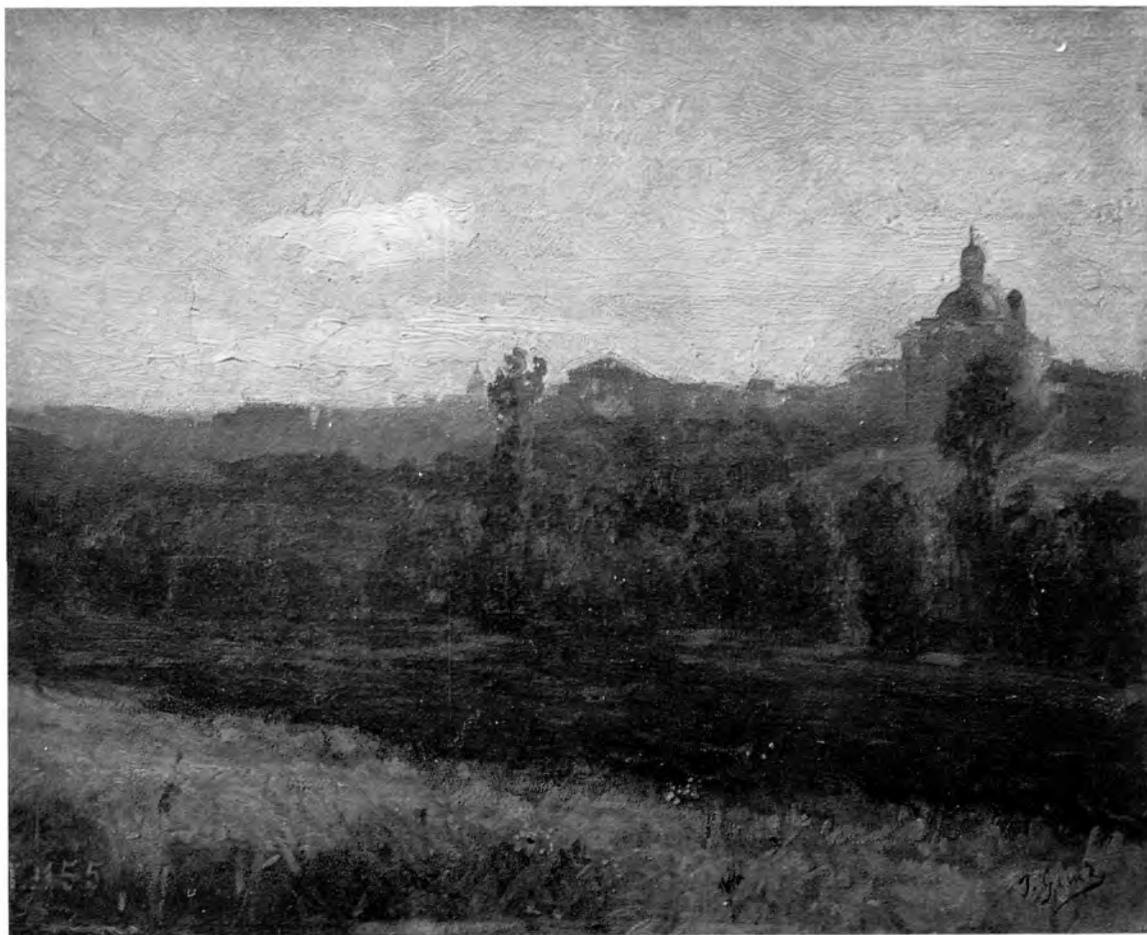


ESTUDIO DE PAISAJE (0,34 × 0,40).

El realismo del siglo XIX se acercó a la naturaleza con ojos ávidos de fidelidad formal y claroscurista. Por el peso de la tradición dominó la paleta parda, oscura. Las obras “definitivas” se pintaban en el taller, con pérdida frecuente de la espontaneidad pictórica. De ahí que los pequeños estudios hechos directamente del natural sean de lo más sabroso del paisaje de este momento.



JIMENEZ FERNANDEZ, José.



ESTUDIO DE PAISAJE (0,32 × 0,41).

Larga prolongación tuvo el impresionismo. El impresionismo aclara la paleta, busca la luminosidad. Color y atmósfera son en él valores de primer orden

GARCIA LESMES, Aurelio.

Nacido en Valladolid (1885), salió de España en 1939, muriendo pocos años después en Méjico, atropellado por un camión.

Primera Medalla en la Nacional de 1926. Segunda, en la de 1922. Tercera, en 1917. Condecoración en 1920.



CAMPOS DE ZARATAN (0,75 × 1,00).

AMAT PAGES, José.

Nacido en Barcelona (1901).

Diferentes premios y distinciones en su «curriculum» profesional.

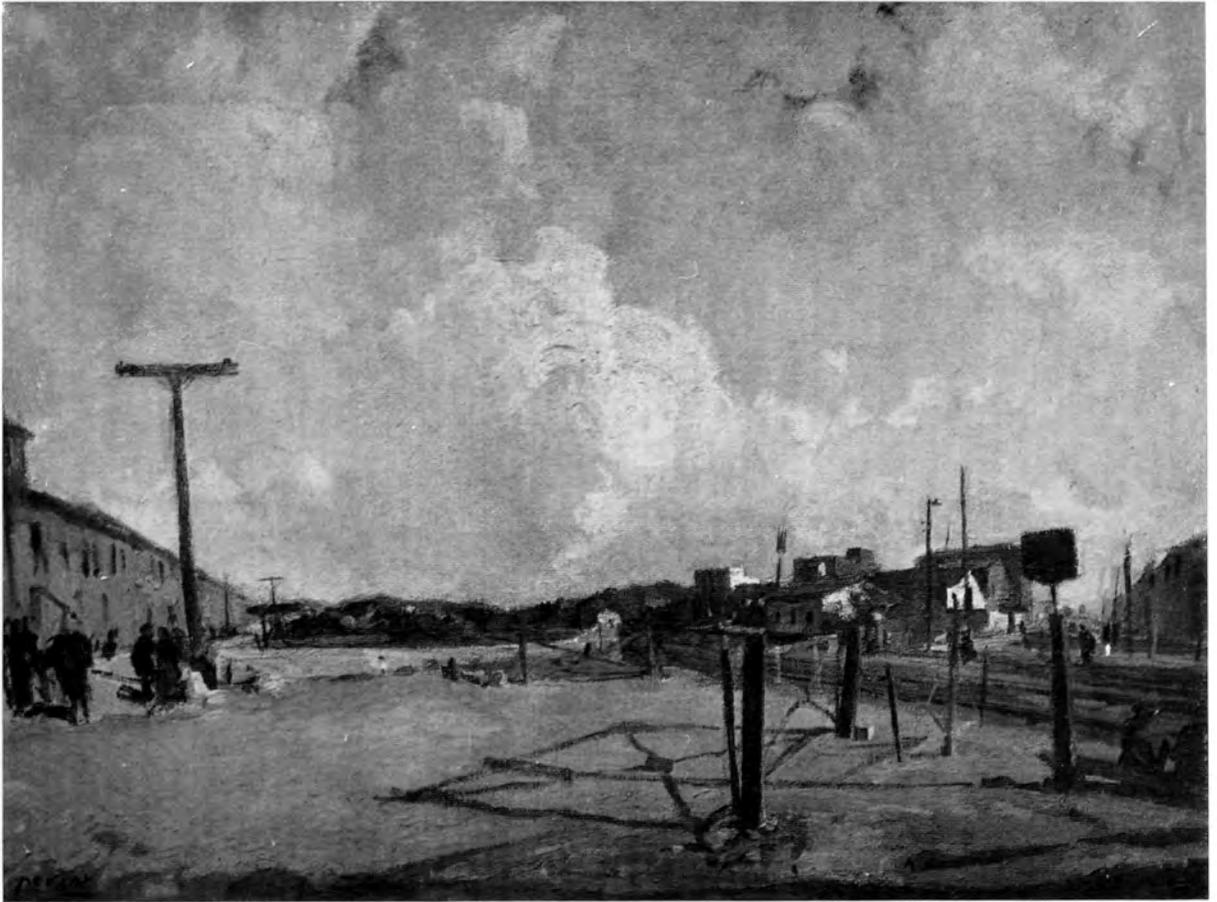
Numerosas Exposiciones individuales y participación en colectivas, dentro y fuera de España.



PAISAJE (0,89 × 1,16).

Nacido en Castellón de la Plana (1889).
Primera Medalla en la Nacional de 1954.

PORCAR RIPOLES, Juan Bautista.



PASO A NIVEL (1,29 × 0,95).

LLOVERAS HERRERAS, Federico.

Nacido en Barcelona (1912).

Entre más premios y distinciones, Segunda Medalla en la Nacional 1957.

Numerosas muestras individuales y participación en Bienales Hispanoamericanas y otras celebradas en Madrid, Barcelona, París, Londres, Buenos Aires.

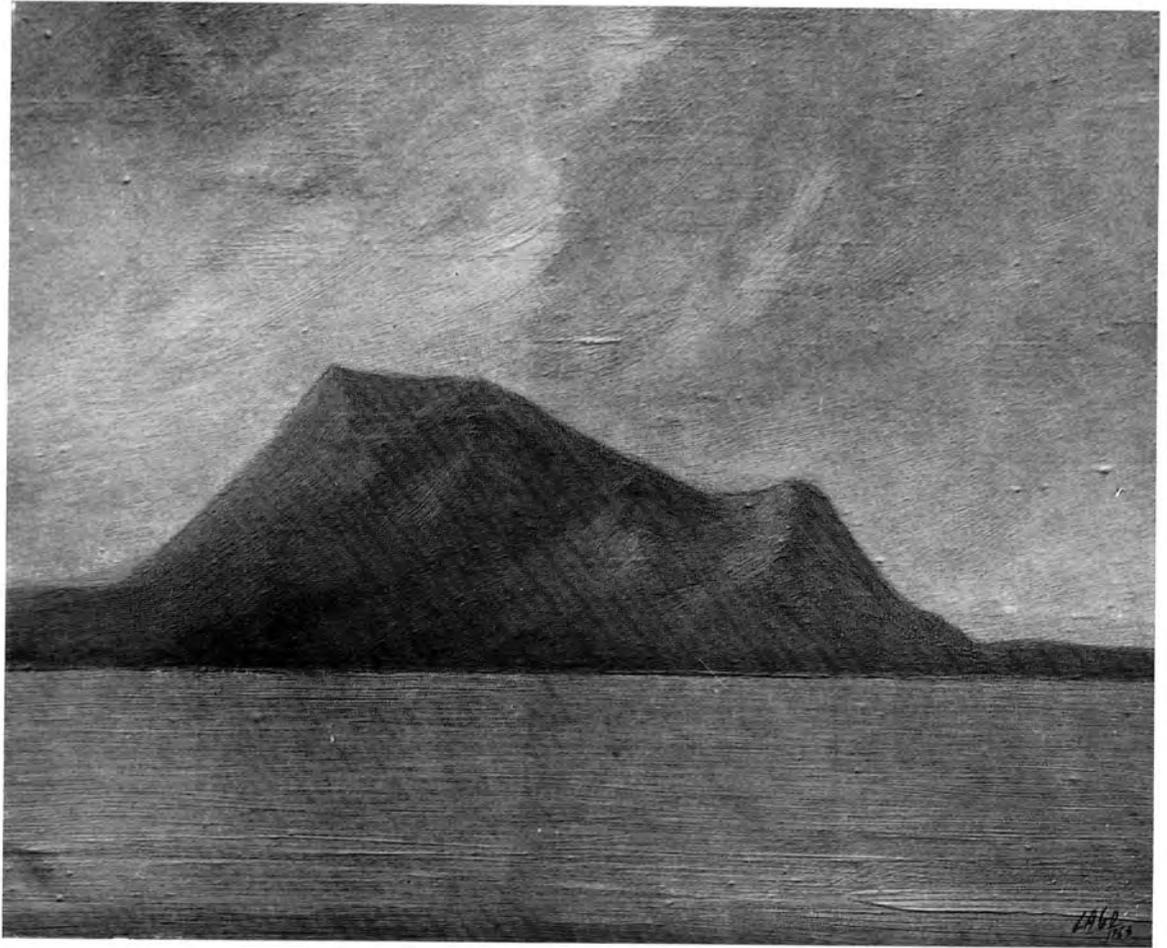
Tiene obras en Museos de Madrid y Barcelona.



CALLE DE LONDRES (0,81 × 1,15).

Nacido en La Coruña (1921).
Ultimas Exposiciones individuales en las Salas del Ateneo y
de la Galería Theo, de Madrid.
Reside habitualmente en París.

LAGO RIVERA, Antonio.



MARINA (0,63 × 0,52).

OLAORTUA Y UNCETA, Pelayo.

Nacido en Guernica (1910).

Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Diferentes premios y distinciones en su carrera profesional. Numerosas Exposiciones individuales y participación en colectivas importantes.

Tiene obras en los Museos de Arte Moderno de Madrid y Bilbao.



SAINTE GERMAIN DES PRES (0,46 × 0,75).

REDONDELA ALONSO, Agustín.

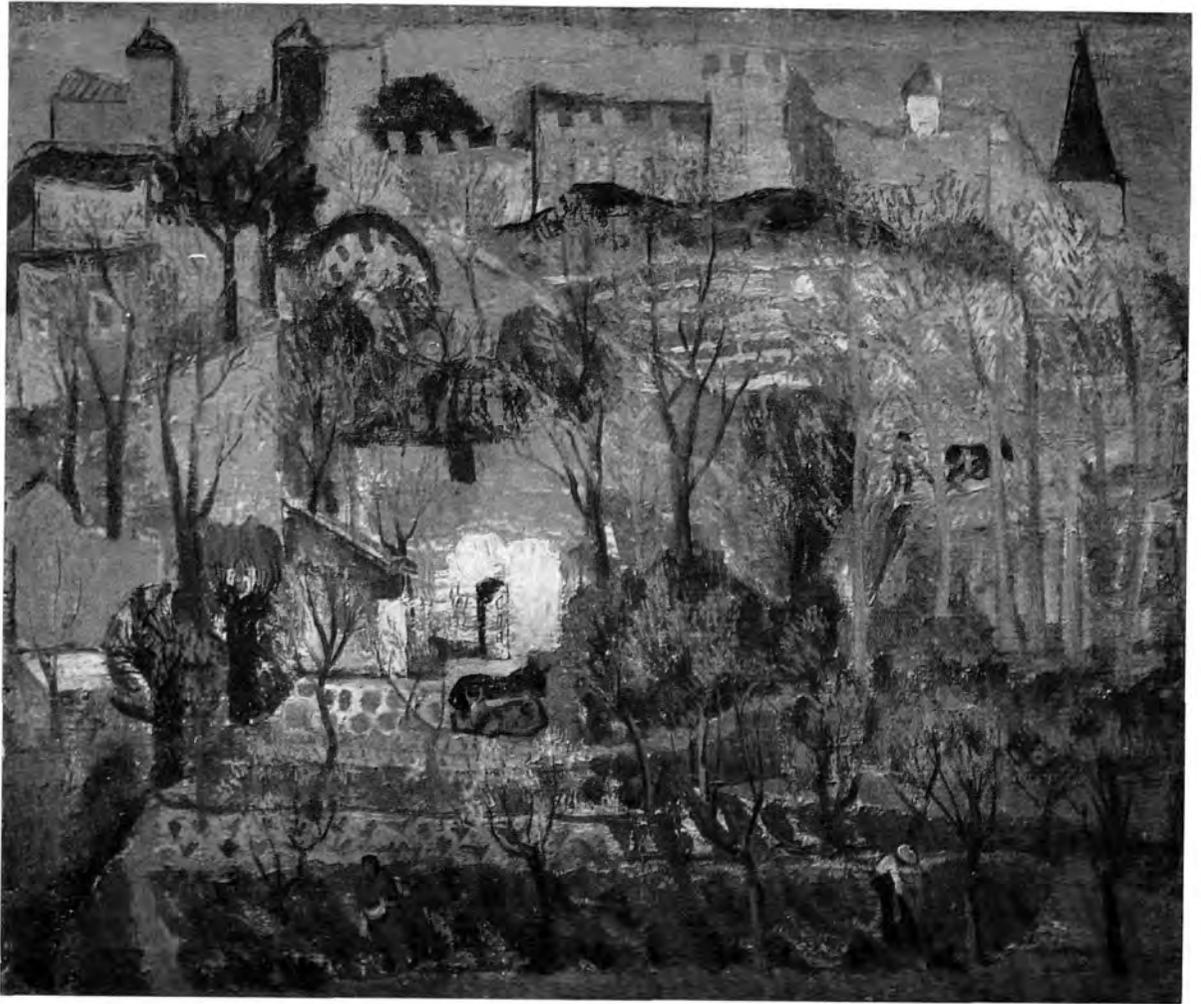
Nacido en Madrid (1922).

Entre los diferentes premios y distinciones de su «curriculum», Primera Medalla en la Nacional de 1957.

Numerosas Exposiciones individuales y participación en las Bienales de Venecia, Sao Paulo, Hispanoamericanas y del Mediterráneo, en Alejandría, siendo seleccionado también para la Exposición de Pintura Española del Siglo XX en Londres.

Tiene obras en Museos de Madrid, Bilbao, Caracas, Buenos Aires, La Habana.

Reside en Madrid.



HUERTOS Y MURALLAS DE SEGOVIA
(1,00 × 0,85).

En la contemporaneidad figurativa el paisaje ha sido y es ocasión propicia para el juego de la composición, del color y la riqueza de materia.

GARCIA OCHOA, Luis.

Nacido en San Sebastián (1920).
Diferentes premios y distinciones en su «curriculum» profesional.
Muy numerosas Exposiciones individuales, dentro y fuera de España.
Participación en casi todas las Bienales.
Reside en Madrid.



PAISAJE (0,81 × 1,00).

MERCADE QUERALT, Jaime.

Nacido en Valls, Tarragona (1889).

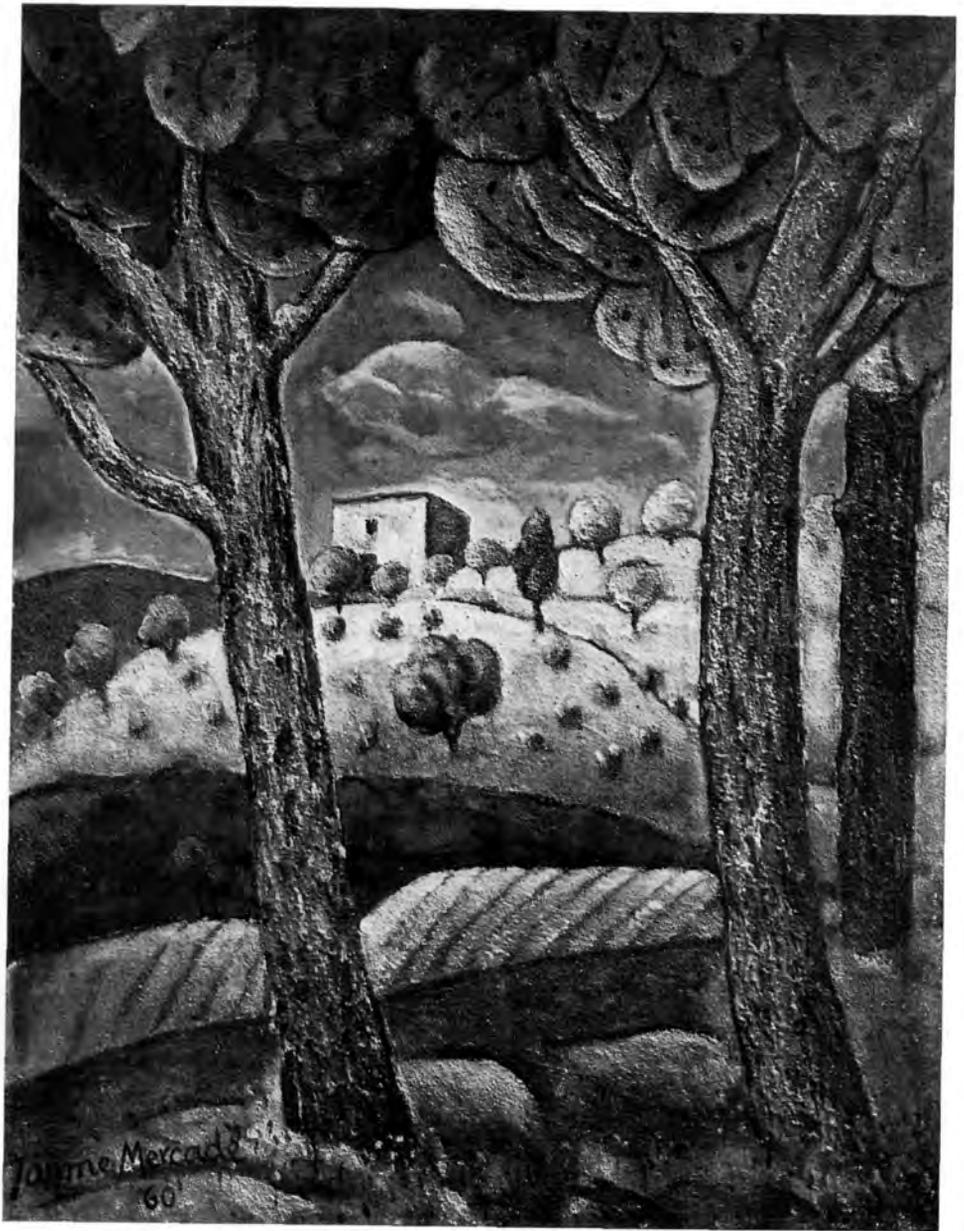
Profesor de la Escuela de Bellos Oficios de la Generalidad de Cataluña.

Importantes premios y distinciones en España y en el extranjero.

Numerosas Exposiciones individuales y participación en prestigiosas colectivas.

Representado en Museos de Barcelona, Madrid, Tossa y Valls.

Sujeto de sendas monografías publicadas por los críticos Juan Sacs, Alexandre Plans, Sebastián Gasch y Juan Cortés.



LOS PINOS (1,16 × 0,89).

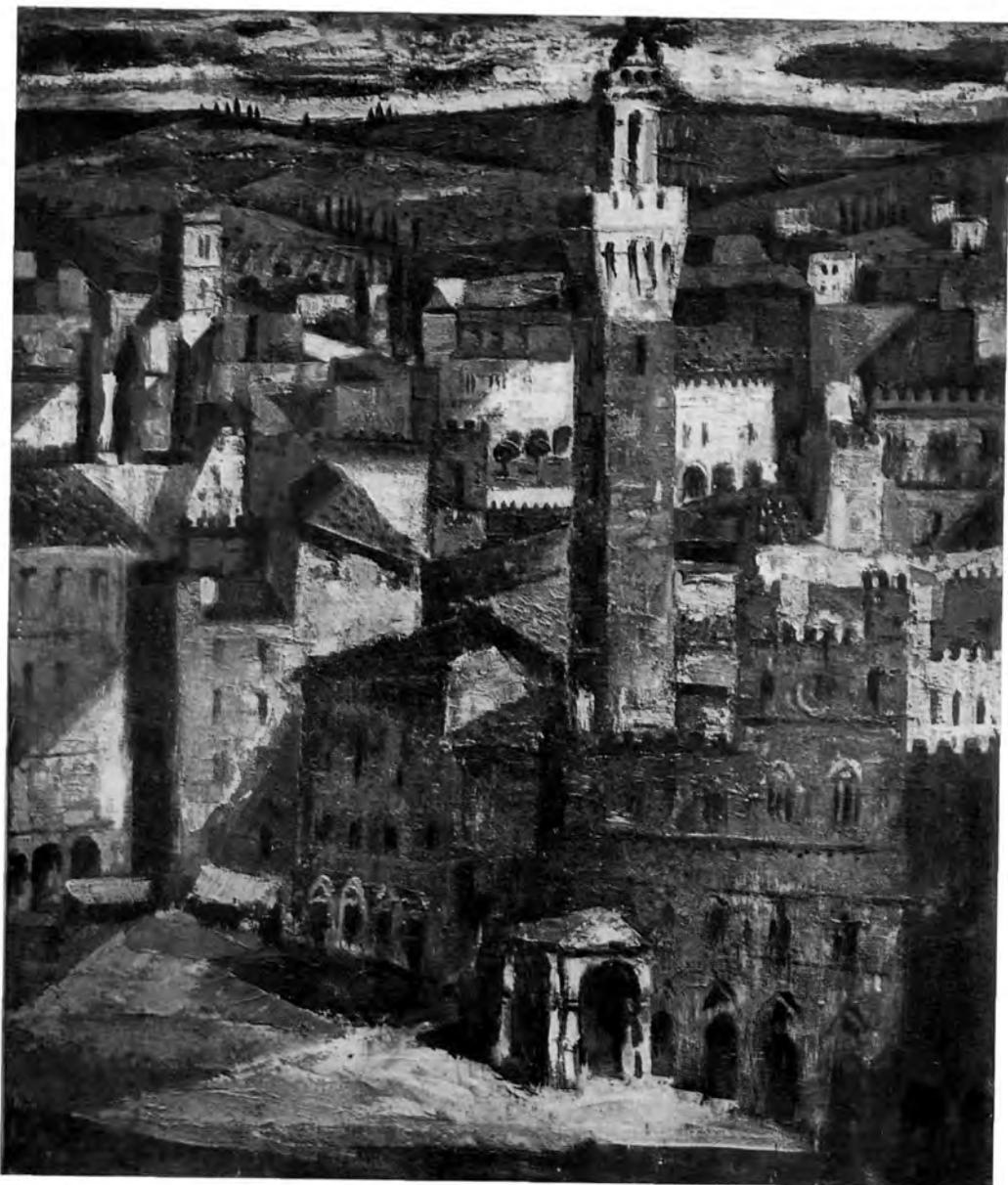
BEULAS RECASENS, José.

Nacido en Santa Coloma de Farnés, Gerona (1921).

Numerosos premios y distinciones, dentro y fuera de España.

Ha expuesto en las Bienales de Venecia, Alejandría e Hispanoamericana, en la Trienal de Milán y en otras muestras celebradas en Roma, Burdeos, Palermo, Nápoles, Bolonia, etc.

Tiene obras en Museos y colecciones de Italia, Francia, Estados Unidos, Dinamarca, Noruega, Venezuela, Cuba y España. Reside en Madrid.



SIENA (1,15 × 0,96).

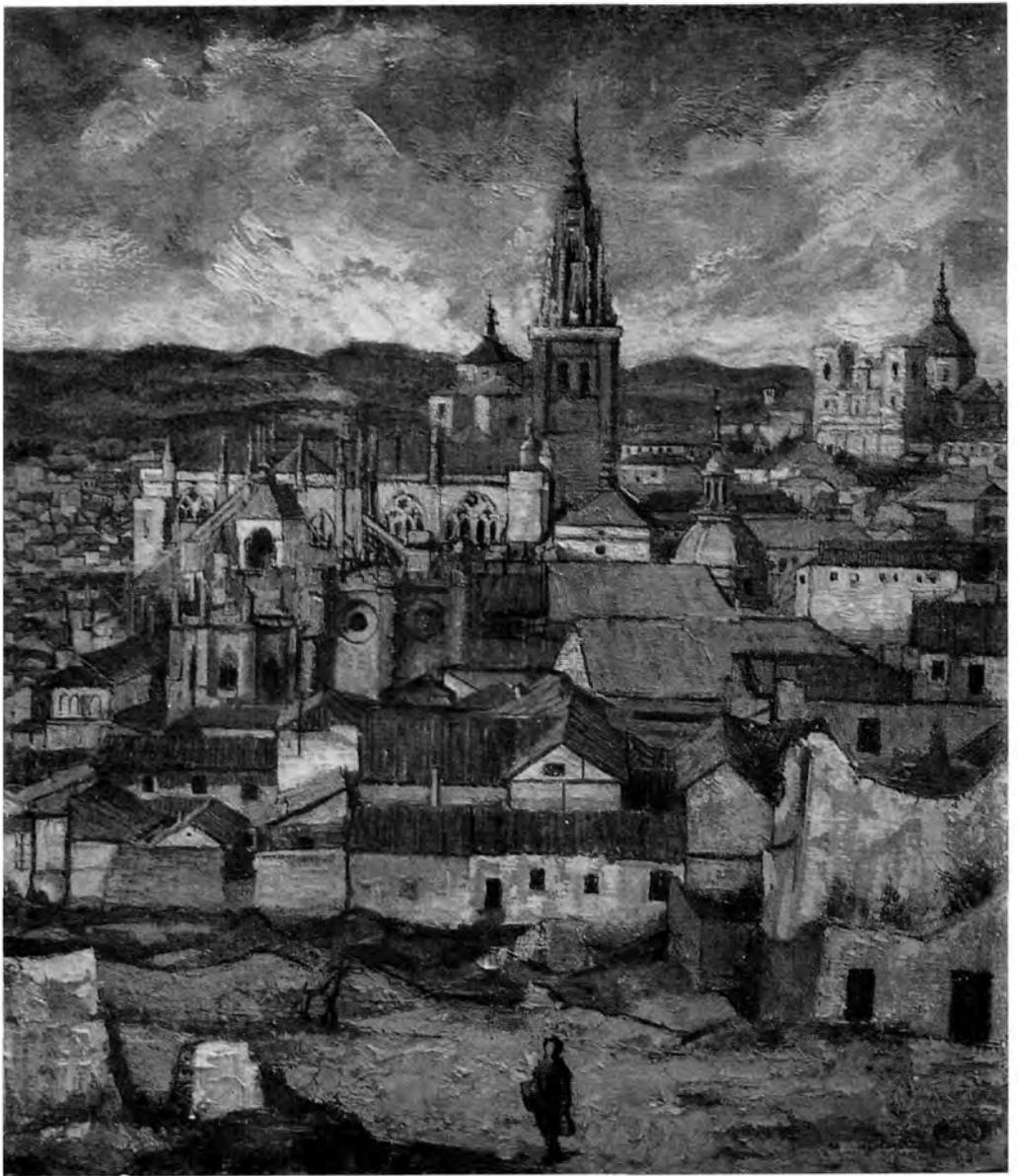
CONEJO MERINO, Andrés.

Nacido en Madrid.

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Segunda Medalla en la Nacional de 1952.

Ha expuesto en las Bienales XXV y XXVI de Venecia y en otras colectivas importantes presentadas en Lisboa y Oporto, siendo seleccionado para la Exposición «Veinte Años de Pintura Española».



CIUDAD (1,00 × 0,85).

MARTINEZ NOVILLO, Cirilo.

Nacido en Madrid (1921).

Discípulo de Vázquez Díaz.

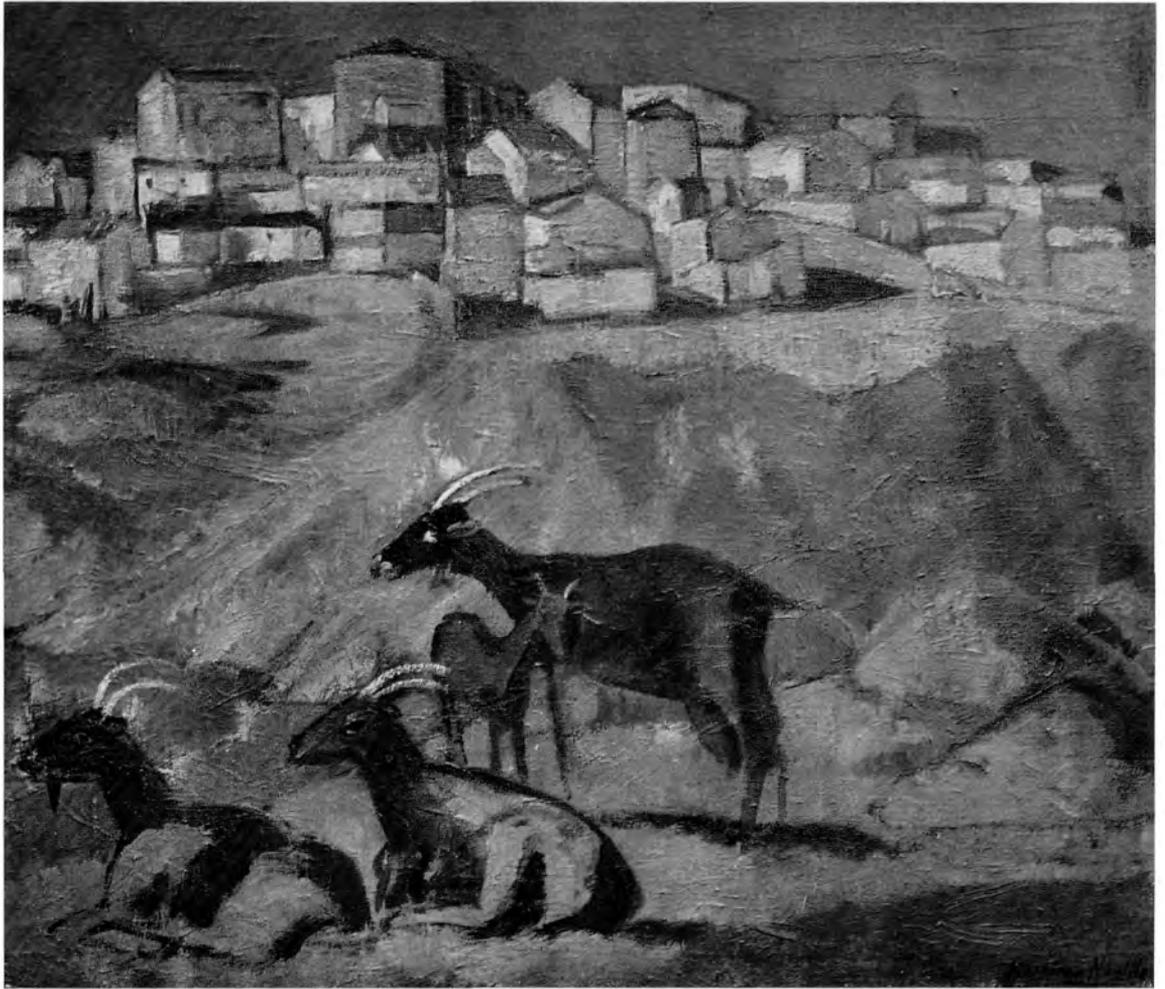
Estudios en la Escuela de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes de San Fernando.

Entre los numerosos premios y distinciones de su «curriculum», Primera Medalla en la Nacional de 1962.

Exposiciones individuales, dentro y fuera de España, y participación en Bienales Hispanoamericanas y de Venecia, así como en otras internacionales celebradas en París, Londres, Nueva York, Méjico, Lisboa, Santiago de Chile, Bogotá, Lima, Buenos Aires, Caracas, Córdoba, etc.

Obras en Museos y Galerías de Madrid, Bilbao, Nueva York, Filadelfia, Buenos Aires, Cuenca, Toledo (Ohio), South African National Galery, etc.

Reside en Madrid.



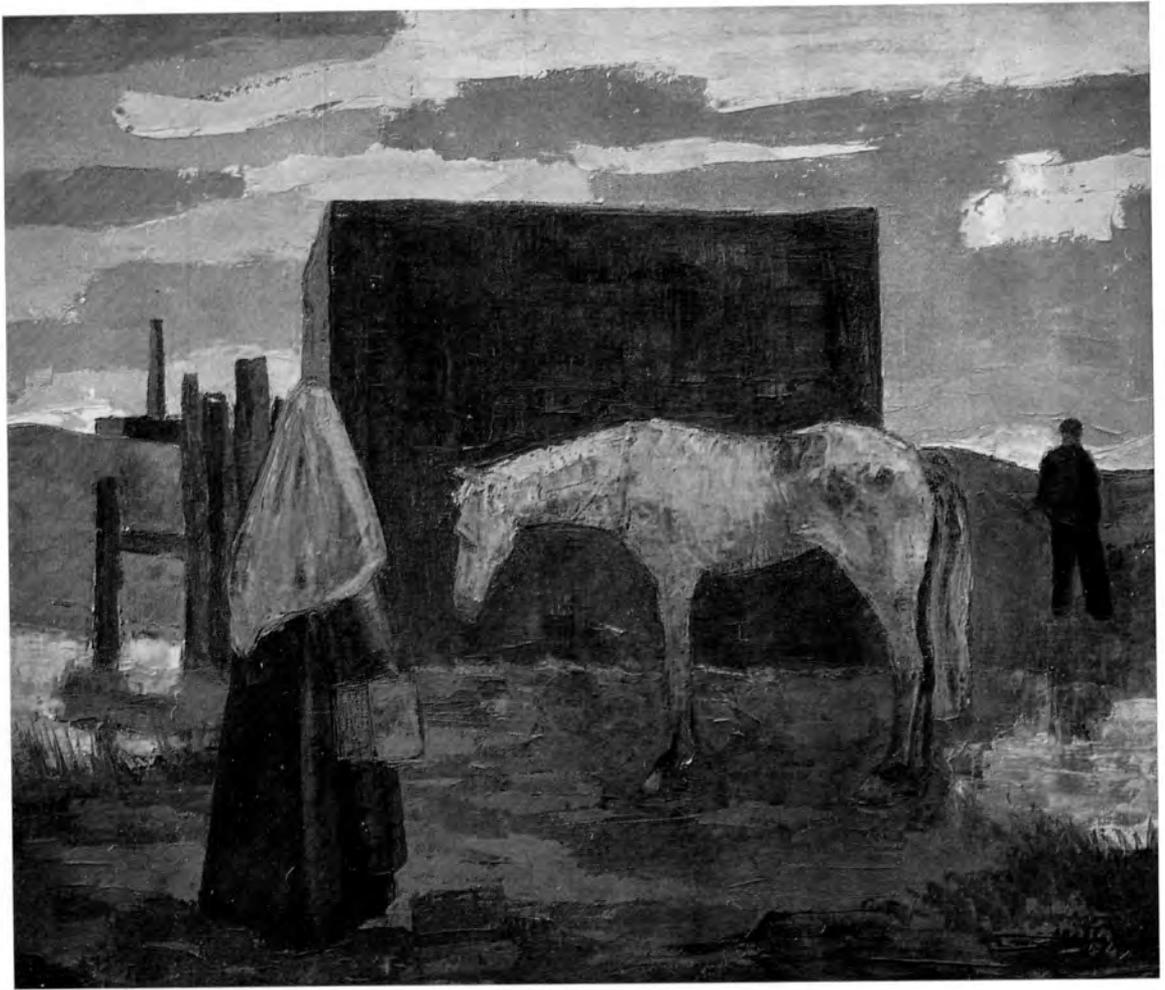
PAISAJE CON CABRAS (0,81 × 1,00).

RUBIO CAMIN, Joaquín.

Nacido en Gijón (1929).

Numerosos premios y Exposiciones individuales, así como participación en importantes colectivas dentro y fuera de España.

Reside en Madrid.



PAISAJE (0,85 × 1,00).

MERCADE, Jorge (JORDI).

- Nacido en Barcelona (1923).
- Becado por el Gobierno de Francia para estudiar en París (1948).
- Premio del Uruguay en la III Bienal Hispanoamericana (1955).
- Premio de la Diputación de Tarragona en la Exposición Nacional de Madrid (1957).
- Medalla de Bronce en la II Bienal de Alejandría (1958).
- Gran Premio San Jorge (Barcelona, 1959).
- Premio Joaquín Valcells (Tarrasa, 1963).
- En el VI Salón de Octubre fue el único pintor extranjero escogido para la Selección de Pintura Francesa (París, 1951).



PAISAJE (0,54 × 0,81).

En vida del impresionismo, Cézanne luchó contra las atomizaciones atmosféricas y cromáticas del paisaje. Se interesó profundamente en el hallazgo de la estructura íntima de cuanto esconde la apariencia de lo sensorial.



VILLASEÑOR, Manuel L.

Nacido en Ciudad Real (1924).

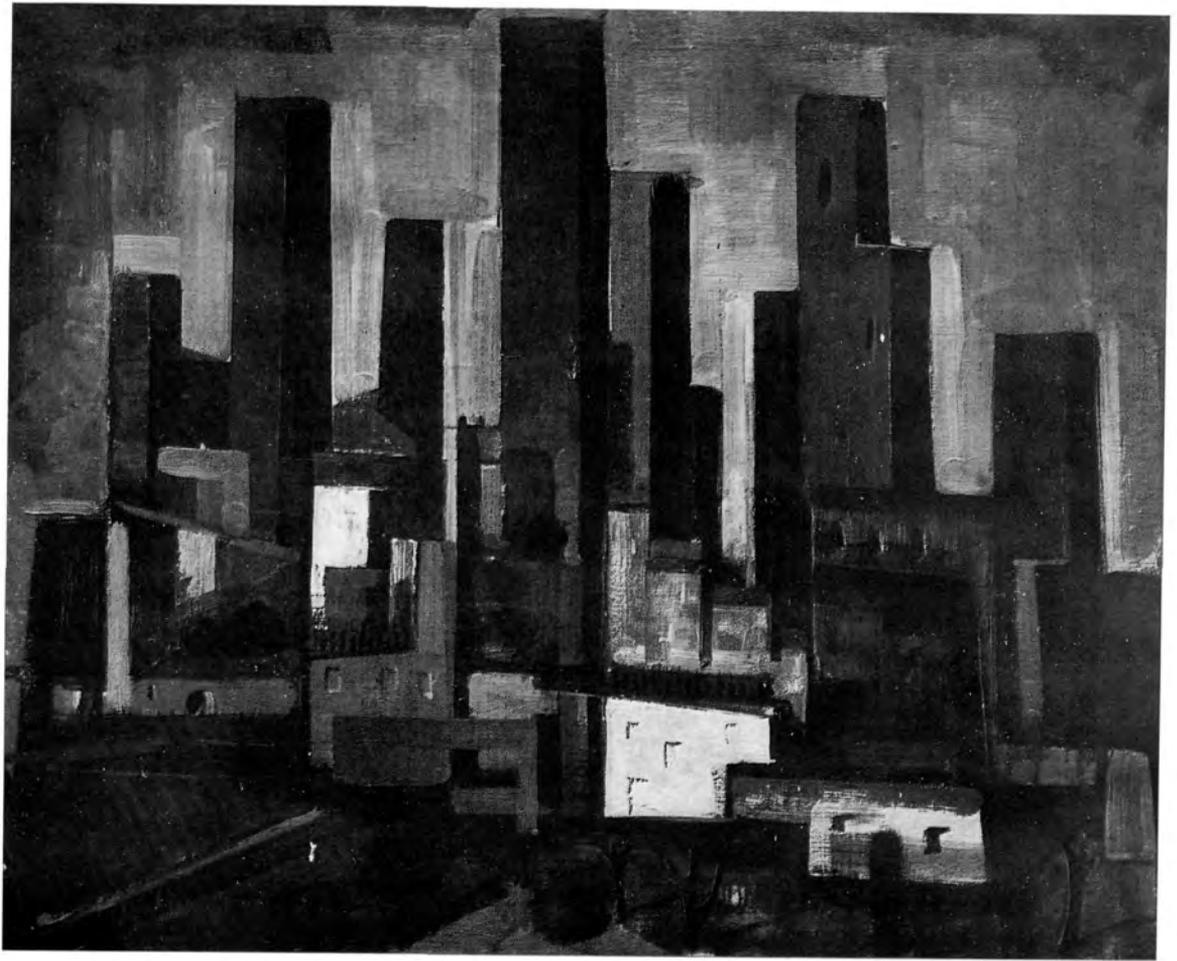
Catedrático de Pintura Mural y Procedimientos Pictóricos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Importantes premios y distinciones en España y el extranjero, con Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Exposiciones individuales, dentro y fuera de España.

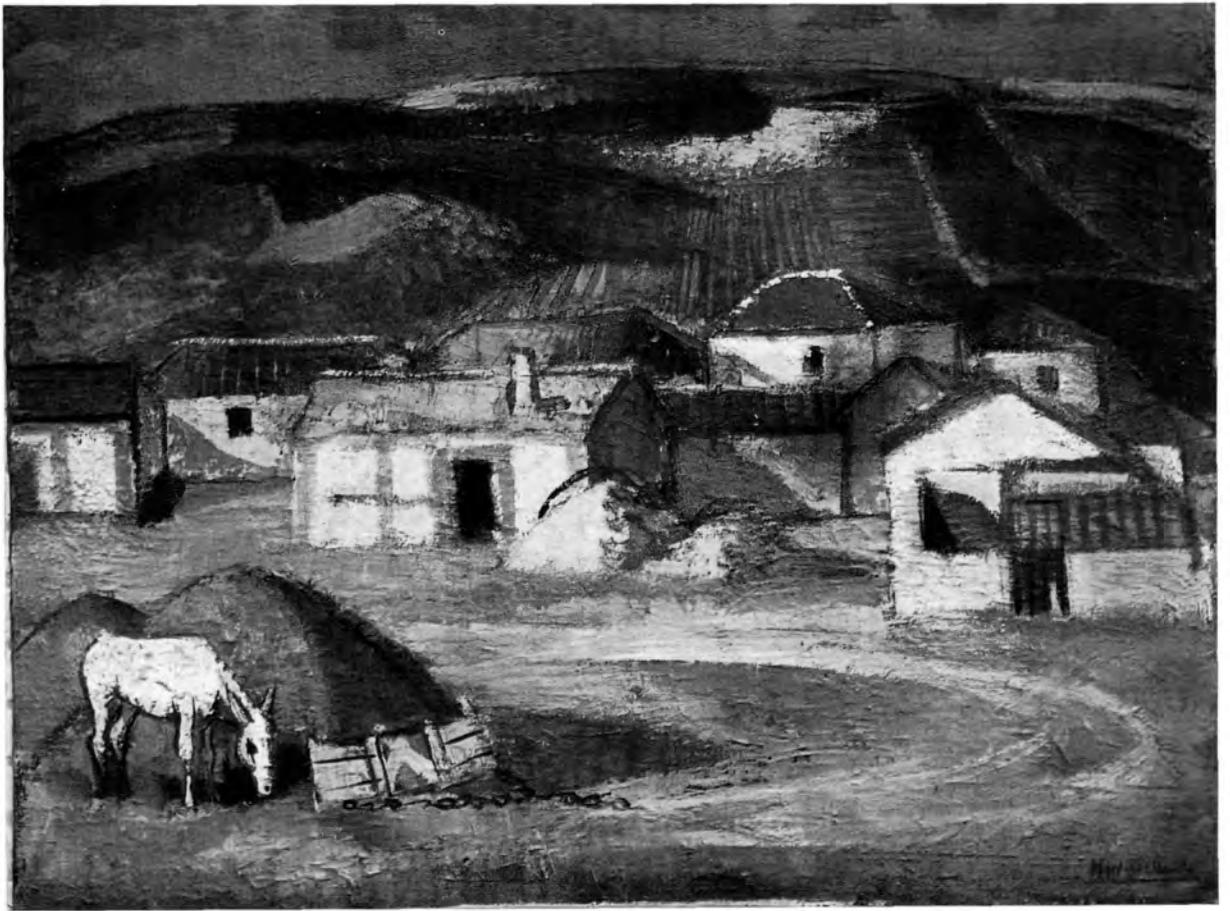
Participación en importantes colectivas: Bienal de Venecia, IV Bienal de Tokio, I Bienal de Arte Hispanoamericano, Kolnischer Kunstverein (Colonia), Pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York (1964), «Veinte Años de Pintura Española» (1964).

Representado en Museos de Madrid, Sevilla, Alejandría, Agrigento.



SAN GIMINIANO (0,80 × 1,00).

MARTINEZ NOVILLO, Cirilo.



PUEBLO (0,98 × 1,30).

Maurice Denis escribió que un cuadro, antes que cualquier otra cosa, es una superficie plana recubierta de colores en cierto orden. La ordenación estrictamente pictórica cabe en el paisaje, y es afán reiterado del arte actual.

GAL ORENDAIN, Menchu.

Nacida en Irún.

Estudios en la Academia de San Fernando de Madrid, y en París. con Fernand Leger y con Ozenfant.

Becada por el Instituto Francés y por el Ministerio de Educación Nacional.

Premio de acuarela en la Bienal del Caribe (1954).

Tercera Medalla en la Nacional (1954).

Segunda Medalla en la Nacional (1960).

Premio al mejor retrato en la Bienal de Barcelona (1955).

Accésit en el Concurso Nacional de Pintura (1956).

Segundo premio en la Nacional de Alicante (1957).

Segundo premio en la Nacional de Córdoba (1957).

Premio Galería Biosca (1961).

Participó en las Bienales de Venecia y Sao Paulo, figurando también en la Exposición «Un siglo de pintura española», celebrada en Londres.

Tiene obras en Museos de Madrid, San Sebastián, Alicante, Córdoba y La Habana.

Reside en Madrid.



PAISAJE (0,89 × 1,16).

Estructurando, poniendo los acentos en lo pictórico intrínseco, el paisaje puede llegar al límite mismo de la no figuración. Al borde exacto de lo que suele llamarse arte abstracto.

GONZALEZ DE LA TORRE, Jesús.

Nacido en Madrid (1933).

Diferentes premios y distinciones.

Numerosas Exposiciones individuales.

Obras en Museos de Madrid y Segovia y en importantes colecciones de Madrid, Lisboa, París, Florencia, Nueva York, Chicago, California.



PAISAJE (0,61 × 0,63).

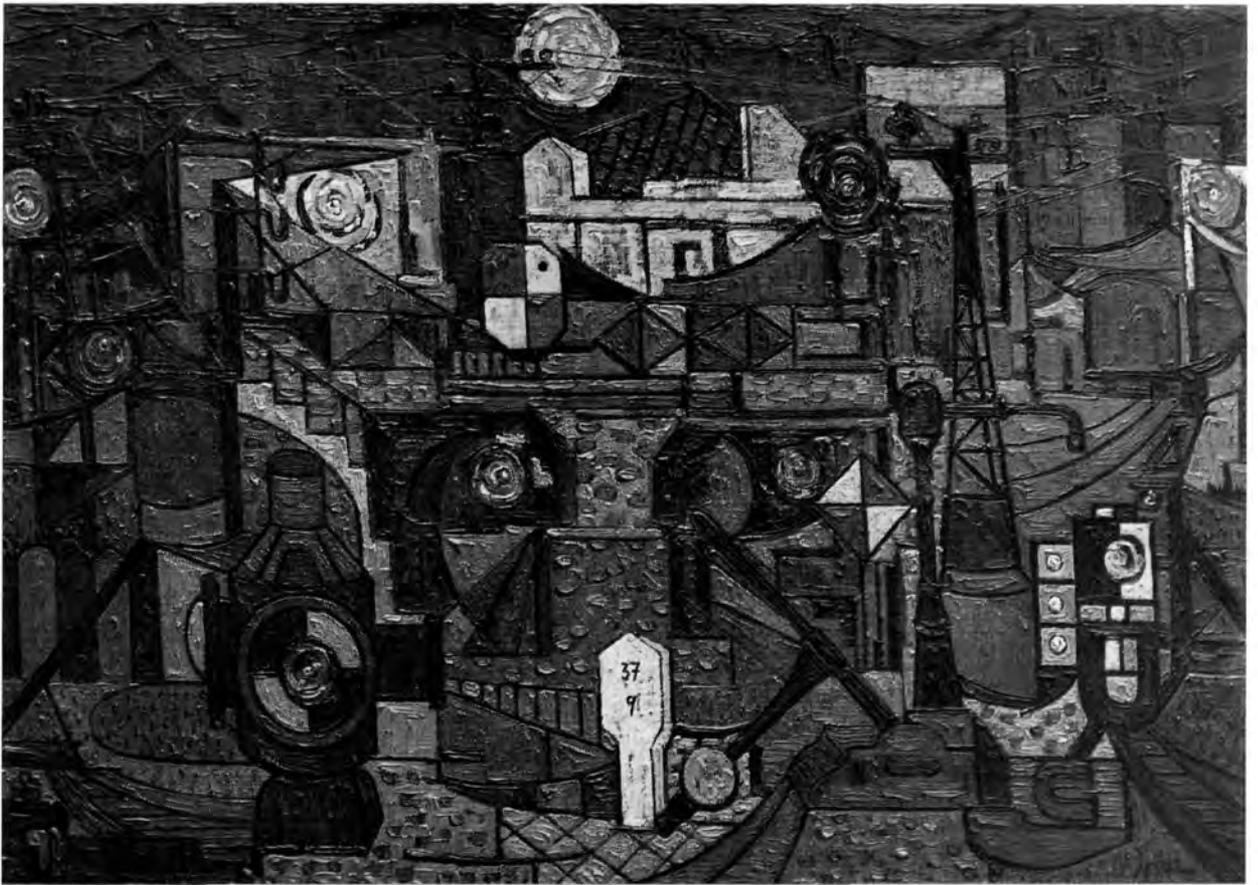
JUAN GUILLERMO.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria (1916).

Entre los diferentes premios y distinciones de su «curriculum», Segunda Medalla en la Nacional de 1957.

Numerosas Exposiciones individuales y participación en las tres Bienales Hispanoamericanas, Bienal de Sao Paulo y otras en Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Chile, Perú, Venezuela, Filipinas, Nueva York, París, El Cairo, Bruselas, Lisboa, Méjico.

Tiene obras en Museos de Madrid, Bilbao y Las Palmas



NOCTURNO DE LA ESTACION DE VILLA CABRA
(0,60 × 0,88).

Discípulo de Vázquez Díaz.
Primera Medalla en la Nacional de 1962.

DIAZ CANEJA, Juan Manuel.



PAISAJE (0,54 × 0,81).

