

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 2
Julio de 2014**

ESTUDIO PLÁSTICO DEL PAISAJE: LA NATURALEZA, EL ARTISTA Y EL CUADRO

AMALIO GARCÍA DEL MORAL Y MORA

Didáctica de la Expresión Musical y Plástica.

Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

RESUMEN

El presente artículo plantea un estudio plástico del paisaje se integran tres elementos fundamentales para su consecución: la naturaleza, el artista y el cuadro, que será al fin al cabo el resultado, el logro, de esta experiencia estética. Si bien autor, hombre o mujer, sea el único capaz de llegar a este desenlace y sean los demás seres humanos, debidamente formados y educados, los únicos capaces de comprenderlo.

El campesino contempla la tierra, valorando con su mirada su flora y los animales domésticos visibles y los salvajes previsibles (rebaño o coto de caza) en función de su rendimiento útil para su provecho, tiene una visión interesada de la naturaleza. Este interés es distinto, pero indudablemente ajeno a cualquier goce estético como fin primordial, al que lleva al estudio de la misma al botánico, al geólogo o al técnico agrónomo, por citar algunos ejemplos. Por tanto, se puede establecer que el paisaje, para que sea tal, necesita de una visión desinteresada para su goce. De aquí que sólo en periodos de saturación de cultura haya aparecido este tema crucial en la expresión artística.

Palabras clave: Conexión del artista con la naturaleza/Las diferentes formas de ver el paisaje según la cultura y el clima/Simbología mística/Dimensión del paisaje y la naturaleza/Pintura-poesía.

* * * * *

1. Introducción

Las primeras noticias que se tienen del mismo aparecen en el periodo helenístico del arte griego. Los helenos, como en tantas cosas de nuestro mundo occidental, fueron los primeros en descubrir el paisaje; bien que entendido entonces de forma distinta a como hoy lo comprendemos. El paisaje aparece en principio no como elemento único, independiente, del cuadro, sino en función del hombre; para situar el escenario apropiado donde se desarrolla la escena representada en la obra de arte.

En Roma, en las pinturas pompeyanas, el paisaje, ora arquitectónico, ora compuesto por árboles y elementos vegetales, aparece decorando las paredes y los muros interiores de las casas.

Tras el ocaso del arte clásico, en los murales románicos el paisaje queda reducido a simples franjas de colores; cobrando alguna mayor entidad, siempre como relleno al fondo de las representaciones pictóricas conforme avanza el periodo gótico, y habrá de ser el Renacimiento el que, haciendo que los fondos de las figuras representadas guarden una más estrecha correlación con las mismas, desde Giotto (1267-1337) en adelante, vuelva la vista y el interés del pintor al paisaje, para situar, ya dentro de un escenario perfectamente adecuado a la representación que se plasma, los personajes humanos que siguen siendo la base y fundamento de las obras pictóricas. La obra de Giotto marcó un giro decisivo en la historia de la pintura; liberó su pintura de las normas y convenciones impuestas por la ya milenaria tradición bizantina para obtener una representación natural y narrativa de hechos y personajes. Él trabaja dentro de ambientes naturales o arquitectónicos muy concretos, con grupos de figuras en movimiento; trataba de expresar no sólo los hechos, sino también las emociones. Su obra “Llanto sobre Cristo muerto” (1304), es un fresco que se encuentra en la franja inferior de la pared izquierda de la capilla de los Scrovegni en Padua, es uno de los más importantes monumentos del arte medieval. Marca un momento decisivo en el desarrollo de la pintura, gracias sobre todo a la recuperación del sentido del espacio en el que se mueve y actúa el individuo. Este fresco está dentro de un marco bien calculado de ambientes naturales y arquitectónicos en perspectiva, vuelven al escenario del arte occidental sentimientos que parecían olvidados o confinados a los remotos fragmentos de un lejano clasicismo donde la naturaleza contribuye con animales, plantas, rocas, nubes...

A esta evolución contribuyeron en principio las predicaciones de los franciscanos, volviendo a valorar los componentes de la Naturaleza en sus tres reinos, el mineral, vegetal y animal: “Hermano Árbol”, “Hermana Agua”, “Hermano Lobo”.

Los descubrimientos de las obras de arte de la antigüedad clásica, los primeros estudios sobre perspectiva de forma más bien empírica, la aparición y extensión de los órdenes medicantes y una serie de factores de tipo social, económico y político, cuyo estudio no es el objeto de este artículo. Poco a poco el paisaje, desde simple fondo de la escena representada, llega a ser integrante importantísimo del cuadro, dentro de cuyos elementos naturales quedan organizadas las representaciones de las figuras humanas. Pero llegará una etapa, en este acercamiento del hombre a la Naturaleza, claro ejemplo el cuadro de Tiziano “Venus y la música” por citar uno muy concreto, en el cual paisaje y personajes cobran ya dentro de la obra artística una unidad de tipo espiritual: el melancólico paisaje de fondo, por el que circulan unos amantes abrazados guarda

estrecha relación con el tema de Venus escuchando la música que el interprete va desgranando del armonio.

En esta evolución llegamos a un estadio en el cual los personajes humanos y elementos naturales tienen la misma importancia dentro del cuadro: determinados cuadros de Rembrandt, Velázquez y Watteau, hasta cobrar tal importancia éstos elementos que se independizan de toda servidumbre con respecto al hombre y quedan como tema único y principal de la representación artística, claros ejemplos los tenemos en los grandes paisajistas flamencos y holandeses, así como en la pintura española, italiana y francesa y, en una palabra, en toda la pintura occidental. Aún habrá unas series de aproximaciones mayores a la Naturaleza, y aparecerá el bodegón o naturaleza muerta, y mucho más adelante, en determinadas escuelas pictóricas más modernas, las calidades táctiles de las cosas cobrarán auténtica dimensión estética. Pero sigamos con el paisaje compuesto en el estudio, y pienso como Claudio Lorena, que hasta el Impresionismo, y desde éste hasta nuestros días, el paisaje vea acaso también la plasmación de la sensibilidad de occidente, hasta llegar a entender, como una proyección del espíritu humano en los seres y las cosas que nos rodean, el paisaje como un estado del alma.

Ya, a estas alturas de este artículo, creo oportuno intentar dar una definición de paisaje; ésta podría ser, la completa unidad estética que el mundo físico que nos rodea ofrece a la contemplación visual, ya que la que trata de definirlo como “porción de terreno considerada bajo un aspecto artístico” la considero incompleta y demasiado elemental. Los elementos que se dan en la Naturaleza para su apreciación estética son: Luz y Color, Grandeza (horizontal-llanura y mar, vertical-montaña), Figura, Movimiento, Vida y Cultivo.

La interpretación plástica de los paisajes, interesándose el artista especialmente por unos u otros muy determinados, origina la gran riqueza de versiones que del paisaje tenemos. Tal la impresionista, en la cual aquellos elementos fugaces del mismo han sido estudiados y plasmados con todo interés, la luz cambiante en diversas horas del día expresada en varia coloración y única entonación de los componentes del tema paisajístico; ésta plasmación de la mutabilidad de las cosas vitales y aún de las cosas que no lo son, continuaba para el pintor impresionista con el aspecto de la naturaleza, según el estado atmosférico –sol, nubes, lluvia, nieve, etc- y la región geográfica en que fue pintado. En una palabra, al pintor impresionista le preocupaba plasmar aquellas circunstancias que condicionaban la variabilidad de los integrantes del paisaje.

La frase de Heráclito “*nadie se puede bañar dos veces en un mismo río*”, ya que, como ocurre en nuestras propias vidas, no podemos volver atrás ni una sola gota de agua, ni un solo segundo, debería ser la consigna metafísica y estética del pintor impresionista. De aquí la frase, un tanto superficial, como reacción a esta concepción pictórica, de que un paisaje no es un boletín meteorológico.

Otros artistas, hoy en día, entienden el paisaje valorando sobre todo aquellos elementos que no sufren alteración en sí o cambios inmediatos como son las propias tierras, los vegetales en cada una de las estaciones del año, el conjunto de edificaciones que constituyen el paisaje urbano, tratando de plasmar unos propósitos estéticos o de otra clase, haciendo caso omiso, en lo posible, de las circunstancias cambiantes y dando preferencia a aquellas formas esenciales que caracterizan los seres y las cosas. Es una

forma de petrificar para la eternidad, lo que de cambiante y móvil existe en la naturaleza. Es un intento por detener cuanto en esencia es mutable, ya que inexorablemente nos desplazamos en el tiempo y no podemos detener un solo segundo de la fuerza fatal que nos arrastra, aún en la mayor calma y quietud, hacia el devenir del futuro. De tal forma que el pasado es la parte inerte, el saldo que va quedando constantemente atrás de todos los seres, pero que, por el propio peso de su inercia, condiciona el futuro de nuestras vidas, tanto individuales como colectivas. Aquí encuentro yo el sentido de la frase dorsiana de *“lo que no es tradición es plagio”*. Esta concepción paisajística de lo estable e inerte es un intento de fosilizar el presente. Por ello estimo que en la identificación del artista con el mundo físico que le rodea cabe tener en cuenta tanto el aspecto de las cosas en sí, como las circunstancias ambientales que condicionan su representación.

Considero muy interesante establecer la simbiosis entre la tierra y el hombre que la habita. La Naturaleza sin hombres, es decir sin historia, quedaría reducida, en el mejor de los casos y desde mi punto de vista, a la simple contemplación estética. Claro ejemplo de ello es el descubrimiento del paisaje lunar. Es el hombre, al habitarla, el que le da su profundo sentido, haciéndola partícipe de sus aconteceres, erosionándola, labrándola, construyendo sobre ella sus Iglesias, hogares y edificios públicos, dando lugar a que cada espacio terrestre se conforme su propia psicología colectiva, humanizándola en una palabra, pero a su vez la propia tierra, sus componentes geográficos y climatológicos, su flora y su fauna, van trabajando la mentalidad el cuerpo y el alma de las gentes que la habitan. Esta relación entre la naturaleza y el hombre establecen unas características peculiares en cada región que el artista no puede dejar de tener en cuenta al realizar su obra.

2. Cielo

Se ha dicho que cuantos grados gane el cielo a la tierra tanto aumenta en belleza el paisaje. El gran valor estético es su sublimidad, es decir, su infinitud, su carencia de partes, además de esta plenitud el cielo reúne otros componentes de belleza como son: color, variedad y profundidad. En un cuadro el cielo es lo que más clara sensación de espacio nos da. El paisajista sabe que para que un cielo acuse toda la grandeza de su infinitud, ha de ser abierto, sin ramas ni ningún otro objeto a través del cual se vea. Cuantas menos nubes tenga, es decir, cuanto más simple se nos muestre más grandioso aparecerá. Este cielo franco, infinito, en toda su plenitud nos impresiona hondamente.

El cielo realza el carácter del cuadro. Así vemos, por ejemplo, un cielo claro, transparente, acaso con unas tenues nubecillas jugueteando, por el espacio, en un lienzo que representa un campo alegre, cultivado, y el aspecto del celaje coadyuda a subrayar el carácter bucólico de la pintura. Los holandeses han sido muy aficionados a pintar paisajes con grandes espacios de cielo, sus campos llanos, con espaciosos horizontes se prestan a ello.

En España el cielo se halla casi siempre mordido por la lejana crestería de una sierra. Sólo Castilla nos muestra los dos planos paralelos, infinitos en apariencia, del cielo y de la tierra que se confunden en el horizonte. Un caso claro de cómo el cielo es capaz de destacar el valor psicológico de un cuadro, lo tenemos en el paisaje de Toledo del Greco, donde el cielo lleno de andrajosos nubarrones nos amenaza con angustia; la ciudad hosca, huesuda se sobrecoge bajo el cielo tormentoso. El espíritu de la ciudad se

halla ponderado por el cielo. Magistral ejemplo de cómo éste ha de completar el sentimiento del paisaje.

En cuanto al color el cielo presenta una variedad asombrosa, desde los rojos, verdes, violetas de una puesta o salida de Sol hasta el violento azul de un día despejado, sin olvidar los grises, finísimos, inconfundibles que toma a través de las diversas horas del día. Pero el cielo tiene además unos componentes de belleza que le hacen variar de aspecto, de fisonomía, son las nubes. Variadísimos pueden ser sus formas y sus colores, ellas le dan nuevas variantes al paisaje, infinita es su variedad. La observación de las nubes nos sugieren composiciones de figuras, de animales, de seres a veces fantásticos, pero frecuentemente no exentos de belleza. Ya lo dijo Leonardo da Vinci hablando de las manchas de las paredes y de las nubes¹. Es una observación que sugiere composiciones, a veces aprovechables. Demuestra la infinita variedad con que estas blancas naves del espacio se presentan. Según las horas las nubes cambian también de color, y a veces, en los hallares del día, o en los últimos momentos de la tarde, parecen fantásticos seres de un mundo brillante y extraño.

Observamos los cielos, las nubes, tanto como la tierra, nos darán lecciones de color, siempre fino, siempre transparente, y nos llevarán a consideraciones impregnadas de su valor sublime, como dice Kant al empezar la exposición de lo sublime matemático: *“Sublime llamamos a lo que es absolutamente grande. Lo que es grande por encima de toda comparación”*. Nada como esta observación del cielo nos hará querer elevarnos por encima de nuestro pobre ser, y llenarnos de paz y de presentimientos de Dios.

3. Grandeza Horizontal (Llanura y Mar) y Vertical (Montaña)

La grandeza es un elemento estético, siempre que signifique integridad, es decir perfección. Un gusano del tamaño de un caballo sería monstruoso, pero en cambio, dentro del límite que Dios puso a la figura humana, un hombre o su mujer, alto/a, recio/a, bien constituido/a, es hermoso/a por que es sinónimo de fuerza, de belleza física, de perfección. En estos paisajes grandes su belleza estriba precisamente en su tamaño, una montaña o un llano pequeño nos decepcionarían. En cambio cuanto más alta y dificultosa para la ascensión se nos muestra una sierra, o más dilatada una llanura, por esta su monumentalidad y simplicidad, tanto más nos admiran y nos cohíben. A la montaña, la revestimos también de majestad, siempre que su altura sobresalga armónicamente sobre las otras dos dimensiones, apreciaremos esta impresión mayestática.

¹ Leonardo da Vinci “Tratado da Pintura” 493 (B. N. 2038, 22b):

“No he de dejar incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular al ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su integra y atinada forma.

Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines.

Yo he visto en ocasiones, nubes y muros en ruinas que me han sugerido bellas y variadas invenciones. Estas mañas, aunque privadas en si mismas de perfección, no dejan de servir para la perfección de los movimientos y otras acciones” Nos dice Leonardo..

En el paisaje agreste hemos de procurar que destaque esta cualidad sobre todo. Este paisaje es sobrio, sencillo en apariencias, acaso en medio de la sierra descubrimos un cortijo, un castañar, o un bosque de encinas, las laderas se visten de matorrales (alhucema, romero, tomillo), no hay notas estridentes, los verdes son sordos, el tono violeta de los montes lejanos quizá sea la nota que predomine. Todo tiene un sentido de verticalidad ascendente, parece un desafío que la tierra lanza al cielo. Aquí estriba la dificultad de interpretación de este paisaje. Esta grandeza es independiente del tamaño de la sierra con relación al cuadro. Sabido es que en arte la monumentalidad no tiene que ver con el tamaño. Esta precisamente en las proporciones relacionadas de lo que representamos. “El tránsito de la Virgen” de Andrea Mantegna (1431-1506) es monumental, pese a su tamaño reducido.

Coadyuva en mucho hacernos sentir la monumentalidad, la sobriedad expresiva, por ello el artista que interpreta un paisaje agreste ha de procurar en su colorido, en su dibujo, en los recursos pictóricos que emplee, en una palabra, en la expresión de su obra, que esta simplicidad, esa sobriedad que el natural presenta se pondere, sobre todo. Ante la fuerza ciega, dominadora, terrible, aunque en estado potencial con que a veces la naturaleza gusta de sorprendernos, el alma se cohibe, y un complejo de timidez nos invade. En cambio cuando por virtud de nuestro esfuerzo alcanzamos el premio de la cima, mientras un silencio de astros nos envuelve, allá donde el mundo se nos aparece inmóvil, eterno, y sólo puros y grandes pensamientos nos invaden, el alma se siente a sí misma y quiere dejarnos buscando su centro. Unamuno que ha sentido como nadie nuestro paisaje dice en su libro *Andanzas y visiones españolas* al hablar de la Peña de Francia. “*El silencio casaba con la majestad de la montaña, una montaña desnuda, un levantamiento de las desnudas entrañas de la tierra, despojadas de su verdor, que dejaron al pie como se deja un vestido, para alzarse hacia el sol desnudo. La verdura al pie, en el llano, como la vestidura de que se despoja un mártir para mejor gozar de su martirio. Y el sol desnudo y silencioso besando con sus rayos a la roca desnuda y silenciosa*”. Todo desnudo, todo sencillo, ni voz, ni movimiento, ni nada que nos distraiga de la serena grandeza.

La llanura y el mar nos llevan a sentir el infinito, un llano cuanto más dilatado y simple mayor sensación de infinitud nos dará. Si la llamada fuera infinita no la veríamos de otra manera de cómo la vemos. Este sentido de que hay algo más allá de lo que vemos, y no lo percibimos estando delante nos deja absortos. Para la interpretación de la llanura que, igual que el cielo, cuanto más simple sea, más hondamente nos llegará, el pintor ha de hacer gala de sobriedad en sus recursos.

Dice Unamuno hablando de Castilla que para pintarla hay que colocarse ante ella con la misma pureza que hay que llevar cuando se pinta el desnudo. La estepa castellana acaso sea el prototipo del llano. Ni una nota que nos saque de este mar de tierra, acaso un árbol, unas casas o una colina en toda la extensión de la vista. Al atardecer parece que el cielo desciende a la tierra y todo se llena de mística hermosura.

El mar está enriquecido, con relación a la llanura con dos nuevos elementos; el movimiento de sus olas y su color intenso y brillante. Por su grandeza, por su poder, por sus peligros, por su color y movimiento, el mar nos habla más complejamente que la llanura. Por ello el marinero, puede sugerirnos un mundo de sensaciones con este sólo temario. Cielo, montaña, llanura y mar, simples y dilatados son elementos de grandeza en cualquier paisaje.

4. Figura

Interesa extraordinariamente al paisajista la figura del paisaje, es decir, como se presenta éste ante sus ojos, su forma; la cual vista desde un punto de vista determinado es la perspectiva.

A la perspectiva que quiere la verdadera y total belleza del paisaje podemos llamarla **panorámica**. Aquella que quiere sorprender un efecto de formas particulares desde un sitio determinado es la perspectiva **artificiosa**. La primera busca el deleite intelectual por medio del conocimiento exacto del paisaje. La segunda intenta lograr un efecto sentimental alterando la aparente de la naturaleza. Aquí reside una de las cualidades del paisajista; a un mismo tema le puede hacer ser triste o alegre, depresivo o excitante, según lo sienta. Según este sentir el artista elige su punto de vista, y esta elección implica ya una versión del natural empapada del propio ser del artista. El sentimiento que tiene el pintor muere al pintar y se nos trasmite depurado en su obra. El artista empapado de las bellezas que Dios puso allí, va derecho a transmitirnos la emoción que siente ante aquel paisaje, y este mismo sentimiento deforma, suprime y pondera los elementos que lo componen, de tal suerte que al espectador del cuadro le llega, único, sin las notas anecdóticas que podrían distraerle en el regusto de lo auténticamente esencial. Es postura de paisaje calando en la esencia de las cosas, pintando de dentro a fuera. Esta perspectiva artificiosa da lugar a otra clase de pintura, o formada no con el sentimiento del paisaje sino con la visión. El pintor coloca ante el natural, el orden con que se presentan sus componentes que cautiva su vista. Es una especie de pintura golosa. Esta visión del paisaje la lleva al lienzo, seleccionando, de acuerdo con ella, los elementos que la integran. A su pesar, el sentimiento del artista se manifestara en su obra; más no fue el móvil que lo llevó a pintar, fue este el agrado que la visión del paisaje suscito en él. El artista siempre dejará, en mayor o menor grado, empapados sus cuadros de su propia alma. La naturaleza siendo la misma es otra en su obra. Es como si volviera a ser creada.

La perspectiva artística es siempre artificiosa, pero el pintor debe saber elegir aquel punto de vista desde el cual el natural se presenta más de acuerdo con su temperamento y con su estado de ánimo.

Considerada objetivamente, la belleza de los paisajes españoles se debe en especial a la orquestada combinación de la luz, el cielo siempre abierto en nuestros amplios horizontes y la grandeza de nuestros llanos y montañas. Muy característica de nuestro suelo es la combinación de amplias llanadas y sierras que le dan un carácter recio y sentimental a gran parte de nuestro paisaje. Por otra parte, muchos de nuestros pueblos y ciudades están acordados con el paisaje que les rodea, formando entre si una bellísima unidad paisajística. Por citar algunas capitales citemos Toledo, Cuenca, Salamanca, Segovia, Córdoba y Granada, entre las interiores; y en el litoral Vigo, Santander, San Sebastián, Cádiz y Palma de Mallorca. Los pueblos de España, casi todos forman una unidad con el paisaje que los rodea. Son como una parte de la misma tierra. Más tarde hablaré de ello.

5. Movimiento

El movimiento del paisaje (como cualquier clase de movimiento) no es posible apresararlo realmente en el lienzo, pero puede sugerirse. Las olas, los árboles, el agua de los ríos, las nubes, los campos de espigas se mueven. ¿Cómo expresar este movimiento?

Más también se mueven los días, las estaciones y todas las cosas vivas, en ciclos diferentes aunque fatales. Nosotros mismos estamos constantemente renovándonos. Hay otros componentes del paisaje como las montañas que están perennemente luchando por moverse, gravitando desde un sitio. Con el movimiento interviene también un nuevo elemento en el paisaje: el tiempo. Este hace que al desarrollarse las cosas –todas cambian o pugnan por cambiar- cobren un sello más elevado. Ya le interesan al pintor no sólo como son, sino como cambian. El movimiento nos sugiere diversos sentimientos según su clase. Por esta mutación constante de las cosas el paisaje se espiritualiza aun más. Este cambio es lo más distante que nosotros vemos como ser material de las cosas. Por el movimiento el paisaje cobra sentido dramático (drama en griego es quehacer, acción, obligación) y consideramos como objeto estético el cambio mismo. El movimiento constante, fatal, de la Naturaleza: el ver que el agua del río pasa por su cauce camino del mar, al contemplar las nubes esconderse detrás del horizonte, el observar el penacho de humo que deja sobre el mar, en la lejanía, el barco que se pierde, el mismo paso del tiempo por nuestra vida (aquellos días lejanos de nuestra niñez o de nuestra primera juventud) ese irse de todas las cosas nos deja transidos de una idéntica y suave melancolía.

“Nuestras vidas son los ríos” dijo Jorge Manrique, y al contemplar el fluir del río, me reitero en la frase clásica de Heráclito *“nadie se baña dos veces en un mismo río,”* al darnos cuenta también que en nuestra vida no vuelve el instante que se fue, nos apercibimos que todo es un constante morir. Igual nos ocurre al ver el paso de las aves viajeras. De ahí que el paisaje capte un momento puntual, un segundo que se fue tras el clip de una máquina de fotografía de otra retina.

Hay otro movimiento que sólo sugiere la idea de lo estable, de lo que siempre es. Este es el del mar. Sus aguas se mueven, no pasando como el río, sino estando, por ello no nos lleva a pensar en el cambio, sino en la perennidad. Lo mismo dice Leonardo da Vinci que le ocurre al viento en los trigales. Además hay en el paisaje otros movimientos más trascendentales, son el ciclo de los años y de los días y la gravitación o movimiento en potencia. El primero lo percibimos ayudados de la memoria, la vista nos indica como en el presente son las cosas, aquella como han sido y como serán y la inteligencia nos descubre la escondida verdad. Este ciclo de las estaciones es un constante languidecer para volver a florecer renovadas todas las cosas. Claro está que el paisajista no puede expresarlo, pero al sentirlo, y es indudable que lo siente, su obra nos dirá algo de él. El movimiento de un río, se logra al dar el color y la huidiza forma de sus aguas apresadas en un instante eterno, igual ocurre en el mar, las nubes o los árboles, pero ese movimiento perenne y callado de las estaciones sólo puede expresarse de una manera sentimental. Aclaremos esto, en primavera todo es jocundo, feliz al parecer; la vida pugna brutalmente por manifestarse en todo, el pintor sentirá en sí y en cuanto le rodea esta pujanza vital y a su pesar aparecerá reflejada en sus paisajes; en invierno todo esta seco, como muerto, la tierra descansa y se prepara para el gran parto, una tristeza sin motivo, infinita, pesa sobre las cosas, la misma luz tiene un tinte

melancólico amarillento o grisáceo, y el paisajista inunda de esa tristeza, de esa soledad invernal ¿Qué ha de hacer? Sino llevarla a su obra. He aquí como este ciclo de las estaciones se refleja, ya lo hemos dicho, de una forma sentimental en el paisaje. Para quien sabe apreciarlo es algo incomparable.

6. Vida y cultivo

La vida esplende en el paisaje. La belleza del campo está desde el punto de la vida en la belleza de las plantas y los seres que lo pueblan y desde el punto del cultivo en la ordenación con que se han puesto. La vida estalla a través de todo (campo, ciudad) y el artista siempre la reflejará en su obra. Estos componentes, vida y cultivo, se acusan siempre en el paisaje pintado, interesan al artista de una forma indirecta, aunque los sienta sobre todo el primero hondamente en su obra.

7. Algo sobre paisaje urbano

El paisaje urbano tiene interés especial es cuanto es de por sí diferente al paisaje agreste o campesino. El pueblo, la ciudad son obra del hombre y la mujer, responde a una especial forma de ser de los hombres y mujeres que las crearon; cada ciudad tiene su personalidad, su espíritu las hay completamente anodinas pero esas no interesan al artista. Es más dentro de cada pueblo cada calle la tiene también. Ganivet dice que *“el alma de las calles habla y dice cosas muy bellas a quien comprende su extraño idioma”*. En el paisaje urbano la luz al quebrarse y resbalar por los muros de las casas destacando unas formas hundiéndose otras añade un nuevo interés al puramente arquitectónico de los edificios.

Que diferente es el sentimiento que nos produce una calle o avenida amplia, llena de transparente luz a una callecita estrecha con casuchas que avanzan unas sobre las otras, umbría, con unos golpes de luz en los aleros de los tejados, en la que parece que sentimos latir un viejo corazón. La avenida tiene su belleza y la callecita también la tiene. Para hacer este paisaje hay que impregnarse del encanto de la ciudad, es decir meterse dentro de su alma y dialogar con su espíritu. En el transcurso del día vive esta diferentes momentos que la hacen cambiar por completo. Una plaza de un pueblo andaluz es diferente si la vemos a las doce de la mañana llena de puestos de vendedores, de gentes, de sol de voces, envelada por un cierto hálito que parece desprenderse de la multitud, a contemplarla en las altas horas de la noche, callada, quieta, destacando su negrura sobre el azul del cielo estrellado, con el ojo del reloj, inmóvil, que nos mira desde la torre de la Iglesia. Diversos estados sentimentales en correspondencia a diferentes formas de mostrarse el paisaje. Al pintar la ciudad, la calle, la plaza, el pintor ha de ver los hombres y mujeres que en ella viven, los que la crearon, de aquí la influencia histórica y literaria que se ve a través de este tipo de paisaje.

Pero no es sólo el influjo humano lo que ha de ver. El campo, la tierra donde la ciudad se halla enclavada coadyuva a su fisonomía, y la luz característica de la región, y el clima reflejándose en la estructuración de los edificios y las calles, y la obra de anteriores artistas palpitando en sus monumentos y su estado actual, su vitalidad ¿Cómo ha de ser igual una ciudad vieja, llena de monumentos, adormecida en el tiempo que otra bulliciosa, nueva, rebosante de inquieta vida? No se cuál vivirá en realidad más intensamente. Acaso la señorial ciudad provinciana, pero ¿de que diferente manera nos hieren! Son los pueblos, las calles, como los seres vivos y cada uno nos aporta diversos

estados emotivos; el pintor ha de reflejarlos en su obra, es más, ha de bullir con la plaza luminosa, llena de voces y puestos de vendedores, ha de adormecerse con dulce callecita donde un huerto nos trae olor de vegetales y tierra mojada, ha de soñar con la plaza silenciosa en la noche donde una copla se hace eterna vela porque el artista ha de saber descubrir el alma suma de las almas de cuantos las van modelando a través del tiempo, que vive dentro de las ciudades.

8. Ejecución del paisaje

Se supone que el artista ha sentido el chispazo de entusiasmo con que le ha hecho vibrar la visión de un paisaje; ya le invadió el deseo de plasmar su emoción, está ansioso de hacer, pero si la técnica, con todos sus problemas, no está superada, si no domina el oficio, las preocupaciones, que el hecho de pintar le acarrearán, harán que se malogre el primitivo sentimiento. He aquí el papel de la técnica: servir con propiedad a la idea o al sentimiento del artista. El hecho de pintar es la palabra del pintor; la técnica, su gramática, le dice como ha de hablar, le enseña a decir bien las cosas, pero ante todo, y esto es lo principal, ha de tener que decirnos. Claro está que hay quien lo poco que, nos va a comunicar nos la participa de una forma tan acabada que de por sí tiene mérito. Más no es este el camino grande del arte. El paisajista al elegir un tema no debe pensar en los recursos técnicos para resolverlo, el elige el tema porque le gusta, porque lo siente; la técnica ha de estar al servicio de este sentimiento, no le ocurra que pensando en como pinta elija los motivos de acuerdo con su manera de pintar, y no con su sentimiento.

Al empezar a tratar de la práctica del paisaje la primera anotación ha de ser sobre la perspectiva. La perspectiva (proyección cónica de los objetos en la retina) sabido es que se divide en **lineal** y **aérea**, ya se tenga en cuenta la forma de los objetos, según su distancia y posición con respecto a la posición del observador, o a su valoración en el espacio ocasionada por la luz que reciban y las capas de aire interpuestas entre ellos y nosotros. La perspectiva lineal puede hacerse de una forma precisa, valiéndonos de las reglas que esta ciencia formula, para ello se emplean diversos instrumentos, pero esta forma de hacer es rígida, desagradable estéticamente, por ellos el paisajista realiza la perspectiva de sentimiento, es decir, se coloca ante el paisaje y según ve los objetos en el natural los va distribuyendo en el cuadro (las leyes de la perspectiva están grabadas en su mente), pero en esta distribución de objetos esta en embrión el sentimiento que ha de causar la obra. Es el armazón de ella. Claro está que para los pintores este problema de la forma, no se aísla de los problemas del color y de la perspectiva aérea, sino que va unido a ella y el artista los resuelve conjuntamente como en estrecha unión se presenta en el natural. La perspectiva aérea necesita la valoración del cuadro, para darnos los términos, las diferentes distancias, la profundidad.

En la perspectiva lineal se acusa la lejanía según el tamaño de los objetos, disminuyendo su proporción conforme están más alejados. El aire completa esta sensación de lejanía al atenuar no sólo la fuerza del claro-oscuro con la distancia, sino que les hace perder detalles, al aumentar la cantidad de atmósferas interpuestas, y si la distancia es grande; sea cual sea el color del objeto lo impregna del color de la atmósfera (siempre oscila entre un gris transparente, un azulado, o un violeta) llegado a tener a veces sólo el color del ambiente²

² Leonardo da Vinci "Tratado de la Pintura" Del paisaje. Nota 716.

La valoración del cuadro se puede hacer con la línea tan sólo (caso de la pintura japonesa que hasta llega a lograr las calidades); con manchas monocromas, o con el color.

La preocupación por la perspectiva la tienen de una manera seria los pintores renacentistas. Entre los años 1470 y 1487 escribe Piero della Francesca su tratado de "*De prospectiva pingendi*" que es el primer tratado de perspectiva aplicado a la pintura³. Desde entonces, y no en menor grado los paisajistas, los pintores han aplicado cada vez más adecuadamente las reglas de la perspectiva, que ya en 1715 con su "*Teoría de la Perspectiva*" Taylor, desarrolla todo lo conocido hasta el presente.

El dibujo del paisaje puede hacerlo un principiante al carbón, con el fin de separar los problemas de la forma, de los problemas del color y resolver primero aquellos, para después, sobre una base de dibujo, atacar estos. Habitualmente el paisajista hace con el color diluido, un esquema de la composición del cuadro, corrientemente se prefieren para estos trazos con el pincel colores calientes (un siena tostada, un violeta, un carmín, un pardo, etc) e inmediatamente comienza a trabajar con los colores teniendo en cuenta que entonaciones calientes en el cuadro siempre es posible enfriarla (es decir de la gama de colores que tiende hacia la serie xántica, llevarlas hacia el azul) pero en cambio es muy difícil calentar un cuadro entonados en colores fríos. Otros pintores trazan con el negro de la paleta el dibujo previo del cuadro, con ello logran que al colocar las diferentes manchas de color sin fundir unas con otras quede un límite entre ellas, con lo que el dibujo se mantiene, sin llegar a ser el cuadro un conjunto de colores, olvidada por completo la preocupación formal. La técnica como resultado de una personal experiencia, tiene matices diferentes para cada pintor, lo que según unos es absurdo en la práctica, es para otros imprescindible, por ello al hablar a continuación de la paleta del paisajista, he querido hacer notar esta disparidad de criterios. El blanco, el color imprescindible es necesario a todos, unos podrán preferirlo más denso, otros más fluido, pero en la paleta del pintor no puede faltar. Los más usados son los de plata, cinz y titanio; también se usaba el llamado blanco mixto, mezcla de blanco de plata y cinz. Otros pintores prefieren utilizar para la mancha el blanco de cinz por su cualidad de no agrietarse al contacto de la preparación, y para terminar el blanco de plata más resistente a la luz. Las cualidades de cada uno de los

"Si acabas mucho y con gran detalle los objetos lejanos parecerán que están cerca en vez de estar distantes. Procura al imitar proceder con discernimiento, atendiéndote a la distancia de cada objeto, y allí donde estén confusos y con rebordes poco definidos presentarlos tal cual son y no los acabes demasiado. Los objetos alejados parecen confusos, de contornos vagos, por dos razones, primero porque llegan al ojo bajo un ángulo tan pequeño, que nos producen la impresión de que se trata de objetos diminutos, como la uña de los dedos, el cuerpo de los insectos, en los que no se puede discernir la figura; y en segundo lugar porque entre el ojo y el objeto alejado hay una cantidad tanto de aire que forma cuerpo y produce el efecto de un aire espeso que influye sobre las sombras, haciendo que de oscuras degeneren en un azulado intermedio entre lo negro y lo blanco"

³ Dice el doctor Aldo Mieli en el prólogo a la obra "*La divina proporción*" de Luca Pacioli, al hablar del libro de Piero della Francesca: "El "*De prospectiva pingendi*" es el primer tratado existente de perspectiva pictórica. Su primera parte considera las bases fundamentales de la perspectiva, y sus aplicaciones para dibujar en un plano (cuadro) figuras geométricas sólidas. Desarrolla el concepto del cono (con terminología moderna, de radiación) de rayos, que van del ojo a los distintos objetos y que es el cortado por el plano en cuestión, sobre la cual las intersecciones con esos rayos designan los lugares que esos objetos de tres dimensiones ocupan en su "*prospectiva*" en dicho plano. La segunda parte considera la proyección sobre un plano, y bajo diferentes ángulos de los cinco cuerpos regulares; la tercera y última parte, la de los cuerpos irregulares.

colores pueden encontrarse en el manual de “*Procedimientos pictóricos*”. El negro es el color más discutido entre los paisajistas hay quien cree que no debe usarse, por ensuciar los colores con que se combina. Es indudable que un abuso del negro puede ensuciar como cualquier otro color usado sin tino (el mismo blanco ensucia tanto como el negro si se usa sin consideración) pero determinados grises, ciertos verdes contenidos, suaves, sólo el negro puede darlos; por ello el pintor debe tenerlo en su paleta. La gama de los cadmios que va desde el amarillo limón hasta un rojo carminoso es una aportación de la química moderna que permite al paisajista dar una brillantez a sus cuadros (a la memoria se viene la pintura de Van Gogh) que estaban muy lejos de presentir los pintores antiguos.

El carmín, como el rojo más frío, y que en unión del azul da origen a la gama de las violetas, tiene un papel importante, sobre todo en las sombras del cuadro. Los dos verdes más usados son el esmeralda y el veronés. Los formados por los amarillos de cadmio y el azul, a veces se prefieren por su estabilidad. Claro es que el uso de los verdes en el paisaje ha de hacerse con precaución, sobre todo los principiantes, pues en el natural rarisimas veces se presenta el verde brillante en los vegetales desde luego casi nunca. Más indicado esta el uso del verde esmeralda para matizar el cielo. Los azules más empleados son los de cobalto y el azul de ultramar, aquellos más fríos, más azules, y este con cierto matiz violáceo. El azul de Prusia de un tono verdoso vibrante, no es tan apreciado, por su poca estabilidad. Las tierras, tan preciadas por el pintor de figura, tienen su interés para el paisajista; las más usadas son el ocre amarillo, la tierra de Sevilla, el rojo Puzzoli y la Siena Tostada. Existe gran disparidad de criterio en cuanto a los colores que se deben usar. Hay paisajistas que creen que en el natural casi nunca aparece el violeta, por ello prefieren la gama de los grises que se derivan del negro y las tierras, además se inclinan a estas por su mayor estabilidad con respecto a otros colores. Otros en cambio necesitan de la serie de los cadmios y sus complementarios los azules y violetas pues buscan una mayor brillantez de color en sus obras. Hay quien cree que los colores deben usarse atendiendo mucho a su estabilidad, y por el contrario hay paisajistas que aceptan todos los colores con tal de enriquecer su paleta. En mi modesta opinión una buena paleta, atendiendo a la estabilidad de los colores y al mismo tiempo lo suficientemente rica estaría formada por: blanco, amarillo cadmio limón, rojo de cadmio, carmín, verde veronés, verde esmeralda, azul cobalto, azul ultramar, negro y las siguientes tierras: ocre amarillo, tierra de Sevilla y siena tostada. La colocación más adecuada, sobre todo para el alumno o alumna, me parece poner el blanco en el centro de la paleta separando los colores calientes (desde el amarillo limón hasta el carmín) y los colores fríos desde el verde veronés hasta el negro marfil, atendiendo a la intensidad cromática de cada uno.

Al aplicar los colores al lienzo se plantea el problema de cómo ha de estar preparado. En la preparación del lienzo hemos de tener en cuenta el color y la absorbencia de la misma. Sobre una preparación que no sea blanca, los colores no tienen la brillantez que sobre el blanco pues sabida es la cualidad del óleo de tender a la transparencia, mostrándonos a través de una capa delgada de color el tono que hay debajo. Sobre blanco además, es posible “ver” los colores cosa que no ocurre cuando la preparación es de otro color, rojo por ejemplo, ya que este color influyendo sobre lo que pintamos nos dificulta ajustar valores. La absorbencia del lienzo depende de la forma de pintar de cada cual, un lienzo muy absorbente permitirá empastar cuanto se quiera pero al hacer bajar de intensidad los colores más bien nos parecerá estar pintando al temple, en cambio un lienzo nada absorbente nos permitirá pintar de primera intención dejando

el cuadro con la gracia y espontaneidad de la primera mancha y cogiendo en él toda la fuerza de una visión repentina del natural; además un lienzo así nos facilita pintar con más rapidez.

Otro problema importantísimo es la forma de cortar el cuadro, ya anteriormente he hablado de ello, por lo que sólo tengo que añadir que al cortar la Naturaleza para llevarla al lienzo hemos de tener en cuenta el sentimiento que ha de expresarse en dicho paisaje.

El pintor durante la ejecución del paisaje, llevado del estado de exaltación que ha producido en él la Naturaleza que está pintando no se da cuenta de nada, esta fuera de todo de lo que no sea volcarse en el cuadro, pinta y pinta, casi asiendo a Dios un poco más allá de lo que ve y cuando da de mano y vuelve a la sucia realidad siente el cansancio de su esfuerzo y la pequeñez de tantas cosas que nos agarran. Mientras pinta, el paisajista tiene en cuenta de una forma inconsciente las reglas del oficio de pintor pero sólo el sentimiento que el natural le produce es lo que le avasalla pintando, por ello sólo es posible hacer cuadros cuando la técnica (lo que de oficio tiene pintar) está superada por completo; cuando el pintor se preocupa de problemas de oficio y por resolver uno o alguno de ellos pinta podrá hacer un estudio pero nunca un cuadro.

9. Síntesis histórica

La historia del paisaje interesa al pintor de ellos en cuanto a evolución de la sensibilidad, y como está evolución ha ido determinando diversas visiones de la Naturaleza. En este sentido alegra ver como la sensibilidad moderna acoge y ama el paisaje. La gran estimación del paisaje en nuestros tiempos contrasta con el desprecio en que se tenía, por ejemplo, en pleno Renacimiento. Es más, el concepto del paisaje es relativamente reciente. Aún entre los mismos pintores/as existen detractores de este temario estíptico, pero su crítica es fruto de una aversión personal y no tiene, fuera de ellos mismos, ningún fundamento. En el paisaje el último temario artístico en abrirse plenamente a los pintores/as; se puede decir que el paisajismo aparte de las excepciones de un Gainsborough, un Rembrant o un Velázquez entre otros, como ejemplos notabilísimos y geniales, se impone en el siglo XIX. En el siglo XVIII se anticipan algunos artistas franceses, ingleses y holandeses.

Remontándonos en esta brevísima historia del paisaje a su primera aparición en la Historia del Arte la encontramos en la Grecia del periodo helenístico. En un principio la atracción artística que siente el hombre o mujer es la interpretación de su propia figura. Así lo vemos en las primeras culturas hasta que el arte griego expresa esta estimación de la forma más elevada.

El sentimiento de la Naturaleza, instintivo, connatural con el hombre es propio de todas las épocas, lo encontramos en los viejos poemas indios en la Biblia, en la literatura griega. El sentimiento del paisaje aparece por primera vez en tiempos de Alejandro Magno; para ello fue necesario una época de saturación de cultura. Claro está que el paisaje lo sintieron estos artistas helenísticos de forma diferente a la nuestra, siempre en función del hombre; por lo que tiene de interés para ellos en cuanto en él se desarrollan sus diversas actividades. Los romanos, como continuadores del arte griego, sienten de forma parecida el paisaje. Gozan de una manera natural del campo. Cuando comienza su corrompida decadencia en la vuelta al campo ve el romano su salvación.

Como tema artístico en pintura les atrae el paisaje para decorar sus muros⁴. Así pintan la “*Casa de los paisajes de la Odisea*” en el Esquilo, influido por los helenísticos. En Pompeya se observan diversos paisajes.

Antes que los occidentales sintieron los hombres de oriente la atención del paisaje, sin duda por ser sus civilizaciones más antiguas y maduras. Acaso los primeros fueran los chinos, pues su fina sensibilidad y atenta observación les capacitaban para ello. Sabido es que ya en el siglo IV antes de Jesucristo pintaban paisajes sobre seda, algunos de los cuales están en los museos británicos, Metropolitano de Londres y Fine Arts de Boston. Hacia 1020 de nuestra Era, en tiempo de la dinastía Song, nace el pintor Kuo Hi, autor del tratado “*De los montes y las aguas*” que reúne al igual que el comentado “*Tratado de la Pintura*” de Leonardo da Vinci, una serie de observaciones de alto valor estético.

Este interés por la pintura del paisaje se ha continuado en la pintura japonesa hasta nuestros días, y tuvo su más alto representante en Hokusai (1760-1849), uno de los mejores dibujantes del mundo; y también de forma indirecta en el arte occidental contemporáneo, pues sabida es la influencia del arte japonés en grandes pintores modernos, como Van Gogh.

Continuando con el arte occidental, vemos que el agrado que engendraba en los romanos la contemplación naturalista del campo, se trueca, al llegar el Cristianismo, en atracción religiosa, pues el cristiano ve a Dios a través de su obra. La Edad Media apenas significa algo en la evolución del paisaje. En el arte Románico se esquematizan los paisajes utilizados como fondos, a veces se expresan sólo con bandas de diversos colores; paisajes reducidos a lo mínimo y pintados convencionalmente. Con los retablos que aparecen en el Gótico, se pierde la pintura monumental. El paisaje sirve para hilvanar sobre él varias escenas de la vida de un santo o de temas religiosos que guarden relación entre sí. La pintura es esencialmente narrativa, carácter distintivo de todo el arte medieval. La aparición de la técnica al óleo hace que los pintores en sus cuadros introduzcan todo su naturalismo de que eran capaces en aquellos siglos. Los flamencos destacan en este sentido. Con ello aparecen algunos fondos de cuadros, convencionales en su totalidad pero con detalles tomados de la visión directa del natural. Rogier van der Weyden (1400-1464) es el maestro del paisaje naturalista de este momento.

En Alemania el maestro de la Pasión de Lyversberg, nos presenta el paisaje lleno de precisión y de vivacidad de colorido.

Y como olvidar los fondos de un Memling, pues a través de una vidriera o una ventana nos abre unas lejanías tomadas de los campos y ciudades de su tierra! En Italia ya vimos como Giotto se contenta en sus paisajes con indicaciones simbólicas.

El paisaje es un fondo que rellena un espacio del cuadro y, a veces, nos da la situación de este. A finales del gótico el paisaje se sigue utilizando como fondo de las figuras, completamente aparte de ellas; es decir la figura se superpone al paisaje, sin existir entre ellos ninguna relación. Se buscan paisajes con lejanías. El espacio se leva

⁴ Vitruvio “Del modo de pintar los muros”

“Y aquellas galerías donde la amplitud del espacio lo permitía empezaban a adornarse con variedad de paisajes en que se representaban muy diversos aspectos: puertos, promontorios, riberas del mar, ríos, fuentes, templos, cordilleras con sus rebaños y pastores, etc”

como una especie de estratos, de capas paralelas a la vista del observador; así, detrás de las figuras, algo alejadas, aparecen unos árboles interpretados convencionalmente de tres en tres hojitas, más allá una masa de vegetación azulada, acaso unas ruinas o una ciudad lejana, luego el plano azul de unas montañas distantes, por último, el cielo. Todo ello responde a recetas de taller que, aunque con posterioridad, aún podemos ver en algún tratadista español, Pacheco para ser más concreto. No se pueden dejar sin mencionar los nombres de Thierry Bouts y Gerard David. En Florencia Fray Angélico pinta trozos de paisajes del natural y antes que Verrochio, sus precursores, Alessio Baldovinetti primero, Pollaiuolo enseguida habían ensayado de introducir en sus paisajes todo el naturalismo de que era capaz la pintura de su época. Verrochio comprende el primero entre los florentinos que una fiel copia del lugar no constituye un paisaje y que la reproducción de la naturaleza exige un arte muy diferente del que conviene a las figuras. Gran influencia tuvieron en este arte las predicaciones de San Francisco de Asís. El espíritu franciscano lleno de amor por todo lo creado, adentró en los artistas. Un nuevo espíritu, insensiblemente va animando las creaciones artísticas. El Renacimiento esta floreciendo. Ya no es sólo la naturaleza un canto a la gloria del Señor, sino que el hombre siente el goce vital que le reporta la contemplación de ella. Ya vemos que los pintores consultan el natural, aunque lo interpretan de una manera ingenua. La pintura meridional, más concretamente, la italiana y en especial la escuela florentina se impone. El gran teórico de este momento, Leonardo de Vinci, no desdeña tratar el paisaje con la dignidad que el tema requiere, bien que con poca profundidad en gran parte de sus observaciones. El paisaje deja de ser un simple vacío geométrico que rellenar, para convertirse en espacio vital de las imágenes, esto es, las figuras se encuentran ya dentro del paisaje. Es el momento que Wolflin en su libro: *“Conceptos fundamentales para la Historia del Arte”* llama de estilo o concepción plana, que corresponde a los pintores meridionales o influidos por estos, del siglo XVI: Rafael, Tiziano, Dirk Bouts, Quentin Massys, Lucas van Leyden, Durero. Se caracteriza este estilo por una cierta tranquilidad entre todos los planos; los primeros y los últimos términos atraen la mirada por igual, hay cierta tranquilidad en la superficie, una como tendencia a la inmovilidad, las formas de todos los objetos se acusan individualmente con sacrificio del conjunto, es el llamado estilo clásico. Con el predominio de la escuela veneciana, se anticipan los problemas que poco después resolvería el barroco. En la transición del estilo plano a la concepción profunda. En el momento más avanzado del estilo plano el paisaje se une a la composición para resaltar el espíritu del cuadro. Tal es el caso de la obra de Tiziano *“Venus y un músico”* en la cual aparecen en el fondo unos amantes enlazados, con lo que se persigue que el fondo participe en la emoción de todo el cuadro.

Y en Flandes y Holanda van comenzando los artistas a pintar paisajes o países como asunto único del cuadro, a pesar del desprecio con que los pintores de otras regiones miran el tratar tales asuntos. La doctrina protestante al prohibir a los pintores holandeses tratar temas religiosos les llevo a pintar paisajes, interiores, cuadros de animales y asuntos inspirados en su vivir cotidiano. Todo lo que referente al paisaje se presente en la pintura veneciana grana por completo en la pintura nórdica. Con la aparición del barroco el paisaje cobra categoría artística, la figura humana, que hasta entonces había dominado en la obra de arte, en algunos pintores se empequeñece y pasa a ser un elemento más, (bien que importante) en el conjunto del paisaje. Claros ejemplos son Claudio Lorena y Wateau. El artista en esta aproximación a la naturaleza, no conforme con individualizar el paisaje continua acercándose más a ella, acercamiento que culmina al escoger varios elementos de ella y hacerlos motivos de un

cuadro así nace el bodegón. En España tenemos ejemplo intuitivo, genial, de Velázquez que imponiéndose al docto amaneramiento de su maestro Pacheco, acaba por inducir a este a prescindir de sus falsas composiciones para acabar pintando bodegones sin sentirse por ello rebajado.

El estilo o concepción barroca, siguiendo a Wolflin, se caracteriza en contraste con la concepción plana o clásica, por su profundidad, hay una tensión de los primeros planos hacia los últimos, de tal manera que la mirada se orienta hacia el fondo; algo como una aspiración hacia lo lejano y profundo; se puede decir que este estilo tiene una especie de tendencia al movimiento. Los objetos individualmente pierden valor sacrificados al conjunto, a la distancia que los une. Es pintura de apariencias, se hacen las cosas tal como las vemos. Corresponde a los pintores –principalmente septentrionales- del siglo XVII: los dos Brughel, Rembrandt, Van Goyen, Van der Neer, Hobbema, Wynants, Ruysdael y Ruisdaelt, y también Claude Lorrain, Corot, Turner, Gaspar, David, Friedrich. La luz que en la composición clásica sirve al modelo para acusar las formas, en la iluminación pintoresca o barroca vaga libremente, es completamente independiente de la materia plástica y adquiere un carácter irracional. Paisajes sugestivos, llenos de una luz extraña y bellísima son los de Rembrandt. Holbema y Ruysdael pintan paisajes; más coloristas y alegres los de aquel e impregnados de una suave melancolía los de este. Gaisbourong, en Inglaterra, pinta paisajes realistas llenos de una romántica luz, puede decirse que es el creador del paisaje inglés. En España con anterioridad a todos estos pintores, el Greco hace su gran paisaje de Toledo en lo que todo está supeditado a la emoción que en el artista ha despertado la ciudad. A juicio de Mayer no sólo es el paisaje español más grandioso, sino uno de los más románticos y animados de la pintura universal.

Hemos llegado ya al punto en el que el paisaje se independiza por completo y adquiere plena jerarquía pictórica. Los grandes pintores lo tratan repetidamente, aunque todavía algunos tratadistas de pintura se empeñan en dar recetas para pintarlo, la realidad es otra, el pintor desentendido de trabas de taller consulta directamente el natural, así en los paisajes de Villa Medici de Velázquez, en los paisajes de Mazo, por citar dos pintores españoles; en las obras de Rubens, Rembrandt, Hobbema, Ruysdael; el ambiente cobra un valor plástico. Los primeros términos se destacan del total. En Inglaterra Constable y Turner están ya dentro de la moderna concepción del paisaje. Más el momento esplendoroso del paisaje está aún por venir, sin embargo ya en Francia Delacroix nos hace sentir los problemas que resolverá completamente el impresionismo. Corot pinta por masas de color valoradas según la luz y la distancia, es el gran maestro de los valores, sus paisajes bien compuestos, tiene un cierto sello clásico, más su preocupación cromática nos hace ver distantes ya las obras de un Claudio Lorena pintadas apenas con varias tierras y algún verde opaco. Corot puede ser el puente entre los maestros barrocos y el impresionismo. Rousseau, el creador de la escuela de Barbizón, precursores de los impresionistas, está preocupado en su obra como todos estos pintores, por los contrastes cromáticos, él decía que *“el cuadro ha de crearse previamente en el cerebro”*, como todos estos pintores, como Mollet, como Conber es un precursor del gran movimiento impresionista. Y al fin el impresionismo llega a la pintura del paisaje, insensiblemente se ha ido preparando su venida, y ya en las obras impresionistas la luz se hace el objeto del cuadro. En los lienzos se refleja la hora, la estación y la luz peculiar del lugar donde fueron pintados. Traduzco a Panlhan en su obra *“L’Estetique de Paisaje”*: *“Para entender el impresionismo, reducir el universo, como hace comúnmente los filósofos, pero de una forma aún más exagerada,*

a un sistema de apariencias. Los cuerpos han desaparecido como materia ponderable. Nosotros no los conocemos bajo este aspecto. Una sola realidad llena el universo, una sola sustancia le anima: la luz. (...) Una catedral, por ejemplo, no es como la inteligencia nos dice, un edificio sólido, permanente y estable, siempre idéntico así mismo. Es una apariencia luminosa, una especie de fantasma coloreado, que tiembla, se deforma y transforma sin cesar, sin fijarse jamás en un molde definitivo, ora una aparición azulada en la bruma, ora rosa, ora gris, violeta, naranja, tanto como nuestras palabras simples y groseras se puede expresar de los juegos de luz, tan complejos, tan sutiles, tan cambiantes, según la hora, la estación, el día y el tiempo que hace”

“La pintura viene a parar así, quiérase o no, a una especie de idealismo sensorial, y, más especialmente, visual, a la glorificación de la luz, madre única de formas y colores. Se puede volver a encontrar, si se quiere, bajo una forma plástica y nueva, esta idea científica, que toda la vida de nuestro globo deriva de los rayos de sol. Por tanto la escuela impresionista, que ha realizado esta especie de metafísica de la luz, no ha proclamado ninguna pretensión filosófica. Pero una manera sistemática de ver el mundo, de comprenderlo y traducirlo, es ya por sí misma una especie de filosofía, y, en todo caso ella implica una filosofía se la reconozca o no”

El impresionismo tiene como antecedentes la pintura realista española, principalmente la obra de Velázquez, el primer gran maestro de esta escuela, Eduard Manet, resuelve en su última época la impresión de multitudes considerándola como una mancha de colores. Monet, utilizando un diversionismo de colores vibrantes, logra cuadros transparentes, claros. Renoir, colorista exquisito. Degas, pintor de escenas de ballet. Pissarro, Sisley, Batiou-Lepage, Carrière, Fantin-Batour, son paisajistas representativos de este movimiento. Entre los neo-impresionistas destacan Seurat y Paul Signac que logran una gran luminosidad en el empleo de la técnica puntillista. Cézanne, aunque incluido entre los impresionistas, es el pintor que en sus paisajes construye con un vigor que ya anticipa al cubismo. Gauguin pintor de una personalidad fortísima, se adentra en los temas exóticos (pintó la última parte de su vida en Tahití) que elige para sus cuadros, y nos da una extraña belleza con la combinación de las líneas y colores en sus obras. Después del impresionismo destaca sobre todos los demás pintores Vincent van Gogh, el más grande paisajista de la época moderna, pintor que utiliza colores puros, brillantes en su búsqueda tras lograr la luz solar con toda su intensidad. Su pintura se caracteriza por la intención de todas sus pinceladas; es el pintor que descubre temas donde no existen nada más que valores pictóricos. Así como en un cuadro impresionista “*La Catedral*” o “*Las regatas*” por citar dos ejemplos hay siempre un valor estético que la cámara de fotografía también nos hubiera podido transmitir, en Van Gogh los temas que elige (el trigal, plantas de lirios, la exclusiva, entre otros) sólo pintados le hallamos la suprema belleza que tienen. Supera al impresionismo, pues aprovechando los conocimientos técnicos que puso a su disposición, su sentimiento avasallaba cualquier prejuicio de oficio y vibraba al unísono con el natural. Las cien vistas del Fujiyama de Hokusai no las olvidaría en su vida. , influencia que es clara en su obra. Otras grandes obras pictóricas son las de Monet (Catedral de Ruan).

A partir de este momento, tantas corrientes y tan diversas, inquietan el arte y tal los nombres se ofrecen que es difícil juzgar y elegir, por ello no me atrevo a seguir en esta exposición en síntesis de la Historia del Paisaje. Hemos visto como desde un fondo con el que se rellenaba un espacio del cuadro, el paisaje ha pasado a ser con el

transcurso de los siglos no sólo altísimo temario de los pintores, sino una de las expresiones más puras e intensas del espíritu humano.

En España el paisaje se inicia moderadamente con las enseñanzas de Carlos Haes; Villamil pinta paisajes a la acuarela fantaseados, impregnados de un cierto sabor romántico. Cataluña con su escuela de Olot es la región de más rancia solera paisajística española, a la memoria me vienen nombres de paisajistas españoles pero sólo quiero citar los de Bemete, el finísimo pintor de los alrededores de Madrid, conocedor de la pintura e inquieto pintor, y Darío Regoyos, espíritu delicado que impregna sus cuadros de ingenuidad y gracia inefables y a quien Ortega y Gasset llama "*el fra Angélico del paisaje*".

10. Algunas anotaciones sobre la enseñanza del paisaje

Este artículo es sobre todo una introducción a la práctica del paisaje. He creído conveniente tratarlo, de la forma más adecuada (pues también yo fui alumno de la Facultad de Bellas Artes) solucionarle determinados problemas al joven que llega a clase de Paisaje. Y no es el menor de ellos la extrañeza, que a veces llega casi hasta hacerle creer en su incapacidad para pintar el paisaje, que siente, acostumbrado a tratar los problemas de la figura y el bodegón, cuando se enfrenta abiertamente con la naturaleza.

Se supone que el alumno que comienza el estudio del paisaje en una escuela superior de Bellas Artes, esta en posesión de un dominio del dibujo y de la técnica pictórica, así como de un cierto cultivo espiritual que le han de valer para el desarrollo de su actividad en el paisaje. Claro está, que la realidad muchas veces es muy otra por lo que la enseñanza se dificulta y sólo los buenos deseos de alumno y profesor pueden procurar que brillen tantas dificultades como el aprendizaje del paisaje lleva consigo. Es recomendable para empezar hacer estudios de elementos naturales al aire libre; flores, plantas, árboles, algún edificio, con lo que al limitarse en el tema elegido a unos determinados elementos el alumno puede concretar sus recursos y resolverlo con relativa facilidad. Simultáneamente puede hacer estudios de color, notas de paisaje, con el fin de lograr entonaciones totales e intención en la pincelada, tan necesaria para pintar. La práctica continuada de estos ejercicios así como el estudio de los maestros paisajistas del pasado irán adentrando al alumno en el conocimiento del paisaje. Es conveniente hacer ejercicios de valoración, numerando, según su intensidad, los diferentes valores, sabido es que Corot lo hizo, llegando a hallar en un mismo paisaje treinta y tantos valores diferentes; con esto el alumno afinará su sensibilidad para matizar, tan necesaria al paisajista. Al mismo tiempo las notas de color le irán llevando a buscar la entonación total de cada paisaje, según la hora, el tiempo, la estación y el lugar pintado. A veces, para forzarle a ello, pueden limitársele los colores de la paleta. El dibujo de paisajes le predispondrá para saber interpretar adecuadamente las difíciles calidades paisajísticas. Uno de los escollos en que tropiezan aquellos que, después de pintar y dibujar figuras comienzan el aprendizaje del paisaje es la falta de dominio y la desorientación que, acostumbrados a la concreción de formas en la figura y en el bodegón, notan al tener que interpretar los elementos paisajísticos, tan sutiles, tan aéreos.

En el paisaje no hay un claro-oscuro cortante, limitado; el ambiente lo envuelve todo, por ello el dibujo de paisajes predispone al alumno para saber interpretar con la

intención y gracia de toque adecuados los componentes del paisaje. La acuarela, si el alumno ha practicado esta difícil técnica, completara su formación; pues sabida es la importancia que en esta técnica tienen la espontaneidad, la intención, y la gracia de la pincelada. En la entonación total del cuadro ha de saber el alumno que en paisaje todo es transparente, luminoso, Rudolf Koller, amigo de Böklin, comunicaba en 1865 a su mujer desde París: *“pintar claro, claro y siempre, claro he ahí la solución”* y esto ha de saberlo el alumno desde un principio. Por otro lado los volúmenes se consiguen en paisaje por la gradación de matices, las pinceladas han de tener su intención cada una, no cabe, como en la figura o el ropaje el plano grande, uniforme pues cada fragmento tiene su sentido dentro del conjunto. Así Marees dice que hay que *“pintar redondo, sin modelar”*. Ha de hacersele ver al alumno que en el paisaje ha de comenzar desde los últimos términos hacia los primeros, que tenga siempre en cuenta cual es el lugar más claro y cual el más oscuro en el natural, cual el más frío, cual el más caliente con ello valorara y matizara dentro de la entonación adecuada a cada paisaje. El maestro ha de tener en cuenta al orientar a los alumnos, sobre todo, el respeto que la personalidad de cada uno se merece, al igual del respeto que el pintor a detenerle a la naturaleza, si a veces el camino elegido por el discípulo aparece complicado, bien estará simplificarle los problemas, pero de ninguna manera inducirle a buscar otro camino. Bela Zázár dice⁵: *“La personalidad integral del artista, sus cualidades innatas y adquiridas, su manera de ser, su capacidad espiritual, su ritmo de vida y su temperamento son factores que colaboran en la integración de la forma interna, y su conjunto produce e informa su fantasía”*. ¿Quién puede saber cual es el camino del genio? Por más que se quiera aclarar al alumno sus problemas, nunca se debe de atrever el maestro a insinuar que el camino que él ofrece es el mejor. En la creación artística tantos y tan diversos factores cooperan, que salvo las aclaraciones técnicas y los consejos con el fin de procurar que el alumno se cultive espiritualmente, todo lo demás ha de hacerlo por si mismo el pintor.

En la bibliografía de este artículo se encuentra ice bibliográfico.

⁵ Los impresionistas. Colección Labor.

APÉNDICE.

Marco Lucio Vitrubio. (Autor latino)

Los diez libros de arquitectura

“De la manera de pintar las habitaciones”

En las otras habitaciones, es decir, en las de primavera, verano y otoño, así como en los vestíbulos y en los patios peristilos, era costumbre sancionada entre los antiguos decorarlos con pinturas a base de determinados colores y en consonancia con el destino de cada habitación. Pues la pintura, en realidad, es la representación de una cosa que existe o puede existir, como un hombre, un edificio, una nave o cosas semejantes; objetos definidos y determinados, de los que se toma modelo para la imitación de figuras. Por eso los antiguos, que idearon las decoraciones murales, imitaron primero las losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos de ocre. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas, y los frontones; en los lugares abiertos y espaciosos, tales como las exedras, por razón de la amplitud de sus paredes, quisieron representar frentes de escenas de tipo trágico, cómico o satírico, y en los corredores destinados a paseo, debido a su extensión, para ornamentarlos, reproducían paisajes inspirándose en las condiciones naturales de los lugares; y así pintaban puertos, promontorios, playas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores, y aun, en algunos locales, grandes cuadros, que en medio del paisaje representaban imágenes de dioses o escenas de leyendas; así como la guerra de Troya, o los viajes de Ulises a través de diversos países, y otros temas semejantes inspirados en la Naturaleza.

Francisco d'Ollanda

“Diálogo de la pintura. Madrid 1563

(Hizo la traducción de este libro el pintor portugués criado en España desde la niñez Manuel Denis, y el texto original de la versión se guarda en la Academia de San Fernando).

Francisco d'Ollanda pone a su vuelta de Italia las siguientes palabras en boca de Miguel Ángel:

“Pintar en Flandes propiamente para engañar la vista exterior o cosas que os alegren, o de que no podáis decir mal, así como Santos y Profetas. El su pintar es trapos, magoneras, verduras de campos, sombras de árboles y ríos y puentes a que ellos llaman paisagenes, y muchas figuras hacia acá y muchas hacia aculla; todo esto aunque parezca bien a algunos ojos, en la verdad esta hecho sin razón y sin arte, sin simetría ni proporción, sin advertencia de escoger y sin desembarazo, y, finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio; y con todo en otra parte se pinta peor que en Flandes”.

Juan Alfonso de Butron

“Diálogo apologético por la pintura” Madrid 1626

Aquellos son justos títulos llamados pintores que imitan el natural del hombre y le pintan sus partes y perfección dando vida a un lienzo o una tabla; no los que, hechos Paisistas por no alcanzar lo superior del Arte se abaten a copiar los campos y sus prados.

Vicente Carducho

Un Diálogo de la Pintura

Diálogo cuarto. Discípulo: Rato a te espero, aunque no ocioso, antes entretenido mirando esta espesura de alisos, sauces y chopos; este correr de Manzanares, ya a la sombra de las ramas, bebiendo reflejos en cortezas de álamos, y va en resplandores lavando arenas, que retocando están con los plateados pececillos: y mucho más en nuestro propósito he reparado, en los bellos pedazos de Países que forman estas orillas, que parecen copiados de los que pintó Paulo Bril, o los que dibujó Jerónimo Muciano.

Maestro: Muy excelentes los tiene este río desde este puerto hasta su nacimiento, a quien han imitado con arte los que hacen bien en esta Corte que te certifico que los pueden envidiar los mejores de Flandes.

Discípulo: Mira que resplandecientes arreboles, que bien pintadas nubes nos enseña el poniente.

Maestro: Es pintura de la mano de Dios, que pintó el cielo y tierra con figuras tan hermosas, que no hay pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas) hacen en el aire, por medio de las luces, hermosísimas pinturas...

Pablo de Céspedes

“Poema de la Pintura”

Comenzaré aquí, Pintor del mundo,
que del confuso caos tenebroso
sacaste en el primero y el segundo
hasta el último día del reposo
a luz, la faz alegre del profundo,
y el celestial asiento luminoso
con tanto resplandor y hermosura
de varia y perfectísima pintura.

Con que tan lejos del concierto humano
se adorna el cielo de purpuras tintas,
y el traslucido esmalte soberano
con inflamadas luces y distintas:
muestras tu diestra y poderosa mano,
cuanto con tanta maravilla pintas
los grandes signos del etéreo claustro,
de la parte del Elice y del Austro.

Al ufano Pavón, alas y falda
de oro bordaste y de matiz divino,
de vivo rosicler de la esmeralda

reluce y el zafiro alegre y fino;
al fiero pardo la listada espalda;
la piel al tigre en modo peregrino,
y la tierra amenísima, que esmalta
el lirio y rosa, el amaranto y calta.

Todo fiero animal por ti vestido
va diverso en color del vario velo;
todo volante género atrevido
que el aire y niebla hiende en presto vuelo;
los que cortan el mar, y el que tendido
su cuerpo arrastra en el materno suelo
de ti, mi inculto ingenio, enfermo y poco,
fuerzas alcance; yo a ti solo invoco.

Francisco Pacheco

“Arte de la Pintura” Pág 127

“¿Y donde, veamos, halló Miguel Ángel aquel *modo ricercato*, que dice el Dolce, y nosotros buscado, con que se aventajo a los Antiguos, cuyos trabajos tenía ante los ojos?⁶ ¿Por ventura en otro original que en las maravillosas obras de Dios? Pues viendo a uno que con gran codicia pasó a Italia a estudiar, confiado en las estatuas antiguas, le preguntó: *¿Hay hombres y animales vivos en España?*⁷ Así descubrió el tesoro de donde se deben enriquecer. Y si el que dio más luz a estas profesiones nos remite a lo natural, claro esta que defiende nuestra opinión (...)”

Unos capítulos más adelante, en la página 512, nos habla de la pintura de Países don Francisco Pacheco de la siguiente manera:

“Cosa muy usada en este tiempo, con cuya parte se han contentado muchos, el ejercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio por la disposición de su cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han exercitado ha sido muy celebrado Paulo Brill, varón de mucha invención y caudal y alegre colorido⁸. Y no ha carecido Italia

⁶ Dolce, *Dialogo*, pág 193:

“Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso e sopra umano, né fu alcuno che l'avanzasse giamai; ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficulta dell'arte. (...). Ma è da avertire che Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile e ricercata, e Raffaello la più piacevole a graciosa; onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante e Raffaello al Tetrarca.

⁷ De entre las fuentes antiguas sólo Pacheco refiere esta anécdota de Miguel Ángel, que abunda en un motivo bien conocido del pensamiento del maestro toscano: la necesidad del óptimo artista para ir más allá de la servil imitación de los modelos antiguos. Lástima que sea imposible saber a quién se dirigía Miguel Ángel.

⁸ Paul Brill o Bril (Amberes, 1554-Roma, 1626) es un flamenco afincado en Roma. Su biografía hasta 1604 ya aparece en Van Mander, *Le Livre de Peinture*, págs 195-196. Baglione, *Le Vite*, págs 296-297, traza una imagen completa de su labor como especialista en paisajes, y como tal también mencionado por Carducho, *Diálogos*, pág, 177, y por Vincenzo Giustiniani en su carta a Teodoro Amideni. Véase *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, vol. V, Barcelona, 1983, pág. 56. Con todo no creemos que se trate aquí de una simple referencia literaria, sino probable fruto de un conocimiento directo, pues Brill

desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano, cuya manera, según el sentimiento común, fue la más grande en hacer países; y lo siguió, diestramente, César de Arbasia, de quien lo tomó Antonio Mohedano y es parte en la pintura que no se debe despreciar⁹.

El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es dibuxarlo, 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 disminución. Al dibuxo se sigue el bosquejo, o metido de colores que, algunos suelen hacer de blanco y negro, aunque tengo por mejor pintarlo de la primera vez, porque el esmalte queda más alegre; y, templando la cantidad que es menester, y antes más, con el aceite de linaza, o de nueces, poniendo bastante blanco, se hará una templa alegre, no oscura, antes se incline más a clara, porque el tiempo lo oscurece, y desta templa mayor se sacarán con el blanco otras dos claras; pero una más que otra, de suerte que se vengan a diferenciar. Luego, con carmín y blanco, se hará una templa de rosado, más claro que las del azul; y, si se pretende que sea puesta o salida de sol, se podrá hacer una templa más clara que las que habemos dicho con blanco y ocre. Y estando templados los colores se irá repartiendo así: en el horizonte arrimado a las sierras, la templa de ocre y blanco; y, de allí hacia arriba, se arrimará a esta templa la del rosado otra tanta cantidad, poco más o menos; tras desta se seguirán las de azul, rematando lo más alto con lo más oscuro advirtiendo que todas se han de unir unas con otras, dexándolas con grande suavidad. En este cielo podrá haber nubes alegres, añadiendo la templa del esmalte un poco de carmín y a otras un poco de negro, dándole sus luces del mismo rosado y, a partes, con el blanco y ocre; y será donde miran al horizonte, como luz participada dél. Hecho el cielo, que es el medio lienzo de arriba, se sigue hacer la tierra comenzando desde las sierras que se juntan con él, las cuales se harán con la templa más clara del esmalte y blanco, que viene ser algo más oscura que el horizonte, porque la tierra es siempre más oscura que el Cielo, mayormente, estando el sol en aquella parte. Estas sierras, tendrán su claro y oscuro, porque en lo baxo se suelen formar después, al acabado, ciudades o árboles pequeños. Tras desta, se sigue, baxando, las casas, o ciudades y árboles mayores, haciéndolos con el azul fino porque se pegue más con esta distancia. Este azul a de ser templado con blanco y para que algunos se diferencien se les echará un poquito de genuli, que verdeguea un poco en aquella parte. Y, si se hacen aquí casas, se les echará un poco de negro, o tierra roxa, de manera que se diferencie de lo de arriba y convenga con esta parte; acercándose más a la de primera, se han de hacer los árboles y las casas mayores; y, si quisieren, podrán subir más que el horizonte. Podrán ser estos árboles de color verde hechos con cenizas o costras y habiendo algunos oscuros, lo que bastare a desviarse de lo de atrás, podrán cargar algunos claros sobre ellos con ancorca y genuli, para darles alegría; y si hubiese agua al pie dellos, podrán reverberar en ella como en espejo cristalino; y lo mesmo si hay casas, yerbas, o peñas, que se han de ver al revés. Y las piedras tendrán sus luces, pareciéndose otro tanto dentro del agua; y si hubiere en esta parte figuras han de ser proporcionadas en la

realizó en su madurez una gran cantidad de pequeños cobres con temas de paisaje, de enorme éxito y difusión en Europa. Además Baglione indica que se grabaron obras suyas.

⁹ Gerolano Muziano da Brescia (1528-1592) fue elogiado en su tiempo como virtuoso en los fondos de paisaje. Vasari habla de él muy brevemente, *Vite*, vol. VI, pág. 508, mientras que es Baglione quien nos traza su completa biografía, *Le Vite*, págs. 49-52. Carducho lo menciona también, junto a Bril, como hábil paisajista, *Diálogos*, pág. 177. Su obra fue divulgada por los grabadores Cornelis Cort y Nicolás Béatrizet. La relación entre Arbasia y Mohedano está documentada en la decoración del Sagrario Nuevo de la Catedral de Córdoba. Véase la nota III, 3, 23.

manera que parece una figura junto aun árbol, o una casa; y no han de ser muy determinadas ni los árboles muy picados ni los colores tan oscuros como en la primera distancia, pero más que los de atrás.

La primera distancia donde se planta la figura (que es lo primero que se dibuxa y lo postrero que se bosqueja y acaba) por ser la parte superior en grandeza y la más principal con que se concluye; los árboles que en ella se pintan han de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demás distancias, como parte mirada primero. Podránse bosquejar o manchar con negro y sombra y un poco de cardenillo y ancorca, y sus claros, no haciendo forma de hojas, porque después se sale más afuera formándolas y en esto se suele usar en el picado de un modo practico mezclando algunas secas entre las verdes; pero si parecieren a las hojas naturales de árboles conocidos, será mucho mejor y en los troncos, de la misma manera, por ser en la parte principal y estar allí la figura. Y que las yerbas del suelo, sean naturales en este lugar, por ser más cerca, es digno de mayor alabanza.

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. Luego se seguirán los de verde, los cuales serán más determinados y las casas más acabadas, encaminando los edificios a cierto punto, advirtiéndole siempre que se ha de comenzar a retocar desde el cielo y desde lo más lexos, baxando por sus distancias a lo más cerca. Y esto se hace a fin que los colores vayan sobrepuxando unos a otros, en alegría, claro y oscuro. No se que los cielos y sierras se han de meter con limpieza de la primera vez, y las nubes también, porque, después, con un retoque quedan acabadas; porque si el esmalte se mete dos veces, como apuntamos, se pone verde.

Algunas veces se pinta una tormenta en el mar, donde el cielo ha de ser triste, con blanco y negro y nubes de lo mismo; las aguas azuladas con azul baxo y ondas muy crespas y levantadas, rematando en espumas, estendiéndose a las orillas que suelen ser arenales, que se harán con sombra y blanco y, a partes, con negro, blanco y tierra roxa, con algunas conchas, o caracoles.

También se hacen incendios de ciudades, como Troya, y luces en mar y tierra y en las naves, que se requiere gran destreza y observancia, donde se ha de guardar el orden en las disminuciones y diferentes luces, como tocamos en otra parte.

Hácese un país nevado y en los apartamientos se guarda el estilo que en los demás, salvo que se demuestran los árboles sin hojas y los troncos secos; pero los altos de todas las cosas son realzados de blanco, aunque guardan sus oscuros. Las sierras son de esmalte y blanco, mostrando en las distancias la fuerza en la que está más cerca y la disminución en la que se alexa, como en los demás países; en que fueron muy diestros tres flamencos que honraron esta Ciudad: Martín, Tomás y Adrián¹⁰.

Acreciéntase a esto la vistosa pintura de diferentes naves y armadas en que fue destrísimo Enrique Vrom, flamenco, de quien se cuenta que, siendo rico mercader y

¹⁰ No podemos ofrecer ninguna hipótesis sobre la identidad de estos artistas.

perdiéndose su hacienda en su presencia, en un naufragio, se dio a pintar navíos y tormentas y salió el más famoso de su tiempo en este parte y, por tal, acompaña su retrato a los famosos pintores de Flandes¹¹.

No se olvidó deste género de pintura la venerable antigüedad, pues Ludio fue el primero que halló, con alegrísimo modo, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género en que se vían varias formas de los que navegaban, o caminaban, por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos; quien pescaba, cazaba o vendimiaba, y otras muchas cosas¹², si bien para que los pintores aspiren a cosas más altas, concluye Plinio con estas graves palabras: “*Mas, poca gloria tuvieron estos artífices respeto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos*”; y añade: “*ni había en las paredes pintura de Apeles ni se agradaba de pintar de ellas*”

BIBLIOGRAFÍA

Da Vinci, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Ediciones Akal, S.A, 1986. Edición preparada por Ángel González García. Los Berrocales del Jarama. Apdo. 400- Torrejón de Ardoz Madrid-España

Guirao, Perdro. Catedrático *La divina proporción*. Publicado en la Revista de Ideas Estéticas. Octubre-Noviembre-Diciembre, número 96. Madrid 1966. Imprenta Aguirre.

Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Ed Alianza ISBN 84-206-0444-5 112 pág

Pacioli, Luca. *La Divina Proporción*. Prólogo de Aldo Mieli. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1946

Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visiones españolas*. Introducción de Luciano G. Egido. Editor: Madrid. Alinaza, D.I. 1988. 295 pág.

Vitruvio, Marco Lucio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Obras Maestras. Editorial Iberia, S.A. Barcelona, 1997

¹¹ Se refiere a Hendrick Vroom (Haarlem, 1566-1640) especialista en paisajes marinos, y cuyo retrato grabado es el número 53 del libro de Lampsonius-Hondius publicado en 1610. Sobre este álbum véase las precisiones bibliográficas de la nota III, 7,2. El grabado aparece reproducido en la edición de Van Mander de Henry Hymans, *La Livre des Peinares*, vol. II, París, 1884-1885, pág. 209. Las breves notas biográficas que Pacheco nos ofrece están tomadas de este autor, *ibídem*.

¹² Plinio, *Historia Natural*, 35, 116:

“Non fraudando et Studio (o Ludio), divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium, tereque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes aucupantesque aut venantes aut etiam vindemiantes”