



Jesús Buzón. Le bois de la Cambre. 2016. Óleo sobre lienzo.130x162 cm.

Javier Buzón, la naturaleza y la luz

Andrés Luque Teruel.

Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo presenta un primer estudio de la pintura de Javier Buzón, mediante el análisis formal de una serie de obras representativas de sus distintos períodos, con los que se establece el perfil creativo y la evolución del artista, señalando los rasgos morfológicos que lo distinguen. El interés de este pintor, debido a su capacidad creativa, fundamentada en dos principios básicos, la precisión de los elementos figurativos y la incidencia directa de la luz sobre ellos y como foco que reclama la atención visual, tiene, pues, el reconocimiento debido.

Palabras Claves: Pintura, Buzón, Postmodernidad, Paisaje, Sevilla.

Abstract: This article is about de first study of painter Javier Buzón, through formal analysis of his painting in different period. So is possible elucidate a creative personality and the painter evolution, mostly de individual structural character. His creative capacity is found in two basic arguments, the figurative definition and the illumination.

Keywords: Painting; Buzón; Landscape; Post Avant-Garde; Sevilla.

El pintor Javier Buzón inició su actividad en la década de los años ochenta del siglo XX, motivo por el que no aparece en el texto de Ana Guasch, que aportó un primer panorama de la pintura contemporánea sevillana¹, publicado en 1981. Tampoco está en los de Francisco Javier Rodríguez Barberán² y Fernando Martín Martín³ con motivo de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, cada uno con una orientación distinta, cuando el pintor pasaba por una etapa de inicio y consolidación que aún no había trascendido de su ámbito de actuación.

El primero que lo citó fue José Antonio Chacón⁴, ya en 2004, cuando el artista llevaba más de veinte años de actividad; no obstante fue tan solo eso, una cita, pues no dio ningún dato relativo a su producción y tampoco hizo ningún análisis sobre su pintura. En otros textos posteriores que repararon ausencias, siempre inevitables en panoramas artísticos tan amplios, densos y ricos en propuestas, también quedó fuera por motivos ajenos a su calidad artística⁵.

La situación fue durante décadas muy injusta, pues Javier Buzón desarrolló en ese tiempo una carrera artística sólida y muy coherente, en la que definió una personalidad propia y aportó grandes logros, sobre todo en el modo de focalizar la luz. Siempre fue una alternativa en la pintura figurativa y un referente en la representación del paisaje. Así comenzó a reconocerse con el tiempo⁶:

Javier Buzón es un pintor con amplia trayectoria y sólidos valores plásticos, específicamente pictóricos que, por ello, debe tener un sitio propio en las trayectorias que se tracen de la pintura sevillana de las últimas décadas. Su trabajo, agrupado en series bien definidas, tiene el denominador común del interés por la luz y la nota divergente de variantes formales con características muy diversas.

Quede constancia de ello y el reconocimiento a esa trayectoria, ya muy consolidada, todavía en plena evolución y con un previsible largo recorrido que, sin duda, motivará nuevos estudios y valoraciones que añadir a las que aquí pudieran hacerse.

I APUNTES BIOGRÁFICOS.

Javier Buzón nació en Sevilla en el año 1958, tiene en estos momentos, pues, sesenta años. Sus padres y su hermano mayor proceden de la ciudad de Carmona, donde la familia siempre ha mantenido casa y vínculos; sin embargo, él nació y se crió en el entorno del Muro de los Navarros, entre los barrios sevillanos de la Puerta de la Carne y la Puerta Osario. Sus padres se trasladaron a otra casa en el Prado de San Sebastián, en 1964; y de nuevo a otra en la calle Luis Montoto, a la altura de la Cruz del Campo, en 1972.

1 GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981, Págs. 28-30.

2 RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: “Aproximación a las vanguardias artísticas sevillanas. Un resumen imperfecto”; en AAVV: Pintores en Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992, Págs. XXVII-XLV.

3 MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; Op. Cit. Págs. XLIX-LXXIX.

4 CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, Pág. 185.

5 LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007.

6 LUQUE TERUEL, Andrés: “El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas, cordeles y veredas”; en Pájaro de Benín, Nº 2, Sevilla, 2017, Págs. 28-58.

Estudió en el colegio Miguel de Mañara, en lo que fue casa de éste, en el Barrio de San Bartolomé; después pasó al Instituto Martínez Montañés, del que salió en 1975; y el año siguiente se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios del Pabellón de Chile, aconsejado por su hermano José Miguel, en la que permaneció hasta 1978, y en la que conoció a Ricardo Cadenas, Curro González, Patricio Cabrera, Francisco Javier Huecas, José Luis Bernal y Francisco López. En esa época comenzó su amistad con Patricio Cabrera, cuya casa de la localidad de Gines visitó con frecuencia; a los que pronto se unió Ricardo Cadenas.

Amplió su formación con los estudios en la Facultad de Bellas Artes en los cursos comprendidos entre 1978 y 1983. En esos años se incorporaron al grupo antes mencionado Curro González y Albero Marina. El propio pintor destacó de sus años en la Facultad las clases de dibujo del natural impartidas por Miguel Pérez Aguilera en los cursos segundo y tercero, en las que contó con José Luis Mauri y Carmen Laffón como colaboradores; y las de Teoría e Historia del Arte impartidas Joan Sureda Pons, sobre todo un seminario dedicado al Arte Contemporáneo. Con Pérez Aguilera visitaron a José Guerrero en su casa de Madrid, en 1981; y ese mismo año expuso su primera obra en la colectiva *Joven pintura andaluza*, organizada por Manuel Rodríguez Buzón en la Caja de Ahorros San Fernando.

En esa época abrió su primer taller, compartido con Ricardo Cadenas, en la calle Castellar. Su actividad profesional fue intensa desde ese momento. Participó en el I Festival de la Pintura, organizado por Francisco Molina en la Sala Villasís del Monte de Piedad, en 1982; y en el *Objeto Artístico*, muestra colectiva organizada por Joan Sureda en la Caja de Ahorros San Fernando, ese mismo año. Casi al mismo tiempo inició su trabajo como docente, pues una vez superadas las oposiciones ejerció como Profesor Titular en el Instituto de Enseñanza Media de la localidad de Jimena de la frontera, en la provincia de Cádiz, desde el curso 1984-85.

La primera exposición individual de Javier Buzón fue en la Galería María Genis de Sevilla, en 1986; ese año expuso por primera vez fuera de Sevilla en la Galería Fucares, en Almagro, localidad ésta en la que celebró su segunda individual, en 1988, a la que siguieron otras en la Galería Fausto Velázquez, en Sevilla, en 1989; Galería Beatrice Bardeau, en Marbella, 1990; Galería Fausto Velázquez, en Sevilla, en 1990; Galería Félix Gómez, en Sevilla, en 1993; por tercera vez en la Galería Fausto Velázquez, en 1996; y por segunda en la Galería Félix Gómez, en Sevilla, en 1998.

La titulada *Nocturnos* estuvo en 2001 en la Sala Rivadavia de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz; Galería Félix Gómez y Museo Cruz Herrera de la Línea de la Concepción, en la provincia de Cádiz. En la Galería Begoña Malone de Madrid *Interiores*, en 2002; en la Galería Atelier de Barcelona, *Vistas*, en 2003; en la Caja China, en Sevilla, *Serie Villanueva*, en 2004.

Otra titulada *Serie árboles* estuvo en la Caja China de Sevilla y la Galería Palpura de Lisboa, en 2005 y 2006, respectivamente. La tercera casi consecutiva en la Caja China llevó por título *Espacios libres. Espacios pintados*, en 2009. El año siguiente, 2010, fue fecundo en exposiciones, ya que llevó *Paisajes* a la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla; Ayuntamiento de Carmona; Fundación Fernando Villalón de Morón de la Frontera; Casa de la Cultura de Utrera; Museo de la Ciudad de Alcalá de Guadaíra; Centro Cultural de Dos Hermanas; y, ya solapada con el inicio de 2011, a la Caja China de Sevilla. En ésta última expuso de modo individual por quinta vez con *Paisaje vertical*, en 2014; y por sexta, con el título *La piel del bosque*, en 2017.

Durante esos años mantuvo la amistad y los contactos artísticos con los mencionados Patricio Cabrera y Ricardo Cadenas y además con Félix de Cárdenas, Ignacio Tovar y Antonio Sosa, relaciones muy positivas para

todos ellos por cuanto supuso de intercambios de pareceres y motivaciones y de apertura a cuantas iniciativas internacionales iban conociendo por distintos medios⁷.

Obtuvo también importantes reconocimientos, como el Premio de Pintura Ciudad de Carmona, en sus ediciones de 1985 y 1986; Premio del V Certamen Nacional de Pintura de Caja Rural, en 1998⁸; Accésit del Premio de Pintura Focus-Abengoa, en 2002; y Premio de Pintura del XXX Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera, en 2014. El cartel de la Semana Santa para la Hermandad de la Macarena supuso la confirmación de su categoría artística en nuevos niveles de popularidad en 2018.

II. LA PRIMERA TENDENCIA, EN 1982-98.

Las primeras pinturas de Javier Buzón corresponden a la década de los ochenta del siglo XX, en la época en la que finalizaba sus estudios en la Facultad de Bellas Artes y se establecía en un primer taller propio; no obstante, hay que precisar que dicha etapa, en la que mostró un claro interés por la pintura de los nuevos pintores realistas norteamericanos, en especial por Edward Hopper, se prolongó hasta 1998, en esos últimos años solapada con la siguiente variante evolutiva de su obra.

El joven pintor se decantó con claridad por los paisajes y, entre éstos, por los industriales próximos a su domicilio, en aquella época en las afueras de la ciudad, como *Fábrica Cruz del Campo*, en 1982. El modo de recortar los volúmenes y los colores pasteles remiten de modo directo a la influencia de Edward Hopper. Ésta es muy clara en *Paisaje*⁹, en 1982, en la que la perspectiva lateral infinita, la sólida simplificación de los edificios, trabajados como si se tratase de un bloque, el movimiento expresivo de las ramas de los árboles alineados delante de los edificios y los colores, matizados y a un paso de llegar a las tonalidades pasteles, remiten al pintor norteamericano. Mucho más diluida está en *Ciudad*¹⁰, en 1983, en la que alineación en primer plano en torno a la diagonal de la carretera aporta un punto de vista personal, como también las gamas de colores verdes, azules y morados, un tanto arbitrarios y con una ligera aproximación a la sensibilidad fauve.



Fábrica Cruz Campo 1982



Ciudad 1983

7 SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis: El rastro de la fama. Javier Buzón. Pintor”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 15 de enero de 2017.

8 S.C: “El quinto Premio de Pintura Caja Rural de Sevilla lo obtiene un paisaje de del sevillano Javier Buzón”; en ABC, Sevilla, 18 de marzo de 1998, Pág. 63.

9 Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz, Nerva (Huelva). Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm.

10 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

*Paisaje en Castellar*¹¹ es muy interesante por la agrupación de las casas como si fuesen los volúmenes de una naturaleza muerta, al modo de Morandi. Con el pintor italiano también concuerdan el relativo empaste y los colores grises y verdes muy suaves. La extrapolación de principios a un género tan distinto es muy personal, tanto que debe contemplarse como un ejercicio creativo fundamental en la superación de la influencia de Edward Hopper y la búsqueda de un lenguaje propio.

Ese principio puede verse en *Paisaje*¹², en 1983, en el que los árboles del lado izquierdo del cuadro ocupan el primer plano de modo que sus grandes hojas abiertas y caídas se yuxtaponen anulando la sensación de espacio y volumen según principios tomados de la pintura cubista, sin que esto suponga una implicación metodológica directa ni una asunción significativa de estilo. La casa, en un segundo plano, mantiene la sensación de bloque antes indicada, casi fusionada con el fondo, muy simplificado, con el que comparte la identidad de los colores en escala de grises y rosas, y del que sólo se distingue por el verde que marca la línea de tierra en una pequeña porción del ángulo inferior derecho de la composición. El tratamiento del espacio, el afán por simplificarlo y de solidificar los volúmenes en función de cualidades distintas y la unidad tonal, marcan el sentido de la evolución del pintor en esa primera etapa. El tratamiento de los árboles es análogo en *Paisaje*¹³, en 1983, con la notable diferencia de la división del paisaje en dos partes por una gruesa raya negra vertical.

El empaste es mayor en *Paisaje*¹⁴, en 1985. En esta pintura jugó con los principios anteriores buscando un nuevo equilibrio entre el volumen cúbico de la casa, las diagonales de los dos árboles que lo tapan de modo parcial desplazados hacia el lado izquierdo del cuadro y las masas informes del lado contrario. La simplificación es tan radical que la casa casi pierde su identidad y los citados elementos laterales llegan a la abstracción informal. El movimiento de las masas de color y la colocación en diagonal de los elementos indicados determinan la fuga en perspectiva.

La simplificación es mucho mayor en *Travesía*¹⁵, en 1987. Las casas, reducidas a bloques básicos, apenas reconocibles por los tejados de algunas, marcan el sentido de la fuga alineadas en la diagonal de la carretera. La simplificación de todos los elementos es máxima, tanto que sólo la iluminación de la parte inferior del celaje, con eficaces tonos amarillos y rosas sobre el morado de base, nos devuelve a la realidad visual. La arbitrariedad de Javier Buzón es proporcional al sentido de la reducción.

ésta llega al límite con la abstracción en *Nube*¹⁶, en 1990. Aquí los empastes son análogos y sólo el sentido aéreo de la pintura permite identificar los distintos niveles de la representación. Fue una primera indicación de su interés por la luz. El recurso fue aún más abstracto en *Nube prisma*¹⁷, también en 1990. El sentido geométrico de dicho bloque prismático prevalece sobre la referencia visual de la nube de la que parte. Tal adecuación de las formas naturales a la figura geométrica pura rigió en *Paisaje*¹⁸, en 1990, en el que los árboles, muy verticales y agrupados en forma cúbica tienen un pequeño correlato fugado en el horizonte. La diagonal virtual establecida entre éstos y las sombras de los dos bloques determinan la perspectiva. La relación es justo

11 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 27 x 41 cm.

12 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

13 Museo de Arte Contemporáneo, Nerva. Óleo sobre lienzo, 54 x 54 cm.

14 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

15 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 27 x 22 cm.

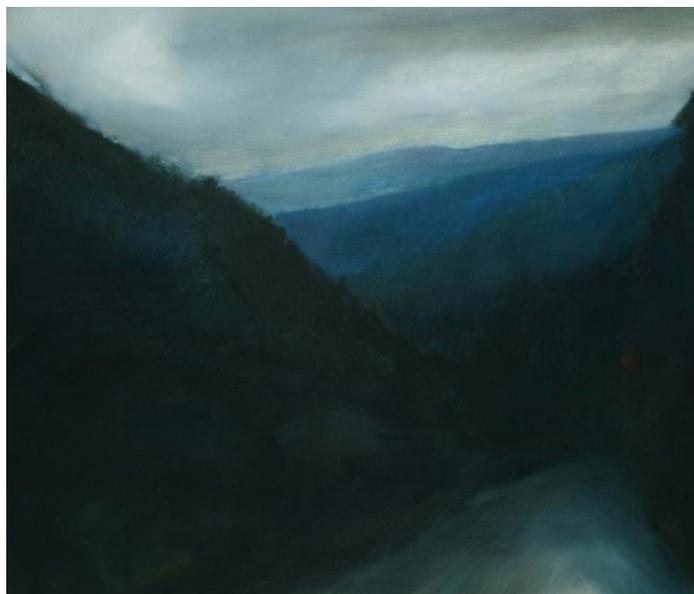
16 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 22 x 24 cm.

17 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 22 x 24 cm.

18 Diputación Provincial de Cádiz. Óleo sobre lienzo, 130 x 114 cm.

la contraria en *Paisaje*¹⁹, en 1990, en el que dos rectángulos se recortan en un espeso bosque. Las perspectivas aéreas de ambos ofrecen por dicho motivo una sensación inversamente proporcional. Con este último concuerda *Paisaje. Tierra cuarteada*²⁰, en 1990, en el que la masa vegetal es sustituida por un paisaje desértico y cuarteado y los huecos rectangulares, mucho más pequeños, quedan excavados en el suelo. La fuga aérea del horizonte fugado lateralmente aporta ya un interés directo por la luz.

Ésta se focaliza en puntos concretos del horizonte en *Paisaje*²¹, en 1992; *Paisaje I. Recorrido*²²; *Paisaje II. Recorrido*²³; *Paisaje VI. Recorrido*²⁴; y *Paisaje VII. Recorrido*²⁵, los cuatro en 1995. En el primero de ellos todavía de modo tímido; mas firme, de modo análogo a *Paisaje. Tierra cuarteada*, como transición sutil entre las montañas vistas desde arriba y el horizonte en el que se oculta el sol. Es la misma función que tiene en la cuarta pintura antes citada, en este caso desplazado a la izquierda del lienzo, en sentido contrario a la diagonal marcada por la carretera en primer plano entre las montañas. Las citadas en segundo y tercer lugar muestran carreteras someras, casi abstractas, que determinan fugas lineales que contrastan con las aéreas situadas sobre las confluencias de las montañas. En ambas se localiza de modo claro el punto de luz, aportado por el sol, velado y muy sugerente. Esa localización será fundamental en su pintura posterior.



Paisaje. Recorrido 1995

En *Nube. Cuba*²⁶, en 1995, se situó en un margen reflexivo que pudo derivar, y no lo hizo, en una cuestión de estilo. El paisaje aéreo desde el margen de una vista urbana, sólo identificada por el ángulo de una casa en el margen inferior izquierdo del soporte, deja ver una masa vegetal densa y muy verde delante del agua del mar, en la que se reflejan los colores rojos y amarillos del sol, que también se proyecta en una nube superior que los pone en movimiento. Con esto, fusionó la influencia de Edward Hopper identificada en la parte inferior del cuadro con el interés propio en la focalización de la luz, manifestado en los dos niveles de la parte central y la zona superior del cuadro.

Antes de desarrollar esa característica tan propia de su pintura, Javier Buzón experimentó otra alternativa.

- 19 Ayuntamiento de Utrera. Óleo sobre lienzo, 130 x 114 cm.
- 20 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 73 x 73 cm.
- 21 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.
- 22 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 23 Caja Rural, Sevilla. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 24 Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 25 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 26 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

Puede verse en *Paisaje XVI. Puente*²⁷, en 1996, en el que mantuvo el punto de luz muy difuminado, en beneficio de la presencia física de un puente con tirantes en primer plano. El coche que lo cruza desde dentro hacia fuera y la base del primer tirante del lado derecho del puente acentúan la diagonal, introduciendo la acción en la representación. La gama fría de grises permite destacar el punto cálido difuminado, que quedó reducido así a un efecto determinante mas complementario.



Paisaje XVI. Puente I 1996

El paso decisivo lo dio en 1997; aunque ese mismo año remitió a distintos recursos habituales en los anteriores. Por ejemplo, en *Paisaje 21. Río*²⁸, recuperó el interés por el nuevo realismo de Edward Hopper, y alineó las casas en el margen de un río, cuya diagonal libera un paisaje difuso al fondo, como en sus primeras pinturas a inicios de los años ochenta. Lo mismo puede decirse de *Humos*²⁹, esta vez con la carretera en primer plano, casi fuera del encuadre y fugada lateralmente, y las fábricas en un plano medio. El humo que sale de las cinco chimeneas activas ocupa parte del tercio inferior del amplio celaje que ocupa tres cuartos de la superficie del cuadro. Fue otro modo de asumir el movimiento, la acción. Los grises que aportan uniformidad a ese paisaje son comunes a *Interior I*³⁰, nave industrial en la que las ventanas de las cubiertas a dos aguas aportan luz sin focalizarla con la intensidad de obras anteriores, sino de un modo racional. Donde sí la focalizó fue en *Isla*³¹, que, por el doble reflejo de la luz de la luna, desde la parte superior del cielo muy oscuro y sobre el agua, pudiera relacionarse con *Nube. Cuba*, del año 1995. La diferencia entre ambos está en los tonos fríos de éste.

El nuevo camino que seguiría su pintura lo señaló en obras como *Paisaje 20. Nocturno I*³², en 1997. La carretera está en un primer plano en la parte inferior, como en *Humos*, ahora reducida a una simple banda abstracta. Sobre ésta, la mayor parte del cuadro es una masa oscura, casi negra, en la que destacan pequeños puntos concretos de luz, y alguna proyección iluminada en horizontal, que no permiten identificar nada de la realidad subyacente. Es una pintura casi abstracta que, si no llega a esa condición, es por empatía con el punto de vista de un usuario de la carretera a una cierta velocidad.

Antes de seguir por ese camino, Javier Buzón nos dejó una pintura sorprendente por su realismo extremo, *Bahía*³³, del año 1998. La nitidez de la superficie de agua y los pequeños barcos, la perfección del paisaje fu-

27 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 146 cm.

28 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

29 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

30 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

31 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

32 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

33 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.

gado detrás de ésta en horizontal, la sutilidad del cielo, y, sobre todo, la perfecta iluminación, por momentos casi estilística, muestran la completa madurez del pintor y avanzan que el nuevo planteamiento formal elegido no será único, pues llegado el momento volverá a este punto para coger un nuevo impulso.



Bahía 1998

III UNA NUEVA MIRADA, *NOCTURNO*, EN 1998-2001 (CON UN EPÍLOGO EN 2008).

La serie *Nocturno* parte del planteamiento avanzado en *Paisaje 20. Nocturno I*, en 1997. Las primeras pinturas son de 1998, y en la serie pueden distinguirse distintos criterios de representación.

Los fondos negros o azules muy oscuros tienen un punto de luz en el horizonte fugado detrás del núcleo urbano que ocupa el primer plano en visión aérea en *Nocturno 6. Ciudad*³⁴, en 1998. La gran diferencia con el antecedente citado es que las luces identifican la calle y las habitaciones de las viviendas de las distintas casas, esto es, la composición tiene un sentido figurativo fácil de identificar. En *Nocturno 7. Gasolinera*³⁵, en 1998-99, la unificación ambiental y la relación establecida entre la oscuridad y los puntos de luces que prefiguran los espacios urbanos, como tales abiertos, y los edificios, es análoga al anterior, del que se distingue por la perfecta definición del bloque de vivienda que centra la composición detrás y en diagonal con el negocio que le da título. La perspectiva aérea es de nuevo determinante, esta vez con una sutil proyección de la luz en la superficie de agua oculta detrás de la vista urbana. También lo es el reflejo rojizo que marca el horizonte con una tenue y eficaz mancha difuminada en horizontal.

El criterio es distinto en *Nocturno 13. Barco*³⁶; y *Nocturno 14. Avenida III*³⁷, los dos del año 1999. En estas pinturas, las superficies negras asumen la mayor parte del protagonismo, en la primera con sutiles matices cromáticos que aluden al agua; la segunda con un tono uniforme e intenso, sólo matizado con un tono menor en el ángulo superior derecho del cuadro. En las dos son determinantes las luces que indican la presencia de

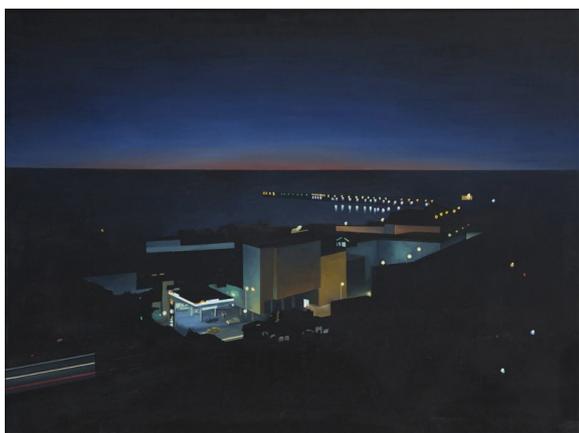
34 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

35 Diputación Provincial de Cádiz. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

36 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.

37 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

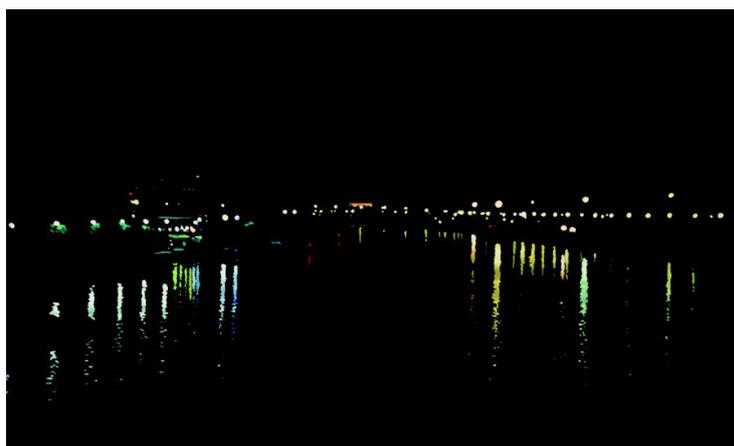
un barco y los límites del agua mediante ciertos reflejos; y la dirección de los coches, cuya fuga lineal está reforzada por los puntos de luces de las farolas y las de éstos de frente y vistos desde atrás, según el sentido de la marcha. En ésta, el contraste entre los puntos amarillos y los destellos lineales y los pequeños puntos rojos propios de las luces traseras de los vehículos, alcanza un nivel plástico que por su extrema nitidez pudiera compararse con *Bahía*, pintada un solo año antes. La perfección de esa pintura es equiparable a su originalidad plástica, caracteres y cualidades compartidas con *Nocturno 15. Reflejos*³⁸, en 1999, en la que las luces vibrantes proyectadas sobre el agua aportan líneas que determinan la fuga en perspectiva con un magisterio excepcional. El alto grado de abstracción de esta pintura le proporciona un atractivo añadido. Con ellas se relacionan *Nocturno 22. Vista de pájaro*³⁹; y *Nocturno 23. Barco II*⁴⁰, las dos en 2000.



Nocturno 7. Gasolinera 1998-99



Nocturno 14. Avenida III 1999



Nocturno 15. Reflejos 1999

El planteamiento de Javier Buzón trascendió los recuerdos de otras composiciones de etapas anteriores. Las ventanas del techo por las que entra la luz de *Nocturno 16. Garaje*⁴¹, en 1999, están situadas en el mismo sitio que en *Interior I*, del año 1997. La oscuridad del interior pone la diferencia; aunque haya la luz suficiente para ver los coches aparcados. En *Nocturno 8. Avenida*⁴²; *Nocturno 9. Avenida II*⁴³; y *Nocturno 17. Plaza*⁴⁴, los tres en 1999, las tenues luces proceden de los planos traseros del celaje y los edificios se recortan como siluetas negras atravesadas por las luces que surgen de su interior por las ventanas. La influencia de Edward Hopper es tan cierta como lejana ya por la asimilación y la recreación con criterios lumínicos personales y ajenos a dicho

38 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 146 cm.

39 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

40 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.

41 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

42 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

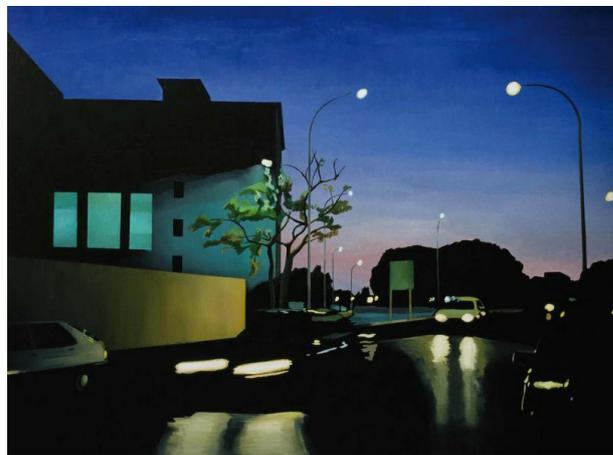
43 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

44 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

referente. En esa línea hay que destacar *Nocturno 19. Hotel*⁴⁵, con espectaculares efectos de movimiento en los coches mediante la proyección de las luces de los faros y los pilotos rojos; *Nocturno 21. La Raza*⁴⁶, en 2000, ésta con más entradas de luces y una fuga aérea rojiza en la parte inferior del celaje; *Nocturno 25. Calle*⁴⁷, en 2001, muy equilibrada; *Nocturno 28. Estación*⁴⁸, en 2001, en la que alterna superficies negras lisas en los fondos con otras matizadas con reflejos lumínicos que determinan el espacio que fuga; y *Nocturno. Hotel 2*⁴⁹, auténtico epílogo de la serie, en 2008.



Nocturno 17. Plaza 1999.



Nocturno 21. La Raza 2000



Nocturno 28. Estación 2001

Por último, es preciso analizar la propuesta de Javier Buzón en distintos paisajes nocturnos con puntos de luces artificiales interiores. Podemos seleccionar *Nocturno 18. Parque*⁵⁰; *Nocturno 20*⁵¹; y *Nocturno 24*⁵², los tres en 2000. La iluminación intencionada y los potentes contraluces derivan de la pintura barroca; sin embargo, en estas obras no hay nada de barroco ni académico, todo lo contrario, la simplificación de las masas vegetales y de cada uno de los elementos de la naturaleza en función de un reflejo determinado muestran una gran modernidad. Aquí, la sencillez del lenguaje plástico y la inmediatez del reflejo vibrante de Javier Buzón

-
- 45 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.
 - 46 Focus Abengoa, Sevilla. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 - 47 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 - 48 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.
 - 49 Ayuntamiento de utrera. Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm.
 - 50 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
 - 51 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.
 - 52 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

es un medio eficaz para la definición evitando la particularidad de los detalles.

IV LA EXCEPCIÓN: *INTERIORES*, EN 2001-04.

La pintura de interiores fue una excepción en la carrera de Javier Buzón, que afrontó en un momento determinado y le permitió desarrollar su máxima en la pintura: el tratamiento de la luz como medio para configurar espacios, establecer volúmenes y dotar a su obra de significado plástico.

Las primeras, *Interior 5. Estudio*⁵³; *Interior 6. Estudio*⁵⁴; y *Oficina*⁵⁵, son del año 2001. Los dos interiores del estudio son perspectivas distintas de un mismo espacio, en las que aparecen los elementos y objetos desde puntos de vistas alternativos. En las dos la entrada de luz se produce desde la misma puerta, tienen, por lo tanto, un foco interior, con un sentido análogo al que después veremos en sus paisajes. La distinta intensidad de los focos, determinada por los puntos de vista respecto de la entrada de luz, origina aspectos monocromáticos en negros, blancos y grises de distinta índole. El ambiente de *Oficina* es análogo al de *Estudio. Interior 5*, que se distingue por la inclusión de un hombre y una mujer en sendas mesas alineadas en diagonal hacia la puerta delante de sus ordenadores encendidos. Los grises son muy parecidos en los tres y de modo particular entre los dos comparados.



Interior 5 Estudio 2001

Otra pintura, *Interior 9. Nave*⁵⁶, en 2002, tiene un claro antecedente en *Nocturno 16. Garaje*, del año 1999. La entrada de luz desde las ventanas del techo es idéntica, con la diferencia sustancial de la definición estructural aportada por la luz, pues en aquella el motivo fundamental de la representación es el contraluz, y en ésta la arquitectura, la definición espacial en sí misma. Por ello, en ésta el espacio está vacío, sin los coches que mantuvo en la anterior. En el dibujo titulado *Tunel*⁵⁷, en 2003, mantuvo el sistema de entrada de luz superior, sustituido por las lámparas artificiales.

El tratamiento de *Interior 12. Chiquero*⁵⁸; *Interior 13. Tragaluz*⁵⁹; e *Interior 14. Chiquero*⁶⁰, las tres en

- 53 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
- 54 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
- 55 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 56 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 83 x 130 cm.
- 57 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
- 58 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
- 59 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
- 60 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.

2002, es análogo al de las primeras. Sólo varían los ámbitos y poco importa para la configuración que el espacio sea el de un estudio u oficina o el de un corral de un toro de lidia. Las luces perfilan las estructuras arquitectónicas racionalistas y determinan las gamas de grises, en la primera con apoyo de los ocres de las zonas por las que entran la luz. Éstos, en cierto modo, anticipan el color amarillento del pasillo de fondo con un burladero rojo en *Chiqueros*⁶¹, en 2004, decisión alterna con la oscura monocromía del primer plano del corral desde el que se fuga la vista anterior.



Oficina 2001

El punto de vista cambia por completo en *Interior 16. Playa 2*⁶², en 2002, pues en vez de contemplarse el interior de una habitación, el rayo central de visión parte del límite de ésta y el verdadero objeto de la representación es el paisaje de una playa, con un camino recorrido por una pareja en fila y tres postes verticales que señalan la dirección y, al lado contrario, una caseta simplificada. La sutilidad de los grises y la simplificación extrema del mar, reducido en el horizonte, y del cielo, acotado por el encuadre, son claves para mantener la identidad figurativa. El acusado realismo de la configuración trasciende el recuerdo, aún evidente, de la pintura de Edward Hopper, del mismo modo que lo hace con el racionalismo derivado de la arquitectura de Le Corbusier en el dibujo *Playa 3*⁶³, también en 2002.

V LOS GIROS EVOLUTIVOS DE VILLANUEVA, EN 2002-04.

En estas pinturas, Javier Buzón desarrolló dos criterios muy distintos. El primero de ellos mantuvo una cierta continuidad; aunque las novedades permiten hablar de una nueva fase, de una variante interesante por su giro plástico. En ellas mantuvo la dicotomía entre las zonas en sombra, muy oscuras, y las iluminadas, con la notable diferencia de la inversión de las identidades.

En dibujos pasteles como *Villanueva 1*⁶⁴ y *Villanueva 4*⁶⁵, en 2002; y pinturas como *Villanueva 7*⁶⁶ y *Villanueva 8*⁶⁷, la zona oscura es la de los paisajes propiamente dichos, cuyas siluetas, naturales o urbanas o ambas

-
- 61 Colección del artista. Óleo sobre tabla.
 - 62 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 - 63 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
 - 64 Colección Particular. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
 - 65 Ayuntamiento de Utrera. Óleo sobre lienzo, 49 x 64 cm.
 - 66 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 - 67 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

combinadas, se recortan sobre cielos significativos tanto por su extensión como por los efectos de la luz y las gradaciones sucesivas y los contrastes alternos que propicia. Una de las pinturas, *Villanueva 7*⁶⁸, recorta las siluetas con un realismo extremo y por su perfección en la iluminación pudiera compararse con *Bahía*, en 1998; y *Nocturno 14. Avenida III*, en 1999; y *Nocturno 15. Reflejos*, también en 1999.



Villanueva 10 2003

Con todo, y pese al interés de la variante comentada, la gran novedad está en el nuevo criterio mostrado en *Villanueva 10*⁶⁹; *Villanueva 14*⁷⁰; y *Villanueva 16*⁷¹, la primera en 2003 y las otras dos en 2004. Estas pinturas no tienen nada que ver con ninguna de las anteriores, salvo en el valor de los contraluces, planteados y resueltos aquí con criterios novedosos e inéditos en la producción de Javier Buzón.



Villanueva 16 2004

En los tres casos optó por presentar una trama vegetal en primer plano, a modo de pantalla o celosía que filtra la luz desde el fondo. En dos de ellos a partir de una base, simplificada y geométrica en la primera; calada también y dejando ver el nivel de tierra cubierto de césped en la tercera. Sólo la segunda plantea la composición en el nivel de las ramas; y sólo la tercera presenta hojas en éstas y el seto de base. Los contraluces tienen una gran efectividad desde el punto de vista realista y, a la vez, en el caso de *Villanueva 10* y *Villanueva 14* un gran valor plástico, asociado a la fuerza de los movimientos y la complejidad de las tramas vegetales.

Otra cosa que hay que tener muy en cuenta es el tratamiento de la luz de estas tres pinturas. Los finos matices aportados por la iluminación cumplen con tres propósitos: la gradación sutil y eficaz del celaje; su valor como soporte de la trama que queda en contraluz en un primer plano; y, filtrada entre ésta, como nexo de unión directo con el espectador. El recurso procede la pintura veneciana renacentista, fue habitual en Tiziano, Tinto-

68 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

69 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

70 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.

71 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

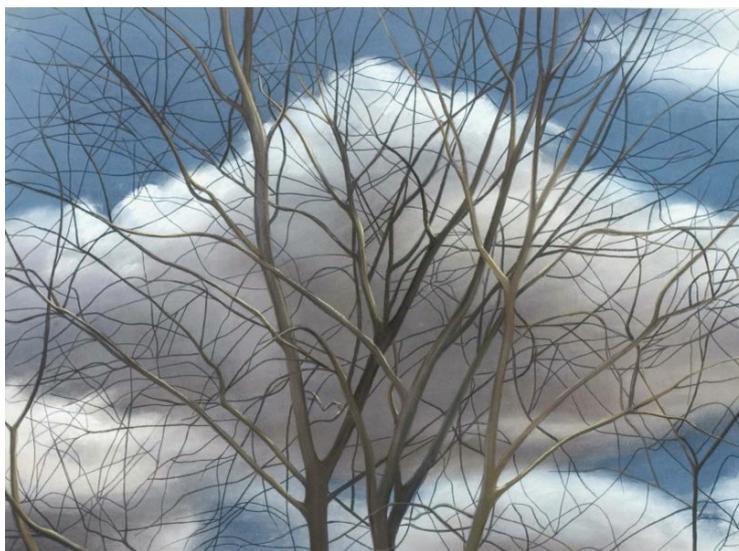
retto y, sobre todo, Veronés, y Velázquez lo reinterpretó con originalidad para determinar los distintos niveles espaciales de la *Rendición de Breda*, lo que ninguno había hecho es elevarlo a objeto en sí de la representación y, mucho menos, dotarlo con la carga de sentido plástico necesario para ello.

Javier Buzón a estas alturas de su carrera ya se había decantado claramente por el paisaje como tema fundamental y casi único de su pintura. Con esta propuesta dejó muy clara su personalidad y el sentido creativo que la fundamentaba, basado en la reelaboración mental y una óptica muy concreta, que trascendía la mera referencia natural. La perfección de los juegos de luces comenzaba a distinguirlo como un creador especializado en ello, y, tanto la sutileza de las filtraciones como la fuerza de los grandes contrastes, se convertían en grafismos morfológicos propios.

VI UNA EVOLUCIÓN CON DOS CAMINOS DEFINIDOS: ÁRBOLES, EN 2004-07.

Javier Buzón presentó en esta serie pinturas planteadas con cuatro puntos de vista y, en consecuencia, otros tantos resultados plásticos distintos.

Uno de ellos consistió en la colocación de uno o varios árboles cercanos tomados desde un punto de vista inferior y sin hojas en las numerosas ramas delante de una porción de cielo delimitada por el encuadre y con una o varias nubes. La colocación exacta del punto de vista, un poco más bajo o en una situación acorde con la altura de las copas; el juego de diagonales establecidos entre las ramas, impecablemente dibujadas; la luz que se introduce entre ellas y las ilumina de distinto modo; y la densidad de las nubes y la iluminación de éstas y el cielo, establecen las variantes. La cercanía de las ramas en *Serie árboles. Árbol y Nube*⁷², en 2004, contrasta con la fuerza de la nube que se recorta sobre el cielo azul, lo que la distingue de *Serie árboles. Octubre*⁷³, en 2004, más estilizada por el desarrollo de las tramas principales y la fuga de las numerosas secundarias y las ramificaciones, en las que la iluminación establece un paralelismo en las gradaciones afín a las luces y sombras reflejadas en el cielo gris. Ésos son los tonos de *Serie árboles. Septiembre*⁷⁴, también en 2004, en la que el punto de vista es más elevado y las ramas se proyectan al primer plano como en *Árbol y Nube*, esta vez sin ningún elemento detrás que establezca un segundo nivel visual.



Árbol y nube 2004

72 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

73 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

74 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

Otra pintura titulada *Ramas*⁷⁵, en 2005, sigue el mismo planteamiento y utiliza grises similares en el cielo, con la notable diferencia respecto de todas las anteriores de la introducción de un paisaje verde fugado en perspectiva abismal y un tratamiento de las ramas en tono gris bastante más oscuro que en todas las anteriores. Las ramas son más densas en *Veta la Palma. Ramas 2*⁷⁶, del mismo año, motivo por el que el parecido con los árboles sin hojas es aún mayor, con la diferencia de ocupar un primer nivel desde la línea de tierra, lo que permite la fuga lateral e infinita del río con sus sutiles tonos morados.



Palmeras 2005

En esas pinturas lo importante es el movimiento orgánico de las ramas y la matización de los volúmenes y de dichos desplazamientos con los efectos de la luz, relaciones que forman parte de una interpretación veraz de la realidad y, al mismo tiempo, presentan un alto grado de abstracción debido a la peculiaridad de los encuadres y la subjetividad de las relaciones. Pocas excepciones pueden citarse en ese momento, un dibujo, *Serie árboles. Noviembre*⁷⁷, en 2004, parte de un punto de vista superior, frecuente en las obras del año siguiente, y mantiene el campo verde, fugado en una diagonal descendente hacia el lado izquierdo del soporte; sin embargo, reduce los árboles a una sucesión de troncos, sistema que había utilizado Gustav Klimt y otros pintores modernistas⁷⁸, como puede verse en *Bosque de Hayas I*⁷⁹, cerca de 1902, y *Bosque de Abedules*⁸⁰, en 1903; que en Sevilla ya habían utilizado varios pintores con otros criterios estéticos, uno de ellos Rolando Campos⁸¹, en *Árboles I*⁸², *Árboles 2*⁸³, *Árboles 3*⁸⁴, y *Árboles 4*⁸⁵, en 1971.

En cierto modo, Javier Buzón las mantuvo en *Árboles y sombras*⁸⁶, en 2005; y *Árbol encerrado*⁸⁷, en 2007. En las dos cambió el punto de vista, ahora ligeramente superior; e introdujo un nuevo elemento, un muro que

75 Colección Particular. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.

76 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

77 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

78 FLIEDL, Gottfried: Gustav Klimt; Taschen, 1991, Págs. 94-95.

79 Galería Moderna, Dresde. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

80 Galería Österreichische. Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cm.

81 AAVV: Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Exmaa. Diputación Provincial de Sevilla. Ayuntamiento de Mairena del Aljarafe, 2007, Págs. 37-40.

82 Colección El Monte. Técnica mixta sobre madera, 45 x 85 cm.

83 Colección Particular. Técnica mixta sobre madera, 68'5 x 100 cm.

84 Colección Particular. Técnica mixta sobre madera, 68''5 x 10 cm.

85 Colección Félix Gómez. Técnica mixta sobre madera.

86 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 98 x 75 cm.

87 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

acota el espacio. En la primera no aparece la línea de tierra y del muro sólo se ve un fragmento en la parte inferior que aprovechó para reflejar las sombras de las ramas peladas, como si fuese un zócalo, cuya capacidad espacial resuelve la sombra del lado derecho, que corresponde al muro que hace ángulo y queda fuera del encuadre. La importancia de esa decisión es evidente, pues con ello mantuvo dentro del cuadro un elemento suprimido físicamente del mismo, ampliando de modo considerable los horizontes visuales. El tomo azul intenso y uniforme del cielo aporta una nota de color a la que renunció en la mayoría de los anteriores.



Árbol encerrado 2007

En el segundo ejemplo, *Árbol encerrado*, varió de nuevo el encuadre y optó por la interpretación real del espacio presentado de modo virtual e intelectual en el anterior. Se puede apreciar la línea de tierra y el patio con dos de sus muros y la sombra del que hace ángulo en el lado izquierdo del soporte, y en esta ocasión queda fuera del encuadre la parte superior de las ramas. La luz es fundamental, y no sólo por la sombra de las estructuras colindantes, sino también por el reflejo de las ramas en el muro trasero y la consiguiente duplicidad de éstas. El realismo de la composición y la nitidez de la escena son proporcionales al planteamiento conceptual que implica al espectador en el reconocimiento virtual de las distintas partes reflejadas.

Otro punto de vista y criterio plástico lo ofreció en *Serie árboles. Agosto*⁸⁸, en 2004. El enfoque a partir de un rayo central de visión equidistante con la visión natural sitúa el punto de vista en un lugar distinto a la mayoría de las pinturas anteriores, en las que estaba desplazado en uno u otro sentido. Otra diferencia es la interpretación de masas vegetales muy densas, en las que imperan las tonalidades verdes apropiadas. Las manchas de color superpuestas con hábil criterio adquieren sentido figurativo con dos soluciones habituales en la serie, las nubes de fondo cerrando el celaje y el filtro de la luz desde el fondo y a través de las masas vegetales.

Ese filtro de la luz es imprescindible en *Serie árboles. Palmeras I*⁸⁹ y *Serie árboles. Palmeras II*⁹⁰, las dos en 2005. El punto de vista inferior coincide con las pinturas del año anterior antes analizadas, como *Árbol* y *Nube*; no obstante hay un hecho diferencial determinante, en aquéllas el punto de vista es externo y en éstas el rayo central de visión parte de debajo de los árboles, esto es, sitúa al espectador debajo del objeto de representación. El potente contraluz deja a las palmeras en oscuridad, por lo que se recortan como siluetas, muy reales debido a la gran cantidad de detalles asumidos con los desplazamientos de las hojas o de partes de éstas. En ese sentido, Javier Buzón siguió el planteamiento iniciado en *Villanueva 7*, en 2002.

88 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

89 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

90 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

VII SIEMPRE CRITERIOS ALTERNATIVOS: *ESPACIOS*, EN 2005-09.

Las inquietudes plásticas de Javier Buzón, reconocido ya como un maestro del paisaje, se manifestaron siempre con propuestas alternativas, como la vuelta al natural, matizado por la reelaboración de la influencia de Edward Hopper y los encuadres peculiares que responden a una grafía morfológica propia; la recuperación de modelos de época anterior, actualizados; la orientación hacia un proceso de abstracción acusado; y el nuevo tratamiento de las luces filtradas.

El planteamiento naturalista indicado puede verse en *Rivera*⁹¹, en 2005; *Muelle de la sal*⁹², en 2006; *Serie Espacios. Paisaje con casa*⁹³, en 2006, *Veta la Palma. Nubes*⁹⁴, en 2006; *Veta la Palma, Reflejo*⁹⁵, en 2006; *Serie espacios. Cable*⁹⁶, en 2007; *Serie espacios. Coto*⁹⁷, en 2007; *Serie espacios. Gulbenkian*⁹⁸, en 2007; *Serie espacios. Vega*⁹⁹, en 2007; y *Serie espacios. Parque*¹⁰⁰, en 2008. En todos ellos los puntos de vista son muy subjetivos. Por ejemplo, en *Muelle de la sal*, desplazó el barco hacia el lateral derecho del soporte y prácticamente lo sacó del cuadro, dejando la mayor parte de la superficie para el agua y el cielo de fondo fundido por los mismos tonos invertidos en las gradaciones debidas a la luz, con un punto de fuga definido en la línea de horizonte, reforzada por la pequeña y potente diagonal de un embarcadero. Es el mismo criterio de las dos variantes de *Veta la Palma*, esta vez sin la intersección de ningún objeto y, por lo tanto, con composiciones reducidas a tres niveles horizontales superpuestos que, por su simplificación, pudieran asociarse a bandas. La relación de los tres produce un efecto contrario y se manifiestan con extraordinario realismo, matizado por la arbitrariedad de los colores en las puestas de sol. En *Vega* lo modificó de un modo complejo, fugándolo en perspectiva a partir de la zona central, de manera que en la parte inferior roza la abstracción y en la superior y en conjunto adquiere un acusado realismo. La particularidad del punto de vista de *Gulbenkian* está en el contraluz producido por la vista exterior desde un interior racionalista en penumbra. En *Parque* centró la vista en el campo de césped del primer plano, relegando los elementos del paisaje a la categoría de componente de fondo.



Coto 2007

- 91 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.
- 92 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
- 93 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 94 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.
- 95 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.
- 96 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 97 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.
- 98 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 99 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 100 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 27 x 41 cm.



20 Gulbenkian 2007.jpg

La recuperación de modelos anteriores es, por definición, una alternativa real a los nuevos planteamientos. Lo hizo en *Árbol y nube naranja*¹⁰¹, en 2008; *Sierra. Apunte 1*¹⁰², en 2008; *Sierra 4*¹⁰³, en 2008; y *Sierra 3*¹⁰⁴, que difiere porque incluye el punto de vista a partir del quicio de una ventana, como ya hizo en *Interior 16. Playa 2*, en 2002. No se quedaron en simples repeticiones, nada más lejos de la realidad. En *Árbol y nube naranja*¹⁰⁵, por ejemplo, las ramas son mucho más volumétricas que en ninguna pintura anterior, y los reflejos rojizos del cielo están resueltos con densos empastes poco habituales.



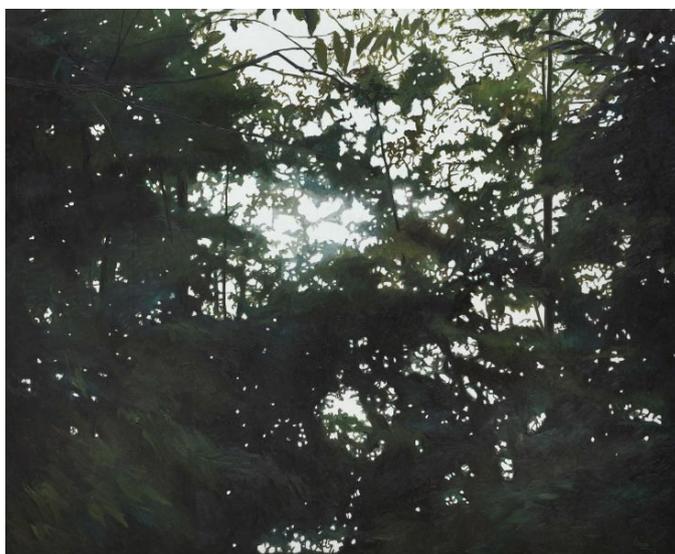
Nube 2007

La simplificación extrema de la configuración adoptada en *Veta la Palma*, y, con ésta, de todos los elementos incluidos en el cuadro, llevó a Javier Buzón al desarrollo de un auténtico proceso de abstracción en *Serie espacios. Nube*¹⁰⁶, en 2007. Los tres niveles horizontales aluden a la tierra (o agua), conseguida con

-
- 101 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
 - 102 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm.
 - 103 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm.
 - 104 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 55 cm.
 - 105 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 162 cm.
 - 106 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

un arrastre tenue y sutil de la materia hacia los laterales en los que fuga indefinidamente; el cielo, resuelto con calidades cromáticas que aportan la sensación de espacio; y las nubes que lo atraviesan, éstas flanqueadas por otras dos proyecciones horizontales con grises más oscuros y distintos para darles volumen y evitar el efecto plano. Javier Buzón no aportó ningún detalle real, sólo esos efectos lo conectan mínimamente con la realidad. Aluden a la calma, la lejanía y la ingravidez. Con ellos consigue un efecto real que trasciende la abstracción de las formas con auténtico magisterio.

Javier Buzón llegó a la máxima perfección de su arte hasta este momento con paisajes en los que adoptó un punto de vista análogo al de *Palmeras I* y *Palmeras II*, las dos pinturas del año 2005, en las que situó el rayo central de visión del espectador justo debajo de los árboles, como receptores de una potente entrada de luz, en aquéllas filtrada entre las ramas; en éstas con una entrada precisa y definida, muy potente, que en vez de originar un fuerte contraluz lo que hace es iluminar gradualmente desde adentro hacia afuera y desde arriba hacia abajo toda la escena. Javier Buzón lo hizo bajo árboles frondosos, cuyas hojas reciben la entrada de la luz en un sentido inverso al habitual en la pintura académica y en las numerosas tendencias al aire libre y luministas desarrolladas desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX. El planteamiento quedó muy definido con *Contraluz*¹⁰⁷; y *Rincón del bosque*¹⁰⁸, los dos en 2008.



Contraluz 2008

El acusado realismo de la primera de ellas, la titulada *Contraluz*, permite establecer los criterios de demarcación que las distinguen de las pinturas reducidas a siluetas negras ante fondos iluminados de años anteriores. El mayor empaste y una cierta pérdida de nitidez de la segunda, *Rincón del bosque*, quedan compensados con la potencia del contraluz y la brillante escala cromática que asumen el protagonismo, recursos que aplicó en *Azul celeste*¹⁰⁹, en 2009, en la que el cruce de dos grandes ramas resitúa y manifestó el foco de luz y la proyección de los tonos azules de la atmósfera; y *Luz azul en el bosque*¹¹⁰, en 2009, que tiene un cielo azul intenso y el foco de luz tapado por las ramas, muy densas y más oscuras.

Esos tonos azules son muy distintos de los blancos intensos que iluminan desde el interior en *Contraluz*, los mismos que se repiten en *Atravesar la sombra hasta encontrar la luz*¹¹¹ y *Atravesar la sombra*¹¹², en 2009; y

107 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

108 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

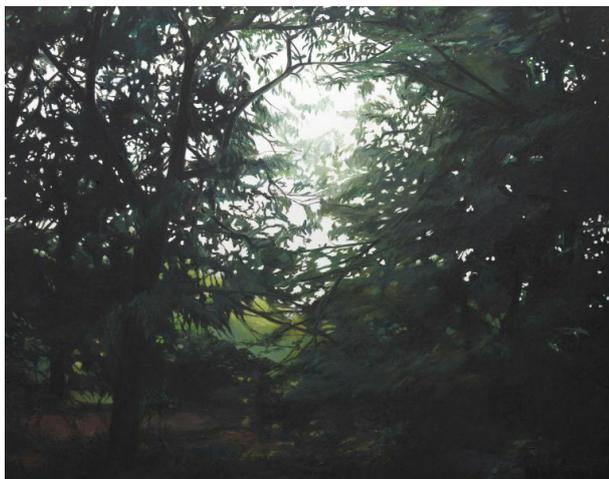
109 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm.

110 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

111 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

112 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

llevó en su grabado de la carpeta número cuatro de la serie *El Paisaje Andaluz, por cañadas, cordeles y veredas*¹¹³, presentada en 2014¹¹⁴. El concepto y los recursos son análogos en todos ellos, que sólo se distinguen por la mayor o menor distancia del foco de luz, el movimiento de las frondosas ramas y las hojas, y la incidencia de la luz en unas u otras.



Atravesar la sombra 2009



Atravesar la sombra hasta encontrar la luz
2009

Sobre éstas podemos señalar una variante, que se reconoce por la identidad de los troncos y las ramas, cuya linealidad prevalece entre la masa vegetal, como se ve en *Luz entre las ramas*¹¹⁵; *Luz entre las ramas II*¹¹⁶; y *Luz diagonal*¹¹⁷, las tres en 2009, éstas en combinación con hojas empastadas y tendentes a las agrupaciones densas, movidas y un tanto abstractas. Con ellas se relaciona *Luz diagonal*, del mismo año, resuelta con un encuadre distinto y una variante técnica importante, pues las ramas ocupan un primer plano y la masa vegetal, muy diluida e informe, queda en un segundo nivel visual. En cierto modo, recupera el primer plano de *Villanueva 10* y *Villanueva 14*, en 2003-04; como también lo hace, de un modo distinto, *Vidriera*, en 2009¹¹⁸, en la que las ramas, proyectadas al primer plano, actúan como una celosía que filtra la luz reflejada en las plantas del segundo plano. En ésta, los numerosos toques rojos y los verdes esmeralda del lateral derecho del soporte, actúan como elementos de transición visual entre los dos niveles.

En todas ellas, la luz proporciona identidad visual a los objetos físicos de la naturaleza. Según su intensidad, los paisajes se transforman y adquieren distintas dimensiones y nada es como lo vemos en un momento determinado distinto. La precisión técnica de Javier Buzón no busca la autocomplacencia, sino la lectura doble y sugerente mediante la interacción de los sentidos y el intelecto. En estos paisajes no hay concesiones estilísticas, sino la búsqueda de movimientos virtuales contrapuestos y fugas que determinan la realidad mediante la proyección de la luz desde un foco interno, desde que el que se expande con naturalidad y nuestro rayo central de visión queda contrapuesto y con un recorrido inverso. Con ese principio, la luz de Javier Buzón ocupa los espacios desvelando distintos niveles de la naturaleza, y con éstos las formas que articulan el paisaje con una belleza plástica excepcional.

113 LUQUE TERUEL, Andrés: “El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas, cordeles y veredas”; Op. Cit. Págs. 49-51.

114 Grabado al fotopolímero en hueco y aguafuerte; mancha 30 x 40 cm.

115 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

116 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

117 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

118 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

VIII COMO SU NOMBRE DICE: *LAGUNA DEL ESPEJO*, EN 2010-11.

La *Laguna del espejo* es una serie formada por paisajes que se reflejan en una superficie de agua cuya identidad queda oculta por la particularidad de la composición, fechados en 2010 y 2011. En todas, la naturaleza real queda fuera del encuadre del cuadro, cuya composición se centra en una porción de la superficie del agua en la que se reproduce por efecto de la luz. Como denominador común de las variantes entre unos y otros están la colocación del pintor para establecer el punto de vista y el rayo central de visión, determinando el reflejo de unos árboles u otros; y, sobre todo, el estado del agua que, según aparezca más calmada o movida permite un grado de visión distinto.



Laguna del espejo 2 2010

Esto puede verse muy bien en *La laguna del espejo 2*¹¹⁹; *Reflejos en el bosque*¹²⁰; y *Reflejos en el bosque 2*¹²¹, los tres en 2010. La intervención de las luces, el efecto de los reflejos blancos y el desplazamiento de las pinceladas, generan los efectos del agua movida que deforman o descomponen la solidez de los troncos reflejados. La riqueza de matices verdes, aplicados de modo suelto, a base de manchas yuxtapuestas muy intencionadas, reflejan las masas vegetales con un alto poder de abstracción y sin más recuerdos de la realidad material de las hojas que las tonalidades de color. La riqueza de matices asume buena parte del protagonismo y acaba de encajar las relaciones plásticas.



Laguna del espejo 11 2011

Javier Buzón desarrolló otro criterio en *Laguna del espejo 3*¹²², en 2010. La intención de reproducir las imágenes en la superficie de agua es la misma, el modo de hacerlo, no. El encuadre presenta una ligera variante, pues en el margen superior se ve la base de la naturaleza que se refleja en el agua, decisión fundamental en el

119 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm.

120 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

121 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm.

122 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 97 x 146 cm.

resultado final. Las relaciones plásticas difieren en varias cuestiones, en vez de buscar el movimiento del agua y el reflejo inmediato, el pintor trabajó empastes densos con un sentido de la abstracción comparable al de las últimas pinturas de Claude Monet, motivo por el que quizás decidió variar el encuadre de modo que pudiera separarse de tal fuente con un criterio fundamental. Otras versiones, como *Laguna del espejo 4*¹²³ y *Laguna del espejo 9*¹²⁴, en 2011, presentan variantes importantes en los empastes, los barridos de la materia y las tonalidades de color dentro de la gama verde.

IX PROFUNDIZANDO EN LOS FOCOS DE LUZ: *TRAMAS*, EN 2010-13.

Con las pinturas de *Tramas* continuó y potenció la centralización de la configuración en un foco de luz de origen interno, iniciada en *Contraluz; Atravesar la sombra hasta encontrar la luz*; y *Atravesar la sombra*, las tres en 2009, y agrupadas en *Espacios*.

Javier Buzón potenció en éstas el grosor de los troncos y las ramas principales, a veces con empastes muy densos que evitan los pormenores de la masa vegetal y la definición de las hojas, asumiendo cualidades abstractas e informales relacionadas por empatía, por ejemplo en *Luz dorada*¹²⁵, en 2010. La descompensación de los volúmenes, con una mayor incidencia del aire en la zona inferior izquierda de la superficie y un doble destello en el foco de luz distinguen a *Encinas*¹²⁶, en 2011; y la doble focalización en dos puntos fugados en diagonal en el centro de la composición a *Encinas*¹²⁷, en 2012. En *Encinas 2*¹²⁸, en 2013, potenció los destellos de uno de los focos de luz, hasta cinco, uno de ellos con un arrastre con distinta factura, situado sobre una trama de troncos y grandes ramas asociadas ascensionalmente, a modo de bóveda vegetal calada, que deja ver un segundo foco desplazado y sin ningún destello. Dos grandes troncos abiertos en uve encuadran la fuga aérea de *Luz dorada 3*¹²⁹, en 2013. En ésta, un segundo tronco vertical sirve de eje y deja ver entre sus tres ramas principales los dos focos de luz indicados, en esta ocasión más intenso el inferior.

Los focos y los destellos que parten directamente de éstos son fundamentales en otras composiciones en las que en vez de árboles representó arbustos y plantas con menor tamaño y troncos, ramas y hojas más pequeñas. En *Luz entre las ramas*¹³⁰, en 2010, optó por el efecto de celosía en contraluz que había desarrollado años antes, y mantuvo la identidad del foco como elemento fundamental de la configuración. También en *Luz entre las hojas*¹³¹, en 2010; aunque, desplazado hacia la parte inferior y un tanto diluido, como sucede en *Trama vegetal*¹³², también de 2010, en ésta en la altura habitual de la zona media y con un ligero desplazamiento hacia el lado izquierdo de la superficie. En *Sol entre las hojas*¹³³, en 2011, utilizó destellos parecidos a los de las pinturas del grupo anterior; mucho más potentes y nítidos en *Trama. Destello*¹³⁴, en 2012. En todas ellas, las

123 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 146 cm.

124 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 130 cm.

125 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

126 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

127 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.

128 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.

129 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

130 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

131 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

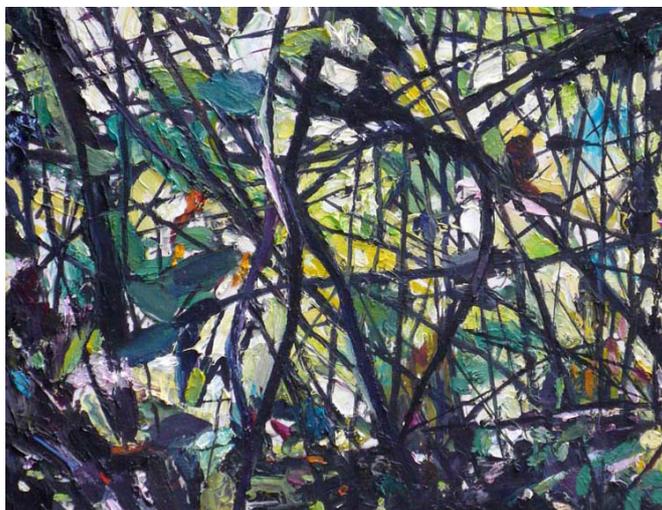
132 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

133 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

134 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 30 x 40 cm.

hojas están perfectamente definidas y éstas alternan escalas cromáticas con intensos contraluces, con toques sutiles de color para reforzar las fugas, marcar los distintos niveles visuales y facilitar transiciones.

En otras pinturas, Javier Buzón difuminó ese foco, no la entrada de luz, y concedió un mayor protagonismo a las composiciones vegetales, con sus movimientos orgánicos y atrevidas diagonales naturales. Puede verse en *Trama Vegetal*¹³⁵; *Abstracción Vegetal*¹³⁶, las dos en 2010; *Trama vegetal* 2¹³⁷, en 2011; y *Vidriera* 3¹³⁸, en 2012. Los potentes contraluces quedan especialmente realzados con los atractivos toques de color que interactúan.



Abstracción vegetal 2010

Las hojas son el elemento fundamental de composiciones como *Luz entre las hojas*, en 2010; *Luz entre las hojas* 3¹³⁹, en 2011; y *Luz entre las hojas* 4¹⁴⁰, en 2011. Javier Buzón utilizó la luz para definir los volúmenes y los movimientos, con lo que la redimensionó como un elemento más en las relaciones internas y la configuración. Lo mismo se puede decir de *Higuera*¹⁴¹, en 2010; *Trama vegetal. Palmera*¹⁴², en 2011; y *Trama vegetal. Palmera* 2¹⁴³, ese mismo año, con la lógica diferencia del cambio de tipo de hoja. Por ese motivo, pueden parecer muy distintas, y de hecho los son por cuanto difieren los tipos de planta; mas el concepto es análogo. La nitidez de las cuatro últimas alcanza los niveles superiores de pinturas anteriores como *Bahía*, en 1998; *Nocturno. Gasolinera*, 1988-99; *Villanueva* 7, en 2003; y *Contraluz*, en 2008.



Higuera 2010



Luz entre las ramas 3 2010

- 135 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 136 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 17 x 22 cm.
- 137 Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
- 138 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 30 x 40 cm.
- 139 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 140 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 141 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 142 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 143 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.



Trama vegetal. Palmera 2 2011



Trama vegetal. Palmera 2011



Trama vegetal 2 2011



Luz entre las hojas 3 2011



Luz entre las hojas 4 2011



Luz dorada 3 2012



Encinas 2 2013

X EL PUNTO DE VISTA COMO DETERMINANTE: PAISAJE VERTICAL, EN 2011-14.

Bajo este título, Javier Buzón propuso tres modelos distintos de composición, que obedecen a otros tantos conceptos de su propia pintura.

El primero de ellos es en realidad una clara continuación de las *Tramas* de 2010-13. El concepto de la composición es análogo, con la proyección de ramas y hojas a un primer plano desde el que filtran la luz proyectada desde el interior, responsable de la iluminación y la definición de los volúmenes. La gran diferencia está en la elección de las plantas, aquí muy diversas; la proyección estilística de la luz, uniforme y capaz de generar un plano visual nítido; y la diversidad de los colores, cuya riqueza cromática está sujeta a las dos aportaciones anteriores. Los propios títulos son indicativos de esto: *Tramas. Verdes y amarillos*¹⁴⁴; *Tramas. Azules y ver-*

144 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

des¹⁴⁵; *Tramas. Amarillos y tierras*¹⁴⁶; *Tramas. Rojos sobre azul*¹⁴⁷, todas en 2012; y *Tramas. Rojos y verdes*¹⁴⁸; *Parra en Otoño*¹⁴⁹; y *Parra en otoño 4*¹⁵⁰, las tres en 2013.



Parra en Otoño 4 2013

El encuadre de esas pinturas acota el paisaje y lo ofrece de modo fragmentario, como una porción de la realidad, que nos separa del espacio superior que muestra entre sus ramas y hojas. La inmediatez del primer plano y el realismo de los elementos vegetales quedan ofrecidos como realidad en sí. Son elementos comunes en todas ellas. La nitidez de los cielos de fondo, la pureza de la luz y la identidad de los colores son fundamentales en todas las configuraciones y, dada la variedad, aportan al mismo tiempo rasgos propios. La elegancia de los verdes y los ocre matiza el realismo de la mayor parte; los fríos azules y verdes de la segunda aportan una sensación muy distinta; y la viveza cromática de las flores rojas de *Tramas. Rojos sobre azul* muestran un gusto por el color inédito en su obra hasta este momento. La perfección en el tratamiento de la luz avala a Javier Buzón como un maestro consumado de la pintura.



Tramas. Rojos sobre azul 2102

145 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

146 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

147 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

148 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

149 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

150 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

El punto de vista cambia en *Hojas*¹⁵¹; *Hojas caídas 2*¹⁵²; *Hojas caídas 3*¹⁵³; y *Hojas caídas 4*¹⁵⁴, las cuatro en 2013. Comparte con las anteriores el planteamiento fragmentario debido a la elección de un encuadre que acota una porción del paisaje, esta vez, y como diferencia fundamental, en perspectivas caballerías de las hojas depositadas sobre el suelo, decisión que evita la entrada de aire y luz y renuncia al establecimiento de dos niveles visuales sustentados en la proyección de los elementos vegetales al primer plano y el filtrado de aquéllos desde el interior. Las hojas se agrupan entre sí y se mezclan con hojas secas, tierra y piedras, y la luz, responsable de la riqueza cromática, se proyecta desde fuera del cuadro, reforzando el punto de vista del espectador. La nitidez en la iluminación y la definición de los cuadros es pareja a la de las pinturas del modelo anterior, y como aquéllas, muestran la madurez creativa y técnica del pintor.



Hojas caídas 2 2013



Hojas caídas 4 2014

El tercer modelo presenta un criterio inédito en la pintura de Javier Buzón, el paisaje completo en función de un punto de vista y un rayo central de visión exterior al lienzo. En principio, sería el punto de vista de un paisajista tradicional; sin embargo, a estas alturas de su carrera, Javier Buzón ya no puede serlo, de ninguna manera, su bagaje técnico y la originalidad de sus composiciones y sus configuraciones, la peculiaridad de sus puntos de vistas y su magistral dominio de la luz, le han aportado rasgos morfológicos propios tan identificativos como modernos, que las sitúan en su tiempo y avalan su creatividad.

La doble fuga de *Luz en el bosque*¹⁵⁵, en 2009-13, es buena prueba de ese magisterio excepcional. La pintura repite la composición de *Atravesar la sombra*, del año 2009, ahora con una nitidez visual superior y un tratamiento de la luz excepcional. La primera, lineal, debida a la proyección diagonal de los árboles, arbustos y camino; la segunda, aérea, determinada por el foco de luz que se manifiesta entre las ramas superiores. Las dos se complementan de modo brillante, de manera que el realismo es máximo y la identidad morfológica de la pintura también. El magisterio de la iluminación es común a *Las Tobas*¹⁵⁶; *las Tobas 2*¹⁵⁷, las dos en 2013; y *Las Tobas 5*¹⁵⁸, en 2014. En éstas el punto de vista está más cercano y, por lo tanto, cambia la perspectiva; no obstante,



Las Tobas 5 2014

-
- 151 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.
 - 152 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.
 - 153 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.
 - 154 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.
 - 155 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
 - 156 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm.
 - 157 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm.
 - 158 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

la dinámica es la misma, aunque la distinta identidad de las plantas y su condición natural como enredaderas las acercan a la sensación de pantalla que, una vez identificadas las dos perspectivas, una diagonal lineal, insinuada más que definida; la otra aérea, se diluye reafirmando el punto de vista externo que corresponde al espectador.



Jardín 2 2014

Otra pintura, *Jardín 2*¹⁵⁹, en 2014, ofrece toda una síntesis de argumentos morfológicos propios, con los que Javier Buzón reclama con fuerza y de modo definitivo un sitio en la pintura sevillana contemporánea. La luz entra con fuerza desde el interior del cuadro, cuyo fondo, muy iluminado, queda casi oculto por la densa presencia vegetal del jardín. El árbol de la zona superior izquierda del soporte queda a contraluz y permite apreciar el origen de esa luz. Funciona como una silueta recortada, como una especie de celosía orgánica que, de modo alternativo, marca la transición entre los dos ámbitos naturales reales como los árboles de las pinturas barrocas de Velázquez, de las que se distingue en sus soluciones formales. Eso origina un primer plano visual con plantas y flores diversas, iluminado por al menos dos focos exteriores. La densidad de éstas es mayor en la parte derecha del cuadro, en el que las flores moradas y las pequeñas rojas apagadas aportan un planteamiento binario en relación con las de la parte central e inferior izquierda, las moradas con arrastres muy matéricos y la única roja de mayor tamaño y más viva de color, decisión que aporta luz y color al plano inmediato al del árbol de fondo en contraluz.

XI La naturaleza como protagonista: *La piel del bosque*, en 2015-17.

El punto de vista de ese tercer modelo desarrollado en *Paisaje vertical*, en 2011-14, supuso el punto de partida de la evolución de Javier Buzón en los últimos años. Las pinturas de la *Piel del bosque*, en 2015-17, se caracterizan por el punto de vista exterior, determinante para la concepción de paisajes completos, en los que asumió los criterios propios desarrollados en etapas anteriores.

Los primeros con la novedad de los cauces de agua que asumen la responsabilidad de las fugas lineales

159 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.

desde segundos planos descubiertos entre la vegetación, caso de *Ribera 1*¹⁶⁰, en 2014; *Ribera 4*¹⁶¹; *Ribera 6*¹⁶²; *Ribera 11. Cañas*¹⁶³, los tres en 2015; y *Ribera*¹⁶⁴, en 2017, éste con cañas en primer plano que casi ocultan el agua, a diferencia de los anteriores es los que el cauce del río es fundamental en la configuración por su definición física y por su capacidad para reflejar la luz. Hay que distinguirlos de otros con el mismo título, como *Ribera 7*¹⁶⁵ y *Ribera 8*¹⁶⁶, los dos en 2015, composiciones en las que las hojas ocupan toda la superficie y cierran las perspectivas, como vimos en las *Tramas* de 2010-13 y otras pinturas derivadas del grupo anterior, con las que hay que relacionar *El bosque abstracto*¹⁶⁷, en 2016. No así *Ribera 10. Molino*¹⁶⁸, en 2015, que proyecta una rama al primer plano y descubre la estructura encalada, de manera análoga a *Ribera 11* con el río.



Luz en el bosque 2009-13

-
- 160 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm.
 - 161 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm.
 - 162 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.
 - 163 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm.
 - 164 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.
 - 165 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.
 - 166 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.
 - 167 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.
 - 168 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm.



Ribera 1 2014



Ribera 6 2015



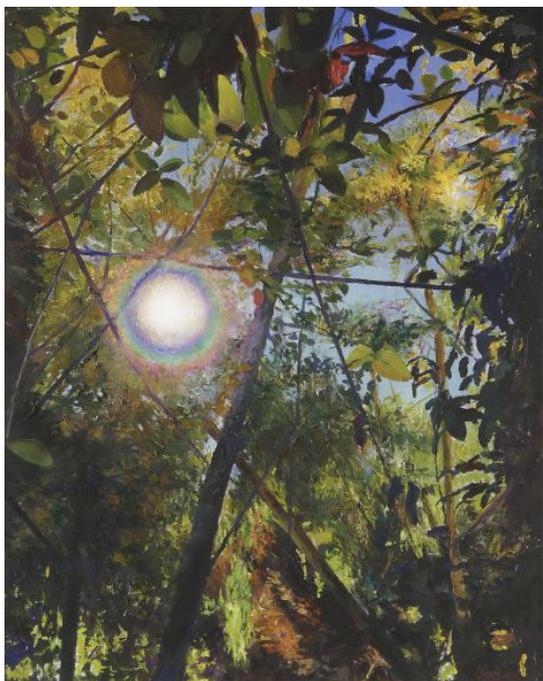
El bosque verde 2 2016

La continuidad con *Luz en el bosque*, antes citado, en 2009-13, es mayor en *Penumbra*¹⁶⁹, en 2015; *El bosque verde*¹⁷⁰; *El bosque verde 2*¹⁷¹; *El bosque verde 3*¹⁷²; los tres en 2016; *Camino*¹⁷³; *La piel del bosque*¹⁷⁴; y *Luces y sombras*¹⁷⁵, los tres en 2017. La mayor diferencia con aquella pintura está en la renuncia a establecer el punto de fuga aérea en el foco de luz interno, unas veces tapado por un grueso tronco, otras por la densidad de las ramas y otras simplemente atenuado o diluido. Otras significativas pueden detectarse en los movimientos de los árboles y las inversiones de las luces y las sombras. En *Penumbra*, por ejemplo, el contraste es muy sutil, pese a la presencia del foco de luz, atenuado y a punto de desaparecer en el horizonte.



Camino 2017

-
- 169 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
 - 170 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.
 - 171 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.
 - 172 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.
 - 173 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 - 174 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 130 cm.
 - 175 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.



Rincón del bosque 2017

Un caso distinto es el de *Rincón del bosque*¹⁷⁶, en 2016; *Rincón en el bosque*¹⁷⁷, en 2017; y *Rincón en el bosque*¹⁷⁸, en 2017, las dos primeras con una misma vista tomada del natural, en las que mantuvo el foco de luz, esta vez por delante del primer árbol, esto es, invertida la posición habitual, ahora entre el paisaje y el espectador y no detrás de aquél. Al cambiar la luz del foco, lo hacen los matices del cuadro, empezando por los anillos lumínicos que irradian uno y otro. El tercero de ellos ofrece un paisaje distinto, también con un punto de vista externo alternativo al del foco de luz interno, éste con una irradiación anular análoga a la del segundo.

Otro el de *La bois de la Cambre*¹⁷⁹, debido a la perspectiva desde abajo y el encuadre parcial. Es cierto que el foco de luz comparte con los anteriores la intensidad, multiplicado desde detrás por los espacios liberados por la masa vegetal; no obstante, el encuadre los distingue y también presenta diferencias significativas en el potente contraste de los verdes en contraluz por la distinta incidencia de la luz.

XII EL CARTEL DE LA HERMANDAD DE LA MACARENA, EN 2018.

Javier Buzón apenas afrontó la figura a lo largo de casi cuatro décadas de carrera, entendida ésta como la representación de personas y objetos, con salvedades relativas como el coche que atraviesa el puente en *Paisaje XVI. Puente*, en 1996; los coches aparcados de *Nocturnos 16. Garaje*, en 1999; los dos oficinistas delante del ordenador de *Oficina*, en 2001; y los coches en la oscuridad de *Nocturno. Hotel 2*, en 2008, entre otros ejemplos de similar factura. La relatividad aludida está en la cosificación de tales representaciones, miniaturizadas y genéricas, supeditadas a los paisajes o espacios en los que componen aportando una información complementaria y prescindible en el desarrollo temático de la pintura.

Debe advertirse esa cuestión, Javier Buzón es un pintor figurativo en tanto que pintó siempre la realidad; mas no lo es en un sentido amplio del término en la medida que casi nunca pintó figuras y cuando lo hizo fue de modo genérico y complementario. Son dos acepciones necesarias de distinguir, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter figurativo del cartel de la Semana Santa que pintó para la Hermandad de la Macarena¹⁸⁰, en 2017-18, en el que sí reprodujo la fisonomía de la imagen sagrada, por cierto, muy complicada de interpretar, en la que no han tenido el éxito esperado artistas muy considerados. Javier Buzón lo hizo con un considerable éxito, pues fue capaz de captar los rasgos y la expresión en un espacio físico complejo que, como buen pai-

176 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

177 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

178 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

179 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

180 PÉREZ, Manuel: “La Macarena presenta su cartel con el reflejo del perfil de la Esperanza”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 9 de febrero de 2018. PAREJO, Juan: “La Macarena y el reflejo del alma”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 10 de febrero de 2018. RECHI, M.J.R: “Así es el cartel de la Semana Santa de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 20 de febrero de 2018.

sajista e interiorista, también llevó al lienzo.

Precisamente por ese planteamiento fue él mismo, puede decirse que no renunció a sus logros, y los impuso y sacó provecho por encima de las difíciles circunstancias. Javier Buzón fue fiel a sí mismo, a su concepto artístico, requisito imprescindible para el éxito desde una perspectiva creativa. Es lo que no tuvieron en cuenta otros. Planteó la figura como parte de un interior, en el que la colocación estratégica de un espejo devuelve el perfil de la imagen, situación real de ésta en su camarín. Al reflejarse también la pared de éste lo hace el paño de sebka con atauriques repujados por Fernando Marmolejo Camargo en los años cincuenta del siglo XX. De ese modo, interior y paisaje –el de las flores repujadas- se funden en dos niveles, los que corresponden al tabique de soporte y el reflejo en el espejo y, ante éstos, encuadrada y en el interior del marco del mismo, aparece el perfil de la Virgen de la Esperanza.

La imagen viste el manto negro y la toca de las rosas, restaurada por Francisco Carrera, *Paquili*, en

2017, reestrenada en el mes de noviembre de ese año, circunstancia que permite datar la pintura cronológicamente. El foco de luz que la ilumina, habitual en la puesta en escena de la imagen en su retablo, le permitió destacarla por contraste sobre los niveles visuales antes comentados. Fijémonos en esto, pues Javier Buzón estableció una clara correspondencia con la iluminación de sus paisajes desde un foco principal interno, como se vio a partir de *Contraluz*, en 2008; *Rincón en el bosque*, ese mismo año; y las dos versiones de *Atravesar la sombra* y *Luz entre las ramas*, en 2009. En éstos, para representar con nitidez los árboles con sus ramas y hojas; aquí para sostener cromáticamente el retrato de la Virgen de la Esperanza (Macarena).

La veracidad de la imagen avala la categoría artística de Javier Buzón y avanza sus posibilidades en el terreno de la figuración en su sentido más amplio, añadiendo su nombre con indudable éxito a los de Francisco García Gómez, Joaquín Sáenz, Carmen Laffón, José Luis Mauri, Juan Valdés, Ignacio Tovar, Guillermo Pérez Villalta, Carmen Márquez, Juan Roldán, Ignacio Cortés, Antonio Gracia Pérez, Luis Rizo, Daniel Puch, Zenaida Pablo Romero y Ricardo Suárez, que ya lo hicieron para la misma hermandad y con el mismo motivo con criterios muy distintos¹⁸¹.



Cartel de la Hermandad de la Macarena

181 RECHI, M. J. R: “Los carteles de la Macarena”; en *Pasión en Sevilla*, Sevilla, 12 de mayo de 2014. *EL PÁJARO DE BENÍN* 3 (2018), págs. 4-36. ISSN 2530-9536

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Exmaa. Diputación Provincial de Sevilla. Ayuntamiento de Mairena del Aljarafe, 2007.
- CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- FLIEDL, Gottfried: Gustav Klimt; Taschen, 1991.
- GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas cordeles y veredas”; en Pájaro de Benín, Sevilla, 2018.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en AAVV: Pintores en Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992.
- PAREJO, Juan: “La Macarena y el reflejo del alma”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 10 de febrero de 2018.
- PÉREZ, Manuel: “La Macarena presenta su cartel con el reflejo del perfil de la Esperanza”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 9 de febrero de 2018.
- RECHI, M. J. R: “Los carteles de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 12 de mayo de 2014.
- RECHI, M.J.R: “Así es el cartel de la Semana Santa de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 20 de febrero de 2018.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: “Aproximación a las vanguardias artísticas sevillanas. Un resumen imperfecto”; en AAVV: Pintores en Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992.
- SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis: El rastro de la fama. Javier Buzón. Pintor”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 15 de enero de 2017.
- S.C: “El quinto Premio de Pintura Caja Rural de Sevilla lo obtiene un paisaje de del sevillano Javier Buzón”; en ABC, Sevilla, 18 de marzo de 1998.

