

**Estudio artístico del paisaje y sus raíces (primera parte)***Artistic study of the landscape and its roots (first part)***Amalio García del Moral y Mora**

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-3637-8801>

Resumen: El presente artículo plantea un estudio plástico del paisaje en el que se integran tres elementos fundamentales para su consecución; la naturaleza, el artista y el cuadro, que será al fin y 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.

Palabras clave: Paisaje, Conexión, Campesino, Animales, Educación, Expresión artística, paisajes místicos.

Abstract: The present article deals with a study of the landscape, which integrates nature, the artist and the picture which after all is the result, the achievement of this aesthetic experience. Although the author, man or woman, is the only capable to get this result, the rest of the people, well trained and educated, are also the only ones to understand it.

Keywords: Landscape, Connection, Peasant, Animals, Education, Artistic expression, mystical landscapes, mystical landscapes.

1. PAISAJE

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.



Ilustración 1 .Giotto. "Llanto sobre Cristo muerto".

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), 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 las órdenes mendicantes y una serie de factores de tipo social, económico y político, cuyo estudio no es el objeto de este artículo influyen en este largo camino del paisaje en el Arte. 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 intérprete va desgranando en el 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 estos 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 una serie 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 con 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.

Esto es lo que le pasó al pintor y gran maestro Amalio, cuando realizó una versión absolutamente subjetiva de su entorno vital, creando sus paisajes anímicos que ni siquiera tienen la apoyatura de determinados elementos físicos del mundo que le rodea, sino que son formas y colores gestados en su propio interior.

El lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki tubo una amplia repercusión en los medios audiovisuales. Amalio se adelantó con la obra aquí reproducida a una temprana redinmicación sobre la paz y el "no" contundente a la guerra, impresionado por la gran tragedia que supuso el uso de la energía atómica, con una obra que esta fechada por aquellos días, también el paisaje de Japón fue influido con posteriridad por las huellas dejadas por la barbarie del hombre y la irracionalidad. El paisaje japonés cambio por el hecho atómico, donde podemos ver hoy las huellas que dejó tanto en la naturaleza del paisaje como en la humana.

Ya, a estas alturas del presente artículo, creo oportuno intentar dar una definición de paisaje. Podría ser: la completa unidad estética que el mundo físico que nos rodea ofrece a la contemplación visual. Decir "porción de terreno considerada bajo un aspecto artístico" es definición incompleta y demasiado sucinta.

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" (que trato más adelante), 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, hacía el devenir. 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 acontecimientos, erosionándola, labrándola, construyendo sobre ella sus Iglesias, hogares y edificios públicos. Así cada espacio terrestre se conforma 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 coayuda 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 de El 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 fisionomía: son las nubes. Variadísimas pueden ser sus formas y sus colores, ellas le dan nuevas variantes al paisaje, infinita es su variedad. La observación de las nubes nos sugiere composiciones de figuras, de animales, de seres a veces fantásticos, pero frecuentemente no exento de belleza. Ya lo dijo Leonardo da Vinci hablando de las manchas de las paredes y de las nubes. 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 finales del día, o en los últimos momentos de la tarde, parecen fantásticos seres de un mundo brillante y extraño.

Observamos los cielos y 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 está 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 mujer, alto, recio, bien constituido, es hermoso porque 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 decepcionaría. En cambio, cuanto más alta u dificultosa para la ascensión se nos muestra una sierra, o más dilatada una llanura, por esta 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.

En el paisaje agreste hemos de procurar que destaque esta cualidad, sobre todo. Este paisaje es sobrio, sencillo en apariencia, acaso en medio de la sierra descubrimos un cortijo, un castañar, o un bosque de encinas, las laderas se visten de matojos (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 provincias relacionadas de lo que

representamos. El tránsito de la Virgen de Andrea Mantegna (1431-1506) es monumental, pese a su tamaño reducido.

Influye mucho para 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 cohíbe, 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.

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 sí 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.

4. 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 cómo son, sino cómo cambian. El movimiento nos sugiere diversos sentimientos según su clase. Por esta mutación constante de las cosas el paisaje se espiritualiza aún 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, el 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, y 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 la máquina fotográfica 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, cómo han sido y cómo 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 está 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 se 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.

5. 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.

6. SOBRE PAISAJE URBANO

El paisaje urbano tiene interés especial en cuanto es de por sí diferente al paisaje agreste o campesino. El pueblo, la ciudad son obra del hombre, 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 tiene espíritu 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 y

hundiendo otras, añade un nuevo interés al puramente arquitectónico de los edificios.

Qué 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 ésta 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, velada 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 percibe 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 ayuda 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 sé 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 diver-sos 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.

6. EJECUCIÓN DEL PAISAJE

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

A la perspectiva que requiere 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

pág. - 14 -

segunda intenta lograr un efecto sentimental alterando la aparente de la naturaleza. Aquí reside una de las cualidades del paisajista; a un mismo tema lo 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.

La perspectiva artificiosa da lugar a otra clase de pintura, la formada no con el sentimiento del paisaje sino con la visión. El pintor colocado ante el natural verá el orden con que se presentan los componentes que cautivan 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 manifestará en su obra; más no fue el móvil que lo llevó a pintar, fue este el agrado que la visión del paisaje suscitó 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.

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 ello 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 está 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 ellos y el artista los resuelve conjuntamente como en estrecha unión se presentan en el natural. La perspectiva aérea necesita la valoración del cuadro, para damos 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 claroscuro 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 ambiente. La valoración del cuadro se puede hacer con la línea tan sólo (caso de la pintura japonesa que hasta llega a lograr las calidades) así, 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 pintura. 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.

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 por 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 qué decirnos. Claro está que hay quien lo poco que nos va a comunicar nos lo 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, él 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 cómo pintar elija los motivos de acuerdo con su manera de pintar, y no con su sentimiento.

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 enfriar (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, cinc y titanio; también se usaba el llamado blanco mixto, mezcla de blanco de plata y cinc. Otros pintores prefieren utilizar para la mancha el blanco de cinc 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 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 los 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 raras veces se presenta el verde brillante en los vegetales desde luego casi nunca. Más indicado está 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, 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 absor-bencia 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 anterior-mente he hablado de ello, por lo que sólo tengo que añadir que al cortar la Natura-leza 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, está 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 natu-ral 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.

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, Pedro. 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. Alianza, D.I. 1988. 295 pág.