

## «Hacia y desde el paisaje / El paisaje convertido en mirada interior»

Por **ANATXU ZABALBEASCOA**

Este es un camino que recorre un trayecto de atrás hacia delante y desde fuera hasta dentro. Circula por el tiempo y por la ambición de los pintores y los artistas. Se mueve por la propia evolución de la pintura, que no es evolución sino desarrollo. Y culmina en las propuestas de los artistas para regresar a la naturaleza. Por eso, vamos a ver en él cambios formales y cambios de posición. Alteraciones vitales y transformaciones personales. Vamos a observar cómo la naturaleza se transforma, bajo la mirada del hombre, y cómo el artista, como ser humano, toma conciencia de su pertenencia a la naturaleza acercándose mucho a retratar el paisaje.

El recorrido parte del segundo plano. No es la escena bíblica de la adoración de los magos lo que nos interesa. Es el fondo del tríptico que pintó el holandés Joos van Cleve a mediados del siglo XVI. Van Cleve era el verdadero nombre de Joos van der Beke, que llegó a prosperar en Amberes, donde murió alrededor de 1541. Tuvo un taller con cinco ayudantes. Uno de sus colaboradores fue Joachim Patinir y es muy probable que fuera de la mano de él como Van Cleve se convirtiera en uno de los primeros artistas en introducir paisajes del mundo —por encima de fondos— en la profundidad de sus cuadros, algo que llegaría a ser un recurso formal habitual entre los pintores renacentistas del Norte. Es ese paisaje lo que nos interesa. Los primeros planos del tríptico, en los que puede verse al niño, a la Virgen, a San José y a los Magos de Oriente, con un exótico Baltasar con perro en el lienzo de la derecha, enmarcan el paisaje, que se pierde, tras atravesar el arco del cuerpo central, en una naturaleza frondosa y aparentemente infinita. Este tríptico, es una versión menor, como mirada con *zoom*, de la que se encuentra en el Museo de Capodimonte, de Nápoles. Y, como visto desde más lejos, donde aquí observamos a Baltasar encerrado, en aquella reina el paisaje que allí reconocemos en las mismas ruinas, pero con otros castillos y pinos. En Capodimonte, los reyes entran en casa, pero son los magos y la santa familia los que parecen haber salido al paisaje. En el de nuestro itinerario, la escena ha sido, curiosamente, domesticada. Es el mismo paisaje el que enmarca la arquitectura. Pero ya está compuesto de ruinas, ahora deja ver un templo en su apogeo, no parece un lugar de paso, protege a la familia.

Un siglo después, y en Francia, el paisaje ha abandonado el segundo plano: Pierre Patel ya es un pintor de paisajes. Igual que Van Cleve había bebido de Patinir, Patel ha aprendido del paisaje calmo y clasicista de Claude

Lorrain. Entre ruinas clásicas, la naturaleza es serenidad, también busca el idealismo. Y, tal vez, también un no tan buscado contraste. Pintor de lo grande (realizó una vista aérea de la *grandeur* del Palacio de Versalles y de sus jardines), Patel utilizaba lo pequeño para construir lo grande. Así, en nuestro lienzo todos los personajes —apóstoles— se hacen a un lado —el rincón inferior derecho— para comer espigas, mientras los fariseos les reprochan que lo hagan en sábado. Cristo les responde que ellos tienen la copa más limpia por fuera que por dentro. Por eso, el camino frondoso que atraviesa diagonalmente el lienzo es un paisaje protagonista. Y habla de esperanza.

Vicente Giner (estudió en Valencia, lo más cerca que pudo de Castellón, donde nació) fue antes pintor que sacerdote. Tal vez por eso terminó viviendo—y muriendo— en Roma, en 1681. Un año antes de morir, formó parte del grupo que le solicitó al embajador español, Gaspar de Haro y Guzmán, la creación de una academia española en Roma, según el modelo francés. Pero Carlos II consideró que el gasto era injustificable y la academia no se fundó hasta finales del siglo XIX, cuando Nicolás Salmerón era el jefe de gobierno de la Primera República. Esa academia —en la que yo misma tuve oportunidad de formarme— está muy presente en este itinerario. Son muchos los artistas que aprendieron de la luz amarilla romana.

Giner fue un pintor más detallista en la forma que en el fondo. Sus paisajes son pétreos, apenas el cielo se cuele por entre la minuciosidad con la que pinta los palacios romanos. Le interesa más la grandeza de la vida que la memoria de las ruinas. Algunos historiadores consideran que pudo colaborar — pintando figuras— con Viviano Codazzi, un especialista en perspectivas arquitectónicas, cuyos caprichos están, comparados con los de Giner, más arropados con pinos y naturaleza. Autor de composiciones monumentales, muchas de las iglesias y de los palacios que pintó Giner parecen tapar la naturaleza, marcar la urbanidad romana. Por eso, es rara la *Perspectiva con pórtico y jardín* de esta colección, que, aunque hace retroceder la naturaleza al segundo plano desde el que arrancamos, explica con ese traslado —y con la frondosa invasión de cipreses— lo que era la ciudad, definida entonces por oposición a la naturaleza, que, sin embargo, la rodeaba y —como se pensó durante tanto tiempo— también parecía amenazarla.

Aunque floreció en todos los géneros, de los retratos de grupo a los inicios de la ciencia, el siglo de oro holandés (s.XVII) centró el interés de los pintores en lo que era incuestionablemente suyo: el paisaje. Venían de casi un siglo de guerra (la de Flandes, la de los Ochenta Años, contra el ejército de Felipe II). Arrastraban sentimientos de abandono desde que el padre del monarca español abdicó en él y, al contrario que Carlos V, el nuevo rey fue incapaz de dirigirse a los ciudadanos en su idioma. La distancia aumentó con la persecución del calvinismo incipiente en la región (que, entre sus 17 provincias, entonces incluía a Luxemburgo y a Bruselas). Es en ese marco, y tras la victoria final de las provincias convertidas entonces en la región más próspera

del continente, cuando el amor hacia el paisaje propio se desarrolla y se plasma en la pintura. Grandes comerciantes, en los Países Bajos los pintores no pintaban por encargo, anticipaban lo que iba a querer el mercado. Por eso, los lienzos eran pequeños, domesticados. Este *Paisaje con carretas en un vado* recuerda al grupo de paisajistas que desde los bosques de Jacob van Ruysdael y su brillante alumno Meindert Hobbema terminaría influyendo en los pintores animalistas creadores de un naturalismo más cotidiano que fantástico, que darían más importancia a los animales de granja y a las escenas cotidianas que al naturalismo plateado de sus maestros. La oscuridad del follaje y la perspectiva abortada del camino nos llevan a centrarnos en el trajín anodino de la carreta.

De reivindicar el paisaje como lo propio y hacer que hable de la gente, a convertirlo en metáfora de un estado de ánimo o de una ambición. Eso hicieron los románticos. Y eso fue el victoriano George Elgar Hicks, que, entre los rasgos más extremos de la naturaleza, buscaba más al hombre que al paisaje. Estamos en el s. XIX. Las montañas son más dificultades que lugar. La bruma, más incógnita que fenómeno meteorológico. Todo son ruinas. No queda nadie y, sin embargo, es la soledad del alma humana lo que se está intentando plasmar.

Hicks estudió medicina, para cumplir los deseos de su padre, hasta que reunió fuerzas para abandonar esos estudios y pasar a aprender en la Royal Academy. Tuvo ocho hijos en siete años y, a pesar de su talento, se lamentó de no tener tiempo suficiente para ser nada más que un pequeño artista sin importancia. Alcanzó cierto reconocimiento pintando escenas de la vida cotidiana. Nadie, salvo su maestro William Powell Frith entonces y, naturalmente, William Hogarth más de un siglo antes, se había interesado por ese tema. Es cierto que sus sucesivos *Misiones de la mujer: consolar a los ancianos, acompañar a los hombres u ocuparse de lo doméstico* resultan hoy tan retrógrados como certeros para resumir los valores de la época. Tener en cuenta esa parte de su obra nos sirve para intentar interpretar la importancia de un paisaje que parece más un estado mental que un lugar. En 1850, Hicks tiene 26 años y cuatro hijos. Está abrumado. Acaba de iniciar su andadura como pintor y está probando. No se ha decidido aún por el retrato y las escenas de la vida cotidiana. Y podríamos pensar que se siente sobrepasado. Lo dejó escrito, pero este paisaje solitario podría indicar que también lo pintó.

Estamos ya en España. El paisaje es frondoso. Santiago Rusiñol mira más que piensa. Un poco posterior a Hicks (nació en Barcelona, en 1861), también fue hijo de una familia burguesa, fabricantes del textil catalán. Así, burgués ilustrado y hombre renacentista, probó con energía y éxito la literatura, el coleccionismo y se encontró en la pintura. Tiene 23 años, empieza a escribir sobre arte en el periódico *La Vanguardia* y participa en una exposición colectiva de la Sala Parés con un paisaje naturalista rural que podría ser muy parecido a este.

Algo entonces cambia su vida. Se resiste a la herencia y a las obligaciones familiares, y se aleja. Viaja. Pinta el paisaje de la Garrotxa gerundense en su primera exposición individual. De nuevo, el paisaje nos habla más de una necesidad personal que de un lugar.

Después de instalarse con Ramón Casas, Zuloaga, Clarasó y Utrillo en distintas buhardillas de París, este naturalismo rural pasa a ser naturalismo intimista. Pero siempre será difícil saber dónde está el límite entre lo que dice del lugar y lo que busca dentro de sí mismo, hasta que, tras retratar la dureza y la precariedad de la vida en *La Morfina*, encuentre su tema en la naturaleza del jardín. Los pintará prácticamente siempre vacíos, a veces abandonados: Granada, Mallorca, Aranjuez, Gerona, Cuenca, Tívoli o Frascati.

De la mano de Rusiñol hemos llegado a un amigo suyo: el enorme pintor Ramón Casas. Como grande, ve más allá de lo que tiene delante. Y, sobre todo, también ve más allá de sí mismo. Para cuando pinta este camino ya ha regresado de París (se fue con 15 años, después de haber fundado la mítica revista *L'Avenç*). Faltan siete años para que, emulando *Le Chat Noir* de París, funde con sus amigos Rusiñol, Utrillo y Pere Romeu (con quien se retratará en un inolvidable tándem) el mítico café para tertulias *Els Quatre Gats*. Son cuatro gatos, pero están asentando el modernismo que antecede a la modernidad. Este paisaje advierte de los peligros del progreso. Es naturalista y por eso deja ver el miedo de un porvenir desconocido. La naturaleza convive con el polvo y con los cables. Se está pintando lo que se escapa, la transformación que es, en realidad, cualquier lugar.

También Ignacio Zuloaga (que llegará a convivir con Casas y Rusiñol y se hará amigo de Gauguin, Bernard o Degas) está de vuelta de París. Ya ha regresado dos veces. Pero antes ha pasado por Roma. Al contrario que sus amigos españoles, él proviene de una familia de artistas. Ha crecido en Éibar y se ha formado en la gran casona-taller de su familia, que lleva por nombre «Kontadurekua». Tiene 30 años. Vuelve ahora de Sevilla, donde ha sido feliz en un corral de vecinos de Alcalá de Guadaíra. Viaja por España con Rusiñol. Y mientras el barcelonés se concentra en los jardines, él —que es de trazo preciso cuando retrata— desdibuja una ácida y lejana vista de Madrid en una ida, o venida, del taller de cerámica que su tío Daniel tiene en Segovia. Audaz y cosmopolita, el Gobierno de la República lo nombra director del entonces Museo de Arte Moderno. Cuando estalla la Guerra Civil, él, que era apolítico y tenía amigos mayoritariamente republicanos, termina por elegir el bando franquista.

Julio González tiene apenas 25 años cuando pinta esta acuarela, que, centrada en el tronco, es un intento de multiplicar las dimensiones del papel. Pinta lo que mira. Y observa analizando, como un científico escruta para poder comprender. Fue apuntando, dibujando al carboncillo y coloreando con acuarela —casi parece que con savia— como, con mucho tiento y tras mucho tiempo, González terminó saltando de las dos a las tres dimensiones. Fue así de lentamente como trabajó la escurridiza libertad. El dibujo tenue que abraza el tronco con la enredadera para redondearlo y destacarlo permite intuir el

camino que, más de dos décadas después, terminará por convertir a Julio González en uno de los grandes escultores españoles.

Olivares celebra París. La energía es tal, el entusiasmo es tan grande, que él, que no es pintor sino diplomático, se convierte, como por contagio, también en artista. Aprende a mirar. Y elige el cubismo porque allí hay libertad. Ensayo con menos prejuicios que formación. El suyo es un paisaje urbano, una postal de la emoción, un descubrimiento del mundo y de las posibilidades de cambio y progreso que ofrece la vida. Como un cartel que anuncia el futuro o que vende el sueño del *glamour*, su París sintetiza un lugar en un único gesto gráfico, oscuro y luminoso. Es el retrato de un cambio.

Casi medio siglo después, a Castilla no ha llegado casi nada de lo que prometía París. La realidad, sin embargo, es más palpable que imaginable. El cubismo ha dejado huella sin borrar el lugar. Se toca este paisaje construido casi con un solo color, que, como la Castilla tostada o los surcos blanquecinos de los lienzos que están en el Reina Sofía, también parece más construido que pintado. Joaquín Vaquero Palacios no fue solo pintor. Arquitecto de enormes proyectos de ingeniería —cinco centrales eléctricas en Asturias, en las que también pintó—, aprendió a mirar en Roma, donde las vistas parecen iluminadas con solo 12 vatios y el tono anaranjado entierra cualquier delirio. Ese amarillo profundo y la horizontalidad para mirar a lo ancho se quedaron grabados en la pupila de Vaquero Palacios, que en nuestro paisaje hace sentir sobre el suelo el peso de las nubes de los cielos castellanos. Micromundo y macromundo a la vez, aunque el pintor anuncia que está retratando lo aéreo, las nubes, este paisaje se escapa a la mirada, lo quiere ser todo. Palpable, adquiere dimensión cercana y a la vez nos desborda. Es, cómo decirlo, una especie de abstracción figurativa. Hay horizonte, hay profundidad y hay también lejanía. Existen aquí dos puntos que podrían ser dos personas, pero lo que pesa es el ahora: las sombras de las nubes, lo etéreo convertido en terrenal.

Ese paisaje de Vaquero Palacios que parece pesar y sin embargo se escapa es prácticamente lo contrario a la minuciosidad con que Carmen Laffón va construyendo una vista. Laffón, que casi borra a los personajes que retrata cuando los pinta (la reina doña Sofía, el gobernador del Banco de España Luis Ángel Rojo), domestica el paisaje sevillano cuando lo mira desde una terraza y lo desgrana en azoteas. Tras una barandilla, alguien, tal vez ella, ha tenido el tiempo libre para recoger flores blancas de jazmín con las que, tal vez también, arreglar un aromático imperdible. De momento, esperan amontonadas, pero frescas. Laffón se está tomando mucho tiempo para pintar; en realidad, un instante. Esta pintora no fue una artista rebelde. No lo necesitó. Sus padres se habían conocido en la Residencia de Estudiantes. Y la educaron en casa. Sin ir a la escuela, comenzó a pintar y con 15 años ingresó en Bellas Artes. Con 20 viajó a París. Y luego vivió en Roma. Pero siempre regresó a casa, a la vivienda familiar frente al Coto de Doñana. Así, sin ser rebelde, fue una artista de la resistencia. Doméstica y realista, no tuvo tentaciones abstractas que no sentía, al contrario que la gran mayoría de los amigos artistas con los que se formó y creció. Discreta, observadora y minuciosa, Laffón, como mucho, borraba. Y lo que borra en sus retratos lo destaca en sus paisajes, en la

meticulosidad de sus arquitecturas. Nunca dejó de dibujar del natural. Fue profesora de esa disciplina. Por eso, cuando fue nombrada académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su discurso de ingreso se tituló «Visión de un paisaje». Y ahí viajó a Sevilla, a Sanlúcar de Barrameda, a su infancia y al Guadalquivir. Tal vez, al aroma inolvidable de una infancia con jazmín.

De las azoteas sevillanas, a un paisaje imaginado. La imaginación retrata siempre más ambición que realidad. Por eso, al final, resulta tan real. Pancho Cossío conocía el *color field* de Rothko y la irreverencia de William Turner. Lo que difumina Laffón, Cossío lo hace desaparecer. Cuando no hay más que sombras, impasto y veladuras, una línea curva es la parte de algo que hace asomar un objeto, o una persona. También el pequeño gesto gráfico que empuja a la imaginación. En este paisaje, una marina arenosa construye un lugar inquietante donde todo parece desaparecer. O estar apareciendo. Pancho Cossío trabajaba con la arena. No hay forma más artesanal de pintar un paisaje, aunque sea una marina, aunque se busque retratar el movimiento. La arenisca hace que ese movimiento sea leve, como decidido por el viento.

Cossío llegó al movimiento desde la quietud. Regresado de Cuba, cuando era un niño se instaló con su familia en Cantabria, de donde habían partido sus progenitores. Cossío pertenece al grupo de artistas convalecientes, aquellos a los que el descanso forzado, la lenta cura de una enfermedad, les confiere la calma para convertirse en artistas. Fueron un accidente grave y las heridas sobre una pierna los que lo llevaron a pintar bodegones. Y fue ir a París lo que transformó su pintura. Para 1925 ya es muy difícil saber qué está pintando. La interpretación de la obra la construye tanto quien la mira como el propio artista que la ha ideado y pintado. Defensor de la Falange y partidario del levantamiento de Franco, Cossío apenas pintó durante los años de la Guerra Civil española. Pero luego conseguiría bastante reconocimiento en Madrid. De trabajar en la abstracción, pasó a hacerlo desde un poscubismo, un movimiento que fue en realidad un estilo, ya que permite reconocer los rasgos de los grandes cubistas, y parte de ellos más para dar forma a los elementos que para desmontarlos y analizarlos. Su paisaje de barcos y arena batida borra todo eso. Por eso aumenta la sugerencia. Propone más que dispone. Y en él uno puede adivinar.

El viaje de Cossío a Ortega Muñoz es largo. Y el de Ortega Muñoz es un periplo por el mundo para regresar a casa. Uno de los grandísimos paisajistas españoles, más que el estilo, el movimiento o la manera de mirar de este pintor parecen limitar el paisaje que pintó al que conoció en su tierra. Y, en realidad, pocos pintores hubo más cosmopolitas que él. París, Turín, Ginebra, Roma, El Cairo, Atenas, Constantinopla, Oslo, Copenhague, Estocolmo o Helsinki... Ortega recorrió el Mediterráneo primero—después de descubrir Italia— y el mundo antes de volver a casa. Hizo coincidir su manera esencial, escueta y austera de trabajar con una visión de la calma y el horizonte.

Autodidacta y huérfano de madre desde niño, aprendió copiando en el Museo del Prado. Fue después cuando salió al campo a pintar. Con 20 años estaba en París. Y con 21 en Turín. Como es lógico, los años de la posguerra

mundial no tenían en la capital francesa la fuerza de los primeros días del siglo. Por eso viajó a Italia. Se quedaría seis años. Nunca dejaría de viajar. Ni de regresar. Con 35 años tiene ya una manera de mirar. Y de pintar. Sus campos infinitos, ordenados y tal vez naïfs recorren un camino entre la tradición y la vanguardia. Ha vuelto a pintar a casa. Y la serenidad de sus paisajes, el mundo rural sin prejuicios ni reivindicaciones, da la vuelta al mundo.

Benjamín Palencia fue el noveno de once hermanos de una familia albaceteña con pocos posibles que emigró a Madrid. Con 15 años comenzó a copiar en El Prado y con 21 llamó la atención de Juan Ramón Jiménez. Comenzó pintando el paisaje castellano de una manera reivindicativa, como sacada de la generación del 98. Se pasó a las formas zoomórficas del surrealismo cuando conoció a Lorca, Alberti o Bergamín, y vivió en París. Pero fue la guerra, y las salidas al campo cercano a Madrid, lo que lo convirtió en el gran paisajista que fue. Por dos veces fundó la Escuela de Vallecas, con Alberto Sánchez salía a pintar antes de la Guerra Civil, con sus alumnos en la llamada «Segunda Escuela de Vallecas». Terminó recogiendo en un pueblo de Ávila. Primero con su íntimo amigo, Rafael López Egáñez, que lo apoyó y ayudó toda la vida. Luego con su asistente Serafín. Este lienzo pertenece a la última década de su vida. Su pintura se ha vuelto esquemática. Los cipreses parecen querer escapar de la abstracción o, al contrario, expandirse hasta alcanzarla. Es el lugar el que manda. Sabemos que está nublado por la sombra que proyectan las nubes. Todo es escueto, esquemático, sintético, los trazos radicales que terminaron por llamarse «el fauvismo ibérico».

Dos años después, el paisaje castellano sigue creciendo en los lienzos de muchos pintores. Cada vez más pajizo, a cada instante más geométrico. Los racimos de viviendas que forman los pueblos en medio de la meseta comienzan a desfigurarse. Se desgranán en geometrías ininteligibles. La abstracción está muy cerca y ahora es el tacto el que pasa a hablar en un tono más alto que la vista.

En el último tramo de su vida, Juan Manuel Díaz-Caneja pinta un enigmático paisaje. Seco, prieto y pajizo, podría ser un muro levantado con piedras. Pero también, vistos desde arriba, los campos retratados podrían ser los de Castilla, en los que los latifundios se han recortado con minifundios y los trigales conviven con el barbecho. A vista de pájaro, el pintor parece convivir aquí con el arquitecto que empezó a ser. Podría recuperar también su propia versión del cubismo que, de joven, descubrió en París y que ocupó muchos años de su madurez. Entre los linderos están también los paisajes que buscó, de la mano de Palencia y de Sánchez, al aire libre, en la Escuela de Vallecas. Pero si el pintor es muchos en este lienzo, el paisaje no le va a la zaga. El campo castellano podría estar cerca y muy lejos. Podría ser abstracción casi geométrica o figuración. Lo podría ser casi todo para hablar del campo castellano. Y eso es lo que es: un todo, un micromundo de amarillos dorados. Díaz-Caneja pintó mucho y cada vez menos, es decir, muchos lienzos cada vez más sencillamente abstractos.

Comunista y republicano, el paisaje comenzó siendo, para Díaz-Caneja, una vía de aprendizaje, luego un camino para esquivar la censura. Aun así, fue

encarcelado por republicano. Durante los tres años que pasó en las cárceles de Ocaña y Carabanchel, nunca dejó de pintar. Regresó cubista de París, pero volvió al paisaje. Y en ese regreso, lo simplificó y sintetizó en el final de su vida.

Si a un paisaje tardío de Díaz-Caneja se le cayeran casi todas las líneas, encontraríamos el *Mar groc*—«mar amarillo»—de Ràfols-Casamada. Como Díaz-Caneja, también Ràfols-Casamada vivió, estudió y abandonó la arquitectura. También vivió en París. Y, como Díaz-Caneja, también él caminó hacia la sencillez. Pero él lo hizo desde la abstracción. Se diría que, por encima de otra cosa, Ràfols-Casamada pintaba colores. Los títulos de sus obras—*Aurora roja, Blau profund, Interior blanc, Blau central, Mar gris, Paisatge blanc* o *El color de les pedres*— lo evidencian. Y, como sucede en esas obras, también este *Mar groc* es un color. Sabemos que es el mar porque creemos al pintor. Y Ràfols-Casamada nos hace creer que ha visto un mar amarillo. No solo eso: nos lo hace ver a nosotros. Para Ràfols-Casamada, el color hablaba cuando callaba la materia. Él sabía cómo dialogar con él.

Son muchos los pintores que han recurrido al sendero trazado por Laozi (o Lao Tzu o LaoTse), que, partiendo de los supuestos valores fluidos femeninos, conduce hasta la aspereza masculina. El filósofo chino dejó por herencia una serie de razonamientos difícilmente cuestionables, que se resumen en el Yin y el Yang: el contraste de opuestos que explica el universo, para reconocer lo ajeno como parte de uno mismo. Entender que la fluidez, es decir, el cambio, es la esencia de la naturaleza y que lo contrario resulta imposible, porque lo permanente es la muerte, obsesionó a Hernández Mompó. En sus últimos trabajos, el pintor transformaba los lienzos casi en espacios, sumándoles metros, haciéndolos crecer en altura. Nuestro lienzo, *Participando en la naturaleza*, explica esa idea. El blanco ciega y vela. Hace de filtro, deja pasar muy poco, apenas signos gráficos que representan lo que queremos como espectadores. Estamos ya ante paisajes más personales que reales. Más mentales que físicos.

Valenciano de nacimiento y madrileño de adopción, Hernández Mompó es un pintor único. Uno de los que fueron capaces de inaugurar no un sello propio, sino un lenguaje. Formado en Valencia y crecido en París y en Roma —donde permaneció en la Academia Española—, fue un pintor de calle, de lugar, que, a medida que fue creciendo hacia la abstracción, y hacia la introversión, fue dando más importancia a la luz blanquecina del Levante, que terminó convirtiéndose en una lámina acuosa y gris. Ese color tenue es el que expande la naturaleza de la que se siente parte en la Colección Banco de España.

Ojalá resulte sanador, en este recorrido, que, tras tanta introspección y contemplación como precisa la abstracción, uno se tropiece con un encuentro. Casi un *objet trouvé* son las tres maderas que construyen el lienzo sin dibujo en el que nosotros vemos un paisaje, aunque Perejaume nos informe de que se trata de tres maderas (*Tres fustes*). Al contrario que Ràfols-Casamada, que nos hacía creer que el mar es amarillo, que él lo ha visto y que lo íbamos a ver,



el artista de Sant Pol de Mar no imagina. Y, sin embargo, fomenta nuestra imaginación.

Cuesta elegir una obra de Perejaume (solo una) para hablar del paisaje contemporáneo. De la estirpe brossiana que imagina y juega, su *Doble paisatge*, asimismo en la Colección Banco de España, no solo es un espacio infinito sintetizado en una línea curva, sino que también permite a quien lo adquiere colocarlo como le guste. Para facilitar ese objetivo, está firmado y fechado por ambos lados. El artista abre la puerta y enciende el juego. El espectador decide.

Este micropaisaje son tres maderas, pero es también una escena de montaña encerrada entre las vetas de la madera. Esquivo, lúdico, conceptual y poético, el arte de Perejaume es el del asombro desde la audacia, nunca desde el impacto. Autodidacta y con un mundo tan mental como sensual, Perejaume tiende un puente entre la poesía, que también escribe, y lo visual, que construye. Brossiano y naturalista, ha hecho del paisaje que conoce —el catalán— el eje central de su obra. Más que crear, enmarca, acerca, destaca, subraya y, como ocurre con este paisaje de *Tres fustes*, nos acompaña a ver.

Con horizonte abierto bajo un cielo plomizo que apunta lluvia y una horizontalidad ondulante atravesada de tonos de cereales, también *Tierz*, uno de los lienzos más singulares de José Beulas, podría ser un mar amarillo. Beulas nació en Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), pero, atraído por la austeridad, la tranquilidad y el silencio oscense, acabó trasladándose a Huesca, donde no se cansó de mirar y pintar reinventando el paisaje. Formado en Roma (Academia de España) y en Madrid, gracias a una beca de la Fundación Juan March, Beulas se enamoró de Huesca muy pronto, cuando, haciendo el servicio militar, descubrió sus paisajes. Allí se casó y allí regresó para quedarse a vivir. Llegó a conocer íntimamente el lugar que no se cansó de mirar y que quiso habitar. Esos paisajes eran el pintor que él había decidido ser: fuertes y secos, austeros, rotundos y, sin embargo, silentes, como si cuanto necesitaba decir pudiera mirarse. O pintarse.

Cualquier cosa que haga Miquel Barceló va a ser osada, probablemente excesiva, y seguro que excepcional. De muy pocos creadores se puede asegurar tanto. Con mirada, osadía, cultura, afán de búsqueda y predisposición para cambiar continuamente, Barceló encuentra tema pictórico en lo aparentemente intrascendente. Su paisaje no es un horizonte marino. No se pierde en la profundidad infinita del lienzo. Su paisaje son hierbas, unas hierbas cualesquiera. Y, sin embargo, acercan la vida, la hacen saltar del cuadro al espectador. No piden nada, dan.

Con 13 años, Barceló descubrió el *Art Brut* en París. Se formó en Palma de Mallorca y luego en Barcelona, hasta que se cansó. Y decidió continuar solo. Descubrió los acantilados de Bandiagara, una fractura geológica en Malí que la Unesco convirtió en Patrimonio de la Humanidad mucho después de que

él se trasladara a vivir allí. Matérico, fundido con el paisaje casi desértico y geológico, el lugar parece un lienzo del pintor de Felanitx. Con menos de 30 años, Barceló obtuvo el Premio Nacional en España. Con menos de 40, expuso en el Centro Pompidou de París. Ha vivido desde entonces en esa ciudad y entre Malí y Mallorca.

Las hierbas de la Colección Banco de España hermanan la naturaleza. En el lienzo conviven, sin orden, tubérculos, una fruta partida, raíces, un gran tronco oscuro pero vertical y un manojo de hierbas. Parece el botín de una excursión, el fruto de un día de trabajo, no en el campo, más bien en el bosque. O en un herbazal. El lienzo es vertical, pero podría ofrecer también una imagen a vista de pájaro. No importa el todo, cuentan las partes. Y cada una de las hierbas evoca un lugar frondoso y generoso. La intensidad del verde, la pastosidad de la pintura y la marca rasgada de las hierbas finas remiten a lo más sagrado, que es también lo más esencial y básico.

Tras Barceló, la generación de artistas es otra. Las referencias han cambiado, salen de la Península o se concentran en un lugar muy pequeño de poco importa dónde. Más que reivindicativa, la búsqueda ahora es personal. Carmen Calvo experimenta. Aunque también Calvo vivió y se formó en París. Ni esa ciudad ni Roma marcan ya su camino. El pop es universal y convierte cualquier cosa—cuanto más mundana y cotidiana mejor— en arte. El gran arte puede estar escondido donde hay que saberlo ver. Calvo lo encuentra. Recicla e incorpora a su trabajo papeles, cordeles, ramas y lo que va hallando mientras pasea. No es Calvo artista de paisajes. Pero pintando el cauce que ahora cruza cada mañana, llegando desde lo que fuera huerta al corazón de la ciudad, ha pintado su día. Ha ido reconstruyendo el itinerario doméstico y laborable que la conduce de su casa al taller donde pinta. Y lo ha reconstruido con partes, con piezas, con papeles, cordeles, ramas y pintura. Ha compuesto un *collage* que dibuja un recorrido personal y la retrata en su ciudad.

El amarillo de Ràfols-Casamada, el tono intenso de Díaz-Caneja y la paja grisácea de Beulas son oro en manos de Carmen Pinart, otra pintora llegada de la Academia de España en Roma, capaz de retratar el crujido de una piel de cebolla. Poseedora de una sobriedad monacal a lo Zurbarán, Pinart presta atención, en sus tablas y lienzos, a lo que, por inercia y costumbre, hemos dejado de ver: la maravillosa piel de un limón, la forma informe de una pera, la seda que envuelve las cebollas. Se sorprende ante lo cotidiano, tiene la capacidad de mirar con extrañeza lo que conoce. Tal vez por eso, ha trabado siempre la resta. Sobre tablas de madera, resta pintura para dejar ver el «tocho», como ella lo llama. Cuando se fija en una calabaza, puede detenerse en la curva. Y no continuar. Cuando retrata a una de sus hijas durmiendo, puede tener suficiente con la manta que la cubre. En el *Paisaje* eterno y en movimiento a la vez de la Colección Banco de España, esta pintora mira la naturaleza. Y pinta solo oro, brillo, vida, madurez. Pinta el amarillo que la deslumbra. Es un paisaje alimentado y devorado por el sol.

El último trabajo de este recorrido no es pintura. Es una fotografía que informa de que hay otros mundos y otras maneras—minuciosas, reivindicativas, poéticas y siempre personales— de acercarse al paisaje y de entender que un paisaje es tiempo. Montserrat Soto tiene en la Colección Banco de España una serie de *Huellas*. Y en la número 12, la hiedra—la vida— envuelve la arquitectura. Es el triunfo de lo aparentemente frágil—la hiedra— sobre lo supuestamente inamovible—la arquitectura—. Pero Soto nos demuestra que es justamente al revés: no hemos entendido nada. Es la naturaleza la que vence. Por eso, este recorrido que extrajo el paisaje del segundo plano, que lo hizo protagonista, buscó a los artistas en la naturaleza y trató de adentrarse en cómo pintando el paisaje los pintores se retratan, termina con el mensaje de Soto: la que permanece es ella. Justamente porque cambia. Somos naturaleza, también nos quedaremos, cambiados, aquí. Hay un sendero que recorre el paisaje conduciendo hacia la abstracción. Ese camino a veces es de ida y a veces de vuelta. Es, por lo tanto, más sereno que la perversa renovación continua propia de las modas. Ese camino no deja nunca a nadie detrás. Es el paisaje lo que revisa el mundo y nos obliga a tratar de hallarnos en él.