

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

Universidad de Sevilla

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

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

Palabras claves: Paisaje, formas, clima, arte, visiones

Abstract: The peasant contemplates the land, valuing with his look the flora and tame animals at first sight and also the hidden wild animals in the surroundings, seeking its yielding for his own benefit. He has an interested view of nature. So this interest is absolutely different to any aesthetic pleasure as an aim in itself. Exclusive aesthetic pleasure is not the one that we can find in the aim of the botanist, geologist or agronomist as some examples.

Therefore we can determine that to consider landscape as itself and nothing else, a disinterested view is required in order to experience aesthetic pleasure. And only when society is overloaded with culture this subject appears in artistic expression.

Key words: Key words: Landscape, forms, climate, art, visions.

1. SÍNTESIS HISTÓRICA

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

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

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

Antes que los occidentales sintieron los hombres de oriente la atención del paisaje, sin duda por ser sus civilizaciones más antiguas y maduras. Acaso

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

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

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

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

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

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

sacrificio del conjunto, es el llamado estilo clásico. Con el predominio de la escuela veneciana, se anticipan los problemas que poco después resolvería el barroco. En la transición del estilo plano a la concepción profunda. En el momento más avanzado del estilo plano el paisaje se une a la composición para resaltar el espíritu del cuadro. Tal es el caso de la obra de Tiziano "Venus y un músico" en la cual aparecen en el fondo unos amantes enlazados, con lo que se persigue que el fondo participe en la emoción de todo el cuadro.

Y en Flandes y Holanda van comenzando los artistas a pintar paisajes o países como asunto único del cuadro, a pesar del desprecio con que los pintores de otras regiones miran el tratar tales asuntos. La doctrina protestante al prohibir a los pintores holandeses tratar temas religiosos les llevo a pintar paisajes, interiores, cuadros de animales y asuntos inspirados en su vivir cotidiano. Todo lo que referente al paisaje se presiente en la pintura veneciana grana por completo en la pintura nórdica. Con la aparición del barroco el paisaje cobra categoría artística, la figura humana, que hasta entonces había dominado en la obra de arte, en algunos pintores se empequeñece y pasa a ser un elemento más, (bien que importante) en el conjunto del paisaje. Claros ejemplos son Claudio Lorena y Wateau. El artista en esta aproximación a la naturaleza, no conforme con individualizar el paisaje continúa acercándose más a ella, acercamiento que culmina al escoger varios elementos de ella y hacerlos motivos de un cuadro así nace el bodegón. En España tenemos ejemplo intuitivo, genial, de Velázquez que imponiéndose al docto amaneramiento de su maestro Pacheco, acaba por inducir a este a prescindir de sus falsas composiciones para acabar pintando bodegones sin sentirse por ello rebajado.

El estilo o concepción barroca, siguiendo a Wolflin, se caracteriza en contraste con la concepción plana o clásica, por su profundidad, hay una tensión de los primeros planos hacia los últimos, de tal manera que la mirada se orienta hacia el fondo; algo como una aspiración hacia lo lejano y profundo; se puede decir que este estilo tiene una especie de tendencia al movimiento. Los objetos individualmente pierden valor sacrificados al conjunto, a la distancia que los une. Es pintura de apariencias, se hacen las cosas tal como las vemos. Corresponde a los pintores –principalmente septentrionales- del siglo XVII: los dos Brughel, Rembrandt, Van Goyen, Van der Neer, Hobbema, Wynants, Ruysdael y Ruisdaelt, y también Claude Lorrain, Corot, Turner, Gaspar, David, Friedrich. La luz que en la composición clásica sirve al modelo para acusar las formas, en la

iluminación pintoresca o barroca vaga libremente, es completamente independiente de la materia plástica y adquiere un carácter irracional. Paisajes sugestivos, llenos de una luz extraña y bellísima son los de Rembrandt. Hobbema y Ruysdael pintan paisajes; más coloristas y alegres los de aquel e impregnados de una suave melancolía los de este. Gaisbourong, en Inglaterra, pinta paisajes realistas llenos de una romántica luz, puede decirse que es el creador del paisaje inglés. En España con anterioridad a todos estos pintores, el Greco hace su gran paisaje de Toledo en lo que todo está supeditado a la emoción que en el artista ha despertado la ciudad. A juicio de Mayer no sólo es el paisaje español más grandioso, sino uno de los más románticos y animados de la pintura universal.

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

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

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

El impresionismo tiene como antecedentes la pintura realista española, principalmente la obra de Velázquez, el primer gran maestro de esta escuela, Eduard Manet, resuelve en su última época la impresión de multitudes considerándola como una mancha de colores. Monet, utilizando un diversionismo de colores vibrantes, logra cuadros transparentes, claros. Renoir, colorista exquisito. Degas, pintor de escenas de ballet. Pissarro, Sisley, Batiens-Lepage, Carrière, Fantin-Latour, son paisajistas representativos de este movimiento. Entre los neo-impresionistas destacan Seurat y Paul Signac que logran una gran luminosidad en el empleo de la técnica puntillista. Cézanne, aunque incluido entre los impresionistas, es el pintor que en sus paisajes construye con un vigor que ya anticipa al cubismo. Gauguin pintor de una personalidad fortísima, se adentra en los temas exóticos (pintó la última parte de su vida en Tahití) que elige para sus cuadros, y nos da una extraña belleza con la combinación de las líneas y colores en sus obras. Después del impresionismo destaca sobre todos los demás pintores Vincent van Gogh, el más grande paisajista de la época moderna, pintor que utiliza colores puros, brillantes en su búsqueda tras lograr la luz solar con toda su intensidad. Su pintura se caracteriza por la

intención de todas sus pinceladas; es el pintor que descubre temas donde no existen nada más que valores pictóricos. Así como en un cuadro impresionista “La Catedral” o “Las regatas” por citar dos ejemplos hay siempre un valor estético que la cámara de fotografía también nos hubiera podido transmitir, en Van Gogh los temas que elige (el trigal, plantas de lirios, la exclusiva, entre otros) sólo pintados le hallamos la suprema belleza que tienen. Supera al impresionismo, pues aprovechando los conocimientos técnicos que puso a su disposición, su sentimiento avasallaba cualquier prejuicio de oficio y vibraba al unísono con el natural. Las cien vistas del Fujiyama de Hokusai no las olvidaría en su vida. , influencia que es clara en su obra. Otras grandes obras pictóricas son las de Monet (Catedral de Ruan).

A partir de este momento, tantas corrientes y tan diversas, inquietan el arte y tal los nombres se ofrecen que es difícil juzgar y elegir, por ello no me atrevo a seguir en esta exposición en síntesis de la Historia del Paisaje. Hemos visto como desde un fondo con el que se rellenaba un espacio del cuadro, el paisaje ha pasado a ser con el transcurso de los siglos no sólo altísimo temario de los pintores, sino una de las expresiones más puras e intensas del espíritu humano.

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

2. ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DEL PAISAJE

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

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

En el paisaje no hay un claro-oscuro cortante, limitado; el ambiente lo envuelve todo, por ello el dibujo de paisajes predispone al alumno para saber interpretar con la intención y gracia de toque adecuados los componentes del paisaje. La acuarela, si el alumno ha practicado esta difícil técnica, completara su formación; pues sabida es la importancia que en esta técnica tienen la espontaneidad, la intención, y la gracia de la pincelada. En la entonación total del cuadro ha de saber el alumno que en paisaje todo es transparente, luminoso, Rudolf Koller, amigo de Böcklin, comunicaba en 1865 a su mujer desde París: "pintar claro, claro y siempre, claro he ahí la solución" y esto ha de saberlo el alumno desde un principio. Por otro lado,

los volúmenes se consiguen en paisaje por la gradación de matices, las pinceladas han de tener su intención cada una, no cabe, como en la figura o el ropaje el plano grande, uniforme pues cada fragmento tiene su sentido dentro del conjunto. Así Marees dice que hay que “pintar redondo, sin modelar”. Ha de hacérsele ver al alumno que en el paisaje ha de comenzar desde los últimos términos hacia los primeros, que tenga siempre en cuenta cual es el lugar más claro y cual el más oscuro en el natural, cual el más frío, cual el más caliente con ello valorara y matizara dentro de la entonación adecuada a cada paisaje. El maestro ha de tener en cuenta al orientar a los alumnos, sobre todo, el respeto que la personalidad de cada uno se merece, al igual del respeto que el pintor a detenerle a la naturaleza, si a veces el camino elegido por el discípulo aparece complicado, bien estará simplificarle los problemas, pero de ninguna manera inducirle a buscar otro camino. Bela Zázar dice : “La personalidad integral del artista, sus cualidades innatas y adquiridas, su manera de ser, su capacidad espiritual, su ritmo de vida y su temperamento son factores que colaboran en la integración de la forma interna, y su conjunto produce e informa su fantasía”. ¿Quién puede saber cual es el camino del genio? Por más que se quiera aclarar al alumno sus problemas, nunca se debe de atrever el maestro a insinuar que el camino que él ofrece es el mejor. En la creación artística tantos y tan diversos factores cooperan, que salvo las aclaraciones técnicas y los consejos con el fin de procurar que el alumno se cultive espiritualmente, todo lo demás ha de hacerlo por sí mismo el pintor.

En la bibliografía de este artículo se encuentra ice bibliográfico.

APÉNDICE.

Marco Lucio Vitrubio. (Autor latino)

Los diez libros de arquitectura

“De la manera de pintar las habitaciones”

En las otras habitaciones, es decir, en las de primavera, verano y otoño, así como en los vestíbulos y en los patios peristilos, era costumbre sancionada entre los antiguos decorarlos con pinturas a base de determinados colores y en consonancia con el destino de cada habitación. Pues la pintura, en realidad, es la representación de una cosa que existe o puede existir, como un hombre, un edificio, una nave o cosas semejantes; objetos definidos y determinados, de los que se toma modelo para la imitación de figuras. Por eso los antiguos, que idearon las decoraciones murales, imitaron primero las

losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos de ocre. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas, y los frontones; en los lugares abiertos y espaciosos, tales como las exedras, por razón de la amplitud de sus paredes, quisieron representar frentes de escenas de tipo trágico, cómico o satírico, y en los corredores destinados a paseo, debido a su extensión, para ornamentarlos, reproducían paisajes inspirándose en las condiciones naturales de los lugares; y así pintaban puertos, promontorios, playas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores, y aun, en algunos locales, grandes cuadros, que en medio del paisaje representaban imágenes de dioses o escenas de leyendas; así como la guerra de Troya, o los viajes de Ulises a través de diversos países, y otros temas semejantes inspirados en la Naturaleza.

Francisco d'Ollanda

“Diálogo de la pintura. Madrid 1563

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

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

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

Juan Alfonso de Butron

“Diálogo apologético por la pintura” Madrid 1626

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

Vicente Carducho

Un Diálogo de la Pintura

Diálogo cuarto. Discípulo: Rato a te espero, aunque no ocioso, antes entretenido mirando esta espesura de alisos, sauces y chopos; este correr de Manzanares, ya a la sombra de las ramas, bebiendo reflejos en cortezas de álamos, y va en resplandores lavando arenas, que retocando están con los plateados pececillos: y mucho más en nuestro propósito he reparado, en los bellos pedazos de Países que forman estas orillas, que parecen copiados de los que pintó Paulo Bril, o los que dibujó Jerónimo Muciano. Maestro: Muy excelentes los tiene este río desde este puerto hasta su nacimiento, a quien han imitado con arte los que hacen bien en esta Corte que te certifico que los pueden envidiar los mejores de Flandes. Discípulo: Mira que resplandecientes arreboles, que bien pintadas nubes nos enseña el poniente. Maestro: Es pintura de la mano de Dios, que pintó el cielo y tierra con figuras tan hermosas, que no hay pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas) hacen en el aire, por medio de las luces, hermosísimas pinturas...

Pablo de Céspedes

"Poema de la Pintura".

*Comenzaré aquí, Pintor del mundo,
que del confuso caos tenebroso
sacaste en el primero y el segundo
hasta el último día del reposo
a luz, la faz alegre del profundo,
y el celestial asiento luminoso
con tanto resplandor y hermosura
de varia y perfectísima pintura.
Con que tan lejos del concierto humano
se adorna el cielo de purpuras tintas,
y el traslucido esmalte soberano
con inflamadas luces y distintas:
muestras tu diestra y poderosa mano,
cuanto con tanta maravilla pintas*

*los grandes signos del etéreo claustro,
de la parte del Elice y del Austro.
Al ufano Pavón, alas y falda
de oro bordaste y de matiz divino,
de vivo rosicler de la esmeralda
reluce y el zafiro alegre y fino;
al fiero pardo la listada espalda;
la piel al tigre en modo peregrino,
y la tierra amenísima, que esmalta
el lirio y rosa, el amaranto y calta.
Todo fiero animal por ti vestido
va diverso en color del vario velo;
todo volante género atrevido
que el aire y niebla hiende en presto vuelo;
los que cortan el mar, y el que tendido
su cuerpo arrastra en el materno suelo
de ti, mi inculto ingenio, enfermo y poco,
fuerzas alcance; yo a ti solo invoco.*

Francisco Pacheco

“Arte de la Pintura” Pág 127

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

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

“Cosa muy usada en este tiempo, con cuya parte se han contentado muchos, el exercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio por la disposición de su cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han exercitado ha sido muy celebrado Paulo Bril, varón de mucha invención y caudal y alegre colorido . Y no ha carecido Italia desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano, cuya manera, según el sentimiento común, fue la más grande en hacer países; y lo siguió, diestramente, César de Arbasia, de quien lo tomó Antonio Mohedano y es parte en la pintura que no se debe despreciar .

El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es dibuxarlo, repartiéndolo en tres, o cuatro, distancias, o suelos: en el primero, donde se pone la figura o Santo, se hacen los árboles y peñas mayores, teniendo respeto a la proporción de la figura; en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, muchos menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminución. Al dibuxo se sigue el bosquejo, o metido de colores que, algunos suelen hacer de blanco y negro, aunque tengo por mejor pintarlo de la primera vez, porque el esmalte queda más alegre; y, templando la cantidad que es menester, y antes más, con el aceite de linaza, o de nueces, poniendo bastante blanco, se hará una templa alegre, no oscura, antes se incline más a clara, porque el tiempo lo oscurece, y desta templa mayor se sacarán con el blanco otras dos claras; pero una más que otra, de suerte que se vengán a diferenciar. Luego, con carmín y blanco, se hará una templa de rosado, más claro que las del azul; y, si se pretende que sea puesta o salida de sol, se podrá hacer una templa más clara que las que habemos dicho con blanco y ocre. Y estando templados los colores se irá repartiendo así: en el horizonte arrimado a las sierras, la templa de ocre y blanco; y, de allí hacia arriba, se arrimará a esta templa la del rosado otra tanta cantidad, poco más o menos; tras desta se seguirán las de azul, rematando lo más alto con lo más oscuro advirtiendo que todas se han de unir unas con otras, dexándolas con grande suavidad. En este cielo podrá haber nubes alegres, añadiendo la templa del esmalte un poco de carmín y a otras un poco de negro, dándole sus luces del mismo rosado y, a partes, con el blanco y ocre; y será donde miran al horizonte, como luz participada dél. Hecho el cielo, que es el medio lienzo de arriba, se sigue hacer la tierra comenzando desde las sierras que se juntan con él, las cuales se harán con la templa más clara del esmalte y blanco, que viene ser algo más oscura que el horizonte, porque la tierra es

siempre más oscura que el Cielo, mayormente, estando el sol en aquella parte. Estas sierras, tendrán su claro y oscuro, porque en lo baxo se suelen formar después, al acabado, ciudades o árboles pequeños. Tras desta, se sigue, baxando, las casas, o ciudades y árboles mayores, haciéndolos con el azul fino porque se pegue más con esta distancia. Este azul a de ser templado con blanco y para que algunos se diferencien se les echará un poquito de genuli, que verdeguea un poco en aquella parte. Y, si se hacen aquí casas, se les echará un poco de negro, o tierra roxa, de manera que se diferencie de lo de arriba y convenga con esta parte; acercándose más a la de primera, se han de hacer los árboles y las casas mayores; y, si quisieren, podrán subir más que el horizonte. Podrán ser estos árboles de color verde hechos con cenizas o costras y habiendo algunos oscuros, lo que bastare a desviarse de lo de atrás, podrán cargar algunos claros sobre ellos con ancorca y genuli, para darles alegría; y si hubiese agua al pie dellos, podrán reverberar en ella como en espejo cristalino; y lo mesmo si hay casas, yerbas, o peñas, que se han de ver al revés. Y las piedras tendrán sus luces, pareciéndose otro tanto dentro del agua; y si hubiere en esta parte figuras han de ser proporcionadas en la manera que parece una figura junto aun árbol, o una casa; y no han de ser muy determinadas ni los árboles muy picados ni los colores tan oscuros como en la primera distancia, pero más que los de atrás.

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

El acabado de los países ha de ser con los mismos colores haciendo en las sierras algunos barranquillos, o puntas, con el esmalte y blanco más claro y levantando algunos arbolillos o ciudades del mismo color, aunque más claros o más oscuros, con algunas luces de rosado y, a partes, de blanco y

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

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

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

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

Acrciéntese a esto la vistosa pintura de diferentes naves y armadas en que fue destrísimo Enrique Vrom, flamenco, de quien se cuenta que, siendo rico mercader y perdiéndose su hacienda en su presencia, en un naufragio, se dio a pintar navíos y tormentas y salió el más famoso de su tiempo en este parte y, por tal, acompaña su retrato a los famosos pintores de Flandes.

No se olvidó deste género de pintura la venerable antigüedad, pues Ludio fue el primero que halló, con alegrísimo modo, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género en que se vían

varias formas de los que navegaban, o caminaban, por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos; quien pescaba, cazaba o vendimiaba, y otras muchas cosas , si bien para que los pintores aspiren a cosas más altas, concluye Plinio con estas graves palabras: “Mas, poca gloria tuvieron estos artífices respeto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos”; y añade: “ni había en las paredes pintura de Apeles ni se agradaba de pintar de ellas”

BIBLIOGRAFÍA

- Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Ediciones Akal, S.A, 1986. Edición preparada por Ángel González García. Los Berrocales del Jarama. Apdo. 400- Torrejón de Ardoz Madrid-España.
- Guirao, Perdro. Catedrático La divina proporción. Publicado en la Revista de Ideas Estéticas. Octubre-Noviembre-Diciembre, número 96. Madrid 1966. Imprenta Aguirre.
- Kant, Immanuel. Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime. Ed Alianza ISBN 84-206-0444-5 112 pág.
- Pacioli, Luca. La Divina Proporción. Prólogo de Aldo Mieli. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1946.
- Unamuno, Miguel de. Andanzas y visiones españolas. Introducción de Luciano G. Egido. Editor: Madrid. Alianza, D.I. 1988. 295 pág.