



ARTUR RAMON ESPAI D'ART

Spanish Modern Landscapes 1880-1950

Un proyecto nacido de la colaboración entre
Colnaghi de Londres, la Sala Parés y Artur Ramon Art

11.11.21 - 14.01.22

Spanish Modern Landscapes 1880-1950

Artur Ramon Navarro

La pintura española es conocida en el mundo por la sobriedad de su Siglo de Oro y por la alegría de su pintura impresionista, y el genio de Goya actúa como enlace entre ambos períodos. La pintura no es más que un espejo que refleja la esencia de una cultura. Y así, nuestro arte de la pintura, como diría Pacheco, es una metáfora del alma española, que muta constantemente entre la luz y la sombra, el día y la noche. Del Greco a Sorolla.

Tras el gran recibimiento de nuestro primer proyecto en julio de 2020 con la muestra *The Golden Age of Spanish Modern Art*, Colnaghi, la Sala Parés y Artur Ramon Art se unen en un proyecto, *Spanish Modern Landscapes*, y con una misión. El proyecto es mostrar la evolución de la pintura española de paisaje de finales del siglo XIX y principios del siglo XX a través de obras de calidad museística, con la misión de internacionalizar y difundir nuestra cultura visual fuera de nuestros límites. Desde los primeros viajeros románticos hasta los últimos turistas globalizados, viajar a España ha sido sinónimo de celebrar la vida a través de nuestro paisaje y sus gentes. Los artistas han concentrado en el paisaje esa naturaleza, captando tanto la explosión de luz y color de la costa del Mediterráneo como la melancolía de los atardeceres de tierra adentro.

Visitar la exposición que presentamos es un recorrido mental y emocional por nuestro país a través de sus artistas. Una exploración en la pintura moderna española —aún poco conocida fuera de nuestras fronteras— a través del paisaje, uno de los géneros que mejor la representan. Y es también, más allá de los lugares comunes, una reivindicación del arte español moderno.

El paisaje en la pintura española

El paisaje en la pintura expresa la dialéctica que el hombre establece con la naturaleza. Desde las visiones medievales, donde el paisaje es la condensación de una obra divina, hasta los apuntes impresionistas, que son un *tour de force* entre el artista y el medio, se puede establecer una historia del paisaje en la pin-

tura que tan bien contó, hace más de setenta años, Sir Kenneth Clark en el libro que dedicó a este género, *Landscape into Art* (Londres, John Murray, 1949; *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971). Desde las primeras vistas romanas plasmadas en los muros —especialmente en los paisajes de la Villa de Livia en Prima Porta, cerca de Roma—, que continuaron, después de un asombroso paréntesis de trece siglos de oscuridad, ya en el Gótico internacional, los artistas se han hecho siempre la misma pregunta: ¿Cómo representar la naturaleza?

En España, al paisaje se le llamaba «país» para representar «villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campiñas», según el *Diccionario de autoridades* (Tomo V, 1737). Es decir, la palabra «país» servía para nombrar tanto el paisaje como el territorio. No fue hasta el siglo XVI que Francisco de Holanda utilizó por primera vez el término «paisaje». Poco después llegarían de Italia los ecos del paisaje idealizado que inventó Annibale Carracci y que continuaron Claude Lorrain y Nicolas Poussin. Los paisajes que vemos en la pintura del Siglo de Oro español, aunque suelen ser reales, tienen algo de idealizado. Pienso en las vistas de Francisco Collantes, pintadas como ensoñaciones casi nórdicas, o la pareja de vistas de José de Ribera, el más italiano de los españoles, que se conservan en la Casa de Alba. Son sus únicos paisajes conocidos, y nos llegan con una concreción visual que de tan real parece imaginada.

Reales son, sin embargo, las vistas de Velázquez en Villa Medici, de las que por ser visionarias tanto se ha escrito. Creo que más que el embrión del impresionismo constituye un cambio de paradigma. No deja de ser curioso que el más intelectual de nuestros artistas nos deje dos vistas que son notas surgidas de la observación directa de la naturaleza y la vida; quizá surgieron de un afán por respirar aire puro y soltar la mano, y así liberarse de sus compromisos y sus encargos. Paradójicamente, Goya expresa mejor la naturaleza sublime del paisaje en los grabados que en la pintura; rocas enormes en agua-fuertes que anticipan las visiones románticas de Victor Hugo. En cambio, en sus pinturas el paisaje

es el telón de fondo en una función dedicada a las figuras.

En la mentalidad académica clásica, basada en la jerarquía, el paisaje era un género de rango inferior, por debajo de la pintura de historia o el retrato, solo superior a la naturaleza muerta o los floreros. Pensemos que en la Academia de Barcelona el paisaje no entró como asignatura hasta 1824, y veinte años después, en la de Madrid. Así, en Francia hasta 1817 no se creó el Gran Premio de Paisaje histórico.

El paisaje es un invento del siglo XIX, y durante el Romanticismo un vehículo para las emociones. En nuestro país, en 1844 se creó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid la cátedra de paisaje, de la que fue pionero e impulsor Jenaro Pérez Villaamil. Se distinguía entonces entre el paisaje romántico y el histórico, es decir, entre el que se pintaba del natural y el de estudio. El pintor belga Carlos de Haes, impulsor del paisaje realista, fue maestro desde 1857 de la cátedra de paisaje de la Escuela Superior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Abogó por el acercamiento objetivo a la naturaleza y el *plein air*, forzando la transición del paisaje romántico al impresionista. Desde entonces, el artista deja el estudio y se va al campo o a la playa en busca de un tema donde proyectar su pintura. No hace falta incidir en la huella que dejaron los tan celebrados impresionistas, franceses —Manet, Monet, Degas— y no franceses —De Nittis o Hammershøi—, o cómo agitaron el paisaje Van Gogh, Gauguin o Seurat: grandes cumbres, lugares más que comunes.

Mientras tanto, en Cataluña surgió la Escuela paisajística de Olot, iniciada por Joaquim Vayreda, donde palpita el espíritu de Barbizon, con un grupo de pintores formalmente cercanos a Corot. La naturaleza pasó a ser un ideal de vida, un triunfo de lo rural. Ramon Martí i Alsina representa ese realismo de raíz francesa, una síntesis de Courbet y Corot que triunfaba en la Europa del momento, con paisajes y marinas solitarios. Modest Urgell es el continuador de esa poética romántica del paisaje, con sus composiciones llenas de melancolía donde la luz desempeña un papel primordial; vistas rurales enigmáticas que realizó entre 1891 y 1911 y que tuvieron gran éxito no solo en su Barcelona natal sino también en las grandes capitales europeas y americanas. Dalí fue un gran admirador y coleccionista de la obra de Urgell, que entendía como precursora de la suya.

Desde finales del siglo XIX se inició una reacción contra el modelo romántico, y en el paisaje el artista ya no solo buscaba la emoción. Con la llegada del siglo XX, la pintura cambió de voz, y en ese nuevo

lenguaje el paisaje no se hacía tan necesario, por carecer de límites concretos. De hecho, cuando Picasso y Braque inventaron el cubismo tuvieron en cuenta la lección de Cézanne, pero no recuperaron sus paisajes, porque el eje central era el objeto. Pasada la fiebre *fauve* —Matisse y Derain pintaron con colores primarios los pueblos del sur de Francia, y el suizo Félix Vallotton convirtió sus paisajes en calidoscopios cromáticos—, la pintura, como la ciencia, se fue alejando de la naturaleza, porque pesaba más la idea que el tema, la forma que la materia, lo conceptual que lo abstracto.

Y es que el paisaje es, en el fondo, una abstracción, una representación humana de lo natural. La pintura catalana de paisaje no forma una escuela, pero sí está entre las mejores de su tiempo. Santiago Rusiñol —pintor, coleccionista y mecenas— se adentró en los paisajes solitarios de los parques de Valencia y Aranjuez en una versión muy personal del simbolismo. Fascinantes son sus jardines de forzadas perspectivas, donde el tiempo parece detenido. Joaquim Mir es un gran paisajista, y su arte no está contaminado por ninguna influencia, porque nunca salió de su tierra. Concentró sus esfuerzos en proyectar el color y la luz en las telas, con visiones delirantes que rozan la abstracción. Sus mejores obras son de cuando pintaba en Mallorca en busca de paisajes recónditos en la sierra de Tramontana, cercanos a Deià, donde buscando un encuadre cayó y se accidentó gravemente. Y también de Tarragona, de su convalecencia en el hospital, donde pintó con la fuerza de un *fauve* y la técnica de un puntillista. Fue el arquitecto Antoni Gaudí quien recomendó Mallorca a Hermen Anglada-Camarasa, que se instaló allí (1914-1936 y 1947-1959) y nos dejó vistas de sus acantilados de bronce y sus aguas cristalinas, en una suerte de posimpresionismo simbólico muy personal.

Un singular paisaje del primer Nonell tocado por el color azafrán, un Laureà Barrau, con una vista de Tossa de Mar antes de que la visitara Ava Gardner, la pintura pastosa y valiente de Gimeno, la impresionante vista del puente de Besalú de Meifrén, la solitaria vista de la playa en el atardecer de Lluís Graner que supone un contrapunto al paisaje montañoso de Pradilla. Todos configuran un mosaico en esta exposición, una metáfora de la historia moderna de nuestro paisaje.



Santiago Rusiñol, *El Tajo*, 1898, óleo sobre lienzo, 66 x 85,5 cm.

Santiago Rusiñol, *El Tajo*

Rusiñol es una de las figuras más relevantes del Modernismo catalán. Fue alumno de Tomás Moragas y es uno de los precursores de la pintura paisajista catalana. Con su amigo Ramon Casas empieza un viaje por Cataluña, una inmersión en el campo y en los pueblos de la región cuyo resultado será evidente en sus pinturas de finales de siglo, que también manifiestan la influencia por el pintor de la escuela de Olot, Joaquim Vayreda.

Este cuadro, similar a otro realizado catorce años después, cristaliza una vista del río Tajo rodeado de árboles y arbustos en plena primavera. La composición sigue un esquema general caracterizado por el rigor compositivo: aprovechando la orilla, Rusiñol busca un punto de fuga para dar profundidad al lienzo. La visión salvaje, que constituye uno de sus mayores atractivos, encuentra así un orden armonioso y casi simétrico. Sus colores vivos y los varios tonos de verde animan la escena con una luz vibrante.

Isidre Nonell, *Sol de mañana*

Obra muy insólita en el catálogo de Isidre Nonell, *Sol de mañana* es un lienzo de la primera época del pintor, cuando tenía tan solo veinticuatro años. En aquella etapa inicial de su carrera, descontento con el academicismo de las escuelas de pintura, Nonell fundó con sus amigos Canals, Vallmitjana, Pichot y Mir el grupo «Colla del Safrà» para pintar del natural. Tras haber adoptado la pintura luminista de la escuela de Sitges, pasó a las amarillentas visiones suburbanas de Barcelona. Los pintores catalanes, influidos por los impresionistas franceses, tenían como interés común plasmar la luz en diferentes momentos del día y diferentes estaciones.

Nuestra pintura es uno de los pocos paisajes al óleo en el catálogo del artista: sus protagonistas son dos grandes almiares en un campo de trigo, al fondo un grupo de casas de campo rodeadas de árboles y verdes prados destacan sobre el cielo azul celeste. Tres campesinas trabajando son las únicas figuras en este luminoso escenario rural, en el que los colores y la luz juegan el papel más significativo.



Isidre Nonell, *Sol de mañana*, 1896, óleo sobre tela, 72 x 90 cm.



Hermen Anglada-Camarasa, *Paisaje de Mallorca*, 1914-1936, óleo sobre tabla, 38 x 50,5 cm.

Hermen Anglada-Camarasa, *Paisaje de Mallorca*

Desde su llegada a Mallorca, en 1914, Anglada-Camarasa dejó de lado la figura femenina y la temática folclórica y recuperó su tema de predilección antes de su estancia en París: el paisaje. No obstante, en aquella época se acercaba al paisaje con una nueva mirada, totalmente distinta de sus primeras obras. Recurría a una paleta de colores mucho más osada para representar la naturaleza, siguiendo en ese sentido los desarrollos de los fauvistas, y elaboraba sus composiciones yuxtaponiendo manchas y empastes de color a la manera de los impresionistas. Al contrario de los pintores impresionistas que trabajaban *sur le motif*, directamente *in situ*, él tomaba apuntes que luego utilizaba para crear sus obras en el estudio.

Esta vista de una cala de Mallorca refleja la nueva orientación de su obra en aquella época, tanto por la paleta utilizada como por la pincelada, recreando las formas de la roca, la arena y el mar mediante manchas de colores atrevidos, que se alejan de los colores reales del paisaje, pero confieren al conjunto mucha luz y una gran fuerza evocadora.



Eliseu Meifrén, *Puente de Besalú*, c. 1923, óleo sobre tela, 100 x 110 cm.

Eliseu Meifrén, *Puente de Besalú*

Cuando en 1879 Meifrén realizó su primer viaje a París, entró en contacto con la obra de impresionistas como Camille Pissarro (1830–1903), Edgar Degas (1834–1917) o Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), así como con la revolución del color y la luz que estos habían iniciado. La impresión que causó la nueva pintura francesa en nuestro artista fue clave en la evolución de su obra. A partir de entonces, el *plein air* y el deseo de captar la luz en el paisaje fueron protagonistas de su planteamiento pictórico hasta el final de sus días.

Nuestra pintura refleja perfectamente esa influencia: el majestuoso puente románico de Besalú (Girona) al centro de la composición, representado en una perspectiva de abajo-arriba, permite al artista de dar protagonismo al río Fluviá y al cielo cruzado por algunas nubes. Como en otras composiciones de la época, el artista recoge la fugacidad del tiempo expresada por el agua y el aire en movimiento incesante.

Francisco Pradilla, *Puerto de montaña*

Más allá de sus cuadros históricos y retratos, por los que hoy es un pintor conocido, Pradilla cultivó también la pintura de paisaje. Este ejemplo de notable calidad representa una vista de una sierra de alta montaña, quizás de los Picos de Europa, donde a lo lejos la niebla se confunde con un cielo que anuncia tormenta. El cuadro está pintado con una pincelada muy suelta, *alla prima*, y parece de ejecución rápida del natural, siguiendo los principios del *plein air* de la escuela de Barbizon. Los gruesos de pintura se mezclan con partes más planas y un trabajo de espátula, o con la punta de madera del pincel, para arañar la superficie pictórica y simular la hierba. Esta obra se relaciona con algunos apuntes tomados del natural que recoge Wifredo Rincón García en su libro sobre Francisco Pradilla¹, de medidas similares, e inventariados con el mismo tipo de numeración en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

¹ Wifredo Rincón García, *Francisco Pradilla. 1848-1921*, Madrid, 1987, pp. 142-148.



Francisco Pradilla, *Puerto de montaña*, c. 1918, óleo sobre lienzo, 37 x 57 cm.



Joaquim Mir, *Paisaje*, c. 1917-1919, óleo sobre lienzo, 115 x 130 cm.

Joaquim Mir, *Paisaje*

Joaquim Mir es el gran paisajista español de finales del siglo XIX y principios del XX. Su planteamiento pictórico personal, atrevido e intuitivo, es consecuencia de una experimentación constante, valiente y sin límites, que le llevó a lograr resultados únicos. Desde sus inicios el artista decidió alejarse del circuito artístico para encontrar un lenguaje personal con el que poder expresarse libremente. Se instaló en Mallorca en 1899, donde quedó fascinado por la naturaleza pura y salvaje, convirtiendo el paisaje en el protagonista de sus composiciones. Allí conformó una nueva manera de pintar, donde los colores arbitrarios y las pinceladas crean composiciones intuitivas y libres. La mancha, la impresión, la espontaneidad y libertad de la pincelada configuran obras que superan el planteamiento inicial del fauvismo, e incluso se avanzan a la abstracción y las vanguardias de principios del siglo XX.

Su pincelada libre, alargada, espontánea y enérgica, cargada de expresividad, se manifiesta en nuestro paisaje. Los pocos elementos que lo componen son trabajados de manera sintética, se sugieren al espectador como un ritmo de colores y tonos pintados con toques libres y amplios. La obra fue expuesta en 1920 en la *Exposición de pintura española* organizada por Justo Bou en Buenos Aires.



De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Santiago Rusiñol, Isidre Nonell, Hermen Anglada-Camarasa, Eliseu Meifrén, Francisco Pradilla y Joaquim Mir.



