

The background of the cover is a textured oil painting of a landscape. It features a path or stream winding through a wooded area with various trees and foliage. The colors are muted and earthy, with a focus on greens, browns, and blues. The brushwork is visible, giving the scene a sense of depth and atmosphere.

EL PAISAJE EN LA PINTURA EXTREMEÑA

ROMÁN HERNÁNDEZ NIEVES

EL PAISAJE
EN LA PINTURA EXTREMEÑA

**EL PAISAJE
EN LA PINTURA
EXTREMEÑA**

ROMÁN HERNÁNDEZ NIEVES

EL PAISAJE EN LA PINTURA EXTREMEÑA

CONSEJERA DE CULTURA E IGUALDAD

Leire Iglesias Santiago

DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECAS, MUSEOS Y PATRIMONIO CULTURAL

Francisco Pérez Urbán

CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

Javier Cano Ramos

PRÓLOGO: Javier Cano Ramos

INTRODUCCIÓN Y TEXTOS: Román Hernández Nieves

FOTO PORTADA: Ángel Carrasco Garrorena. *Jardín*. Óleo sobre lienzo. Sin fecha ni firma. Colección Familia López Reino. Badajoz.

FOTOGRAFÍAS: Autor, Asamblea de Extremadura, Ramón Arcos Nieto-Guerrero, Miguel Ángel Bedate, Javier Cano Ramos, Casino de Badajoz, Antonio Casquete de Prado Jaraquemada, Familia López Reino, FundArte Ocular, herederos de Isaías Díaz Gómez, Francisco J. Martín-Romo, Antonio Martínez Cid de Rivera, Museo Nacional del Prado, Museo Thyssen-Bornemisza, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Museo de Bellas Artes de Badajoz, Miguel Calderón Paredes, Eduardo Naranjo Martínez, Marisol Silveira, viuda de Julián Pérez Muñoz, Zacaías Calzado Almodóvar, Ángel Luis Pérez Espacio, Fernando Rodríguez Naharro, herederos de José Alejandro Mancera Martínez, Rosana Soriano Polo, Manuel Gómez Arce, Isidro Belloso Sánchez.

EDITA

Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Tecnigraf, S.A. Tel. 924 286 006. Badajoz

ISBN: 978-84-9852-570-0

DEPÓSITO LEGAL: BA-18/2019

AGRADECIMIENTOS

El autor desea expresar su agradecimiento a las siguientes instituciones y personas: Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura, a los museos de El Prado, Thyssen-Bornemisza, MEIAC y Bellas Artes de Badajoz, Asamblea de Extremadura, Centro de Estudios Extremeños, Javier Cano Ramos, artistas, coleccionistas y propietarios de obras que le han facilitado datos y fotografías.

Mérida, 2019



ÍNDICE

Prólogo p. 9

Introducción p. 13

La pintura de paisaje p. 19

Catálogo de paisajes comentados p. 35

El paisaje como fondo de escenas p. 37

Relación de paisajistas p. 51

Acuarelistas p. 155

Grabados y otras técnicas p. 173

Conclusiones finales p. 181

Bibliografía p. 185

Fuentes p. 189

PRÓLOGO

El paisaje es, quizá, solo un producto de nuestra mirada, una construcción compleja *per se* que no poseen todas las culturas, que no está presente en determinados presupuestos históricos. En nuestra civilización se ha pretendido a lo largo de los siglos desvelar mediante reflexiones su polisemia y sus cualificaciones, introduciéndonos en un territorio que se ha materializado en múltiples formas de representación. Esta polisemia viene dada por la combinación de una naturaleza objetiva, aquella que vemos y palpamos, y la acción humana que ha actuado sobre ella a lo largo del tiempo. Y la suma conforma un territorio donde confluyen la historia, la estética, la literatura o la antropología, determinando un paisaje humanizado, un resultado lógico de todos los procesos de organización de un territorio que se han desarrollado secularmente y han definido un modelo, una tipología arquitectónica y una ocupación; un modelo que ha atraído a los artistas de todos los tiempos.

Para entender el paisaje en sus dimensiones culturales hay que tener presente que puede analizarse, por un lado, desde una óptica objetiva, entendiéndolo desde una perspectiva global y diacrónica, pero también, por otro lado, desde la subjetividad que se desprende del discurso de quienes viven en él, garantizando su pervivencia en el tiempo o sintiéndose identificados con él a través de vivencias procedentes de la literatura u otras facetas del arte. Y ello porque estos paisajes son resultado de todo un proceso lento, complejo y definido por un diseño hecho de antemano (o no).

Sin embargo, la idea de paisaje es tardía, del siglo XVI, basta recordar a Karel van Mander o a Samuel van Hoogstraten, aunque, sin que quepa alguna duda, siempre existieron paisajes, como puede verse en las tablas pintadas por Fernando Gallego en el siglo XV para el retablo de Santa María de Trujillo, una idea que prevaleció hasta el siglo XIX y que se ha ido complicando hasta llegar a la actualidad, haciendo que sus límites y su definición sean bastante imprecisos al sumar el sustrato natural a la acción del hombre y a las actividades que se desenvuelven en un espacio determinado. Pero la demanda del siglo XVI determinó una especialización de los pintores en los llamados géneros menores, y a partir de aquí existió una *liberación narrativa* que dejó a un lado cualquier justificación: la innovación consistió en que el arte comenzaba a no ser una ilustración de una historia, sino una idea consustancial al arte, quebrándose el pensamiento albertiano de que no hay arte sin historia. Y en esta liberación el paisaje se convirtió en el centro de un cambio conceptual que perdura hasta hoy.

El desarrollo humano y el encadenamiento de fenómenos y situaciones nuevas plantean al hombre contemporáneo unas nuevas exigencias y otro modo de idear la realidad, quizá menos lineal y con más interdependencias. La complejidad creciente y el gran número de contradicciones que se ciernen sobre nosotros, hacen que el paisaje, sin duda, no se conciba hoy de la misma manera que hace cien años. Como señala el profesor Rafael Matas, «el paisaje es, ante todo, resultado de la relación sensible de la gente con su entorno percibido, cotidiano o visitado... que se hace explícito en la materialidad... en sus representaciones sociales».

Esa materialidad hecha representación tiene su base en la contemplación y la expresión. Su *picturalización* y la mera percepción han cedido paso a una relación más directa entre el entorno y el hombre, determinando que una punta del mundo humano toque a la otra, como señala Nicolas Bourriaud en su ensayo *Esthétique relationnelle*, con el fin de leer los distintos niveles de la realidad. El paisaje ya no es el fondo de una escena ni el último plano de una obra, es por sí mismo un espacio plástico, algo vivo sobre el que se puede actuar y sobreactuar en un tiempo real, aunque, eso sí, enraizado en supuestos más filosóficos y más científicos. En la actualidad se entiende como un campo abierto, inacabado, incompleto, donde se entrecruzan los fenómenos reconocidos e irreconocibles.

En este sentido y siguiendo la teoría de Raoul Dufy, la naturaleza la podemos entender como una mera hipótesis, como un punto de partida desde donde el artista, entrando en el terreno de la plástica, se plantea soluciones pictóricas. Por ello nos avisó de la imposibilidad de captar los continuos cambios que la luz provoca y en su afán «de calcar la naturaleza [le] llevaba hasta el infinito, hasta los meandros, hasta los detalles más menudos, los más fugaces. Y [se] quedaba fuera del cuadro». Esta afirmación nos revela cómo aquella condición vicaria de la naturaleza, cómo el hombre con sus planteamientos ha generado obras de arte y ha estilizado la realidad. El mundo contemporáneo ha creído firmemente en la libertad creadora, y con ello apostó por la superación de la pura imitación de la naturaleza y por recrear el entorno estableciéndose unas nuevas relaciones con la naturaleza. Si pretendemos analizar los precedentes de esta afirmación, hemos de remontarnos a las categorías sobre lo bello que los griegos establecieron al hablar del entorno en la Antigüedad; un lugar dentro del pensamiento que ha evolucionado a lo largo de la Edad Media y durante el Renacimiento para mostrarnos, con posterioridad y a partir del Romanticismo, otra faz diferente al intentar definir el cosmos como algo que ha de experimentarse desde el propio sentimiento.

Pero, ciertamente, este cambio, conocido por muchos artistas al estar inmersos en él, no puede entenderse sin las aportaciones románticas

que buscaron traducir las dimensiones insospechadas que la naturaleza escondía. La huida hacia lo sublime, hacia el interior o hacia lo instantáneo terminó con una visión empírica. Gérard de Lairesse en *El libro del pintor*, al iniciarse el siglo XVIII, modificó por primera vez los términos del modelo naturalista al establecer una relación directa entre el individuo y la existencia. Pasó a ser algo así como un testimonio que cambió física y mentalmente, como una intuición bergsoniana: la materia es porosa y solo la modela la luz y el tiempo. La naturaleza, entendida en el sentido más amplio, se desdibujó continuamente en la cabeza de los artistas militantes en las primeras vanguardias, y el ojo humano se obsesionó con el límite, con establecer una lógica en esa gran ventana imaginaria llamada «representación». Pero esta modelación de las formas chocó frontalmente con las *utopías tecnicistas*, con la ciudad y con el *hombre nuevo*, olvidándose de la cara más «humanista» del entorno, abriendo el camino a la naturalización de lo artificial y al *antipaisaje*.

Todos estos aspectos hechos en esta breve reflexión son los que vamos a encontrar en el libro *El paisaje en la pintura extremeña*. Román Hernández Nieves nos dibuja el panorama que va desde los postulados en los que el paisaje acompañaba al relato hasta esa visión interior que los artistas contemporáneos han plasmado en sus lienzos, pasando por la mirada costumbrista y el afán renovador de aquellos pintores de posguerra que hicieron del paisaje extremeño un verdadero campo de investigación.

Javier Cano Ramos



El contexto histórico de nuestro estudio se desarrolla fundamentalmente a lo largo del siglo XX y lo que va del presente, creemos procedente recordar algunos datos fundamentales sobre aspectos de la vida política, social, económica y cultural de la Extremadura de este periodo.

El escenario general de la Extremadura de las primeras décadas del siglo XX se caracterizó por las siguientes condiciones sociales, económicas y culturales.

La demografía de la Extremadura del siglo XX nos revela una región poco poblada, con grandes contrastes o desequilibrios en la ocupación del territorio, afectada por una intensa emigración fundamentalmente joven, que produjo el envejecimiento de la población y la desertización sobre todo de las zonas rurales.

Económicamente la región extremeña durante casi toda la centuria, o si se prefiere desde los comienzos de la centuria, soportó unos niveles de renta bajos y un mundo agrario atrasado e involucionista, estructurado en una oligarquía rentista y absentista, una débil clase media y un campesinado empobrecido y con bajo nivel de vida. Sin una moderna transformación industrial de las posibilidades o potencialidades agrarias, que se encontraban muy atrasadas, con unas comunicaciones viarias y ferroviarias insuficientes, aunque existieran recursos naturales y energéticos, el progreso socioeconómico no podía producirse.

Estas circunstancias marcaban o condicionaban la vida cultural extremeña. Además, nuestra región permanecía aislada de los centros culturales y académicos del país: Madrid y Barcelona.

Durante la primera mitad del siglo XX la situación de abandono de la educación en el mundo rural presentaba un panorama desolador: escuelas escasas y sin recursos, profesorado desmotivado y mal pagado, analfabetismo generalizado...

La pintura regionalista y costumbrista, que representaba los tipos, usos, modos y costumbres de la tierra, era el asunto preferente de los artistas, pintores y escultores, anclados en la tradición.

Las aspiraciones y los posibles logros de la reforma agraria —esperada por algunos colectivos rurales desfavorecidos e innecesaria para otros—, que afloraron durante la República, quedaron truncados por la Guerra Civil.

La política agraria del régimen franquista supuso cambios en la propiedad de la tierra mediante la concentración parcelaria sin acudir a



José Pérez Jiménez. *El jornalero*. 1907.
Museo de Bellas Artes. Badajoz.

las expropiaciones, construyendo pantanos, diversificando cultivos en las nuevas tierras de regadío, con el establecimiento de colonos en los nuevos pueblos y poblados de colonización, etc. Pero no se consiguió la industrialización y comercialización agroalimentaria, no se desarrolló el sector servicios, ni la infraestructura viaria y no se logró retener la mano de obra.

Hasta los años setenta no se inició un segundo período de emigración masiva que produjo desajustes territoriales, abandono de pueblos, desarraigos, ausencia de políticas favorecedoras de la economía, los servicios y los derechos sociales. A la muerte del dictador en 1975, Extremadura ocupaba el último lugar en España en cuanto a *renta per cápita* y era una región periférica, económicamente pobre y culturalmente atrasada.

Con la nueva organización del Estado tras la Constitución de 1978, Extremadura se constituye como comunidad autónoma, recibe las competencias del Estado y la Junta de Extremadura comienza a administrar su territorio autónomamente. Se inicia así una nueva etapa de nuestra historia regional para superar el subdesarrollo, con notables esfuerzos para modernizar la agricultura, la industrialización y comercialización de sus productos, mejora de las infraestructuras y ejes de comunicación.

Desde el punto de vista cultural se produce un florecimiento de la literatura extremeña y prolifera la edición de revistas. En **la pintura** existieron dos corrientes claramente diferenciadas: la pintura regionalista, costumbrista y nostálgica frente a los tímidos intentos de renovación plástica. Así pues, en el panorama pictórico destacaron pintores como Felipe Checa Delicado, Nicanor Álvarez Gata, Gustavo Hurtado Muro, Conrado Sánchez Varona, Juan Caldera Rebolledo, Eulogio Blasco y sobre todo tres destacados pacenses: Eugenio Hermoso, Adelardo Covarsí y José Pérez Jiménez. El modernismo pictórico estuvo representado por Antonio Juez y Antonio Blanco Lon. La renovación plástica vino de los pinceles de Godofredo Ortega Muñoz, Isaías Díaz Gómez y Timoteo Pérez Rubio, entre los más destacados.

La modernización de la pintura extremeña continuó con el pintor «ibérico» Bonifacio Lázaro Lozano, las figuras distorsionadas de Guillermo Siveria, el cromatismo de Antonio Vaquero Poblador y Francisco Pedraja, el expresionismo de Juan Barjola, la esquematización de Julián Pérez Muñoz, el desgarrado de José Narbón, el realismo de Eduardo Naranjo, etc.

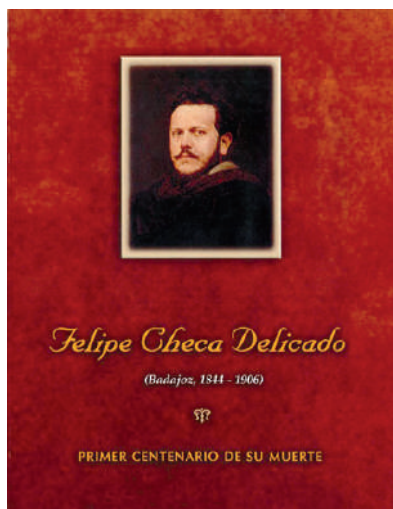
En estos momentos Extremadura ofrece una amplia y variada oferta **de museos y establecimientos dedicados a la musealización** del patrimonio regional. Desde los dedicados al patrimonio antiguo y



Exposición temporal *La naturaleza muerta en la pintura extremeña*. Museo de Bellas Artes de Badajoz. 2010.



encabezados por el Museo Nacional de Arte Romano y de Arte Visigodo de Mérida, los arqueológicos de Badajoz y Cáceres; los museos de bellas artes y de pintura de Badajoz, Cáceres y Guadalupe; los museos catedralicios, los museos y colecciones etnográficas como las de Olivenza, Don Benito, Plasencia, Logrosán, Cilleros, etc.; los museos monográficos como el Pérez Comendador de Hervás, Guayasamín en Cáceres, Massa Solís en Miajadas, Pecharroman en Pasarón, etc.; hasta los museos de arte contemporáneo como el Vostell Malpartida de Cáceres y el MEIAC de Badajoz.



Completan el panorama museístico regional los recientemente creados «museos de identidad» dedicados al queso, la cereza, el vino, el corcho, etc.; las casas museos, los numerosos centros de interpretación, espacios museísticos y otras formas de musealización como las dedicadas a la geología o al ferrocarril en Mérida o a la Batalla de La Albuera, entre otros ejemplos posibles.

Desde el inicio del período democrático estos establecimientos museísticos experimentaron una revitalización que llega hasta la actualidad, en la que la situación económica disminuye sus presupuestos y debilita su actividad y bonanza de antaño.

Las **exposiciones temporales** se han sucedido sin interrupción, a veces varias al mismo tiempo, en la mayoría de los museos citados, en las salas de exposiciones institucionales de la Junta de Extremadura, en el patio de la Asamblea, en espacios de las dos diputaciones y casas de la cultura, así como en las escasas galerías de arte.

Los correspondientes catálogos de estas exposiciones, diferentes en formato, diseño y contenido, excepto los del Museo de Bellas Artes de Badajoz que forman colección, han proporcionado una abundante y valiosa bibliografía sobre nuestros artistas y el patrimonio regional.

Este panorama artístico se completa hasta entrado el nuevo milenio con los «**premios**», como los extintos «Premios Constitución», que comenzaron en 1987, los «Premios Extremadura a la creación», el «Salón de Otoño de Plasencia» y otros premios locales como el dedicado a Zurbarán en Fuente de Cantos, Eugenio Hermoso en Fregenal de la Sierra, Timoteo Pérez Rubio en Oliva de la Frontera, etc. Estos siguen constituyendo un palenque o lugar de encuentro interesante para conocer los senderos de la plástica actual a nivel nacional, para saber qué es lo que se produce dentro y fuera de la región. A la vez que han dado y siguen dando origen a unas colecciones de pintura contemporánea de titularidad municipal no fáciles de tutelar y rentabilizar culturalmente.

De otra parte, el **coleccionismo** nunca ha sido importante en nuestra región y sigue latiendo tímidamente a excepción de alguna brillante manifestación como la de Helga de Alvear, que ha dado origen a un activo y dinámico centro de arte contemporáneo.

Las galerías de arte privadas no logran impulsar el coleccionismo ni el mercado del arte a pesar de algunos intentos continuados como los de Foro Sur, hoy revisado y presentado con adaptaciones a las circunstancias actuales.

Las **fundaciones** más recientes vienen ofreciendo interesantes muestras de arte como las de Mercedes Calle y Carlos Ballesteros de Cáceres, Montánchez - Van der Linde, Godofredo Ortega Muñoz, FundArte Ocular, etc.

La situación económica actual no favorece obviamente la actividad cultural en general y la artística en particular. Los tiempos de recesión económica les son siempre desfavorables. Pero no debe perderse la esperanza en una futura y floreciente primavera cuando se superen los tiempos fríos y desapacibles que afectan actualmente a nuestra plástica.



LA PINTURA DE PAISAJE

Generalidades

A la hora de identificar al hombre con el entorno donde ha nacido y vivido hay pocas señas de identidad tan definitorias como el paisaje. De aquí que podamos decir que los extremeños o afincados en Extremadura somos al menos en parte reflejo de nuestro paisaje y de la interpretación plástica que del mismo hicieron nuestros artistas. La mejor demostración de identidad entre el hombre y el paisaje se plasma en los paisajes humanizados donde el hombre o su obra forman parte inseparable del mismo.

Concepto

Pablo Gonzalvo definía la pintura de paisaje como «recuerdos evocados ante la visión de apuntes recogidos in situ que servían para amalgamar una composición final».

Joseph Quinaux aconsejaba a Darío de Regoyos que solo tuviera un maestro, la naturaleza, y que fuera fiel a ella.

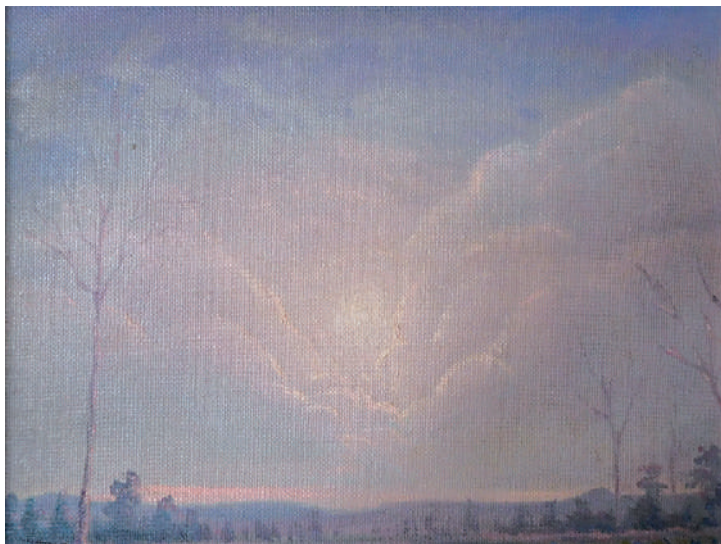
La pintura de paisaje nos remite pues a la representación de la naturaleza, es un género pictórico que representa escenas de la naturaleza en su amplia diversidad de formas y manifestaciones: montañas, valles, ríos, formas de vegetación y arboleda, cielo (celaje) en sus múltiples estados o condiciones atmosféricas. Abarca también cualquier tipo de construcción urbana creada por el hombre, el cual también puede incluirse dentro del paisaje.

Entre los **tipos o modalidades de paisajes** pueden distinguirse los siguientes:

- *Paisaje natural, urbano o mixto.*
- El paisaje natural puede ser salvaje, es decir natural en sentido estricto, sin intervención humana o por el contrario humanizado.
- *Marinas* en composiciones de océanos, mares, playas, acantilados, etc.
- *Hardscape* o *paisajes duros* en los que se representan calles pavimentadas, tiendas, negocios, locales industriales, etc.¹.

1 *Hardscape* en la práctica de la jardinería, se refiere a las áreas pavimentadas como calles y aceras, las grandes empresas y complejos de viviendas, zonas industriales y otras áreas en las que la parte superior del perfil del suelo ya no es expuesta a la superficie de la tierra. El término se usa especialmente en relación con zonas urbanizadas con poco suelo desnudo.

Paisaje deshumanizado de Juan Tena Benítez. *Soledad*. Colección particular. Badajoz.



- *Paisajes aéreos* mostrando la superficie de la tierra vista desde arriba.
- *Paisajes reales u oníricos, soñados.*

Otros tipos de paisajes

El paisaje humanizado, paisaje con figuras o paisaje con presencia humana. Darío de Regoyos fue un ejemplo señero de este tipo, pues siempre deseó pintar el paisaje con la presencia humana, incluyendo grupos humanos en sus paisajes y escenas de mercados o ferias, procesiones, bailes, paseos, escenas festivas, etc.².

Carlos de Haes se decantó por un paisaje sin figuras. «Por ello la tendencia a la eliminación o al menos la reducción proporcional de la figura humana fue bastante generalizada en su escuela»³. Su discípulo Morera sin embargo dio a la figura extraordinaria importancia.

Paisajes deshumanizados en los que está totalmente ausente la figura humana o rastro de ella son frecuentes entre nuestros pintores, como Godofredo Ortega Muñoz, Juan Tena Benítez, Antonio Gallego Cañamero, Miguel Calderón Paredes, Félix Fernández Torrado, etc.

2 DOÑATE, M., «Regoyos, el pintor que enseñó a mirar el paisaje», en *Darío de Regoyos. 1857-1913. La aventura impresionista*, Bilbao, 2014, pág. 48.

3 PENA, M. C., *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, Taurus, 1998, pág. 99.



Canaletto. *Veduta del Palazzo Ducale de Venecia*. Museo del Louvre. París.

Paisajes urbanos

La historia de la pintura urbana comienza con contados ejemplos de paisajes que representan ciudades en las casas y villas romanas de la Campania italiana, en los que aparecen algunas ciudades representadas en frescos como los de la villa de Boscoreale, por poner un ejemplo entre otros en esta región.

Durante la Edad Media aparecen representaciones parciales de ciudades en manuscritos iluminados. Como primer pasaje urbano se considera el fresco de Ambrogio Lorenzetti titulado *Ciudad junto al mar* (Pinacoteca. Siena).

La tradición italiana antigua son las pequeñas y brillantes representaciones de ciudades, más tarde llamadas «vedutas» o «vistas», especialmente las venecianas en las que destacaron Antonio Canal «Canaletto» (Venecia, 1697-1768) y con anterioridad Gentile Bellini (Venecia, 1429-1507).

Otros vedutistas destacados del siglo XVIII, además de Canaletto, fueron Bernardo Bellotto y Francesco Guardi.

Estas representaciones fueron una excelente propaganda y difusión del género del paisaje.

Hito importante en la consagración del paisaje urbano fue el apogeo de la Escuela de Delft en la segunda mitad del siglo XVII, en la que destacó Johannes Vermeer de Delft (1632-1675). Luego en Francia destacaron Nicolas Poussin (1594-1665) y Claudio Lorena (1600-1682).

Durante la segunda mitad del siglo XIX la ciudad de París fue motivo pictórico predilecto para los pintores impresionistas.

La pintura urbana americana del siglo XIX y XX (George Bellows, Edward Hopper) continuó practicándose durante la época de las vanguardias del siglo XX por parte de los principales pintores: F. Léger, R. Delaunay, Escuela de París, H. Matisse, M. Chagall, U. Boccioni, G. Grosz, P. Mondrian, etc.

Origen e historia de la pintura de paisaje

La representación del paisaje no solo pictórica sino también en otros soportes como relieves, mosaicos, etc. tiene una larga historia en el arte, desde los paisajes egipcios o los frescos romanos en *domus* o villas.

Desde el siglo XIV y hasta el Renacimiento hubo destacados precursores del paisaje como Joachim Patinir, El Bosco, Pieter Brueghel el Viejo o Leonardo da Vinci. El género adquiere autonomía iconográfica en el siglo XVI con el desarrollo de importantes escuelas como la flamenca o la danubiana.

El paisaje holandés en el siglo XVII alcanza plenamente la categoría de género puro o independiente primero en el norte de Europa. En realidad fueron los holandeses en el siglo XVII quienes catapultaron el paisaje hacia cotas muy altas en la historia del arte occidental, de modo que puede decirse que la etapa más importante del paisajismo europeo antes de la llegada del paisajismo romántico fue la del paisaje holandés, procedente tanto de la escuela holandesa como de la flamenca. El género del paisaje es ya plenamente autónomo.



Jacob Ruysdael. *Paisaje de Naarden*. 1647. Museo Thyssen-Bonemisza. Madrid.

Con la llegada del Romanticismo el género del paisaje fue la principal manifestación pictórica de este movimiento artístico, representado sobre todo por Caspar David Friedrich (1774-1840) y Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

En el siglo XIX la pintura de paisaje fue la gran creación artística. «Tras muchas dificultades para abrirse camino el «genero» del paisaje habría de ser gran protagonista de la pintura en el siglo XIX, pasando a una extraordinaria consideración»⁴.

En resumen, el paisaje en sus primeras representaciones se limitaba a «fondos» en los que la figura o la historia del cuadro ocupaba el papel central, quedando relegado a un segundo plano. Con el paso del tiempo el paisaje se convirtió en protagonista de la representación pictórica.

Desarrollo de la pintura de paisaje en España

Kenneth Clark afirma que la principal creación artística del siglo XIX fue la pintura de paisaje⁵.

Un dato expresivo del retraso de España en la preocupación por la pintura de paisaje fue «el hecho de que mientras en Francia el Premio de Paisaje Histórico data de 1817, la Academia Nacional de Bellas Artes española reconoce la categoría del género en 1844, creando la cátedra de Paisaje en 14 de mayo»⁶.

La citada cátedra fue ocupada primeramente por Genaro Pérez Villamil, siguiendo Fernando Ferrant, Vicente Camarón y Carlos de Haes. Este último ganó la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1857. Los métodos de enseñanza de Haes maravillaron a los alumnos y a sus propios compañeros, fue pionero en la práctica de la pintura al aire libre con sus alumnos, redujo el formato de los paisajes aproximándolo al de los estudios de los pintores, tomaba apuntes del natural que a menudo se consideraron como definitivos más o menos retocados. En los paisajes de Haes la influencia de la fotografía se percibía acortando y recortando el campo o marco del paisaje a representar. Evolucionó desde los temas norteños de los Picos de Europa, pasando por el monasterio de Piedra hasta el Guadarrama con sus preocupaciones geológicas. Sus paisajes eran de un estilo realista algo tímido.

La labor y la influencia de Haes fue muy positiva en la pintura española en general y en el género del paisaje en especial, fue ejercida desde la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

4 PENA, M. C., *op. cit.*, pág. 25.

5 CLARK, KENNETH, *El arte del paisaje*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971.

6 PENA, M. C., *op. cit.*, págs. 26 y ss.

Carlos de Haes. *Canal de Pancorvo en los Picos de Europa*. Museo del Prado.



Con el maestro del paisaje el número de alumnos matriculados aumentó con rapidez en esta disciplina. De otra parte, cada vez se presentaban más paisajes en las exposiciones nacionales.

En 1859 se pronunció por primera vez un discurso sobre el paisaje en la Academia de Bellas Artes, estuvo a cargo del académico Nicolás Gato de Lema. En 1860 Haes ingresó en la Academia y pronunció su famoso discurso sobre el paisaje. En 1867 aparecía un texto en las Memorias de la Academia escrito por José Caveda sobre la situación y progreso de la pintura de paisaje.

«... a partir de 1900 nos damos cuenta de cómo el paisaje en cuanto tema se convertiría por entonces en uno de los géneros más abundantes en nuestra pintura... Castilla es desde entonces y hasta muchos años después uno de los temas preferidos por aquellos pintores: sus ciudades, sus campos, sus personajes»⁷.

7 PENA, M. C., *op. cit.*, págs. 8-9.

Momento histórico en España

En el último tercio del siglo XIX reinaban en España unos criterios estéticos decadentes, mohosos y añejos. Tanto en pintura como en literatura los modelos estaban periclitados, resistiéndose a cualquier propuesta de renovación. Triunfaba la pintura de historia frente a los tímidos intentos por abrirse paso de la pintura de otros géneros, como el paisaje o el bodegón.

Después del desastre de 1868 «España vivía por aquellos años un singular proceso histórico de decadencia, del cual eran conscientes parte de los intelectuales, aquellos surgidos del fracaso de la Revolución de 1868, los más de los cuales estaban ligados a la Institución Libre de Enseñanza...»⁸.

Sin embargo y a pesar de todo, la pintura de paisaje y de bodegones o naturalezas muertas tuvo gran desarrollo en España durante la segunda mitad del siglo XX.

A ello contribuyeron una serie de **factores o circunstancias favorables** entre los que podemos citar:

- a) La importancia de estos géneros, sobre todo del paisaje, entre los pintores impresionistas que buscaban la representación de la realidad en función de la luz, del color, del efecto óptico de la pincelada y la práctica de la pintura al aire libre.
- b) La liberación, quizás también el rechazo, de la pintura respecto de la representación de la figura humana. Los temas tradicionales pasan de moda y hacen crisis los temas de carácter histórico, religioso, alegórico, etc., en los que primaba la figura sobre lo demás.
- c) Preferencia de la pintura de paisaje y de bodegones para la decoración de las casas y ambientes burgueses, dado el carácter decorativo y doméstico de esta pintura.
- d) La libertad del pintor en cuanto a elección del tema, elementos de la composición, iluminación, color, etc. Lo que supone una visión muy personal, una interpretación subjetiva de la realidad concreta que le sirve de modelo.
- e) La Institución Libre de Enseñanza, cuyo fundador don Francisco Giner de los Ríos y el grupo de intelectuales y artistas de esta, proponían el olvido de la pintura de historia y el descubrimiento de nuestras costumbres, folklore y nuestros

paisajes. El paisaje adquirió un valor y un sentido nuevo tanto en el campo literario como en el plástico.

Giner de los Ríos decía respecto de la pintura de paisaje: «La pintura de paisaje es el más sintético, cabal y comprensivo de los géneros de la pintura».

Los de la Institución Libre de Enseñanza prefirieron dejar el llamado «paisaje histórico» e interesarse mucho más por «el paisaje puro y sin aditamentos». Prefirieron también los paisajes castellanos.

- f) La importancia del género del paisaje desde la creación de la cátedra de Paisaje, además de la citada presencia e influencia de Carlos de Haes.

El estilo

Mientras el impresionismo imperaba de forma absoluta sin escándalo ni estridencia en la sociedad francesa, España era incapaz de asumirlo mostrando gran desconocimiento, incluso en el nombre, pues se conocía con el término «modernismo» cualquier movimiento pictórico o estilo del momento, incluido el impresionismo, hacia los cuales mostraba reticencia y escasa aceptación.

Adviértase que Sorolla y el luminismo no eran exactamente impresionistas. No siempre donde hay pincelada suelta y luz se trata de impresionismo.

El impresionismo fue incorporando lentamente en el paisajismo español sus métodos en cuanto a técnica, colores y luz.

El paisaje en el grabado

El género del paisaje en España era en gran parte desconocido y despreciado en general y por la crítica de arte en particular. El grabado y la litografía contribuyeron a difundir los paisajes históricos con monumentos, pasando al grabado cuadros célebres de paisajes, de escenas religiosas, mitológicas y costumbristas, etc. desarrolladas en escenarios de paisajes fundamentalmente naturales, también de interiores monumentales.

El grabado clásico, es decir, el realizado sobre cobre con el buril o talla dulce, y la litografía posterior inventada en Múnich en 1796 por Aloys Senefelder (al menos en un principio) fueron los únicos medios de acceder a las obras pictóricas dibujadas por nuestros

pintores. De otra parte, muchos artistas famosos dibujaron obras con destino a ser grabadas.

Así, en 1818 José María Cardano Bouzá regresa a la Corte y al año siguiente se crea el primer Establecimiento Litográfico en España dependiente del Depósito Hidrográfico y bajo la dirección de Cardano. Este establecimiento tuvo una corta y poco fructífera vida puesto que fue creado el 16 de marzo de 1819 y enajenado el 31 de marzo de 1825. Estuvo dedicado a la producción y venta de estampas. En el taller o establecimiento de José María Cardano Bouzá, que en el Depósito Hidrográfico había introducido y desarrollado en España la técnica litográfica gracias a una pensión en París y Munich, algunos artistas como Goya, Vicente López, José Ribelles, Antonio Ribera y José Madrazo hicieron dibujos con destino a ser grabados.

El grabado de las obras dio una respuesta al aumento de los consumidores de arte, a la vez que mostró la extraordinaria capacidad de difusión de la hoja grabada. El artista podía pintar y grabar, pero, puesto que la estampación requería operaciones preparatorias y ajenas a la creación, aquellas se encomendaron a artesanos o hábiles ejecutores para llevarlas a cabo, de modo que se hizo muy clara la distinción entre el artista y el artesano, entre la actividad creativa y la reproducción de la misma imagen, entre el pintor o dibujante y el grabador. A veces ambas personalidades pueden coincidir, pero el que es exclusivamente grabador no pinta o dibuja, en cambio, el artista puede acometer la acción de reproducir o estampar sus propias creaciones. Estas distinciones y otros datos o detalles suelen aparecer en la plancha.

La reproducción mediante grabados de pinturas conocidas alcanzó obviamente a todos los géneros y por ende al paisaje. De modo que debemos distinguir entre grabados originales de paisajes, es decir, aquellos que fueron concebidos por el artista como producto artístico autónomo, y grabados de paisajes previamente pintados, o sea pinturas reproducidas mediante grabados.

Madrazo en 1815 logró interesar a Fernando VII en un proyecto de litografiar la colección del Real Museo. El rey concedió también el privilegio exclusivo por diez años de litografiar las pinturas de sus palacios de Madrid y sitios reales.

Los cuadros fueron seleccionados por Madrazo para mostrar a Europa la existencia e importancia de la escuela española de pintura desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII, sin olvidar la pintura de la época, y dar a conocer la riqueza de las colecciones reales.

Se publicaron en tres tomos setenta y cinco pinturas de nuestros mejores pintores, seleccionando asuntos religiosos, mitológicos,



Colecciones litográficas del Museo de Bellas Artes de Badajoz.

retratos, escenas de género, en los que el paisaje como fondo estaba presente, además de algunas vistas como paisajes puros.

La colección dedicada a los sitios reales está enteramente compuesta por litografías de paisajes, jardines, fuentes y arquitecturas de dichos sitios.

Sin entrar en detalles de los acontecimientos y avatares que afectaron al establecimiento y al proyecto litográfico de Madrazo, resultaron dos excelentes colecciones litográficas:

1. *La Colección Litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII*. Dirigida por don José Madrazo. Tres tomos. Madrid. 1826-1933. Real Establecimiento Litográfico.
2. *Colección de vistas de los Sitios Reales litografiadas por orden del Rey de España Don Fernando VII de Borbón*. Dirigida por José Madrazo. Madrid 1833. Real Establecimiento Litográfico.

Existe un ejemplar de ambas colecciones en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, que fueron donados por el Colegio Público San José de Calasanz en 1999⁹.

El grabado experimentó una evolución bastante rápida, a diferencia de otras formas de expresión artística. La xilografía estaba superada a mediados del siglo XV. Se impuso el grabado en cobre con buril desarrollando diversas técnicas y procedimientos. En la primera mitad del siglo XIX se impuso la litografía y en la segunda mitad el aguafuerte monotípico, las técnicas mixtas y el grabado en color ofrecen actualmente una amplia gama de posibilidades expresivas¹⁰.

La pintura de paisaje en Extremadura

No conocemos ningún estudio general o ensayo sobre la pintura de paisaje en nuestra región o sobre el paisaje extremeño interpretado por nuestros pintores. Existen, en cambio, numerosos catálogos de exposiciones celebradas sobre paisajistas extremeños, así las dedicadas a Timoteo Pérez Rubio y Godofredo Ortega Muñoz en el MEIAC; las

9 HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Adquisiciones y donaciones*. 1999, Museo de Bellas Artes, Badajoz, 2000. MÉNDEZ HERNÁN, V., *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo razonado de grabados*, Badajoz, 2009.

10 MALTESE, C. (coord.), *Las técnicas artísticas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, págs. 235- 277.

que homenajearon a Eduardo Acosta Palop, Antonio Gallego Cañamero, Juan Tena Benítez, Félix Fernández Torrado, Antonio Vaquero Poblador, Francisco Pedraja Muñoz, Isaías Díaz Gómez, etc., en el Museo de Bellas Artes de Badajoz y las celebradas en la Sala Europa, como las de Miguel Calderón Paredes, Ramón de Arcos, etc.

Aparte de estos paisajistas puros existen otros pintores extremeños que entre los temas que abordaron con sus pinceles, pintaron paisajes como un género más, ocupando bastante protagonismo en su producción. Son los casos de Ángel Carrasco Garrorena, Julián Pérez Muñoz, Guillermo Silveira, Antonio Vaquero Poblador y, sobre todo, los acuarelistas, entre otros Antonio Martínez Cid, José Mancera, Ferrerira, Rosana Soriano Polo, etc., que son fundamentalmente paisajistas.

Por ello, reconocemos la complejidad de este libro, en el que más que datos inéditos y desconocidos, que también se encuentran, lo que se pretende es hacer una reflexión sobre el concepto y desarrollo del género del paisaje en Extremadura en su primera parte y un catálogo comentado en la segunda, donde se analiza el concepto de paisaje que desarrollaron los pintores extremeños que prestaron atención al género, mediante la selección de algunas de sus obras más logradas. Finaliza la investigación con unas conclusiones finales.

Antecedentes más remotos de la pintura de paisaje en Extremadura

El paisaje como género independiente se desarrolló tarde en España y más tarde aún en Extremadura. Con el siglo XIX se produce el advenimiento del género en España. ¡Qué lástima que brillantes pintores extremeños de los siglos XIX y XX, como Felipe Checa, Nicolás Megía, José Bermudo Mateos, Eugenio Hermoso, José Pérez Jiménez, Antonio Juez, etc., no practicasen el género!

No obstante la lista de paisajistas extremeños es dilatada, sobre todo en pleno siglo XX y XXI, incluyendo junto a los paisajistas puros, los que practicaron el género y otros temas al mismo tiempo, que técnicamente se expresaron mediante el óleo, la acuarela, el grabado, las técnicas mixtas, etc.

El paisaje estuvo presente en nuestra pintura mucho antes de que el género se independizara como tal.

Los antecedentes o precedentes más antiguos los podemos rastrear en los fondos de los trípticos flamencos, de los que existen excelentes ejemplos en Guadalupe (*Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos*),



Retablo mayor de Medina de las Torres.

Museo de Cáceres (*Tríptico de la pasión*) y el Museo de Bellas Artes de Badajoz (*Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos*).

También se pueden advertir en los fondos de algunas escenas de grandes retablos extremeños del siglo XVI como los retablos mayores de Santa María del Castillo en Trujillo, Medina de las Torres o de *Las Angustias* de la catedral de Badajoz.

Luis de Morales practicó también el paisaje como escenario o fondo de algunas de sus obras. Sirvan de ejemplo, entre otros posibles, el retablo de la *Virgen con el Niño y los Santos Juanes*, que se encuentra en la parroquia de San Vicente de Alcántara o los fondos de algunas Pie-dades como la del Museo de la Catedral de Badajoz o *La estigmatización de San Francisco* en el mismo museo.

Los fondos de paisaje en los cuadros de Francisco de Zurbarán son tan frecuentes y adquieren, a veces, tanta importancia y calidad que despertaron la atención de Paul Guinard¹¹.

11 GUINARD, P., «¿Zurbarán. Pintor de paisajes?», en *Goya: Revista de Arte*, nº 64-65, año 1965, págs. 206-213.

En el Antiguo y Nuevo Testamento existen numerosas escenas sagradas, asuntos y temas religiosos que se desarrollan en el exterior. En estas representaciones el paisaje como fondo o telón donde se desarrolla el episodio sacro es frecuente.

En el Antiguo Testamento, desde la creación del hombre en el paraíso son abundantes los acontecimientos en escenarios naturales. Igualmente, son numerosos los hechos del Nuevo Testamento acontecidos en exteriores, desde los relativos a la infancia de Jesús hasta el lúgubre escenario del Gólgota.

En el ámbito pacense tenemos un buen ejemplo de la pintura de paisaje como fondo de escena sagrada en el cuadro de Alonso García Mures titulado *La muerte de Abel*.



Luis de Morales. *Retablo de la Virgen con los Santos Juanes*. Parroquia de Ntra. Sra. de Rocamador. Valencia de Alcántara.

Inclusión del paisaje en la pintura costumbrista de exteriores

La pintura costumbrista y la pintura de paisaje coinciden en representar cierto nacionalismo o regionalismo desde el momento en que en sus cuadros se plasman no solo los tipos humanos y sus costumbres sino los horizontes españoles y los ambientes urbanos o rurales de nuestras regiones.

La pintura costumbrista representa a sus tipos humanos en el marco de un paisaje. A veces estas pinturas son tanto un paisaje con figuras como figuras en un paisaje. Así se advierte en algunos lienzos de Adelardo Covarsí, y así lo pintó Sorolla cuando Archer Milton Hungtinton le encargó la decoración de la biblioteca de la fundación Hispanic Society en 1904, donde el pintor realizó escenas de las regiones españolas, que eran más pintura regionalista que de paisaje, o las dos cosas, con escenas de fiestas, romerías, trajes y tipos populares sobre fondos de paisaje, con su luz y pincelada característica.



Adelardo Covarsí. *En los valles*. Sin fecha. Óleo sobre lienzo. 76 x 91 cm. Firmado. Colección particular. Plasencia.



José Bermudo Mateos.
Vaya un par. Museo
Casa Pedrilla. Cáceres.

El costumbrismo es un capítulo importante de la pintura extremeña del siglo pasado, en él se representan paisajes como fondo o entorno para contextualizar una escena principal, que puede ser profana, religiosa o de otra temática.

Los pintores costumbristas no renunciaron a la inclusión de la figura humana en el cuadro, esta se inserta en el contexto medioambiental como un elemento más de la composición. La figura humana se integra así en el paisaje rural o urbano, que toma más o menos protagonismo, hasta el punto de equilibrarse en ocasiones paisaje y figuras, incluso prevalecer el primero sobre las segundas. El mejor ejemplo, entre otros, lo encontramos en obras de Adelardo Covarsí como *El cobro*, custodiado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, o *En los valles*, perteneciente a la colección Caja Rural de Extremadura, y también en obras del cacereño José Bermudo Mateos.

El paisaje como fondo de algunos bodegones

Con menor protagonismo y frecuencia, en algunos bodegones se disponen como fondo paisajes que suelen ser relieves alejados, lontananzas, formas boscosas, celajes, etc.

A veces esta concesión al paisaje se hace a través de una ventana en la composición bodegonista, un ejemplo es el del bodegón de Frans Snyders.

Se suelen contraponer, así, el tema bodegonista principal en primer término y su perfil recortado sobre un fondo paisajístico.

Resulta sorprendente que coincidan dos géneros, el bodegón y el paisaje, que se independizan al mismo tiempo y en paralelo de la pintura de moda que centraba la atención en las figuras y los hechos.

Eugenio Hermoso. *Bodegón con paisaje*. Colección particular. Sevilla.



Algún ejemplo lo podemos encontrar en el extremeño Eugenio Hermoso.

Tenemos ciertas dudas sobre si existe objetivamente una pintura de paisaje en Extremadura o pintores que pintan paisajes; o pintores, extremeños o no, es decir, individualidades que pintaron el paisaje regional, muchos con gran éxito, pero fueron eslabones sueltos de una bella cadena.

Este libro trata de estos y de otros pintores, que con frecuencia o exclusividad practicaron la pintura de paisaje en general y del paisaje extremeño en particular.

La naturaleza extremeña presenta un paisaje de gran diversidad, no es un paisaje monótono, repetido, único, sino que es variadísimo: encinares, sierras, vegas y llanuras, tierras labradas y no labradas, humanizadas y vírgenes, de las que los parques naturales de la región son magníficos ejemplos.

En la pintura extremeña de paisaje están presentes sus árboles más frecuentes (encinas, alcornoques, quejigos y coscojas, eucaliptos), sus arbustos (jarales, madroñeras, lentiscos, charnecas, brezos, retamas, arbolagas, tomillares, romerales, torviscos, acebuches...) y una gran variedad de plantas herbáceas.

El paisaje urbano se inspira en nuestras ciudades principales (Cáceres, Trujillo, Mérida, Badajoz, etc.). Y en nuestros pueblos, tomados en conjunto o en detalles (edificios, casas, rincones, calles, etc.).



EL PAISAJE COMO FONDO DE ESCENAS

El pintor de temas religiosos, costumbristas, históricos o alegóricos, una vez representado el asunto objeto o motivo del cuadro, tenía que completar o «rellenar» el resto del soporte que quedaba sin cubrir.

Los géneros del retrato y del bodegón resolvieron esta cuestión acudiendo simplemente a los fondos neutros, de colores o tonos oscuros, que además de completar el soporte libre resaltaban la figura del retratado o de los elementos de la composición bodegonista intensificando los efectos lumínicos. Sin embargo en otras temáticas los pintores acudieron al paisaje para rellenar el fondo del motivo principal. Por lo que el paisaje, no como género independiente sino como fondo, nace ya en el siglo XVI y puede considerarse precedente del género independiente como tal.

En la pintura extremeña encontramos ejemplos de paisajes de fondo en escenas sacras pertenecientes a conjuntos retablisticos de esa centuria. Sirvan de ejemplo, entre otros, los retablos mayores de la iglesia de Santa María de Trujillo en la provincia cacereña o el de Medina de las Torres en la provincia de Badajoz. Los citados fondos paisajísticos los encontramos también en piezas individuales como las que se relacionan a continuación.

- ANÓNIMO. Siglo XVI: *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos*. Museo de Bellas Artes. Badajoz.
- ADRIÁN ISENBRANDT (circa 1490-1551): *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos*. Siglo XVI (circa 1520-1525). Monasterio de Guadalupe. Cáceres.
- LUIS DE MORALES (1509-1586): *Retablo de la Virgen con el Niño y los Santos Juanes*. Circa 1550-1560. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Rocamador. Valencia de Alcántara (Cáceres).
- FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598-1664): *Defensa de Cádiz contra los ingleses*. 1634-1635. Museo Nacional del Prado.
- ALONSO GARCÍA MURES (circa 1688-1760): *Muerte de Abel*. Museo de Bellas Artes. Badajoz.

ANÓNIMO

Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos. Siglo XVI

Óleo sobre tabla

31 x 107 cm, 70 x 105 cm,
31 x 107 cm

Escuela Flamenca

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Este tríptico, a diferencia del ejemplar del mismo tema custodiado en el monasterio de Guadalupe, no dedica las tres tablas al mismo asunto sino a tres temas sagrados distintos, esto es, representa en el ala o plano izquierdo la *Anunciación*, en el central la *Adoración de los Reyes Magos* y, a la derecha, la *Visitación*.

En la escena de la *Anunciación* María aparece en una estancia de ambiente tardogótico, recubierta de madera y solería de damero. El hecho de que la escena se desarrolle en un espacio cerrado, a diferencia de las otras dos escenas del tríptico, alude a la pureza virginal de María, la que se simboliza también con el jarrón de azucenas en primer plano. La Virgen reza arrodillada ante un libro de oración sobre una mesa circular y recibe el mensaje del arcángel Gabriel grabado con caracteres góticos en la filacteria, con el texto de san Lucas: «*Ave Maria gratia plena dominus tecum*». Especial cuidado y detallismo se advierte en los ropajes y sus pliegues.

En la escena central se desarrolla el tema fundamental de la *Adoración de los Reyes Magos* según relata el evangelio de san Mateo, los tres se sitúan a derecha: Melchor arrodillado ofrece su presente a la Virgen y al Niño, con quienes comparte el centro de la composición; a la izquierda y en un segundo plano san José prepara la comida del Niño. En primer plano y sobre el suelo diversos objetos aluden al realismo minucioso propio de la escuela flamenca. En esta tabla central adquieren mayor relevancia las concesiones al paisaje, sobre todo a las arquitecturas clásicas.

En el ala de la derecha se representa el tema de la *Visitación*, que está relacionado con el de la *Anunciación* de la tabla de la izquierda descrita, pues el texto evangélico de san Lucas los relaciona así: «... Ahí tienes a tu pariente Isabel que, a pesar de su vejez, ha concebido un hijo, y ya está de seis meses la que llamaban estéril, porque para Dios nada hay imposible».

La escena recoge la visita que la Virgen María, embarazada de Jesús, realizó a su prima Isabel, embarazada a su vez de san Juan Bautista, y que se desarrolla en un paisaje natural que domina toda la tabla.

En consonancia con los tres asuntos representados los paisajes del fondo también son diferentes. La *Anunciación* y la *Adoración* se enmarcan en un escenario interior. La *Visitación*, en cambio, se ubica en un paisaje externo de suave llanura surcada por un serpenteante riachuelo. En la tabla central y principal un fondo arquitectónico de aspecto renaciente protagoniza el escenario del asunto que se representa en primer término.

La obra, de autor desconocido, pertenece indefectiblemente a la escuela flamenca del siglo XVI.



ADRIÁN ISENBRANDT (Haarlem o Amberes, *circa* 1490 - Brujas, 1551)

Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos. Siglo XVI
(*circa* 1520-1525)

Óleo sobre tabla

50 x 30 cm

Escuela flamenca

Museo de pintura y escultura del
Real Monasterio de Guadalupe.
Cáceres

El tríptico representa la escena de la Epifanía del Señor ocupando las tres tablas u hojas. Es, pues, una escena única cortada por los tres tableros, a diferencia de otros ejemplares que presentan tres escenas distintas siendo la central la principal, como en el ejemplo del Museo de Bellas Artes que hemos comentado anteriormente.

Consecuentemente el paisaje del fondo es el mismo para los tres tableros, se trata de un paisaje natural donde en un plano medio se percibe un grupo de soldados a la izquierda, en el centro unas arquitecturas propias de una ciudad de donde sale un caballero y unos edificios a la derecha. En el lejano horizonte montañoso se perfilan sobre el cielo las copas de algunos árboles. En conjunto se trata de un paisaje boscoso, ondulado y propio de zonas norteñas. Este paisaje se ve a través de las ventanas de un interior renacentista, donde se desarrolla la escena de la Adoración de los Reyes Magos que hacen sus ofrendas en lujosas piezas de orfebrería.

En la tabla central y principal los personajes describen una composición piramidal, centrada por la Virgen y el Niño. San José recibe sobre un taburete triangular el don áureo ofrecido por Melchor, que destaca por su majestuoso ropaje, alarde de plegado y detallismo que evidencia el retrato de algún personaje.

En la tabla de la derecha el rey Gaspar se aproxima ofreciendo incienso y descubriendo su cabeza. En el ángulo inferior izquierdo hay un mono cercopiteco o «mono verde» comiendo una fruta, una especie habitual empleada como mascota en la Europa bajomedieval.

En la tabla de la izquierda el rey negro Baltasar ofrece su don, mirra, igualmente en brillante pieza de orfebrería.

En el reverso de las dos tablas laterales del tríptico se representa la Anunciación del Señor, son dos figuras enteras sobre peanas. En la hoja izquierda se representa al arcángel san Gabriel con una filacteria y el texto evangélico que dirigió a la Virgen, la cual, en la hoja de la derecha, sostiene en sus manos el Libro de la Vida. Otra filacteria contiene la respuesta de la Virgen. Los rostros de ambos personajes son los de los Reyes Católicos, que en anverso están representados en los rostros de María y José.

La procedencia flamenca de este conjunto parece indudable desde que Elías Tormo lo atribuyera a Adrián Isenbrandt como posible autor del tríptico, atribución que se ha mantenido hasta nuestros días sin ser cuestionada o rebatida. Este profesor apunta que fue el historiador francés Émile Bertaux, reconocido especialista en arte hispano,



el descubridor del tríptico flamenco, obra que se encontraba, junto con el *Bautismo de Cristo* atribuido a Juan de Flandes, «arrinconada» en una dependencia del monasterio de Guadalupe y que había sido donada por los Reyes Católicos al monasterio.

Manuel Gómez Moreno incidió también en la hipótesis del encuadre de la pieza en la escuela de Gerard David, y su atribución a Isenbrandt.



Tríptico cerrado. Reverso

LUIS DE MORALES (Badajoz, *circa* 1509-1586)

La Virgen con el Niño y los Santos Juanes.

Circa 1550-1560

Óleo sobre tabla

198 x 166 cm

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Rocamador. Valencia de Alcántara (Cáceres)

Esta obra se considera la más brillante del artista, fue pintada entre 1550 y 1560 en el taller de Morales en Badajoz o en Alcántara cuando trabajaba en otras obras para el convento de San Benito, a las que es anterior.

La tabla fue encargada por Fr. Antonio Bravo de Xérez, comendador de la Orden de Alcántara, para un pequeño retablo en su capilla aneja al Palacio del Carballar del Maestre, levantada en 1520. Dicho lugar era una posesión feudal cerca de Valencia de Alcántara que posteriormente se llamó Asiento de Topete. Este fue el primer destino de la tabla de Morales instalada en un retablo a mediados del siglo XVI. Al final de la misma centuria fue adquirido por las clarisas de la localidad de Valencia de Alcántara e instalado en la iglesia del convento, este fue su segundo destino. Durante la Revolución de 1868 este edificio fue destinado a fines distintos a los religiosos y ante el peligro de que la obra sufriera daños fue trasladada a la sacristía de la iglesia de Santa María de Rocamador. Actualmente el retablo está ubicado en el tramo central del templo del lado del evangelio, tercer y actual destino.

Desde el punto de vista estético puede afirmarse que dentro de la concurrencia de influencias que conforman el particular estilo de Morales en esta obra prima lo italiano sobre lo demás.

El programa iconográfico se centra en la Virgen sentada sobre una roca, que sostiene al Niño en su regazo rodeándolo con la mano izquierda y alzando el cálamo con la derecha. El Niño, en lugar de jugar con san Juanito, es quien escribe sobre el libro que sostiene el Evangelista. El otro Juan, el Bautista, en posición adelantada y ajeno al suceso mira fuera del cuadro y señala al Cordero, que, a su vez, gira la cabeza hacia el Niño restableciendo la conexión y la comunicación entre estos elementos de la composición y el asunto principal. Este triángulo compuesto por la mano del Bautista, el Cordero y Jesús se completa con otro triángulo de comunicación compuesto por la Madre, el Evangelista y el Niño, en este confluyen todas las miradas como centro de la composición.

Los paños son convencionales, el Niño no aparece desnudo como sería habitual sino con una túnica que solo deja al aire un hombro. La Virgen viste túnica roja y manto azul. El Bautista se cubre con la piel de camello y empuña el símbolo que le es propio (báculo en forma de cruz). También son propios los símbolos que porta el Evangelista, que viste túnica blanca, y que son los utensilios de escritura.

La escena se desarrolla en el exterior, en el marco de un paisaje natural, razón por la que traemos aquí esta obra de Morales. La



ubicación de la escena es un paisaje en el que se establecen tres planos superpuestos. El inferior lo constituye una formación rocosa que sirve de asiento a la Virgen y una zona delantera y mínima de hierbas donde está el Bautista de pie. Detrás y sobre este primer plano se dibuja otro que es un paisaje boscoso, en la parte superior celeste desde un rompimiento de Gloria desciende la paloma del Espíritu Santo.

El color y la iluminación no disienten en nada del código pictórico moraliano, sino que se desenvuelven dentro de los parámetros propios de su estética.

La composición resulta bastante estática aunque se introducen elementos dinámicos: la mano del Bautista señalando al Cordero, que gira la cabeza, la Virgen levanta la mano, el Niño escribe, el Bautista adopta una postura de cierta inestabilidad. En esencia es una composición cuadrada, también piramidal, si se excluyen los dos Santos Juanes.

El mensaje es claro, lo dice el Bautista, actuando como presentador entre el espectador y el asunto sagrado: «Este es el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo».

Se trata de una «*sacra conversatio*» en un paisaje exterior, es decir, un tipo de pintura que se inicia a mediados del seiscientos, en la que aparece la Virgen y el Niño en el centro de un grupo constituido también por ángeles y santos. Es una reunión de personajes sagrados que conversan con familiaridad entre sí y presididos por la Virgen sentada.



Detalle.

FRANCISCO DE ZURBARÁN (Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664)

Defensa de Cádiz contra los ingleses. 1634-1635

Óleo sobre lienzo

302 x 323 cm

Museo Nacional del Prado. Serie de Batallas, Salón de Reinos, Palacio del Buen Retiro. Madrid

Como dice Paul Guinard «es evidente que Zurbarán no fue un pintor de paisaje en sentido estricto, pero en sus cuadros tanto de temas religiosos como de otros asuntos, los fondos de paisajes e incluso los escenarios paisajísticos fueron frecuentes, en algunos casos llegando a tener gran importancia en la composición»¹².

Efectivamente, desde su primera época el paisaje se encuentra en la obra zurbaranesca: fondos en los que se recortan las figuras de Inmaculadas, santos, mártires y ascetas. En *San Hugo en el refectorio* (circa 1655), un cuadro con un paisaje se presenta dentro del cuadro principal. A su etapa madrileña pertenecen diez de los doce cuadros de los *Trabajos de Hércules* para el Salón de Reinos del Buen Retiro y dos lienzos del *Socorro de Cádiz*, de los que se conserva en el Museo del Prado la *Defensa de Cádiz contra los ingleses*. En esos cuadros la presencia del paisaje es importante y amplia, por ello comentamos aquí el último citado.

Alfonso Pérez Sánchez también advirtió que en su época de madurez Zurbarán prefirió los paisajes profundos recortando figuras¹³.

Zurbarán utilizó con frecuencia para pintar el paisaje el recurso de la ventana a través de la cual se observa un exterior que sirve de fondo a la escena más próxima y principal. En la serie del monasterio de Guadalupe observamos varios ejemplos: *Fray Gonzalo de Illescas*, *La misa de Fray Pedro de Cabañuelas*, etc.

En la *Defensa de Cádiz contra los ingleses* se representa una de las batallas pintadas por encargo del conde duque de Olivares para decorar el Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro. Es una de las obras de Zurbarán con mayor concesión al paisaje.

El primero de noviembre de 1625 una escuadra inglesa compuesta por cien naves y diez mil hombres al mando de sir Henry Cecil, duque de Wimbledon, atacó la ciudad de Cádiz. La defensa de la plaza estuvo a cargo de don Fernando Girón y Ponce de León, que había sido consejero de Guerra y se había ofrecido a Felipe IV como gobernador de Cádiz a pesar de padecer gota y hallarse impedido, por ello Zurbarán lo representa sentado y dando órdenes a don Diego de Ruiz, su teniente de maestre de campo.

En el plano primero y más próximo de los personajes, a la izquierda, delante de un personaje que le asiste, don Fernando Girón sentado da instrucciones a don Diego de Ruiz. Estos personajes no se miran, no se comunican entre sí ni con el grupo de la derecha formado por

12 GUINARD, P., «¿Zurbarán. Pintor de paisajes?», en *Goya: Revista de Arte*, nº 64-65, año 1965, págs. 206-213.

13 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Francisco de Zurbarán. Historia 16*, nº 17, *El arte y sus creadores*, Madrid, 1995, págs. 46-53.



tres mandos militares que conversan elegantemente uniformados. Este plano de los personajes se ubica en un exterior elevado como muestra la torre de la izquierda y el suelo. Parece un cuadro delante de otro formado en el plano lejano por un profundo paisaje que asemeja un tapiz colgado detrás de la escena de los personajes. En el segundo plano encontramos un paisaje mitad marina, mitad tierras, a la derecha cercanas y al fondo un perfil de sierras y un celaje en la parte superior.

En un mar extraño, la flota inglesa compuesta por numerosos barcos ubicados de forma escalonada y un tanto irreal llega a la costa, donde las fuerzas terrestres defienden la plaza. Al fondo se contempla el desembarco de las tropas atacantes frente al fuerte de El Puntal, en la bahía gaditana.

En la mañana del día 8 de noviembre la batalla se inclinó del lado castellano, desmoralizadas y fuertemente hostigadas las tropas inglesas abandonaron el campo de batalla.

ALONSO GARCÍA MURES (Sevilla, circa 1688 - Badajoz, 1760)

Muerte de Abel. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

183 x 140 cm

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Esta pintura procede del Hospital Provincial de San Sebastián, luego pasó a la Diputación de Badajoz y más tarde al Museo de Bellas Artes. El pintor Adelardo Covarsí parece ser que vio los restos, hoy no visibles tras una restauración, de la firma de un Mures y, del mismo modo, la profesora Terrón Reynolds cree que la obra es de Alonso de Mures.

El cuadro representa un tema bíblico poco frecuente en la pintura, cual es el fratricidio de Caín sobre Abel, aunque el asunto fue interpretado por Tiziano, por W. A. Bouguereau y otros. En el plano terrenal se dispone en logrado escorzo y en primer plano el cuerpo desnudo de Abel muerto, frente a la ofrenda de un cordero que este hacía a Yavé en un altar llameante. El otro episodio es la irrupción airada de Yavé en un espectacular y aborrecido rompimiento de cielo recriminando a Caín su crimen, el cual huye despavorido.

La escena que relata el Génesis se desarrolla en un paisaje exterior dividido en una zona inferior de tierras con amplias perspectivas y en otra superior con un celaje borrascoso y celestial desde donde Dios censura el acto fratricida de Caín contra su hermano. Contrasta la desnudez de las figuras de Caín y Abel en la parte inferior del escenario y los agitados pliegues de los paños que envuelven la figura de Yavé. Contraste también entre la actitud inerte y horizontal de Abel y la de Caín que huye de la presencia de Dios. Contraste entre la horizontalidad del paisaje terrestre, zona de lo humano y la verticalidad del rompimiento de gloria y el descenso de Yavé entre ángeles, zona divina. Contraste entre la proximidad del tema del cuadro y la lejanía que introduce el paisaje a la izquierda. En definitiva, toda una madurada escenografía para un tema interpretado con rigor iconográfico. La distribución de masas está bien equilibrada entre una parte inferior de quietud y un dinamismo con cierta exageración en la superior, el evidente contraste cromático aparece en algunos rasgos un tanto rebuscados.

Alonso García Mures fue de origen sevillano y se instaló en Badajoz. Muestra en su pintura una formación artística claramente sevillana y más concretamente murillesca. Su actividad artística en Badajoz gira, como la de otros pintores contemporáneos, en torno al centro artístico promotor que es la catedral de Badajoz, para la que hizo pinturas y otros trabajos. Fuera de la catedral atendió a otros encargos, en la ciudad y fuera de la ciudad, para algunas parroquias. En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se le atribuyen otros dos lienzos: el *San Antonio con el Niño*, procedente del convento de las Descalzas y una *Dolorosa*.





RELACIÓN DE PAISAJISTAS

(Orden cronológico de nacimiento)

- ADELARDO COVARSI YUSTAS, 1885-1951
- RAFAEL GÓMEZ CATÓN, 1890-1961
- ÁNGEL CARRASCO GARRORENA, 1893-1960
- TIMOTEO PÉREZ RUBIO, 1896-1977
- ISAÍAS DÍAZ GÓMEZ, 1898-1989
- GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ, 1905-1982
- EDUARDO ACOSTA PALOP, 1905-1991
- ANTONIO SÁNCHEZ CORRALIZA, 1909-2000
- FÉLIX FERNÁNDEZ TORRADO, 1916-1976
- GUILLERMO SILVEIRA GARCÍA, 1922-1987
- JUAN TENA BENÍTEZ, 1925-2009
- JULIÁN PÉREZ MUÑOZ, 1927-2008
- FRANCISCO PEDRAJA MUÑOZ, 1927
- VICTORIANO MARTÍNEZ TERRÓN, 1928
- ANTONIO CASQUETE DE PRADO JARAQUEMADA, 1932
- ANTONIO VAQUERO POBLADOR, 1933-2004
- JOSÉ MASSA SOLÍS, 1935
- ANTONIO GALLEGO CAÑAMERO, 1936-2013
- TOTO ESTIRADO, 1939-1994
- MARÍA ANTONIA ACEVEDO ROMERO, 1939
- FRANCISCO BENAVENTE SOLÍS, 1940
- LUIS CANELO GUTIÉRREZ, 1942
- EDUARDO NARANJO MARTÍNEZ, 1944

- JOSÉ VEGA OSSORIO, 1945
- MIGUEL CALDERÓN PAREDES, 1950
- MIGUEL ÁNGEL BEDATE GARCÍA DE LEANIZ, 1952
- RAMÓN DE ARCOS NIETO-GUERRERO, 1952
- JAVIER FERNÁNDEZ DE MOLINA, 1956
- ZACARÍAS CALZADO ALMODÓVAR, 1959
- ÁNGEL LUIS PÉREZ ESPACIO, 1963
- FRANCISCO JAVIER MARTÍN-ROMO, 1965

ACUARELISTAS

- ANTONIO SOLÍS ÁVILA, 1899-1963
- JOSÉ ALEJANDRO MANCERA MARTÍNEZ, 1929-2003
- ANTONIO MARTÍNEZ CID DE RIVERA, 1941
- MANUEL BENÍTEZ-DONOSO LOZANO, 1944
- ISIDRO BELLOSO SÁNCHEZ, 1961
- ROSANA SORIANO POLO, 1962

GRABADOS Y OTRAS TÉCNICAS

- EDUARDO NARANJO MARTÍNEZ, 1944
- MANUEL GÓMEZ ARCE, 1951
- JAVIER FERNÁNDEZ DE MOLINA, 1956

ADELARDO COVARSI YUSTAS (Badajoz, 1885-1951)

El otoño en Extremadura.

Sin fecha

Óleo sobre lienzo

44 x 15, 44 x 32, 44 x 15 cm

Firmado en plano central, parte inferior

Museo de Bellas Artes. Badajoz

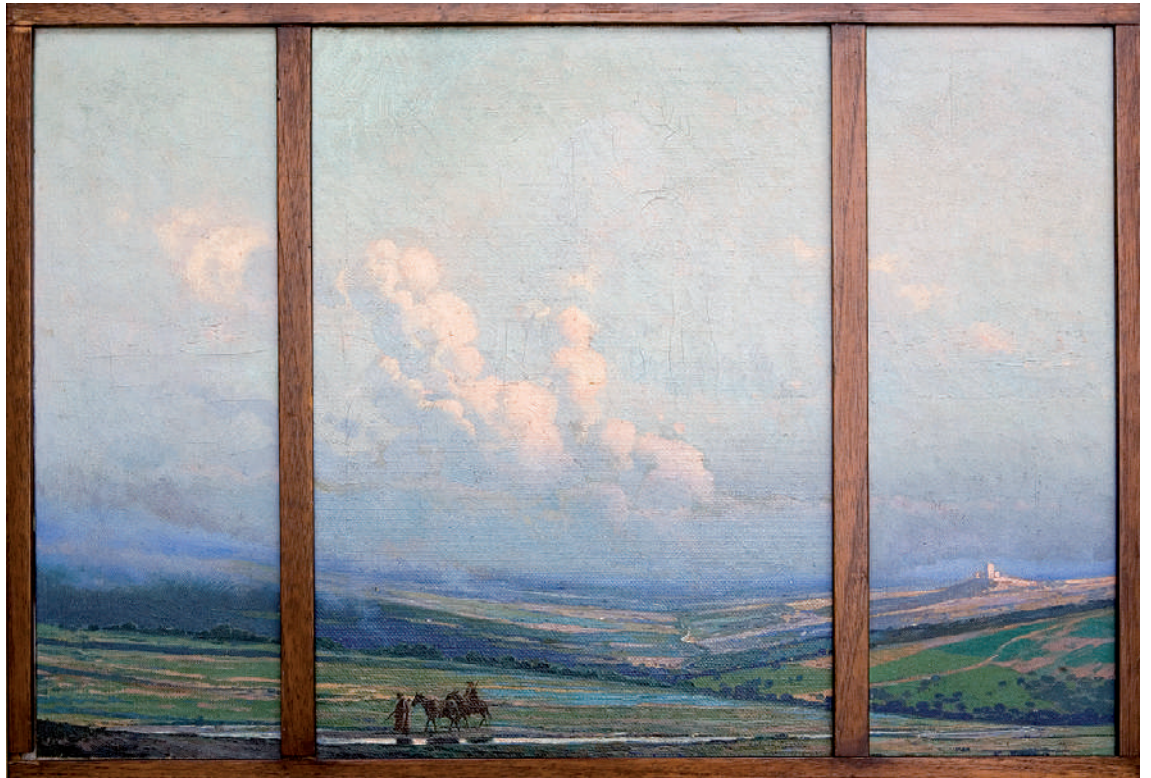
Adelardo Covarsí se ha asociado tradicionalmente a la pintura costumbrista y al tema cinegético, ello es cierto, pero, el pintor fue también un gran intérprete del paisaje extremeño. En su pintura se advierte una evolución en la que el protagonismo de la figura humana en las escenas de caza más conocidas, como *Los aguilucho* (1926), *El montero de Alpotreque* (1948), *Regreso de la montería* (s/f), etc., van cediendo espacio al paisaje como en *Montaraces de Gredos* (1948), *Paisaje con cazadores* (s/f), *El cobro* (1950), *Montería en Sierra Morena* (s/f), etc., hasta aquellas obras en las que el paisaje se impone a la figura humana, como en *Extremadura* (s/f), *Nubes de rosa* (s/f), *En la raya de Portugal* (s/f), o el paisaje que comentamos aquí. Y así hasta los paisajes puros sin presencia humana, paisajes fluviales y nocturnos de excelentes facturas.

Por lo dicho participamos de la tesis, defendida desde hace mucho tiempo por Julio Cienfuegos Linares y Manuel Terrón Albarrán y más recientemente por otros como Isabel de la Cruz Solís, de que el pintor fue «fundamentalmente un paisajista»¹⁴.

Algunos datos se repiten en el paisaje covarsiano, como la preferencia por los atardeceres cuando las nubes presentan tonos dorados, blancas nubes, algodonosas, azulados cúmulos que ascienden y se desarrollan sobre llanuras de infinitos horizontes en algunas ocasiones y encrestadas cumbres en otras. Con frecuencia el celaje ocupa más espacio en la composición que las tierras, estas se limitan al tercio inferior cubriendo amplias llanuras y suaves colinas regadas por ríos y arroyos. Cielo y tierra se funden en lejanas lontananzas de gran profundidad. A veces, el perfil de algún castillo extremeño o fortaleza se recorta en este paisaje, parece un guiño al glorioso pasado español y una evocación del patrimonio extremeño en el paisaje.

Estos elementos se perciben con claridad en este pequeño lienzo, pero grande por cuanto sintetiza la esencia del paisaje covarsiano.

14 CRUZ SOLIS, I. de la, «El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí», *Norba-Arte*, nº V, 1984, págs. 231-243.



Portugal. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

67 x 47 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Asamblea de Extremadura.
Mérida

Con Covarsí se inicia brillantemente el paisajismo extremeño en el siglo XX y —como dice Terrón Albarrán— desde entonces «la afición de nuestros pintores al paisaje es extraordinaria»¹⁵.

Sorprende la diversidad paisajística de Covarsí, en su catálogo hay paisajes urbanos inspirados en ciudades visitadas o de su Badajoz natal (*Atalayando*, 1906), fluviales inspirados en el río Guadiana, costeros captados en las costas de la vecina Portugal, paisajes de amplios horizontes alomados, serranos o encrestados. Paisajes de amplias lontananzas con una importante proporción de espacio en el lienzo para los celajes protagonizados por las nubes potentes, aborascadas, barrocas, en rojizos atardeceres, donde en ocasiones aparece también la figura humana y animales integrados en el medio natural. Otros elementos del paisaje covarsiano son el arbolado, fundamentalmente la encina, el eucalipto en el serpenteante río, el pueblo y el castillo.

El paisaje de Covarsí queda estructurado por el predominio de las líneas horizontales definidas por tierras y cielo y la profundidad graduada por el color y la perspectiva aérea.

Técnicamente Covarsí es un pintor reposado, de factura lenta, conservadora, cuidada y muy madurada. Su «cocina» es tradicional, claramente inspirada en la naturaleza pero elaborada en el estudio.

Este paisaje refleja una zona de la costa portuguesa donde el pintor acostumbraba a veranear, las arboledas de altos eucaliptos en primer término son características de los paisajes fluviales y están presentes entre las tierras llanas surcadas por serpenteantes cursos de agua dulce. En este caso las copas de los árboles hurtan protagonismo a las nubes, aunque parecen simular sus formas redondeadas. La proporción entre tierras y celaje es equilibrada, igualmente la distribución cromática entre verdes y ocre y las zonas de luces y sombras.

15 TERRÓN ALBARRÁN, M., «El paisaje extremeño», *Revista de Estudios Extremeños*, 1949, pág. 490.



Fantasía. Sin fecha

Óleo sobre tabla

95 x 110 cm

Firmado

Asamblea de Extremadura.

Mérida

Adelardo Covarsí pintó algunos paisajes puros en formato de dípticos que funcionaban como biombos. La colección de pintura de la Asamblea de Extremadura tiene dos magníficos ejemplares, uno de tonos encendidos titulado *Crepúsculo* y el que comentamos aquí.

De otra parte, nuestro pintor gustó de practicar paisajes nocturnos, algunos ejemplos son el díptico *Nocturno* (1925-1935), *Márgenes del Guadiana en Malpica* o el gran lienzo de *La leyenda del castillo* (1929), donde aparece un nocturno con la silueta del castillo de Alburquerque como un cuadro dentro del cuadro.

El término «nocturno» procede del ámbito de la música, concretamente de una pieza musical, y planteaba al pintor la dificultad de representar los elementos de la composición ocultos por la oscuridad contando solo con las fuentes de luz del cielo, es decir, la luna y las estrellas. Se utilizaban también algunos recursos como los reflejos de la luz en el agua. Desde el siglo XVIII numerosos paisajistas pintaron nocturnos, desde Turner, Jongkind, Friedrich hasta James McNeill Whistler, que instalado en París en 1859 empezó a utilizar el término «nocturnos» para sus escenas. Desde la segunda mitad del siglo XIX aparece una fecunda producción de pintura nocturna.

En España, además de algunos experimentos de Picasso, el pintor más aficionado al nocturno fue Darío de Regoyos, amigo y admirador de Whistler. Con Regoyos empieza en España una larga lista de artistas españoles que cultivaron el nocturno: Eliseo Meifrén, Jaime Morera, Villaespesa, etc.

Remitiéndose a la tradición romántica de artistas europeos el maestro Covarsí representa en el ala derecha de su díptico una masa arbolada frecuente en sus paisajes que permite gradualmente filtrar la luz entre las copas de los árboles.

A la izquierda se perfila la imagen recortada de un castillo roquero que domina el accidentado relieve sobre un profundo valle y el agua en primer término. El pintor controla magistralmente las luces de la noche entre una atmósfera aborascada y sus reflejos sobre el agua. Excelente distribución desde la parte inferior hacia arriba entre agua, tierras y celaje. La iluminación se aclara hacia arriba, también la gradación de tonalidades azuladas que hacen de esta obra una de las más conseguidas del pintor por su impresión de romanticismo, poesía y misterio.



FANTASIA

ADELARDO — COVARSI.

RAFAEL GÓMEZ CATÓN (Fregenal de la Sierra, 1890-1961)

Romería. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

31 x 40 cm

Sin firma

Museo de Bellas Artes. Badajoz

A Rafael Antonio Serapio Gómez Catón desde el punto de vista artístico se le puede considerar autodidacta. Fue amigo de Eugenio Hermoso, este opinaba sobre Gómez Catón que su posición económica desahogada y su tendencia a no exponer ni desprenderse de sus pinturas (no vendió ningún cuadro por deseo propio) le perjudicaron en el sentido de limitar el conocimiento y difusión de su obra. Solo se le conoce una exposición póstuma de 47 cuadros en Fregenal de la Sierra en el año 1981. El proyecto de crear una casa museo del pintor en Fregenal con las obras que donaría al pueblo (más de 300 piezas, hoy repartidas entre sus familiares) no cristalizó nunca. Gómez Catón fue profesor de Guillermo Silveira entre 1933 y 1935 y probablemente lo fue también en el Ateneo Arias Montano de su localidad desde 1931. Mantuvo contactos no solo con artistas e intelectuales paisanos como Hermoso, unos años mayor que él, o extremeños como Timoteo Pérez Rubio o Enrique Pérez Comendador, sino también nacionales como Joaquín Mir, José Camón Aznar, Anglada Camarasa, etc.

Gómez Catón utilizó como soportes de sus pinturas el lienzo y la tabla de pequeño formato. Para los retratos utilizaba el carbón sobre papel y para los demás temas, casi siempre paisajes, empleaba el óleo sobre lienzo a veces aplicado con espátula.

El paisaje seleccionado aquí representa una vista de la célebre *Romería de los Remedios* de su localidad natal. Su paleta fue muy colorista y luminosa, casi fauvista; su pincelada deshilachada, suelta, desdibujada, como impresionista. Gómez Catón conocía la pintura impresionista de su tiempo pues viajó por Francia, Italia, Marruecos y otros lugares. El tema preferido fue, sin duda, el paisaje extremeño; no faltan, sin embargo, en su producción los bodegones y las flores, y, con menor fortuna artística los retratos. Se mantuvo distanciado de la pintura regionalista de su época, fue un digno paisajista y un artista hoy poco conocido.

El mayor conjunto de su obra se encuentra en el ámbito familiar y en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. Ninguno de los cuadros del museo y muy pocos de su amplia producción aparecen firmados.



ÁNGEL CARRASCO GARRORENA (Badajoz, 1893 - Mérida, 1960)

Jardín. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

73 x 72 cm

Sin firma

Colección Familia López Reino.

Badajoz

Ángel Carrasco Garrorena estudió inicialmente en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz, donde tuvo como primer profesor de paisaje a Adelardo Covarsí. La preferencia de Carrasco Garrorena por el paisaje tiene que ver con que era el género más demandado y la asignatura con más matrícula cuando estaba estudiando en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en los años en que se formó allí becado por la Diputación de Badajoz entre 1913 y 1918 y hasta 1921 sin la beca de la institución provincial, y donde coincide entre otros artistas extremeños con el también paisajista extremeño Timoteo Pérez Rubio. Allí recibió clases de paisaje, practicado al aire libre, del profesor Muñoz Degrain, que había sido discípulo de Carlos de Haes, promotor del plenairismo y su sucesor en la cátedra de Paisaje en la Escuela Especial de Pintura. Al final de su estancia en la escuela también recibió las orientaciones del profesor Sorolla.

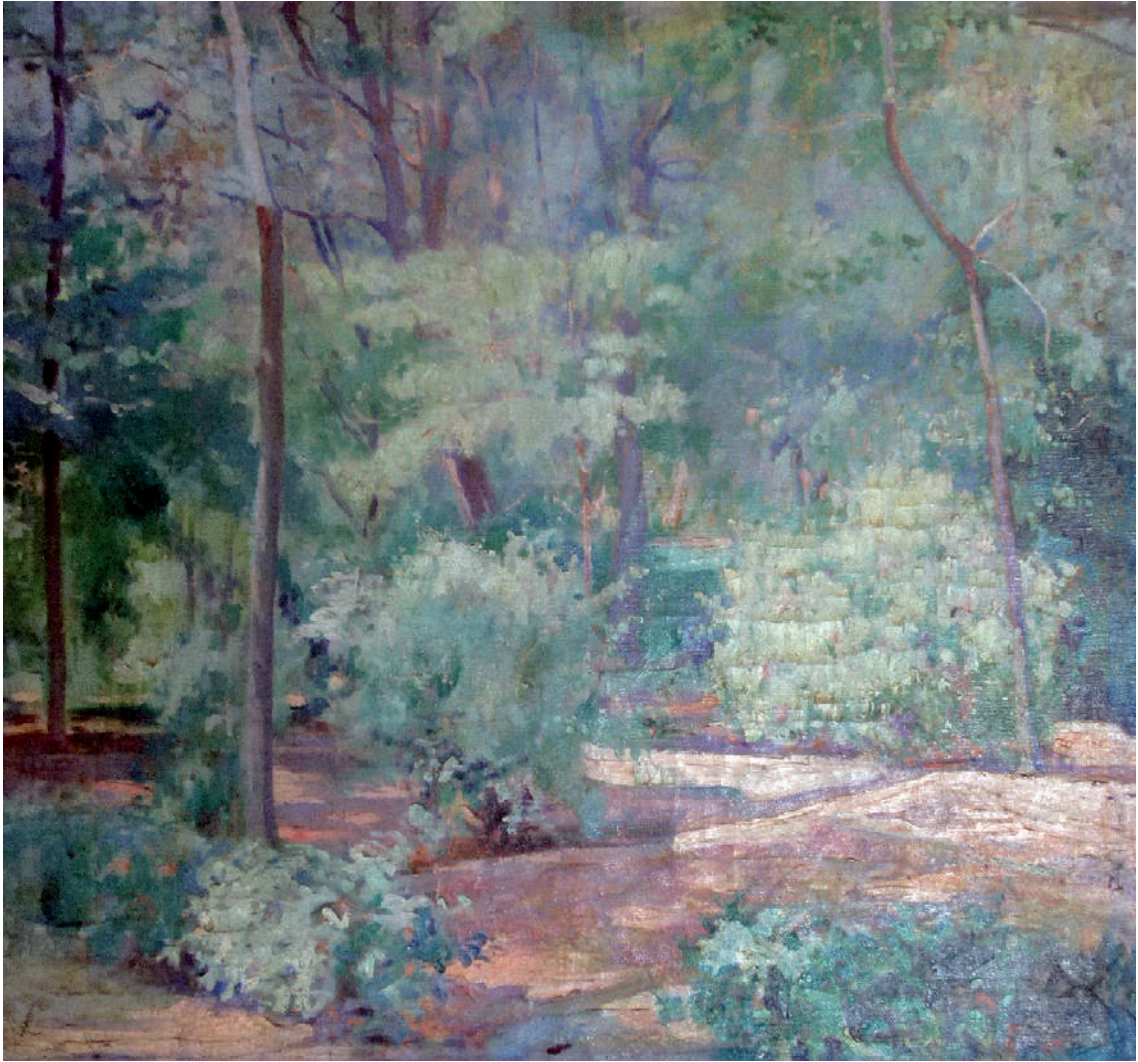
Entre 1923 y 1924 Carrasco Garrorena estuvo en París durante un tiempo impreciso y conoció el ambiente artístico de Montparnasse. En junio de 1924 ingresó en el sanatorio del Carmen de Mérida (antiguo Manicomio) a los 31 años de edad, de donde no volvió a salir.

Por tanto, su producción artística no sobrepasa el centenar de obras y se desarrolla solo durante tres años, una corta carrera artística que se truncó cuando prometía los mejores y más granados frutos. Su enfermedad mental le sumió en un profundo mutismo y en una total inactividad artística hasta su muerte acaecida en 1960. Con su desaparición prematura de la escena artística extremeña se frustró una de las esperanzas más prometedoras de la plástica regional de la primera mitad del siglo XX.

Aunque Ángel Carrasco Garrorena practicó la figura humana y el retrato, donde se perciben con mayor claridad sus dotes artísticas es en el paisaje, que fue su tema preferido.

Un paisaje de concepción moderna, de resonancias impresionistas, captadas en el ambiente artístico parisino. Paisaje eminentemente natural, con preferencias por jardines y parques de tonalidades verdosas donde el sol penetra entre las ramas y el follaje llegando al suelo; donde la luz filtrada por el ramaje produce luces y sombras de tonos más oscuros del mismo color. No hay negros en las sombras de Carrasco Garrorena. El pintor muestra buen dominio en las luces y las sombras dispuestas en profundidad y conduciendo la mirada al fondo. El equilibrio entre las verticales de los troncos y las horizontales del suelo o las tierras producen entornos armónicos en los que alguna escultura o fuente rompe el dominio de lo natural.

La luz brillante de influencia sorollista y la pincelada corta y suelta de estilo impresionista son otras señas de identidad del paisaje de nuestro pintor.



Paisaje rocoso. Sin fecha

Óleo sobre cartón

19 x 26 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Colección familia López Reino.
Badajoz

El género del paisaje fue tomando cada vez más protagonismo desde el último tercio del siglo XIX. Durante la juventud de Ángel Carrasco Garrorena el paisaje era un tema seleccionado por los pintores y cada vez más frecuente en las exposiciones de la época. Nuestro pintor se apartó de la pintura costumbrista que triunfaba en su época en Extremadura y en su ciudad natal prefiriendo el paisaje de corte impresionista que se imponía fuera de la región; en este sentido podemos decir que era un pintor avanzado y moderno.

El paisaje de Carrasco Garrorena fue una pintura al aire libre, enseñada y aprendida en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado desde el magisterio ejercido por Carlos de Haes y practicada por otros artistas como el también extremeño, contemporáneo y colega Timoteo Pérez Rubio.

El paisaje de Carrasco Garrorena es un paisaje siempre deshumanizado, en este caso un paisaje castellano que parecía el que mejor encarnaba el carácter español, quizás influenciado por su maestro Aureliano Beruete.

Paisaje con predominio de la línea ligeramente diagonal, muy diferente de sus paisajes de jardines y parques en los que predominan las líneas verticales de los troncos arbóreos y las horizontales de las tierras, donde se sustituye la gama de los verdes por los ocre de los paisajes rocosos, de piedras sueltas unas veces y grandes masas rocosas otras. Diferencia también la del punto de vista alto a veces, sobre todo en los de escenarios amplios que dan lugar a panorámicas, y más bajos en los paisajes de jardines y parques.

En unos y otros paisajes como característica final Carrasco Garrorena concedió siempre más importancia al color que al dibujo.

La mayor parte de la obra del pintor está sin fechar, pero como el período productivo llega hasta el año 1924, cuanto tenía 31 años, y terminó su formación «reglada» en 1921, podemos afirmar que la mayor parte de su obra se localiza temporalmente entre ambos años.



TIMOTEO PÉREZ RUBIO (Oliva de la Frontera, 1896 - Valençã, Brasil, 1977)

Paisaje otoñal con fuente.

Circa 1920

Óleo sobre cartón

46 x 39 cm

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Timoteo Pérez Rubio fue discípulo de Adelardo Covarsí en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz, en 1915 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, casó en 1922 con la escritora Rosa Chacel y marchó a Italia pensionado por la Academia Española de Roma. Entre 1922 y 1928 Timoteo Pérez Rubio permaneció en Italia formándose en los nuevos movimientos de la plástica europea de aquellos años, de esta época se conservan pocas obras aunque fue de gran fecundidad creativa pintando numerosos paisajes. En 1928 vuelve a España y se instala en Madrid integrándose muy activamente en la sociedad cultural de la capital y comprometiéndose con la causa republicana.

Donde Pérez Rubio se encontró más cómodo y aportó más fue en el paisaje, con frecuencia sobre cartón (como el que se comenta aquí). Se le incluye en el grupo de los llamados «Paisajistas de El Poular», constituido por un grupo de becados por la Dirección de Bellas Artes en 1918 para que en la Residencia de Paisajistas de la Cartuja de El Poular, en la Sierra de Guadarrama, completasen su formación y fomentasen el tema del paisaje como táctica para romper con el academicismo trasnochado. Pintó paisajes naturales, rurales y urbanos; en estos con figuras y en los naturales sin ellas; paisajes de Extremadura, Galicia, Asturias, diferentes versiones de la plaza de la localidad castellana de Buitrago, paisajes italianos (Nápoles, Lacio, Siena y Venecia), alpinos, suizos (ginebrinos) y especialmente paisajes brasileños (Valençã e isla de Paquetá). En síntesis, el paisaje monopolizaba prácticamente toda su producción. El retrato fue para él un tema ocasional y un medio de subsistencia en su etapa brasileña.

Las primeras creaciones de Timoteo se ven influenciadas por el impresionismo como lenguaje plástico y por el paisaje como tema. El artista extremeño se convirtió en uno de los pintores más novedosos del panorama artístico español de su tiempo, hecho patente si se compara con la estética conservadora de sus contemporáneos Hermoso y Covarsí, entre otros, en Extremadura.

Hacia 1924-1925 Timoteo Pérez Rubio pintó los llamados «Paisajes alpinos»; durante estos años culmina su etapa de ecos cezannianos. Timoteo hizo incluso algunas incursiones en el surrealismo en la década de los años treinta, no fue ajeno a cierta influencia picassiana de la época clasicista en su obra «Esperanza». Estos devaneos con las vanguardias se interrumpieron durante la Guerra Civil y después de la contienda nada quedó, sino que nuestro pintor recuperó el tono de sus paisajes de los años veinte.

Momento decisivo en su evolución plástica fue su estancia en Italia (1922-1928). Este pequeño y magnífico *Paisaje otoñal con fuente*,



pertenciente a su primera época, transmite serenidad y silencio, quietud y melancolía. Construido en tonalidades verdes y ocre, el jardín y la fuente con sus chorros de agua son el tema y el centro de la composición. De los árboles que rodean la fuente caen hojas ocráceas entre los troncos, anunciadoras de la estación otoñal. Hay una tímida concesión a la figura humana, pero, el protagonismo es de la naturaleza. Quizás Pérez Rubio se inspiró en alguna de las fuentes de uno de los múltiples jardines italianos.

Sin duda este paisaje hay que relacionarlo con *Jardín de otoño* (1919), obra perteneciente a su etapa de formación y a los primeros años de la década de los veinte, y sin embargo de gran modernidad y anunciadora de la inquietud vanguardista de su autor.

Paisaje. Sin fecha

Óleo sobre cartón

44 x 47 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

La preeminencia del ambiente de montaña, sus masas y pendientes, el predominio de una naturaleza eminentemente verde, donde el caserío es disperso y de escaso protagonismo, la tímida e insignificante presencia humana, junto a la elevada línea del horizonte para captar mayor espacio en un pequeño soporte, son datos que nos hacen pensar en un paisaje del grupo de los paisajes alpinos pintados por Pérez Rubio a principio de la década de los años veinte, cuando su esposa, Rosa Chacel decía de Timoteo: «... pintaba a destajo, con el mayor entusiasmo. ¿A dónde habrán ido a parar todos aquellos cuadros?»... «Fueron muchos años, casi seis años recorriendo Italia...»¹⁶. En el invierno del año 25 al 26 el matrimonio pasó a Normandía, donde Pérez Rubio pintaría su obra más lograda titulada *Paisaje de Normandía* (1925), Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, depositada en el MEIAC por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El mismo año de 1925 el matrimonio marchó a París donde se abrió una nueva etapa para el pintor. En 1927 vuelven a Madrid.

Centrada con aproximación la fecha del paisaje que comentamos, lo cierto es que puede relacionarse con otros de la colección del Museo de Bellas Artes de Badajoz como *Paisaje alpino* (1925) y *Paisaje italiano* (1924) o *Paisaje alpino* (1924) del MEIAC.

En 1931 Timoteo es nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno, participa con frecuencia en exposiciones y obtiene algunos galardones. La Guerra Civil supuso una ruptura en su actividad artística a favor de una actividad política en la cual asumió un papel protagonista en la salvaguardia del patrimonio artístico español, durante el gobierno de Largo Caballero. Pérez Rubio se encargó del traslado de los fondos artísticos del Museo del Prado y de otras colecciones públicas y privadas de Madrid a Valencia y después a Ginebra, para evitar su destrucción por los bombardeos indiscriminados de la aviación fascista.

Al final de la guerra retomó los pinceles y se dedicó a pintar el paisaje suizo, incluso organizó una exposición en Ginebra.

16 CHACEL, R., *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1980, pág. 28.



Riachuelo de Valença (Brasil).

Circa 1949-1951

Óleo sobre lienzo

83 x 100 cm

Sin firma

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Después de la Guerra Civil Timoteo Pérez Rubio se trasladó a París con Rosa y su hijo Carlos hasta que la ocupación alemana le obligó a exiliarse a Río de Janeiro en 1940. Se inicia una nueva etapa en la producción artística del pintor que duró 34 años y que discurrió por diferentes momentos. Avalado por algunas familias brasileñas destacadas, el pintor logró hacerse con una clientela segura y fiel, al tiempo que el valor intrínseco de su obra le proporcionó una crítica favorable. Pérez Rubio llega a Brasil con el cartel de paisajista y en un momento en el que la plástica europea se agitaba entre la tradición pictórica y la renovación que imponían las vanguardias. Hasta Brasil llegaban también aires renovadores, a veces de la mano de artistas europeos, de modo que el modernismo pictórico brasileño (Modernidade) fue lo que Pérez Rubio percibió primero a su llegada a Brasil. Se trataba de un movimiento artístico un tanto desordenado, poco conocido y contradictorio, que se desarrolló durante las décadas de los 30 y los 40, con más intensidad en el centro artístico de São Paulo, verdadera capital del modernismo, que en la más conservadora Río de Janeiro, ciudad en la que el ambiente artístico era un tanto anodino.

La producción de Timoteo Pérez Rubio en su etapa brasileña se distribuye entre retratos y paisajes, los 472 retratos brasileños —según su esposa Rosa Chacel— se mantienen en la misma línea estilística dentro de un academicismo y realismo impuesto, al menos en parte, por la clientela. Sin embargo, el paisaje fue el ámbito de la libertad y de la calidad en este período. La naturaleza brasileña cautivó con su fuerza e intensidad los pinceles del artista ofreciéndonos un nuevo concepto del paisaje. La vitalidad y la variedad de la vegetación, la exuberancia y el color de las flores impresionaron al pintor en Valença y en el parque «Darke de Matos» de la isla de Paquetá.

A la primera época brasileña pertenece este paisaje titulado *Riachuelo de Valença*, que representa efectivamente un riachuelo de esta localidad del estado de Bahía, en donde se instaló el pintor a su llegada a Brasil en 1940. La obra puede fecharse a finales de esta década o principios de la siguiente (1949-1951). Traduce el primer contacto del pintor con la selva tropical y el impacto del paisaje de una finca grande, con una vegetación exuberante y virgen, hoy desaparecida. Fue un lugar frecuentado por el artista, del cual pintó varios lienzos vendidos en Brasil y hoy en paradero desconocido, excepto este, que, por otra parte, es el único existente en España de esta primera época brasileña. En el citado libro de Rosa Chacel *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* se reproduce



en la página 56 una de las versiones del cuadro que comentamos y que aparece con el título *Árboles sobre el arroyo*.

En 1973 Timoteo regresa a España, al año siguiente vuelve a Brasil. Los trámites para la vuelta definitiva no llegaron a tiempo y nuestro artista murió en Valença a los 81 años.

ISAÍAS DÍAZ GÓMEZ (Romángordo, Cáceres, 1898 - Madrid, 1989)

Paisaje (Dehesa de la Villa).

1935

Óleo sobre lienzo

67 x 77 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular. Madrid

Isaías Díaz pintó diferentes temas en varias técnicas: bodegones, retratos, paisajes, etc., en lienzos fundamentalmente, monotipos, dibujos, azulejos, etc. Pero sus paisajes constituyen una parte importante de su producción.

A los 37 años de edad pintó este paisaje, firmado un año antes del comienzo de la Guerra Civil cuando vivía en la zona de la Dehesa de la Villa, lugar al noreste de Madrid situado entre la Casa de Campo, la Ciudad Universitaria y el Monte de El Pardo. Este espacio, hoy englobado en la trama urbana madrileña, estaba atravesado por varios arroyos que desaguaban en el río Manzanares, uno de ellos era el de Amanuel, hoy ya no existe. La Dehesa de la Villa era conocida antiguamente como Dehesa de Amanuel. Algunos caminos de esta dehesa fueron arreglados en tiempos de Carlos III, entre ellos la Vereda de los Carabineros, actual calle Francos Rodríguez, donde vivió Isaías, que llegaba hasta el monte de El Pardo. Después de la Guerra Civil este lugar a las afueras de Madrid se convirtió en sitio de ocio, para pasar un día de campo, cenar en sus merenderos o hacer alguna excursión. Sin duda fue un lugar de esparcimiento para mucha gente y también para Isaías y su familia. Por ello, el pintor interpretó frecuentemente en dibujos y pinturas algunos paisajes inspirados en estos parajes.

En algunas interpretaciones, como en este paisaje que comentamos, el cuadro se organiza en una zona superior ocupada por la copa de los árboles de colores verdes muy característicos del pintor, la zona media de los troncos de claras líneas verticales y el suelo pardo surcado por algún camino.

Isaías pintó otros paisajes que representaban otros ámbitos, no solo los próximos a su casa en la Dehesa de la Villa. También pintó la dehesa extremeña, amplios paisajes con lejanos horizontes como los de Nieva (Segovia), su localidad natal de Romángordo (Cáceres) o Las Villuercas, playas, tierras con almendros floridos, encinares, olivares, etc.



La fuente de los tres caños.

1976

Óleo sobre lienzo

46 x 61 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección particular. Valencia

Isaías nunca se desarraigó de su tierra extremeña, a pesar de que se marchó solo a Madrid a los quince años para estudiar magisterio y poco después llegaron sus padres y dos hermanos. Sin embargo, ocasionalmente visitaba su tierra durante las vacaciones.

Este paisaje pertenece a la última etapa en la trayectoria artística de Isaías, la de la década de los años setenta, que supuso la vuelta de Isaías a la pintura con una intensa actividad expositiva.

Este paisaje urbano representa una interpretación fiel de este rincón de Guadalupe que aún hoy permanece casi idéntico, lo que da fe de la inspiración del pintor en escenarios reales y de su exacta interpretación.

El territorio de Guadalupe le fue siempre próximo y querido a Isaías, pues otras obras suyas representan la zona, como *Las Villuercas* (1975) o calles de la localidad del Real Monasterio como *Calle de los palos* y *Calle de los troncos*, dos versiones sobre la misma calle. Estas obras están pintadas en la misma fecha que el paisaje que comentamos, es decir, 1976, época artística de gran madurez e intensa creatividad.

Otros paisajes urbanos de Isaías representan su pueblo natal, así el *Paisaje de Romangordo* (1952) y *Plaza de Romangordo* (1970).

El paisaje urbano de Isaías se caracteriza por su realismo, los volúmenes claros y rotundos, de evocación cubista, las fieles perspectivas y los logrados encuadres.



GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ (San Vicente de Alcántara, 1905 - Madrid, 1982)

Olivos y encinas. 1973

Óleo sobre lienzo

73 x 92 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección MEIAC

Ortega Muñoz fue un auténtico autodidacta. En 1921 desde su localidad natal se traslada a Madrid, donde trabaja como mancebo de botica y realiza sus propios aprendizajes de pintura haciendo de copista en el Museo de Reproducciones Artísticas del Casón del Buen Retiro. Con apenas veinte años se marcha a París, donde convive con el escritor Gil Bel e inicia un período de quince años en los que visita y reside en numerosos países europeos: «Existen pocas ciudades europeas en las que no pasé hambre» dijo el pintor en una entrevista periodística. Visitó también algunos países de Oriente Medio (Grecia, Turquía, Palestina y Egipto). Este continuo vagar, más propio de nómada que de bohemio, se contradice con la idea expresada en alguna ocasión de un pintor apegado a su tierra extremeña. Estos viajes le permitieron conocer la pintura europea, especialmente la francesa y la italiana, y explican también la condición autodidacta del pintor. Entre 1930 y 1935 vive en Etrusia (Italia) a orillas del Lago Mayor. En 1939, concluida la Guerra Civil, se instala definitivamente en España, en Valencia de Alcántara, alternando con presencias en Madrid, donde vivió definitivamente con su esposa a partir de 1952.

Ortega Muñoz es ya un pintor maduro, con un estilo definido, innovador y posicionado frente al folclorismo de la pintura extremeña. Pintor alejado de la vida social, alcanzó altas cotas de calidad artística, fue considerado como uno de los representantes más prestigiosos del paisajismo español de postguerra y ha sido reiteradamente galardonado y elogiado por la crítica.

Ortega Muñoz supo ennoblecer lo cotidiano, sublimar lo corriente, enaltecer lo común. Practicó hasta los primeros años cincuenta el retrato y el bodegón; pero fue el paisaje el verdadero objeto de su inquietud estética a partir de finales de los años cincuenta. Sus paisajes, tan característicos y personales, se muestran tal como son, con respeto absoluto a la naturaleza, sin interpretación. Son el resultado de una lenta maduración interior, de un proceso de interiorización a veces prolongado. Fue clara su preferencia por los paisajes del interior de España, especialmente los extremeños, castellanos y riojanos, y del interior de la isla de Lanzarote a partir de finales de los años sesenta. Paisajes sin figuras aunque se percibe la presencia del hombre, desolados, silenciosos, desérticos aunque humanizados por quienes han hecho los surcos, las



Paisaje de tierras rojas.
1964-1967

Óleo sobre lienzo

73 x 93 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección MEIAC

paredes, los pozos, las podas de los árboles, los caminos transitados, etc. Paisajes agrestes, reposados, poco favorables a las abundancias cromáticas y cegadoras por la intensa luz del interior. El protagonismo de las tierras deja poco espacio a los celajes, que suelen reducirse a franjas blancas en la parte superior del lienzo. Gerardo Diego calificó su pintura de «esencial», entendiéndolo por tal que lo que Ortega plasma en el lienzo es el ser, no la apariencia. Esta intención de captar la esencia puede equivocarse con un aparente simplismo o ingenuidad de su pintura, cuando, en cambio, de lo que se trata es de representar las esencias, lo fundamental del paisaje.



Lanzarote. Higueras. 1969

Óleo sobre lienzo

61 x 85 cm

Firmado en la parte inferior central

Colección FundArte Ocular

Geográficamente el paisaje de Ortega es el de su localidad natal, San Vicente de Alcántara, pero también es el paisaje de Castilla, de La Rioja, de Lanzarote, que descubre a finales de la década de los sesenta y que estaría presente en el resto de su obra. En síntesis el protagonismo del inconfundible paisaje de Ortega Muñoz es siempre el de la tierra. El celaje se limita a una estrecha faja superior del cuadro surcada, en ocasiones, por alguna deshilachada nube.

Su paisaje no es un paisaje de grandes extensiones inacabables, sino que es un paisaje con medidas, con límites: las paredes de piedra, las cercas con sus entradas, los caminos, los espacios inclinados con sus besanas, los bancales, etc.

Son campos generalmente llanos, alomados, con cierto relieve en ocasiones; campos de Extremadura, La Rioja y Castilla; campos cultivados, labrados, sembrados de castaños, viñas, olivos, encinas, retamas y las características higueras y viñas lanzaroteñas en sus pozas u hoyas protegidas de los vientos con paredes.

En definitiva son paisajes humanizados sin figuras, tierras labradas sin labradores, trabajadas sin la presencia de trabajadores pero con una evidente huella humana. Paisaje profundamente humanizado, aunque el pintor prescinde siempre de la figura humana.

Paisajes de apariencia fácil, de concepción sencilla, inconfundibles, de un cromatismo humilde y franciscano, pues su gama cromática fue tan austera como lo representado en los paisajes, aunque rica en tonalidades y matices. El dibujo fue claro y rotundo, definitivo en la delimitación de los espacios del cuadro.

Ortega Muñoz en una apreciación superficial de su obra puede parecer repetitivo e involucionista, sin embargo, no hay dos paisajes iguales en su producción pictórica.

Es evidente un proceso de simplificación —que el mismo pintor admitía— consistente en despojar la obra de todo lo que no fuera esencial hasta llegar a la síntesis del tema. Esta evolución ha sido calificada de «despojamiento», es decir, eliminación, no solo de elementos en el paisaje, sino de colores, que, sin embargo, producía un enriquecimiento de los matices. De modo que Ortega Muñoz, al final de su producción no llegó al agotamiento —como sucede en otros artistas—, sino al refinamiento y a la pureza de su propio arte, impregnado de una calidad que le sitúa entre los mejores paisajistas españoles de posguerra, con referencias a Benjamín Palencia, en cuanto a la estructuración y organización de



los campos, a Caneja y Vaquero. Fue un pintor próximo a la Escuela de Madrid, aunque independiente y renovador del paisajismo de su época.

Técnicamente, Ortega Muñoz siempre utilizó telas absorbentes que evitaban los brillos y presentaban mate los colores. En el proceso de ejecución, una vez madurado e interiorizado el cuadro, el trabajo se hacía con rapidez y decisión, no había ya espacio para la vacilación.

En definitiva, el paisaje de Ortega Muñoz es un paisaje esencial, desprovisto de toda superficialidad y barroquismo, paisaje renovador en la pintura española de posguerra, muy personal, único e inconfundible.

EDUARDO ACOSTA PALOP (Villagarcía de la Torre, 1905 - Sevilla, 1991)

Un pueblo. Sin fecha

Óleo sobre tabla

45 x 60 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

A los seis años Eduardo Acosta con su familia se trasladó a vivir a Monesterio, donde su padre, natural de Zafra, ejerció de zapatero. A los dieciocho años de edad, se marchó a Sevilla a trabajar y a formarse en la Escuela de Artes y Oficios primero y, después, en la Escuela de Bellas Artes de la capital andaluza. Más tarde, en 1935, obtuvo el título de Profesor de Dibujo en la Academia de San Fernando de Madrid.

Trabajó como pintor ceramista en la fábrica de Mensaque y Vera, en Triana. Desempeñó una importante y continuada labor docente como profesor en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, de la que más tarde fue su director, y en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Ejerció como profesor de Dibujo de Educación Secundaria en Elche y más tarde en el Instituto de San Isidoro de Sevilla.

Acosta se sintió atraído por los paisajes del extremeño Covarsí, por la pintura de Gonzalo Bilbao y más definitivamente la de Gustavo Bacarissas. En Sevilla fue discípulo de Gómez Gil y José Rico Cejudo, fue condiscípulo de Manuel Echegoyán, Rafael Cantarero, Agustín Segura y Ramón Monsalve. A su vez, fue maestro inicial de Eduardo Naranjo.

Eduardo Acosta fue un notable pintor extremeño de nacimiento, nunca se desarraigó de Extremadura ni de su patria chica, Monesterio; pero, fue sevillano de formación y de adopción, y toda su carrera pictórica y docente la desarrolló en Sevilla.

Como pintor Eduardo Acosta es esencialmente un gran paisajista, aunque practicó con frecuencia los temas costumbristas con figuras, el bodegón, el florero y la pintura sobre cerámica; sin embargo, el grueso de su producción está constituido por la pintura de paisajes naturales, de calles y rincones de muchos pueblos y ciudades de Extremadura, Ávila, Andalucía, Tenerife, Teruel, Venecia, etc.

Su técnica habitual fue el óleo y la acuarela, en esta se mostró como un auténtico maestro. Como soportes utilizó el lienzo o la tabla.

Él mismo decía: «Mis temas han sido siempre muy variados. Me gusta la variedad en el arte y en la vida. La figura, la composición y sobre todo el paisaje. Y en los procedimientos pictóricos, ante todo el óleo y la acuarela»¹⁷.

17 ZOIDO DÍAZ, A., «Artistas de Extremadura. Eduardo Acosta», *HOY*: 29-7-1972.



Nocturno. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

63 x 78 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho. Reverso: «Albarracín (Teruel) Eduardo Acosta»

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Los paisajes de Acosta son naturales o urbanos, presentan siempre un meditado encuadre, en el que los volúmenes se equilibran con acierto y las masas resultan bien orquestadas. El color es esplendente enriqueciendo al dibujo, utiliza una paleta rica en matices cromáticos, brillante y jugosa. La luz, en juego armónico con el color, es otro componente esencial del paisaje, especialmente propio es el logrado juego de luces y sombras sobre las paredes, muros, calles, etc.

La pintura de Acosta, que él mismo definió en una ocasión como «tradicional», es esencialmente una pintura amable, sin ningún atisbo pesimista, trágico o traumático; es también una pintura pulcra, consecuencia de un lenguaje pictórico claro y preciso.

Alterna el empaste vigoroso y la sutil pincelada, la entonación encendida y la modulación delicada, los cálidos fulgores y la luminosidad más tenue, contrastes bien combinados y hábilmente compaginados.

Su actividad expositiva fue muy intensa especialmente en Sevilla, en menor grado en Córdoba y en Extremadura en Badajoz y Zafra. Concurrió desde 1936 a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En estas muestras fue frecuentemente galardonado.

Los paisajes de Acosta suelen ser paisajes deshumanizados, la figura humana, cuando aparece, incluso en grupos, suele ocupar un lugar secundario, el protagonismo siempre son las formas naturales, arquitectónicas. En este nocturno de Albarracín el grupo humano de la izquierda es infrecuente, por humano y por nocturno. Aquí el pintor se nos muestra sobre todo con absoluto dominio de las luces, las naturales de la noche y las artificiales, las interiores y las exteriores, así como las que porta el grupo humano procesional, sus reflejos, las zonas iluminadas y las oscuras. Los contrastes de la luz nocturna entre los volúmenes arquitectónicos urbanos resultan muy logrados.

Todo un alarde de control lumínico, de severo cromatismo y de magistral encuadre.



ANTONIO SÁNCHEZ CORRALIZA (Villanueva de la Serena, 1919 - Barcelona, 2000)

Calafell. Club náutico. 1964

Óleo sobre tabla

38 x 46 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho. Inscripción en el reverso: «Calafell. Club náutico. 1964»

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Corraliza inició su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz bajo el magisterio de Adelardo Covarsí y de Ángel Zoido, completándola después en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en sus frecuentes visitas al Museo del Prado. En Badajoz ejerció como inspector de policía y como profesor de dibujo, aquí terminó la carrera de Magisterio. En 1942 se trasladó a Barcelona donde se estableció definitivamente; allí creó en 1952 la Sala de Arte «Corraliza», donde exponía permanentemente y mantenía una Academia de pintura.

Ha desarrollado una frecuente actividad expositiva con presencias en Badajoz, Barcelona, Madrid, Cáceres, Valencia, Zaragoza, Bilbao, etc. Y en el extranjero en Roma, París, Nueva York, Alemania, Lisboa, etc. Consecuentemente su obra está muy repartida en instituciones públicas y privadas dentro y fuera de España.

Sus temas preferidos fueron el retrato y el paisaje, con especial dedicación a las marinas y escenas de playa de la costa catalana (Tossa, Lloret, Santa Cristina, San Lorenzo de Hortons, Calafell...), de Menorca e Ibiza.

Este paisaje, tomado directamente al aire libre, representa un club deportivo de la costa de Calafell, municipio perteneciente a la provincia de Tarragona, en la comarca del Bajo Penedés.

Aquí se resumen las señas de identidad de su paisajismo, donde Corraliza hace gala de una pincelada suelta, claramente impresionista y de un acertado y rico cromatismo, frecuente en su obra y acertadamente graduado desde la arena de la playa hasta el azul del celaje. La composición queda distribuida en tres bandas o zonas; un primer término de playa arenosa y dorada, un plano medio de instalaciones playeras y club deportivo que da nombre al cuadro, con los mástiles de los barcos perfilándose como líneas verticales sobre la zona superior de un horizonte marino de tonos turquesa y el cielo azul manchado de nubes.



FÉLIX FERNÁNDEZ TORRADO (Santa Marta, 1916 - Madrid, 1976)

Paisaje. 1956

Óleo sobre lienzo

200 x 320 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Casino de Badajoz. Badajoz

Como tantos pintores extremeños su primera formación se inicia en la Escuela de Artes y Oficios, en la que fue alumno de Adelardo Covarsí y luego profesor. Completó estudios con la licenciatura en Bellas Artes en la Escuela de San Fernando de Madrid, donde recibió instrucción de Francisco Núñez Losada, padre de Francisco Núñez de Celis, condiscípulo y amigo de Fernández Torrado, siguiendo la tradición de la pintura realista de paisaje realizada al aire libre practicada por el gran maestro Carlos de Haes.

Cuando murió Adelardo Covarsí en 1951 le sucedió en el cargo de director del Museo de Bellas Artes de Badajoz dejando el cargo al trasladarse definitivamente a Madrid en 1958 hasta su fallecimiento. Félix pasaba frecuentes estancias en la finca familiar de El Rejío, en la falda de la sierra Monsalud que mira hacia Nogales, donde encontraba su inspiración para el paisaje serrano extremeño. Sus logrados enfoques de la sierra Monsalud muestran su inspiración directa en ese territorio tan virgen y natural, donde las encinas de retorcidos, secos y viejos troncos alternan con otras ondulantes, jóvenes, de claros ramajes en desniveles de rocas redondeadas o angulosas y abruptas crestas que nos transportan a una naturaleza salvaje de amplísimas perspectivas, brumosas atmósferas donde se perfilan en las lejanías los picachos y las siluetas de algunas fortalezas del entorno de Monsalud, como las de Nogales, Feria, Salvatierra, etc.

El de Félix Torrado es un paisaje sin figuras pero con vida animal, así lo indica la presencia de buitres, cabras en los riscos de Gredos, podencos bebiendo en charcos y arroyos, quizás evocación de su afición a la caza o de la obra cinegética de su maestro Covarsí. Sus celajes de deshilachadas nubes permiten la luz rasante de la mañana proyectando alargadas sombras sobre herbáceos suelos entre rocas graníticas.

Nuestro pintor captó la autenticidad de la sierra extremeña, su alma brava y bella en los colores naturales de las rocas, las encinas, los prados y las charcas; en las tierras y sus cielos, en un alarde de representación de la envolvente atmósfera serrana.

Este destacado paisajista, académico Correspondiente de la Real Academia de San Fernando y pintor cotizado, optó por el realismo pictórico tradicional al margen de otros movimientos modernos en su



Paisaje extremeño. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

90 x 117 cm

Sin firma

Colección FundArte Ocular

época. Practicó una pintura de técnica reposada, tranquila, directamente inspirada en la realidad y sus detalles, aplicando el pincel en sus lejanías y la espátula en lo más próximo del lienzo. Fue un auténtico maestro de las distancias en el cuadro, de las cercanías y las lejanías.

Practicó diversos géneros como el bodegón y el retrato; pero fue el paisaje extremeño el tema predilecto de sus pinceles. El crítico Antonio Zoido se preguntaba hace muchos años: «Cómo Félix Fernández Torrado ha podido lograr, con respecto a nuestro paisaje, una mezcla tan ponderada, una amalgama tan pura y conseguida de idealismo y realidad, de concreción y vuelo, de vigilia y ensueño, hasta plasmarla en la armonía, la perfección escueta de su logro...»¹⁸.

Sus cuadros son una de las mejores páginas de un tipo de paisaje extremeño, el de la sierra y la dehesa natural extremeña.

18 HOY: 16-5-56.



GUILLERMO SILVEIRA GARCÍA (Segura de León, 1922 - Badajoz, 1987)

Carros en la cuesta. 1968

Óleo sobre táblex

69 x 94 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular. Badajoz

El tema del paisaje, más que el del bodegón y menos que la figura humana y la escultura, ocupó también la atención de Silveira.

Este paisaje pertenece a una época de plena madurez creativa del artista. Silveira tenía 46 años de edad, estaba establecido definitivamente en la ciudad de Badajoz siendo profesor de la Escuela de Artes y Oficios, mantiene una intensa actividad expositiva y recibe premios importantes, desarrollando su doble faceta de pintor (muralista y de caballete) y la de escultor.

Carros en la cuesta presenta en el centro de la composición dos carretas tiradas por sendas reatas de animales de tiro y empujadas por dos figuras que ascienden pesadamente por la cuesta de salida del caserío. A un lado y otro se distribuyen las casas de dos plantas y tejados abuhardillados. En el horizonte se definen tierras alomadas y cielo enmarañado de ligeros estratos. Por ello es un paisaje mixto, esto es, urbano y natural, con un punto de vista ligeramente elevado que facilita amplias perspectivas.

El dibujo de línea gruesa tan propio del pintor origina perfiles muy definidos, lo que unido a los colores planos, sin tonalidades, da lugar a volúmenes muy claros y nítidos. La acumulación de arquitecturas y demás elementos compositivos produce cierto «horror vacui» con muchos elementos en la composición, lo cual también es característico de otras obras silveirianas.

El movimiento esforzado de las carretas tiradas por animales de tiro contrasta con la quietud reinante en el caserío que limita la cuesta. Contraste también entre un plano próximo y abigarrado y el lejano más abierto. Todo ello dentro de la más pura estética de Silveira y de su personal e inconfundible estilo.



JUAN TENA BENÍTEZ (Castuera, 1925 - Badajoz, 2009)

Tormenta en La Serena. 1998

Óleo sobre lienzo

130 x 90 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

En la Historia del Arte universal se encuentran numerosos ejemplos de pintores que se ocuparon de representar los cielos en sus pinturas, se les llama «celajistas» si se dedicaron con empeño y profusión a la representación de cielos, nubes y elementos atmosféricos. A sabiendas de que se pueden citar otros nombres recordemos por ejemplo a algunos pintores celajistas extranjeros como Andrea Mantegna, Joachim Patinir, Jacob van Ruysdael, John Constable, Caspar David Friedrich, etc. En la pintura española podemos citar, entre otros muchos, desde la *Vista de Toledo* del Greco a los magníficos paisajes de Martín Rico, los del maestro del realismo Carlos de Haes, Antonio Muñoz Degraín o algunos cuadros de Joaquín Sorolla, sin olvidar algunas nubes tormentosas en los cuadros, sobre todo cartones, de Goya o los «cielos velazqueños», es decir, cielos enmarañados del gran maestro español.

En Extremadura, salvadas todas las diferencias con los anteriores pintores, el mejor celajista es Juan Tena Benítez. A Tena se le conoce como «el pintor de La Serena» y se le identifica por sus amplios celajes. Esto es cierto, nuestro pintor construye sus personales paisajes utilizando un punto de vista muy bajo, concediendo a las tierras una estrecha franja inferior que no llega ni al tercio del lienzo; sobre estas tierras se explaya en el desarrollo de sus característicos cielos. En su parca dedicación al territorio, sin embargo, se representan amplísimas extensiones de campos solitarios, sin figuras humanas, a veces labrados, otras incultos, del mismo modo que, por ejemplo, en los paisajes de Ortega Muñoz o de Gallego Cañamero. En aquellos se percibe la huella del hombre en los trabajos agrícolas y en los cultivos. Otras veces es la naturaleza extremeña en estado puro con sus «dientes de perro», pizarras, matorrales, charcos, rocas, etc., que se extienden hasta horizontes infinitos, lontananzas interminables, de logradas perspectivas. La evidente influencia de su maestro Covarsí no solo se advierte en sus cielos —como se ha repetido tantas veces— sino también en estos horizontes.

Sobre las tierras y desde el horizonte, a veces fundido con este, Tena desarrolla lo más esencial de su pintura, los cielos de nubes aborascadas, amenazantes, preñadas de agua sobre un territorio ávido de humedad, algodónosas, barrocas, agitadas, luminosas, coloristas, covarsianas y, sobre todo, personales.



Tierra de Barros. 2003

Óleo sobre lienzo

147 x 98 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Diputación de Badajoz.

Vicepresidencia

Los paisajes de Juan Tena Benítez son auténticos, conocidos del pintor, esto es, tienen nombre propio: *Badija*, *Cebollera*, *Candalija*, *La golondrina*, *La venta*, etc. Sobre ellos pasan anualmente las estaciones produciéndose cambiantes contrastes de luz y color, y los días con las luminosidades y las tonalidades de cada momento. Tena capta en sus lienzos todo esto, por eso no tiene empacho al definirse como un impresionista. Aunque no practica el paisaje a *plaine aire*, sino que contemplados, madurados, interiorizados, formando parte de su archivo mental de imágenes, los paisajes pasan luego al lienzo.

Tildado de reiterativo, conviene saber, sin embargo, que no hay dos paisajes iguales en las obras de Tena; que no solo dedicó su afán al paisaje de La Serena, sino que cuando perteneció al grupo de pintores de temas de España pintó con la misma maestría otros lugares. De su última época son también sus paisajes dedicados al monasterio de Piedra en los que destaca su excelente color y atención a la vegetación.

Precisamente, el paisaje que comentamos es buena muestra de esta diversidad dentro de su temática personal: no representa un paisaje de la comarca de La Serena, sino de Tierra de Barros; la parte dedicada a la tierra no representa los habituales espacios baldíos sino una tierra primorosamente cultivada por el hombre y dedicada al viñedo, tan propio de esta comarca extremeña; el cielo no se cubre de nubes algodonosas y cúmulos amenazantes de lluvia sino de una atmósfera distinta y más cálida. El color encendido está muy lejos de la gama fría de grises y azules tan habituales en el pintor. Sin embargo, se mantienen la distribución de tierras y cielo, los lejanos horizontes y la concepción general de «un paisaje de Tena».

Merece citarse también su labor como ilustrador de publicaciones, entre las que destacan las *Obras completas* del poeta Luis Álvarez Lencero, junto al también amigo y colega Antonio Gallego Cañamero. El pintor de Don Benito decía que le gustaba más el equilibrio entre tierras y cielos en los paisajes de Tena, decía de estos: «... Yo me quedo con esa franja de tierra donde descansan los grandes espacios; ese pequeño palmo de tierra de amplias profundidades que Juan resuelve con gran sutileza y maestría. Él da vida al paisaje con delicados árboles que nacen con timidez ante la sequedad de la tierra; y a los canchos puntiagudos clavados en el suelo, vigilantes de los páramos donde las primeras luces iluminan sus salientes como crestas de los gallos que nos cantan y anuncian un nuevo día».



Por nuestra parte y a modo de síntesis añadimos a este texto de Cañamero que sobre «ese pequeño palmo de tierra» Juan Tena despliega sus personales cielos dotados de un gran dinamismo cambiante, en una transformación atmosférica de gran rapidez dando lugar a nubes explosivas, tan instantáneas como fugaces y marchitas, que barren los pizarrales y afloramientos rocosos de La Serena.

JULIÁN PÉREZ MUÑOZ (Badajoz, 1927 - Madrid, 2008)

Paisaje. 1976

Óleo sobre lienzo

70 x 100 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Colección FundArte Ocular

Así como a Adelardo Covarsí lo relacionamos de entrada con la pintura de escenas cinegéticas, a Julián Pérez Muñoz lo relacionamos con la pintura mural de iglesias y ermitas de los pueblos de colonización creados al amparo del Plan de Colonización. Ambas relaciones son correctas, sin embargo, Pérez Muñoz, lejos de la pintura costumbrista de su tiempo prosperó en una pintura más personal y en otros temas como el paisaje.

Su formación artística se inicia en Madrid en el Círculo de Bellas Artes primero y en la Escuela de Bellas Artes después, en la década de los años cincuenta del siglo pasado. Su actividad en la capital se completa con nuevos aprendizajes en el Museo del Prado, colaboraciones como ilustrador en periódicos y publicaciones, docente en centros educativos y más tarde (años 70 y 80) con trabajos escenográficos para la televisión española de la época.

Los viajes por Italia, a partir del que realizara en 1955, fueron definatorios para su pintura mural posterior en iglesias y otros espacios civiles extremeños y madrileños. Menor impacto estético le produjo su estancia más breve en París en 1965, pensionado por la Fundación March.

Mantuvo una intensa presencia en muestras artísticas y recibió frecuentes premios, fue académico de la de Extremadura, pintor próximo a la llamada Escuela de Madrid y bien relacionado siempre con otros pintores y artistas del ambiente plástico madrileño y extremeño.

Técnicamente la pintura de Pérez Muñoz aporta otro signo de personal sello, sus colores, imaginados a veces, van mezclados con la propia tierra, que le proporciona una particular riqueza matérica.



Paisaje. 1980

Mixta sobre lienzo

72 x 125 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección de los herederos del
pintor. Madrid

El paisaje aparece ya en los murales de Pérez Muñoz como fondo de los mismos y en función de los temas tratados en el muro. No nos referimos ahora a estos paisajes murales sino a los pintados sobre caballete, en principio iniciados al aire libre e interiorizados y terminados definitivamente en el estudio. Son paisajes puros, unos urbanos, de volúmenes perfilados y geométricos (Badajoz, Zafra, Madrid, etc.), y otros naturales de diferentes regiones españolas (Aragón, Castilla, Extremadura, La Rioja, Valencia, Galicia, Canarias, etc.).

En algunos paisajes el punto de vista es elevado, casi a vista de pájaro, lo que da lugar a amplias perspectivas y horizontes lejanos. En otros sitúa al espectador a nivel de suelo, en estos el predominio de las tierras en franjas o alomadas determina y reduce los celajes deshilachados a zonas superiores del cuadro muy limitadas.

Los paisajes de Pérez Muñoz son paisajes silenciosos. En la evolución del pintor se percibe una tendencia a la deshumanización desde sus primeros paisajes urbanos (*Plaza Alta*, 1955), hasta percibirse la sutil huella del hombre en campos labrados y caseríos (*Campos labrados*, 1982) y luego la ausencia total de la figura humana dedicando todo el paisaje a la representación de la naturaleza pura. En esta evolución se advierte también una tendencia a la abstracción desde las primeras interpretaciones más realistas del paisaje.



FRANCISCO PEDRAJA MUÑOZ (Madrid, 1927)

Argentón. 1957

Óleo sobre tablex

196 x 198 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Francisco Pedraja Muñoz desde su formación inicial en Madrid y su autodidactismo posterior se apartó de lenguajes pictóricos tradicionales y optó por un género nuevo, el paisaje, que cada vez se imponía más claramente frente a la pintura de tema religioso o histórico. A su llegada a Extremadura no participó de la pintura costumbrista o regionalista, ni de sus derivaciones posteriores, estéticas que flotaban en el ambiente provinciano de su entorno plástico. Su pintura, después de su fructífero viaje a Francia, presenta un aire de independencia y de modernidad derivado de su contacto con la cultura y la pintura vanguardista francesa, con el ambiente de París, principal centro artístico de la época, y con los pintores impresionistas, post-impresionistas y fauvistas, que capitaneaban la vanguardia en Europa.

Este paisaje, pintado en 1957, cuando tenía 30 años, contrae matrimonio y marcha a Francia visitando varias ciudades, entre ellas Argentón (ciudad de un departamento central de Francia cruzada por el río Creuse), pertenece a la serie titulada *Paisajes urbanos franceses* realizada entre 1957 y 1959. Es un paisaje urbano, que repitió en más de una ocasión, habitado pero sin presencia humana, técnicamente ejecutado con pincel y espátula al óleo sobre tablex, soporte frecuente en el pintor para sus cuadros de caballete.

Este viaje a Francia marcó un hito en su trayectoria artística que se caracteriza por una ejecución más suelta y segura, unos colores bastante puros y vivos, que proporcionan al cuadro un impactante cromatismo, y unos volúmenes y arquitecturas muy perfiladas donde se percibe la importancia del dibujo de trazo grueso. De regreso de este viaje Pedraja se instala definitivamente en Badajoz.

Después de la serie de los *Paisajes urbanos franceses* pintó otra serie titulada *Suburbios* (1958-1960), sobre los barrios pobres y marginales de la capital madrileña con claros tintes sociales. A partir de los años sesenta el paisaje de Pedraja, siempre presente en su obra, se hace más extremeño, más esencial, más distante de la realidad y cercano a la abstracción, aunque nunca fue un pintor abstracto.

Algunas distorsiones en el tratamiento de los espacios, las perspectivas, arquitecturas y las escasas figuras en sus paisajes, así como cierto alejamiento del propio tema fueron objeto de ciertas críticas hacia el pintor, pero le proporcionan al cuadro un innegable aire de modernidad y de impronta personal, que le han relacionado con influencias expresionistas, impresionistas y fauvistas.

A Francisco Pedraja podemos situarlo como próximo a la Escuela de Madrid, también llamada Segunda Escuela de Vallecas, como a Julián Pérez Muñoz, Godofredo Ortega Muñoz y otros artistas pertenecientes a esa pléyade de pintores del paisaje de la segunda mitad del siglo XX.



Paisaje. 1961

Óleo sobre lienzo

280 x 520 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho

Casino de Badajoz. Badajoz

La pintura mural de Francisco Pedraja constituye un trabajo aparte dentro de la producción del pintor, la cual ejecutó a lo largo de toda su trayectoria artística hasta su obra más ambiciosa en este capítulo que fue *El Mito de Occidente*, obra realizada en 2003 no por encargo, en la que mediante varias técnicas sobre cartulina negra narra el devenir de la civilización europea desde sus comienzos hasta nuestros días.

En el contexto de la producción muralista de Pedraja el mural que comentamos lo realiza entre los que ejecutó a finales de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta para algunos espacios de interior en Badajoz, entre los que se pueden citar *Romanización de Extremadura* en el palacio de Capitanía General, *La mujer y la moda* en la calle Obispo en los antiguos locales de Maquinas Alfa y los murales de las iglesias pacenses de San Juan Bautista y Santo Domingo.

Este paisaje fue pintado a los 34 años, en plena juventud creativa dentro de una temática más extremeña, en formato de pintura mural aunque no se ejecutó directamente sobre el muro sino sobre tela. Fue seguramente un trabajo por encargo que el pintor ejecuta con suave y delicada pincelada, lejos de obras muy empastadas de otros momentos.

Paisaje con castillo defensivo ligeramente a izquierda, frecuente en Extremadura, la torre del homenaje se eleva sobre el conjunto murado perfilándose sobre las crestas serranas del fondo y un celaje de agrisados estratos. El caserío se derrama por la suave ladera hacia la zona más baja del valle donde se asientan otras casas y en primer término una loma de dehesa muy clara. Destaca el logrado equilibrio entre las líneas verticales de la fortaleza, las horizontales del cielo y las diagonales de las tierras. Es un paisaje de amplias perspectivas, deshumanizado pero habitado e intervenido por el hombre que vive y trabaja en él.

No hay estridencias cromáticas como en otras obras del autor de recuerdos fauvistas, como las de la serie *Paisajes urbanos franceses* (1957-1959) después de su viaje a Francia y la inmediatamente posterior de *Suburbios* (1958-1960), con clara preocupación social marcada por la posguerra española en la periferia madrileña. Aquí priman las suaves y claras tonalidades de una paleta más austera que en las citadas ocasiones.



VICTORIANO MARTÍNEZ TERRÓN (Ceclavín, Cáceres, 1928)

1. **Casas blancas.** 1972

Óleo sobre lienzo

62 x 77 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

2. **Patio Cacereño. Barrio de San Antonio. Cáceres.** 2005

Óleo sobre lienzo

65 x 50 cm

Firmado en la parte inferior

Colección FundArte Ocular

Victoriano Martínez Terrón comienza su formación en la Escuela Elemental de Trabajo de Cáceres con maestros locales como Juan Caldera, Eulogio Blasco y Emilio Macías. Después y mientras estuvo becado por la Diputación de Cáceres estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla Santa Isabel de Hungría. Desde Cáceres mantuvo una intensa actividad expositiva recibiendo algunos galardones.

Martínez Terrón se autodefinió como pintor paisajista cuando afirmó que «mi verdadera vocación es y será siempre el paisaje». Fue muy prolijo y de larga carrera artística, sus paisajes eran bien aceptados por la sociedad cacereña y vendía sus obras con facilidad.

Inconfundibles son sus vistas no solo de Cáceres, sino de Trujillo, Garrovillas de Alconétar, Guadalupe, San Benito de Alcántara, La Alberca, etc., además de casas, casuchas y caseríos del norte de Extremadura y de otros pueblos.

En su conjunto los paisajes de Martínez Terrón resultan inconfundibles, de factura un tanto desigual en cuanto que junto a paisajes muy sueltos y rápidos coexisten otros más elaborados y meditados. La técnica combina con acierto la espátula para las zonas más empastadas con la pincelada fina.

Fiel a su temática son características sus representaciones de las casas y caseríos, calles, corrales, rincones de logrados encuadres y barrios de su ciudad y de otras localidades extremeñas. Su cuidada alternancia de ventanas y puertas, de niveles y desniveles en el caserío o trama urbana, tejados a diferentes aguas, volúmenes arquitectónicos bien distribuidos con sus paredes enjalbegadas o sin pintar, en el color del tapial o la mampostería, unas iluminadas y otras a la sombra, dan lugar a conjuntos armónicos de personales contrastes de superficies, de volúmenes diferentes, con tonalidades austeras, sin estridencias cromáticas, en los que todo está ocupado por el caserío y apenas se deja espacio al cielo.

Son paisajes urbanos habitados pero sin habitantes en sus calles, sus gentes están seguramente en su intimidad pero no son visibles, los percibimos por sus domicilios cerrados, las ropas tendidas, las macetas en los balcones, los carros en los corrales, etc. Es un paisaje deshumanizado pues el mismo pintor decía que no sentía «el más mínimo entusiasmo por la figura humana».

El paisaje de Martínez Terrón evoca un auténtico ambiente austero y pueblerino, un ámbito rural y modesto ya pasado, una arquitectura humilde, compuesta de sencillas paredes, a veces junto a históricos muros, recuerdos monumentales de épocas gloriosas.



1



2

ANTONIO CASQUETE DE PRADO JARAQUEMADA (Segura de León, 1932)

Paisaje con casa. 2006

Óleo sobre fibrapan

46 x 55 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Colección particular del autor

Antonio Casquete de Prado es segureño de nacimiento y sevillano de adopción, de formación inicialmente sevillana también, en parte reglada asistiendo al estudio del pintor sevillano Rafael Cantarero y en parte autodidacta. Alternando la atención a sus intereses económicos en Segura de León y sus inclinaciones pictóricas y actividad expositiva en la capital del Betis, relacionado con otros pintores del entorno de su patria chica como Eugenio Hermoso, José Pérez Jiménez, Rafael Gómez Catón, Guillermo Silveira y casado con la pintora Ana María Sagreda Capdevilla y académico, nos parece una personalidad humana y artística entre dos ambientes: el local segureño y el capitalino sevillano, un claro tipo humano frecuente en nuestra tierra, híbrido de extremeño y andaluz o viceversa.

Casquete de Prado es fundamentalmente un paisajista, galardonado frecuentemente y con una intensa actividad expositiva centrada especialmente en el área sevillana y la provincia pacense.

Los dos paisajes seleccionados pertenecen a una época de madurez creativa, a una estética ya evolucionada y muy cuajada en la que el pintor mantiene unas características permanentes e incorpora innovaciones propias de la evolución creativa que siempre mantuvo viva.

Permanentes son su distribución entre tierras y celaje, en la que aquellas no llegan a ocupar más de la mitad de la superficie pictórica, y los amplísimos y lejanos horizontes donde se funden las líneas entre ambos medios físicos dando lugar a lejanas perspectivas.

Sus tierras siguen siendo preferentemente llanas u onduladas, en las que el paso de las estaciones determina la luz y los colores aplicados siempre con delicadeza y suavidad. Mayor cromatismo se advierte en obras más recientes.

En sus paisajes el punto de vista es siempre ligeramente elevado, a veces, dando lugar a espacios aéreos de sorprendente amplitud. En otras ocasiones sus paisajes se nos muestran más próximos, pero siempre abarcando amplias extensiones de territorio.



A CASQUETE
2006 de PRADO

Llanura quemada. 2014

Óleo sobre fibrapan

60 x 90 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección particular del autor

Los paisajes de Casquete de Prado son paisajes deshumanizados, solo interesa la naturaleza, como mucho se advierten huellas o rasgos de la actuación humana y algún caserío.

Se ha dicho que sus paisajes son imprecisos, desdibujados, insinuados, no plenamente definidos, y esta impresión se ha relacionado con el concepto de «orientalismo» en el sentido de una invitación al espectador a concluir la obra, a una interacción en el proceso creativo.

Técnicamente son obras inspiradas en la realidad, paisajes vividos, conocidos, quizás fruto de una relación personal y económica con el mundo rural. Como soporte utiliza últimamente el fibrapan o tablero de fibras de madera, ligero pero firme, de superficie fina, sobre el que aplica desde suaves capas de materia pictórica con pincel a zonas empastadas con espátula, siempre sin estridencias cromáticas sino con tonalidades muy delicadas.



ANTONIO VAQUERO POBLADOR (Badajoz, 1933-2004)

El embarcadero. 1998

Óleo sobre lienzo

60 x 73 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho

Colección particular. Badajoz

Entre los paisajes de Vaquero dedicados a su ciudad pintó varios de un lugar muy conocido y concurrido por los pacenses, «el embarcadero», en la margen izquierda del río Guadiana antes del puente de Palmas o puente viejo; zona playera fluvial durante los calurosos veranos pacenses, sitio de ocio y lugar de encuentro para noctámbulos.

Al modo impresionista interpretó este paisaje en diferentes momentos del día con atmósferas diferentes: enmarañada calima de verano en *El embarcadero* fechado en 1969, más nuboso e igualmente vespertino en el fechado en 1992 y en un atardecer como el que se comenta aquí en el de 1998. En la única interpretación del tema donde incluyó algunas figuras fue en *El embarcadero* fechado en 1971, donde aparecen tres de sus característicos ancianos sentados próximos al agua.

El impresionismo de Vaquero se advierte no solo en la elección del tema sino también en la práctica de la pintura al aire libre, en los reflejos del río y sobre todo en el color, a veces muy fauvista, y la pincelada decidida y valiente, notas que confieren a sus cuadros gran modernidad en su época.

Este tipo de pintura al modo y a la moda impresionista le viene a Vaquero desde muy atrás, cuando quedaba fascinado al contemplar la obra de los impresionistas franceses en unos libros que le había regalado el poeta y amigo Manuel Pacheco, aunque durante los veranos juveniles en la capital pacense recibió una formación clásica y tradicional en la pintura al óleo de la mano de Luis Ortiz, discípulo de Felipe Checa. Tras el Bachillerato continuó su formación de artes plásticas en Madrid, París, Ámsterdam y Copenhague. Visitó diferentes museos europeos, del Museo del Prado llegaría a decir que fue su «primer maestro». Vaquero Poblador renunció a una formación artística reglada o académica optando por el autodidactismo y la libertad creativa. Independiente, viajero y bohemio durante su juventud, visitó los Países Bajos, Alemania y países nórdicos. Vivió alternando la pintura del momento y la canción sudamericana de moda, la primera como vocación y la segunda como medio de subsistencia, al menos en un principio y hasta que sus obras comenzaron a venderse.

En la década de los años setenta vuelve a España y se establece definitivamente en Badajoz. Fue profesor y director de la Escuela de Bellas Artes y Oficios Artísticos «Adelardo Covarsí» de Badajoz hasta su fallecimiento. La Diputación de Badajoz le dedicó su sala de exposiciones temporales («Sala Vaquero Poblador») como reconocimiento institucional a un pintor tan aceptado y querido por la sociedad pacense.



Nocturno. 1983

Óleo sobre táblex

44 x 53 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho

Colección particular. Badajoz

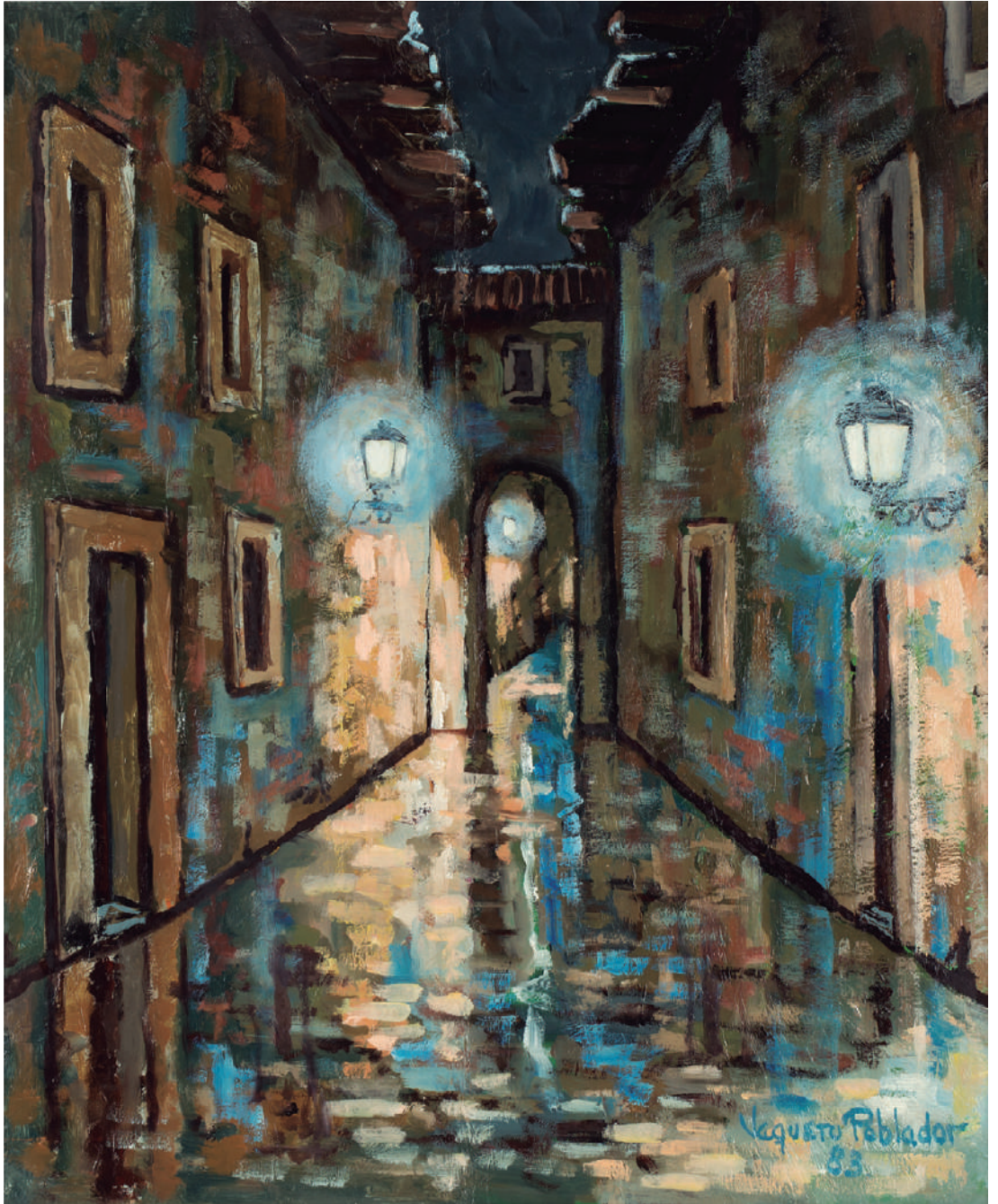
Siendo el paisaje uno de los géneros practicado con acierto por el pintor, sin embargo otros temas atrajeron su curiosidad y le identifican como pintor. Así la representación de los viejos bebedores en tabernas lúgubres, de rostros enjutos y secos, manos huesudas, con chaquetas raídas y decoloradas panas, con gorras y sombreros calados hasta ocultar sus ojos, sentados en sillas de anea, de espaldas, con sus botellas y vasos de tinto sobre mesas impregnadas, solitarios o jugando con cochambrosos naipes. Otras veces los presenta en animadas tertulias rurales o conversaciones en ambientes rústicos y tristes, compartiendo botella y fumando un cigarrillo. Es el tema más social de su pintura, tan popularizado en su pintura que se conoce como «Taberna».

Volviendo al paisaje de Antonio Vaquero poblador dígame que mostró también su personal sello en los nocturnos de ciudades europeas, cosmopolitas avenidas de París, Gante, Ámsterdam, Bruselas, etc., y en rincones más próximos de su tierra de Badajoz, como este de la calle Soto Mancera, situada en el viejo Badajoz, donde los reflejos de la lluvia y la luz de las farolas sobre el pavimento conducen la mirada hacia un lejano punto de fuga, donde la luna ilumina la gran profundidad de este pequeño y singular cuadro, que fue interpretado más de una vez. En el de la colección de la Fundación Caja Badajoz fechado en 1988, cinco años después de este que se comenta, el nocturno se aclara más y resulta más luminoso, la perspectiva de la calle presenta también más profundidad.

Paisajes desnudos de figuras, transmitiendo soledad, melancolía y tristeza. Solo la luz artificial y el fuerte color matizan la tristeza de la noche. «En estos nocturnos —decía Delgado Valhondo— hay una dulzura melancólica, una tristeza agradable». Vaquero decía de ellos que eran reflejo de unos años de su vida en los que la noche le hacía más libre.

Como ilustrador de libros Vaquero Poblador ha colaborado con poetas portugueses, hispanoamericanos y españoles. Ha ilustrado obras de poetas extremeños como Manuel Pacheco, Jesús Delgado Valhondo, Luis Álvarez Lencero, Antonio Román Díez, Cosme López García, o la Antología de Poetas de Fuente de Cantos, los *Cuentos Extremeños de hoy*, publicado por la Diputación de Badajoz, etc.

La poesía de su amigo Manuel Pacheco le inspiró algunos lienzos, y en reciprocidad artística, la pintura de Vaquero inspiró versos en Pacheco como estos:



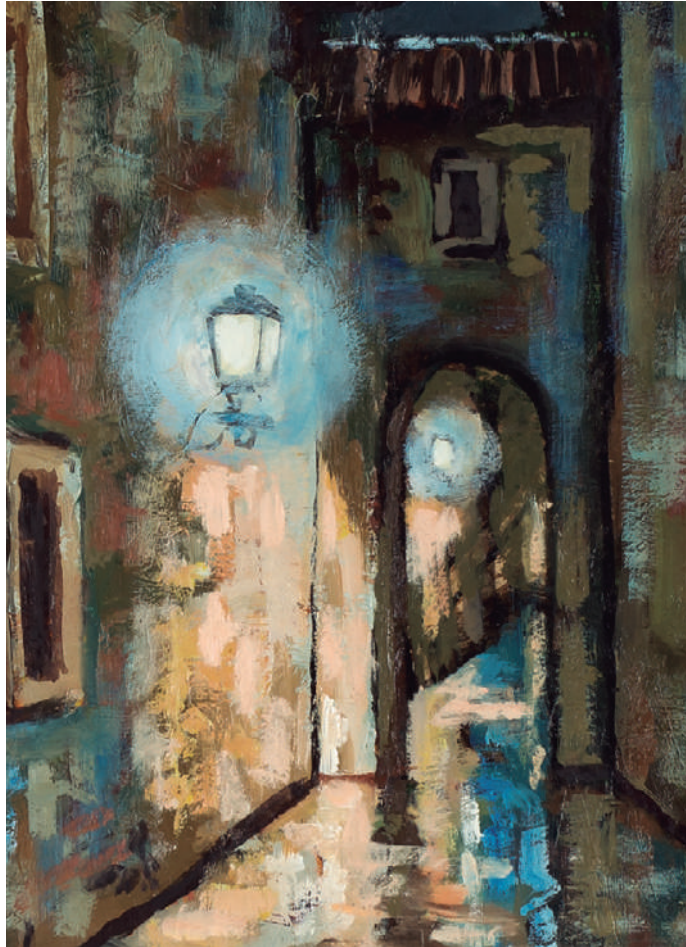
NOCTURNO

La lluvia con sus alas de gacela
los anuncios brillando en el asfalto
y el pintor caminando por el sonido azul.
La ciudad abre sus pasillos de luna
los aros encendidos de las libélulas
y colores que brillan en sus discos de insomnios.
Y la lluvia resbala su galgo infinito por la noche eterna.

Desde el punto de vista técnico Vaquero dibuja con línea gruesa, con firmeza y decisión. La pincelada es limpia, suelta, segura y vigorosa, próxima al impresionismo. El colorido es vibrante, propio de su cálida paleta, en la que predominan el azul, el amarillo, el rosa y los tonos terrosos. Utiliza la luz natural para sus paisajes, como es propio de la pintura al aire libre, y la luz artificial para sus personales nocturnos.

Vaquero se nos muestra con un estilo moderno y personal, inequívoco, seguro, enérgico y valiente, impresionista o neoimpresionista singular, fauvista a veces, expresionista otras y todo junto las más.

El pintor —al que llamamos «el último bohemio»— recibió numerosos premios y galardones a lo largo de su dilatada vida artística. Su obra, muy dispersa, está representada en numerosas colecciones privadas de España, Europa y Estados Unidos, así como en instituciones extremeñas.



Detalle.

JOSÉ MASSA SOLÍS (Miajadas, Cáceres, 1935)

1. *Vista parcial aérea* (*Miajadas, Cáceres*). 1994

Acrílico sobre lienzo

116 x 89 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Museo Massa Solís. Miajadas (Cáceres)

2. *Valle del Jerte*. 2002

Acrílico sobre lienzo

130 x 97 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Museo Massa Solís. Miajadas (Cáceres)

Iniciado en el mundo de la pintura por su tío Solís Ávila, dibujante del diario ABC, su formación inicial la realizó en la Escuela de Bellas Artes de Cáceres y la continuó en Madrid. En 1961 residió en París y Frankfurt durante cinco años. De regreso a España inició estudios de Arquitectura, que abandonó para dedicarse enteramente a la pintura y a la docencia una vez establecido definitivamente en la ciudad de Cáceres. Después de indagar en diversos ismos del panorama pictórico de su tiempo opta en la década de los ochenta por una pintura muy personal.

José Massa Solís ha mantenido una intensa actividad expositiva en España y el extranjero obteniendo frecuentemente premios y galardones. Su obra está muy difundida y presente en numerosos museos, instituciones extremeñas, nacionales y extranjeras, también en colecciones particulares, además del museo del artista en Miajadas, su localidad de nacimiento.

Este artista destaca por su singular estilo, su pintura resulta inconfundible y su primera impresión es la de ser única y original, al menos en el panorama pictórico extremeño.

Massa Solís, en óleos o acrílicos, cultiva el paisaje urbano de marcado carácter geométrico, de volúmenes abigarrados y próximos a un cubismo propio, de perspectivas inventadas. Son paisajes realistas en su conjunto pero representan una realidad transformada, reinventada o desvirtuada, que no responde a leyes reales sino a la imaginada interpretación del pintor. Ello da lugar a paisajes dotados de espontaneidad y simplicidad donde prima lo sencillo y lo esquemático.

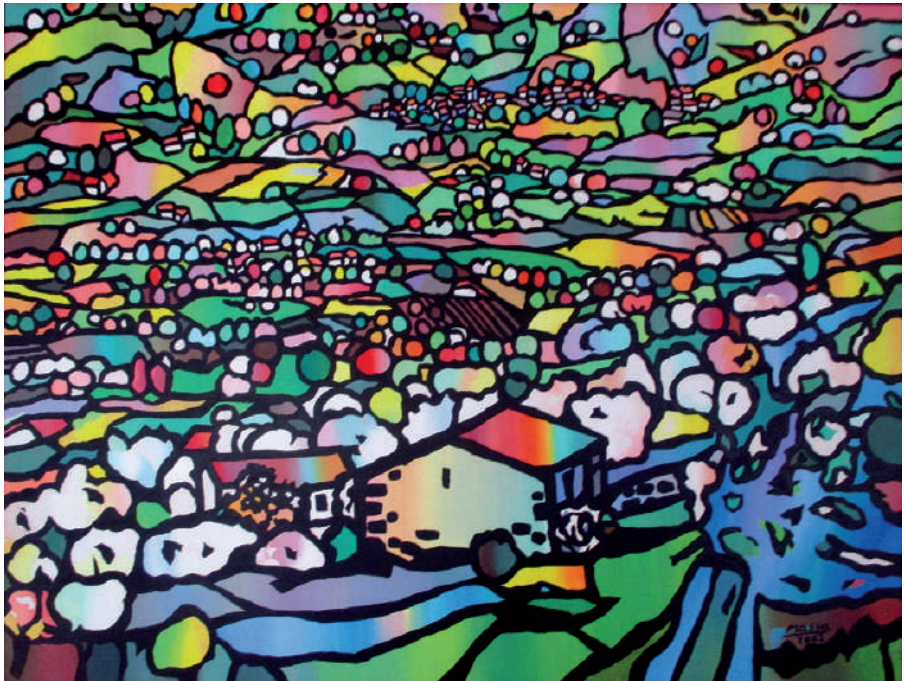
Las claves de los paisajes de Massa Solís están en el dibujo, el color y la luz. El dibujo es de líneas gruesas, negras, contundentes y precisas. El color junto a la línea lo es todo en el cuadro de Massa Solís, al pintor se le ha llamado «poeta del color». La luz irreal, uniforme, sin focos ni centros de luz, es afocal, homogénea, igualada, nivelada, regular, conceptual y simbólica. Con estos elementos sus pinturas producen un gran impacto visual con un sello muy propio y personal, que las hace inconfundibles y únicas.

Esta combinación de elementos evoca en los paisajes de Massa Solís mosaicos de coloristas teselas y formas libres por la fragmentación «paracubista» de la composición. Otros analistas de su pintura la relacionan con el efecto vidriera que produce su cromatismo «parafauvista». A nosotros por su simplicidad e ingenuidad nos parecen también puzles.

Massa Solís transita por muy diversos temas: bodegones, marinas, edificios, retratos, etc. Pero, en esta ocasión nos centramos en sus paisajes de ciudades y sitios de Extremadura como los cuarenta cuadros de la *Serie Extremadura* o la *Serie Cáceres*. Y, en concreto, en una panorámica muy particular de su ciudad natal, como tema urbano, y en un paisaje del Valle del Jerte.



1



2

ANTONIO GALLEGO CAÑAMERO (Don Benito, 1936-2013)

Cosecha. 2000

Técnica mixta sobre madera

122 x 244 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular de los herederos del pintor

Antonio Gallego Cañamero junto a Juan Tena Benítez son dos de los mejores intérpretes del paisaje de La Serena, aunque bajo concepciones estéticas diferentes de la tierra.

Cañamero se formó inicialmente en la Escuela de Artes y Oficios de Don Benito. En 1954 se traslada a Madrid y asiste por poco tiempo a las clases de la Escuela de Artes y Oficios sita en la madrileña calle Cuba, acude también para practicar el dibujo al Museo de Reproducciones Artísticas del Casón del Buen Retiro y poco después ingresa en la Facultad de Bellas Artes de Madrid donde obtuvo la licenciatura. Después de veinticinco años en la capital madrileña, casado y con tres hijas, regresa a Extremadura, se establece definitivamente en Don Benito y se entrega por entero a la pintura del paisaje extremeño.

Fue un pintor y profesor muy aceptado por su clientela y el público en general, mantuvo una actividad expositiva aceptable dentro y fuera de la región, incluso en algunas salas extranjeras, y recibió galardones y crítica artística favorable.

La producción pictórica de Cañamero comprende bodegones, retratos y las tauromaquias, pero siempre arribando en el paisaje, faceta fundamental de su pintura. Ilustraciones de revistas y libros, especialmente en publicaciones de Luis Álvarez Lencero, completan su producción.

La personalidad del pintor destaca en el panorama de la pintura actual sobre todo por su interpretación del paisaje extremeño. Paisajes reales de La Serena o el Jerte, nevadas invernales (*Nevada en el Jerte*, 1997), primaveras que irrumpen con los primeros brotes del cerezo (*Primavera en el Jerte*, 1993) o con los intensos amarillos de los campos de girasol (*Campos de girasoles*, 1996), los ocres otoñales de las cepas podadas (*Otoño en el Jerte*, 1993) y, sobre todo, los estíos de dorados triguales, rastrojeras quemadas, mieses, surcos, hileras de paja, llanuras infinitas atravesadas en todos los sentidos por lindes, bajo cielos grisáceos, enmarañados, premonitores de pasajeras tormentas veraniegas (*Pacas y triguales*, 1998; *Trigal*, 1998; *Tierras quemadas*, 1998), etc. Son las estaciones las que imponen los colores y estos los que las definen de forma contundente.

A estos deliciosos y amables paisajes realistas, en los que dominan la soledad y el silencio, la tranquilidad y el sosiego, Cañamero contrapone el paisaje imaginado, duro, onírico, donde la desolación y la degradación por la acción humana resultan inquietantes, la huella destructora del hombre acaba con todo signo de belleza natural, la contaminación ambiental y la degradación de la naturaleza convierten la belleza



inicial heredada en espacios dantescos inhabitables. La síntesis es una denuncia ecológica, un aviso de lo que tenemos y de lo que podemos destruir con nuestras incontroladas actuaciones.

Cañamero se muestra en ocasiones, sobre todo en sus paisajes naturales y amables, como un neoregionalista que difunde los valores de su tierra extremeña; pero, en otras, como un onírico surrealista denunciante de una naturaleza destruida por la acción humana (*Desolación*, 1988; *Perro vagabundo*, 1986; *Playa abandonada*, 1994, etc.).

Tierras pardas al atardecer.

2006

Óleo sobre lienzo

81 x 100 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Colección particular de los herederos del autor

Diez años antes de la fecha de esta obra, en 1996, Cañamero pintó un paisaje muy parecido a este titulado *Atardecer*. Podría parecer que el pintor vuelve y se nos muestra recurrente con algunos paisajes, pero, si bien muchos paisajes son parecidos, todos son diferentes y siempre podemos encontrar matices distintos.

Todos sus paisajes se resuelven con un esquema muy personal y equilibrado: la tierra, en toda su belleza o degradación ocupa aproximadamente los dos tercios inferiores del cuadro, la línea del horizonte es alta, creando unas perspectivas infinitas, y el cielo, puro o apocalíptico, que se une a la tierra en esos horizontes lejanos ocupa el tercio superior del cuadro. Precisamente en una estrecha franja que discurre por la tierra y el cielo en el horizonte se resuelve toda la profundidad del paisaje, es una característica esencial en el paisaje de Cañamero, como tenemos dicho en otro lugar¹⁹. En los amplísimos y panorámicos paisajes de Cañamero no hay lugar para la figura humana, pero la acción humana se haya presente en el trabajo de la tierra, en los campos labrados, cultivados, recolectados, quemados... Tampoco hay lugar para la arboleda o lo boscoso, en ocasiones aparecen algunas lejanas encinas apenas insinuadas o vides. Los protagonistas de la tierra son los cereales y lo herbáceo.

Del mismo modo, no veremos cielos de nubes algodonosas, amontonadas, cúmulos desarrollados, tampoco cielos limpios, sino enmarañados, de nubes horizontales, deshilachadas, desdibujadas...

El color, la fuerza del dibujo, la textura y las perspectivas son los elementos que definen realmente la obra, más que la luminosidad uniforme. Sin embargo, el de Don Benito no es un pintor colorista; su paleta, lejos de estridencias cromáticas es sobria en colores pero rica en tonalidades y matices, así, los amarillos, los ocreos o los pardos forman un abanico tonal de su gama cálida.

Sus hijas han definido a Cañamero como «... Silencio, timidez, amor propio, autenticidad, valor, fuerza moral, constancia, sencillez, honestidad. Estos adjetivos se intuyen en un simple vistazo a este hombre y a su figura»²⁰.

En esta misma biografía del pintor, Cano Ramos sintetiza la última etapa paisajista de Cañamero así: «En estos últimos años Antonio

19 HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Guía del Museo de Bellas Artes de Badajoz*, Museo de Bellas Artes, Badajoz, 2014, págs. 152-153.

20 VV.AA., *Cañamero. El hombre, el artista*, Fundación Caja Badajoz, 2000, pág. 13.



Cañamero toma verdadera conciencia sobre el paisaje, haciéndolo el gran protagonista y humanizándolo con su desolación y desgarró a través de infinitas gradaciones y modulaciones, convirtiéndolo en un modelo interior, en la más pura abstracción»²¹.

21 *Ibidem*, págs. 31-38.

ANTONIO ESTIRADO CRUZ, «TOTO ESTIRADO» (Usagre, 1939 - Badajoz, 1994)

Paisaje. 1990

Óleo sobre tabla

50 x 60 cm

Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo

Colección particular «Naharro». Badajoz

Autodidacta y admirador de los impresionistas, los expresionistas como Munch y de los «grandes pintores». Toto fue un personaje singular: torero sin éxito, pintor por necesidad que pintaba para vender barato a fin de comer, bohemio tardío como su colega y amigo Vaquero Poblador. Tipo marginal, desorganizado, asiduo de ambientes pacenses pretéritos como El embarcadero del río Guadiana y otras tabernas, como el bar Tabares o las cafeterías La Marina o El Avenida, por donde pululaba, malvendía sus cuadros y malvivía. Personaje pintoresco, singular, anárquico y noctámbulo, pero popular, algo filósofo, afable y tranquilo.

Pintaba al aire libre en las márgenes del Guadiana en Badajoz, ciudad donde residía, junto con otros colegas como Antonio Vaquero Poblador, José Antonio Borayta y Francisco Morán Cruz.

Sus paisajes son sencillos, de composiciones simples, a veces recuerdan cierta influencia de Ortega Muñoz. El dibujo de línea gruesa y negra delimita el color elemental, contrastado y sin tonalidades.

Sus obras son de factura rápida, para consumir enseguida, o sea, para vender de inmediato y satisfacer las necesidades perentorias de quien vivía contracorriente.

Expuso ocasionalmente en la ciudad de Badajoz donde tenía cierto éxito pero cuyo ámbito artístico no sobrepasó. Murió en plena madurez, a los 55 años, como casi correspondía a una vida desordenada.

estirado. 90



MARÍA ANTONIA ACEVEDO ROMERO (Cáceres, 1939)

Alta Extremadura. 2013

Óleo sobre lienzo
65 x 50 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Inicio su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y más tarde recibió lecciones de los pintores Ramón Fernández Moreno y de María Teresa Romero. Todo lo demás en su pintura es autodidactismo y praxis.

En la pintura extremeña en general y por ende en el género del paisaje la presencia de mujeres artistas es muy escasa. No obstante en la actualidad la práctica de la pintura por parte de la mujer, con predilección por la representación del paisaje, gana en practicantes por vocación o afición, lo que puede interpretarse como cantera de futuras incorporaciones a la nómina femenina de paisajistas.

Aunque María Antonia Acevedo no es la única representante femenina del paisaje extremeño, para nosotros es una de las de mayor interés.

Su pintura se relaciona con un impresionismo personal en policromías preferentes por las tonalidades azules y los grises en objetos de diluidos perfiles. Practica con mayor predilección el paisaje rural y urbano, la pintura de flores y el bodegón.

En este paisaje urbano del ámbito rural del norte de Extremadura la pintora ha seleccionado un enfoque en ángulo, que se cierra en profundidad y muestra con formas esfumadas la arquitectura popular de la zona. Es un paisaje de gran modernidad que resuelve dentro de un acertado encuadre con trazos firmes y seguros en tonos cromáticos muy uniformes.

La obra de María Antonia Acevedo contemplada en su conjunto presenta gran unidad y un lenguaje muy personal.



FRANCISCO BENAVENTE SOLÍS (Mérida, 1940)

Marina. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

49 x 69 cm

Firmado en la parte inferior
izquierda

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Francisco Benavente Solís pasó por la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz como tantos otros artistas extremeños, sin embargo, se declara abiertamente autodidacta. En 1964 se trasladó definitivamente a Barcelona. Actualmente reside en Esplugues de Llobregat y Palma de Mallorca.

Ha expuesto en Badajoz y muy especialmente en el ámbito catalán y en el extranjero. Ha mostrado su pintura en Italia, Venezuela, Alemania, Francia, Estados Unidos, etc. Ha recibido frecuentes galardones y tiene obra en muchos museos nacionales y extranjeros, así como en colecciones particulares. Ha participado también como ilustrador de algunas publicaciones.

Benavente Solís se expresa en diferentes técnicas: óleos, acrílicos, tintas y es sobre todo un magnífico acuarelista. Técnicamente cuando practica el óleo —como el que aquí se ha seleccionado— aplica con la espátula abundante materia proporcionando gran expresividad al cuadro, cromatismo y luz, hasta el punto de habersele llamado enfáticamente «el pintor de la luz».

Benavente Solís puede definirse impresionista por la técnica y paisajista por la temática, con predilección por las marinas, las escenas en las playas del Mediterráneo catalán y otros asuntos de la mar. Son escenas humanizadas a través de la presencia de la figura humana, con captaciones precisas y espontáneas de atmósferas de rápidas nubes, a veces, aborascadas. Estos paisajes se resuelven en composiciones equilibradas, maduradas y pulcras, con frecuencia en pequeños formatos. Benavente Solís es un pintor colorista de pincelada empastada, precisa y rápida.

Su obra contemplada globalmente mantiene una gran unidad y coherencia.



LUIS CANELO GUTIÉRREZ (Moraleja, Cáceres, 1942)

Sin título. 1960

Técnica mixta sobre papel

34 x 27 cm

Etapas mineral primera.

Abstracción

Sin firma

Luis Canelo hizo en Madrid sus estudios de Bachillerato y comenzó los de arquitectura que luego abandonaría. Se sintió atraído por la geografía y las ciencias naturales, bastante de ello quedó en su pintura, inspirada en la mineralogía y cristalografía, también por la filosofía, con predilección por la presocrática. Las formas graníticas del Berrocal de Trujillo y la piedra granítica de los monumentos de Cáceres le impresionaron también desde muy joven.

En 1969 formaba parte del grupo Nueva Generación, integrado por artistas que en su mayoría exponían en la galería Edurne (Gordillo, Barbadillo, Teixidor, Alexanco, Iturralde, Elena Asins, etc.) y cuyo único vínculo de unión fue el de superar el informalismo del momento con nuevas propuestas.

En 1970 termina la Licenciatura en Filosofía y Letras, hecho relevante en la estética de Canelo por cuanto supuso la identificación con la filosofía presocrática y de Bergson, a la vez que una intensificación de su apuesta por la abstracción. En 1971 obtiene la Licenciatura en Pedagogía y comienza su faceta docente como profesor primero en Cáceres y Coria, y en Madrid a partir de 1984, en donde se establece definitivamente. En 1978 obtiene la Beca de la Fundación March para la investigación de las Artes Plásticas y en 1980 la Beca del Patrimonio Artístico Nacional. Sus investigaciones posteriores constituyen los fundamentos teóricos de su pintura y son fuentes imprescindibles de consulta para comprender la obra de Canelo.

Sus primeros pasos en la pintura fueron en el paisaje rural, luego siguen los árboles solitarios y las macetas en obras más realistas y detallistas. Desde 1963 inicia una trayectoria pictórica más definitiva dentro de un informalismo en el que se advierte la influencia impactante del admirado Tápies. Desde estos primeros años sesenta arranca su primera etapa mineralógica dentro ya de una plena abstracción (imagen 1).

En 1969 Canelo inicia una nueva serie que Lozano Bartolozzi define acertadamente así: «serie, como siempre intitulada, muy mineral con superficies mates pero luminosas al utilizar colores lechosos, de mayor o menor densidad, extendidos en transparencias o con polvos blancos sobre pintura sin secar para que quedasen impregnados pequeños puntos y donde el espectador se siente invitado al tacto. Es el *realismo metafórico* del que habla Juan Antonio Aguirre»²².

22 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Canelo, vida y obra», en *Luis Canelo. 1982-1992*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1993, pág. 28.



Sin título. Década de los ochenta

Técnica mixta sobre papel

35 x 45 cm

Firmada en el ángulo inferior derecho

En la década de los setenta Canelo evoluciona de lo mineral a lo vegetal, hacia formas ovoides y ameboides de colores verdosos y azulados (imagen 2).

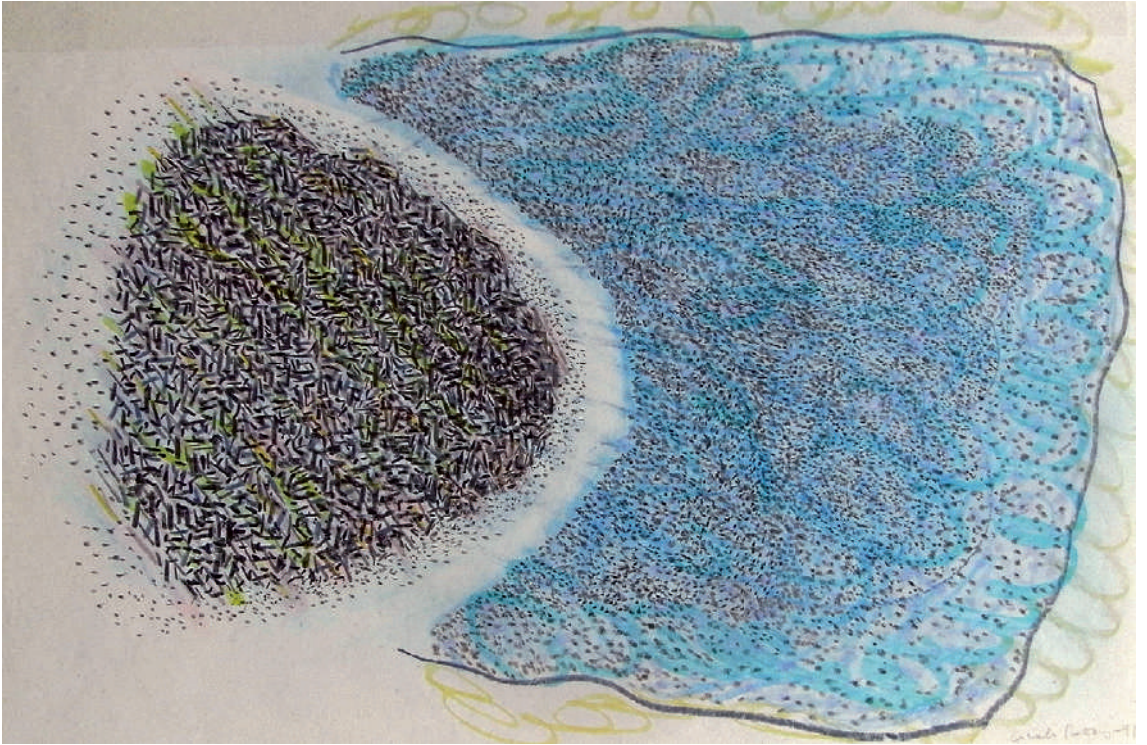
En 1988 comienza una nueva etapa volviendo al mundo mineral, abandonando los verdes vegetales, utiliza colores más oscuros y formatos grandes, que constituyen series en trípticos y polípticos.

Desde 1990 expone en la galería Gamarra y Garrigues polípticos divididos en campos o registros con espacios en blanco y en colores: grises, marrones, pálidos amarillos, verdes y azules. En este período domina claramente lo mineral sobre lo vegetal y en esta línea de investigación continúa Canelo en la década de los noventa.

A pesar de algunos intentos de adscripción y de calificaciones hacia su pintura, Luis Canelo es un pintor independiente, autodidacta, intelectual y culto, que se ha mantenido al margen de etiquetados clasificatorios y goza actualmente de una independencia artística no fácil de conseguir ni de mantener.

En la idea de clarificar el rico y complejo ideario de Luis Canelo y hacerlo más comprensible acudimos a las palabras de Javier Cano Ramos, especialista y buen conocedor de la trayectoria artística del pintor, que establece «cuatro períodos distintos en su trayectoria que van desde la influencia de los impresionistas y su posterior deriva hacia la pintura de Tàpies, pasando por las primeras abstracciones, coincidiendo en su relación con la galería Edurne al comenzar los años setenta donde se intuye un trasfondo biológico, para finalizar con la vertiente mineral, donde la filosofía se hace más presente y con el colorido de los últimos años con *Mundo en mi jardín*, en los que vuelve a introducir elementos que sugieren huellas de la naturaleza»²³.

23 CANO RAMOS. J., «Visiones teóricas y críticas», en *Luis Canelo. 1982-1992*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1993, págs. 187-193.



2

EDUARDO NARANJO MARTÍNEZ (Monesterio, 1944)

Paisaje aéreo. 1992

Óleo sobre lienzo

61 x 53,5 cm

Sin firma

Colección privada. Madrid

Eduardo Naranjo es un pintor afortunado, goza de una proyección pública excepcional a nivel nacional e internacional, ganada con acierto en su pintura, laboriosidad y tesón, con una obra amplia no solo en volumen sino en técnicas, géneros y temas. Su biografía y su producción artística han sido tratadas en una abundante bibliografía con publicaciones diversas, algunas monumentales, siempre preñadas de acertadas reflexiones y comentarios. La crítica artística siempre le ha sido favorable y cuenta con una envidiable lista de exposiciones, galardones y premios. Todo a lo largo de una dilatada trayectoria plástica y un intenso trabajo.

Naranjo no es un paisajista, al menos un paisajista puro entendido como el que exclusivamente pinta paisajes. Sin embargo, el paisaje está muy presente en su pintura. Es un paisaje de gran realismo como el grueso de su obra.

Este paisaje de Naranjo que comentamos es único entre los paisajistas extremeños. Es una perfecta visión de una maniobra de aproximación aérea. Con un punto de vista elevado se advierte una sutil gradación de tres zonas en este paisaje, desde las tierras más áridas del primer plano surcadas por vías de comunicación y fluviales hacia un valle donde se insinúa el caserío, hasta el difuminado horizonte donde se funden las tierras más lejanas y el enmarañado y neblinoso cielo clareándose en altura en la parte superior del cuadro. Gradación zonal en planos y en colores desde las tonalidades terrosas próximas hacia las grisáceas y azuladas, hasta el neblinoso celeste superior. Los celajes de Naranjo son generalmente limpios o de nubes deshilachadas y de tonos suavemente azules, creando unas atmósferas de horizontes brumosos e indefinidos. No encontraremos en su obra nubes de claros perfiles, algodonosas, borrascosas en atmósferas amenazantes.

Esta panorámica de gran profundidad Naranjo la resuelve a través de líneas ondulantes en el paisaje que conducen la mirada hacia el horizonte, donde se confunden las tierras y el cielo. Sus paisajes panorámicos de amplias extensiones son con frecuencia playeros, donde la humanización viene marcada por lejanas construcciones, veleros, bañistas, etc. Así en *Un día en la playa del Mar Menor* (1990-1999) y más claramente por desnudos masculinos o femeninos tendidos en la arena de la playa como en *Desnudo en la playa* (1980), *Desnudo de hombre en el Mar Menor* (1984-1987) o *Rocío en una playa del norte* (1994-1996).

A veces y tanto en pintura al óleo como en su obra gráfica, la zona costera de la playa se sustituye por un paisaje menos amable como es la periferia desolada de una gran ciudad, así en el óleo sobre lienzo titulado *Hombre dormido* de 1985 y el grabado titulado *El sueño* de 1987. Ambos iguales pero en distinta técnica.



Rincón 1. Monesterio. 2009

Óleo sobre lienzo en tabla

78,8 x 119,4 cm

Sin firma

Colección del autor

Rincón 2. Monesterio. 2009

Óleo sobre lienzo en tabla

78,8 x 119,4 cm

Sin firma

Colección del autor

Naranjo, que no es paisajista, hace sin embargo otro tipo de paisaje sobre ámbitos privados, domésticos, más reducidos, como el patio o el corral de su casa en su localidad natal de Monesterio, a donde acude con frecuencia (*Patio de casa, Monesterio, 1998* o *Mi corral, 2009*). Son recoletos y atractivos rincones propios de la vivienda rural extremeña que por su encanto, simplicidad y quietud han captado la atención del artista.

A veces pinta el mismo espacio en diferentes momentos del día, quizás evocando el modo impresionista, el cual conocía bien, aunque el pintor es uno de los máximos exponentes del realismo en nuestro país. Ello le da ocasión para lucirse en los efectos de luces y sombras, en la incidencia de la luz solar sobre el color, en el juego de elementales perspectivas que hacen de estas obras rincones atractivos de nuestra arquitectura rural y que muestran una vez más el virtuosismo de la pintura de Naranjo.

Como en otros espacios domésticos de su casa en Monesterio Naranjo ha representado en *Rincón 1* y *Rincón 2*, ambos paisajes fechados en 2009, una casa de Monasterio desde el exterior, a diferencia de los interiores en otras obras de fechas anteriores y ya citadas. Las paredes traseras de la casa comparten el espacio del cuadro por igual con un cielo despejado. Son captaciones en horas diferentes del día, con los últimos rayos de sol y al amanecer, donde el artista matiza las sutiles incidencias de la luz sobre los tejados y azoteas y sobre las tímidas nubes de un cielo casi despejado.

Vemos que estos espacios tan reales y auténticos parecen estar en el ideario realista de Naranjo desde siempre y por siempre. Y es que es la realidad la que siempre está presente en su pintura, empléese para definirla el término que se quiera: realismo, hiperrealismo, neorealismo... En el caso de los paisajes preferimos sencillamente el término realismo.



Rincón 1. Monesterio.



Rincón 2. Monesterio.

JOSÉ VEGA OSSORIO (Mérida, Badajoz, 1945 - Madrid, 2015)

Vista de la Alhambra. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

180 x 100 cm

Sin firma

Colección FundArte Ocular

Cuando su familia emeritense se traslada a Madrid en 1959 José Vega Ossorio conoce al artista García Abuja, que le anima e inicia en el mundo del arte, aunque empezará estudios de arquitectura más por deseo paterno que por propia aspiración, por lo que el abandono de aquella formación no deseada y la opción libre por la pintura no tardó en imponerse. A partir de aquí Vega Ossorio emprende una carrera rápida y exitosa en el panorama plástico de su época. Bien integrado en el ambiente artístico madrileño, se forma tanto estudiando la obra de grandes maestros españoles en el Museo del Prado como en otros museos de Francia, Inglaterra, Holanda e Italia, instalándose en Roma durante un tiempo. De vuelta a Madrid mantiene una intensa actividad expositiva dentro y fuera de España, obtiene galardones importantes como el Premio Blanco y Negro (1980) o el BMW (1986). La crítica le es muy favorable, de modo que a comienzos del presente siglo Vega Ossorio es ya un artista consagrado, afamado y plenamente activo.

Su pintura tiene influencias iniciales de Vázquez Díaz, Pancho Cossío y Antoni Clavé, otras italianas posteriores hasta cuajar en una estética propia a partir de los años ochenta cuando recibe los Premios de Pintura Blanco y Negro y BMW y celebra muestras importantes.

Entre sus temas preferidos destacan las tauromaquias, el bodegón, al que dedicamos atención en una exposición y su correspondiente catálogo en el año 2010²⁴, y el del paisaje, del que traemos aquí un ejemplo en el que pueden advertirse algunas claves de su pintura como el correcto planteamiento de las arquitecturas, la distribución de las masas y planos en la composición y el control del dibujo, recuerdo de una formación primera aunque incompleta.

En esta interpretación de la Alhambra de Granada se aprecia una estudiada y gradual distribución de masas y espacios desde la proximidad del caserío y masa boscosa en primer término hasta la monumental arquitectura del complejo palacial y la parte superior de cumbres nevadas compartiendo espacio con el cielo. Gradación cromática también, diferente de algunas explosiones coloristas de otras obras, que alterna la gama verdosa de lo natural, el celaje gris y azul con los blancos del caserío y el ocre del monumento central que da nombre a este paisaje granadino.

La luz perfila las masas con gradual intensidad desde la parte inferior de este paisaje inanimado y geométrico, en el que Vega Ossorio como en el resto de su obra muestra un lenguaje plástico muy personal y propio, al margen de cualquier estilo, corriente o tendencia.

24 HERNÁNDEZ NIEVES, R., *La Naturaleza Muerta en la Pintura Extremeña*, Museo de Bellas Artes, Badajoz, 2010, págs. 210-215.



MIGUEL CALDERÓN PAREDES (Don Benito, 1950)

Ruecas. Sin fecha

Óleo sobre madera

40 x 40 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección del autor

En Don Benito, como en otras localidades extremeñas, por ejemplo Los Santos de Maimona, proliferan de forma un tanto inexplicable los artistas plásticos. En Don Benito nacieron y murieron el ignorado Juan Aparicio Quintana y el paisajista del estío de La Serena Antonio Gallego Cañamero. Actualmente destacan Francisco Javier Martín-Romo (de la saga de los Martín-Romo), Miguel Calderón Paredes y Ramón de Arcos Nieto-Guerrero, entre otros artistas. Este hecho quizás tenga que relacionarse con la atracción de la Escuela de Artes y Oficios en la localidad, la fascinación paisajística de la comarca de La Serena o la influencia de la personalidad de algún pintor como Cañamero y su escuela.

Calderón Paredes en su trayectoria artística ha pintado numerosas series, algunas sin terminar aún. Entre ellas las dedicadas a los pueblos de colonización y la de los *corralones*. En 1996 expuso en Badajoz, Cáceres, Don Benito y Castuera la muestra *Paisajes habitados. Tierra, agua, colonos*. Eran 35 obras divididas en tres series dedicadas a la comarca de La Serena, los regadíos y los pueblos de colonización extremeños.

Recuérdese que con el Proyecto General de Colonización, eje de toda la política agraria de la dictadura de Franco, se presentaba un proyecto-tipo de poblado y se buscaba una actuación unificada y una «arquitectura de colonización». Extremadura, como otras regiones españolas, fue entonces un escenario amplio e intenso de la experimentación arquitectónica. El asentamiento de la población en las zonas del Plan Badajoz, o sea, la arquitectura de pueblos y poblados, supuso la creación de 66 poblados en Extremadura: 42 en la provincia de Badajoz y 24 en la de Cáceres, la mayor parte realizados en la década de los cincuenta del siglo pasado. Algunos de estos pueblos extremeños de colonización se consideran hoy obras maestras de la arquitectura española del siglo XX, entre los que ocupa un lugar preponderante Vegaviana, declarado Bien de Interés Cultural.

Esta arquitectura de colonización es la que inspira a Calderón Paredes para crear una serie de cuadros caracterizada por estos espacios rurales de reciente creación, es decir, no históricos. Por el contrario, se trata de una arquitectura rural, planificada, de gran funcionalidad, no espontánea, en la que prima lo geométrico, de volúmenes rectos y planos, donde se alternan zonas iluminadas y sombreadas de evocación fotográfica. Son espacios vacíos, aparentemente deshabitados, donde el hombre vive pero no está presente.



Callecín
Paredes

Corralones. Sin fecha

Óleo sobre lienzo

33 x 45 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección del autor

La serie de los *Corralones* es otra visión del paisaje esencial de Calderón Paredes, representa la periferia *rururbana*, espacios en el límite de lo propiamente rural y los alrededores urbanos en un ámbito rural extremeño, más concretamente de La Serena. El ambiente transmite sensaciones de soledad y vacío, silencio y tranquilidad, quietud y reposo.

En estos paisajes no hay un protagonista claro: ni la luz uniforme, ni el color, ni la vida. Solo está lo esencial en un paisaje rural donde las construcciones periféricas y el campo se entrelazan en unidad.



MIGUEL ÁNGEL BEDATE GARCÍA DE LEANIZ (Coria 1952)

La cascada. 2008

Sanguina sobre papel y óleo
sobre lienzo

200 x 200 cm

Sin firma

Colección del autor

Entrado en cuerpo y alma en su oficio de pintor, Miguel Ángel Bedate ha vivido siempre por y para la pintura, ha ejercido una actividad incansable y permanente relacionada con su arte viajando por muchos países, visitando museos donde ver y aprender, experimentando en técnicas diversas, investigando en nuevos temas y asuntos, exponiendo frecuentemente en todas partes, etc. Por ello su obra está muy dispersa en colecciones privadas y públicas, instituciones bancarias y otros organismos.

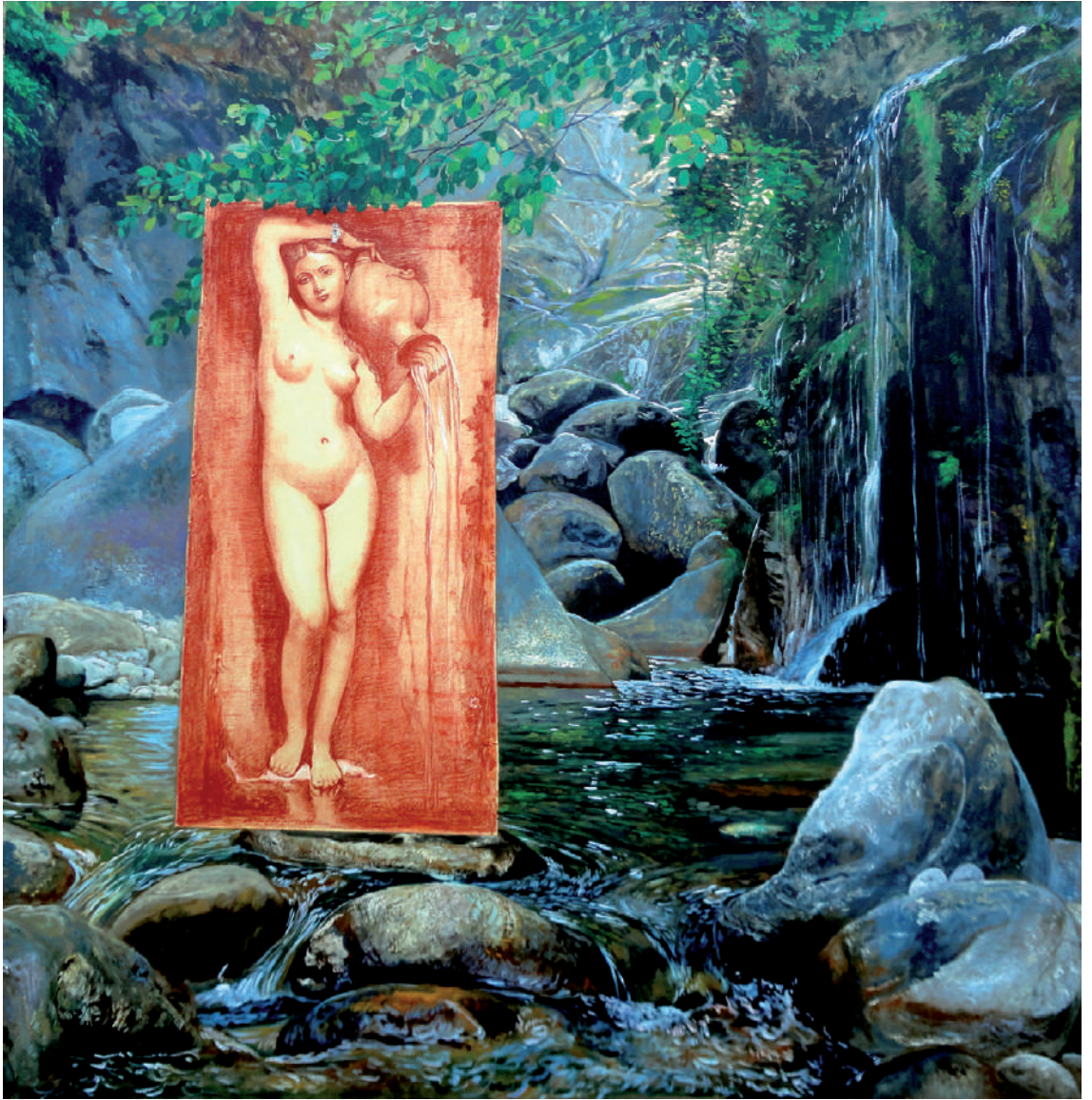
Bedate es un excelente dibujante, su participación en concursos de dibujo como el Premio Penagos de Madrid y sobre todo su obra en sanguina sobre papel le acreditan como tal. Este artista se ha expresado en los últimos años también en la escultura en bronce de pequeño formato representando animales y figuras relacionadas con la caza.

En su prolongada e intensa trayectoria Bedate ha transitado por temas muy diferentes desde el ya lejano tema cinégetico que le conectaba con la tradición de la pintura extremeña de caza del maestro Covarsí, las escenas y los tipos de la Extremadura rural (carboneros, campesinos, vendimiadores, ancianos...), el retrato, el bodegón, etc.

Desde siempre teníamos el recuerdo del mundo clásico en la pintura bedatiana, quizás por la presencia permanente y próxima de la Roma emeritense en su ideario, formación y proximidad vivencial. Recientemente vuelve al mundo grecorromano incluyendo obras maestras de la escultura griega (Venus de Milo, relieves del Altar de Pérgamo, y frisos del Partenón, etc.) y la cerámica, cascos de gladiadores romanos, hasta incluir en lienzos obras famosas de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Alberto Durero, Domenico Ghirlandaio, Tiziano, Ingres —como la obra seleccionada aquí— y otros pintores posteriores.

En *La cascada* Bedate hace una característica simbiosis entre realismo y surrealismo, entre dos técnicas que le son muy queridas (el dibujo a la sanguina y el óleo). Ubica en un escenario real y fotográfico, que recuerda las pozas cacereñas de la Garganta de los Infernos, una sanguina de la obra neoclásica de Ingres titulada *La fuente* y custodiada en el Museo de Orsay de París.

Destaca el dibujo, la luz, el color y el agua, de la que el pintor decía: «Estoy fascinado por el agua de las montañas, por sus cascadas y riachuelos llenos de vida, su velocidad y reflejos infinitos que cambian durante el día y la noche, por su música y todos los efectos solemnes del agua en movimiento».



RAMÓN DE ARCOS NIETO-GUERRERO (Don Benito, 1952)

1. *Dehesa*. 2014

Óleo sobre acrílico

100 x 100 cm

Sin firma

Colección del autor

2. *Plaza de la Soledad*. 2002

Óleo sobre tabla

203 x 83 cm

Sin firma

Colección particular Luz Rueda.

Badajoz

Ramón de Arcos en su trayectoria artística ha pasado por diferentes etapas, en la interpretación del paisaje hay un giro espectacular entre los paisajes de la dehesa extremeña y los paisajes urbanos reflejados. Aquellos, quizás originados en el ideario de un ingeniero técnico agrícola y biólogo, muestran una de nuestras mejores señas de identidad en cuanto al paisaje, cual es la dehesa, que Ramón representa en todo su esplendor cromático con una rica gama de verdes, áreas parceladas y naturales, con un punto de vista elevado que le permite abarcar amplios escenarios naturales y desplegar logradas perspectivas (imagen 1). Estos paisajes verdes de Ramón de Arcos son muy distintos de los ocres de la obra paisajística del paisano Antonio Gallego Cañamero.

En contraposición a lo rural se encuentran los paisajes urbanos de su ciudad de residencia. Son edificios del viejo Badajoz donde tiene su taller, porque la ciudad de Badajoz constituye uno de los temas principales de su obra y lugar donde sus muestras han sido más frecuentes en los últimos años.

Junto a estas arquitecturas pacenses están los paisajes urbanos reflejados sobre las límpidas y brillantes chapas de los coches aparcados, constituyen una serie diferente y reciente iniciada hacia el año 2000 con la exposición *Fábulas cotidianas* (imagen 2).

Con un lenguaje más realista y desde luego más brillante, el foco de atracción del cuadro es el reflejo de algún elemento del entorno urbano sobre la chapa de un vehículo donde confluyen luz y color. La pincelada limpia, suelta, de gran transparencia y el trazo seguro permiten la contemplación de un cuadro reflejado dentro del cuadro, una parte se nos muestra visible delante de nuestros ojos y otra del entorno que no vemos. Nos parece una forma de trampantojo de gran modernidad, en el que el pintor juega con el espectador y le hace buscar lo que ve y lo que se refleja.

De modo que las chapas pulimentadas de los coches ejercen de espejos curvos que al artista le sugieren un diálogo entre lo efímero y lo permanente. El coche que llega y que pasará y los edificios monumentales que definen fijamente a una ciudad.

Ramón de Arcos ha compaginado la dedicación a la pintura con las labores de ilustrador, siendo autor de numerosos trabajos realizados en los ámbitos del cartelismo, el muralismo y los libros.



1



2

JAVIER FERNÁNDEZ DE MOLINA (Badajoz, 1956)

Plaza Alta. 2002

Mixta sobre papel

50 x 70 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Diputación Provincial. Badajoz

Javier Fernández de Molina es un pintor muy laborioso y prolijo, su producción plástica es amplísima, abarca diversos ciclos, series y cuadros sueltos. Es un artista muy versátil tanto en técnicas como en temas. Se expresa con soltura tanto en el óleo como en el dibujo, pastel, acuarela y en técnicas mixtas. Sus soportes en ocasiones son de elaboración propia. Otras formas de expresión del artista le llevan a practicar el grabado, el diseño gráfico y la cerámica. Con frecuencia ha ilustrado libros de literatos y amigos.

En cuanto a los temas de su pintura Javier Fernández de Molina es igualmente plural y en su continua indagación e investigación pictórica —iniciada en la década de los años ochenta del siglo pasado—, ha realizado pinturas de ciudades, bodegones, desnudos, retratos, series (unas acabadas y otras no) sobre peces y tauromaquias, temas sobre la antigüedad y asuntos mitológicos, religiosos, etc. Fernández de Molina no es un paisajista, ni bodegonista, ni retratista, no se le puede encuadrar en ningún tema concreto y de todos tenemos muestras.

Por ello no podemos excluir en este libro a este artista tan singular, ya que en los paisajes que hizo presenta obras de gran modernidad en diversas técnicas como el grabado y la técnica mixta.

El Programa «Expocomarcas», desarrollado por la Diputación de Badajoz en los primeros años de esta centuria, culminó con una exposición multitemática, que fue resumen de las once exposiciones anteriores dedicadas cada una de ellas a una comarca de la provincia de Badajoz. A Fernández de Molina se le encargó que hiciera algunos cuadros para cada comarca, que hoy son propiedad de la Diputación pacense. De entre ellos se ha seleccionado el dedicado a la Plaza Alta de Badajoz porque recoge bien las particularidades de las obras de este pintor de formación sevillana y profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Mérida.

Fernández de Molina se caracteriza por sus trazos, manchas y barridos de color que sugieren más que definen las formas en la composición. Los trazos, realizados de forma segura y pastosa, y el color son las claves de su pintura, junto con la importancia que tiene el vacío de los fondos del que surgen las formas. A veces crea centros de atracción en el cuadro que irradian al resto de la composición, como en el caso que comentamos, en el que la atención se fija en las arquitecturas de la plaza. El resto muestra gran espontaneidad e impresión de inacabado o abocetado tan propia del autor, que no hace correcciones, y que le lleva a mostrar solo lo esencial, ni la figura humana distrae en el paisaje de Fernández de Molina.

El pintor con algunos guiños al expresionismo siempre transita entre la figuración y la abstracción, pero su obra siempre rezuma modernidad, espontaneidad y audacia, sugerencia e insinuación más que definición y detalle.



ZACARÍAS CALZADO ALMODÓVAR (Orellana la Vieja, Badajoz, 1959)

En La Serena. Sin fecha

Acrílico y óleo sobre lienzo

81 x 54 cm

Sin firma

Colección particular. Badajoz

Zacarías se nos presenta como un pintor de sólida y completa formación en Bellas Artes y como profesor de Didáctica de la Expresión Plástica en la Universidad de Extremadura. Al margen de algunas coreografías para teatro, ha expuesto individualmente en su localidad natal, Orellana la Vieja, Villanueva de la Serena, Mérida, Sevilla y especialmente en Badajoz, donde reside.

En el ideario de Zacarías Calzado y su plasmación en la obra paisajística aflora siempre la idea de la deshumanización. En sus cuadros no hay espacio para la figura humana, ni siquiera signos o datos de la intervención humana, lo que produce una evidente impresión de soledad y silencio, una sensación de desolación. A ello se une otra clave de la pintura de Zacarías cual es la de sugerir formas más que definir las, por lo que los paisajes del pintor presentan una apariencia de inconclusos, están por construir y ello es una invitación al espectador para que participe en la obra, se busca una forma de interacción pintor-espectador.

En el cuadro prima más la mancha que la línea y el dibujo. Su paleta es austera, a veces *franciscana*, predominando la misma gama cromática, sin estridencias ni acusados contrastes de color. Por el contrario la superficie del cuadro presenta una gradación de colores y tonalidades.

En la técnica de Zacarías son característicos sus «arrastres» de color con la espátula o «herramienta» (cartones) que posibilite estos deslizamientos de la pasta de color para percibir en el soporte franjas o bandas cromáticas que delimitan zonas de la composición de forma gradual.

Los temas más frecuentes de sus paisajes se refieren a la comarca de La Serena, el alba y el ocaso, el mar, etc. Los paisajes de Zacarías vistos en su conjunto producen una sensación agradable, una simplicidad fuera de toda complicación, son —como el mismo pintor los ha calificado— «paisaje mínimo».

Este paisaje de la comarca de La Serena es un buen ejemplo en formato vertical de algunas de las claves citadas: composición en franjas, sin detalles, deshumanizado, gradación del color desde las zonas bajas de las tierras de color terroso hacia el horizonte, unas franjas de nubes de estratos y nimbos, hasta la parte superior de cielo más enmarañado y sin nubes.

El cuadro es de agradable impacto visual, invita al espectador a participar en su terminación, a «ponerle algo».



ÁNGEL LUIS PÉREZ ESPACIO (París, 1963)

Arboleda. Luz de la tarde.

2003

Óleo sobre lienzo

100 x 73 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección del autor

Hijo de extremeños emigrados a París y retornados, pintor, dibujante y escultor de sólida formación, iniciada en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y complementada con otros aprendizajes copiando en el Museo de Bellas Artes pacense. Posteriormente amplió estudios en el Círculo Artístico Sant Lluc de Barcelona, en la Académie de la Grande Chaumière de París, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en la Escuela Massana y, de nuevo, en el Círculo Artístico Sant Lluc de Barcelona. A pesar de su paso por estos centros de formación en más de una ocasión el artista se ha declarado autodidacta.

Pérez Espacio siempre desde Badajoz y desde su pintura (también desde la escultura) logra emerger como una figura moderna, fresca y actual de nuestra plástica. Sus presencias en exposiciones son frecuentes, sus galardones también y consecuentemente su obra se encuentra representada en diversas instituciones extremeñas.

La pintura de Pérez Espacio —como decíamos en otra ocasión— es sorprendentemente valiente porque se sustenta en unas sólidas bases formativas, en una práctica constante del oficio, en la continua investigación artística y en un aprendizaje permanente. Sus planteamientos plásticos están bien definidos. Los desnudos, «fuente inagotable de inspiración» según declara el artista, denotan conocimiento y dominio de la anatomía humana, son castos, sin connotaciones eróticas, representan a hombres, mujeres y niños en originales enfoques y formas contundentes. Sus pinturas de desnudos tienen rasgos escultóricos, casi rodinianos, y cierto monumentalismo.

Para sus paisajes Pérez Espacio renuncia a la típica encina de la dehesa extremeña prefiriendo los eucaliptos de las márgenes del Guadiana. El verdadero protagonista de su paisaje es la luz, especialmente la de la tarde. Captaciones afortunadas recuerdan ecos impresionistas en los encuadres, la ejecución al aire libre, la pincelada suelta y ancha, los colores y tonalidades del instante, etc. Por ello la pintura de Pérez Espacio es clásica y a la vez moderna, sincera y fresca.

El pintor, una vez seleccionado el encuadre, acomete el lienzo de forma decidida, sin titubeos, sus pinceladas son claras, casi agresivas. Los elementos de la composición están muy próximos al pintor y al espectador, son acotaciones de la naturaleza en planos próximos.



FRANCISO JAVIER MARTIN-ROMO (Don Benito, 1965)

1. *La estación.* 2011

Óleo sobre lienzo
120 x 75 cm
Sin firma
Colección del artista

2. *La vía.* 2006

Óleo sobre lienzo
180 x 80 cm
Sin firma
Colección del artista

Francisco Javier Martín-Romo se considera pintor autodidacta aunque a los 11 años de edad recibió durante seis meses algunas lecciones en la academia del conocido pintor también dombenitense Antonio Gallego Cañamero. Conoció la pintura impresionista francesa pero se ubicó definitivamente dentro del ámbito del realismo.

Es sabido que el lenguaje realista tiene diversas formas de expresión, que van desde el detalle minucioso hasta la apariencia de lo real. El de Martín-Romo es un realismo próximo al del también extremeño Enrique Jiménez Carrero, que trasciende las meras coordenadas espacio-temporales de lo representado a través de una factura técnica personal y lograda.

Martín-Romo transita por diversos temas como el bodegón, interiores con y sin figuras, la infancia, las cajas de cartón, los paisajes de ambientes ferroviarios y del agro extremeño. Sobre este género decía en una entrevista: «Me inspiro en cualquier cosa que veo, lo que sea, pero lo que más me gusta es la naturaleza, los paisajes me encantan».

En los paisajes de su etapa más reciente, la de principios del presente siglo, Martín-Romo nos presenta unos ambientes solitarios, tristes, silenciosos, deshabitados y hasta decadentes. Es el ámbito de los ferrocarriles con las interminables vías, atravesadas por puentes y estructuras viarias, en un cruce de líneas verticales y horizontales; las estaciones y apeaderos con sus instalaciones y servicios del ferrocarril, como el silo o almacén de granos característico de la época franquista.

Estos elementos de los originales paisajes de Martín-Romo están integrados en la naturaleza, nos son tan habituales que las vías del tren como las carreteras nos parecen partes inseparables del ambiente natural.

El pintor adopta un punto de vista bajo el que permite abarcar amplios espacios y lejanías en logradas perspectivas. Como dice Javier Cano son «espacios deshabitados que hablan de la presencia a través de la ausencia»²⁵.

La sobriedad en el color y la luz, junto a la ausencia humana, dan a estos paisajes una sensación de nostalgia y melancolía en la despedida o en la espera de alguien.

Conviene recordar que Martín-Romo hizo otros paisajes muy diferentes a estos de ambientes ferroviarios, en los que se aproxima más a nuestra tierra a través de la dehesa extremeña, con sus características encinas, pastos verdes o segados y bolas graníticas, que parecen evocar las lejanas lecciones de su maestro inicial Antonio Gallego Cañamero en Don Benito.

25 VV.AA., *Imaginario, J. Carrero y F. Martín-Romo*, Don Benito, 2000, pág. 8.



1



2



ACUARELISTAS

ANTONIO SOLÍS ÁVILA (Madroñera, Cáceres, 1899 - Madrid, 1968)

Arco del Cristo. Sin fecha

Acuarela sobre papel

38 x 27 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho. Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: «Arco del Cristo. Cáceres»

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Antonio Solís Ávila comenzó a estudiar en Madrid la carrera militar pero poco a poco su interés fue virando hacia el arte. Estudió Dibujo Industrial en el colegio madrileño de Areneros, trabajó durante años en el campo de la fotografía retocando clichés y como ilustrador de afamadas revistas y publicaciones de la época (*La Esfera, La Acción, Mundo Gráfico, ABC, Blanco y Negro, Compañía Ibérica de Publicaciones*). Fue fundador de las revistas *Mundial* y *Alma Ibérica*.

En 1924 comenzó su actividad docente en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. De su actividad expositiva se destaca su participación en el Salón de la Unión de Dibujantes Españoles en 1929 y en la Exposición Nacional de Madrid de 1930, donde obtuvo Premio de Aprecio. En este mismo año de 1930 participó en la Exposición Internacional de Barcelona y otra en Nueva York. Su primer óleo lo expuso en la exposición de la Asociación de la Prensa de Madrid. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948 obtuvo Tercera Medalla en la sección de pintura con la obra *Carmen*. En 1949 se le dedicó una muestra antológica en Cáceres.

Solís fue un pintor autodidacta y hábil en diferentes técnicas como el dibujo, la acuarela y el óleo. Se expresó con soltura en distintos temas o géneros como las composiciones con figuras, los bodegones, los paisajes y especialmente el retrato.

Fue un excelente acuarelista con acertados encuadres de espacios cacereños como este del arco del Cristo en la puerta del Río, que es la puerta de entrada a la ciudad monumental de Cáceres más antigua que se conserva. Construida en el siglo I, está situada en el centro del flanco oriental de la muralla y compuesta por grandes sillares romanos. La forman dos grandes arcos de medio punto en ambas caras de la muralla. En la parte interior una hornacina cubierta aloja un cuadro de Cristo ubicado a principios del siglo XIX y que da nombre al arco.

Esta puerta da acceso a la vaguada que forma la ribera del Marco, de ahí el nombre de puerta del Río. Se cree que el ramal que comunicaba *Norba Caesarina* con la Vía de la Plata penetraba en la ciudad por esta puerta, más concretamente la ruta que conducía hasta *Augusta Emerita*, después de descender hasta el río y unirse con la calzada que salía de la ciudad por la puerta de Coria (hoy desaparecida).



ALCO DEL CRISTO
CACERES

Lally Buid

JOSÉ ALEJANDRO MANCERA MARTÍNEZ (Los Santos de Maimona, 1929 - Badajoz, 2003)

San Vicente de la Barquera.

Sin fecha

Acuarela sobre papel

30 x 41 cm

Sin firma

Colección particular de los herederos del pintor. Los Santos de Maimona

Mancera fue arquitecto y pintor, lo primero por profesión y lo segundo por afición y vocación compartida. La técnica pictórica de José Mancera fue exclusivamente la acuarela sobre papel. La acuarela tenía grandes posibilidades para la representación de atmósferas en los paisajes, así lo entendieron y practicaron muchos pintores, entre ellos J. M. William Turner, referente claro para algunas acuarelas de Mancera.

En las acuarelas de Mancera siendo arquitecto en activo no son frecuentes las arquitecturas, ni los paisajes urbanos o rurales en los que primen las arquitecturas. Es probable que su formación en el dibujo técnico y el ejercicio continuado de su profesión como arquitecto para obras del Instituto Nacional de Colonización (IRYDAD después) o para la Diputación de Badajoz, le obligaran a la permanente práctica del dibujo en proyectos muy diversos y la pintura de paisaje en acuarela fuese un contrapunto al dibujo técnico, un equilibrio con su oficio diario.

Este hecho y su vinculación con la zona costera del norte de España por su matrimonio con doña María del Carmen Goitia Campos, de origen vasco, motivó frecuentes estancias de Mancera en ciudades del norte y visitas a lugares norteños que inspiraron numerosos temas portuarios y marineros.

Mancera pintó estampas marineras y marinas de diferentes lugares de la costa santanderina y vasca, como San Vicente de la Barquera (una vista se recoge en la imagen que comentamos), Castro Urdiales, Fuenterrabía (Hondarribia), Pasajes y sobre todo San Sebastián, donde dedicó bellas acuarelas al monte Urgull, al monte Igueldo y a la isla de Santa Clara.

En estas acuarelas las atmósferas están muy presentes en la composición y son más propias de su libertad creadora y de un gusto por los efectos ambientales, en los que el objeto se convierte en pretexto para la expresión plástica de la luz, el color y los reflejos que ambos componentes producen en las atmósferas y en las aguas.

Mancera fue un acuarelista muy productivo. Hoy su obra se encuentra repartida entre sus herederos, particulares e instituciones extremeñas.

Las composiciones de Mancera siempre recogen exteriores y suelen ser muy simples. En otras ocasiones, en las que el paisaje rural, urbano o marítimo (este inspirado en ambientes norteños) abarcan escenarios más amplios, las composiciones resultan igualmente claras y equilibradas.

Sus acuarelas muestran gran preocupación formal, con preferencia por los amaneceres de tonos fríos y brumosos y, en contrapunto, también por los atardeceres de tonalidades cálidas.



Paseo de San Francisco.

Sin fecha

Acuarela sobre papel

45 x 65 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Mucho menos frecuentes en la producción de Mancera fueron los paisajes urbanos, no obstante existen ejemplos dedicados a Badajoz (Puerta de Palmas, avenida de Huelva, Paseo de San Francisco...), a ciudades extremeñas (Mérida, Trujillo, Hervás) y españolas (La Coruña, Palma de Mallorca, Ávila). Algunas acuarelas dedicadas a ciudades extranjeras como Venecia, París, Cannes, Génova, Londres, Túnez, etc., nos remiten a posibles viajes de Mancera. Esta acuarela que se comenta es una de las varias representaciones que Mancera hizo del famoso Paseo de San Francisco de Badajoz.

Mancera utilizó para sus acuarelas materiales presentes en el mercado. Usó distintos tipos de papel, desde el grueso papel de la marca GVARRO a otros más finos en blocs de varios formatos. Los pigmentos, pinceles y otros utensilios fueron los habituales de la técnica de la acuarela disponibles en el mercado especializado. No hubo innovación o novedad en este sentido.

Mancera no solía fechar sus pinturas, aunque encontramos algunas fechas junto a las firmas, que siendo más frecuentes, en torno a un 50 % de las obras, no aparecen siempre. Cuando lo están el sitio más habitual para firmar es el ángulo inferior derecho, aunque existen casos en los que la firma aparece en el ángulo inferior izquierdo.

En un análisis global de la pintura de Mancera podemos decir que su obra mantuvo un estilo caracterizado por la limpieza y diaphanía de sus composiciones; por unos encuadres en los que se fueron eliminando progresivamente los elementos accesorios optando por lo esencial. Sus maduradas y meditadas acuarelas mezclan la claridad con los entornos y contornos evanescentes, con las atmósferas y ambientes envolventes, unas veces de tranquilidad atmosférica y otras de cielos aborascados y tempestuosos, al modo de Turner y quizás siguiendo la máxima de Rembrandt de que «sin una atmósfera la pintura no es nada».

Mancera mostró tal destreza en el género de la acuarela que la crítica le calificó de maestro en el género y le ubicó a la cabecera de los acuarelistas extremeños. Fue fiel, persistente y coherente en el género de la acuarela.

Mancera fue un autodidacta en materia artística. Tras una formación universitaria en arquitectura no encontramos datos sobre otros estudios relacionados con las bellas artes, por lo que deberemos concluir



que no los hubo, pero es seguro que conocía los fundamentos del arte y en especial ciertos estilos y artistas.

Así, se puede advertir cierta referencia de las atmósferas y ambientes marinos de Mancera con la pintura de Joseph Mallord William Turner (Londres, 1775 - Chelsea, 1851), uno de los grandes maestros de la pintura paisajista británica en acuarela.

ANTONIO MARTÍNEZ CID DE RIVERA (San Vicente de Alcántara, 1941)

***Otoño en la avenida de Huelva.* 2005**

Acuarela sobre papel

46 x 61 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular. Badajoz

Pintor de excelentes dotes para la difícil técnica de la acuarela en la que tiene demostrada gran soltura, nivel y largo oficio. En sus paisajes no hay presencia humana sino solo la naturaleza, la cual nos es presentada con toda su belleza, misterio y nostalgia. Son momentos captados por el artista en composiciones y encuadres sencillos, aunque muy madurados; son pretextos para expresar lo que realmente le importa, que es la luz en un momento concreto y los cambios lumínicos que la atmósfera produce con sus brumas instantáneas, de modo que las acuarelas de Martínez Cid son captaciones de momentos atmosféricos, aprisionamientos fugaces, fotográficos, de situaciones ambientales. En esto Martínez Cid es un auténtico impresionista.

Entre las localizaciones preferidas para sus paisajes puros abunda el paisaje extremeño de campos cruzados o invadidos de neblinas otoñales y mañaneras entre las encinas. Ambientes boscosos con árboles reflejados sobre el agua de ríos y charcas, paisajes brumosos, húmedos y fríos.

Lo urbano en las acuarelas de Martínez Cid representa viejos tejados, calles del casco antiguo, plazas y paseos de la ciudad de Badajoz; otras veces se inspira en el río Guadiana, sus márgenes, sus puentes, etc. En los paisajes mixtos, donde se combinan naturaleza y arquitecturas, se suelen representar pueblos observados desde los alrededores, construcciones rurales, etc.

El otro ámbito del paisaje de Martínez Cid es muy diferente del anterior, lo que supone un interesante contraste y muestra la soltura del pintor en abordar ambientes tan distintos; nos referimos a las acuarelas dedicadas a escenarios del entorno de Oviedo y Gijón (geografía a la que está ligado por matrimonio). Son ambientes marítimos, paisajes norteños, playas y acantilados del mar Cantábrico. En ellos persiste el dominio del instante en la brusca sacudida momentánea de las olas contra las rocas o en sus mansas retiradas de la suave playa. De nuevo las transparencias del agua, los reflejos en las arenas y en las rocas recién mojadas por las aguas del mar, todo es humedad y transparencia. Otra vez el mismo equilibrio de masas, ahora entre el mar y la tierra, entre esta y el cielo, entre los tres elementos. De nuevo, el gran dominio del punto de vista, a veces elevado, a veces muy próximo al suelo.

Las composiciones de Martínez Cid resultan así muy equilibradas entre los elementos que las integran, entre construcciones y arboledas, entre arquitectura y naturaleza, entre masas y vacíos, entre tierras y



Costa cantábrica. 2016

Acuarela sobre papel

36 x 51 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular. Badajoz

celajes, entre colores y tonalidades, etc. Todo ello produce en el espectador una sensación de agradable tranquilidad y de paz ambiental.

La luz aparece con frecuencia tamizada por la bruma y la neblina; el pintor domina con total soltura las veladuras contrastadas, las transparencias y los reflejos en el agua, unas veces de las playas norteñas y otras en los charcos y ríos de Extremadura, particularmente del Guadiana a su paso por Badajoz. En otras ocasiones juega con ocultaciones de las fuentes de luz tras los elementos de la composición y los reflejos lumínicos tras los obstáculos en un alarde de dominio de la luz y del color.

Sus colores preferidos son los grises y los azules para los efectos brumosos y las sensaciones de humedad y frío. En otras composiciones priman los cálidos amarillos, naranjas y las tonalidades violetas para los atardeceres sobre la ciudad y el río Guadiana.

Martínez Cid hace gala de un magistral dominio técnico de la acuarela sobre diferentes tipos de papel (Arches, Fabriano, Langton, Schoeler, etc.) en ejecuciones rápidas, de factura nerviosa y precisa como requiere la acuarela y el temperamento del artista impone.



MANUEL BENÍTEZ-DONOSO LOZANO (Villanueva de la Serena, 1944)

Perugia. Italia. 2003

Acuarela

27 x 40 cm

Firmada en el ángulo inferior
derecho

Museo de Bellas Artes. Badajoz

Manuel Benítez-Donoso Lozano, nacido en Villanueva de la Serena y muy ligado a Castuera, reside actualmente y tiene su estudio en Jarandilla de la Vera (Cáceres). La obra que comentamos estuvo expuesta en la muestra celebrada en el año 2004 en la Sala «Vaquero Poblador» de la Diputación de Badajoz y actualmente se custodia en el Museo de Bellas Artes. Ha expuesto con éxito también en Cáceres y en otras localidades de la provincia (Plasencia, Jarandilla de la Vera, etc.) y en Madrid.

Benítez-Donoso se expresa además de en la acuarela en otras técnicas como el óleo sobre lienzo y el dibujo. Su tema preferido es el paisaje, natural o urbano. A su viaje a Italia en 2003 pertenece esta acuarela de Perugia en la que el pintor muestra sus característicos volúmenes arquitectónicos de gran rotundidad, con un acertado dominio de luces y sombras y un equilibrado control cromático. Así en este pintoresco encuadre de aspecto medieval perteneciente a la ciudad de Perugia, capital de la región de Umbría en el centro de la península italiana.



PLAZA (1884)

PLAZA (1884)

ISIDRO BELLOSO SÁNCHEZ (Alange, 1961)

Nieve en la sierra. Sin fecha

Acuarela sobre papel

75 x 35 cm

Firmada en el ángulo inferior
derecho

Colección particular. Mérida

Este docente en Mérida mantiene una frecuente presencia en exposiciones individuales y colectivas en el ámbito de la acuarela, viene desarrollando también una intensa actividad como ilustrador de cuentos, obras literarias clásicas y actuales, así como diseño e ilustración de otras publicaciones de diverso tipo.

Es cierto que la difícil técnica de la acuarela no se presta a las representaciones detallistas, lo que obliga al artista a acertar con decisión y seguridad en su intervención sobre el soporte, más aún cuando las correcciones no son posibles.

Las acuarelas de Beloso transmiten con acierto e intensidad las impresiones de las estaciones. En este paisaje serrano con un original encuadre y punto de visa bajo, el pintor dispone en primer término una somera vegetación seca con trazos seguros, una zona central nevada e inclinada a izquierda y apenas insinuada por suaves manchas blancas y, coronando la cuesta, el sutil perfil del caseío. El resto queda para un apenas perceptible celaje que armoniza con las tierras en una límpida sensación de frío invernal.

El pintor transmite con muy pocos colores pertenecientes —nunca mejor dicho— a una gama fría, como corresponde, para comunicar un evidente ambiente gélido de montaña nevada, iluminado por una luz uniforme y fría también.

Se logra así transmitir una atmósfera determinada con austeros recursos pictóricos, lo que remite a un tipo de paisaje esencial o mínimo en registros.



ROSANA SORIANO POLO (Mérida, 1962)

***Junto al lago Ohrid.* 2013**

Acuarela sobre Canson de 300 gr

45 x 65 cm

Firmada en el ángulo inferior
derecho

Colección particular. Mérida

Rosana Soriano Polo reside, trabaja y pinta en Mérida, se auto-define como «cuasi autodidacta» queriendo significar seguramente que su quehacer es fruto combinado de un autodidactismo y una formación. Desde 2002 mantiene una actividad expositiva y artística bastante intensa y exitosa.

Sus acuarelas transmiten inmediatamente una amable impresión de gran modernidad y frescura. Aquí nos referiremos a sus paisajes —ya lo hicimos en otra ocasión a otros temas como el bodegón²⁶— y específicamente al paisaje urbano, aunque su repertorio paisajístico es ampliable también a lo natural.

Sus paisajes urbanos son estrictamente urbanos, es decir, excluyen intencionadamente la figura humana, pero son paisajes humanizados en cuanto a que un componente esencial de los mismos, las arquitecturas, son resultado de la actividad humana. Las arquitecturas son casi siempre elementos esenciales en la composición, en armónica combinación con otros como los pavimentos en la parte inferior y los celajes en la superior. Armonía también de líneas compositivas, es decir, de masas o bloques horizontales y verticales. Equilibrio entre proximidad y lejanía, donde las formas geométricas se presentan con segura factura, con formas rotundas y contundentes en un alarde de cromatismo, a veces muy contrastado, otras suavizado con tonalidades afines.

Este paisaje de Rosana de arquitecturas nuevas, modernas como su misma pintura, muestra edificios, ciudades y barrios en los que a veces —como en el caso que se comenta— hay lugar también para elementos naturales como la arboleda.

Destacan igualmente, junto a las arquitecturas y las formas geométricas, el color esplendente y una técnica que sorprende por su soltura, seguridad y madurez.

Estilísticamente Rosana, al menos en estas obras, se encuentra próxima a la abstracción. Pero de nuevo se advierte la armonía y el equilibrio con la figuración. Diremos que la pintora ronda entre las formas abstractas y la abstracción de las formas. En cualquier caso su estilo resulta muy moderno y personal.

26 HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Proyecto La nueva creación. Acuarelas de Rosana Soriano Polo. Bodegones y paisajes urbanos*, Museo de Bellas Artes, Badajoz, 2011.





GRABADOS Y OTRAS TÉCNICAS

EDUARDO NARANJO MARTÍNEZ (Monesterio, 1944)

El sueño. 1987

Aguatinta y punta seca

59,3 x 46,8 cm

Una plancha

Firmado en el ángulo inferior
derecho

Colección del artista

Dos años antes de hacer este grabado Eduardo Naranjo pintó un óleo sobre lienzo titulado *Hombre dormido*, en un formato mayor (160 x 170 cm), que pertenece a una colección particular madrileña. El tema es el mismo con ligeros detalles diferentes.

Este grabado forma parte con otro titulado *El ensueño* de una carpeta de dos, ambos inspirados en obras anteriores y que el pintor realizó al mismo tiempo que trabajaba en las planchas para el libro *Poeta en Nueva York*.

Como en los pintores clásicos el paisaje sirve de fondo a una escena en primer plano en la que un indigente marginal de la gran ciudad está tendido en un banco dormido, pudiera estar también muerto. Con el mismo realismo y precisión se representa la llanura desolada y estéril así como el perfil de la gran ciudad en lontananza. La lejana línea del horizonte se funde con el celaje que ocupa algo menos que el resto inferior de la estampa y se resuelve con tonos grisáceos de nubes bajas apenas insinuadas.

En la composición predominan las horizontales y una austeridad franciscana en el color, también en la luz bastante uniforme.



MANUEL GÓMEZ ARCE (Badajoz, 1951)

Trabajando en el campo.

2009

Acrílico sobre tabla entelada

33 x 24 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Colección particular. Portugal

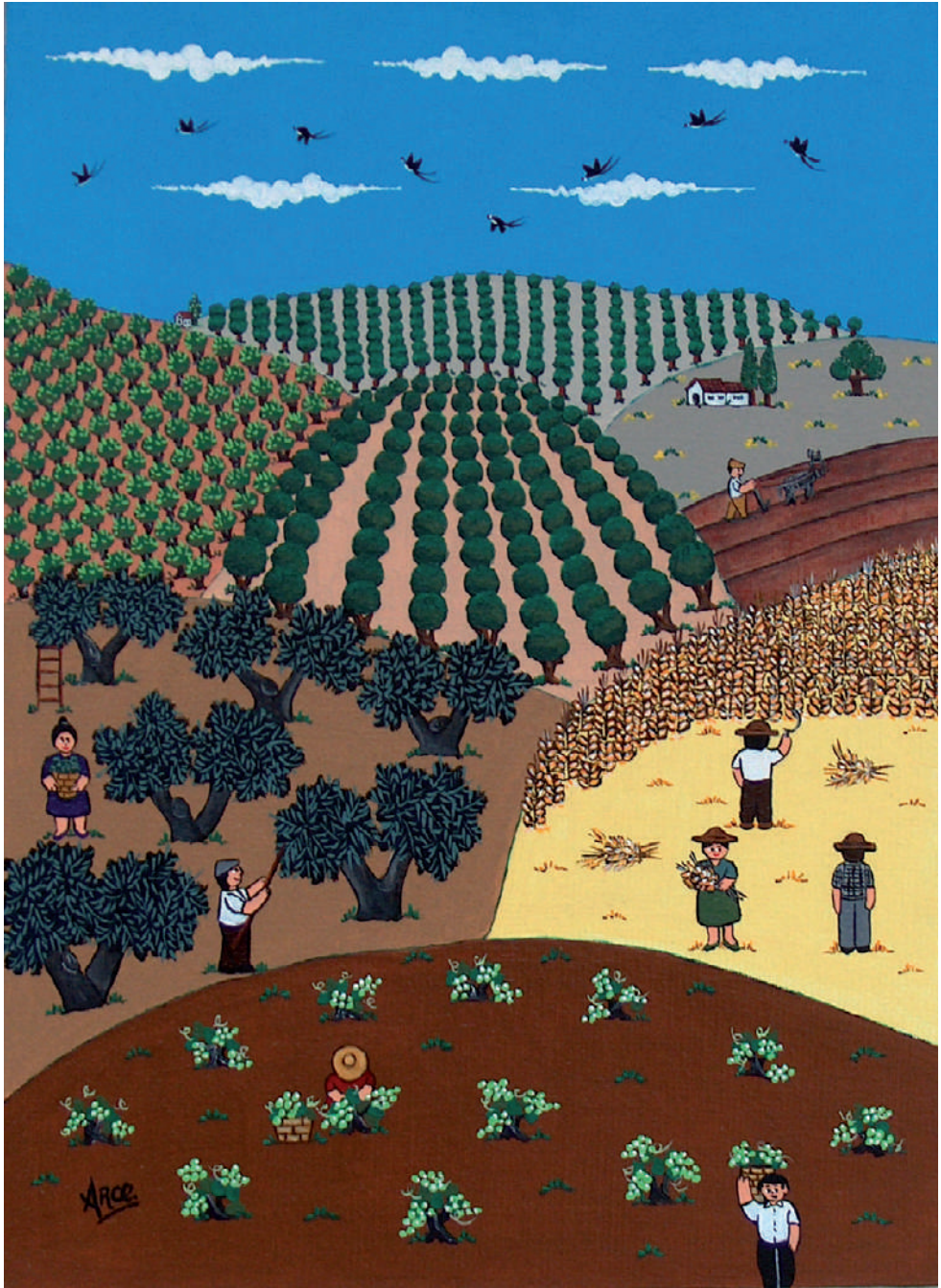
Manuel Gómez Arce mantiene desde 1988 una intensa actividad expositiva en muestras individuales y colectivas celebradas en España y en el extranjero (Portugal, Francia, Italia, Suiza, Alemania, Israel, etc.). Fruto de esta permanente actividad creativa son sus presencias en muchos museos nacionales y extranjeros, algunos específicos de pintura *naïf*, a la vez que una larga lista de premios y galardones le refrendan como un pintor exitoso y de gran nivel en la modalidad de pintura *naïf*.

Esta modalidad de pintura se desarrolló a partir de la Segunda Guerra Mundial y aún mantiene su categoría internacional. Ya expusimos y mantenemos aquí nuestra visión de esta manera de pintar que se relaciona con el «concepto de ingenuidad, que es lo que etimológicamente significa el término *naïf*. Otro rasgo definitorio de este arte es el autodidactismo, es decir, virginidad ante las enseñanzas academicistas y los modelos ejemplarizantes de los museos. La ingenuidad *naïf*, en modo alguno significa ignorancia o idiotez, sino simplicidad natural y graciosa, ausencia de artificiosidad y franqueza natural. No es un arte realista pero las obras *naïf* son un evidente examen de la realidad, no son infantiles pero mantienen una alegría, precisión y nitidez colegial; es un arte colorista, preciso, detallista, de cuidado dibujo, próximo a manifestaciones de arte popular y libre de normas perspectivas. En esta aproximación al arte *naïf*, le son apropiados los conceptos de expresión plástica personal y sincera, elemental y sencilla, espontánea y libre, expresiva y sugestiva, poética y al margen de escuela o de consideraciones academicistas»²⁷.

En la obra seleccionada dentro de la amplia producción de Gómez Arce se dan estas características y otras. Se trata de un paisaje rural, propio de la tierra extremeña, parcelado, humanizado tanto por la presencia de los trabajadores del campo como por el intenso cultivo de la tierra.

Técnicamente presenta un agradable cromatismo, una rica composición que aprovecha todo el soporte disponible y remite a cierto *horror vacui*. La luz uniforme, el detallismo de los cultivos, perfectamente ordenados en parcelas bien delimitadas, el punto de vista elevado que permite ampliar el campo de representación, etc., son otras características de esta modalidad de pintura y de un pintor destacado del ámbito *naïf*.

27 HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Adquisiciones y donaciones*. 1999, Museo de Bellas Artes, Badajoz, 2000, págs. 33-37.



JAVIER FERNÁNDEZ DE MOLINA (Badajoz, 1956)

Sin título. 2008

Grabado

75,5 x 56 cm

Serie conmemorativa «Yuste 2008». Nº de la serie XXI/XXV.

Impresión digital

Firmado en el ángulo inferior derecho

Colección particular. Badajoz

Este grabado pertenece a la carpeta de tres estampas que componían la serie conmemorativa «Yuste 2008» y que estaba formada por las obras de los pintores Javier Fernández de Molina, Mon Montoya y Eduardo Naranjo Martínez. En el año 2008 se cumplieron seis siglos de la existencia del monasterio de Yuste, 450 años de la muerte de Carlos V y 50 años del regreso de la comunidad jerónima al monasterio. Para conmemorar ese año la Asamblea de Extremadura y Caja Badajoz editaron una carpeta de tres grabados realizados por tres artistas extremeños que reproducían la imagen del monasterio de Yuste. Los tres grabados de Fernández de Molina, Mon Montoya y Naranjo son una visión del monasterio de Yuste desde tres concepciones artísticas actuales y diferentes.

Fernández de Molina representa el monasterio de Yuste desde el estanque y frente a las estancias que ocupó Carlos V en su retirada a Yuste. Los trazos y las manchas nos permiten identificar los volúmenes y los elementos de este paisaje pero no una nítida definición de la arquitectura del palacio al fondo ni del estanque y sus proximidades en primer término.

Fernández de Molina nunca ha dejado de pintar desde la década de los ochenta del pasado siglo transitando por diversas etapas y períodos y siempre investigando en la pintura, en la que se expresa con muy diversos procedimientos. En las obras de Fernández de Molina los trazos y los colores son los que sugieren más que definen las formas de la composición. Aquí prima más lo pictórico que la línea, lo esencial para reconocer el tema que el detalle, no hay concesión a la figura humana, tampoco hay espacio para el celaje, todo es naturaleza en primer plano y arquitectura al fondo.

Fernández de Molina ha cultivado una pintura neofigurativa, en ocasiones cercana al fauvismo, que ha evolucionado hacia unas formas muy expresivas y próximas a la abstracción a base de trazos y manchas de color. En esta pintura de manchas, sin perspectivas ni focos lumínicos, los líquidos se expanden con libertad y sobre ellos se dibujan con precisión, como si perteneciesen a otro momento inspirador y creativo, otros elementos del cuadro. Siempre se movió entre la figuración y la abstracción, un neofigurativismo que insinúa formas apenas reconocibles entre trazos, texturas y partes del soporte sin imprimación.

Fernández de Molina es un pintor fecundo, que ha abordado en su carrera un amplio espectro de temas: el flamenco, los toros, las aves, los peces, las mazorcas de maíz, el tema clásico de Polifemo, su propio taller emeritense, las barcas, los gatos, etc. En esta ocasión ha creado un grabado de un paisaje con la soltura y seguridad que le son características en una técnica de estampación moderna.





CONCLUSIONES FINALES

De una reflexión global sobre los paisajes comentados en páginas anteriores y sus autores podemos deducir algunas conclusiones, que solo citamos a continuación sin entrar en un exhaustivo desarrollo.

Existe una **pintura de paisaje en Extremadura** practicada por pintores que se dedicaron exclusivamente al género y pintores que practicaron el género del paisaje entre otros temas.

Entre los primeros, que pueden llamarse paisajistas puros están Eduardo Acosta Palop, Godofredo Ortega Muñoz, Félix Fernández Torrado, Juan Tena Benítez, Victoriano Martínez Terrón, Antonio Gallego Cañamero, Antonio Casquete de Prado y la mayoría de los acuarelistas.

Entre los pintores que dentro de su producción pictórica practicaron el paisaje como tema importante destacan especialmente algunos nombres como Adelardo Covarsí, Ángel Carrasco Garrorena, Timoteo Pérez Rubio, Isaías Díaz Gómez, Julián Pérez Muñoz, Francisco Pedraja, Antonio Vaquero Poblador, Eduardo Naranjo, Miguel Calderón Paredes, Ramón de Arcos, Javier Fernández de Molina, etc.

En los **antecedentes de la pintura de paisaje** extremeña están los fondos de paisajes, tanto en la pintura de asunto religioso en retablos de amplio desarrollo iconográfico, trípticos flamencos o escenas sagradas aisladas, como en temas costumbristas en algunos cuadros de Adelardo Covarsí, José Bermudo o temas monásticos y personajes religiosos en obras de Zurbarán.

Tras estos precedentes del paisaje como fondo de escenas fundamentalmente religiosas, el paisajismo en la pintura extremeña se inicia en la segunda mitad del siglo XIX con importantes figuras como el maestro Adelardo Covarsí, el malogrado Ángel Carrasco Garrorena y otros pintores de la diáspora extremeña como Timoteo Pérez Rubio e Isaías Díaz Gómez.

En la primera mitad del siglo XX el paisaje en la pintura extremeña adquiere su mayor desarrollo. Entre otras citas posibles podemos mencionar figuras destacadas como los realistas Eduardo Acosta Palop y su discípulo Eduardo Naranjo; otros practicaron un paisaje más personal como Godofredo Ortega Muñoz, Eduardo Silveira o José Massa Solís; los que representaron con gran fidelidad la tierra extremeña, como el ambiente serrano y adeshado de Fernández Torrado, los cielos de La Serena de Juan Tena, los rastrojos de Antonio Cañamero, la arquitectura popular de Victoriano Martínez Terrón o el paisaje urbano de Vaquero Poblador, Francisco Pedraja, etc.

El paisaje extremeño actual queda en manos de artistas consolidados como Luis Canelo, Francisco Javier Fernández de Molina, etc., y en paisajes de pintores emergentes como Ramón de Arcos, Ángel Luis Pérez Espacio, Francisco Javier Martín-Romo, etc.

Mención especial merecen los acuarelistas que se contemplan en este estudio, todos y cada uno con su personal sello son cultivadores del género del paisaje con la soltura y el acierto que la técnica requiere.

Entre los pintores extremeños que practicaron la pintura de paisaje debemos distinguir:

Los que ejercieron su pintura en nuestra región y los que siendo igualmente extremeños la ejercieron fuera temporal o permanentemente, es decir, los **artistas pertenecientes a la diáspora extremeña**. Entre estos últimos citamos algunos casos como los de Timoteo Pérez Rubio, Godofredo Ortega Muñoz, Eduardo Acosta Palop, Antonio Sánchez Corraliza, Francisco Benavente Solís, Julián Pérez Muñoz, Eduardo Naranjo, etc.

Los que pintaron los **paisajes de la tierra** y los que pintaron otros paisajes. Paisajes genuinamente extremeños fueron los de Covarsí sobre La Serena, la dehesa extremeña de Fernández Torrado, los del entorno natal de Ortega Muñoz, Tena Benítez o Gallego Cañamero.

Los **acuarelistas** fueron fundamentalmente paisajistas: Manceira Martínez, Martínez Cid de Rivera, Belloso Sánchez, Soriano Polo...

Menos frecuentes en Extremadura fueron los pintores que practicaron **el grabado o la estampa y otras técnicas mixtas** e incluyeron el paisaje entre sus temas. No obstante existen algunos ejemplos como Eduardo Naranjo, Javier Fernández de Molina o Manuel Gómez Arce en sus acrílicos *naïf*.

La **ausencia de mujeres pintoras** en general y pintoras de paisaje en particular está muy generalizada en nuestra región. Se puede afirmar que el paisaje en Extremadura fue un género practicado casi exclusivamente por pintores, con algunas excepciones como María Antonia Acevedo o la acuarelista Rosana Soriano Polo.

Existió tradicionalmente una clara desproporción, solo numérica no cualitativa, entre **pintores de paisajes de la provincia de Cáceres y de Badajoz**. Entre los paisajistas cacereños pueden citarse artistas ilustres como Isaías Díaz Gómez, Victoriano Martínez Terrón, José Massa Solís, Luis Canelo Gutiérrez o el acuarelista Antonio Solís Ávila. El número de paisajistas pacense es muy superior.

Por la **técnica** empleada la mayoría de nuestros paisajistas prefirieron siempre el óleo sobre lienzo y con menor frecuencia sobre otros soportes como el táblex.

La acuarela sobre papel de diverso tipo fue siempre una técnica muy apropiada y aparente para representar el paisaje. Menos frecuente fue la estampación o el grabado de paisajes de tradición clásica y poco practicado en la actualidad.

Los **tipos** más frecuentes de paisajes en Extremadura fueron los paisajes naturales, ya sean rurales como los de la comarca de La Serena representados por Adelardo Covarsí, Gallego Cañamero, que también pintó el Valle del Jerte, Tena Benítez, Calderón Paredes... La dehesa y la sierra extremeña fue pincelada por Fernández Torrado y Ramón de Arcos entre otros.

Espacios de parques y jardines fueron pintados por Pérez Rubio y Carrasco Garrorena.

Los paisajes urbanos de panorámicas o enfoques más próximos de nuestras ciudades o pueblos fueron pintados por Acosta Palop, Martínez Terrón, Acevedo Romero, etc. De Ramón de Arcos son muy característicos los edificios pacenses reflejados sobre la chapa brillante de los coches y a Francisco Javier Martín-Romo le son muy queridos los ámbitos ferroviarios.

Las márgenes fluviales del río Guadiana fueron representados por Covarsí, el acuarelista Martínez Cid y Pérez Espacio.

Extremadura no tiene mar, pero algunos de sus pintores afincados en zonas marítimas como Sánchez Corraliza practicaron el subgénero de la marina, o el acuarelista Mancera Martínez los ambientes marinos y portuarios norteños por su vinculación matrimonial con su esposa de origen vasco.

Otros tipos de paisajes menos frecuentes son el «aéreo» del que puede citarse un magnífico ejemplo de Eduardo Naranjo, el paisaje «esencial» de Ortega Muñoz, paisajes surrealistas de Miguel Ángel Bedate, los paisajes abstractos en Luis Canelo, etc.

En el paisajismo extremeño son frecuentes los paisajes deshumanizados en los que la figura humana no interesa al pintor, como mucho los efectos del hombre en el paisaje.

El **estilo** realista fue el más aceptado por nuestros paisajistas, aunque a la mayoría no les eran desconocidos otros lenguajes como el impresionismo practicado por Carrasco Garrorena, Gómez Catón, Benavente Solís, etc., o el fauvismo de Vaquero Poblador y Pedraja Muñoz.

Hiperrealistas se muestran Eduardo Naranjo y Martín-Romo. Próximos a la abstracción en algún momento estuvieron Luis Canelo o Fernández de Molina...

Evocación cubista producen los coloristas cuadros de Massa Solís.

Los paisajistas extremeños de estilo más personal fueron, entre otros, Ortega Muñoz, Guillermo Silveira, Massa Solís o Luis Canelo.

Finalizamos estas conclusiones con una obligada y necesaria disculpa a todos los que se hayan sentido excluidos y pedimos su indulgencia, porque somos conscientes de que, si bien todos los que están contemplados en este libro son buenos paisajistas, cada uno en su lenguaje plástico y personal, sin embargo no están todos los que también lo son. Con nuestro modesto estudio solo hemos iniciado una línea de investigación sobre el paisajismo extremeño que tiene aún mucho recorrido.

- ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA, «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la Institución Libre de Enseñanza», en *La pintura del siglo XIX en España*. Vicens Vives. 1989. Págs. 121-151.
- ÁVILA CORCHERO, MARÍA JESÚS, «Las palabras y Ortega Muñoz», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres 3-6 de octubre de 1990. Págs. 799-785.
- AZCÁRATE, JOSÉ MARÍA DE, *Panorama del arte español del siglo XX*. UNED. Madrid. 1978.
- BOZAL, VALERIANO, *Historia de las ideas estéticas*. Historia 16. Madrid. 1997.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *Los géneros de la pintura*. Taurus. Madrid. 2005.
- CANO RAMOS, JAVIER, *La pintura del siglo XX en Extremadura: de la tradición a la renovación. 1880-2007*. FundArte. Don Benito. 2009.
- *Antonio Gallego Cañamero*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2008.
- *Paisajes hechos y paisajes geométricos. Cañamero, Calderón Paredes y Manuel Vilches*. Badajoz. 1998.
- «Visiones teóricas y críticas», en *Luis Canelo, 1982-1992*. Asamblea de Extremadura. Mérida. 1993. Págs. 187-193.
- CARUS, CARL GUSTAV, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Visor. Madrid. 1992.
- Catálogo de la exposición *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español. Jenaro Pérez Villamil. Carlos de Haes. Aureliano de Beruete*. Madrid. 1990.
- Catálogo de la exposición *Timoteo Pérez Rubio*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC). Badajoz. 1996.
- Catálogo de la exposición *Nosotros. Extremadura en su patrimonio*. Cáceres. 2007.
- CHACEL, ROSA, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1980. Pág. 28.
- CLARK, KENNETH, *El arte del paisaje*. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1971.
- CRUZ SOLÍS, ISABEL DE LA, «El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí». *Norba-Arte*, nº V. 1984. Págs. 231-243.

- ESPINA HIDALGO, SARA y CABECERA SORIANO, RUBÉN (coords.). *Pueblos de colonización en Extremadura*. Consejería de Agricultura y Desarrollo Rural. Mérida. 2010.
- DOMÍNGUEZ SERNA, JOAQUÍN. O.F.M., *Exposición Vida de Cristo. Guadalupe 2000*. Sevilla. 2000. Págs. 25-26.
- DOÑATE, MERCÉ, «Regoyos, el pintor que enseñó a mirar el paisaje», en *Darío de Regoyos. 1857-1913. La aventura impresionista*. Bilbao. 2014.
- FRANCO DOMÍNGUEZ, ANTONIO, «Timoteo Pérez Rubio», en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*. SEACEX. 2004. Págs. 76-94.
- GARCÍA MELERO, JOSÉ ENRIQUE, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Encuentro Ediciones. Madrid. 1998.
- GUINARD, PAUL, «¿Zurbarán. Pintor de paisajes?», en *Goya: Revista de Arte*, nº 64-65, año 1965. Págs. 206-213.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, ANA, *Carlos de Haes en el Museo del Prado. 1826-1898*. Catálogo razonado. Madrid. 2002.
- HERNÁNDEZ NIEVES, ROMÁN, *Adquisiciones. 1998*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 1998. Págs. 23-31.
- *Eduardo Acosta Palop. Paisajes*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2001.
- *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de pinturas*. Badajoz. 2003.
- *La Naturaleza Muerta en la Pintura Extremeña*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2010. Págs. 210-215.
- *Proyecto La nueva creación. Acuarelas de Rosana Soriano Polo. Bodegones y paisajes urbanos*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2011.
- *Guía. Museo de Bellas Artes de Badajoz*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2014.
- *Alejandro Mancera Martínez. Arquitecto y acuarelista*. Badajoz. 2017.
- KYOGA BERLINER, RAFAEL, *Benavente Solís*. Master Art Galerie. Pintores y escultores contemporáneos españoles, nº 4.
- LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR (dir.) y otros, *Plástica extremeña*. Fundación Caja Badajoz. Badajoz. 2008.
- «Canelo, vida y obra», en *Luis Canelo. 1982-1992*. Asamblea de Extremadura. Mérida. 1993. Págs. 21-37.
- MADERUELO, JAVIER, *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada. Madrid. 2005.

- MALTESE, CORRADO (coord.), *Las técnicas artísticas*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1983.
- MÉNDEZ HERNÁN, VICENTE, *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo razonado de grabados*. Badajoz. 2009.
- MORAL MARTÍNEZ, DIEGO DEL, *Guillermo Silveira*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2009.
- PANTORBA, BERNARDINO DE, *El paisaje y los paisajistas españoles*. Madrid. 1943.
- PENA, MARÍA DEL CARMEN, *El paisaje español del siglo XIX. Del naturalismo al impresionismo*. Universidad Complutense. Madrid. 1982 (Tesis doctoral).
- *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Taurus. Madrid. 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., *Francisco de Zurbarán. Historia 16, nº 17. El arte y sus creadores*. Madrid. 1995.
- PÉREZ SEGURA, JAVIER, *Timoteo Pérez Rubio*. Fundación MAFRE. Instituto de Cultura. Madrid. 2012.
- REINA GÓMEZ, ANTONIO, *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Diputación de Sevilla. Sevilla. 2010.
- RODRÍGUEZ PRIETO, MARÍA TERESA, *Julián Pérez Muñoz*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2004.
- *Ángel Carrasco Garrorena (1893-1960)*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2012.
- RUBIO GARCÍA, FERNANDO, «El Hospital de San Sebastián. Notas para su historia», en *300 años del Hospital «San Sebastián»*. Badajoz. 1994.
- RUBIO NOMBLOT, JAVIER; GARCÍA ARRANZ, JOSÉ JULIO y CALZADO ALMO-DÓVAR, ZACARÍAS, *Francisco Pedraja. Exposición antológica (1950-2007)*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2007.
- TERRÓN ALBARRÁN, MANUEL, «El paisaje extremeño». *Revista de Estudios Extremeños*. 1949. Págs. 471-491.
- TERRÓN REYNOLDS, MARÍA TERESA, *Félix Fernández Torrado*. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2004.
- «La visión paisajista de Félix Fernández Torrado». *VIII Congreso de Estudios Extremeños. Actas*. Badajoz. Págs. 494-505.
- VV.AA., *Cañamero. El hombre, el artista*. Fundación Caja Badajoz. Badajoz. 2000.
- VV.AA., *Imaginario. J. Carrero y F. Martín Romo*. Ayuntamiento de Don Benito. 2000.

- VV.AA., *Javier Fernández de Molina*. «Palos». Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. 1992.
- VAZ-ROMERO, MANUEL, *Martínez Terrón*. *Un pintor popular*. Cáceres. 1999.
- *La versatilidad artística de Francisco Martínez Moreno*. Cáceres. 2000.
- *Artistas cacereños contemporáneos*. Cáceres. 2002.
- VELASCO MORILLO, CÉSAR, *Juan Tena Benítez*. «Las alas del agua». Diputación de Badajoz. 2000.
- ZOIDO DÍAZ, ANTONIO, «Artistas de Extremadura. Eduardo Acosta». *HOY*: 29-7-1972.
- «Aportación extremeña al tema del paisaje», en *Monografía. V Congreso de Estudios Extremeños*. Ponencia IV: Arte. Institución Cultural Pedro de Valencia. Badajoz. 1975. Págs. 221-237.
- La crítica de arte. Facsímil de críticas artísticas publicadas por el diario HOY entre 1957 y 200*. Presentación de Román Hernández Nieves. Colección Rescate nº 7. Museo de Bellas Artes. Badajoz. 2013.

FUENTES

- ARCHIVO PROVINCIAL DE LA DIPUTACIÓN DE BADAJOZ.
- REAL SOCIEDAD ECONÓMICA EXTREMEÑA DE AMIGOS DEL PAÍS DE BADAJOZ. Hemeroteca.
- CENTRO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. *Revista del Centro de Estudios Extremeños*. Hemeroteca.
- Pintores, propietarios y coleccionistas de obras.
- Museos: Nacional del Prado, Thyssen-Bornemisza, Bellas Artes de Badajoz, Museo de Cáceres, Casa Pedrilla de Cáceres, Museo Massa Solís de Miajadas.

EL PAISAJE
EN LA PINTURA
EXTREMEÑA

DE ROMÁN HERNÁNDEZ NIEVES
SE IMPRIMIÓ EN BADAJOZ
DURANTE EL INVIERNO
DEL AÑO 2019.

ISBN 978-84-9852-570-0



9 788498 525700

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura e Igualdad



EL PAISAJE EN LA PINTURA EXTREMEÑA Román Hernández Nieves