

The background is an abstract composition of various colors and textures. It features large, irregular blocks of red, orange, green, and blue, some of which appear to be layered or torn, giving it a collage-like quality. There are also lighter, greyish-blue areas with visible brushstrokes and some thin, dark lines that crisscross the composition.

EL PAISAJE

MIRADAS CONTEMPORÁNEAS

EXPOSICIÓN COLECTIVA
DE PINTURA Y ESCULTURA

EL PAISAJE

MIRADAS CONTEMPORÁNEAS

EXPOSICIÓN COLECTIVA
DE PINTURA Y ESCULTURA

MUSEO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

9 de julio a 21 de septiembre de 2026

AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Alcaldesa

Ana Isabel Jiménez Contreras

Teniente de Alcaldesa, Delegado de Cultura, Patrimonio Histórico y Museo

Christopher Rivas Reina

Director técnico del Museo

Francisco Mantecón Campos

EXPOSICIÓN

Organiza

Museo de Alcalá de Guadaira

Comisariado

Rafael Cerdá Martínez

Dirección técnica

Francisco Mantecón Campos

Coordinación

Inmaculada Dueñas Vera, Cecilia Rivera Rodríguez y Javier Pérez Begines

CATÁLOGO

Fotografías

Facilitadas por cada autor

Texto

Miguel Clementson Lope

Diseño y maqueta

Juan Diego Bazán Gallego - pedrobco@gmail.com

Impresión

PINELO. Artes gráficas

ISBN: 979-13-99230-60-4

Depósito Legal: SE-2015-2026

Cierra los ojos, aguza los oídos y, desde el sonido más leve hasta el más violento ruido, desde el tono más sencillo hasta la más elevada armonía, desde el grito más violento y apasionado hasta la más dulce palabra de la razón, es la Naturaleza la que habla, la que revela su existencia, su fuerza, su vida y sus relaciones...

Johann Wolfgang von Goethe



Museo de Alcalá de Guadaira

CONTEMPLANDO PAISAJES

En una de las más bellas canciones de jazz interpretadas por Louis Armstrong (“What a wonderful word”), los autores relacionan su reiterada afirmación de que *el mundo es maravilloso* con miradas a escenas de la naturaleza que para ellos así lo justifican. Permítanse tararear en este momento, si pueden, “Veo árboles tan verdes, y rosas rojas también. Los veo florecer para ti y para mí... Veo cielos tan azules y nubes tan blancas, los colores del arco iris...”.

Con frecuencia relacionamos la admiración ante el paisaje con momentos de felicidad. La contemplación de situaciones atmosféricas singulares, o de entornos de la naturaleza de especial belleza, acompañan, favorecen, y en ocasiones incluso sustituyen, a otros elementos en los que *a priori* pudiéramos basar nuestra satisfacción emocional o bienestar.

A la sucesión de exposiciones y otras iniciativas culturales con que el Museo de nuestra ciudad viene celebrando el 20 aniversario de su apertura, se suma ahora esta propuesta plástica en la que treinta y un artistas actuales de primer nivel, pintores y escultores, nos ofrecen su personal mirada sobre el paisaje, el género que ha dado un lugar a Alcalá de Guadaíra en la historia de la pintura, y que viene siendo discurso principal y motivo de investigación en nuestro trabajo de estas dos décadas.

Debemos agradecer y celebrar la labor de comisariado de Rafael Cerdá Martínez, canalizador de la participación de tan prestigiosas firmas, y por supuesto que también a todos los artistas que han aceptado formar parte de este proyecto, y a los que declinaron la invitación por razones de agenda de trabajo o cualquier otro motivo.

Y por supuesto, gracias a todas las personas que puedan disfrutar de esta exposición, que por abrir sus puertas de julio a septiembre llamamos “de verano”. Deténganse a contemplar cada mirada de artista, cada obra como una ventana, a través de las que poder redescubrir todas las mañanas que este mundo, a pesar de que las guerras vigentes pudieran aparentar que nada ha cambiado desde que el tema musical se escribiera en 1967, en lo que a la naturaleza se refiere, puede seguir pareciéndonos maravilloso.

“And I think to myself, what a wonderful world...”

MUSEO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

«IL PAESAGGIO» Y SUS PRODIGIOS

Miguel Clementson Lope

Director Escuela de Arte y Superior de Diseño de Córdoba
Catedrático de *Historia del Arte* / Artes Plásticas y Diseño

¿Aboca la contemplación de un paisaje a dejar nuestro entusiasmo emocional a merced de los sentidos, postergándose toda consideración intelectual y teórica respecto a estos argumentos? Ciertamente es que el paisaje, como programa o tema artístico, no desestima la reflexión en torno a los estímulos visuales que el propio género suscita, ya que, en la mayoría de los casos, resulta ser un ámbito de proyección anímica con gran despliegue simbólico.

Un paisaje es un aspecto de la fisonomía de la Tierra en cuanto al efecto que esta compostura o vista exterior causa sobre nosotros, y es evidente que sólo aquellas personas que valoran una estimación de la naturaleza transformándola subjetivamente desde un cierto distanciamiento personal e intelectual, actúan como generadores de «paisaje», siendo preciso por tanto establecer un activo *diálogo* con el dominio natural congénito a título individual y mediante una visión reflexiva para que este contenido quede vigorosamente dinamizado. Queda así el sujeto expectante alineado con el paisaje en que se inserta, conformando una unidad que precisamente se fundamenta en esta propia «mediación» en comunión estética. Así pues, el hombre que se enfrenta a la naturaleza en forma de paisaje ya no vive para lo sucesivo en ese medio natural sin reflexión, propiciándose al

mismo tiempo tanto deleite para la vista (*voluptas uculorum*) como excitación para el intelecto.

* * *

Recrear el mundo en torno a unas figuras —después de conseguir representar sobre un plano la imagen misma de un ser real— ha constituido una búsqueda incesante a lo largo de la evolución humana. Y las estrategias y convencionalismos se han ido sucediendo en las diferentes civilizaciones con afanes equivalentes, pero con resultados dispares y, no obstante, éxitos provechosos en toda circunstancia, ya que se posibilitaron fórmulas que satisficieron en cada momento histórico las necesidades de creación —para estos colectivos— de mundos figurados paralelos a la existencia misma. En un principio, los animales representados se recortaban sobre fondos neutros, inaugurando ellos mismos —con su propia concreción— la génesis espacial. Tiempo después, en el Mesolítico, la interacción entre las distintas figuras silueteadas mediante expresivos trazos daba inicio a la vertiente narrativa en la representación: por vez primera se pretendía contar un suceso, dar cuenta de los acontecimientos que se sucedían en una dinámica temporal mutante. Como complemento a las escenas, como recurso de contextualización, se incluía junto a los personajes un elemento inequívoco —árbol,

choza, panal...— que permitía recomponer mentalmente dónde estaba teniendo lugar la acción: había nacido una primitiva fórmula de paisaje, una manera de representar el entorno envolvente en que secuenciamos nuestras vidas.

En el paramento interior de uno de los santuarios diseminados por la trama urbana de Catal Hüyük, asentamiento neolítico que tuvo desarrollo entre 6.500 y 5.700 a. C., situado en la llanura de Konya (Turquía central), se encontró representado el primer paisaje conocido de la Historia del Arte: figura allí esbozado el propio poblado mediante una serie de cuadros irregulares concatenados, coronados por un volcán en erupción.

Pero fue en el mundo griego —llevados de su incesante afán experimental— donde las representaciones fueron sumergiéndose en una auténtica atmósfera espacial, que tanto afectaba al paisaje natural como a las escenas ambientadas mediante fondos de arquitectura interior. La generación de Agatarkos y Pausón —artistas griegos de entresiglos (V y IV a. C.)— fue la que desarrolló los primeros esfuerzos para inventar una fórmula naturalista de representación perspectiva. Platón, en su tratado de título *Crítias*, argumentaba: «Los pintores (...) reproducen la tierra, montes, ríos, bosques, el cielo y todo lo que les rodea (...)». Parrasios, ya en el siglo IV a. C., recreaba perfiles rocosos y arboledas, anegando lo plasmado de cambiantes luces, que matizaba hábilmente para ambientar sus afamadas escenas mitológicas. Otro de los legendarios fundadores de la pintura de carácter ilusionista fue Zeuxis. Estas fórmulas debieron influir en la posterior configuración del denominado *relieve alejandrino*, en el que los fondos recreaban, mediante sutiles degradaciones en el mármol, efectos perspectivos de eficaz coherencia plástica y

espacial. En el helenismo se producirá un desplazamiento del interés desde las normas objetivas a la posibilidad de reproducir el mundo visible de manera ilusionista, según el proceder, la capacidad y la personalidad del artista. Este ilusionismo era el vínculo que posibilitaba la identidad entre la idea y la realización plástica. Si la capacidad de percepción era un factor necesario e importante en la dinámica artística, ya que se trataba de descubrir la verdad de un mundo dinámico e inestable, también el aspecto ilusionista de la obra de arte contenía parte de esa verdad. Los espectadores de la época veían en estas escenografías antiguas verdaderos prodigios, con las que se simulaban mágicas ficciones de la vida real, a pesar de las limitaciones y convencionalismos con que a nuestros ojos fueron recreadas. Aunque, ciertamente, en la *teoría antigua* el paisaje parecía ejercer preferentemente de fondo referencial; no tenía un valor autónomo, cumpliendo una función de contexto y complementariedad.

En Roma, el gran mérito del denominado *estilo arquitectónico* —que parece ser contemporáneo de Julio César y que transformaba las paredes en pura ilusión constructiva— viene dado por magníficas consecuciones perspectivas, de un ilusionismo decorativo, teatral y barroquizante. En el *estilo figurativo* tenían cabida todo un amplio abanico de temáticas, entre las que el paisaje fue estimado en gran medida, distinguiéndose cuatro tipologías muy concretas: paisaje idílico-sacro, paisaje campesino, paisaje ciudadano y vistas de jardines.

Los comienzos de un auténtico arte paisajista se remontan al *Trecento* italiano, en que geniales intérpretes dinamizados por un decidido talante innovador idearon una amplia variedad de recursos —ciertas reglas que aplicaron sistemáticamente—

para sugerir el espacio y representar formas sólidas convincentes; para ello se ayudaron de la estrategia de insertar figuras humanas en un contexto de fundamentación espacial arquitectónica. El punto de arranque es la obra de Giotto, que organiza una ventana perspectiva ordenada y profundamente ponderada de figuras, fugas arquitectónicas en visible retranqueo y una eficaz recreación óptica del volumen espacial. Ambrogio Lorenzetti plantea gran número de recursos coordinados para lograr el control geométrico en las recreaciones espaciales de sus obras, llegando a utilizar un punto de fuga único al que se remitían las líneas principales que configuraban los conjuntos arquitectónicos en que se emplazaban las figuras. Su hermano Pietro, en 1342, planteó por vez primera en *El nacimiento de la Virgen*, que hoy se conserva en el Museo de la Catedral de Siena, el uso de dos focos diagonales, dos sistemas de convergencia geométrica que ordenan y construyen —en el más literal sentido del término— la composición, dando desarrollo a la más precisa representación perspectiva de todo el siglo XIV. Un panorama paisajístico nuevo surgía de resultados de estas magistrales elucubraciones de los hermanos Lorenzetti, probablemente los primeros paisajes modernos de la Historia del Arte, en que se propició la posibilidad de vertebrar un encuentro nuevo —y al extremo subjetivo— con la naturaleza, lo cual posibilitó la concreción de unas impresiones tan espontáneas, novedosas e ilusionistas como nunca antes habían tenido desarrollo.

En idéntica disposición, también desde el ámbito de la literatura *trecentista* Francesco Petrarca, el genial humanista, describe mediante un pasaje escrito en 1336 un particular ascenso realizado por su parte al Mont Ventoux, el gigante de la Provenza, donde exalta la vivencia interna que experimenta ante el poderoso panorama que vislumbra

desde esas alturas y a su alrededor, una auténtica experiencia calológica de manifiesta subjetividad que le motiva a dirigir la mirada hacia su interior en búsqueda no ya del mero placer de visionar —en concupiscencia de la mirada—, sino para propiciar una sublimación de esa vivencia misma como personal alegoría —tanto en manifiesta curiosidad visual como en puro goce estético— del «camino de la vida», puesto que la admiración por la naturaleza y su congénita belleza no ha de distraer al hombre de conocerse a sí mismo, enajenándole o perturbando esa fundamental clarividencia que ha de posibilitarle su propia consciencia, en plenitud de discernimiento desde su yo interior.

Y no obstante, la pintura paisajista autónoma es un descubrimiento de la Edad Moderna, introduciéndose a comienzos del siglo XVI en el vocabulario del arte con un significado estético y de género, siendo en Italia donde se codificó la denominación de este contenido programático, como una innovación, mediante el término «paesaggio», para referirse a una nueva categoría de imágenes.

Desde comienzos del siglo XV la maestría respecto a la estimación del género del paisaje se había trasladado a la pintura neerlandesa, en acertado despliegue de técnicas de representación de una profundidad que, si bien aún no había logrado habilitar estrategias perspectivas de una fundamentación geométrica centralizada, era en extremo convincente en cuanto al uso de innovadores recursos para la recreación espacial, entre los que se contaba con el menesteroso procedimiento de la pintura al óleo, en uso de texturaciones pictórico-atmosféricas en los colores y para recrear la luz, así como para propiciar una representación de la profundidad espacial convincente,

que les permitió transformar sus composiciones en auténticas «ventanas ilusionistas» que llegaron a exportar hasta la península italiana, posibilitando el despliegue de la pintura en un sentido moderno.

También en las miniaturas y en la iluminación de libros se recrearon fondos de paisaje plenamente subjetivados por los artistas, aún en el caso de tener todavía una consideración subsidiaria como escenario del evento religioso representado, y constituyendo esta práctica un fecundo ámbito experimental referido al dominio de distintos contenidos programáticos. En fechas tempranas la pintura sobre tabla fue incorporando las novedades que habían tenido desarrollo en estas miniaturas de libros, acrecentando estas contribuciones con adicionales descubrimientos de sesgo innovador. Así, los fondos de paisaje van ganando protagonismo en el conjunto de la representación, hasta el punto de que el «mundo natural» se comprenderá ya como fenómeno único desde el punto de vista del espacio y el color, no dependiendo para lo sucesivo su determinación de la acción de las figuras y viniendo a constituir ahora antes bien una condición para la adecuada representación de las mismas.

Desde 1517 y llevada de la mano del protestantismo, la pintura de paisaje se liberó aún más en la tarea de reafirmarse como género autónomo. En la denominada «Escuela del Danubio» comenzarán a valorarse cada vez con mayor intensidad los fondos de paisaje especialmente exuberantes, hasta dar despliegue a consideraciones ya emancipadas plenamente con estos específicos programas, que en no pocas ocasiones adquieren un marcado carácter panteísta. Este modo de pensar y apreciar el paisaje como temática autónoma se extenderá por muchas regiones protestantes

de Alemania y Países Bajos, donde llegarán a destruirse gran cantidad de obras sacras por ser consideradas idolátricas, siendo sustituidas en iglesias y domicilios burgueses por historias profanas, retratos individualizados o corporativos, por imágenes de animales y por paisajes. Alberto Durero fue de los primeros en practicar la elaboración de acuarelas *in situ*, inmerso en el dominio natural, en deleite y valoración del carácter transitorio de la impresión visual y entregado a considerar una belleza marcada precisamente por su inmanencia efímera.

La escuela pictórica holandesa del siglo XVII supo desarrollar con especial énfasis distintas fórmulas de pintura de paisaje, manifiestas a través de una intensa dedicación de sus artistas, que se ocuparon de plasmar en sus telas los bosques, los ríos y canales, las llanuras interiores y el mar de aquellas tierras, entornos permanentemente afectados por atmósferas azuladas y espesas brumas, lo que les permitió realizar importantes avances en la representación de la perspectiva aérea. También fue pródiga en representaciones de vistas urbanas de carácter arquitectónico, en que se valoraban las calles y plazas de sus más relevantes ciudades. Esta misma fórmula tuvo continuidad en el siglo XVIII a través de los pintores de *vedute* italianos, entre los que destacaron especialmente Canaletto y Francesco Guardi, que representaron con singular maestría perspectivas urbanas de la ciudad de Venecia. El *capriccio*, otro de los géneros considerados en la época, suponía una variante de la *veduta*, y consistía en recreaciones de paisaje con inclusión de elementos arquitectónicos, por lo general inspirados en ruinas del mundo clásico, donde igualmente tenían cabida otras edificaciones inventadas, fruto de la fantasía del artista.

Los artistas románticos conformaron todo un amplio programa estético basado en el paisaje. La Naturaleza, ahora sublimada, era considerada objeto de valoración por sí misma, al margen de toda dependencia; el culto al «sentimentalismo», al inconsciente, a la irracionalidad, a la locura y al mundo de los sueños iba de la mano del apasionamiento emocional por los entornos naturales y el rechazo de la civilización. El positivismo, en cambio, llegaría a definir una interpretación tan materialista del mundo, que se hizo necesaria la presencia de nuevos ideales que compensaran las desilusiones a que estaba entonces abocado el hombre moderno.

Surgirán en este contexto diferentes propuestas estéticas, que intentaron recomponer esa ruptura fundamental de comunicación existencial que se había establecido entre el hombre y su entorno natural. En el ámbito de la pintura, uno de los argumentos que mejor contribuyó a superar ese distanciamiento fue, precisamente, el género del paisaje. Era ésta una temática que había sido considerada desde muy antiguo, pero casi siempre subordinada a otros motivos más grandilocuentes, en estimación de programas referenciales históricos, religiosos o literarios. El paisaje, como único protagonista de una composición pictórica, sin afectación de presencia humana, vuelve a emerger en el siglo XIX de la mano de Constable, Turner, Bonington y los autores del «Grupo de Barbizón», así llamados por haberse instalado en la aldea de este nombre próxima a Fontainebleau y no muy distante de París, que determinaron trabajar al aire libre, inmersos en el espacio vertiginoso y cambiante de riscos y arboledas, estudiando directamente la luz y los estados atmosféricos, intentando aprehender el pulso del Universo a través de la infinita variedad de sus matices.

¿Y qué es el paisaje sino la proyección de nosotros mismos en el Cosmos? Todo a la medida del hombre... y lo demás, ¿no existe? ¿No existen ultrafrecuencias imperceptibles a nuestros parámetros auditivos... que otros animales de este mismo planeta utilizan como habitual vehículo de comunicación? ¿No existen por encima y por debajo del espectro visible al ojo humano otras realidades —como el electromagnetismo—, otras formas que nosotros somos incapaces de percibir? Y lo cierto es que cuanto más extraño y distorsionado está el motivo, cuanto más irreconocible, más atractivo se nos insinúa a la mirada. El artista ha de distanciarse del modelo, de la realidad misma, una vez activada su inspiración; la pauta de creación no se debe tan sólo al método, sino también a la ventura de *lo inesperado*, de *lo fortuito*, produciéndose, a veces, una suerte de «concordancia afortunada» —pero no enteramente prevista—, de manera que esta concurrencia de factores de irracionalidad intervienen decisivamente en el acto de creación artística. Sólo así podemos concebir estos celajes imposibles, luminiscencias proyectadas para el ensueño de la mirada, patentizadas con una suerte de colorido atmosférico mediante ágiles pinceladas, con las que en toda circunstancia quedan aquí recreadas para emerger como entidades autónomas, vigorosamente conformadas para su contemplación intelectual; composiciones que quedan resueltas mediante amplios trazos, de audaz determinación, orquestadas a través de diversificados procedimientos de aplicación de la pasta de color, de tal forma que en ocasiones los tonos permanecen puros sobre el soporte, vibrando su pujanza poderosamente en la retina del espectador, de tal manera que pese a estar realizadas al óleo o con técnicas mixtas, parecieran estarlo en el difícil menester de las vidrieras.

Otra de las virtudes de estos trabajos reside en la originalidad de los encuadres, pues suelen disponerse los motivos escorzados, resueltos y alternados por secuencias de planos que se disponen a la luz o en penumbra, en despliegue de acertados criterios constructivos. Ciertas composiciones han sido concebidas intencionadamente displicidas en la secuencia matérica de aplicación del color, a modo de epígono concluyente de agónicas interacciones entre la luz y las sombras. Emergen igualmente paisajes habitados por la consecuencia humana, espectrales imágenes que nos muestran vistas que tan sólo pretenden constatar las grandes obras de los hombres en contraposición a las de la naturaleza. Se nos describen perspectivas urbanas desérticas de personajes, tan desoladoras como los espacios que recrea en otras épocas De Chirico. El paisaje se densifica hasta convertirse en historia, en portador de ficciones, de unas experiencias ahora decantadas en el decurso del tiempo, en el contexto donde los procesos naturales y la obra humana miden sus fuerzas en un continuo devenir.

* * *

En el caso de ESPAÑA, tal vez sea nuestra histórica condición esencialmente agraria la causa por la que la pintura de paisaje no haya tenido un desarrollo similar al que en otros países se ha llegado a definir para este género. En latitudes más septentrionales, la agobiante presencia de la ciudad mineralizada de las sociedades industriales determinó la búsqueda conceptual de la perdida armonía del hombre con su medio físico, precisamente en aquella naturaleza virginal, tan distante a todos aquellos conglomerados urbanos.

Lafuente Ferrari argumentaba, con razón, que el artista español era «poco dado a la fusión panteísta

con la naturaleza por vía de la contemplación estética del mundo exterior». No existía, en absoluto, sentido reverencial alguno respecto a una valoración placentera de la belleza en el paisaje natural como protagonista exclusivo de las composiciones. Hacia mediados del siglo XIX aparecerán los primeros paisajes de carácter realista, que tendrán una decisiva importancia para el desarrollo del género, aunque aún por estas fechas estarán fuertemente inspirados en los estudios pseudotopográficos del siglo XVIII y en las vistas escenográficas y pintorescas del Romanticismo. Poco a poco, con el paso de los años, se va a ir imponiendo la realidad cotidiana como fuente de inspiración, aunque los distintos autores enfocan sus planteamientos pictóricos de manera diferenciada, con mayor o menor grado de efusión y verdad en cada caso. Genaro Pérez Villaamil, Parcerisa, Carlos de Haes, Martín Rico, Vicente Cuadrado, Martí Alsina... constituyen la nómina de insignes precursores del género en nuestro país. Otros autores se encargaron de iniciar el difícil y comprometido proceso de síntesis para este ámbito: a este grupo pertenecen Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Agustín Riancho, Francisco Gimeno y Santiago Rusiñol, que decantaron sus maneras hacia cierto expresionismo compositivo.

Joaquín Vayreda fue el creador de la Escuela de Olot, que supuso una inyección de vitalidad para el género en Catalunya, constituyendo el núcleo en torno al cual desarrollarían su obra artistas como Eliseo Meifrén, Joaquín Mir, Pidelaserra o José Nogué. Nos interesa especialmente este último autor, porque su presencia en Andalucía constituyó un auténtico revulsivo para varias generaciones de artistas, que tuvieron la suerte de contactar con él a través de su labor docente desarrollada en la Escuela de Artes y Oficios de Jaén.

Experiencias similares en la España de finales del XIX fueron también la Colonia Artística de *Muros de Nalón*, en Asturias; o, posteriormente, la Escuela de *Bidasoa*, en el País Vasco. A la par de éstas, resulta de gran curiosidad la poco reconocida Escuela paisajística de *Huelva*, iniciada de la mano del pintor Fernando Martínez Checa tras su llegada a la capital en 1897, y potenciada a partir de 1905 gracias al director de la *Academia de Pintura Local*, el murciano Antonio de la Torre y López.

EL PAISAJISMO EN ALCALÁ DE GUADAÍRA

Aunque no debemos hablar de una «escuela» como tal, sí es cierto que desde la inauguración en 1873 de una línea de ferrocarril que comunicaba Sevilla con Alcalá de Guadaíra, se posibilitó de manera generalizada el viaje hasta estos entornos de paisaje, fomentándose las incursiones hasta los parajes naturales por parte del Ateneo y la Sociedad de Excursiones de Sevilla, que organizaban salidas a Alcalá y a otros lugares del territorio, conformándose un círculo de artistas que atraídos por los pintorescos paisajes de la zona acudieron a trabajar con un espíritu *pleinairista* desde estas mismas fechas y hasta mediados del siglo XX, en despliegue de la búsqueda de motivos aparentemente «banales», lo cual les permitía investigar cambios atmosféricos, efectos de luces filtradas entre claros de arbolado, los reflejos de las láminas de agua, la estimación de dispresivos contornos y el estudio de sus efectos en las composiciones, desmaterializados en lejanía, la proyección de las sombras de las nubes en prados y cultivos... otorgando a su particular «mirada interior» todo el protagonismo, tanto distintivo como cualitativo, para la resolución de la obra.

La abundancia de agua y los propios manantiales existentes en la zona, junto a la peculiar orografía del terreno, ya habían constituido tiempo atrás iniciales motivos de interés para algunos viajeros extranjeros en su periplo por Andalucía, como concurrió en el caso de William Jacob o David Roberts, a quienes sedujo el perfilado romántico del Castillo de Alcalá sobre su colina, reflejado su contorno almenado sobre el río Guadaíra. También Jenaro Pérez Villaamil ofreció en 1843 su particular versión de este entorno —actualmente dispuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires—, al tiempo que realizaría dos ilustraciones que recogían sendos parajes de Alcalá para el álbum *España monumental y artística: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, edición que fue financiada para su publicación en París por parte del Marqués de Remisa en 1842-50. En 1846 se instaló en Sevilla Joaquín Guichot, inspirándose para sus obras en distintos motivos alcalaes, así como Joaquín Domínguez Bécquer, quien en 1853-54 dibujó los molinos del río Guadaíra.

Por encargo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla, en torno a 1868 Gumersindo Díaz elaboró una serie de dibujos de los más pintorescos enclaves de la zona, insertando en este conjunto dos vistas de Alcalá. Manuel Carreño y Martín Rico se ocuparon igualmente de plasmar las orillas del Guadaíra en sus obras.

En 1872 y hasta 1888 quedó activada la Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla, centrada inicialmente en el estudio de motivos tomados directamente del natural, que estimuló el despliegue del paisajismo en la búsqueda de una plástica menos codificada y más intuitiva y complaciente respecto

a los sentidos, elaborada *au plein air*. Y poco después, en 1894, se crearía la sección de Bellas Artes del Ateneo, a la que quedaron vinculados entre otros Fernando Tirado, José Jiménez Aranda, Emilio Sánchez Perrier y Gonzalo Bilbao.

Sánchez Perrier fue uno de los primeros autores que centró su producción en la consideración de estos paisajes alcalaños, así como Manuel García Rodríguez, alumno tanto de la Escuela de Bellas Artes como de la Academia Libre de Sevilla, quien también decidió inclinar sus preferencias hacia la estimación de este género, compartiendo con Sánchez Perrier en esta década de los ochenta de fines del XIX comunes recursos técnicos y conceptuales. Perrier viajó con frecuencia a Francia, propiciando una salida internacional a los cuadros pintados por su parte en Alcalá a través del *Salón* de París, y trayendo a su vez metodologías desarrolladas por el paisajismo francés hasta Sevilla. Existía allí una línea de ferrocarril que enlazaba París con Normandía, y que frecuentaban distintos artistas atraídos por la belleza de los paisajes de los entornos de los pueblos que integraban la ruta, adonde acudían a trabajar a lo largo de puntuales jornadas de ida y vuelta, o en los que residían durante estancias más o menos prolongadas. Los adeptos al paisajismo no sólo cubrían esta ruta, sino también otras tantas conducentes hasta las costas, incluidas las del mar Mediterráneo, posibilitado todo ello por la expansión de un medio de transporte rápido, económico y generalizado tal cual era el proporcionado por el ferrocarril. De ahí que se llegase a comparar en el contexto de la España de fines del XIX, a Alcalá, con una especie de «Barbizón sevillano», al quedar establecidas similitudes entre las cercanías y usos existentes entre estos entornos naturales y las respectivas metrópolis. Los modelos franceses de las Escuelas de

Barbizon y de *Pont-Aven* llegaron también a emularse con ejemplos similares en otras naciones europeas, como Inglaterra (Escuela de *Newlyn*), Alemania (*Worpswede*, *Dachau* o *Hamburgo*), y Dinamarca (*Skagen*); así como en Norteamérica: en Estados Unidos (colonia artística de *Old Lyme*) y Canadá (Grupo de *Los Siete*).

Otro de los pintores vinculados a la Academia Libre de Sevilla fue Andrés Cánovas y Gallardo, quien también pasaba gran parte de su tiempo en Alcalá, interpretando a través de sus obras el umbroso entorno de los Pinares de Oromana, llegando a elaborar una amplia serie en 1884 que actualmente integra los fondos del Museo del Prado.

Tras una breve estancia en Roma, el gaditano José Pinelo Llull regresó a Sevilla en 1881, conectando con la pintura de Sánchez Perrier. Fueron numerosos los pintores sevillanos o formados en Sevilla que completaron su formación en Italia. En Roma, al margen del estudio de los modelos académicos y de la atracción que suscitaba el propio clasicismo urbano de la metrópoli, los jóvenes estudiantes de arte realizaban numerosas excursiones por sus alrededores, a Frascati, Castel Gandolfo, a los evocadores dominios del lago de Nemi y, algo más distantes, también se desplegaban intensas sesiones de trabajo —motivados por sus cautivadores motivos de paisaje— en la bahía de Nápoles y en Venecia. Tras su adiestramiento italiano, Pinelo elaboró a lo largo de esta década de los ochenta numerosas obras centradas en el paisajismo alcalaño: sus arboledas, hortelanos ocupados en menestrales labores, vistas panorámicas del municipio y su castillo, las riberas del Guadaira y sus molinos... llegando a presentar en la Exposición de Barcelona uno de estos motivos, de título *Pinar de Oromana*, de 1888, lo cual evidencia

el reconocimiento personal manifiesto hacia estas composiciones por parte del artista. En 1889 Pinelo viajó a Buenos Aires llevando consigo una serie de obras con las que logró introducirse en el mercado del arte argentino, participando en sucesivas ediciones de las bienales de Buenos Aires entre 1892 y 1913, y entre 1917 y 1921. Se desplazaría igualmente a Brasil en 1891, donde recibió numerosos encargos que le depararon amplio reconocimiento, llegando a exponer en Río de Janeiro en distintas ocasiones entre 1896 y 1899, y en São Paulo entre 1917 y 1921. De igual modo y con gran éxito de ventas mostraría sus paisajes en Nueva York, donde volvería a exponer en 1893 y 1895. Con estas muestras daba salida igualmente a cuadros de otros artistas sevillanos, algunos de los cuales estaban asimismo pintados en Alcalá. En 1910 numerosos pintores sevillanos llegaron a participar con sus obras en la Exposición de Arte e Industrias Decorativas españolas en México.

También el pintor costumbrista Gonzalo Bilbao se formaría en Italia como discípulo de José Villegas, después de completar sus estudios de *Derecho* para dedicarse en lo sucesivo y en exclusiva a la pintura. Por espacio de tres años viajó por las principales regiones de Italia, en especial Nápoles y Venecia, en estimación de sus vistas urbanas y rurales. A su vuelta a España en 1884, centra sus preferencias temáticas en los entornos de Toledo y Segovia, sin renunciar a emprender nuevos viajes formativos a Marruecos o París. Hacia 1885, atraído por los paisajes alcalaños, pintó *Molino de Alcalá*, que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. A partir de 1903 quedará vinculado como profesor de pintura a la Academia de Bellas Artes *Santa Isabel de Hungría*, sucediendo a José Jiménez Aranda como docente, desde donde desplegaría una eficiente

labor en relación con la difusión de estos contenidos programáticos.

Otro de los pintores que completaría su formación en Italia fue Rafael Senet, quien se interesó igualmente por la estimación de este programa durante sus estancias en Roma, Nápoles y Venecia, frecuentando igualmente a su vuelta a Sevilla los entornos de Alcalá. En esta misma década de los ochenta del siglo XIX y adscritos a la Academia Libre de Bellas Artes, trabajaron con frecuencia en Alcalá José Arpa y José Rico Cejudo. El carmonés Arpa Perea también fue becado en Roma por parte de la Diputación de Sevilla con objeto de completar su formación; tras una estadía en Marruecos dio desarrollo a su vertiente como pintor orientalista, aunque finalmente se decantó hacia el despliegue de una suerte de paisajismo costumbrista. Pintor viajero, desarrolló gran parte de su obra en Norteamérica y, tras secuenciar estancias en México y Texas, continuó frecuentando el entorno de paisaje alcalaño en los años treinta del siglo XX.

José Jiménez Aranda regresó a Sevilla en 1893 tras una etapa en Madrid. En 1895 se instaló en Alcalá por motivos de salud, desplegando en los últimos años del siglo una intensa actividad inspirada en sus motivos de paisaje. José Lafita pintó en este entorno entre 1890 y 1895, compartiendo sesiones de pintura en Alcalá con sus amigos Arpa Perea y José Rico. En 1897 presentó en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla su obra *Paisaje de atardecida sobre el Guadaira*, y en 1898 presentó sus cuadros *El río Guadaira* y *Pinar de Alcalá* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de México, enviando en 1908 otros cuadros de la ribera del Guadaira a las exposiciones organizadas por José Pinelo en Buenos Aires.

Ignacio Zuloaga residió en Sevilla entre 1892 y 1898, estableciendo en 1895 su estudio en la calle *Feria*. En plena evolución de su etapa naturalista, llegó a frecuentar en repetidas ocasiones el municipio de Alcalá, cuyos paisajes fueron utilizados para contextualizar muchos de los fondos compositivos de sus obras, como concurre en el caso de *Mujer de Alcalá*, que hoy se encuentra en el Museo Zuloaga de Zumaya. También el sevillano Javier Winthuysen Losada se mostró interesado por la dicción impresionista, lo que propició su acercamiento a Zuloaga durante su estancia en Sevilla, quien por entonces se interesaba por la obra de Édouard Manet, Ricard Canals y Francisco Iturrino. En 1903 Winthuysen viajó a París para entrar en contacto con la pintura francesa. A su vuelta gustaba frecuentar los paisajes de Alcalá, para dar despliegue a sus particulares inquietudes respecto a la estimación de estas temáticas. En 1914 volvió a París, exponiendo en el Salón de los *Independientes*, y pocos años después, en 1917, mostrando igualmente sus trabajos en Madrid, donde gozó del reconocimiento de Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra.

El pintor sevillano Nicolás Alpériz se instaló en Alcalá de Guadaíra a finales de la década de 1890, centrando para lo sucesivo su producción en la consideración del paisajismo alcalaño, lo cual dejaría que en 1929 fuera nombrado *hijo adoptivo* de la villa, quedando estos motivos argumentales ampliamente representados en distintas colecciones particulares. José María Labrador destacaría en relación con esta temática a comienzos del siglo XX; se había formado con Manuel González Santos, que pintó a lo largo de su producción numerosos paisajes alcalaños.

Entre los años 1924 y 1928 se publicó la revista *Oromana*, muy relacionada con los movimientos culturales y artísticos de esos años. En esta publicación había colaboraciones literarias y también pictóricas de artistas vinculados a Alcalá, como Francisco Hohenleiter, Manuel Villalobos Díaz, Luis Contreras Muñoz y Rafael González Sáenz. También Fernando de los Ríos y Guzmán tuvo importante protagonismo en la ejecutoria de la revista, llegando a realizar gran número de dibujos tanto de los entornos de paisaje como de los urbanos de Alcalá de Guadaíra.

* * *

Dinamizada por los fundamentos expuestos sobrevienen los trabajos que integran la variopinta muestra que nos ocupa. En todas y cada una de las composiciones que la integran, la evolución descrita decanta su reflejo, reactivándose aquellas secuencias dubitativas que incentivaron la formulación de estrategias para intentar comprender el espacio y las interrelaciones existentes entre los seres y objetos que lo habitan.

Si el arte del buen paisajista reside en el adecuado equilibrio entre efusión y verdad, entre lirismo y veracidad, hemos de concluir diciendo que los autores aquí representados han sabido plasmar todo un amplio repertorio de posibilidades formales en torno a la Naturaleza... desde el entusiasmo más activo, con la expresión más armoniosa, bajo el sentir más refinado.

OBRAS EN EXPOSICIÓN



ROGÉRIO ABREU

Ilusão superior, 2008

Faia, pedra e ferro, 132,5 x 36 x 30,5 cm



ROGÉRIO ABREU

Ave no horizonte, 2026

Granito e aço, 36 x 54 x 14 cm



PEPE BARROSO

Éxodo, 2024

Acrílico sobre cartón, 146 x 102 cm



PEPE BARROSO

La geometría del silencio, 2026

Acrílico sobre cartomat, 100 x 70 cm



GUILLERMO BERMUDO

Pegasus sur Jerez, 2015

Mixta sobre madera, 110 x 110 cm



GUILLERMO BERMUDO

Alcalá mon village, 2026

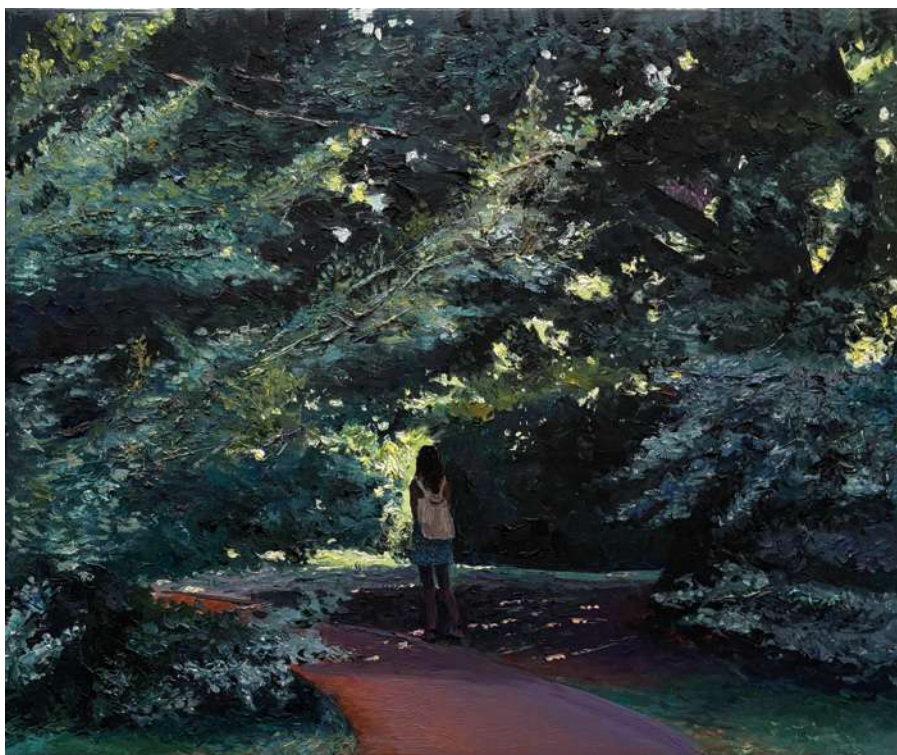
Mixta sobre madera, 120 x 120 cm



DANIEL BILBAO
Arquitectura I. Nocturno, 2025
Óleo sobre tabla, 15 x 50 cm



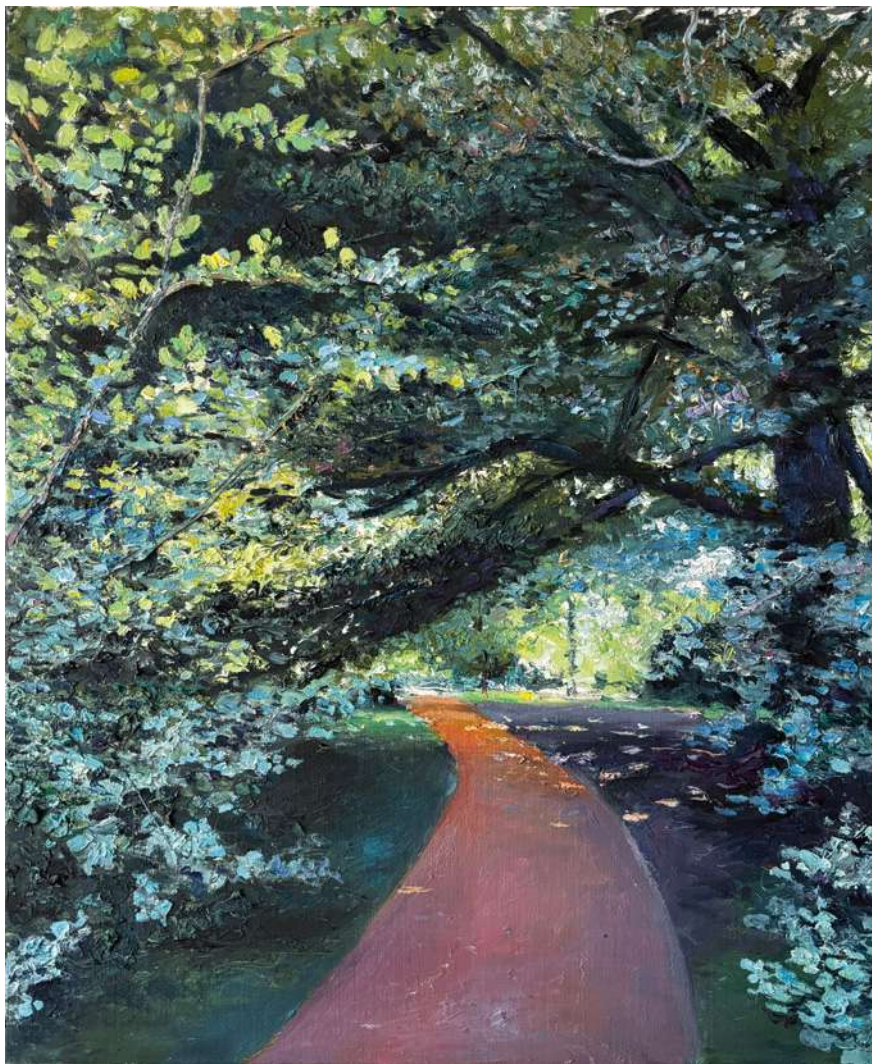
DANIEL BILBAO
Arquitectura II. Nocturno, 2026
Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm



JAVIER BUZÓN

Serralve. Camino con figura, 2024

Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm



JAVIER BUZÓN

Serralve. Camino, 2024

Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm



ROCÍO CANO

Molino de Alcalá, 2025

Óleo sobre lino, 100 x 146 cm



ROCÍO CANO

Variaciones sobre el río II, 2025

Óleo sobre lino, 28 x 20 cm



SANTIAGO CASTILLO
La catedral sumergida, 2026
Acrílico sobre tela, 70 x 140 cm



SANTIAGO CASTILLO

Una vista del palomar desde Juan Abad, 2026

Acrílico sobre papel, 30 x 60 cm



RAFAEL CERDÁ

Reflejos, 2024

Acuarela sobre papel, 70 x 100 cm



RAFAEL CERDÁ

Reflejos urbanos, 2025

Acrílico sobre lienzo, 114 x 146 cm



CARMEN CHOFRE

Horizonte, 2022

Óleo sobre lienzo, 73 x 140 cm



CARMEN CHOFRE

Río Salado, 2024

Gouache sobre papel, 70 x 100 cm



JOAQUÍN DELGADO

Díptico Bajamar, 2025/26

Óleo y acrílico sobre lienzo, 100 x 200 cm





CRISTINA DÍAZ

Estudio de la otra orilla VI, 2024

Acrílico sobre madera, 28 x 38 cm



CRISTINA DÍAZ

Meditări 32. Cuando se ponga el sol, 2025

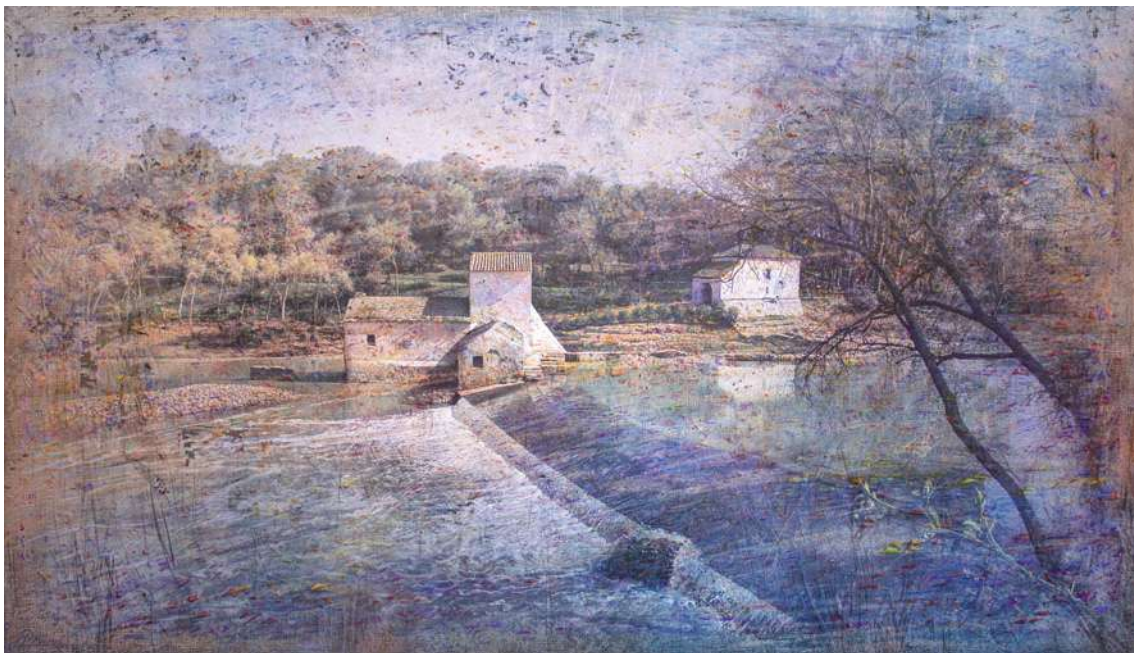
Mixta sobre madera, 114 x 146 cm



MANUEL DOMÍNGUEZ GUERRA

Camino de La Aceña, 2026

Mixta sobre madera, 36 x 80 cm



MANUEL DOMÍNGUEZ GUERRA
Benarosa después de las lluvias, 2026

Mixta sobre madera, 46 x 80 cm



ANTONIO DORADO

Aspidistra, 2015

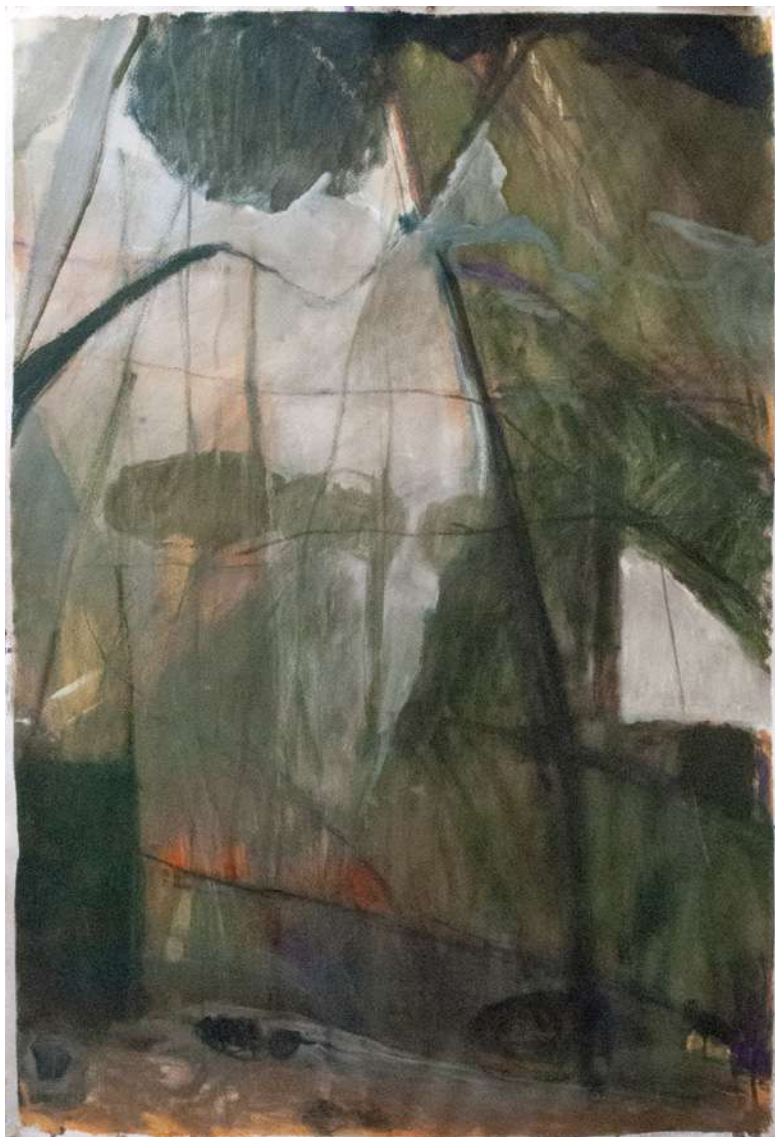
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm



ANTONIO DORADO

Higuera de la Sierra, 2015

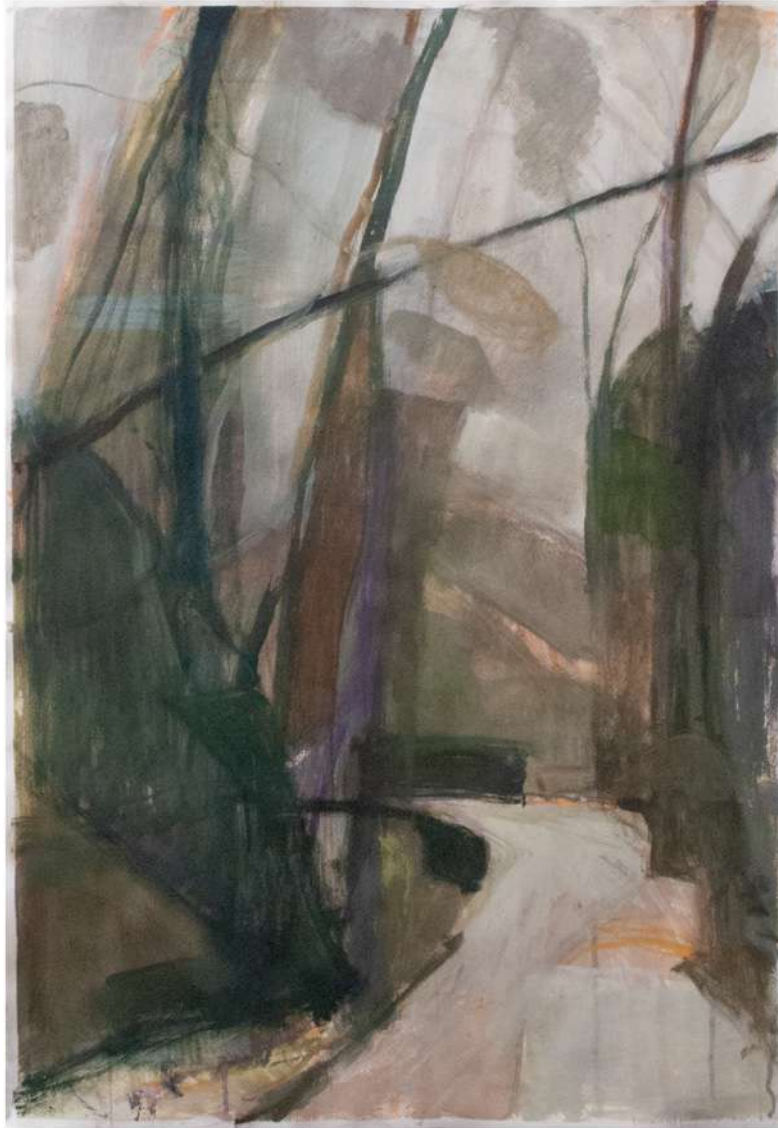
Grafito y carbón sobre cartulina, 70 x 50 cm



LUIS MANUEL FERNÁNDEZ

Naturaleza viva I, 2025

Mixta sobre papel encolado, 112 x 77 cm



LUIS MANUEL FERNÁNDEZ
Naturaleza viva II, 2025
Mixta sobre papel encolado, 112 x 77 cm



JORGE GALLEGO
Eco del vacío, 2025
Óleo sobre lino, 73 x 100 cm



JORGE GALLEGO
Alegoría del cuadro, 2025
Óleo sobre lino, 66 x 51 cm



JUAN JOSÉ GÓMEZ DE LA TORRE

Ribera del Guadaira, 2025

Óleo sobre tela, 97 x 146 cm



JUAN JOSÉ GÓMEZ DE LA TORRE

Entorno al Río Guadaira, 2025

Óleo sobre tela, 89 x 116 cm



JOAQUÍN GONZÁLEZ LÓPEZ

Venecia, 1997

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



JOAQUÍN GONZÁLEZ LÓPEZ

Arrozales, 2002

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm



JOAQUÍN GONZÁLEZ QUINO

Sin título, 2012

Acrílico sobre tela, 100 x 81 cm



JOAQUÍN GONZÁLEZ QUINO

Sin título, 2023

Mixta sobre tela, 120 x 120 cm



JAVIER HERMIDA

Cárcavos de Las Aceñas, 2011

Acuarela sobre papel Arches, 66 x 51 cm



JAVIER HERMIDA

Bosque de pinos, 2025

Acrílico sobre cartón, 139 x 99 cm



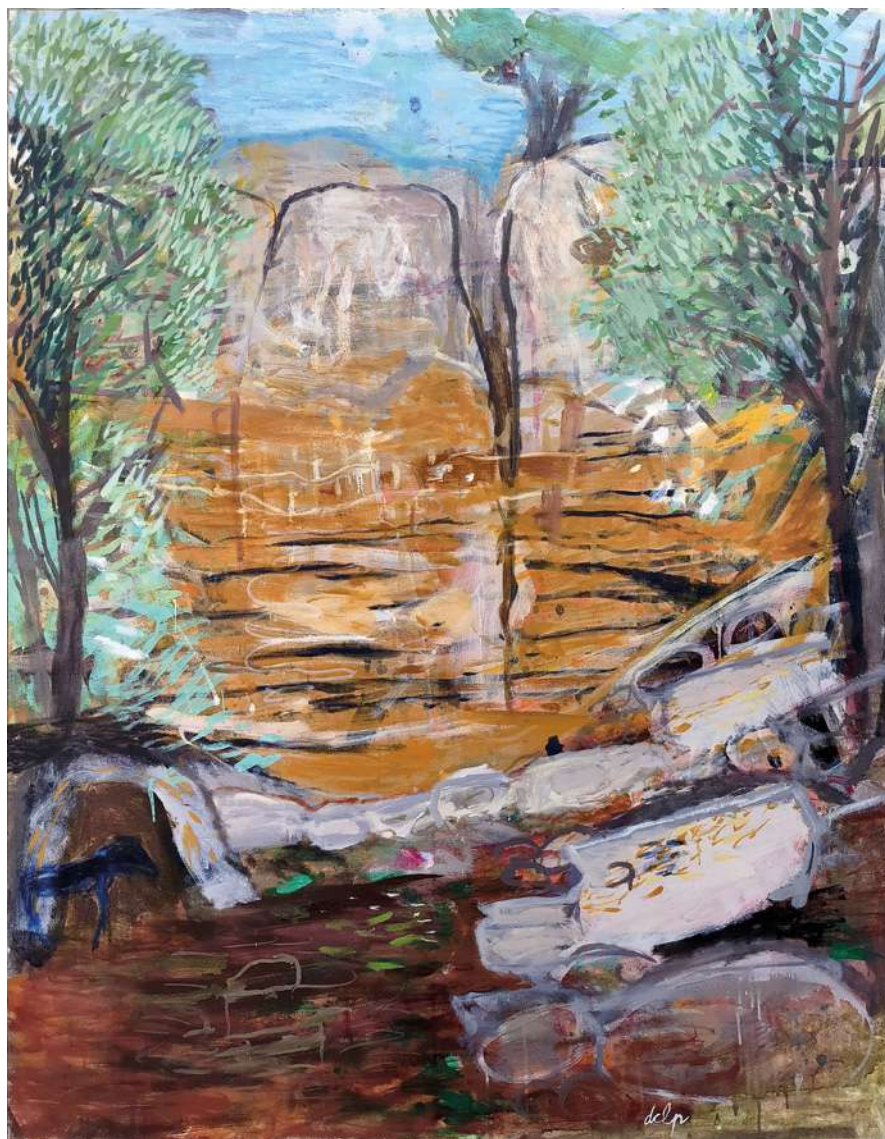
RAFA LÓPEZ
El arte, esto es arte, 2026
Mixta sobre tela, 97 x 147 cm



RAFA LÓPEZ

Procesión a la casa del lago con un huevo de maceta, 2026

Mixta sobre tela, 150 x 97 cm



DAVID LÓPEZ PANEA

El sitio, 2018

Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm



DAVID LÓPEZ PANEA

Silos I, 2026

Acuarela sobre papel, 42 x 30 cm



FRANCISCO MARTÍN BAREA

Un lugar de paso, 2018

Acrílico sobre lienzo, 73 x 116 cm



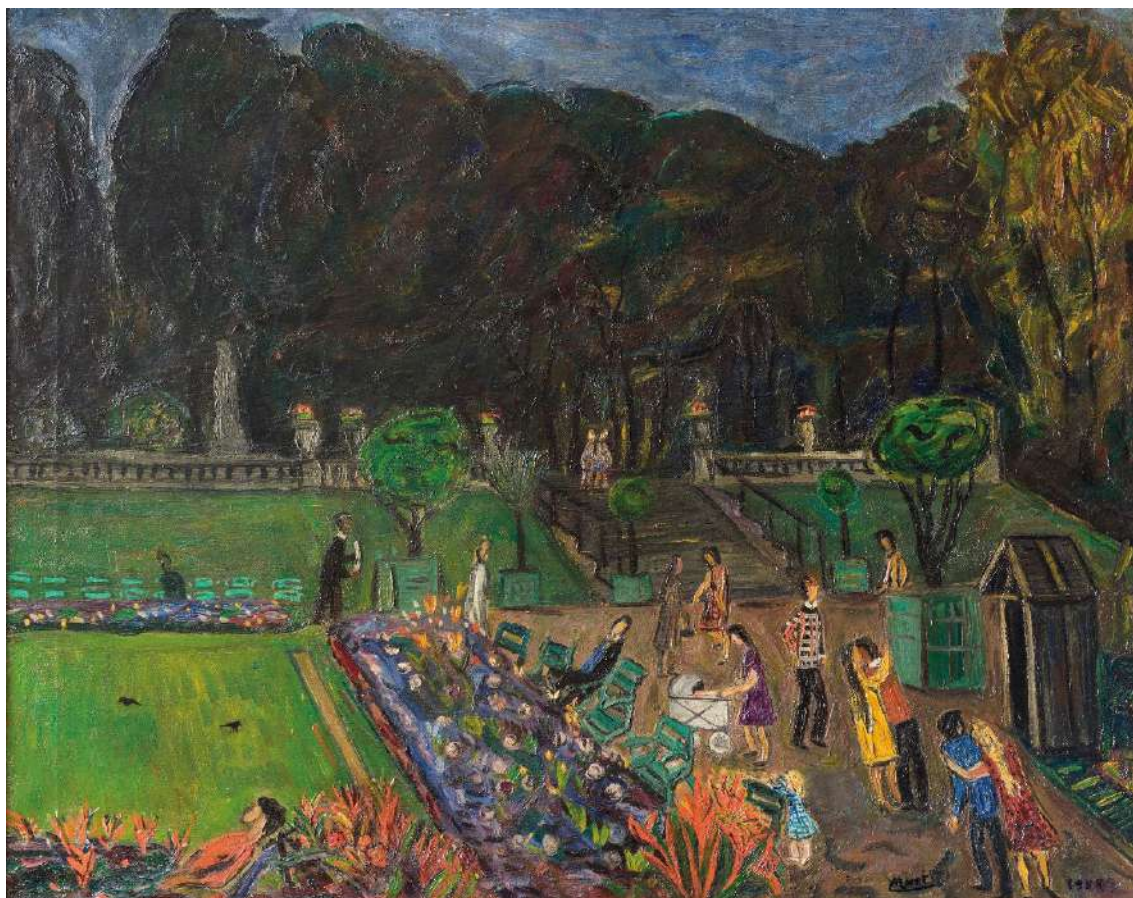
FRANCISCO MARTÍN BAREA

Benarosa XXV, 2025

Acrílico sobre lienzo, 65 x 54 cm



JOSÉ LUIS MAURI
Jardines de Luxemburgo, París, 1958
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm



JOSÉ LUIS MAURI
Parque María Luisa, 2002
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm



JAVIER MONTES GARCÍA

De vuelta a casa 1, 2026

Acrílico sobre tela de algodón, 130 x 100 cm



JAVIER MONTES GARCÍA

De vuelta a casa 2, 2026

Acrílico sobre tela de algodón, 120 x 144 cm



RAMÓN DAVID MORALES

Molino del Algarrobo, 2025

Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm



RAMÓN DAVID MORALES

Molino de San Juan, 2023

Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm



JAVIER PÉREZ BEGINES
Granito biergo ramas, 2026
Material reciclado, 150 x 11 x 7 cm



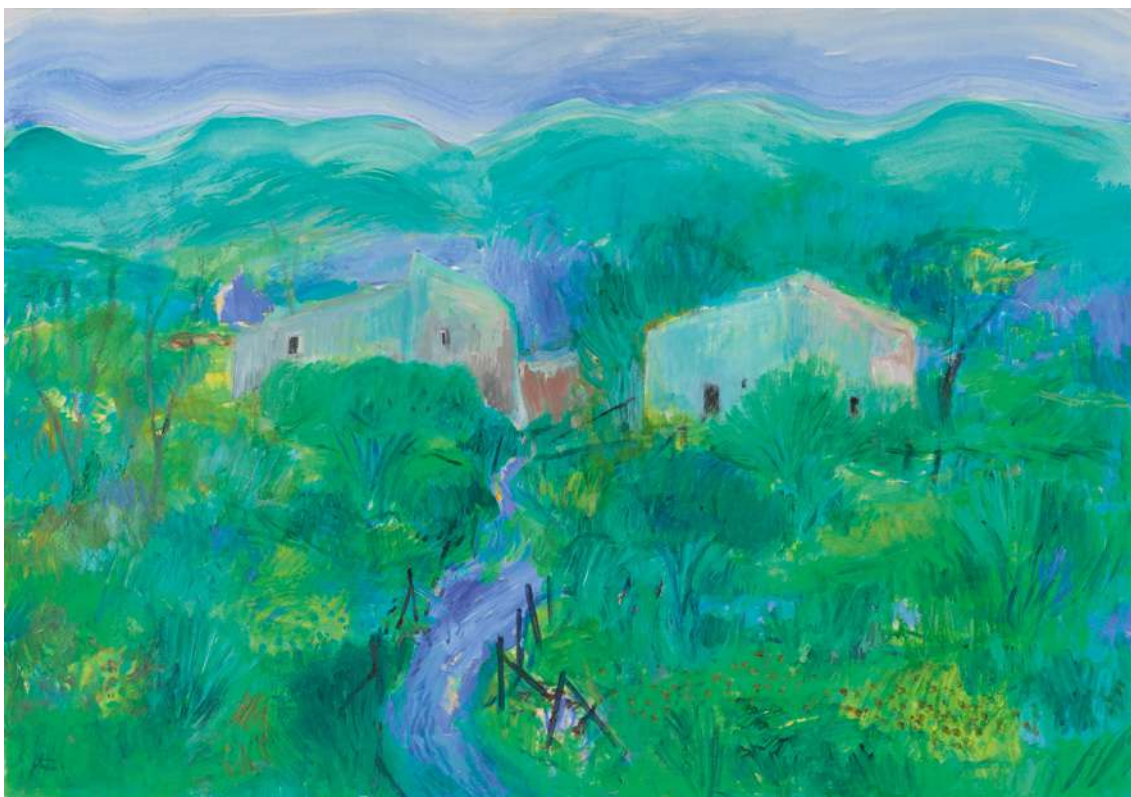
JAVIER PÉREZ BEGINES

Paisaje imaginado, 2026

Material reciclado, 166 x 91 x 13 cm



JOSÉ MANUEL PÉREZ TAPIAS
Dos casas en el Algarve II, 2015
Acrílico sobre papel, 70 x 100 cm



JOSÉ MANUEL PÉREZ TAPIAS
Dos casas en el Algarve III, 2019
Acrílico sobre papel, 70 x 100 cm



ANTONIO POLO

Primavera, 2018

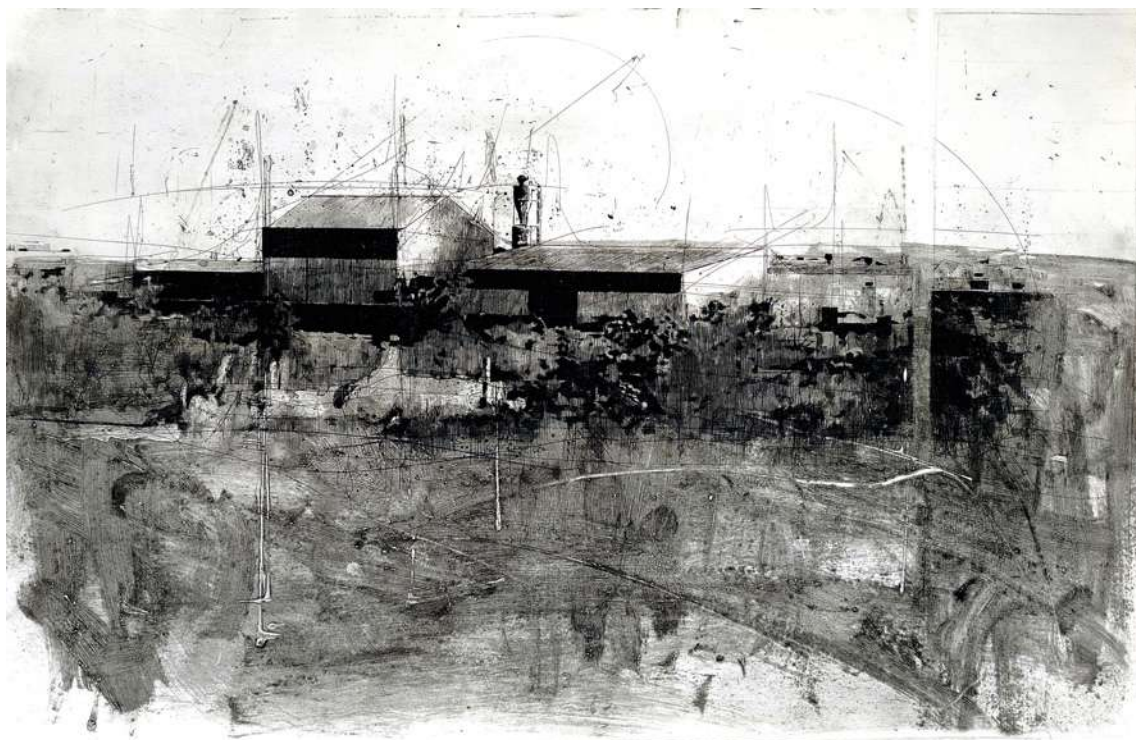
Hierro forjado y patinado, 130 x 100 x 26 cm



ANTONIO POLO

Naturaleza viva (metáfora), 2026

Hierro forjado, cobre y reciclado, 25 x 35 x 10 cm



WENCESLAO ROBLES

Polígono el Pino III, 2025

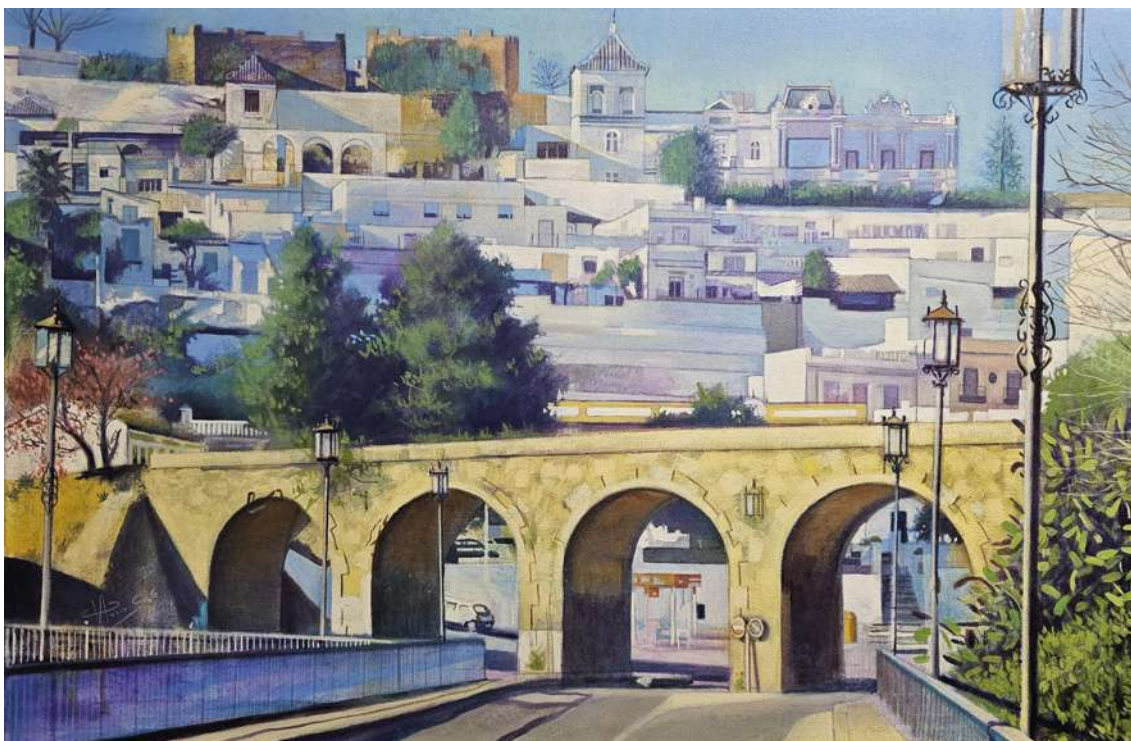
Aguafuerte y collagraph estampado sobre papel, 65 x 80 cm



WENCESLAO ROBLES

Ceda el paso, 2025

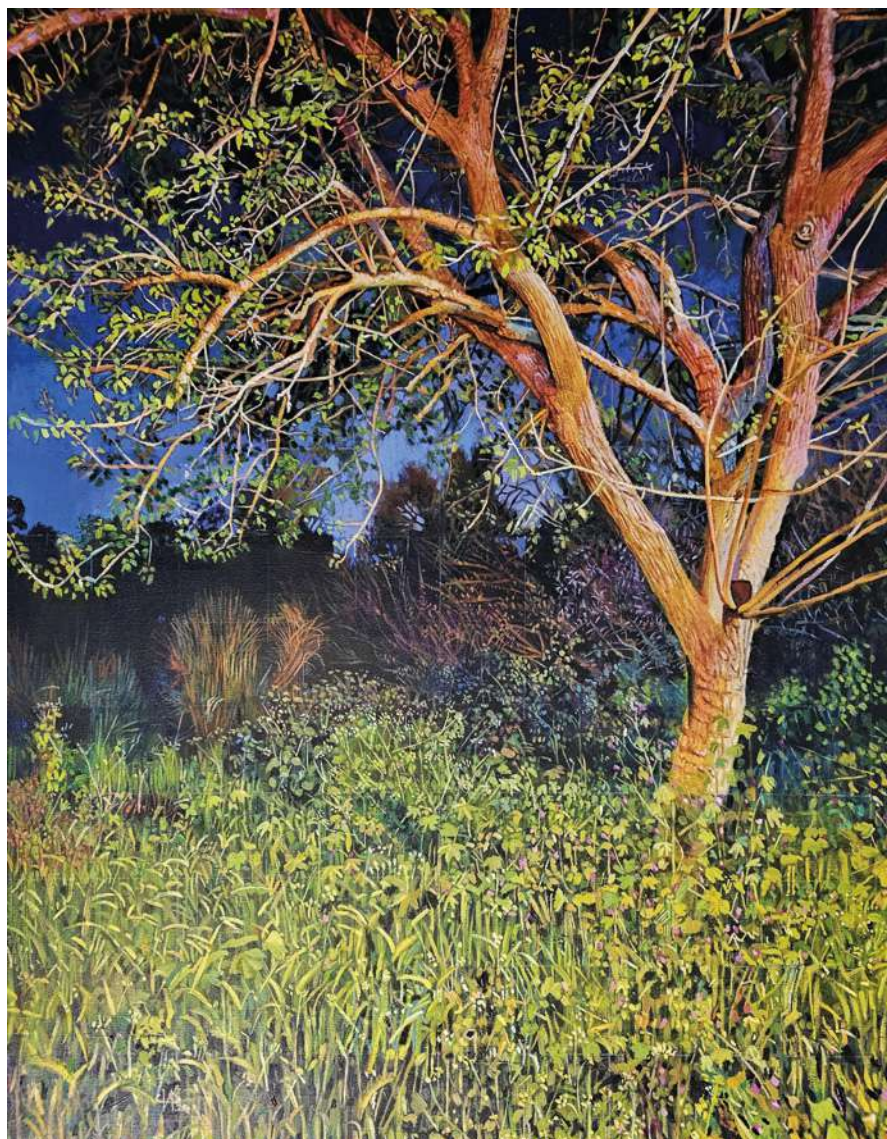
Carbón sobre papel montado sobre bastidor, 80 x 116 cm



CLAUDIO SÁNCHEZ "CLAUDIBUJARTE"

El puente, 2006

Acrílico, óleo y lápiz de color sobre lienzo, 65 x 100 cm



CLAUDIO SÁNCHEZ “CLAUDIBUJARTE”

El árbol, 2025

Acrílico y óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm



DAVID SANCHO

Vista de La Medina con vaso de hojas y toldos, 2014

Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm



DAVID SANCHO
Orografía de un Mercado, 2024
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm

Este catálogo se terminó de imprimir en los talleres de Artes Gráficas Pinelo el 21 de junio de 2026, solsticio de verano, con el día más largo y la noche más corta del año.

