



MUSEO DE ARTE ITALIANO



PAISAJES MARINOS:  
ESCENAS DE PLAYA

**A** lo largo del siglo XIX, la pintura de paisaje se ha desarrollado de manera espectacular, y para poder comprender mejor los cuadros de inicios del siglo XX expuestos en el Museo de Arte Italiano es necesario definir sucintamente las modalidades de la constitución del paisaje como género específico.

## ¿Qué entendemos por paisaje?

Uno de los problemas encontrados por la pintura —cualquiera que sea su situación histórica y cultural— es la puesta en espacio de objetos o figuras y; por lo tanto, el concepto de superficie. Por ejemplo, para sugerir la ilusión de la profundidad, los artistas emplearon métodos extremadamente diversos, racionales o intuitivos; incluso prefirieron no tomarla en cuenta. Sin embargo, las representaciones de lugares son muy numerosas, ya sea que se trate de vistas parciales sobre elementos de la naturaleza: campos, prados, valles, bosques, montañas... o generalmente de simples fondos más o menos esquemáticos o verosímiles.

El paisaje no solo se justifica, plenamente, por el hecho de que ocupe un lugar preponderante en el espacio del cuadro, sino también porque puede constituir el tema principal de la obra, en vez de ser solo el marco, el contexto o incluso solamente el decorado.

El siglo XIX ha heredado la jerarquía establecida en los anteriores siglos y aprobada por las diversas academias, salones, etc. que sitúa al paisaje por debajo de géneros nobles, tales como: la pintura histórica, escenas de la vida cotidiana, retrato e incluso antes que la naturaleza muerta. Apenas reconocido como género específico, el paisaje fue devaluado por no referirse a las calidades artísticas y a los valores morales supremos: la idea, la invención y el hombre. Son estos criterios los que sirvieron para distinguir, en el seno mismo del género, dos tipos de paisajes desigualmente prestigiosos: en primer lugar, el paisaje heroico, histórico o mitológico; luego, el paisaje campestre (pastoral).



Giovanni Fattori, 1866, *La Rotonda de Palmieri*, óleo sobre madera, 12 x 35 cm

## El desarrollo del paisaje

En el siglo XVIII, el interés por la observación directa del medioambiente había crecido y, en esta continuidad, la pintura de paisaje conoce un excepcional desarrollo que dura todo el siglo XIX y ocupa un lugar preponderante en las múltiples corrientes artísticas de este período y de los siguientes. Los artistas, deseosos de liberarse del peso de la tradición, abandonan los temas compuestos para irse a una única figuración de pedazos de naturaleza precisos que representen un acontecimiento particular o una anécdota.

Tan es así que en los salones de arte se habla del «gran ejército de los paisajistas». Sin embargo, el recurso del paisaje responde a intenciones muy distintas: a las sensaciones visuales inmediatas, a las variaciones y a los reflejos de la luz; lo cual genera —en las dos últimas décadas del siglo— una nueva concepción del motivo. Este ya no se considera como un tema que debe imitarse o un espectáculo «o por expresar», sino como un inicio para un uso más autónomo de los medios pictóricos. El



Edgar Degas, *Playa*, 1869-1870

color y la pincelada, en particular, se encargan de construir el espacio, el relieve y los volúmenes para que el espectador participe activamente en la interpretación figurativa de la obra. Simultáneamente, la emancipación de los pintores, frente a la pura sensación retiniana, va hacia la dimensión espiritual del paisaje a través de un simbolismo visionario que se acompaña a veces de un regreso a la antigüedad, pero con una mitología nueva.

Los cuadros expuestos en el museo tienen por objeto mostrar que por intermedio del paisaje nacen nuevas concepciones de la práctica pictórica que toman su fuente en una experiencia diferente del mundo sensible. Así, el visitante podrá ver mejor lo real, reconociendo en los cuadros lugares singulares, tal como los vemos en nuestro entorno habitual. Empero, una pintura nunca se limita a una simple función descriptiva; existe un conjunto de significados anclados en el dispositivo plástico particular de la obra. El realismo es pues una forma de convención, una interpretación que sigue códigos y no es la exacta réplica de la realidad.

Así, veremos que hay una extrema variedad de paisajes, de artistas con estilos muy alejados los unos de los otros. Esto genera que evitemos pensar en el impresionismo como representación del apogeo de la pin-

tura de paisaje, que su técnica es el criterio de referencia absoluta de una visión de la naturaleza, el punto culminante al cual las otras corrientes secundarias se unirían. Lo antes dicho, es propio de los macchiaioli o de los artistas posmacchiaioli, pero también de los que no pertenecen a ninguno de estos movimientos, donde hay rasgos en común como los tonos usados, el pincel —o a veces brocha—, la superficie del lienzo y el acto de pintar en sí: gestos, marcas y huellas.

Los artistas, entre los años 1860 y 1910, observadores de un placer y de unas necesidades aún nuevas, nos representan una práctica de la playa que no reconocemos hoy. Los cuadros de Giovanni Fattori, Edgar Degas, Eugène Boudin, Edgar Manet y Sorolla, aunque ausentes de las colecciones del museo, son interesantes observarlos para poder estudiar y entender. La obra *En la playa de Viareggio*, del artista Moses Levy, pertenece al grupo de los llamados posmacchiaioli.



Edouard Manet, *Sur la plage*, 1873, Huile sur toile 57 cm x 73 cm



Eugène Boudin, *Bañistas en la playa de Trouville*, 1869, óleo sobre madera, 31 x 48 cm

Paradójicamente, los bañistas de los primeros cuadros citados, no parecen muy deseosos de bañarse. El tiempo tampoco parece invitar a nadar: los colores de una paleta reducida —el blanco sucio del cielo, los dominantes negros, crema, ocre de la playa— parecen indicar un sol, aunque presente, por lo menos no muy caluroso.

Vemos una reunión refinada de señores y damas elegantes, que estando en la playa con ropa o vestido largo, prefieren conversar entre sí como si estuviesen en un salón, pasear sobre la costa arenosa en pequeños grupos o contemplar el mar. Solo los niños con sus mascotas se divierten. En el cuadro de Manet, la línea del horizonte bastante alta da más importancia a la pareja, y más específicamente, a la mujer refinada que lleva un vestido que la cubre; está leyendo sentada y tiene la cara cubierta por un velo. Esta malla diáfana o velo de encaje permitía a la dama preservar su intimidad y su pudor, y evitaba una mirada directa sobre ella. Por otro lado, su cara podía parecer más atractiva al ser disimulada parcialmente. Hoy en día, las gafas ahumadas desempeñan un papel similar al velo:

permiten a la mujer observar y protegerse del sol, de la mirada directa de los otros. El hombre, en ropa y boina negra, observa el mar donde corren algunas velas. La posición relajada de los cuerpos permite al artista implicar al espectador que está ya seducido por el contraste entre colores claros de la arena ocre, el sombrero blanco, la espuma y oscuros como el negro de la ropa o el azul del mar.

*La rotonda de Palmieri* es el teatro de conversaciones mundanas, de placeres silenciosos y, tomando unos versos de Baudelaire, podríamos decir que «Allí todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad». Solo Sorolla opta por representar el viento de mar que empuja oscuras nubes hacia la costa: agita el mar; hace crujir las velas y despeina a las bañistas que también llevan trajes que las hacen sacrificar su belleza por la decencia.

Los cinco cuadros muestran la variedad de las prácticas de la playa en el siglo XIX. El placer de los bañistas es tanto espiritual como físico, ya que la estancia al mar es a la vez una cura, una contemplación, un acto



Joaquín Sorolla, 1908, *Barcas en la playa de Valencia*, óleo sobre cartón, 26.4 × 36.8 cm

social y un ocio. Los aristócratas y burgueses que conforman el mundo de los bañistas por excelencia. Acostumbran reunirse en los balnearios, en los hoteles de lujo, los hipódromos, los casinos, los teatros, los paseos y participar en las regatas. Es en ese momento que nace el gusto por las vacaciones marítimas, las cuales responden a una nueva necesidad y también a una nueva sociabilidad. No estamos todavía en la época de la masificación de la clientela (que sucede a partir de la década del treinta) donde solo un grupo afortunado podía gozar de los placeres de la playa.

La pintura de Moses Levy rompe con este esquema. En primer lugar, porque ha nacido y vivido en Túnez, después en Francia, antes de radicarse definitivamente en Viareggio. En segundo lugar, porque conoce muy bien las obras de los pintores presentados, pero su gusto va hacia Fattori. Sería un contrasentido comparar a Fattori con los impresionistas, pues son artistas diferentes y el único punto en común es la representación del mundo en el que viven.

*La rotonda de Palmieri* es una de las obras más famosas de Fattori y del movimiento *macchiaioli*, como lo es *En la playa de Viareggio* en la historia de la pintura italiana contemporánea. Cincuenta y tres años separan las dos realizaciones. Y aunque la época, las técnicas, los temas hayan evolucionado, ambas tienen mucho en común. No se puede decir que las dos representen un tema importante, y más aun cuando uno se fija en la técnica pictórica: manchas para figurar los rostros, los vestidos; sin embargo, hay que admirar la perfecta organización de los tonos y formas. Estamos lejos de la fresca y clara luminosidad parisiense; aquí la intensa luz mediterránea de la costa livornesa ilumina los cuadros. Están al tanto de lo que sucede en París, pero no son imitadores serviles. Los dos tienen la "misma" técnica, los dos optan por la frescura realista y una visión límpida. Descubren el paisaje puro, el color, la luz y una libertad formal poco conocida entonces. Los dos optan por un formato rectangular y pintan sobre madera. Ambos conocen las obras del Quattrocento italiano, de Giotto, Uccello y Ghirlandaio, que pintaban sobre madera y cuya predela<sup>1</sup> tenía un formato similar a los adoptados por los

---

1. La predela es la parte horizontal inferior de un retablo de forma rectangular que representa escenas narrativas de la vida.







Moses Levy, *En la playa de Viareggio*, 1919, óleo sobre madera, 48 x 90,2 cm

macchiaioli. Este formato poco usual en la pintura moderna determina relaciones inesperadas entre el formato y el soporte, pero son la mayoría del tiempo formatos pequeños los que proponen un nuevo vínculo entre las medidas del largo y de la altura. Son a menudo unas tablas de madera confeccionadas por artesanos del lugar sobre pedido de los artistas o pedazos recuperados de cajas diversas, la mayoría del tiempo tapas de cajas de puros de caoba. Livorno era para Italia el principal puerto de las importaciones de tabaco.

Moses Levy opta por esta clase de soporte porque en la conciencia colectiva la madera crea un efecto natural, caluroso, y despierta un deseo de posesión que no suscitan los demás soportes. El medio usado sigue siendo el óleo, y los colores se aplican directamente sobre la madera sin preparar. Esta técnica deja ver las vetas lo que permiten a los pintores jugar con los efectos decorativos, los contrastes puros, los juegos entre luz y sombra.

La composición se equilibra, a pesar de los tres cortes horizontales (horizonte, mar, y arena). Las formas se definen con rigor y con volúmenes límpidos. Las cuatro o cinco prendas de vestir de las mujeres crean un ritmo —con la alternancia del negro—; son las únicas personas vestidas, las demás están en ropa de baño. Las zonas ocres valorizan la presencia del azul, color casi complementario mezclado de malva que forma un todo con el cielo. Este conjunto da dinamismo a la obra usando los elementos del lenguaje plástico: color, línea, forma, materia sin coacción figurativa. Se trata de jugar con los colores, trabajar la pincelada pictórica por yuxtaposición para provocar mezclas coloridas y vibraciones ópticas. Y al poner énfasis sobre las formas oblicuas, curvas y arabescas lograr traducir el movimiento. Por lo tanto, no se pierde en detalle: depura el tema para realzar la simplicidad y sugiere las formas hasta dar la impresión de pintar escenas ingenuas; pero en realidad, oculta un extraordinario control de la composición y de los colores.

La elaboración rápida que adopta para captar la luz, los cielos inmensos y móviles, la atmósfera sin cesar renovada del mar da al cuadro este aspecto de proyecto que recuerda el impresionismo. Pero Moses Levy es también un pintor de la vida moderna. La muchedumbre de veraneantes sobre las playas cada vez más frecuentadas en el verano de 1919 (primeras vacaciones después de la primera Guerra Mundial) le proporciona un tema en la frontera del paisaje y en la escena de género. Es una clase de paisaje marino que rompe con el esquema clásico de la pintura porque, si bien están los veleros, también existe todo un mundo que la vida reúne durante el verano en las ciudades a orillas del mar.

El pintor es el testigo de los baños de mar y la mayoría de sus personajes están mirando una regata. Sin embargo, no nos cuenta ninguna anécdota, ningún juego de niños. Lo que le interesa al pintor es sobre todo la luz: las pinceladas marrones, bermellones sirven para hacer vibrar el blanco de las velas, el azul de las olas y del cielo. El paisajista insiste en la oposición de colores: los registros cálidos se oponen a los fríos con dominantes cromáticas claramente diferenciadas según las zonas, así los colores que van del rojo al amarillo se contraponen a aquellos que van del azul al verde. Las vestimentas de las mujeres, en particular, proporcionan motivos vivamente coloreados que contrastan con las gamas de azules que el pintor varía bajo las condiciones atmosféricas que lo inspiran. Elige aquí una visión que vuelve al mar apenas visible, pero hace

sentir la presencia del viento, al reforzar la sensación de escena tomada al natural.

Moses Levy, o el placer de pintar con una intensa jubilación, nos presenta un cuadro ágil, juvenil, ligero, lleno de encanto. Nada es feo, triste o trágico, pinta una sociedad despreocupada. Su elegancia refinada de otro tiempo, retrata un dandismo lírico, al asumir así la elegancia y la dimensión del mundo: sin hermosura, pero con una paleta muy colorida.

El artista no está en busca de un paraíso perdido, del Edén que Gauguin fue a buscar en las islas del Pacífico de Gauguin, ya lo ha encontrado en el paisaje mediterráneo.

Margarita Ginocchio Lainez Lozada



PERÚ

Ministerio de Cultura

[www.museos.cultura.pe](http://www.museos.cultura.pe)



## MUSEO DE ARTE ITALIANO

Paseo de la República 2da cuadra s/n, Lima

Teléfono: 3215622 / 6189393 anexo 1040

Correo electrónico: [museodearteitaliano@cultura.gob.pe](mailto:museodearteitaliano@cultura.gob.pe)

 /museodearteitaliano

Horario de atención: de martes a domingo de 10:00 a 17:00 horas

Tarifas:

Entrada General: S/ 6.00

Estudiantes de educación superior, docentes y adultos de la tercera edad S/ 3.00 (\*)

Escolares y niños: S/ 1.00

Escolares con taller: S/ 3.00

**(\*) Entrada libre cada primer domingo de mes**

(Ley N° 29366 y Ley N° 30260)

Información práctica para su visita:

**FOTOGRAFÍAS:**

Se permite tomar fotografías sin hacer uso del flash.

**PROTEJAMOS NUESTRO PATRIMONIO:**

No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.