CONCHA IBÁÑEZ
O EL PAISAJE ESENCIAL

Marcos Molinero

CONCHA IBÁÑEZ
O EL PAISAJE ESENCIAL

INDICE

1
Epílogo como prólogo o de cómo Concha Ibáñez
pudo haber sido Gertrude Stein

2
En torno al paisaje: literatura y arte

3
Naturaleza no es arte. Arte no es naturaleza.
El paisaje como abstracción.

4
El paisaje es el paisaje. El cuadro es el cuadro.

5.
Analogía y razón.
La inmensidad íntima

1
Epilogo como prólogo o de cómo Concha Ibáñez podía haber sido Gertrude Stein.

León Batista Alberti (1404-1472) escribió: "el fin del pintor es adquirir más alabanza, aprecio y benevolencia para con su obra que riquezas". León era hijo de Lorenzo Benedetto Alberti, eminente comerciante y banquero florentino. Solo un hijo de banquero podía anteponer la benevolencia al dinero. Quizá por esto el joven Alberti decidió ser arquitecto, filósofo, tratadista de arte e incluso funcionario eclesial, todo menos pintor. Creo que el último famoso pintor hijo de banquero debió ser, para su desgracia, Paul Cezanne, que sufrió las privaciones impuestas por un padre avaro y poco inclinado a las artes.

Desconozco si Concha Ibáñez, que no es hija de banquero, ha perseguido –como predicaba el joven de los Alberti- más el placer de la alabanza o el disfrute de la benevolencia, pero en todo caso ambas parecen más fáciles de alcanzar que la esquiva riqueza. Posiblemente, Concha Ibáñez sea una de las personas más ricas en aprecio, alabanza y benevolencia por parte de sus congéneres pintores. Lo cual, en el mundo de la pintura, no deja de ser *rara avis* y puede rayar incluso en el aburrimiento. Estoy convencido de que no cambiaria todo este acervo de amistad por un poco más o un poco menos de riqueza.

Conozco a Concha Ibáñez desde comienzos de los sesenta, cuando ella vivía en una vieja casa en el Clot, en un paisaje urbano y proletario, algo constructivista, de chimeneas y tejados industriales. La calle se llamaba entonces *Movimiento Nacional*, pero antes del franquismo se había llamado *Democracia*. Nada que objetar, pensaría Concha, ajena a toda disputa nominal. La pintora se había trasladado en la infancia, con su familia, a la

ciudad de Barcelona desde Canet de Mar, donde había nacido de padres almerienses emigrados a Cataluña en los años veinte. Vino al mundo Concha Ibáñez el año en el que se presentaba en el Jardín Botánico de Madrid, ante la incredulidad de los más, a los nuevos pintores españoles: Ruiz Picasso, Juan Gris, Dalí, Pruna, Ucelai, o a los escultores Gargallo y Hugué. La Barcelona de aquel año ya había visto desfilar, gracias a la galería Dalmau, a gentes como Duchamp, Gleizes, Miró, Leger Torres García, Arp o Mondrian. Los iconoclastas Buñuel y Dalí andaban de estreno de *Un chien andalou*, Bretón hacía publico el segundo Manifiesto del Surrealism y Le Corbusier inventaba su famoso sillón. En Nueva York, mientras unos inauguraban el MOMA, otros se arrojaban desesperados de los más altos rascacielos. Pero a buen seguro que ni entonces -ni ahora- el surrealismo o el crash de la Bolsa iban a quitar el sueño a nuestra futura pintora.

El caso es que ya en Barcelona entre *Movimiento Nacional* y *Democracia* -más lo primero que lo segundo- Concha, a cada instante, seguía reviviendo el día en que asomada al mar de Canet, con seis años, presenció el milagro, y, al igual que Saulo, vio la luz, y la luz no tenía todavía forma de benevolencia, ni de alabanza y mucho menos de riqueza. Su descubrimiento de la pintura sigue siendo todavía hoy para ella una historia fascinante, una historia de embaucamiento y magia. Y todo por ver a un pintor ambulante pintando aquel Mediterráneo que ella recuerda -volviendo a tomar los ojos de la infancia- bravío, intenso, barroco y azul. Posiblemente la memoria ha modificado la realidad y el mar no era ni bravío, ni intenso, ni barroco, ni azul: pero ella ya no veía el mar sino el lienzo donde el mar pintado era más real que aquel otro mar que había visto desde la infancia. Ese fue el milagro. Y desde ese momento, en que cambió el ver por el mirar, supo que iba a ser pintora.

Tras su paso por la Lonja y Bellas Artes, Concha Ibáñez tuvo dos cosas muy claras: la primera que ya era pintora. La segunda que iba a ser paisajista. Así que, al final de los cincuenta, se echó a andar por esos caminos de Dios y ahora ya no sabe cómo parar: de los campos de almendros de Tarragona, a las tierras agostadas de Castilla; de los rojos viñedos de la Mancha al blanco desierto de los Monegros; de la sequedad adusta de Almería a los olivares de Quesada; de los desnudos cerros del Garraf a los cultivos volcánicos de Lanzarote. Y cuando la geografía española queda pequeña a sus trasiegos y caminatas, pasa con la mayor naturalidad del mundo de las casbahs de Marruecos al malecón de la Habana, o de los canales de Venecia a las calles de Manhatan.

Los que vivíamos en provincias la veíamos pasar, a cada rato, de acá para allá. Iba y venía, lo miraba todo, hablaba lo justo en su castellano de sintaxis catalanizada, tomaba las pertinentes notas en su personal cuaderno de bitácora y corría a su estudio a seguir creando el mundo antes que se hiciera domingo. Porque ella, que ayudaba cada día al buen Dios a poner las montañas en su sitio, y a separar los desiertos de las aguas, para que todo quedara en una correcta composición, también descansaba al séptimo día. Ante tanta correría no faltó quien pensó que Concha acaso gozara del don de la bilocación, que como a la venerable monja sor María de Agreda, permitía estar en dos lugares a la vez, lo que en su en su caso equivalía a estar simultáneamente tomando notas en La Almunia de doña Godina y pintando en el palmeral de Fez. Pero nadie aportó las pruebas pertinentes.

Su casa-estudio barcelonesa, ahora ya en la Gran Vía, se convertiría con el correr de los años en centro de reuniones para artistas, escritores, críticos y otras gentes de dudoso vivir, aunque a pesar de las circunstancias –y dada la honorabilidad de la anfitriona- nunca llegó a ser tenida por mansión burguesa ni cenáculo de conspiradores. Y a decir verdad los amigos siempre tuvieron la duda, tras cada ágape, de si era mejor su pintura que su cocina o mejor su cocina que su pintura. Y estas cosas, con el tiempo, acaban por crear mala conciencia. Allí acudíamos cuando Concha descubría algún marchante, algún galerista o algún crítico. Incluso a ella no le importaba compartir, con otros pintores, el hallazgo de algún que otro adinerado coleccionista. Todos hemos estado siempre convencidos de que Concha es un espíritu angelical capaz de creer, sin la menor sombra de duda, que los marchantes compran cuadros, que los galeristas ayudan a los nuevos artistas o que los críticos entienden de arte. Pero a estas alturas pasa de cuestiones domésticas y mercantiles porque, como suele decir -más por constatación de los muchos años que lleva en el negocio que por vanidad- ella no vende cuadros, sino que a ella le compran cuadros.

De no haber sido pintora -cosa, como vimos, metafísicamente imposible- a Concha Ibáñez acaso le hubiera gustado ser Gertruude Stein, convertir su casa en salón parisino, comprar obras de arte a sus amigos y dar asilo a genios emergentes.¿Cómo olvidar –desde su casa barcelonesa- aquella foto del salón de los Stein con el célebre retrato de Gertrude pintado por Picasso?

Sobre la chimenea del salón, entre su biblioteca y su estudio, exhibe también Concha el hermoso retrato que de ella hizo su amiga Caty Juan. En las reuniones nadie se atreve a decir la frase emblemática porque, aunque no sea cierta en este caso, podría permitir algún erudito lucimiento.

-Pues no te pareces.

Y Concha –venciendo el pudor a un exhibicionismo intelectual impropio de su modestia –tendría ocasión de pronunciar la otra no menos famosa respuesta. Fingiendo desconocer las palabras de Picasso diría defendiendo el honor de la pintora amiga:

- Pues si el retrato no se parece a mí, esperemos a que yo me parezca al retrato.

Y todo quedaría culto y elegante, como en los viejos salones de París, mientras los comensales dan fin a la exquisita tarta de manzana. Al fin y al cabo los amigos han ido a disfrutar de charla y buena mesa y nadie tiene ganas de ir más allá en los flirteos mentales, ni de jugar a ver a quién le corresponde ser el hermano raro de Gertrude. Se mire como se mire, ni Caty Juan es Picasso, ni Concha Ibáñez es Gertrude Stein. Acaso todo fue invento de la imaginación, el suave despertar del sopor de los ricos y contundentes aguardientes.

Hay quien vive como pinta y quién pinta como vive. "La pintura es la vida. Es la naturaleza transmitida al alma sin intermediario, sin velo, sin reglas convencionales" escribía en 1821 Delacroix a su amigo Soulier. Parece haber unanimidad a la hora de afirmar que Concha Ibáñez goza de la serenidad y la sencillez que emanan de su pintura. Es de las que viven como pintan, deducirá enseguida alguno. Pero, ojo, no caigamos en simples generalizaciones. ¿No fue Camille Pisarro el más candoroso de los impresionistas?, ¿acaso no reflejan sus suaves paisajes, armoniosos y llenos de luz, su alma plácida y serena? Pues bien, Camille Pisarro era todo un anarquista, un convencido anarquista que jamás renunció a sus ideales revolucionarios. ¿Y qué decir de Renoir, todo sensualidad y tierna belleza, acusado por la prensa de su tiempo de "verdadero malhechor y corruptor de la juventud"?. Y el Giotto, ¿no fue el Giotto el más seráfico de los pintores italianos del XIII? Pues es bien sabido que odiaba a los pobres y no hubiera tenido inconveniente en arrojar a todos los mendigos fuera de Florencia. No solo estaba convencido de que la existencia de los pobres era el origen de todo mal, sino que se dedicó a alquilar, a precios abusivos, telares a los humildes tejedores. Amigo de los banqueros Peruzzi y Bardi, fue el único pintor de su tiempo que se enriqueció, y no solo con la pintura. No hay que fiarse.

Pero que nadie piense mal: nada más lejos de nuestra intención que acusar a Concha Ibáñez de la más leve tentación libertaria. Y mucho menos de que no esté siempre dispuesta a dar de comer a los hambrientos (experiencia tiene, como vimos, después de tantas cenas con artistas) Nosotros imaginamos a Concha pintando pacientemente en su estudio, ordenada,

primorosamente, sin un pincel fuera de su sitio y sin un color al margen de la correcta formación de su paleta. Como el famoso cuadro de Vermeer, *El pintor en su taller*. Todo en su sitio. La exacta luz. La estudiada perspectiva. La atmósfera envolvente. Como en sus paisajes, sin agitación y sin sobresaltos. Una pintora como Dios manda. Vive como pinta."Ver el estudio de un artista como ver su paleta es, en gran parte, contemplar su pintura. Pensar en la paleta de Delacroix y en la de Matisse ¿no será evocar *La barca de Dante* y *Lujo, calma y voluptuosidad*?" ha escrito Mario Dionisio, quien nos recuerda la poderosa impresión ejercida sobre Pousin cuando entró furtivamente en el estudio de Porbus. Balzac ha recreado ese mundo enigmático del estudio, la soledad, y la permanente duda del artista frente al lienzo en blanco.

Recomendaba Rodin a los artistas: "Paciencia. No contéis con la inspiración. No existe. Las únicas cualidades del artista son: sabiduría, atención, serenidad y voluntad. Realizad vuestra tarea como humildes obreros". Es una buena definición de la pintora Concha Ibáñez. Tiene sabiduría, presta atención a las cosas del mundo, infunde serenidad a todo lo que toca y trabaja como una humilde obrera. Y además tampoco cree en los milagros, pero acude muy temprano cada día a su estudio, por si llega la inspiración la encuentre trabajando.

-¿Y de los pintores hijos de banquero -me dirán ustedes- qué pasó?
Pues no mucho, la verdad. El hijo de los Alberti triunfó en la Iglesia y en la Corte y se pasó la vida dando consejos estéticos y morales, sin que nadie se lo pidiera, a arquitectos y pintores. Pero de pintor, nada de nada. Bien sabía él aquello de la benevolencia, la alabanza, el aprecio y sobre todo la pobreza.

Del hijo de Louis Auguste Cezanne, fundador de la *Banque Cezanne et Cabassol*, y antiguo sombrerero, citemos solo una carta a su amigo Emilio Zola, bien expresiva del ruinoso estado de las cuentas de Paul: "Perdona que te haga la siguiente observación: pero el papel de tus sobres y el de escribir es demasiado pesado, pues en correos me han hecho pagar 25 céntimos por franqueo insuficiente, y tu carta no contenía más que una hoja doble. ¿Querrías, cuando me escribas, meter solo una hoja doblada en dos?" Porca miseria. Y todo esto ¿qué tiene que ver con Concha Ibáñez?

Traigo la cita a colación porque en cierta ocasión me hizo Concha partícipe de una, no recuerdo si alfabética, enumeración de algunos colegas que siempre franquean su correo por debajo de la tasa. Y esto es algo que enoja seriamente a la pintora. Aunque en todo enormemente generosa, no sé si por catalana o por cezaniana, no deja de molestarle, al menos tanto como a

su admirado maestro provenzal, tener que pagar el franqueo que otros deliberadamente distraen. Mas no seré yo quien dé aquí los nombres de los desaprensivos. Siempre he pensado, desde aquel día, que Concha Ibáñez no da puntada sin hilo, y que con su indirecta denuncia de orden postal quiso exponer abiertamente y sin ambages, su tesis, minuciosamente elaborada, y a las estrictas pruebas nos remite, de que también en Arte, lamentablemente, la historia se repite. Una vez más, como en su pintura, ha sabido transformar la anécdota en categoría

2.
En torno al paisaje: literatura y arte

El paisaje es, en la pintura europea un género tardío, y aunque de siglo en siglo es posible encontrar algunos aislados hallazgos, resulta difícil hablar de paisajismo propiamente dicho con anterioridad a la escuela de Barbizón, cuyos pintores trabajaron en torno al bosque de Fontainebleau entre 1800 y 1870.Es, claramente, el gran antecedente de lo que vendría a ser la revolución impresionista, el gran periodo del paisaje, pero es indudable que mucho antes de los trabajos de Barbizon podemos encontrar aisladas obras tan innovadores como los dos pequeños lienzos de Velázquez (1599-1660) de la romana Villa Médicis, ambos en El Prado, o por seguir con la pintura española, la Vista de Toledo, de El Greco (1541-1614) del Metropolitan de Nueva York. Algunos dibujos de Rembrand(1606-1669), Durero (1471-1528) o Leonardo (1452-1519) nos llevarían a la hipótesis de que el paisaje está en el dibujo y en el grabado mucho antes que en la pintura. En ninguno de estos tres artistas encontramos, en sus tablas o en sus lienzos "mayores", paisajes tan plenos como los que nos dejaron en sus dibujos sobre papel. Es como si solamente en estos pequeños bosquejos –liberados del compromiso temático de sus grandes lienzos- se sintieran libres para enfrentarse al paisaje como tal paisaje, sin someterlo a servilismos o decorados de fondo.

Muchas pueden ser las causas del paisaje como tema tardío, pero aparte de otras de orden estético, es posible que las razones de tan retardada aparición como género autónomo tenga algo que ver con la prevención en torno a la naturaleza que tuvo el mundo cristiano, la reserva hacia todo hedonismo a que tanto habían invitaban los bardos romanos, la relajada vida en los disfrutes de la naturaleza predicada por los epicúreos. Pero quizá la causa haya que buscarla también en razones más prosaicas como las del mercado. Ni la Iglesia ni los príncipes, los grandes mecenas y compradores, podían tener especial atención en el paisaje. La pintura estaba

en función de poder catequizar o de poder disponer de retratos. Bastaba con que el paisaje sirviera de fondo para ordenar y ambientar la escena.

En España -con algunos ejemplos que apuntamos y quizá otros nombres como Collantes (1599-1656) o Iriarte (1621-1670)- el paisaje no va a ser objeto de atención especial de los grandes pintores del XVII o del XVIII. Tendrá que ser Carlos de Haes (1829-1898) un belga, vinculado a la escuela de Fontainebleau, quien ya en pleno XIX inicie en nuestro país la que podríamos denominar primera escuela paisajística. Beruete (1845-1912) Darío de Regoyos (1857-1913) o Riancho (1841-1930), entre otros, son deudores de Haes y trataron de llenar –en un trasnochado ambiente de insulsa pintura académica- un espacio de renovación. Pero tampoco tenemos que olvidar en el caso de Beruete la amistad que le unió con Giner de los Ríos y los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, los primeros en hacer una pedagogía de la naturaleza y el paisaje en nuestro país, aunque contrariamente a lo que se cree, ajena totalmente al paisaje y las tierras de Castilla. Aureliano de Beruete es, en pintura, el gran antecesor del paisajismo del 98.

Si en Francia los impresionistas y post-impresionistas habían convertido el paisaje en un género de indudable protagonismo, en España Carlos de Haes y sus discípulos lograron una creciente notoriedad. Haes murió en 1898, un año emblemático, cuando una nueva estética sobre el paisaje estaba a punto de nacer en nuestra literatura. Frente a las idílicas visiones postrománticas, neblinosas y boscosas de los Picos de Europa recreados por Haes, las tierras áridas de Castilla irán surgiendo como eje de la nueva visión de una España víctima de su pesimismo y de la deformada mirada que sobre sí misma se empeña en construir una nueva generación que, en palabras de Azaña, dejó de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias. Pero en los primeros años del siglo Picasso pinta su pequeño paisaje de Horta de Ebro, algo así como los jardines de la Villa Médicis de Velázquez, pequeños destellos revolucionarios, paisajes anticipatorios, perdidos ambos en la enorme obra de dos de nuestros mayores maestros. Sin duda que Cezanne habría firmado muy gustoso el pequeño lienzo picasiano. No menos que Monet el de Velázquez.

Valgan estas consideraciones previas y un tanto historicistas para tratar de dar respuesta a una pregunta que no por aparentemente obvia carece de dificultad. Partiendo de que el naturalismo no es un género, ¿Qué es un paisaje? ¿Por qué no lo es el pintado por Leonardo como telón de fondo de su *Virgen de las Rocas* y sí lo es cualquiera de los campos de Auvers pintado por van Gogh?

Cabría una pregunta más ¿Qué entendemos y qué entiende Concha Ibáñez por paisaje? Tratemos, para buscar una respuesta, de situar su pintura en la moderna historia del paisaje español. Pero tratemos, antes de nada, de fijar unas cuantas coordenadas en las que surge y se desarrollan nuestro mejor paisajismo.

La fecha de 1898 supuso un cambio de mentalidad en la sociedad española y no menos en las artes, de manera especial en la literatura, marcando una diferencia con la época y el arte de la Restauración. España, ajena casi por completo a los movimientos pictóricos europeos en que el nuevo paisajismo era protagonista, reaccionará tarde y desde unos planteamientos por lo general localistas y casticistas. Frente al Modernismo catalán, más imbuido por las corrientes francesas, Gutierrez Solana, Darío de Regoyos y Riancho se empeñan en su visión de la España negra: procesiones rurales, carnavales, cementerios, akelarres, mendicidad, busconas o ejecuciones, toda una España sórdida, oscurantista, en su color, en sus temas y en su tenebrismo. Los tres rondaban los cincuenta años en 1989, año en que murió Haes -como vimos- y nacieron Benjamín Palencia o Pancho Cossío. Más jóvenes, Zuloaga y Ricardo Baroja,- creadores de un realismo llamado "sintético"no habían llegado a los treinta. Otros pintores igualmente mesetarios como Aurelio Lesmes (1884-1942) o Manuel Mucientes (1887-1960) eran solo unos niños .Junto a la España negra surgía otra España de color y de luz, impresionista o expresionista o precubista, liberada de los grandes tópicos casticistas.

Y un breve e inexcusable paréntesis para el otro paisajismo, el nacido a orillas del Mediterráneo, que se colmará en tres egregios nombres: los barceloneses Santiago Rusiñol (1861-1931) y Joaquín Mir (1873-1940), y el valenciano Joaquín Sorolla (1863- 1923). Mir fue sin duda, junto con un renovado Regoyos, el más claro exponente de nuestro impresionismo. Es evidente que convivían dos paisajismos –acaso también dos Españas- uno de acento trágico y de raigambre castellano noventayochista y otro más cosmopolita, más conocedor de lo que estaba haciendo en Paris o Roma. Pero fue Mir, de los tres, el único que elaboró sin salir de España un impresionismo autóctono que –en sus años más jóvenes- compartiría con otros pintores del grupo *Colla del Safrá*. Poco o nada de esta paleta, y de esta temática, va a tener la pintura de Concha Ibáñez que, aunque nacida mediterránea, se identifica más, como pintora, con la España interior y mesetaria.

Son varias las generaciones, en fin, que solapándose van a cubrir el paisajismo español hasta bien pasado el medio siglo. Nacidos en el XIX, casi todos- a excepción de los discípulos de Haes- murieron a mitad del

XX. Tres nombres más, entre otros muchos posibles: Ortega Muñoz y Caneja (el más perdurable de la llamada Primera Escuela de Vallecas surgida en los años veinte) nacidos ambos en 1905 extendieron su labor creativa hasta los ochenta. Y Rafael Zabaleta, difícil de clasificar, nacido en 1907 y muerto en 1960, año en que lleva a cabo Concha Ibáñez su primera exposición individual.

El nuevo paisajismo –herencia y réplica al mismo tiempo de la influencia de una generación literaria -surgido en la segunda mitad del siglo es contemporáneo de los primeros movimientos abstracto informales en España. La década de los cincuenta significó para Concha Ibáñez sus años de formación en Barcelona, primero en la Lonja y posteriormente en Bellas Artes. Desconozco qué debe–si es que algo debe- la pintora a sus maestros, pero se me ocurre al menos una razón para pensar en su pintura como obra de una autodidacta. Y entendamos esta afirmación, o esta sospecha, en sus justos límites. No por carencia de técnica o porque no sepa todo lo que hay que conocer en este oficio, que de ello está sobrada. No, la razón es otra: la ausencia deliberada o premeditada de "modernidad" (de vanguardia dirán otros). Su convencimiento, en definitiva, de que para ser original hay que llegar hasta los orígenes, sin atajos ni trochas conducentes a tanta novedad engañosa.

Concha Ibáñez ha permanecido sorda a los cantos de sirena y a todos aquellos voceros que en nombre de las sucesivas muertes del arte, estaban más atentos a los entierros que al buen oficio de los vivos. Como Flaubert, siempre ha pensado que en el mundo del arte, el talento es una larga paciencia, y la originalidad un esfuerzo de voluntad y de observación internas. Lo diremos con otras palabras: Concha Ibáñez ha sentido siempre nostalgia por el clasicismo, porque ella, al igual que Cezanne, ha aspirado también a ser una nueva primitiva de lo moderno. Nada hay en ella de reminiscencia romántica y su caso desmiente el dicho de que todo clásico no es sino un romántico frustrado. Entre otras cosas, porque el romántico suele perseguir el sentimiento, y el clásico si no la verdad, que es harta presunción, sí al menos la razón.

Si bien Concha Ibáñez es pintora de una amplia diversidad de paisajes y su geografía abarca una gran parte de las tierras de España, quizá hayan sido las tierras de Castilla las que de manera más clara han caracterizado su producción. La misma pintora ha dicho : "Castilla es el paisaje que más me gusta, que mejor va a mi carácter. El paisaje de Castilla para mí es como un grito, como una llama, vas a tocarlo y parece que te abrasa" De ahí también la facilidad con que a veces se llevan a cabo clasificaciones excesivamente simplistas reivindicando determinados presupuestos literarios o estéticos.

No hay que olvidar que simultáneamente al gran auge de la abstracción de los años sesenta va a pervivir y, en cu caso, emerger un paisajismo diverso y plural en tendencias y estilos que va del expresionismo a la nueva figuración, del hiper-realismo al post-cubismo o del realismo al *naif*. Será una generación- y lo decimos estrictamente en sentido cronológico, sin entrar en otros análisis- eminentemente femenina, nacida entre 1923 y 1934, y cuyas autoras empezaron a exponer de manera individual entre 1954 y 1960. No se trata de grupo o de escuela, aunque algunos hayan hablado de nueva figuración como denominador común, sino de una contemporaneidad entre sus miembros. Concha Ibáñez está entra estas pintoras figurativas que hicieron del paisaje su temática fundamental.

¿Qué tiene que ver en todo este contexto plástico y lírico la tan traída y llevada estética de la Generación de 1898?. Una de las frecuentes inexactitudes repetidas hasta la saciedad es asociar al 98 o sus consecuencias a determinados pintores en función no de su pintura en sí, sino de su temática. Si tuviéramos en cuenta el pensamiento estético de los hombres de aquella generación nos daríamos cuenta de inmediato de dos cuestiones. Primera: si es ya difícil hablar de la existencia de una generación literaria, es todavía mucho más difícil adscribir a ésta a pintor alguno, a no ser que convengamos que Regoyos y Solana o Ricardo Baroja comulguen –más como escritores que como pintores- con determinada visión sociológica del país. Y segunda: los escritores del 98 detestaban cualquier ismo nacido a partir de 1900. Dentro de ese rechazo estaba, por supuesto, la versión que del paisajismo castellano, tan cantado por algunos de ellos, dieron los pintores de la primera escuela de Vallecas. Toda aquella pintura fue ignorada por Unamuno o Antonio Machado, muertos en 1936 y 1939 respectivamente o por Pío Baroja que siguió escribiendo hasta su muerte en 1956, por no hablar ya de Azorín, en cuya visión libresca del paisajismo castellano no estuvo casi nunca presente pintor alguno contemporáneo, a no ser alguna mención a sus amigos Regoyos y Zuloaga. Hora es ya de decir que gran parte del paisajismo de la pintura española, nacido a partir de la década de los treinta poco o nada tiene que ver con la estética que mantuvieron los tres grandes "paisajistas" literarios de las pueblos y las tierras de Castilla: Machado, Unamuno y Azorín, aunque tan solo el primero consiguió paisajes puros, sin la contaminación erudita de Azorín o la intrahistoria metafísica del rector de Salamanca. Y solamente de Antonio Machado –y en contadas ocasiones- ha podido nacer una interpretación netamente paisajística en la pintura sin historicismos y -no es esto lo menos importante- sin metáforas: palabras desnudas, descripción más que interpretación e información más que reflexión.

Otra cuestión son las diversas lecturas que de aquella obra literaria hicieran los pintores. Llevaba razón Unamuno cuando, en 1912, se enfrentaba a la crítica que juzgaba a los pintores exclusivamente por los asuntos y los temas que escogían. Eso –decía don Miguel- no es hacer crítica, sino literatura. Y añadía: "hartos contaminados suelen estar de literatismo los pintores para que se les contamine más". Pues bien, este vicio que denunciaba el rector de Salamanca ha sido harto frecuente al analizar el paisajismo español en la pintura de esta segunda mitad de siglo, y no solo por razones estéticas. Es como si por pintar manzanas fuéramos cezanianos, sin tener en cuenta que cada manzana es única. Herbert Read, confirmando a Jaspers exclama : "cinco manzanas sobre un plato pueden constituir la formulación de una verdad trascendente". El arte tiene que aportar al objeto la trascendencia de su unicidad.

Y esto vale tanto para una manzana como para un paisaje. ¿Puede alguien "leer" a Machado desde un paisaje de Concha Ibáñez? Evidentemente, no. Un cuadro y un poema, son mundos cerrados en sí mismos y entre ellos no se pueden dar tales interferencias. Para que un cuadro exista – ha escrito Focillon- es necesario separarse de la intención, renunciar al pensamiento. Cualquier similitud, cualquier causa-efecto que se quiera establecer entre literatura y pintura no tiene justificación alguna. Nada tiene que ver el arte con la ilustración de un texto. Cezanne achacaba a Delacroix haber leído demasiado a Shakespeare y a Dante, de haber ojeado en exceso el *Fausto*. "En Delacroix, decía, sigue habiendo mucha literatura". Gauguin hacía una sutil distinción entre los pintores que se sirven de la naturaleza y los que sirven a la naturaleza cayendo en "el error del realismo" Siguiendo esta deducción habría que distinguir entre aquellos pintores que se sirven de la literatura y los que sirven a la literatura. Entre los que construyen conceptualmente una manzana, y sencillamente, entre los que se la comen. Concha Ibáñez es de los que nunca han mantenido una postura servil ni ante la naturaleza ni ante la literatura. Ella podría apropiarse de aquellas palabras de Matisse: "Me es imposible reproducir servilmente la naturaleza: estoy obligado a interpretarla, a subordinarla al espíritu del cuadro."

Una cuestión es el tema y otra muy distinta la intención. Y una cosa es la naturaleza y otra muy distinta el paisaje (en cuanto realización). Nosotros no podemos evaluar cuál fue la intención de Concha Ibáñez al pintar un paisaje, solo el resultado considerado como objeto de arte. Y por otra parte: ¿Es el mismo paisaje el pintado por Concha Ibáñez que el contemplado por nosotros? Definitivamente, no. Pero no tenemos por qué conocer su intención para juzgar su obra.

El juicio que los hombres del 98 tenían sobre el nuevo arte y la nueva pintura no estaba exento de una gran incomprensión y muy próximo con frecuencia a las posiciones más reaccionarias de su momento, y sobre todo lo concerniente a esta vieja polémica entre literatura y arte. Para Baroja el pintor Solana no era sino "un droguero", Zuloaga un pintor plano de fondos amanerados y convencionales, aunque salvaba de él algunos paisajes, Sorolla desviaba el impresionismo para hacerlo más comercial. Regoyos y Rusiñol eran más de su agrado y que aunque "no eran pintores geniales, estaban bien". Casi todos los nuevos ismos no son sino estupideces y está convencido que el cubismo no tenía importancia alguna y sería olvidado rápidamente. Unamuno no va a la zaga en sus descalificaciones y a Antonio Machado le gustaba más Romero de Torres, a quien dedicó un poema, que las supuestas aportaciones de las vanguardias sobre las que tuvo no pocas prevenciones. No vamos, pues, nosotros a caer en esa idea que trata de "colgar" de escuelas o generaciones literarias otras escuelas o generaciones pictóricas tan solo porque compartan una temática.

Es ahí, en esa nueva re-creación del paisaje donde hemos de ver la obra de Concha Ibáñez, sin que la podamos achacar una paternidad literaria. La pintura de Concha Ibáñez surge más de la pintura que de la literatura, más de pintores que la precedieron que de los escritores, más de "mirar" que de leer. Y sobre todo es un paisaje que nace de la contemplación, de un constante interrogar a la naturaleza, no para adecuarse a ella, como iremos viendo, sino para enfrentarse a ella o, si es necesario, para negarla. "Cuando pinto –decía Cezanne- no pienso en nada: veo colores que se ordenan como ellos quieren". Cuenta Bachelard que Proust decía de las rosas pintadas por Elstir que éstas eran ya "una variedad nueva con la que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas". También Concha Ibáñez, de tanto pintar estos paisajes, se diría que ha creado uno nuevo, el suyo, no importa cuál ni de dónde, un paisaje cuya existencia real nos importa poco, pero que, sin embargo, nos lleva a una experiencia personal, a una evocación poética en cuanto conciencia que imagina o es invitada a crear. A la constatación, en suma, de que la imagen creada tiene más poder evocador que la cosa que representa. Porque como escribió Van Gogh a Theo, el arte hace resaltar la realidad, acentúa su expresión, la libera, la ilumina y la redime. "Un cuadro de Mauve, de Maris o de Israels dice más y habla más claramente que la misma naturaleza"

3
Naturaleza no es arte. Arte no es naturaleza
El paisaje como abstracción

Corot nos enseñó a ver: cualquier fragmento de la naturaleza podía ser objeto de la mirada del pintor. Courbet y los realistas dieron un paso más: nos enseñaron a representar ese rincón descubierto por Corot vaciándolo de cualquier tentación de lirismo. La pintura dejaba de ser literaria, se establecía una nueva relación entre naturaleza y arte. Las leyes específicas de la naturaleza no tienen nada que ver con lo bello natural, ha escrito Worringer, para quien no se trata ya de analizar las condiciones en que aparece bello un paisaje, sino de llevar a cabo un análisis de las condiciones en que la representación de ese paisaje se convierte en obra de arte. Cualquier interpretación que demos a la pintura de Concha Ibáñez desde la literatura será solo consecuencia de una lectura superficial y condicionada. Ya dijo Cezanne que la naturaleza le ha sido dada al pintor para que imprima su propia alma, es decir, para que nos revele el sentido que ha descubierto en ella. Concha Ibáñez ha confesado: "lo más interesante para mí es el fondo del paisaje, lo que podríamos llamar el alma del paisaje. Yo intento llegar al esqueleto de las cosas, a despojar el paisaje de lo baldío, de lo florido." Pero no conviene hacerse ilusiones porque también nos dijo Mondrian: Naturaleza no es arte; arte no es naturaleza

Quien analice, sin esquemas mentales previos, un paisaje de Concha Ibáñez verá que el cuadro se enfrenta, y nos enfrenta, a la naturaleza. No nos devuelve una versión de la naturaleza; a lo sumo nos proporciona una armonía paralela a ella. (Pero también nos puede ofrecer una reflexión alternativa o incluso antagónica). Concha Ibáñez, que ha comprendido bien esta difícil relación entre pintura y objeto, no se ha sentido nunca obligada a reproducir ese fragmento natural que, como pretexto, ha elegido: ella no

va a subordinar la obra al objeto, no va a sacrificar su paisaje en aras de la supuesta realidad. Como diría Henry Moore, "no falsificaré la piedra para hacerle imitar una piel suave". ¿No nos había advertido ya mucho antes Kant que es indiferente que el objeto bello, percibido como bello, tenga o no existencia real? Concha Ibáñez sabe que no es necesario que pinte "ese" paisaje, basta con que pinte un cuadro. Nada, o apenas nada, nos permite hablar en este caso de una pintora en los ámbitos -siempre difíciles de definir, por otra parte- del realismo. Analizando los primeros periodos de la obra de Concha Ibáñez se diría que nunca fue en ella un obstáculo –ni incluso en sus orígenes- la renuncia a la complacencia de un cierto grado de imitación, porque no persiguió nunca una obra anecdótica, narrativa dirán algunos. Ella trató de obtener, en terminología de Braque, un hecho pictórico. "Yo no pinto de la naturaleza. Yo tomo mis temas de ella, o dibujo de su plenitud. El arte es la antítesis de la naturaleza" dejó escrito Eduard Munch.

Sería absurdo ignorar que el impulso de imitación es algo sustancial al ser humano, pero no hay que olvidar que está fuera del propio campo del arte. La moderna estética ya nos dijo hace más de un siglo –para escarnio y escándalo de todo tipo de academicismos- que esa satisfacción no tiene, en principio, nada que ver con el arte. Y ya sabemos que la abstracción ha estado en el mundo del arte antes incluso que el deseo de imitación o la misma búsqueda del realismo. Y algo hay en Concha Ibáñez, aunque dentro siempre de la figuración, de cierta abstracción en sus planteamientos formales. Corredor Mateos ya vio en sus paisajes cómo se habían aunado "dos procesos que parecen contradictorios: el de una progresiva abstracción y el de una concreción mayor cada día". Y otros críticos han encontrado en sus cuadros inequívocos rasgos constructivistas, análisis cubistas, elementos constructistas, o incluso, como en el caso de Concha Alós, soluciones mentales y conceptuales. No son paisajes, llega a decir la escritora, sino definiciones intelectuales y estéticas.

Nosotros creemos que este análisis, válido para determinadas obras e incluso para algunas de sus etapas, es arriesgado tomarlo como base previa de un juicio generalista porque no todo puede subordinarse a geometría en los lienzos de Cocha Ibáñez y a veces, incluso se diría, que esa racionalidad no tiene otra función que contener la emoción, con el fin de reelaborar la lírica que emana de todas y cada una de sus telas, para profundizar en unos contenidos que creemos encontrar a flor de piel, pero que solo aparentemente podríamos calificar de primarios. Es ahí, en esa profundidad que la artista parece reducir a tal elemental sencillez, donde radica la verdad de una pintura más compleja de lo que parece. Más compleja incluso de lo que cree la propia autora. Y no deja de ser significativo que

esta "acusación" de verdad haya perseguido a Concha Ibáñez desde su primera exposición, en 1960, en la galería *Jaimes* de Barcelona, cuando– como decía el crítico Fernando Gutiérrez- la pintora era muy joven, tan joven como su pintura. "Hay en esta pintura una condición que se revela inmediatamente: su extrema sinceridad. Lo que hay de verdad en ella, de no encubierto, de auténtico, se evidencia en cada una de las obras. No hay duda de que Concepción Ibáñez pinta lo que siente, sin falsear ni pintar ni el sentir, a sabiendas y aun con el riesgo que implica semejante actitud. Pero la verdad tiene esa tremenda actitud perogrullesca que da a las cosas un carácter: que no engaña."

Proclamaban los *fauves* que el pintor tiene que ver el mundo como si lo viera por primera vez, tal como lo vio en su niñez. La esencialidad de muchas de las obras de Concha Ibáñez nos podría llevar a la creencia de que ella también ve su entorno con una mirada de inocencia, pero no hay que dejarse engañar: nada hay en sus telas de inmediatez ni de tránsito a impulsos de los sentidos. Su obra exige en la mayoría de los casos de una estructura, de un orden, de una organización de espacios y planos que hace que impere la razón frente a cualquier improvisación. Hay en su obra un equilibrio entre la razón como estructura y la intuición, que aflora en la poética y acaso en los códigos del color. Pero son el dibujo, más o menos explícito, y la línea más o menos manifiesta, los elementos que determinan el cuadro, los ejes que subyacen en el fondo y dan a la obra su carácter más intemporal que momentáneo. Deslindar forma y color no es cosa fácil en la pintura de Concha Ibáñez.

Es este sentido de permanencia, una de las cuestiones ineludibles que hemos de plantearnos ante el paisajismo de Concha Ibáñez: el sentido del tiempo y su devenir sobre los objetos, sobre la medida elaboración de "su" naturaleza. Rodríguez Aguilera lo ha visto certeramente: "Concha Ibáñez no se plantea los problemas de su fugacidad o de su mutación, según los cambios de la luz. No le importan sus variantes que tanto han preocupado a muchos creadores de nuestro tiempo. Con sus paisajes Concha Ibáñez recoge los aspectos de carácter permanente, como los cubistas el objeto"

El mundo en que todo fluye y todo cambia es el de las apariencias y nuestra pintora no se sitúa en ese constante fluir de lo temporal, sino en el ámbito de la permanencia. Que es, en definitiva, una manera de percibir el tiempo sobre la realidad desnuda de las cosas. Pero al final, lo eterno no se manifiesta al artista solamente en el tiempo, sino también en la historia, es decir en el ámbito temporal en que está inscrita su vida: el tiempo reducido a nuestra propia escala. "Lo que pasa es lo que queda", dijo Unamuno, pero Antonio Machado nos advirtió que no solo cambia y fluye el mar y el

monte, sino también el ojo que los mira. ¿Hay aviso más contundente de nuestra propia relatividad? Veremos que también de este sentido racional, de este "pensar" la naturaleza se deriva la persistencia y la serenidad que emana de su obra.

Para Concha Ibáñez lo empírico es insuficiente, porque los estímulos de la percepción emanan de la superficie de los objetos, de la objetivación de los planos del paisaje. Se trata, pues, de una concepción agregada a la visión, es decir agregada a las sensaciones. La pintora actúa, en su aproximación a la naturaleza, de manera similar a los realistas. Para los impresionistas más ortodoxos –por poner un ejemplo ya clásico- los colores no provienen de la superficie de las cosas, sino que las cosas son creaciones que el artista coloca en la lluvia de las sensaciones sensoriales a través de la composición del plano colorista. Para Concha Ibáñez las sensaciones no bastan para determinar la obra de arte: interesa menos el momento concreto o la relación subjetiva en un instante dado entre el artista y el paisaje, que aquello que de permanente y constructivo tiene la realidad. Lo empírico tiende a darnos -como ha hecho ver Ernesto Gras- una visión parcial o fragmentaria."Lo específico de lo empírico reside en el hecho de que nunca llega a constituir la totalidad de un cosmos, de un mundo ordenado, como lo hace el arte"

Y algo o mucho tiene que ver todo esto con una de las características de la pintura de Concha Ibáñez, la deliberada renuncia a contarnos todo aquello que no sea sustancial –efímero diríamos desde un punto de vista empírico- para la comprensión de su obra. La estructura del paisaje permanece más allá de la simple narración, ya sea, por ejemplo, una calurosa tarde de agosto o una mañana de invierno: la osamenta del paisaje, se transformará con una u otra gama de color, pero su esencia permanecerá inalterable. Reconoceríamos ese paisaje si lo pintara sucesivamente en distintos momentos del año, pero ello no quiere decir que el color juegue un papel subordinado, porque es en él donde radica su poética y el hondo sentimiento expresado ante una realidad concreta, el "motivo" o argumento, en terminología académica. Nunca llegaremos a saber, en la vieja polémica entre contenido y forma, de dónde nacen una y otra en el paisajismo de Concha Ibáñez, eso que la pintora ha llamado alma del paisaje, la fría estructura despojada de lo superficial, de lo innecesario.

Uno de los secretos de esta relación entre esencialidad y accidentalidad quizá haya que descubrirlo en el valor de la memoria, en la modificación que el tiempo hace de las cosas y la función del recuerdo en la mente creadora."No pinto a la primera, no pinto inmediatamente después de ver un paisaje. Han de reposarse las sensaciones" ha dicho Concha Ibáñez,

porque la pintora no pinta lo que ve, sino lo que vio. La memoria manipula, modifica, la realidad que fue para darnos otra realidad transida, creadora de un nuevo ámbito personal en que pervive lo esencial o sencillamente lo que cree de esencial nuestro propio recuerdo. He ahí, también, el sustrato poético, lo objetivo-subjetivo, el ojo que cambia, la mirada nunca neutral, nunca inocente, la manipulación creadora de la memoria, el tiempo que modifica el sentimiento. Sobre la inmediatez está la reflexión.

Es conocido que los maestros del Renacimiento dibujaban del natural y pintaban de memoria. Como ellos, Concha Ibáñez realiza in situ los esquemas con los que más tarde, en su estudio, pintará sus paisajes. Significa esto que la realidad recién descubierta no es llevada en bruto sobre el lienzo, sino que exige de un tiempo intermedio en el cual va a actuar un elemento conceptual y de elaboración racional, un tiempo en que la memoria habrá transformado parcialmente el objeto. Ya dijo Leonardo que el arte es cosa mental, aunque el expresionismo nórdico o alemán se ocuparían de demostrar que la inmediatez psíquica abría el campo expresivo a estéticas menos conceptuales. Nada más lejos, obviamente, de éstos planteamientos gestual-expresionistas que la pintura de Concha Ibáñez, aunque nada impide que reconozcamos en su paisajismo un determinado grado de expresionismo.

Y decimos esto consciente de que nada hay en su obra que rompa sus propios silencios, ni un signo arbitrario, ni una licencia gestual, ni una estridencia en el color. La misma pintora ha titulado alguna de sus exposiciones como *Escenografía del silencio* y se diría que composición y color –con distintos grados de interdependencia- dan como resultado esa esencialidad en que la totalidad de la crítica ha coincidido. "Para Concha Ibáñez el paisaje son unos ritmos y unos colores planos, sin sombras ni anécdotas de ningún género. Quizá de ahí la sensación de tristeza y aburrimiento por parte de quienes necesitan argumento y castañuelas. Sus paisajes son mudos y silenciosos" ha escrito Alberto del Castillo. Para Carlos Antonio Areán, Concha Ibáñez "inventa una Castilla esencial, a la que la gama caliente atemperada presta a veces una especie de irrealidad que atreveré a llamar aquí metafísica". Juan Cortés ha escrito: "A la sensibilidad pictórica de Concha Ibáñez llega mucho más directamente el acento de aquel latido a través de estos elementos estrictos que forman los vastos y majestuosos escenarios de sus pinturas, donde todo es esencial y tan poca o nula es la presa que ofrecen al captador de anécdotas pintorescas. Todos en pardos, grises y tierras, con sus ocres y sienas, construidos en el riguroso ensamblaje que tan bien saben aprehender los pinceles de la artista, transmutándolos en la esquemática plasticidad de sus lienzos, por acción de la sensitiva elocución con que llegan a nosotros nos

hacen penetrantemente perceptible su íntimo y quieto lirismo". Santos Torroella, habla de la "visión despojada", José Hierro "del matiz más que el contraste", y Corredor Mateos de un "silencio de campo abstracto."

Es esta estética de la soledad la que provoca algunas supuestas influencias, pero aquí también parece haber cierta unanimidad. José Hierro sitúa a Concha Ibáñez en un paisaje que va "de Cezanne a Ortega Muñoz, pero las gamas son más ensoñadoras que las de éste". Santos Torroella ve algo de la visión de un Ortega Muñoz pero "con mucha mayor dulzura que el pintor extremeño", Baltasar Porcel sitúa a Concha Ibáñez, aún indicando muchas divergencias, entre el pintor de Badajoz y Todó, y Mercedes de Prat invoca el dramatismo de Ortega en los lienzos de Concha Ibáñez. Areán habla de los caminos entre piedras que "no hubiera desdeñado ni tan siquiera el eximio Godofredo Ortega Muñoz" y Juan Gich ve el paisajismo de Concha Ibáñez más cerca de la soledad de Ortega que de la luminosidad de Benjamín Palencia. Larrambebere cree que entre Ortega Muñoz y Concha Ibáñez no hay más afinidad que el hecho de que ambos pintoras coincidan "en la voluntad de captar de la naturaleza solamente aquellos matices más expresivos y definidores de la belleza de la tierra desnuda" y García Viñolas no duda en situar los paisajes de Concha Ibáñez entre la contemplación simple y beata de Ortega Muñoz y la paleta de grises y rosas de María Blanchard.

No deja de ser significativo que apenas ningún otro nombre se asocie con el de nuestra pintora y que sea tan frecuentemente el de Ortega Muñoz el que sirva como referencia –referencia que nadie reivindica como dependencia- a la hora de situar la obra de Concha Ibáñez en el paisajismo español. Nosotros creemos que la singularidad de la pintura de Concha Ibáñez hace difícil su inclusión en alguna o algunas de las "escuelas" paisajísticas,- no ha faltado quien la ha tildado incluso de *naif*- pero hay que ver como un acierto que el nombre de Ortega Muñoz sirve para acotar el campo por uno de sus extremos, como si se advirtiera que más allá es imposible mayor rigorismo y más desnudo ascetismo. El otro extremo, obviamente, tendría que ser el del exceso y la desmesura, y ahí apenas hemos sabido de otro que no fuera Benjamín Palencia –poco que ver con nuestra pintora- como si ahí acabara la experiencia expresionista y colorista de nuestro paisajismo de la segunda mitad del XX. Se diría que todo el empeño de la crítica fue durante muchos años fijar el norte y el sur de la expresividad en estos dos pintores y acomodar el resto entre ambas tendencias. La clasificación es algo más que primaria y subordinaría absurdamente a gentes situadas entre el expresionismo y el post-cubismo, a veces haciendo compatibles ambos, como el palentino Caneja (1905-1973), uno de los mayores en el paisaje, y algunos otros periféricos, como el mismo Rafael Zabaleta (1907-1960)

centrado en el paisaje andaluz y olivarero de su natal Quesada, o el ovetense Luis Fernández (1900-1973).

"Todo lo que en el cuadro no tiene utilidad, es por lo mismo perjudicial. Todo detalle superfluo tomará en el espíritu del espectador el lugar de otro detalle esencial" ha escrito Matisse, lo que viene a decir que nada absolutamente puede ser retocado en un cuadro sin que haya de ser retocado por completo. Esta reflexión se convierte en evidencia ante la obra de Concha Ibáñez donde acaso nada falte, pero donde es obvio que nada sobra. Decía el poeta Yeats: "nuestras palabras deben parecer inevitables". Ese es, en algún sentido, el mensaje que subyace en los paisajes de Concha Ibáñez, hacer patente sobre el lienzo tan solo aquello que juzgamos imprescindible.

4
Razón y expresión.
El paisaje es el paisaje. El cuadro es el cuadro

Esencialidad, este es el término más frecuentemente evocado cuando se trata del paisajismo de Concha Ibáñez. Pero ¿en función de qué elementos, de qué hechos plásticos –el paisaje es el paisaje y la obra es la obra- se logra esa atmósfera de serena y callada esencialidad? Concha Ibáñez aprendió muy pronto que no se debía mirar más allá de la naturaleza, sino a través de ella, única manera de lograr una visión abstracta. Ya había dicho Mondrian que en la naturaleza son las cosas más exteriores las que conducen a la conciencia de nuestro ser, es decir a las cosas más interiores. Porque la naturaleza no expresa de modo determinado el equilibrio de las relaciones: este es, preferentemente, el objeto del arte.

Lo diremos con otras palabras: la visión plástica es opuesta a la percepción natural, porque solo la primera puede ser universal. No podemos olvidar que el resultado es también distinto: nada tiene que ver ese fragmento de naturaleza con el resultado estético que se derive del modelo (modelo = pretexto). La naturaleza tiene su propio orden -para algunos un orden perfecto y acabado- pero el arte tiene que crear su propio equilibrio. ¿Cómo construye Concha Ibáñez ese paisaje-otro, esa realidad-otra haciendo posible que nos reconozcamos, o que convengamos en reconocernos, en una geografía convertida en hecho pictórico, pero también en ideología? Paul Cezanne lo dijo sin ambiguedades: "La poesía podrá llevarse en la cabeza, pero jamás –si no se quiere caer en la literatura- habrá que intentar llevarla al cuadro: entrará en él por sí sola".Concha Ibáñez se sitúa ante el paisaje sin prejuicios y como si se tratara de una turbación transitoria aquella realidad se transforma en planos, en estructuras, en cromatismos. Quizá esté convencida de que frente a cualquier tentación literaria, solo

puede dejarse caer en manos de la pintura. Solo cuando la obra esté realizada verá, y sobre todo lo veremos los espectadores, que a pesar de su deliberada renuncia, la poesía y la emoción también entraron en el cuadro.

Situémosnos ante una obra de Concha Ibáñez y ante el paisaje-pretexto que lo originó: naturaleza y arte producen en nosotros emociones muy diversas. (Ya dijo Hegell, acotando los campos, que lo sublime no se da en el arte, sino solamente en la naturaleza).Ningún espectador podrá sentir las mismas emociones ante un paisaje que ante un cuadro basado en ese paisaje. Una cosa es el objeto y otra ese objeto diluido en planos, colores y texturas. Estamos hablando de dos entidades de distinto orden. Concha Ibáñez no ha imitado, no ha representado: ha realizado. La poesía, la ideología, ha emanado -no de manera intencionada, no de manera explícita- de esos planos, de esos colores. Ha brotado por sí misma. Nada que ver con la representación, nada que ver con la literatura. Digamos que esa poesía, esos silencios, esa esencialidad que se derivan de su composición, no han sido buscados, son *la pintura*. Y también la simbiosis inseparable, una vez más, de contenido y forma.

Si analizamos formalmente un paisaje castellano de Concha Ibáñez nos asalta la duda de si es el color el que organiza las formas o éste se adapta en función de los espacios constructivos. Una característica común subyace en sus paisajes: el color es permanente, no varía en graduación en los distintos planos. Un amarillo idéntico ocupará el primer plano y los planos que cierran el horizonte. No hay matices, no hay degradación, no hay un deseo de marcar la lejanía. No busca la pintora un efecto tanto como una categoría sin accidentes. Ya sabemos que los pintores *fauves* han definido el color como ideas encarnadas, entidades conceptuales puras, mientras que los cubistas, en sus etapas más analíticas, lo dejaron reducida la escala cromática, al mero empleo de valores quebrados. Los primeros querían llegar a la raíces del mundo, los segundos pensaban que el valor sensual del color estaba en contradicción con el carácter de realidad que trataban de conferir al objeto. Nosotros diríamos que entre estas dos concepciones aparentemente contradictorias Concha Ibáñez se ha situado en un espacio neutral entre la expresión contenida y la racionalidad intuida. Y a veces tenemos la absurda tentación de pensar qué sería de su obra si optara por radicalizar una u otra postura, y hasta dónde sería capaz de llegar si un día decidiera avanzar en uno de estos frentes.

El color adquiere en la pintura de Concha Ibáñez un valor ajeno al tradicional entendimiento de los códigos cromáticos. Lo primero que nos llama la atención es la renuncia al efecto colorista con que las leyes físicas nos hacen ver la realidad. Concha Ibáñez no pinta la naturaleza que ve –la

que vemos todos- sino que pinta la naturaleza según es, tal como ella sabe que es. Obvia, digamos, la lectura a que la física nos obliga. Prescinde del efectismo que el color aporta a la perspectiva y las sucesivas partes o planos del paisaje son representados como si todos ellos se vieran desde una misma distancia. Lo que se llamaba entre los clásicos principio de agrupación va surgiendo no de una idea previa sino del propio desarrollo del cuadro. Hasta cierto punto podría decirse que la forma engendra la forma, el color engendra el color.

Pero más allá de un cierto entendimiento de Concha Ibáñez como pintora de paleta sobria –tierras, grises, pardos o sienas- debemos reivindicar también una Concha Ibáñez colorista. Es ahí, en esos lienzos, donde frente a toda contención, el color se torna misteriosamente irracional, dando un encantamiento irreal a los campos y las tierras. Decía Merleau-Ponty que en pintor mientras está pintando practica una teoría mágica de la visión. Quizá sea en estos cuadros que hemos de denominar *fauvistas* donde esté más clara esta visión irreal o mágica. Ciertos cuadros de campos de Tarragona, pintados tan solo en variantes del azul, algunos otros de campos de cercas y olivos, y no menos sus mares de vibrantes azules (no solo sus marinas o sus costas del Caribe, también otras más mediterráneas, aunque menos en sus canales de Venecia) han de ser considerados abiertamente como *fauvistas*. Tanto como algunos de sus paisajes de Castilla con predominio de gamas amarillas. Es en éstos lienzos donde se hace más evidente su convicción de que pintar es antes que nada ordenar sensaciones cromáticas. Ya dijo Klee que el color "es el lugar donde se encuentra nuestro cerebro y el universo." El carácter expresionista de gran parte de la pintura de Concha Ibáñez ha sido conectado por Corredor Mateos a su nueva figuración, aunque se trate de un expresionismo "que acaba de abdicar sus postulaciones tendenciales en aras a la certeza de su reencuentro de la pintora consigo misma". Rodríguez Cruells habla asimismo del expresionismo moderado, contenido, de Concha Ibáñez, o "incomprensión que posee todo pintor frente al problema existencial" de raíz ibérica, aunque ese iberismo primitivo esté suavizado por un ligero aire mediterráneo y latino.

Y aquí hallamos, al menos en parte, respuesta a la pregunta que nos hacíamos: en Concha Ibáñez dibujo y color cumplen las mismas leyes: en tanto que pinta dibuja, y en tanto que dibuja pinta. A más sensibilidad en el color, más plenitud alcanza la forma. Agustín Fructuoso ha visto así esta simbiosis forma-color: "Los paisajes de Concha pesan, y pesan porque la relación que hay entre la forma, su color y la aplicación de éste en la tela, es una relación en que cada parte está en la justa medida con respecto a las otras dos". Concha Ibáñez renuncia a que el color sea la medida de la

profundidad, le basta concebirlo como algo que es en sí mismo. Pero sobre todo impone al color una vibración, tenue, imperceptible en sus recursos técnicos, que impide que podamos hablar de colores planos. Especial interés recobra esta vibración lumínica en los paisajes de los Monegros donde parece imposible llegar a más extrema desnudez, todo en una luz que acentúa la fría realidad de las cosas y el paisaje, frialdad extrema que encontramos también en algunas de sus telas de los campos de Soria.

En su pintura los colores puros, elementales, no aparecen; sus límites "expresionistas", a que antes nos referíamos, permanecen fijados en la gama de los tonos secundarios. Hay excepciones, como hemos visto, donde el color parece presentarse como más primario y autónomo frente a la forma. Y en sentido inverso, los paisajes de Marruecos, cuadros casi monocromos, donde el color es solo una necesidad de fondo para insinuar -en claros y sombras- unos volúmenes esquemáticos en una geometría que tiende al racionalismo.

Pero ni el color ni los elementos formales tratan en el cuadro de ejercer ningún especial protagonismo, ningún volumen, ninguna estructura, ningún signo, nada capaz de centrar nuestra atención por encima de los otros elementos constructivos o cromáticos. En algunas obras concede, por ejemplo, protagonismo a un camino entre cerros, que aparece y desaparece, en un sinuoso juego de curvas, compensadas por otras curvas de los montículos erosionados, pero son las menos. No convierte un árbol seco o una barda de piedra en objeto en torno al cual se construyan las relaciones. De ahí que renuncie a "contarnos" algo en un primer plano, nada encontramos convertido en anécdota para justificar una ruptura formal o una textura más intensa. El cuadro empieza y acaba –en su textura- sin una jerarquización de la materia o una especial valoración de los contrastes. No pretende crear tensión alguna para contraponerla a la serenidad dominante. Y si en los campos de Castilla existe un árbol aquí o allá, en sus paisajes de los Monegros la ausencia de elementos es tal que parece que sean pre-paisajes, mundos materiales todavía sin formar donde no hay ya relación alguna al hombre que presumiblemente habita aquel desierto, porque nadie puede pensar que alguien lo habite. Son cuadros informalistas, de apariencia monocroma, donde la curva se impone y donde incipientes formas avanzan planteamientos en diagonal. Sin vegetación, sin caminos, sin casas, la visión de Concha Ibáñez de este desierto aragonés nos impone – frente a una Castilla más conceptual, más constructivista- una desolación que raya en el nihilismo. Preguntaba sarcásticamente Picasso: ¿Acaso el espectador puede vivir en uno de mis cuadros?. Es evidente que en estos Monegros de Concha Ibáñez la vida no es posible, solo el pensamiento.

Son cuadros en que la artista acepta un alto riesgo, cuadros en que pone al límite su capacidad de esencialidad. Distinguía Seurat en su obsesión por lograr la armonía que, esta podía ser de dos grados: de reposo o de tristeza. Nosotros diríamos que en estos Monegros hay reposo y hay una cierta tristeza, pero sobre todo hay un hondo sentido inmutable entre la génesis de la creación -y de la forma- y la nada. (No olvidemos que hay una acepción del término nada para los griegos que equivale a vacío en su relación con espacio). Ni incluso en sus parajes volcánicos de Lanzarote llega tan lejos en su simplificación y en sus vacíos. Haciendo propio más el sentido que las palabras de Croce, podríamos decir que la intuición, como oposición o sencillamente como un elemento complementario de la razón, se convierte en expresión. Decía André Malraux que el arte plástico "no nace nunca de una manera de ver el mundo, sino de hacerlo." Pues bien, ante estos paisajes de los Monegros, y otros no menos esenciales de Castilla, se diría que la pintora de Concha Ibáñez no solo recrea un mundo pre-existente, sino que lo vuelve a construir inventando primordiales geologías y eternas soledades.

Miramos estos paisajes y nos preguntamos: ¿Qué función cabe cumplir a la perspectiva en estas obras de Concha Ibáñez? Volvamos a Castilla. La perspectiva no tiene un valor efectista ni pretende llevarnos hacia el fondo del cuadro, tampoco un estricto sentido normativo porque sus paisajes quedarían limitados con una perspectiva excesivamente rígida. Su composición en sucesivos planos, que se intercalan o que aparecen paralelos unos a otros, no mantienen un único punto de mira: el observador, frente a la obra, se muestra contemplativo; ante él se ofrece un campo de reflexión, pero no tanto un sendero para caminar o un campo sobre el que tenderse de cara al cielo. Ese sendero o ese campo serán parte de esa reflexión, pero, plásticamente hablando, su objetivo no es ayudar a crear un punto de fuga. Son paisajes sin figuras, en la soledad más absoluta, solo el espectador –nosotros- está presente-ausente. Y sentimos nuestra propia soledad. Pero no son paisajes deshumanizados, hay en ellos mucho más que erosión y geología. El hombre castellano ha estado allí, ha sembrado esos campos, ha levantado esas cercas de piedra, ha marcado el camino de tanto pisar la tierra y recogerá mañana ese cereal de sus campos estivales. Esas tapias, esos muros divisorios entre las parcelas o los sembrados tienen a veces más justificación como parte de la composición, como muleta para la perspectiva, convertidos en parte de la descripción misma. Son muros más compositivos que literarios, aunque eso no quiera decir que no sean elementos claves en la expresión y en la definición de una tipología de paisaje. Baste ver sus campos de almendros de Tarragona donde son parte de la poética tanto como sustento de la morfología campesina. Concha

Ibáñez ha levantado acta de todo ello, de manera casi imperceptible, como en un susurro.

La pintora ha conocido la realidad de la meseta, ha visto sierras, campos labrados o en barbecho, alguna majada abandonada, algunas encinas al borde un camino, pero sobre esos elementos no reconstruye el pasado. No son paisajes épicos de pasadas batallas, no hay castillos ni catedrales, solo hay vestigios, pequeños signos, del hombre ausente que es al mismo tiempo naturaleza e historia. A veces, solo a veces, aparece una casa, que no es en su lectura plástica otra cosa que un volumen, un cubo cuyas aristas van a estructurar la luz, un volumen frente a los planos ordenados. Pero ese paisaje no mistifica el pasado y nadie espera un signo que recuerden grandes gestas. Son cuadros que abjuran de entramados literarios. Frente a los posibles excesos de la poesía y frente a los tópicos literarios, está el orden y la disciplina constructora, más aparente o más real, de nuevo la tensión convertida en equilibrio.

Ese equilibrio necesita de una estricta estructura formal .Y aquí también Concha Ibáñez, en su entendimiento del espacio y la composición ha renunciado a ciertos elementos constructivos. La ausencia casi total del ángulo recto y las formas cerradas (limitadas a una sola lectura) contrasta con el uso casi omnipresente de la línea horizontal. Su no convergencia con verticales elimina cualquier intención de fricción, no hay primeros planos emergentes, no hay árboles o construcciones que se eleven por encima del horizonte, todo queda sometido a esa horizontalidad, que es reposo, sin cabida para una dualidad entre lo consciente y lo inconsciente. No hay encuentros formales que creen contradicción. Ni en el dibujo ni en el color. Escribió Wassili Kandinski: "Una vertical asociada a una horizontal produce un sonido casi dramático".

Concha Ibáñez cree que la realidad es armonía entre las partes, en su obra no hay tensiones ni enfrentamientos. Su visión es estática, transforma su visión de la naturaleza en un tiempo inmutable. Acaso crea que el mundo está bien hecho, pero aunque piense– como ha dicho José María Carandell- que la existencia está segura, en el último plano "queda la duda, el trece, la tormenta, el dolor. En la tierra cercada, la naturaleza es domesticada, conocida, familiar. Más allá aúlla el lobo, tiembla la estrella, intriga el caos". Ella sabe de la existencia de las contradicciones y del mal, y a veces también oye en la noche aullar al lobo, pero trata de convencernos de su creencia en el orden frente al caos, de la serenidad frente a la turbulencia, de la armonía frente a la ruptura. La pintura de Concha Ibáñez es, en buena medida, resultado de sus muchas renuncias y de sus pocas concesiones. Parodiando a Rubén Darío, valdrían aquí las palabras dedicadas a su amigo

Machado: "No le martirizan ambiciones. No le muerden rencores. Escribe sus versos en calma. Cree en Dios".

5
Analogía y realidad.
La inmensidad intima

Solo unos cuántos paisajistas son capaces de hacernos reconocer la impronta de su obra en la propia naturaleza que representan. A veces, al viajar, al atravesar ciertos parajes que hasta entonces nos eran desconocidos, algo surge en nosotros que nos hace aprehender una ladera, un campo, unas cercas de piedra o, sencillamente, unos campos sembrados o estériles, como un cuadro de un determinado pintor. Desconocemos si el artista ha estado allí alguna vez, pero lo más probable es que nunca sus ojos hayan visto aquella realidad que, sin embargo, nosotros somos capaces de ver a través de su mirada. Es posible que sin esa "lectura" aquel paisaje hubiera pasado desapercibido para nosotros. El arte nos ha llevado a la naturaleza, no la naturaleza al Arte. Ahora, como dijo, Montaigne "la palabra es mitad del que la habla, y mitad del que la escucha". Una relación secreta se ha establecido entre pintor y espectador, y que hace que también la mirada de éste sea creadora.

Esta impresión, este "reconocimiento" que hemos experimentado con la pintura de Concha Ibáñez en paisajes de Castilla, lo hemos asimismo vivido en algunas contadas ocasiones con pintores tan diversos como Van Gogh y Cezanne en Auvers o en Provenza, Hopper en los paisajes urbanos estadounidenses, o en muy distintos puntos geográficos, con Corot, Souttinne o Turner y hasta con Munch. Y por hablar de un pintor español, con Ortega Muñoz y sus campos de encinas o alcornoques de Extremadura.

Por supuesto que tal confirmación no constata una valoración estética y para algunos este reconocimiento ni añade ni quita nada al valor de la obra. Ya sabemos que al Papa Inocencio X, el retrato de Velásquez le pareció un reflejo excesivo de su fealdad, pero la cuestión planteada no era hasta qué punto el parecido otorgaba valor al cuadro, sino hasta dónde el pintor fue capaz, mediante un hecho pictórico, sobreponerse a lo biográfico o literario. Esto fue lo que más conmocionó al Papa: que pictóricamente, no tanto físicamente, el retrato era *tropo vero*, demasiado verdadero. Porque la verdad pictórica es una verdad más absoluta. Ya se nos ha dicho desde distintos ámbitos que la experiencia estética es un vehículo superior al pensamiento racional para alcanzar la verdad.

No hace falta resaltar que no es la fidelidad al modelo lo que estamos proclamando cuando hacemos posible esa "vivencia" ante un paisaje, que incluso sin haber sido pintado, "atribuimos" a Concha Ibáñez. Mistificando así estas dos experiencias bien distintas, el sentimiento ante la naturaleza y el sentimiento estético, lo único que hacemos es situarnos en una analogía que en realidad no lo es tanto. Relacionar ambos elementos, naturaleza y arte, no tiene en el fondo más significado que relacionar "anímicamente" un paisaje de la Selva Negra con la sexta sinfonía de Beethoven, un poema de Holderin con un cuadro de Soutine o una cantata de Bach con la lectura de los Evangelios. Ninguna relación entre ellas más allá de las que establezca sentimental o culturalmente el espectador o el lector, pero eso no tiene nada que ver con las causas que nos llevan a esa otra analogía entre un paisaje real y un paisaje pintado. Y mucho menos entre un paisaje real y otro paisaje inexistente, pero verosímil y por lo tanto posible. Si en ningún momento la simple imitación estuvo entre los primeros objetivos de la artista ¿cuál es la razón que nos lleva ahora a establecer una relación entre la realidad y su representación? ¿Por qué "vemos" un cuadro de Concha Ibáñez al contemplar un determinado tipo de paisaje?

Analiza Carrit en su *Estética* la etimología de dos palabras –simpatía e imaginación- de las que acaso podamos obtener alguna luz, aunque por motivos bien distintos de los que pretendiera el profesor de Oxford. En un sentido vulgar se entiende por simpatía sentir lo mismo que el otro, una comunión de sentimiento que no elude la pasión. Difícilmente un paisaje nos podrá remitir a un cuadro o a la obra de un autor si no existe previamente entre espectador y creador algunos significantes comunes. Quizá no se dé razón alguna para exigir experiencia estética respecto al canto gregoriano en aquellos que nunca tuvieron una aproximación, aunque haya sido meramente cultural, a la vida monástica. Y no por otra razón que no sea la carencia de un poder evocador, primordial función de la imaginación. Define Carrit la imaginación como evocación de imágenes,

acaso recuerdos combinados con otros recuerdos. Ambos -simpatía e imaginación- son dos de los ingredientes básicos de la poesía, y en general de la experiencia estética, que "nace de la emoción recordada en sosiego."

Cuando encontramos en la naturaleza esa relación con la obra de una paisajista como Concha Ibáñez, no lo es tanto por la fidelidad a un parecido, como dijimos, sino porque una serie de significantes están en la base de aspectos definitorios de una realidad puramente ontológica. En términos plásticos podríamos decir que la artista, ha creado una serie de tipologías, morfologías y signos, que aún actuando sobre un contexto figurativo, van más allá del mero carácter narrativo, sin que eso quiera decir que estemos hablando de símbolos o metáforas. Siempre se ha dicho que los buenos poetas son parcos en metáforas. Porque no es la fidelidad reproductora de la forma lo que hace posible esa analogía entre el paisaje y la obra, sino todos aquellos elementos -expresionistas o realistas- que definen (definir es acción muy distinta a la de imitar) lo esencial en el modelo, aquello que tiene de permanente y que subyace bajo la simple apariencia.

Cuando el objeto, el paisaje real en el caso de Concha Ibáñez, nos evoca su obra pictórica, no nos retrotrae a un cuadro concreto, sino que una serie de elementos sensibles nos llevan a lo esencial de su pintura, a aquellos elementos capaces de constituir toda o una parte sensible de su obra pictórica. Con otras palabras: nuestra mente vierte una serie de elementos habituales en su pintura (signos, cromatismo, ritmo, aspectos formales, etc) sobre esta realidad natural que está ante nuestros ojos, convirtiendo un fragmento acotado de la naturaleza en un "cuadro" imaginado. Es más una creación intelectual que un producto del sentimiento. Nos hemos situado en una gran mentira: estamos percibiendo lo real como arte.

Para llegar a este proceso –ajeno por completo a la intercesión del artista- se ha tenido que dar, sin embargo, una experiencia estética que deja patente que estamos ante un arte no común a un género, ante una pintura con un sello propio, ante un paisajismo distinto a cualquier otro paisajismo. Estamos, en definitiva, ante una pintura capaz de crear una analogía con la realidad, una analogía peculiar y distinta a cualquier otra. Una pintura que nos lleva a la ilusión de la realidad de la que parte; esa realidad, ese paisaje, ha sido, al fin, traducido a otro lenguaje. No hay posibilidad de evocación sin este nuevo lenguaje, y tan solo quien es capaz de construir su artificio puede aspirar a que establezcamos esa analogía. De ahí que ante la realidad de la naturaleza podamos "reconocer" un paisaje de Concha Ibáñez. Así de sencillo y así de complejo. Pero para llegar a este punto la artista ha tenido que prescindir de lo accidental y de lo concreto, de lo fugaz y de lo

efímero, para situarse en una abstracción y en un fuera del tiempo. Es el triunfo del clasicismo sobre el romanticismo, y de la verdad sobre el sentimiento. No hay que confundir la obra con el lenguaje y tampoco con la representación, decía Magritte, porque son solo medios para representar la realidad en el plano de las apariencias.

Analogía, lenguaje, sentimiento, verdad, imaginación... términos en fin para delimitar efectos y causas que hacen posible la experiencia estética. Marta Pessarrodona, como quien ataja por el camino más corto, nos ha venido a decir con muchas menos palabras algo de lo aquí expuesto: "Concha Ibáñez no precisaría ni rubricar sus obras para que supiéramos que son de ella". ¿No es esto sino confirmación de aquel reconocimiento que hacía el espectador cuando sobre un paisaje hallado en su camino lo identificaba de inmediato con la pintura de Concha Ibáñez? Ciertamente que no todos los pintores alcanzan este privilegio que conlleva implícitamente tanto una marcada personalidad como una sucesiva profundización en su obra. Pocos artistas de nuestra época han sido capaces de mantener tanta fidelidad a su propia pintura. Pero que nadie quiera ver en ello un conformismo o un situarse cómodamente en una trayectoria ya lograda. Todo lo contrario, Concha Ibáñez ha seguido pacientemente batallando, callada, silenciosamente, penetrando en sus cuadros, casi clandestinamente, para, día a día, desnudar el paisaje hasta extremos casi imposibles. Ya nos dijo Concha Alós que los paisajes de Concha Ibáñez no son paisajes: "son definiciones, son conclusiones intelectuales y estéticas. Sus cuadros son el exponente de toda una filosofía vital: respiran serenidad y miran de frente, sin desmelenamiento, toda la desnuda soledad del hombre".

Hay en la pintura de Concha Ibáñez, de manera especial en sus paisajes de Castilla, una constatación de "lo inmenso", imposible de considerar como objeto, y que trata de convertir en lo que Bachelard ha llamado la "inmensidad íntima". Esta aparente contradicción entre ambos términos, alcanza en gran parte de su paisajismo uno de sus más personales logros. La crítica ha destacado con alguna frecuencia el intimismo en estos cuadros que no están, sin embargo, anclados en lo que desde una psicología de la forma o del espacio, podrían tomarse como arquetipos de recogimiento, más propio del espacio interior y acotado. La casa o el jardín oculto, producen intimidad, como la cueva o la profundidad del bosque nos invitan al recogimiento y al misterio, pero no es propio del desierto o de la inmensidad, esa conciencia de lo íntimo, en cuanto experiencia personal o poética del yo. Como diría Baudelaire "una inmensidad sin más adorno que ella misma" porque ya sabemos que la inmensidad es una categoría de la imaginación poética.

Cualquier intento de clasificación suele ser tarea estéril y en el mundo de la pintura mucho más, porque ni incluso a posteriori hay pleno acuerdo sobre qué pintores deben de integrarse en una u otra escuela. En el caso de Concha Ibáñez hemos visto que la crítica la ha hecho partícipe al menos de tres movimientos o tendencias no siempre en apariencia coincidentes: neofiguración, expresionismo y constructivismo, y en este mismo ensayo hemos tratado de situar su pintura en el paisajismo español de la segunda mitad del siglo XX.

Entre 1958 y 1960 –año en que se da a conocer Concha Ibáñez con su primera exposición individual- se da en nuestro país una simultaneidad de dos corrientes muy distintas: informalismo y nueva figuración. García Viñolas hablaría de expresivismo poético –para no confundir con expresionismo-al referirse a una serie de pintores que hoy calificaríamos directamente como neofigurativos sin más. "La principal característica de este expresivismo poético es la, sin tender hacia el más mínimo desliz hacia la pintura de tema, hacer del objeto representado otro elemento objetivo primordial, a diferencia de la forma considerada bajo la denominación de pintura abstractiva, que se vale solo de los elementos puramente plásticos, tomando las cosas como meros pretextos para su realización". Entre los pintores que enumera García Viñolas hay escasos paisajistas, quizá porque buena parte del neorrealismo o neofiguración se introdujo por caminos algo mágicos y reivindicativos de un cierto misterio. El mismo García Viñolas se cuestiona si estamos –a comienzos de los sesenta- ante la desaparición del paisaje o sencillamente asistimos tan solo a un destierro temporal. Y aunque achaca a cubistas, futuristas y no menos a Kandinsky este destierro, el retorno a la visión contemplativa de la naturaleza –presente en la nueva figuración- parece que sería factor determinante en un nuevo paisajismo que se vislumbra poco menos que entre las ruinas de lo informal.

Que podamos considerar a Concha Ibáñez incursa en la neofiguración es cuestión opinable –García Viñolas no lo hace en 1970 cuando escribe de sus paisajes afirmando que "todo es naturaleza en esta pintura"- pero parece que hayamos de aceptar que en aquellos años se tildó de nueva figuración a todo lo nuevo que no respondía a la abstracción geométrica o al informalismo. Desde un aspecto semántico, nada hay que nos impida considerar a Concha Ibáñez como inserta en una figuración que tras las experiencias de las sucesivas vanguardias, no va a ser ya la misma ni en sus fundamentos ni en sus objetivos. Pero –como dijimos- nada hay tampoco que nos prohiba considerar su pintura, o parte de ella, como *fauvista* y algunas razones dimos más arriba, aunque varios son los críticos que han atemperado esta clasificación como queriendo poner diapasón a un concierto cromático que está lejos –en su deformación formal o en sus

colores primarios- de lo que se suele entender por expresionismo. Más acuerdo parece existir a la hora de ver el paisajismo de Concha Ibáñez como racional, estructurado o constructivista. Pero ¿acaso algún pintor, y menos si es paisajista, nacido en el siglo XX ha podido librarse de la revolución llevada a cabo por Cezanne?.

No es fácil tratar de clasificar, con técnicas de entomólogo a una pintora que lleva prácticamente medio siglo pintando, es decir medio siglo descifrando y reinterpretando los secretos de la naturaleza. Decía Wlaminck que "uno no hace pintura, hace su pintura". Concha Ibáñez, acaso al margen de modas pasajeras, pero nunca de espaldas a su tiempo, nos ha dado no solo su punto de vista sobre la realidad, sino también su interpretación del mundo. Ella ha hecho y sigue haciendo su pintura.

Marcos Molinero

Madrid, agosto, 004