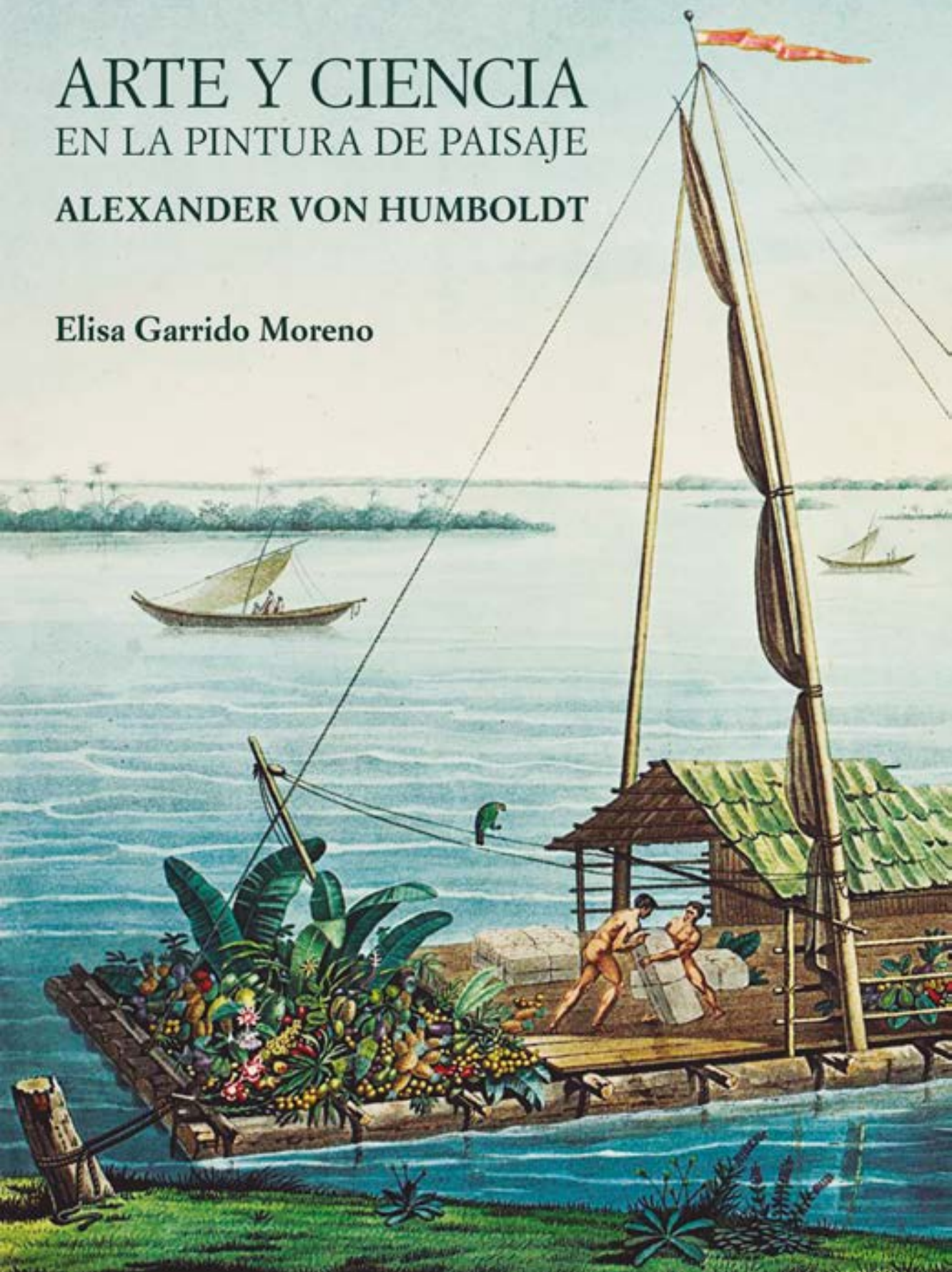


ARTE Y CIENCIA EN LA PINTURA DE PAISAJE ALEXANDER VON HUMBOLDT

Elisa Garrido Moreno





Director: Miguel Ángel Puig-Samper

Comité Científico:

Emiliano Aguirre
Raquel Álvarez Peláez
Alfredo Baratas
Heloisa Bertol Domingues
Horacio Capel
Ângela Domingues
Joaquín Fernández Pérez
Andrés Galera Gómez
Armando García González
Elisa Garrido
Thomas F. Glick
Antonio González Bueno
Alberto Gomis Blanco
Dolores González-Ripoll
Dolores Higuera Rodríguez
Rafael Huertas

Manuel Lucena Giraldo
José María López Sánchez
José Luis Maldonado Polo
Francisco Orrego González
Carmen Ortiz García
M.^a Dolores Parra del Río
Jose Luis Peset Reig
Francisco Pelayo López
Javier Puerto Sarmiento
Sandra Rebok
Magali Romero Sá
Rosaura Ruiz G.
Rafael Sagredo Baeza
José Alfredo Uribe Salas
Graciela Zamudio Varela

Editor: Pedro Miguel Sánchez Moreno

Colección en colaboración con el Departamento de Historia de la Ciencia del Instituto de Historia del CSIC.

ELISA GARRIDO MORENO

ARTE Y CIENCIA EN LA PINTURA
DE PAISAJE

Alexander von Humboldt

EDICIONES DOCE CALLES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	
PRIMERA PARTE:	
ARTE Y CIENCIA EN LA OBRA HUMBOLDTIANA	
EL PAISAJE ITINERANTE: ARTE, CIENCIA Y VIAJE.....	000
Sobre cómo el paisaje empezó a viajar.....	000
El paisaje fragmentado: clasificación y catalogación.....	000
Experimentación, sentimiento y aire libre.....	000
ALEXANDER VON HUMBOLDT: UN CIENTÍFICO ROMÁNTICO.....	000
Los viajes.....	000
Lo que sólo el arte del pintor puede representar.....	000
El paisaje como integrador: <i>Ansichten</i> o la impresión total.....	000
EL VIAJE FILOSÓFICO Y PINTORESCO POR EUROPA.....	000
<i>Ansichten vom Niederrhein</i> : antecedentes para el <i>cuadro</i> de la naturaleza ..	000
El viaje iniciático junto a Georg Forster.....	000
Los primeros contactos con la pintura inglesa.....	000
HUMBOLDT Y LAS ARTES: INFLUENCIA, MECENAZGO Y SENSIBILIDAD ARTÍSTICA.....	000
Los primeros paisajes americanos.....	000
Pintores al servicio de la ciencia: artistas y artesanos.....	000
Arte precolombino y gusto artístico.....	000
SEGUNDA PARTE:	
ATLAS PINTORESCO, EL LEGADO ARTÍSTICO EUROPEO EN EL PAISAJE AMERICANO	
EL PAISAJE CATALOGADO. IMÁGENES, ORDEN Y MOVIMIENTO	000

Un museo portátil: Atlas Pintoresco	000
Ediciones y reestructuraciones	000
El coleccionista de paisajes	000
VER, REPRODUCIR Y POSEER	000
Entre el atlas y la <i>veduta</i>	000
Poseer el mundo a través de lo pintoresco	000
El legado clásico en las vistas americanas	000
Nuevos mundos, viejos ojos	000
TERCERA PARTE:	
DE LA INDIA A LAS INDIAS. MEMORIAS DE ORIENTE EN LAS VISTAS DE LAS CORDILLERAS Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE AMÉRICA	
VISTAS DE LO EXÓTICO: DOS REFERENCIAS ARTÍSTICAS	000
William Hodges y Thomas Daniell	000
Al natural: arte, ciencia y objetividad	000
DE LA INDIA A LAS INDIAS	000
Las escenas orientales	000
Memorias de Oriente: entre el Himalaya y el Chimborazo	000
Oriente en los Trópicos	000
TROPICALIA IMAGINADA	000
Más allá del <i>cuadro</i> : lo visible y lo invisible	000
Hudson River School. Paisajes entre la realidad y el mito	000
<i>Tropicalizar</i> los Trópicos. La otra naturaleza	000
CONCLUSIONES	000
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	000

INTRODUCCIÓN

Enfrentarse a un trabajo sobre las relaciones de Alexander von Humboldt con la Historia del Arte y la Cultura Visual supone, además de contar con una amplia bibliografía y diversidad metodológica, asumir las limitaciones de una investigación de esta índole. Su obsesión por los instrumentos de medición, su capacidad para comprender los misterios de la naturaleza con la fuerza de la razón, su carácter literario y dramático, sus ideas de interculturalidad e incluso, la forma de presentar sus resultados entre la textualidad y la imagen, lo sitúan en el ambiguo terreno de la interdisciplinariedad. Un espacio en que la ciencia, la ética y la estética forman un todo y demandan esa idea de tránsito entre disciplinas, de movimiento, que permite trazar un recorrido que circula entre la ciencia y el arte, dos mundos que Humboldt sabía unir de forma magistral.

Dada esa necesaria interdisciplinariedad, desde el inicio, tratamos de marcar objetivos abiertos que progresivamente fueron ampliando y dirigiendo el curso de esta investigación. Tras un primer periodo de exploración bibliográfica, para conocer el estado de la cuestión, realicé una estancia de investigación en Berlín para consultar los fondos de la *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften*, que alberga numerosos estudios sobre Humboldt, su correspondencia y gran parte de sus documentos. A partir de ellos comencé a perfilar la línea de trabajo, centrando la atención en los contactos de Humboldt con el arte y los artistas, a través de su correspondencia, publicaciones y dibujos, pues como concluye Löschner, casi se podría afirmar que sería difícil encontrar un artista viajero que, tras la publicación de la obra de Humboldt, hubiera visitado América y no hubiese sido influenciado por las teorías del científico¹.

¹ Para obtener una idea amplia sobre todos estos artistas y su trayectoria véase: Löschner, Renate. «Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística de Latinoamérica

El objetivo marcado fue averiguar más datos sobre dos artistas que mencionaba Humboldt en sus textos y que no correspondían con los habituales ya conocidos porque, no fueron directamente patrocinados o contratados por él para reproducir sus obras, ni viajaron por Latinoamérica reproduciendo el paisaje tropical según sus enseñanzas². Esos primeros pintores que transformaron las memorias americanas de Humboldt y sus dibujos en material para ilustrar sus obras fueron: Josef Anton Koch (1768-1839), Gottlieb Schick (1776-1812), Guillermo Federico Gmelin (1760-1820) y Jean Thomas Thibault (1757-1826).

Por otra parte, se encontraban los artistas contemporáneos o posteriores que fueron continuadores de los nuevos criterios postulados por Humboldt, entre los cuales alcanzaron más fama los que se encontraron directamente bajo su patrocinio. Entre ellos podemos citar a Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que estuvo en Brasil entre 1821 y 1824, primero como dibujante científico y luego como artista independiente, y seguidamente tuvo una estancia entre 1831 y 1846 en México y Sudamérica; Ferdinand Bellermann (1814-1889), a quien, por mediación de Humboldt, el rey prusiano Friedrich Wilhelm IV le financió un viaje a Venezuela entre 1845 y 1847; Eduard Hildebrandt (1818-1869), quien tras recomendaciones de Humboldt fue comisionado por el rey de Prusia para realizar un viaje por Brasil en 1844; y Albert Berg (1825-1884) que permaneció entre 1848 y 1850 en Nueva Granada con el apoyo de Humboldt. También se podrían mencionar otros pintores y viajeros que de alguna manera fueron inspirados por Humboldt, como Frederic Edwin Church (1826-1900), que leyó encarecidamente a Humboldt y decidió seguir sus pasos representando el paisaje tropical y que ha resultado ser una figura relevante en nuestro estudio.

No obstante lo dicho, había que pensar que si Humboldt había desarrollado un interés por las artes que le llevó a inspirar a tantos, debía tener

en el siglo XIX», *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*. Exposición del Instituto Ibero-Americano, Berlín: Patrimonio Cultural Prusiano, 1988.

² En torno a la figura de Humboldt se han estudiado, principalmente, dos tipos de pintores. Por una parte, los que fueron estrictamente seleccionados por Humboldt para reproducir sus obras y por otra, los que viajaron, posteriormente, siguiendo la teoría sobre el paisaje que él había expuesto en sus libros, Löschner, Renate. «Alexander von Humboldt als Initiator eines künstlerisch-wissenschaftlichen Amerikabildes». En: *Amerika 1492-1992. Neue Welten– Neue Wirklichkeiten*. Braunschweig: Westermann, 1992, p. 90.

alguna referencia anterior, algún interés o modelo particular que le había inspirado. Fue Miguel Ángel Puig-Samper quien llamó mi atención sobre un artista apenas mencionado en sus textos razón por lo que no había sido especialmente destacado: Thomas Daniell (1749-1840), pintor británico que había viajado a la India a finales del siglo XVIII. A partir de ahí, el objetivo fue averiguar algo más sobre su actividad y descubrir en qué medida podía estar relacionado. Gracias a la estancia de investigación de tres meses en Londres, pude consultar los fondos pictóricos en la *Royal Academy of Arts* y la *British Library*, y comprobar que su influencia podía ser significativa. En el curso de la investigación topé con otro artista que resultó estar muy relacionado, tanto con Daniell como con el propio Humboldt: William Hodges (1744-1797), pintor británico que respondía al mismo perfil, viajero por las colonias en la India, que, además, había formado parte de la tripulación del segundo periplo de Cook alrededor del mundo.

Ambos artistas, Daniell y Hodges, eran citados por Humboldt y lo precedieron en hacer viajes de exploración, que luego fueron difundidos a través de publicaciones ilustradas. Una vez que tuvimos constancia de que el prusiano conoció sus obras, la siguiente pregunta fue ¿cuándo las conoció y en qué medida influyeron estas en su propio desarrollo? La cuestión me llevó a los años de formación del científico, su juventud temprana, y a explorar esa parte poco conocida de su biografía. Cuando Humboldt contaba con apenas veinte años, realizó un viaje tipo *Grand Tour* alrededor de los Países Bajos, Inglaterra y Francia, junto a Georg Forster (1754-1794), un ilustrado alemán de los que abrazó, sin ambigüedades, la causa de la Revolución Francesa y que ha resultado ser clave para este trabajo. Tanto las ideas políticas de Forster, como su interés por la naturaleza y la estética se van a corresponder con las de Humboldt.

En 1772, Forster recibió el encargo de acompañar a James Cook en su segundo viaje alrededor del mundo, el mismo viaje en el que se había embarcado William Hodges. Esta experiencia le permitió desarrollar su carrera literaria, ya que publicó una narración del viaje que le dio fama internacional³. Regresó a Alemania en 1788, cuando le ofrecieron un puesto de bibliotecario

³ Forster, Georg y Forster, Johann Reynold. *A Voyage round the World in His Britannic Majesty's Sloop Resolution, Commanded by Capt. James Cook, during the Years, 1772, 3, 4, and 5*, London: B. White, 1777.

en la Universidad de Maguncia. Fue allí donde conocería a Humboldt quien se encontraba en la etapa de su formación universitaria. En 1790, Forster le llevó como acompañante en un viaje por Europa que le marcaría para siempre. Fruto de esta experiencia conjunta fue el relato publicado por Forster, titulado *Ansichten vom Niederrhein* (Vistas sobre el Bajo Rhin)⁴, una obra cuyas características marcarían las ideas de Humboldt en su obra *Ansichten der Natur* (*Cuadros de la Naturaleza*)⁵, donde se interrelacionan naturaleza, arte, ciencia y cultura a través del paisaje.

El siguiente objetivo fue explorar el concepto de *Ansichten*, que en alemán significa *vista*, como *Vues des Cordillères –Vistas de las Cordilleras*⁶–, pero que alude también a la *visión*, a una percepción y un encuadre, como *Cuadros de la Naturaleza*.

El *cuadro* de la naturaleza –o *Ansichten*–, es el concepto más importante para estudiar a Humboldt⁷. Es la idea que mejor representa la visión humboldtiana de unión perfecta entre ciencia y arte, entre el análisis riguroso y la expresión de sentimientos que la naturaleza provoca en el hombre. Uno de sus mayores logros que caracteriza su polisémica escritura⁸.

Por otro lado, durante el viaje junto a Forster, Humboldt entró en contacto con aquellos pintores británicos que habían visitado regiones exóticas. Por lo tanto, estudiar directamente la obra de aquellos pintores y revisarla junto a la del propio Humboldt fue el siguiente paso. Para ello, nos centramos en la obra ilustrada de Humboldt, su atlas pintoresco –*Atlas Pittoresque*–, publicada como parte del relato de su viaje americano, que realizó años después, entre 1799 y 1804. Tanto William Hodges como Thomas Daniell habían publicado, anteriormente, colecciones de estampas similares,

⁴ Forster, Georg. *Ansichten vom Niederrhein. Von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, 2 vols. Leipzig: Brockhaus, 1790.

⁵ Humboldt, Alexander von. *Cuadros de la Naturaleza*, Madrid: Catarata, 2003.

⁶ Esta es la obra visual de Humboldt que, inicialmente, se elaboraría como un atlas pintoresco, Humboldt, Alexander von. *Atlas Pittoresque. Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris: Schoell, 1810. A partir de aquí, nos referiremos a la obra como *Atlas Pittoresque* o como *Vues*, ambos títulos válidos para referirse esta publicación. Aunque preferimos el primero, por concebir la complejidad del formato que Humboldt escogió para esta obra visual.

⁷ Hemos decidido dejar esta palabra en su idioma original, por su propio carácter polisémico

⁸ Es lo que Ette ha denominado como «Humboldtian writing». Véase Ette, Ottmar. «Un 'espíritu de inquietud moral'. Humboldtian Writing: Alexander von Humboldt y la escritura en la modernidad», en *Cuadernos Americanos*, XIII, 4, 76, 1999, pp.16-43.

a modo de «viaje pintoresco», sobre sus experiencias en la India⁹. Hodges, además, había tenido una importante actividad artística como pintor de la expedición de Cook; Humboldt admiró sus paisajes durante su estancia en Londres, en casa de Joseph Banks, administrador de la India Británica¹⁰.

Profundizando en la investigación de los contactos del científico en Londres y, a través del hallazgo de diversos documentos en los *National Archives* de Kew, constatamos que en el interés de Humboldt por Inglaterra primaba lo relacionado con las colonias británicas en la India. Tanto los pintores que le habían llamado la atención, como los personajes con los que se había relacionado, tenían mucho que ver con las regiones lejanas de Oriente. En consecuencia, optamos por seguir esta nueva perspectiva, reconduciendo nuestra propia atención al interés de Humboldt por lo oriental, una admiración que manifestó desde su temprana juventud que nos ha permitido acercarnos a sus trabajos con una perspectiva diferente a las de otros investigadores. Partiendo del hecho de que las referencias pictóricas de Humboldt para recrear el paisaje tropical habían sido dos pintores orientalistas, nuestro cometido se centró en desvelar cómo influyó este hecho en su forma de representar la naturaleza americana

Para poder dar respuesta a la cuestión, el punto de partida tenía que ser atender a la construcción de lo tropical y lo oriental. En definitiva, saber cómo se crea la imagen de lo exótico, del otro, conceptos definidos por Said en las denominadas geografías imaginadas. En el viaje confluyen continuamente las ideas sobre lo imaginario y lo real, vinculadas a la percepción, la visión y la imaginación, de ahí que hayamos optado por marcar la diferencia que existe entre los lugares imaginados e imaginarios¹¹. La literatura de viajes

⁹ Hodges, William. *Travels in India during the years 1780, 1781, 1782, & 1783*. Printed for the author, and sold by J. Edwards, 1793; Daniell, Thomas y Daniell, William. *Oriental Scenery*, 6 vols., London: R.A., 1795-1808.

¹⁰ Así lo relata el científico prusiano en sus textos. Véase Humboldt, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Edición de Sandra Rebok, Madrid: CSIC, 2011. p. 197

¹¹ En ocasiones, el concepto *imaginative geographies* lo encontramos traducido como geografía *imaginaria*. En este caso, consideramos más apropiado usar los términos geografía *imaginada*. Lo *imaginario* corresponde a lo que «sólo existe en la imaginación», mientras que lo *imaginado* trata de «representar algo que se idealiza, se inventa o se crea dentro de la imaginación» (RAE). Esta segunda definición se corresponde mejor con la idea del paisaje que se expone en este texto. Hemos preferido utilizar la edición inglesa Said, Edward: *Orientalism*, London: Penguin, 2003. En español, se puede encontrar en Said, Edward. *Orientalismo*, Madrid: Debate, 2002, pp. 81-109.

estuvo siempre envuelta en serias controversias epistemológicas¹², por otro lado, explicables, pues las fronteras entre realidad y ficción se difuminaban en una época en la que los medios de verificación estaban sólo al alcance de unos pocos. Así se explican disparidades como las de la *Breve guía de lugares imaginarios*¹³, de Manguel y Guadalupi, que recopilaba las más destacadas creaciones que, a lo largo de la historia, han sido generadas por la fantasía, desde *Utopía* al universo fantástico de los relatos de Jules Verne. Por el contrario, recientemente, Umberto Eco en *Historia de las tierras y los lugares legendarios*¹⁴, se ha ocupado de los lugares *imaginados* –que no *imaginarios*–, esas tierras cuya supuesta existencia han dado lugar a quimeras, utopías e ilusiones¹⁵.

Con todo este bagaje y las cuestiones mencionadas, centramos la investigación en la figura de Humboldt como sujeto referencial del vínculo entre la ciencia y el arte pero llevando a cabo un análisis crítico de su obra pictórica que tuviera como principal objeto de estudio las estampas publicadas en su *Atlas Pittoresque* (1810) –conocido después bajo el título *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*–, y su transferencia a lo que se ha denominado paisaje tropical, del que Humboldt ha sido considerado tradicionalmente como creador, podríamos decir *ex novo*.

Como decíamos al principio, este libro se centra en las relaciones que Humboldt, como científico, estableció con el arte y le llevaron a desarrollar su concepción teórica donde aún ambos mundos aparentemente distanciados. Pero para ello hemos trascendido su figura, buscando por un lado los precedentes que influirían en su visión del paisaje americano y, por otro lado, tratando de valorar su influencia. En consecuencia, el resultado que

¹² Sobre la verdad y la veracidad de los libros de viaje véase Pimentel, Juan. «Impostores y testigos: verosimilitud y relaciones de viaje» en *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la ilustración*, Madrid: Marcial Pons, 2006, pp. 27-70. Véase también Keighren, Innes et.al. «Writing the truth: claims to credibility in exploration and narrative» en *Travels Into Print: Exploration, Writing, and Publishing with John Murray (1773-1859)*, Chicago: University of Chicago Press, 2015, pp. 68-99

¹³ Alianza Editorial, 2004.

¹⁴ Traducción de María Pons, Barcelona: Lumen, 2013.

¹⁵ Eco dedica, precisamente, uno de los capítulos a la búsqueda de El Dorado, que denomina como «el mito del Edén laico». Cuando Colón llegó a América, los indios le hablaron de una isla en la que existía la fuente de la eterna juventud. Su situación geográfica era incierta y Ponce de León la buscó inútilmente durante años. Posteriormente, Walter Raleigh emprendería varias expediciones para dar con ella sin éxito.

presentamos lo hemos organizado en tres partes, precedidas de un capítulo donde exponemos la problemática y el enfoque de esta investigación, así como las cuestiones de carácter metodológico. La primera parte consta de cuatro capítulos, del dos al cinco, donde nos ocupamos de la figura de Humboldt y sus incursiones en el mundo del arte, a nivel estético, profesional y personal. Seguidamente, en la segunda parte, capítulos seis y siete, nos centramos en el estudio de la colección de grabados del *Atlas Pittoresque*, un conjunto de paisajes y monumentos dispuestos por Humboldt con la idea de totalidad. Se trata de una colección ordenada con el fin de mostrar la imagen de América, donde subyace ese conjunto de actores e ideas susceptibles de ser desveladas cuando se consideran, desde la interdisciplinariedad, sus antecedentes y perspectivas, su estructura, sus actores, sus motivos y su proyección. En la última parte, que se divide en tres capítulos, del capítulo ocho al diez, nos centramos en el desarrollo de la pintura de paisaje tropical, a partir de la visión orientalista de Humboldt y su manera de comprender el paisaje americano, forma que resultará crucial en las prácticas posteriores.

Los materiales que hemos trabajado parten del primer análisis realizado a la obra visual de Humboldt: los sesenta y nueve grabados del *Atlas Pittoresque* que publicó tras su viaje americano. Hemos utilizado la primera edición de 1810 para la consulta de imágenes, y comparado con la edición reducida de 1816 como *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*¹⁶, que suprime la mayor parte de los grabados pero conserva exactamente el mismo texto. También hemos usado la edición en español de Siglo XXI¹⁷, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, que reproduce las imágenes y los textos de Humboldt al completo, respetando la forma de la edición original, en dos volúmenes: uno visual y otro textual. Entre las fuentes consultadas destaca la correspondencia, notas y dibujos de Humboldt, de la *Akademie der Wissenschaften* y la *Staatsbibliothek* en Berlín, donde realicé una estancia de investigación, de dos meses, en la Universidad de Potsdam, bajo la tutela del profesor Dr. Ottmar Ette. Por otra parte, hemos hecho uso de los diversos documentos relativos a sus contactos con Inglaterra que se hallan, principalmente, en la *Wellcome*

¹⁶ *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique, avec 19 planches, dont coloriées*, Paris: Librairie Grecque-Latine-Allemande, 1816.

¹⁷ México: Siglo XXI, 1995

Library, British Library, Royal Academy of Arts, así como los *Royal Botanic Gardens* y los *National Archives* de Kew. También en la *British Library* y *Royal Academy of Arts* tuvimos acceso a las principales obras sobre las culturas orientales publicadas por William Hodges y Thomas Daniell, *Travels in India*¹⁸ y *Oriental Scenery*¹⁹, respectivamente. A todos estos archivos accedí durante una estancia de investigación en Londres, bajo la tutela del profesor Dr. Felix Driver, de la Royal Holloway-University of London. Ambos viajes, tanto Berlín como Londres, fueron financiados por las ayudas estatales para estancias breves del MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad).

También consultamos los materiales de la colección de fondo antiguo, de la Sala Toribio Medina de la Biblioteca Nacional, en Santiago de Chile, una de las mayores colecciones de la literatura de viajes en Latinoamérica, que alberga gran parte de las ediciones originales de Humboldt, como el *Atlas Pittoresque* y otras publicaciones. La estancia en Latinoamérica la realizamos gracias a una ayuda de Banco Santander Universidades, bajo la tutela del profesor Dr. Rafael Sagredo.

La mayor parte de las ediciones en español y los documentos relativos a las relaciones de Humboldt con España las pudimos consultar en la Biblioteca

¹⁸ Printed for the author, and sold by J. Edwards, 1783

¹⁹ Daniell y Daniell, 1795-1808. Este fue el mayor trabajo visual publicado hasta la época sobre la India. Contení 144 grabados en aguainta, coloreados y ensamblados en una publicación de gran formato. A su vez, contenía un volumen de texto descriptivo publicado en 8°.

La primera serie fue *Twenty-four views in Hindoostan, drawn and engraved by Thomas Daniell* (1795), la segunda *Twenty-four views in Hindoostan, from the Drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and William Daniell* (1797), la tercera *Twenty-four views, drawn and engraved by Thomas and William Daniell* (1801), la cuarta *Twenty-four landscapes, views in Hindoostan, by Thomas and William Daniell*. (1807). Después se publicaron dos volúmenes más con el título *Antiquities of India, twelve (and twelve) Views from the Drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and W. Daniell* (1799–1808) e *Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora near Aurungabad in the Decan in twenty-four views: engraved from the Drawings of James Wales, by, and under the Direction of, Thomas Daniell*. (1803). También se publicó una obra reducida titulada *Oriental Scenery*. en 1818. Y por último, su obra más divulgativa: *Picturesque Voyage to India by the Way of China*, By Thomas and William Daniell, London: Longman, Hurst, Rees and Orme, London, 1810-16, on cincuenta grabados en color. Debido a la fragmentación de los grabados que encontramos desperdigados por diversos archivos y colecciones, la mayor parte de las publicaciones se ha descompuesto, o incluso perdido, por lo que resulta muy difícil establecer con claridad los datos de las ediciones. Algunas fueron autofinanciadas y todas se publicaron en Londres. Se puede acceder a datos más concretos a través de catálogos de subastas como Sotheby's (véase el ejemplo en *The Bibliographer's Manual of English Literature*, vol. 2, London: William Pickering, 1834, p. 540). La obra pictórica completa se encuentra sólo en los archivos de la *Royal Academy of Arts*, la única institución que también conserva el volumen de texto.

del Palacio Real, la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico Nacional, en Madrid. A todos estos archivos tuve acceso privilegiado gracias a una beca para investigadores en humanidades y ciencias sociales, que me permitió estar alojada en la Residencia de Estudiantes de Madrid, durante tres cursos académicos, entre los años 2012 y 2015.

Esta investigación se ha desarrollado gracias a un Contrato de Formación del Personal Investigador del MINECO (en su momento MICINN), en el marco de los proyectos I+D «Viajeros y Naturalistas del Mundo Hispánico: aspectos institucionales, científicos y docentes» (HAR2010-21333-C03-02) y «Ciencia y espectáculo de la Naturaleza: viajes científicos y museos de Historia Natural» (HAR2013-48065-C2-2-P).

La edición se ha desarrollado en el marco del proyecto HAR2016-75331-P (AEI/FEDER), dirigido por Miguel Ángel Puig-Samper.

EL PAISAJE ITINERANTE: ARTE, CIENCIA Y VIAJE

Con la proliferación de los libros de viaje, las ilustraciones empezaron a ser un elemento necesario para poder transmitir al lector de forma visual lo que se describía en el texto de los viajeros²⁰. Sin embargo, hay que recalcar que el hallazgo de dibujos originales realizados *in situ*, durante las exploraciones, es muy poco habitual, ya que éstos se consideraban transitorios y su finalidad era la de ser trasladados a una obra definitiva y más acabada. Hasta bien avanzado el siglo XVI, no se tiene constancia de la participación de artistas en las exploraciones²¹. Las imágenes solían ser realizadas en Europa, a partir de descripciones de quienes ni siquiera solían intervenir en el proceso creativo, así que el resultado, generalmente, solía ser fruto de meras interpretaciones de alguien que nunca había estado familiarizado con los lugares que representaba²², por lo que se basaba en el recuerdo o la imaginación.

Mientras que el texto se ocupaba de la descripción del terreno visitado, las imágenes penetraban en la imaginación construyendo una realidad en el imaginario social. Así, con el tiempo, las ilustraciones empezaron a convertirse en una parte progresivamente autónoma de los relatos de viaje.

²⁰ Müller, Christoph. «Los diarios de viajes y las Bellas Artes. Del dibujo ilustrador a la obra artística autónoma», en Musser, Ricarda (ed.). *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la península ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 109-118.

²¹ Sáenz-López, Sandra. «Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna», *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 463-481.

²² Elliott, John H. *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, pp. 22-23.

SOBRE CÓMO EL PAISAJE EMPEZÓ A VIAJAR

La primera vez que se pintó un paisaje, fue cuando la palabra *paisaje* empezó a utilizarse. Esta afirmación la hacemos en base a la tesis del omnipresente Foucault, que defendió que es el lenguaje el que « nombra, que recorta, que combina, que ata y desata las cosas »²³. La mirada del hombre es la que determina y define, pero además, también construye y crea realidades, porque como decía Gombrich « no hay ojo inocentes »²⁴.

Si nos detenemos a ver cómo define la Real Academia Española la palabra paisaje, vemos que la mirada es el factor más importante. Según su definición, un paisaje es algo que se ve, se considera o se representa²⁵:

1. m. Extensión de terreno que se ve desde un sitio.
2. m. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico.
3. m. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.

Por lo tanto, no hay paisaje donde no exista, necesariamente, la presencia del ser humano que lo crea.

Los historiadores del arte se han centrado, principalmente, en su estudio estilístico y en ese campo, son muy valiosas las aportaciones de Javier Arnaldo en cuanto a las relaciones entre arte, naturaleza y romanticismo²⁶. Por su parte, la filosofía ha hecho sus aportaciones, sobre todo a través de Javier Maderuelo²⁷, que nos acerca al paisaje a través de sus orígenes etimológicos. Maderuelo señala que el término paisaje surgió en el seno del arte de la pintura, por lo cual establece también una relación a través de la mirada del arte. Estos vínculos derivados de la experiencia y su representación, han sido definido por Alain Roger como « l'artialisation du paysage », es decir, la

²³ Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI Editores, 1968, p. 302.

²⁴ Gombrich, Ernst. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, New York: Princeton University Press, 2000, p. 297.

²⁵ Según *Diccionario de la lengua española*, RAE, 22ª edición, 2001.

²⁶ Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza: la obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid: Antonio Machado, 1990.

²⁷ Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005.

revelación de la naturaleza a través del arte como intermediario. Un fenómeno muy característico de la cultura paisajística de los siglos XVIII y XIX²⁸.

El paisaje que se crea y se representa, es cambiante, como lo es el ser humano. Es dinámico y evoluciona con las culturas. En ese sentido, estudios como el de Mitchell, han demostrado que es un proceso dinámico, en movimiento, donde se generan constantemente nuevas realidades. Según Mitchell:

En contraste con el habitual tratamiento de la estética del paisaje en términos de géneros estáticos (sublime, bello, pintoresco, pastoral), medios estáticos (literatura, pintura, fotografía), o lugares estáticos tratados como objeto de contemplación visual o interpretación, los ensayos de esta colección examinan la forma en la que el paisaje *circula* como un medio de intercambio, un lugar de apropiación visual, o un foco de formación de identidad²⁹.

El paisaje circula, se mueve y, por lo tanto, es *itinerante*. En la pintura de viajes, no sólo su reproducción material puede ser transportada, sino que esta práctica artística conlleva valores, actitudes y prácticas asociadas al viaje y, sobre todo, a su modo de observar. Según Ottmar Ette, el punto de partida para que la literatura abriera su mirada a otros espacios, dimensiones y modelos, fue la literatura de viaje. A partir de esta creación de textos «sin residencia fija»³⁰ la literatura se puso «en movimiento» y empezó a viajar. Siguiendo esta idea de Ette, podríamos decir que los paisajes también se pusieron en movimiento a partir de la popularización de los viajes, porque los pintores y sus obras empezaron a viajar, creando pinturas que se movían –y aún hoy se mueven– a través del tiempo y del espacio. El análisis del paisaje nos permite no sólo mostrar la acción del hombre a lo largo del tiempo sino reconocer aspectos de nuestra historia en el paisaje actual. En este sentido, la evolución de la pintura de paisaje se puede entender como una expresión

²⁸ Roger, Alain. *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard, 1997. En español *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

²⁹ «In contrast to the usual treatment of landscape aesthetics in terms of fixed genres (sublime, beautiful, picturesque, pastoral), fixed media (literature, painting, photography), or fixed places treated as objects for visual contemplation or interpretation, the essays in this collection examine the way landscape *circulates* as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity», Mitchell, 1994, p.1.

³⁰ Ette, 2008, p.14.



Alexander von Humboldt es un personaje polifacético como pocos. Ciencias y artes se unen en torno a este explorador apasionado por los viajes y el avance del conocimiento universal. No es tan conocido su papel como dibujante, esteta y promotor de las artes, pero muchos pintores viajeros fueron instruidos por Humboldt para representar el paisaje tropical y otros tantos emprendieron viajes por América Latina después de leer sus obras. Humboldt estuvo en contacto con el arte toda su vida desde sus primeros periplos de juventud: en aquel pequeño Grand Tour que hizo junto a su admirado Georg Forster; en sus visitas a Londres, donde se encandilaba con las estampas orientales de artistas como Thomas Daniell y William Hodges; en sus contactos con los artistas de expediciones españolas como las de Mutis o Malaspina y sus ilustraciones de la naturaleza americana; en sus viajes a Roma, donde disfrutaba de los círculos artísticos de la ciudad eterna; y por supuesto en París, donde vivió gran parte de su vida y se dedicó a perfeccionar con mimo las láminas de su Atlas Pintoresco de América, en el que arte y ciencia se unen para desplegar ante nuestros ojos una suerte de galería portátil del paisaje americano.