

PABLO DIENER*

LO PINTORESCO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA
EN EL ARTE DE VIAJEROS.
APUNTES PARA LA OBRA DE RUGENDAS

La categoría estética de lo pintoresco fue incorporada en el repertorio conceptual de artistas y teóricos del arte hacia las últimas décadas del siglo XVIII. Su contenido ha tenido siempre un carácter inestable. De un significado inicial que aludía a una forma de ver y aprehender la naturaleza siguiendo los cánones de composición de artistas clásicos, pasó a ser utilizado con un sentido considerablemente más amplio, como una forma de percepción y registro de la realidad en todos los ámbitos. Tomando como ejemplo la obra de J.M. Rugendas, en este artículo se estudian las connotaciones que lo pintoresco adquirió para los artistas viajeros seguidores de la tradición de Alexander von Humboldt. Se observa que esta categoría estética jugó un papel esencial para vincular el quehacer artístico a los proyectos de reconocimiento científico del continente americano en el curso del siglo XIX.

Palabras clave: viajes pintorescos, arte y ciencia, artistas viajeros, Rugendas.

The aesthetic category of “picturesque” was incorporated in the conceptual repertoire of artists and art theorists during the last decades of the eighteenth century. Its content has always had an unstable character. Initially, its meaning alluded to a particular way of seeing and seizing nature, following classic artists’ composition canons. Later, it was used in a more comprehensive sense as a form of perception and recording of reality in different fields. This article studies the different connotations that “picturesque” had for travelers that followed the tradition of Alexander von Humboldt. By examining the work of J.M. Rugendas, it is possible to observe that aesthetic categories played an essential role in linking art work and scientific exploration projects in the American continent during the nineteenth century.

Key words: picturesque, art and science, scientific travelers, J.M. Rugendas.

Fecha de recepción: febrero 2007

Fecha de aceptación: agosto 2007

El “viaje pintoresco” constituye una fórmula de uso frecuente en los títulos dados a los álbumes de ilustraciones de periplos realizados a lo largo y ancho del continente americano en el siglo XIX. Pero lo pintoresco no es solo el denominador común

* Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil. Correo electrónico: pdiener@terra.com.br

de un determinado tipo de publicaciones; se trata de una categoría estética, a la que podemos dar el valor de un instrumento que sirve específicamente al propósito de aprehender las experiencias vividas en un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero. Así pues, una indagación acerca de su sentido preciso, sus acepciones y su aplicación a las descripciones de viaje parece relevante a la hora de evaluar estos registros. Tanto más, cuando la producción de conocimiento histórico utiliza de forma creciente este tipo de material como fuente para la investigación.

El presente trabajo no pretende llevar a cabo un análisis teórico sobre el pensamiento estético de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. De hecho existe una serie de estupendos estudios sobre esta materia¹. Se trata aquí, más bien, de traer a la memoria los trazos esenciales de esta categoría, su significado inicial y las connotaciones que fue incorporando a través de su uso en el curso de los años, con el fin de observar cuál es su sentido en un caso particular, a saber, en Johann Moritz Rugendas y su obra.

Al tomar a este artista viajero bávaro como objeto de un estudio desde la perspectiva de lo pintoresco, nos referimos a un personaje que bien podemos evaluar como paradigmático en lo que se refiere a la observación de los jóvenes países latinoamericanos, en la primera mitad del siglo XIX. Natural de Augsburgo, Johann Moritz nació a inicios del siglo, en 1802, en el ámbito de una familia de larga tradición artística. Fue educado en el contexto de las academias de arte, vale decir, en el ámbito donde se discutían y se ponían en práctica las propuestas del pensamiento estético. Aun antes de cumplir los veinte años el joven artista inició una carrera como ilustrador de viajes científicos, cuando en 1821 fue contratado para formar parte de una expedición a Brasil. Durante los casi cuatro años que participó en este proyecto de exploración naturalista, podemos decir que nuestro personaje ganó la experiencia que le abriría el camino para transformarse en uno de los más notables ilustradores del continente americano. Fue así como, en 1831, inició un gran viaje americano por cuenta y riesgo propios; realizó el más amplio periplo realizado por un artista individual, que en el curso de 15 años lo llevó a recorrer Latinoamérica desde México hasta el Cabo de Hornos, visitando México, Chile, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y Brasil.

Dejó un legado gigantesco, con un total próximo a las cuatro mil piezas, entre dibujos, acuarelas y óleos. Resultado de su primera estada en Brasil fue la publicación del *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (Paris, 1827-1835), y el gran viaje americano estuvo regido por la expectativa de realizar un proyecto similar: publicar un amplio viaje pintoresco dedicado a América.

En el caso del bello libro dedicado a Brasil, una obra de formato *in folio* con cien litografías basadas en dibujos del artista alemán, el sentido en que debía entenderse el viaje pintoresco como género editorial se trasluce en las palabras con las que el editor francés Godefroy Engelmann describe la obra en el panfleto de propaganda

¹ Véanse sobre todo: Jean Adhémar. 1997 (1937-). *La France Romantique. Les Lithographies de Paysage au XIXème siècle*. Paris: Somogy Éditions d'Art, Johannes Dobai. 1974-1977. *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. Berna: Benteli Verlag; 3 vols.; Christopher Hussey. 1927. *The Picturesque. Studies in a point of view*. Londres & Nueva York: G.P. Putnam's Sons.

que puso en circulación en 1826, con el fin de atraer suscriptores para esa costosa empresa. Evocando la esperanza de nuevos vínculos que deberían surgir entre Europa y los jóvenes estados americanos, Engelmann afirma que “todo individuo culto debe sentir de forma creciente la necesidad, diríamos incluso, la obligación de conocer con mayor precisión el mundo en el que diariamente se asocian nuevos intereses, tanto de los Estados como de particulares. Un mundo al cual día a día se dirigen nuevas esperanzas, que ocupa un espacio cada vez mayor en nuestras ideas, en nuestros sentimientos, en nuestra existencia toda; un mundo que día a día se hace más importante para el hombre de Estado, para el estudioso, para el comerciante, en fin, para el hombre en general, En todas las circunstancias”².

Con estas palabras, el editor parecía aludir tácitamente al proyecto napoleónico de la elaboración de las llamadas *Statistiques Départementales*, con vistas a componer una *Déscription générale de la France*. Al evocar una analogía con esas empresas desarrolladas en territorio francés hacia 1800, sugería que también el libro sobre Brasil que se proponía publicar, tendría un carácter útil en la medida en que proporcionaría información sobre un espacio promisorio. Y el tenor del título de la obra a ser publicada dejaba claro que se trataría de un libro de interés para el gran público: los viajes pintorescos eran misceláneas amenas, repletas de asociaciones cultas, que facilitaban al lector enlazar lo desconocido con lo familiar.

De forma explícita, otro viajero alemán, Carl Nebel, que visitó México a inicios de la década de 1830, pone de manifiesto el sentido de este tipo de libros al anunciar en la introducción de su *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, publicado en París en 1836: “El Nuevo Mundo, tan rico en objetos curiosos e interesantes para Europa, ha sido visitado reiteradamente por viajeros ilustres, que nos han dejado nociones preciosas sobre estadística, historia natural, etcétera, pero sea por desdén o por otras razones, estos señores han tratado con negligencia el aspecto pintoresco de este país, que me parece no es menos interesante que la parte científica. No todo el mundo es geógrafo, botánico, mineralogista, etcétera, pero todo el mundo es curioso”³.

Lo pintoresco es utilizado por Nebel para designar un tipo de objetos, de motivos, diferentes de aquellos que pertenecen al ámbito de lo científico. Encontramos una distinción de carácter similar, pero que señala más bien un modo de observación, en un artículo periodístico escrito por Alexander von Humboldt para promover esa obra de Nebel; ahí el naturalista prusiano augura que ese libro “satisfará todas las expectativas, tanto en lo arqueológico como en lo pintoresco”⁴. De hecho, el *Voyage pittoresque et archéologique* de Nebel abarca un espectro temático amplio, dedicado a México, incluyendo láminas que ilustran la naturaleza y los tipos de la población, vistas de ciudades y de motivos arqueológicos.

² Engelmann apud Pablo Diener y María de Fátima Costa. 2002. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Editora Capivara; 93.

³ Carl Nebel. 1836. *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. Paris: M. Moench / M. Gau; Prefacio.

⁴ Alexander von Humboldt. 1835. “Mexicanische Alterthümer”. In: *Annales der Erd-, Länder- und Völkerkunde*. Berlin, vol. XI, núm. 4 (31/1/1835), 321-325; 322.

Con base en los diversos comentarios que caracterizan este tipo de obras, percibimos que el término pintoresco es utilizado en parte para referirse a un área temática, en parte también para aludir a una forma de aprehender la realidad. Y cuando se refiere a un procedimiento, resulta claro que este no presenta el rigor sistemático de la ciencia, pero que sí proporciona información de fácil comprensión, presentada de forma amena y amable.

Cabe preguntarnos, entonces, ¿en qué consiste esa fórmula de lo pintoresco?

LO PINTORESCO: UNA CATEGORÍA ESTÉTICA

La palabra, en sí misma, alude a aquello que concierne a la pintura. Con ese sentido fue utilizada frecuentemente en el curso del siglo XVIII y era aplicada particularmente al análisis de jardines y parques; la idea que sugiere es que existe una analogía entre la pintura de paisajes y el diseño de jardines, y que parques o jardines deben ser concebidos como una suma de imágenes.

A partir de este ámbito temático, hacia mediados de siglo lo pintoresco se consolida como un concepto de teoría del arte. Su punto de arranque fueron los escritos de William Gilpin (1792)⁵, y hacia las últimas décadas del siglo pasó a ser identificada como una categoría estética situada entre lo bello y lo sublime.

Estas categorías referenciales habían sido discutidas en profundidad por Edmund Burke, en su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)⁶; este autor las analiza desde la perspectiva del sujeto, observando la impresión causada por las propiedades del objeto, y describe cuáles son las cualidades que hacen que un objeto sea bello o sublime. Así, caracteriza la belleza como “aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que estos causan amor o alguna pasión parecida a él”. Y enseguida enumera estas cualidades en orden de importancia: ser comparativamente pequeño y de textura lisa, presentar variación gradual, tener un perfil delicado y poseer colores claros y brillantes, pero no fuertes ni resplandecientes⁷. Lo sublime, en cambio, es “lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror [...]”; y para caracterizar las cualidades que provocan esta sensación menciona la oscuridad, la grandeza, la magnificencia y la grandiosidad⁸.

En un diálogo atento con estas categorías, William Gilpin –un sacerdote anglicano preocupado con el nivel cultural de sus feligreses, aficionado y diletante en materias de arte y viajero impenitente– describe el paisaje inglés, empeñándose por articular la naturaleza, aproximándola a los principios de composición de la pintu-

⁵ Véase sobre todo: William Gilpin, 2001. (1792-). “Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape”. In: *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*. Bristol, Thoemmes Press; vol. 1.

⁶ Edmund Burke 1997 (1757-). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*. Traducción. Madrid: Editorial Tecnos.

⁷ *Ibidem*; 67 y 83-88.

⁸ *Ibidem*; 29 y 42-66.

ra. Según escribe en sus *Observations on the River Wye* (1782), la naturaleza “es un colorista admirable, y puede armonizar sus tonalidades con infinita variedad e inimitable belleza; pero pocas veces es tan correcta en la composición, al punto de que difícilmente llega a producir un conjunto armonioso”. De acuerdo con su análisis, siempre existe desproporción de los planos, o algún trazo desafortunado cruza el conjunto o, incluso, algún árbol está mal situado; en fin, “siempre hay algo que no es como debía ser”⁹.

De este modo, lo pintoresco adquirió un valor normativo. En sus *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* –publicados en 1792, pero que circularon ya antes en copias manuscritas–, Gilpin afirma que “buscamos lo pintoresco en el conjunto de los ingredientes del paisaje: en árboles, rocas, terrenos escarpados, bosques, ríos, lagos, planicies, valles, montañas y también en la distancia. Estos objetos en sí mismos producen infinita variedad. No hay dos rocas o árboles idénticos. En segundo lugar, también varían en función de la combinación, y casi en igual medida, en tercer lugar, bajo diferentes condiciones de luz y sombra y de otros efectos ambientales. A veces encontramos en ellos mismos la coherencia del conjunto como un todo; pero con mayor frecuencia encontramos solo belleza de las partes”¹⁰.

Es precisamente en la construcción de una armonía del conjunto que interviene la mano del artista, ya se trate de un parque, de un jardín o de un cuadro. Y los cánones que definen cuáles son los modelos de perfección pintoresca por excelencia, difieren de un autor a otro. A la elegancia de espíritu clasicista impulsada por Gilpin se opone, por ejemplo la pasión por las ruinas góticas, por cabañas rurales aisladas –de preferencia azotadas por temporales– o por grupos de individuos rústicos, que manifiesta Uvedale Price¹¹. Esta oposición pone en evidencia precisamente el movimiento pendular de lo pintoresco, entre las nociones de lo bello y lo sublime.

A través de guías turísticas, dedicadas en particular a Inglaterra, el viajero culto, concretamente los artistas, eran conducidos no solo a los lugares de interés, sino que estos manuales de viaje señalaban también los puntos de observación desde los que la vista respondía en mayor medida a la autoridad estética de pintores reconocidos. El más famoso ejemplo de este tipo de manuales es la *Guide to the Lakes*, de Tomas West, que alcanzó nada menos que siete ediciones entre 1778 y 1799. Ahí el autor lleva a sus lectores “desde los delicados toques de Claude, observados en Coniston Lake, a las nobles escenas de Poussin, existentes en Windermere-Water, y de ahí a las ideas de un romanticismo estupendo de Salvador Rosa en el Lake of Derwent”¹².

⁹ Gilpin apud Malcolm Andrews, 1995. “A Picturesque Template: The Tourists and their Guide-books”. In: Dana Arnold (ed.). *The Picturesque in late Georgian England*. Papers given at The Georgian Group Symposium. Londres: The Georgian Group, 3-9; 4.

¹⁰ Gilpin, 2001 (1792-), *op. cit.*, 42.

¹¹ Uvedale Price. 2001 (1810-). “Essays on the Picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the period of improving real landscape”. In: *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*. Bristol: Thoemmes Press; vol. 3.

¹² West apud Christopher Hussey, 1927. *The Picturesque. Studies in a point of view*. Londres & Nueva York: G.P. Putnam’s Sons; 126.

Surge así lo que Malcolm Andrews llamó “turismo pintoresco como una experiencia estética controlada”¹³, en la que el viajero se lanza a nuevos entornos lejos de casa, exponiéndose a paisajes extraños, a veces intimidantes. Y lo pintoresco se constituye en un camino para asimilar esta experiencia, vale decir, para domesticar lo desconocido y reorganizar lo desestructurado. El lenguaje artístico proporciona un instrumento mediador, que permite reacomodar la realidad de acuerdo con cánones predeterminados.

Entre los elementos que atraen la mirada en el curso de un viaje pintoresco, Gilpin menciona que también “las figuras vivas suelen ser objeto de gran atención”, pero esclarece que “las tomamos como meros ornamentos de las escenas [...], solo las consideramos en sus rasgos generales, en sus ropajes, en grupos y en sus ocupaciones”. En el mismo sentido alude al interés que ofrece la presencia de animales. Y destaca con especial énfasis el atractivo de “las elegantes reliquias de la arquitectura antigua. Estas son consagradas por el tiempo; y casi merecen tanta veneración como la que dedicamos a las obras de la naturaleza”¹⁴.

En el espacio inglés, y más aún fuera de él, este lenguaje del registro visual permitió que fuesen incorporados al quehacer artístico los más diversos motivos, ya se trate de monumentos, en ruinas o no, o de escenas de costumbres y tipos populares. Así pues, si por vuelta de 1700 Luis XIV había execrado un cuadro con escenas de la vida cotidiana popular, de David Teniers, que había sido colgado en uno de sus aposentos, ordenando que alejasen de su vista esos “monigotes” –según cuenta Voltaire en su anecdotario del rey-sol–, un siglo más tarde este tipo de asuntos había descubierto la forma para ser aceptado en los más ilustres salones. Motivos costumbristas como los de lavanderas de la Italia meridional o labradores andaluces, ruinas de monasterios medievales o modestas viviendas rurales ya no eran vistos como meras curiosidades de valor etnográfico o pertenecientes a un pasado lejano. Gracias al concepto estético de lo pintoresco habían encontrado la llave para ascender a la categoría artística.

Difícilmente podría citarse una definición universalmente válida para lo pintoresco. De su sentido original que hacía referencia a la similitud con la pintura, fue transformándose, para evocar aquello que entretiene la vista, que estimula los sentidos del espectador. Por pintoresco se pasó generalmente a entender aquello que presenta variedad, diversidad e irregularidad; si inicialmente Gilpin atribuyó a esta categoría una acepción clasicista, hacia 1800 ya era más frecuente que con ella se aludiese a motivos toscos, rudos, rústicos, sin sofisticación.

Haciendo uso de esta categoría, la percepción de lo diferente en un lenguaje artístico no solo fue aplicado en el interior de las fronteras europeas; también se abrió camino a la observación de motivos del mundo islámico, del oriente próximo, dando pie a lo que hoy identificamos como la corriente artística del Orientalismo.

De la misma manera, la aprehensión del paisaje y, en general, del mundo americano por parte de los artistas viajeros europeos se fue modelando poco a poco, teniendo como un importante punto de referencia y apoyo el concepto de lo pinto-

¹³ Andrews, 1995, *op. cit.*, 7.

¹⁴ Gilpin, 2001 (1792-), *op. cit.*, 45-46.

resco. Y fue la propia difusión y aceptación generalizada de este principio estético lo que permitió que su obra fuese reconocida también en ambientes sofisticados. Por ejemplo, la exquisita colección de arte de los príncipes de Thurn & Taxis, en Ratisbona, adquirió nada menos que cinco óleos de tema americano de Rugendas: dos paisajes brasileños, una escena callejera de Ciudad de México y dos composiciones dedicadas a los mapuches, de Chile.

Es este papel mediador del arte pintoresco el que implícitamente invoca Engelmann para seducir a posibles suscriptores del libro sobre Brasil que producirá a partir de los dibujos de Rugendas. Y hasta el final de sus días el propio artista se sintió desempeñando esta función de intérprete, como escribió a Alexander von Humboldt: “Me empeñé y quise ser el ilustrador de los nuevos territorios del mundo descubiertos por Colón; quise mostrarle al mundo qué tesoros pintorescos ofrecen los trópicos [...]”. Esta aproximación de lo lejano no tiene solo la connotación de contribuir a salvar una distancia física, aunque sea esa la que explícitamente evoquen sus palabras de hombre ya cansado y fracasado, cuando completa su idea en la carta mencionada: “[...] porque son pocas las organizaciones a las que les es posible seguir ese arduo camino. Me sentí llamado a ser el piloto de las artes en un campo que otros podrán representar de manera exhaustiva”¹⁵.

El artista viajero había asumido la tarea de domesticar lo diferente. Y para esto, su aventura artística le impuso dos tareas fundamentales: por una parte, descubrir un arquetipo para la representación del paisaje americano, por otra, construir un hilo conductor, vale decir, una ruta en territorios que solo de forma incipiente habían sido aprehendidos y explorados con el instrumental científico y artístico europeo. Nos interesa analizar de qué manera incidió la propuesta de lo pintoresco en la ejecución de una y otra tarea

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE PINTORESCO

Los escritos de Alexander von Humboldt deben ser considerados como el impulso fundacional para pensar el registro visual de la naturaleza americana. Desde el *Essai sur la géographie des plantes* (1805-1807)¹⁶ hasta el *Kosmos* (1845-1862)¹⁷, el científico viajero alemán llamó la atención sobre la utilidad y relevancia de que se desarrollase una corriente de pintura paisajista dedicada a los trópicos. La expectativa de que en ese espacio geográfico el artista encontraría la más rica concentración de motivos para su trabajo, se explica a partir del estudio de la distribución de la vegetación en las diversas zonas climáticas. Desde la perspectiva estética, particular relevancia tienen las dos grandes clases de plantas que diferen-

¹⁵ Rugendas apud Albert Hämmerle. 1937. “Die letzten Maler Rugendas“, in: *Vierteljahresschrift zur Kunst und Geschichte Augsburgs*. Augsburg, vol. III (1937); 8.

¹⁶ Alexander von Humboldt. 1989 (1807-). *Schriften zur Geographie der Pflanzen*. Edición y comentarios de la versión alemana de “Ideen zu einer Geographie der Pflanzen”, de 1807, por Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

¹⁷ Alexander von Humboldt. 1993 (1845-1862). *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Edición y comentarios de Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 2 vols.

cia en función del modo en que aparecen distribuidas en el espacio, vale decir, acaso su presencia en una superficie dada es masiva o individual. En este sentido observa aquellas plantas que se desarrollan de forma social, en grupos extensos de una misma especie, por otra, las que crecen aisladas y esparcidas, vale decir, que no aparecen conviviendo con otros individuos de su misma especie. El hecho de que en las latitudes tropicales predominen las plantas cuyo desarrollo se da de forma aislada, torna esos paisajes infinitamente más atractivos, con más diversidad; las zonas templadas, en cambio, donde son predominantes las plantas sociales, ofrecen “una vista más homogénea de la vegetación, y por lo mismo, menos pintoresca”¹⁸.

Al impulsar la idea de desarrollar una tradición de pintura de paisaje en los trópicos, el naturalista, asumiendo el papel de teórico en materia de estética, la situó en el contexto de la historia del arte occidental, le dio puntos de referencia y, sobre todo, formuló propuestas concretas sobre el procedimiento a seguir.

Sin perder de vista que un factor esencial para su comprensión del paisaje es el conocimiento científico, observamos que también atribuye un importante papel a la intuición artística en el proceso de una aprehensión integral de la naturaleza y con el fin de promover su estudio. A este asunto dedica un minucioso análisis en la segunda parte de *Kosmos*, donde hace un recuento crítico de descripciones literarias y representaciones en el campo de las artes visuales que, a lo largo del tiempo, han contribuido a conducir la mirada del hombre hacia el mundo natural. En este sentido comprendemos su prosa poética de los *Ansichten der Natur* (1808-); en el mismo año publicado también en francés: *Tableaux de la Nature*) y en parte también el *Essai sur la géographie des plantes* (1807), por ejemplo, cuando invoca a los artistas a registrar la infinita multiplicidad de la flora en el continente americano: “Altas palmeras meciendo sus penachos de hojas ensortijadas sobre matas de heliconias y bananos, troncos espinosos de cactáceas erigiéndose como serpientes en medio de liliáceas en flor, un helecho arborescente rodeado de robles de México: ¡qué motivos más pintorescos para el pincel de un artista sensible!”¹⁹.

Lo pintoresco está en la propia naturaleza, en su riqueza, en sus contrastes y –ahí está el énfasis– en su coherencia. Humboldt sugiere una idea de lo pintoresco concebida desde los elementos naturales. Es precisamente en este aspecto que se expresa la innovación en relación con las formulaciones de Gilpin, en cuanto a qué confiere carácter pintoresco a un motivo. En un trecho de sus descripciones de viajes, el pastor inglés se detiene en la localidad de Tintern y describe cómo la vegetación se ha ido adueñando de unas ruinas, dándoles lo que él llama de “el ornamento del tiempo”. El lenguaje que usa es muy próximo al de Humboldt, y la sola mención de los eufónicos nombres de las plantas parece querer seducir: “Hiedra en grandes cantidades ha tomado posesión de buena parte del muro, creando un alegre contraste con la piedra grisácea utilizada para la construcción del edificio [...]. Y esto no carece de decoración. Musgo de diversas tonalidades, con líquenes,

¹⁸ Humboldt, 1989 (1807-), *op. cit.*, 48-49.

¹⁹ *Ibidem*; 64.

culantrillo, dalbergia sissoo²⁰ y otras plantas comunes repartidas por la superficie [...] que en su conjunto crean aquellas tonalidades floridas que otorgan el más rico aspecto a la ruina”²¹.

Pero aquí el contraste, lo propiamente pintoresco, surge de la oposición entre las ruinas y la vegetación. En Gilpin, esta categoría estética suele plasmarse precisamente cuando descubre el encuentro de elementos pertenecientes a dos o más ámbitos de la realidad, o cuando la concepción pictórica evoca ideas que van más allá de la mera experiencia visual.

La oposición con el punto de vista de Humboldt no se funda, pues, en que este postule un naturalismo al pie de la letra. Lejos de eso, el mundo estético del autor del *Kosmos* se define a partir de una identificación con la tradición clasicista²²; el naturalista siempre pensó una pintura de la naturaleza con connotaciones ideales. De este modo, al hacer un recuento histórico de la representación del paisaje, declara su admiración por Ticiano, por ser el primero que superó lo que califica de “una imitación minuciosa, pero generalmente demasiado tímida de la naturaleza”²³. Para enseguida afirmar: “El gran estilo de la pintura de paisajes es el fruto de una contemplación profunda de la Naturaleza y de la transformación que se opera en el interior del pensamiento”²⁴. La transformación, o elaboración intelectual, a la que se refiere, es la que nos proporciona la llave de su comprensión de este género artístico. “Si consideramos el aspecto de las zonas vegetales, aun prescindiendo de las riquezas propias de tal o cual región, cada una de ellas presenta distinto carácter y da origen a impresiones diferentes [...]. A la manera que cada familia de seres organizados ofrece caracteres especiales que sirven de fundamento a las diversas divisiones de la Botánica y de la Zoología, así hay también una fisonomía de la Naturaleza diversificada bajo todos los diferentes grados de latitud [...]. Abarcar este aspecto y reproducirle de una manera expresiva, tal es el objeto de la pintura de paisajes”²⁵.

La composición de una pintura de paisaje debe tener como propósito central la coherencia en la representación fisonómica de la naturaleza, un principio derivado de la geografía física. Esta disciplina marca un hito en el pensamiento científico de Humboldt; fue concebida ya antes del viaje americano y en la Introducción a *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1814-1825) es mencionada como la ciencia que lo guió en su observación del continente americano. En virtud de esa propuesta teórica y metodológica, los fenómenos geográficos, en particular la vida de las plantas, pasarán a ser pensados y aprehendidos como resultado de la interacción de todos los elementos de la naturaleza. La interacción de las diversas variables de la geografía determinan la configuración del paisaje. El

²⁰ En inglés: *penny-leaf*.

²¹ Gilpin apud Hussey, 1927, *op. cit.*, 117.

²² Para la filiación estética de Alexander von Humboldt, véase: DIENER, Pablo. 1999. “La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros”. In *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. México DF. Año 2, núm. 3, 41-49.

²³ Humboldt, 1993 (1845-1862), *op. cit.*, II/69-70.

²⁴ *Ibidem*; II/76.

²⁵ *Ibidem*; II/78-79.

artista debe tomar conciencia de este descubrimiento del saber, y en esa medida, el conocimiento científico se torna necesario, ya que, con base en él podrá construir paisajes verosímiles, plausibles.

Su intención nunca fue la de que los artistas viajeros ejecutasen vistas estrictamente naturalistas, sino que sugería que los pintores construyesen composiciones en las cuales se incluyese todo aquello que podría aparecer en un determinado ambiente. Se trataba, pues, de representar un espacio de acuerdo con las condiciones que los diferentes factores geográficos le imponían y con todo lo que podría contener en sus condiciones óptimas. De este modo, el pintor no se comportaría como un esclavo de lo que existe, sino como un creador de lo que podría ser. A partir de un conocimiento científico, el artista puede y debe completar su obra con todo aquello que podría incluir un paisaje, siguiendo las premisas de la geografía física.

La contemplación profunda y la elaboración intelectual realizada con base en los conocimientos de la ciencia conducirán al artista –de acuerdo con esta propuesta– por un camino de creación seguro, en la medida que identifique los arquetipos fisonómicos de la naturaleza. En esta formulación, el concepto de modelo gana connotaciones diferentes a las que, en rigor, encontramos en el ámbito de lo pintoresco. No es imitando las composiciones de otros pintores que el artista viajero podrá aprehender adecuadamente sus experiencias. El auxilio para la comprensión y organización de realidades diferentes le es proporcionado por las ciencias.

La forma en que los logros del conocimiento se manifiestan en lenguaje visual, generando nuevas modalidades de percepción y registro artísticos, ha sido analizada para diversos momentos de la historia del arte. Erwin Panofsky puso en evidencia, por ejemplo, la estrecha relación que existió en el Renacimiento entre la racionalización matemática del espacio y su representación unitaria, coherente y de extensión infinita, conseguida mediante los recursos de la perspectiva central. Este instrumento tradujo al lenguaje de las artes plásticas un nuevo concepto de infinitud, que ya no es resultado de la prefiguración divina, sino de la realidad empírica²⁶. Y Charlotte Klonk investigó un fenómeno bastante más próximo a nuestro asunto, en su trabajo sobre las representaciones de la configuración geológica de la isla de Staffa, un peñón sustentado por rocas basálticas en la costa occidental de Escocia.

Staffa fue objeto de numerosos estudios y, según observa Klonk, las representaciones del lugar mudaron sustancialmente entre 1790 y 1830, como consecuencia del trabajo de campo de la geología. Inicialmente predominaron descripciones e imágenes que denotan admiración por una maravilla de la creación y que destacan el carácter bizarro de las columnas basálticas de la isla. Hacia el final del período, en cambio, el foco de atención se diluye para mostrar las rocas en su entorno, de modo que los trazos de historia natural se manifiestan a través de las particularidades contextuales. En otras palabras, el conocimiento de la geología

²⁶ Erwin Panofsky. 2003 (1927-) *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción. Barcelona: Tusquets Editores.

fue un importante factor para que surgiese una nueva forma de ver y de dibujar o pintar el peñón, a lo que Klontk califica de un “modo fenomenológico de percepción”²⁷.

Al observar la apropiación de la categoría de lo pintoresco que llevaron a cabo los artistas europeos en América, verificamos que la geografía física de Humboldt fue la disciplina que proporcionó una nueva forma de concebir el modelo. Los arquetipos son concebidos como una tipología del paisaje. A partir de una contemplación atenta, por vía inductiva, el viajero debe llegar a comprender el tipo de paisaje con el que se ve confrontado, según las instrucciones del autor del *Essai sur la géographie des plantes*. Una vez que lo identifica y se compenetra con su sistema, podrá reelaborarlo y componerlo libremente, deduciendo de la coherencia ya interiorizada de ese ambiente, todo aquello que le es propio.

Entonces sí, al idear una composición, con frecuencia el artista volverá a utilizar los recursos más tradicionales de lo pintoresco, evocando una vez las formas de composición de Claude Lorraine, otras, la de Jacob Ruysdael, otras, en fin, la de Nicolas Poussin.

En este empeño por definir modelos para el paisaje americano, la primera obra que adquirió un valor paradigmático fue el dibujo acuarelado *Selva virgen del Brasil* (1819), del Conde de Clarac, basado en observaciones hechas del natural durante un viaje a Río de Janeiro en 1816. La hoja fue expuesta en el *Salon* de París de 1819 y grabada en una plancha de cobre en 1822; se trata, pues, de una imagen ampliamente difundida que, por lo demás, fue elogiada por Humboldt como la más bella composición de la naturaleza de los trópicos, creada con apego a lo que califica de “un sentimiento de verdad”²⁸.

Como indica el título, el lugar es indeterminado, pero su identificación de carácter genérico, tipológico, correspondiente a la flora atlántica, resulta inequívoca a través de la vegetación que el autor incorpora en la representación. La diversidad florística es extraordinaria; y, en su conjunto, la imagen está construida con fuertes contrastes de claro-oscuro, que resultan de dos elementos esenciales: el tronco de un árbol gigantesco, cuya sombra crea un área de oscuridad en el primer plano, y un arroyo, cuyas aguas reflejan los rayos del sol que penetran en la densa floresta a través de un claro, un foco de luz que el enorme tronco oculta a la vista del observador. La combinación de la inmensidad, la oscuridad y la grandiosidad –tanto más imponente ante la presencia de diminutas figuritas de indios atravesando el arroyo– son inequívocas referencias a la idea de lo sublime, vale decir, de una naturaleza que se impone implacablemente ante la insignificancia del hombre. Así, a la exactitud de la descripción naturalista, Clarac acrecienta el elemento

²⁷ Charlotte Klontk. 1997. “From Picturesque Travel to Scientific Observation: Artists’ and Geologists’ Voyages to Staffa”. In: ROSENTHAL, Michael; PAYNE, Christiana, y WILCOX, Scott (eds.). *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*. Studies in British Arts 4. New Haven & London: Yale University Press, 205-229; 205.

²⁸ Donato Mello Júnior. 1973. “Alexandre von Humboldt e o Conde de Clarac. Uma interpretação artística francesa da nossa floresta tropical pelo sábio naturalista alemão”. In: *Revista Brasileira de Cultura*, 16 (1973), 121-136; 131.

emocional, llevando a la práctica las categorías estéticas formuladas desde mediados del siglo XVIII.

Rugendas sintió el impacto de esta obra, como podemos constatar en varias composiciones que elaboró, ya en Europa, en las que recuerda sus experiencias de cuatro años en Brasil y, al mismo tiempo, evoca la *Selva virgen* de Clarac. Y ya en México, al iniciar su viaje americano, en 1831, percibimos cómo fue construyendo sus vistas del paisaje, siempre a partir de una observación minuciosa, pero también, sobre todo, en las composiciones más elaboradas, procurando caracterizar cada ambiente como un arquetipo identificable desde la perspectiva de la geografía física. Es sobre todo al observar el conjunto de su obra que salta a la vista la vigencia de este principio durante todo el periplo americano. Verificamos que, al construir su ruta pintoresca, el artista viajero no registró todo y cualquier paisaje por donde pasó, sino que definió una selección claramente identificable: en México sus principales motivos fueron, por una parte, la selva en la Sierra Madre Oriental y, por otra, el paisaje volcánico de la región central y de occidente; después, en Chile, este género tomó como principal objeto el paisaje cordillerano de los Andes. En cambio, apenas encontramos una que otra marina; tampoco el altiplano peruano y boliviano fueron incorporados en su repertorio paisajístico, ni la pampa argentina, ni la región del extremo sur del continente que conoció durante la travesía de Valparaíso a Buenos Aires.

Veamos, entonces, cómo fue concebida la composición temática de su obra, lo que llamamos de ruta pintoresca.

EL ARTISTA VIAJERO Y LA RUTA PINTORESCA

En un libro ya clásico, Christopher Hussey llama la atención sobre una contradicción esencial que mueve al viajero pintoresco. Su concepción de la naturaleza es ideal y su propósito es el de descubrir la existencia de escenas ideales en sus periplos, lo que da a su búsqueda escasísimas posibilidades de éxito. Pero esta búsqueda le atrae; “es la expectativa de que quizá la escena ideal alguna vez llegue a manifestarse ante sus ojos lo que lo impulsa y lo mantiene en movimiento”²⁹.

Lo que el artista viajero procura en América también tiene connotaciones ideales o, al menos, intenta encontrar imágenes con un valor generalizador: un paisaje que resuma las singularidades de la fisonomía regional, individuos representativos de una determinada sociedad, manifestaciones emblemáticas de su historia y de su cultura material, en fin, todo lo que permita construir una identificación típica de un país o de una región.

Así, por ejemplo, la búsqueda de paisajes con valor paradigmático, en los que se encontrasen caracterizados de forma explícita todos los elementos que confluyen para crear el hábitat natural de la vegetación, tenía un modelo en el cuadro sinóptico que Humboldt anexó a su *Essai sur la géographie des plantes*, al que dio

²⁹ Hussey, 1927, *op. cit.*, 83.

el título de “Cuadro físico de las regiones equinocciales”. En un corte transversal del continente sudamericano, que representa de forma esquemática las más altas cumbres andinas, son señalados los grupos de plantas, según las condiciones ambientales y de altura en las que aparecen. La tarea de los artistas consistiría en encontrar lugares en que, de alguna manera, los factores resumidos en esa sinopsis aparecieran de forma real. El caso más extremo de una tentativa en este sentido fue el que concibió el pintor norteamericano F.E. Church, que llegó a inventar un paisaje, el famoso *Corazón de los Andes*, compuesto con retazos de vistas tomadas del natural.

Para la búsqueda y registro de individuos representativos de un país o de una región, el propio Gilpin dio un primer impulso, tal como se vio antes. Pero al mismo tiempo se desarrolló un tipo de representación en que la figura humana ganaba un protagonismo que rebasaba ampliamente el mero carácter de decorado anexo que el teórico inglés había atribuido a este tipo de motivos. Este es el caso, por ejemplo, de los primeros cartones de Goya, ejecutados para la fábrica de tapices destinados a los palacios reales de España. Es cierto que los motivos populares son interpretados de forma idílica y, sobre todo, el mundo rural aparece como un espacio en el que se juega, se conversa, se respira aire saludable y se disfruta de la naturaleza, y a veces también se trabaja un poco. Sin embargo, a partir de las perspectivas que abrió la obra de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) y de la influencia de su pensamiento sobre la tradición romántica, particularmente al establecer nuevos parámetros para el estudio del hombre y para valorar sus más diversas manifestaciones de vida, se sentaron las bases de un modo de observación más realista, con la intención de construir un registro válido de las más diversas formas de existencia humana.

La aproximación a la realidad humana que observamos en los viajeros se mueve entre estos puntos de referencia, unas veces más bien próxima de Gilpin, incluyendo la figura apenas como un decorado, otras siguiendo el espíritu clasicista, de idealización, y otras, por fin, empeñándose por aprehender este ámbito de la realidad con ojos escudriñadores y críticos. Y en el propio Rugendas verificamos la presencia de estos diversos lenguajes en el curso de su largo viaje.

La definición de los motivos será siempre una cuestión de sensibilidad y de compenetración con el mundo que el viajero visita, pero también se requería de familiaridad con los mecanismos propios de la construcción de una ruta pintoresca. Rugendas fue un pintor intuitivo, de mirada atenta, lo que atribuimos a su personalidad; y ganó intimidad con las claves que regían el quehacer de los artistas pintorescos, particularmente durante el recorrido de un año y medio que realizó por Italia, entre 1828 y 1829, vale decir, poco antes de embarcarse rumbo a la gran aventura americana.

En su recorrido por Italia siguió los pasos establecidos, desde el siglo precedente, por viajeros ingleses, franceses y alemanes. Estos acudían a Italia por dos razones: por una parte buscaban las fuentes de la cultura, cuyo centro de atracción era Roma y, desde mediados del siglo XVIII, también los alrededores de Nápoles —me refiero a Herculano y Pompeya, descubiertos por la arqueología en las déca-

das de 1730 y 1740, respectivamente—; por otra, también procuraban la luz del sur y una naturaleza más amable que en el norte frío y sombrío, y se suponía que en ese ambiente vivían hombres y mujeres más próximos de la Naturaleza y que, por esa razón, eran dignos de especial atención.

Entre el cuerpo de más de dos centenas de dibujos ejecutados durante su estancia en Italia, difícilmente encontraremos un solo motivo innovador, que no hubiese aparecido ya antes en la obra de otros viajeros. En Nápoles —ciudad que la literatura ha investido con el título de antecedente ancestral del paisaje pintoresco—, recorre la bahía y las islas de Ischia y Capri, visita Herculano y continúa su camino por la costa amalfitana. Tanto aquí como en Sicilia se interesa primordialmente por las vistas de un paisaje famoso a través de registros literarios y pictóricos. A su retorno a Roma acude a los monumentos clásicos. Y, desde luego, observa y registra los tipos populares, como la figura del Pifferario, un tipo de músicos que solían reunirse en torno de las imágenes de la virgen para ofrecerle serenatas. La obra de Rugendas en Italia es consecuencia directa de la tradición de la ruta pintoresca que se había ido definiendo a lo largo de un siglo o más, y que el artista de Augsburgo asumió fielmente.

Teniendo en cuenta esta experiencia, podemos comprender mejor las opciones de los recorridos que Rugendas llevó a cabo en el continente americano, en su gran *tour* iniciado en 1831.

RUGENDAS: INVENCION DE RUTAS PINTORESCAS EN AMÉRICA³⁰

En la primera etapa, en México —país que atravesó de Veracruz hasta Manzanillo en el Océano Pacífico, vale decir, de este a oeste—, sus principales fuentes de información fueron las expediciones científicas. Concretamente, al hacer un recuento de los lugares que visitó y registró con más ahínco, percibimos que en su mayor parte estos fueron definidos emulando a Alexander von Humboldt; y en algunos casos, particularmente en el campo de la arqueología, también otros viajeros eruditos le sugirieron puntos de interés.

En la observación del paisaje lo guiaron dos temas principales: la vegetación y la geomorfología. Al hojear sus carpetas de ilustraciones de la flora en México, tenemos constantemente la impresión de que el artista estaba empeñado en acompañar las lecciones del *Essai sur la géographie des plantes*. Sea en la exuberancia de la Sierra Madre Oriental, en particular en el espacio entre Jalapa y Orizaba, sea en la región más árida del altiplano central, con fuerte presencia del agave, o ya al final del periplo mexicano, donde dibuja y pinta atentamente los bosques de palmeras del espacio próximo al litoral, Rugendas organiza su percepción del ambiente en términos de tipos fisonómicos del paisaje.

Otro tanto acontece en el ámbito de sus observaciones geomorfológicas. Estas estuvieron dedicadas primordialmente a los volcanes, que encontramos en sus di-

³⁰ Para las referencias a la obra de Rugendas véase: DIENER, Pablo. 1998 (1997-). *Rugendas 1802-1858*. Catálogo de la obra. Augsburgo: Wissner Verlag.

bujos y estudios al óleo, desde el Orizaba, pasando por los monumentales “cerros de fuego” de los alrededores de la capital, el Popocatepetl y el Ixtaccíhuatl, y por el “Mal País” en occidente, donde en 1759 había nacido el volcán de Jorullo, hasta el de Colima, ya en las proximidades de la costa. Estos motivos responden a una inquietud omnipresente entre los naturalistas, que hasta inicios del siglo XIX se habían enzarzado en una discusión sobre los orígenes de la configuración de la superficie terrestre. La disputa giraba en torno a si esta era producto de la sedimentación marina, según afirmaban los neptunistas, o si el factor esencial era la emergencia del magma terráqueo, como afirmaban los vulcanistas. Fue Humboldt quien, después de su viaje americano, dio un respaldo decisivo a la hipótesis de los vulcanistas, despertando un interés generalizado por los estudios de la geología directamente relacionados con estos fenómenos. Siguiendo los pasos de su mentor, Rugendas elaboró una vasta iconografía de los volcanes mexicanos; los registró como individuos singulares de la historia natural, tanto en el espacio que ocupan como en estudios puntuales dedicados al modelado de sus formas.

El conjunto más consistente de su obra mexicana está determinado sin lugar a dudas por una curiosidad asociada al conocimiento de la geografía física del país. No obstante, también es considerable el volumen de trabajos que dedicó al hombre y a los trazos de su cultura. Estos dibujos o apuntes al óleo crean un gran depósito; algunas veces ganan protagonismo en composiciones autónomas, otras son utilizados como motivos que se aplican a la pintura de vistas fisonómicas. Su aprehensión manifiesta un proceso de indagación rigurosa. Así, por ejemplo, los motivos de la arqueología —bastante escasos, por cierto— delatan que Rugendas tomó conocimiento de los trabajos de viajeros como Guillermo Dupaix, comisionado por la Corona española para explorar sitios donde hubiera ruinas antiguas; este lo antecedió en el registro de las pirámides de Centla, en Huatusco, cerca de Orizaba. Su visita a las ruinas de Xochicalco, por otra parte, tiene como antecedente más inmediato al artista viajero de origen bohemio y aficionado a los estudios arqueológicos Jean Frédéric Waldeck, con quien coincidió en México; pero resulta bastante plausible que también tomase conocimiento de los trabajos anteriores, más una vez, de Dupaix e incluso del ilustrado fraile español José Antonio de Alzate. Y su paso por Teotihuacán intuimos que es el de un viajero bien informado, cuyos apuntes son producto de una mirada que identifica y que pretende evidenciar la coherencia del complejo arqueológico.

Y los tipos populares y las escenas costumbristas componen un conjunto numeroso, a los que en la organización final de su obra, realizada en Munich en 1848, Rugendas atribuyó incluso un segmento aparte, bajo el título de “Habitantes de México. Retratos y trajes”. Existe, de hecho, un grupo de pinturas propiamente costumbristas, en el que este acervo de registros de la vida cotidiana es reelaborado en composiciones de un tenor bastante idealizado. Pero por otra parte Rugendas también parece hacerse eco de la tradición pintoresca de la escuela de Gilpin, en cuanto a pensar estas figuras como elementos que pueden contribuir a poner de manifiesto la “idea” de una escena. El valor que poseen en esos casos fue comentado por el teórico inglés a partir de la descripción de un paisaje que caracteriza como “intimidante”, para enseguida afirmar que “nada vendría mejor para una

escena de este tipo que un grupo de bandidos”³¹. Efectivamente, cuando Rugendas utiliza las figuras de esta forma, las somete a la coherencia de todos los demás elementos de la naturaleza, pudiendo ser incorporadas para redondear y dar perfección a las representaciones fisonómicas del paisaje. Tienen, pues, un sentido bien próximo al que les atribuye Gilpin, pero su peso específico es mayor, e irá en aumento a lo largo del viaje por Sudamérica.

De hecho, la decisión de continuar el recorrido en el hemisferio sur del continente implica una mudanza cualitativa relevante con respecto a la etapa mexicana, en cuanto a la construcción de una ruta pintoresca. En primer lugar, se aleja de la ruta de Humboldt; más aún, el hecho de dirigirse a Chile, donde permaneció nada menos que ocho años, fue una opción tomada contrariando las sugerencias del ilustre americanista, que le había advertido acerca de la escasez de atractivos de esas latitudes para un pintor como él. Es con base en la propia obra del artista que podemos interpretar esta opción como un importante cambio de orientación temática. Vemos que durante tres años, de 1834 a 1837, se mueve en un espacio cuya geografía no responde a las expectativas de lo pintoresco en el sentido que proponía Humboldt. Entre los paralelos 30 y 37 de latitud sur, que delimitan sus excursiones, vale decir, entre el área de Coquimbo y La Serena por el norte y la región del río Biobío por el sur, encuentra un clima templado y un tipo de paisajes bastante similar a los que conocía del sur de Europa.

Durante estos años, el objeto al que se dedicó primordialmente y en cuyo registro identificamos propuestas para la construcción de series temáticas gira en torno de la población. En este ámbito, el foco de atención fue la nación indígena de la Araucanía, un pueblo famoso a través de la literatura europea, desde el poema épico de Alonso de Ercilla, pasando por los comentarios de Voltaire, hasta Chateaubriand, y que todavía en tiempos de la estada del artista en Chile continuaba ofreciendo una fuerte resistencia en defensa de su territorio.

Rugendas se aproximó a algunos individuos de esta nación en la región de La Frontera, por la que realizó un breve recorrido de un par de meses entre finales de 1835 e inicios de 1836, y los retrató con lujo de detalles. Y paralelamente inició la elaboración intelectual de una secuencia narrativa, tematizando el conflicto latente entre araucanos y chilenos, en el ciclo de *El Rapto*. Se trata, también aquí, de una construcción idealizada, esta vez, de un conflicto del que tomó conocimiento a través de sus repercusiones en la población chilena. Inspirado en la tradición oral y, casi al mismo tiempo, en el poema *La Cautiva* del argentino Esteban Echeverría –publicado en 1837, pero conocido ya antes, particularmente en un círculo de personas próximas al artista–, compuso un relato visual de los asaltos indígenas a poblados blancos y el subsecuente rapto de mujeres.

Tal como escribió Nebel, no todo el mundo es erudito, pero todo el mundo sí es curioso; es en este sentido que Rugendas traduce un conflicto político-militar, del que no fue cronista, pero sí intérprete, de acuerdo con las expectativas de sus contemporáneos.

³¹ Gilpin apud HUSSEY, 1927, *op. cit.*, 117.

Menos espectacular es la otra vertiente de su observación de la población, dedicada esencialmente a retratar los tipos populares en la singularidad de su existencia cotidiana, en particular del campo y de las minas. Pero sí es notable que en ese ámbito aborde un tema hasta entonces inédito en Chile. Probablemente la idea de realizar un registro sistematizado de la diversidad de la población haya tenido su origen más inmediato en la obra que Claudio Linati había publicado para México, *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique* (Bruselas, 1828). En ese sentido podemos entender el proyecto de publicación del *Álbum de Trajes Chilenos*, iniciado en 1837, y que la ruina del editor Jean-Baptiste Lebas no permitió que pasase de la edición del primer fascículo con cinco litografías. Pero más de un centenar de estudios relacionados con el tema, guardados en los fondos de la Colección de Arte Gráfico de Munich, dan prueba de las proyecciones con que había sido concebida esta empresa. Y el lugar que ocupan estos motivos en su percepción e interpretación de la realidad del país también salta a la vista al analizar la inversión de la relación entre el motivo costumbrista y el paisaje, en comparación con la obra precedente. Si en los cuadros más elaborados sobre México es frecuente que las figuras sean utilizadas para complementar la representación de la fisonomía de la naturaleza, en la pintura de caballete hecha para la clientela chilena es el paisaje el que muchas veces adquiere el carácter de telón de fondo para los motivos costumbristas.

En las riquísimas carpetas de dibujos dedicados a Chile, como también las de Perú y Bolivia, los apuntes del paisaje son abundantes, pero no conseguimos identificar en ellos un denominador común. Parecen, más bien, un diario de viaje en que el artista va acumulando los recuerdos de sus experiencias visuales. Después de la estancia en México, hubo una única ocasión en que Rugendas volvió a abordar el paisaje a manera de un conjunto de obras con coherencia interna para su ruta: esto fue durante la travesía de la cordillera de los Andes, entre Chile y Argentina, un viaje lleno de peripecias realizado entre diciembre de 1837 y abril de 1838. Intuimos que existe una continuidad en el desarrollo de esta tarea, desde que, para su ejecución, el artista utilizó también aquí el estudio al óleo, un recurso técnico bastante difundido, sobre todo entre los artistas europeos que viajaban por Italia, y que también el pintor de Augsburgo descubrió como un estupendo instrumento para aprehender el paisaje del natural, primero en México y después para la pintura de los Andes. Es, por lo demás, una técnica que solo ocasionalmente aplicó a otras áreas temáticas.

La orografía y la morfología del suelo aparecen como el denominador común de la observación en la cincuenta de vistas que componen este conjunto. Valles andinos, cumbres de las cordilleras, macizos de rocas o cortes estratigráficos que quedan a la vista como consecuencia de espectaculares deslizamientos de tierra figuran entre los principales motivos de esta serie. Se trata de un paisaje que, por monumentalidad y grandeza, presenta en sí mismo todas las connotaciones de lo sublime, y que el pintor incrementa enfatizando contrastes de luz y procurando aprehenderlo en diversos momentos del día, por ejemplo, en vistas nocturnas en que la silueta de las montañas parece más intimidante.

El hecho de atribuir a las montañas la categoría de un motivo pictórico singular tiene antecedentes bastante conocidos en la pintura dedicada a los Alpes. Desde las vistas del suizo Caspar Wolf, del último tercio del siglo XVIII, y que fueron

ampliamente difundidas a través de colecciones de láminas llevadas al público por un editor de Basilea, los Alpes ganaron fama como paisajes con carácter primigenio, manifestaciones originales de la historia tectónica, que parecían poder contribuir a desvelar los misterios de la geología del planeta. Rugendas transpone esta tradición al continente americano, y su contemplación de los Andes revela esta pesada carga de contenidos. Como parte del repertorio de su ruta, ofrece, por lo demás, un atractivo contrapunto a su obra paisajista mexicana, más concentrada en la geografía de las plantas y en la observación puntual de los volcanes.

En los años que siguieron a la excursión a través de los Andes observamos un prolongado hiato en la biografía artística de Rugendas. Le sobrevinieron percances de la más diversa índole: un accidente que sufrió en Argentina después de cruzar la cordillera, el rotundo fracaso de una relación amorosa con la jovencita chilena Clara Álvarez Condarco y, no podía ser menos, las miserias de una vida económica tremendamente inestable. El artista viajero parece cazado en las redes del infortunio, de las que solo se liberará una vez que consiga salir del país. Llama la atención, en cambio, que apenas llega a Lima, en noviembre de 1842, retoma el proceso de invención de una ruta temática y vuelve a modelar motivos artísticos para su proyecto, siguiendo en su búsqueda un delicado hilo conductor.

En la capital peruana encontró una larga lista de motivos ya establecidos por numerosos otros autores; entre ellos se cuentan el propio Humboldt o las memorias de Flora Tristán, una obra publicada en París en 1838 y que es mencionada ya en marzo de 1839 en la correspondencia con su interlocutora chilena Carmen Arriagada³². Viajeros de la más diversa índole dan cuenta de la infinita seducción que continuaba ejerciendo la que fuera capital del virreinato. El vasto repertorio va desde las vistas de Lima y el río Rimac desde la Alameda y las imágenes de la rica sustancia arquitectónica de esa capital, hasta episodios de la variopinta vida callejera, las tan famosas como controvertidas figuras de la “tapadas” o escenas de la pomposa vida conventual.

En los tiempos en que Rugendas recorrió esa ciudad, abundaba incluso una producción de imágenes costumbristas de carácter autóctono: los magníficos dibujos a medio camino entre la caricatura y la descripción del peruano Pancho Fierro (nacido hacia 1810). Así pues, si en Chile Rugendas pudo concebir motivos que hasta entonces habían permanecido velados, en la capital peruana buena parte del terreno ya había sido trillada y, al menos en Lima, su quehacer consistió en recapitular para sus carpetas, con los propios lápices y pinceles, áreas temáticas ya bien conocidas. Quizá este mismo hecho lo haya impulsado a realizar, en el breve lapso de tres meses, a finales de 1844, un recorrido a la región del altiplano andino, siguiendo una ruta bastante singular. Del puerto de Callao se embarcó al sur e inició un recorrido que lo llevó de Tacna en línea casi directa hasta La Paz; de ahí fue bordeando el lago Titicaca por el lado sur-occidental y siguió en dirección al Cuzco. En el retorno se dirigió a Arequipa, para salir finalmente al Pacífico en Islay, hoy en el puerto de Mollendo.

³² Óscar Pinochet de la Barra. 1989. *Carmen Arriagada. Cartas de una mujer apasionada*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 191.

Las observaciones del barroco andino aparecen como uno de los grandes hallazgos que hizo durante este recorrido. Ya en Lima hay atisbos que apuntan en sentido de esta curiosidad, concretamente cuando dibujó la escultura barroca de Santa Rosa de Lima, de Melchor Caffa –una obra inspirada en la Santa Teresa de Bernini–, en la iglesia de Santo Domingo. Pero al recorrer las ciudades andinas, su atención es puntual, observa detalles de capiteles o de hornacinas, denotando un interés singular por este lenguaje artístico con características inequívocamente regionales. Tanto más sorprendente es esta atención si consideramos que el barroco en general, más aún el americano, eran objeto de repudio por parte de los espíritus neoclásicos europeos. No obstante, Rugendas persiste, al menos en esta región, en observaciones que denotan interés y admiración por el barroco, tanto en sus detalles como en composiciones de conjunto.

Y el otro campo en que el artista se esmeró por crear un rico conjunto iconográfico en el curso de este veloz recorrido por el altiplano, fue el del pasado prehispánico. Entre sus dibujos se encuentra un buen número de hojas dedicadas a las ruinas de Tiwanaku; en Cuzco registró, entre otros, la Iglesia de Santo Domingo, construida sobre las ruinas del templo prehispánico de Koricancha, y la Calle de la Roca Mayor, con la famosa piedra de los doce ángulos. Y su más importante contribución en este ámbito fue la que hizo en una excursión al noreste de Cuzco, donde visitó y ejecutó los primeros registros visuales del yacimiento arqueológico de Ollantaytambo. Pocos años después, una de las más importantes publicaciones europeas dedicadas al Perú antiguo, realizada en 1851 por Mariano Riveros (director del Museo de Lima) y Johann Jacob von Tschudi, un erudito americanista natural de Basilea, se sirvió de los dibujos de Rugendas para ilustrar algunos monumentos de *Antigüedades Peruanas*, entre ellos, las primicias de Ollantaytambo.

Después de esta etapa del gran viaje americano, Rugendas apenas enunció temas nuevos para su repertorio, así por ejemplo, en la pintura de historia dedicada a la personalidad de Garibaldi y en los dibujos de los tipos militares que actuaban en el conflicto de la región del Río de la Plata. Durante la estada de cuatro meses en Buenos Aires, en 1845, continuó desarrollando el ciclo dedicado a *El Rapto* y, sobre todo, completó la serie de estudios dedicados a los gauchos, que había iniciado en su breve paso por Argentina en 1838. Estos últimos obedecen, por lo demás, a la misma idea que el conjunto concebido contemporáneamente en Chile para el *Álbum de Trajes Chilenos*. Y el año que pasó en Río de Janeiro, hasta agosto de 1846, puede considerarse como un epílogo a los 15 años que había durado esta prolongada empresa. En la comprensión del artista, es probable que Brasil ya representase un capítulo concluido para su proyecto de producción pintoresca.

* * *

Al llegar al final de su gran periplo, Rugendas había construido un amplio repertorio de temas americanos, una especie de guión temático sobre los más diversos aspectos de esta geografía y sus habitantes. Los quince años de arduo trabajo de campo representan el largo tiempo de elaboración de una magna obra dedicada a la América pintoresca. Y su concepción implicó constantes tomas de decisión de

qué debía ser incorporado. En este proceso incidió una multiplicidad de criterios, entre los que sin duda sobresale particularmente el afán por mantener vivo un vínculo con el desarrollo de las ciencias de su tiempo. El registro del paisaje es la expresión más evidente de este empeño. Pero percibimos también el efecto que las incipientes ciencias del hombre tuvieron en el modelado de su propuesta artística; la etnografía cultural en la tradición de Johann Gottfried von Herder, los estudios de arqueología de tradición clásica, en fin, el conocimiento de la historia de los pueblos, con el espíritu de *Le Peuple* de Jules Michelet –publicado el mismo año que nuestro artista viajero concluye su expedición americana–, se traslucen en los fragmentos de este legado.

La obra, como sabemos, nunca llegó a concluirse; Rugendas fracasó, en la medida en que no consiguió culminar su proyecto con la publicación del viaje, lo que para toda empresa de reconocimiento del mundo representaba un anhelo primordial. En ese sentido, solo podemos intuir cuáles habrían sido sus últimas opciones, de qué manera habría dado a conocer al mundo su visión del continente americano. Pero todos los indicios apuntan en un mismo sentido. También él se apropió de la categoría de lo pintoresco y, haciendo valer el carácter proteico que este concepto tuvo desde sus primeras formulaciones, en el siglo XVIII, lo modeló, de acuerdo con sus expectativas y necesidades, acentuando sus connotaciones en cuanto instrumento para el conocimiento de la diversidad americana.



Conde de Clarac, *Selva virgen de Brasil* (1821), grabado, en Pablo Diener y María de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil*. São Paulo, Editora Carpivara Ltda., 2002, 45.



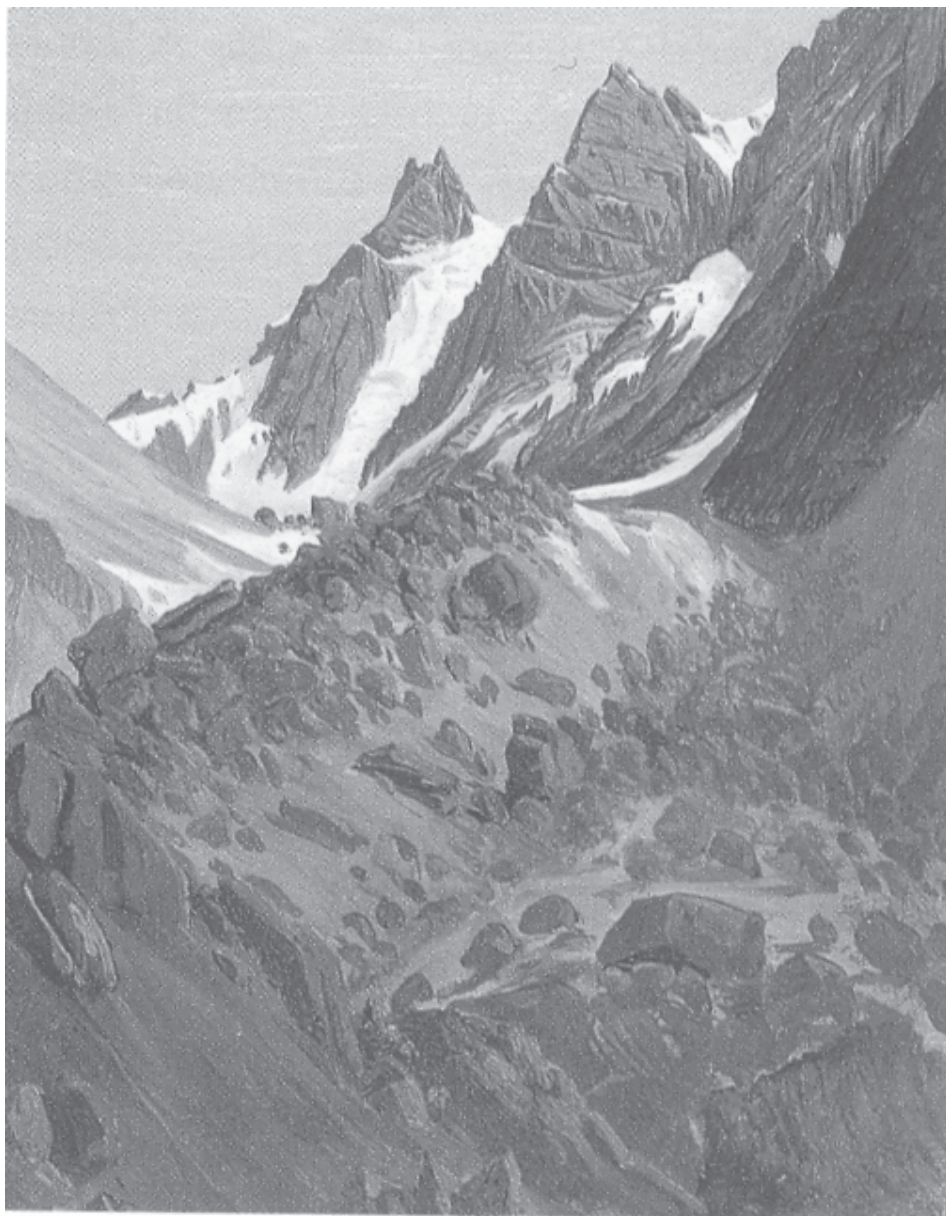
J.M. Rugendas, *Paisaje en la selva virgen de Brasil* (1830), óleo/tela, en Diener y Costa, *op. cit.*, 52.



J.M. Rugendas, *El nevado de Colima visto de Zapotlán* (1834), óleo/cartón, en Diener y Costa, *op. cit.*, 90.



J.M. Rugendas, *Vista del Popocatepetl y del Ixtaccíhuatl* (1831), óleo/cartón, en Pablo Diener, *Rugendas, 1802-1858*. Alemania, Goethe Institut Santiago y Goethe Institut São Paulo, 1998, 215.



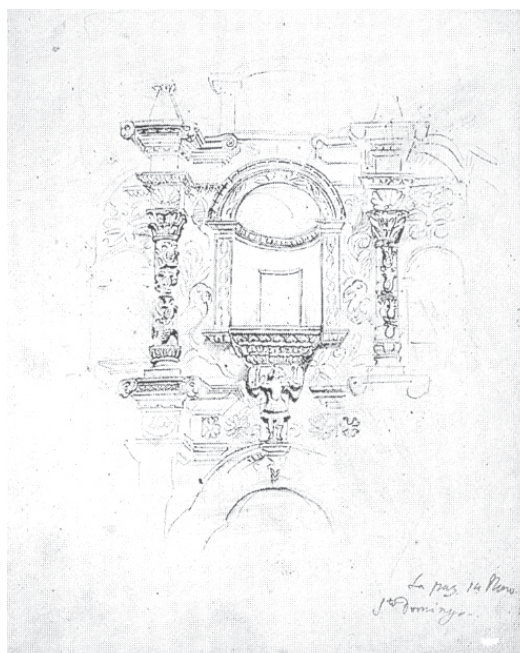
J.M. Rugendas, *Hundimiento e un monte cerca de El Juncal* (1838), óleo/cartón, Diener, *op. cit.*, 102.



J.M. Rugendas, *Minero con un costal en la espalda* (1835-1838), lápiz/papel, Diener, *op. cit.*, 256.



J.M. Rugendas, *El malón* (ca. 1836), óleo/tela, Diener, *op. cit.*, 42.



J.M. Rugendas, *Hornacina del convento de Santo Domingo de La Paz* (1844), lápiz/papel, Diener, *op. cit.*, 56.



J.M. Rugendas, *Capitel de la iglesia de Tiratata* (1844), lápiz/papel, Diener, *op. cit.*, 107.

