

Los viajes y el descubrimiento de la naturaleza en la pintura española del siglo XIX*

Jesús Gutiérrez Burón

Cuando se habla de la relación entre pintura y naturaleza, implícitamente se está pensando en el género del paisaje o paisista, como se decía en el siglo pasado. Un siglo, el XIX, en el que precisamente la pintura del paisaje se convierte, como ya apuntara Ruskin en sus *Pintores modernos*, en el género más característico del momento, en virtud de los avances socioculturales y científicos que afectan por igual a artistas y aficionados o clientes.

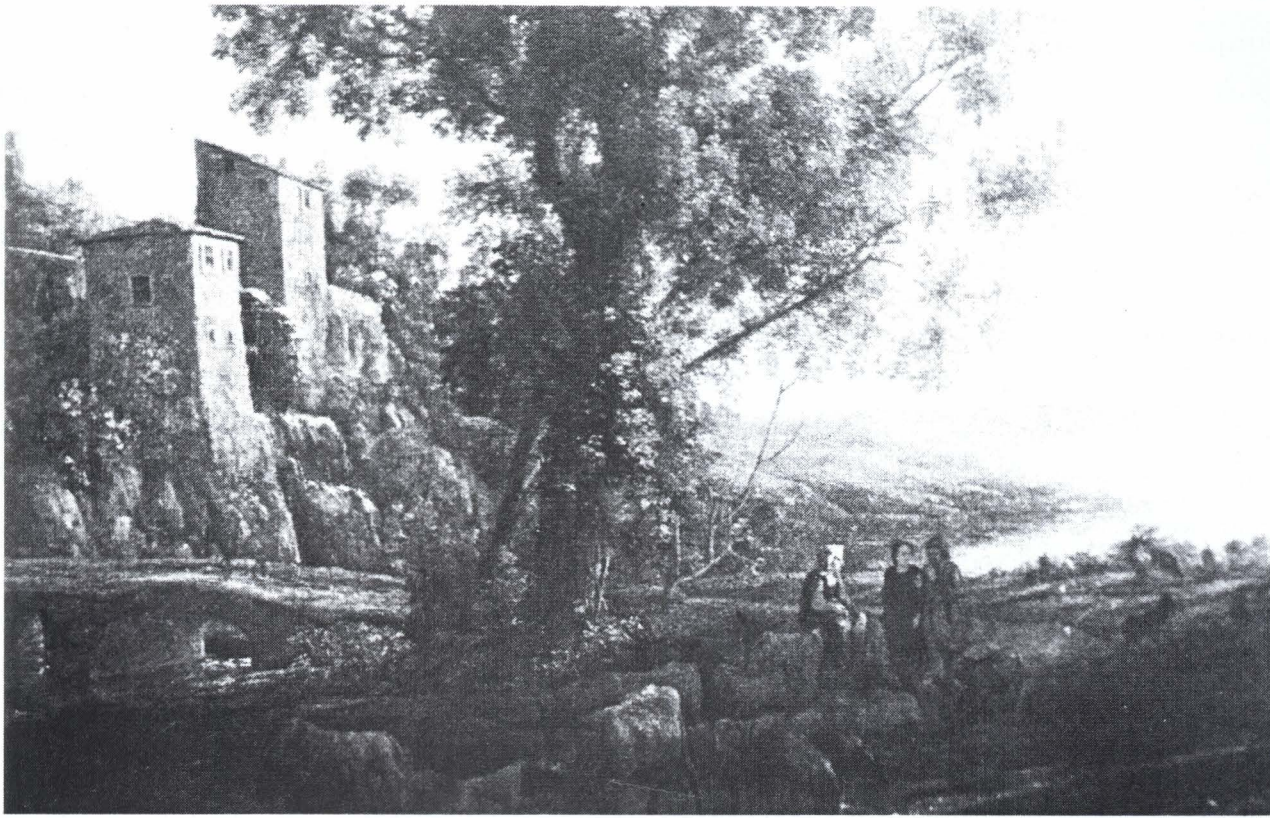
Si echamos una rápida ojeada sobre el desarrollo del paisaje¹, podríamos ver cómo la actitud o disposición del hombre frente a la naturaleza ha condicionado el desarrollo de este género. Por ello, no debe extrañarnos que en la Edad Media, cuando la naturaleza era un peligro real por la inseguridad que entrañaba -de ahí la escasez de redes de comunicación y comerciales y, por el contrario, la importancia cultural de las rutas consolidadas como el Camino de Santiago- o simbólico por identificarse sus seres naturales, las alimañas, con el pecado y los vicios, no existan representaciones de paisaje salvo elementos simbólicos muy concretos como el *hortus*

conclusus.

La sustitución de los fondos dorados por representaciones paisajísticas corre pareja al descubrimiento y valoración de la naturaleza por el hombre que en el Renacimiento se convierte en el nuevo centro de la creación. Sin embargo, la naturaleza o, lo que es lo mismo, el paisaje, todavía no tiene cabida por sí misma sino como fondo de las acciones o actividades humanas. Consiguientemente, al paisaje, como explicaba Alberti, se le tenía como un género menor que precisaba del desarrollo de un argumento -las figuras- para alcanzar una cierta consideración.

En este punto cabría hacer una notable excepción con la situación particular de Venecia a la que, por su forma de entender y disfrutar de la vida -esa mezcla de continuos y peligrosos viajes, para desarrollar su actividad comercial, y de festivas y regocijantes estancias en la propia ciudad o en las villas del Véneto y la llanura padovana-, se puede considerar como la primera sociedad moderna por su capacidad para captar la sensualidad de la naturaleza como refleja excepcionalmente la misteriosa *Tempestad* de Giorgione.

En el Barroco se generaliza la estimación de la



Claudio de Lorena. *Paisaje con pastores*. North Carolina Museum of Art.

naturaleza y, aunque todavía sólo es valorada, al menos por los títulos de las obras, como soporte para el desarrollo de una *historia*, su consideración llega al extremo de que Roger de Piles en 1708, en su tratado de pintura, *Cours de Peinture par principes*, reclamaba ya la autonomía del paisaje distinguiendo entre el campestre y el heroico. Este último, basado en las composiciones de Poussin y Lorena, será el más considerado como demostrarían muy pronto los nobles diletantes ingleses, no sólo por convertirse en sus más fervorosos coleccionistas sino por intentar aplicarlo en sus propias posesiones, dando paso a una nueva concepción del jardín y el paisaje.

Va a ser precisamente en ese momento, el del primer romanticismo inglés, cuando se reivindica el papel determinante de la naturaleza, si bien todavía no por ella misma sino por la proyección de los sentimientos y estados de ánimo del hombre. Es la época de la poesía del

círculo de Coleridge y Wordsworth, de las teorías sobre el gusto de J. Addison, de la exaltación del viaje tanto por lo que se refiere a la necesidad de peregrinar a la patria de la cultura occidental, la clásica, *-el gran tour-*, como al anhelo de descubrir lugares vírgenes, inconmensurables, sin olvidar tampoco la realidad más cercana y cotidiana.

Actitud ante la naturaleza que, lógicamente, tenía que tener su correspondencia en la pintura, plasmándose en dos categorías nuevas: lo sublime y lo pintoresco. Los Cozens, Wilson, Turner y Constable van a practicar un género que, junto con el retrato, llevan a la pintura inglesa a su más alta definición, liberándola de su tradicional dependencia de los artistas continentales. Una pintura en la que cabe tanto la naturaleza en su visión más exaltada *-El alud de los Grisones (1810)*, de Turner, aprovechada luego para cuadros de composición- como la realidad más cotidiana pero no por ello menos bella, cual *El carro de heno (1821)*, justificando así la conocida

afirmación de su autor Constable: *Nunca he visto un objeto feo en mi vida.*

A lo largo del siglo XIX se va a producir un cambio determinante en la sociedad que repercutirá en la consideración de la naturaleza y por tanto también en el género del paisaje. En efecto, la desacralización de la vida y la cultura iniciada con la Ilustración, y el desarrollo económico-social van a propiciar la consolidación de la burguesía como clase hegemónica con su acentuado sentido práctico y positivista que determinará el triunfo del realismo.

Esta transformación de la sociedad y la nueva actitud ante la naturaleza viene propiciada por los avances científicos y tecnológicos². Por un lado, facilitan los desplazamientos -los viajes- como consecuencia de las mejoras en las comunicaciones -en España en 1862 ya estaba ultimada la red principal de ferrocarriles con excepción de la línea a Galicia- por otro, el confinamiento de los hombres en las ciudades genera una añoranza de la naturaleza perdida en la misma medida que lo urbano se impone a lo rural. Menéndez Pelayo lo explica claramente cuando sostiene que: *A medida que el hombre deja de vivir en intensidad con la naturaleza como sujeto, empieza la naturaleza a invadir el mundo poético, es decir, la imaginación, como idea y como objeto.*

La Escuela de Barbizon es la primera que empieza a reflejar esta nueva actitud si bien con una dosis romántica. El descubrimiento por Th. Rousseau del bosque de Fontainebleau en 1833 y, sobre todo, la elección de Barbizon como residencia, es decir, la culminación de su viaje-regreso a la naturaleza, lo llevan a una especie de pintura monotemática: el paisaje de su entorno. Ciertamente aún mantiene una línea argumental - *El pequeño pescador* - pero éste es tan diminuto, tan anecdótico, que se puede afirmar que la

naturaleza y sus accidentes son los únicos objetivos de su pintura. Una pintura que supo definir acertadamente Baudelaire: *Rousseau es un paisajista del Norte. Su pintura respira una gran melancolía. El ama las naturalezas azuladas, los crepúsculos, las puestas de sol extrañas, empapadas de agua, las grandes sombras en las que circulan las brisas, los grandes juegos de sombra y de luz. Su color es magnífico, pero no brillante; sus cielos son incomparables por su suavidad como de copos. Recuérdense algunos paisajes de Rubens y de Rembrandt, únense a ellos algunos recuerdos de pintura inglesa, y supóngase ordenando todo eso un amor profundo y serio a la naturaleza, y podrá quizá tenerse una idea de la magia de sus cuadros. Pone en ellos mucho de su alma, como Delacroix; es un naturalista llevado sin cesar hacia el ideal³.*

Baudelaire va a figurar precisamente en el cuadro que mejor representa el triunfo del paisaje y la exaltación de la naturaleza como argumento primordial de la pintura: El estudio del pintor (1854-5) de Courbet. En efecto, con independencia de otro tipo de interpretaciones o lecturas simbólicas, el hecho de que el pintor, Courbet, esté trabajando sobre un paisaje de su comarca de Ornans, lo podemos tomar como una reivindicación de su trascendencia, avalada por la mirada del niño -la ingenuidad y falta de prejuicios- y la modelo o verdad desnuda. Todo ello con la de que Courbet exhibiera la obra en clara confrontación con el gusto oficial representado por el pabellón francés en la Exposición Universal de París de 1855 que previamente había rechazado su admisión.

En España el paisaje iba adquiriendo también importancia, hasta el punto de que en 1844 fue creada la cátedra de paisaje en la Escuela de la Academia de Bellas Artes⁴. Pero, significativamente, el argumento empleado por la Academia para reclamar su creación había sido

más utilitario que artístico: *Y como este ramo de la pintura sea de tanta importancia en el día, no sólo para el adorno sino también para otros usos de gran utilidad tanto para los útiles trabajos que pueden hacerse y se hacen en nuestro país y en los extranjeros como para viajes científicos y estudios de la naturaleza en una época en que con razón se les da tanta importancia por la utilidad que llevaron consigo: La Academia no ha dudado un momento en proponer tan útil enseñanza*⁵.

A esta utilidad se le añadiría posteriormente otra función de marcando acento nacionalista, la de dar a conocer la diversidad de las regiones de España, como implícitamente reconoce esta salutación a su óptima representación en la Exposición Nacional de 1858: *Añadamos, se dice en una "gacetilla" comentando la inauguración del certamen, con tanto placer como orgullo, que también anuncia la exposición el nacimiento del paisaje español, que por un fenómeno inexplicable, no ha existido nunca en el país que posee las provincias Vascongadas y Galicia, Sierra-Nevada y Sierra-Morena, Guadarrama y los Pirineos*⁶.

Esta "gacetilla", además del sentimiento nacionalista muy acorde con el espíritu de la época, deja entrever la importancia de la pintura como sucedáneo del viaje, destinado a la nueva clientela, la burguesía, que, parafraseando a Galofre, por ser nueva en el sentimiento artístico, es más fácil que comprenda el paisaje que el cuadro de composición religiosa o histórica⁷.

Galofre está admitiendo la intrascendencia del paisaje, lo que facilitaría la comprensión del público poco cultivado, dando la razón a Lope de Vega cuando clamaba contra los pintores viles, que saben hacer árboles y flores, mas no la majestad de las figuras, y así procuran fama con la plebe. En definitiva, lo que estaba en juego era la jerarquía de los géneros, lastre que no podía soltar la pintura de paisaje como parecen indicar las palabras de Murguía en 1855 mostrando su



Rembrandt. Autorretrato. Museo del Louvre Paris.

desacuerdo con el hecho de que sólo se fijasen asuntos históricos para la selección de artistas pensionados en el extranjero: *Una pregunta se nos ocurre ¿por qué los pintores de costumbres y de paisaje no han de tener opción a dicho premio? ¿No pertenecen acaso estos últimos a la gran familia de los artistas? ¿Son por ventura los parias de arte?... Alentémosles, cese el divorcio que pesa sobre los que se dedican al país en nuestra patria; cesen, a su vez, los pintores de figura, y con especialidad los de cuadros históricos y de composición, de mirar a los paisistas como inferiores en el rango de los artistas*⁸.

Cuando Murguía escribía estas palabras se estaba preparando ya la organización de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes que tendría lugar en 1856. En ella se da a conocer Haes que, aunque solamente alcanza una

medalla de 3ª clase, llama la atención de críticos y aficionados por sus dotes y la novedad de su pintura. Haes levanta unas expectativas que se ven confirmadas al obtener medalla de 1ª clase en los dos certámenes siguientes, en 1858 y 1860. En este último caso con *Un país: recuerdos de Andalucía, costa del Mediterráneo junto a Torremolinos*. Cuadro que, aparte de despertar la añoranza de una naturaleza idílica si se confronta con el aspecto actual de la costa malagueña, nos permite acercarnos al secreto de Haes desvelado por el comentario de un contemporáneo: *Este cuadro es de una sencillez desconocida en la historia del paisaje. La composición se reduce a dos grupos de rocas en primer término. La playa desierta, el mar sin barcos, el cielo sin una nube, comunican a este cuadro una pobreza y una aridez que serían insoportables, sino augurase el éxito la extraordinaria verdad y la ejecución, que es de mano maestra*⁹.

El triunfo repetido de Haes repercutió favorablemente en la consideración del paisaje pues no solamente contribuyó a la consagración del artista malagueño aunque de origen flamenco -obtendría, primero, la cátedra de paisaje en la Escuela de la Academia y, luego, el ingreso como miembro de número en la misma institución-, sino también a la creación de la plaza de pensionado de paisaje que hemos visto reclamar anteriormente a Murguía¹⁰. Sin embargo, no fue suficiente para acabar con las reticencias que despertaba este género, especialmente entre los propios artistas, como deja traslucir este comentario de la misma exposición de 1860: *El señor Haes goza ya de un elevado concepto como paisista, nada más que como paisista. Decimos esto, no por ofenderlo, sino porque hay quien suponiéndolo el primer pintor de la época, se olvida de que no pertenece más que al tercer o cuarto género de la pintura, y le prodiga elogios, tanto más imprudentes cuanto todos ellos redundan en perjuicio*

*del artista; porque no hay peor enemigo que un admirador lego y presuntuoso*¹¹.

Los sectores oficiales también compartían esta opinión pues mientras el Congreso de los Diputados pagaba 85.000 rls. por *La muerte de los Comuneros* de Gisbert, el gran triunfador de la Exposición, y, contrincante, Casado del Alisal, recibía por *Los Carvajales* 45.000 rls. del Ministerio, este mismo organismo sólo llegaba a los 20.000 rls. para quedarse con el cuadro de Haes.

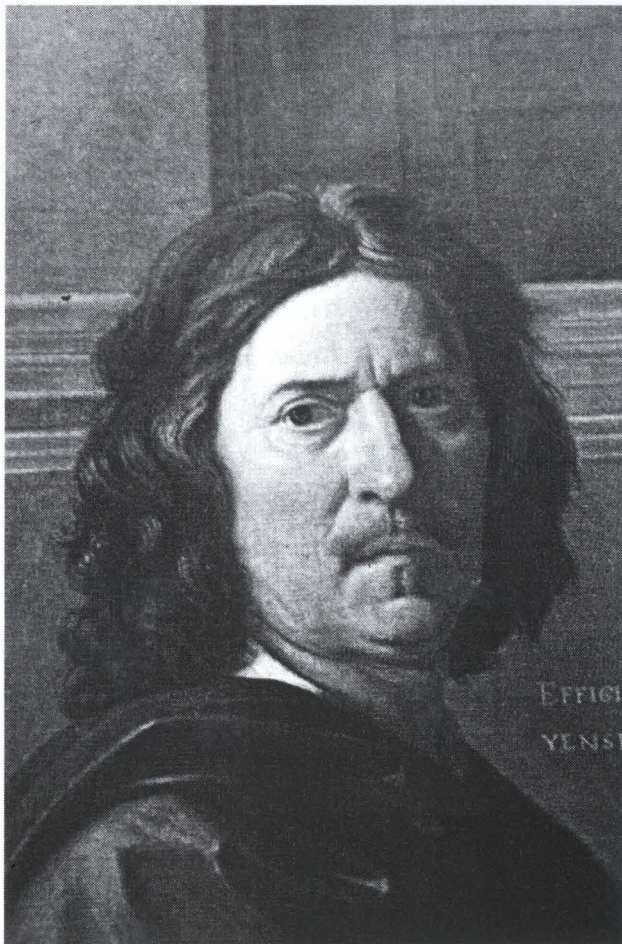
Jerarquización que todavía parece más clara si nos detenemos a examinar el número de obras presentadas y el grado de premios alcanzado. Así, de las 70 primeras medallas concedidas en los 17 certámenes celebrados en el siglo XIX, 40 fueron para la pintura de historia y tan solo 10 para el paisaje. La desproporción es aún mayor si consideramos el número absoluto de obras presentadas en las exposiciones: 625 del género histórico frente a 3.444 del paisaje. (...)

(La desconsideración del género del paisaje fue) apuntada ya por Lope de Vega y constatada nuevamente en 1897 por Jacinto Octavio Picón: *En esta Exposición, escribe comentando el penúltimo certamen del siglo, han figurado algunos paisajes notables, lo cual indica que los artistas se van encariñando con este género, que por cierto no tiene tradición entre nosotros. La causa sería difícil de investigar; pero la verdad es que los antiguos pintores españoles, aquellos que llenaron de maravillas los templos y palacios de nuestras ciudades, mostraron poquísima afición al paisaje. (...) En una palabra, nuestra pintura se deleitó en la representación de la figura humana y de todo aquello que podía contribuir a sostener y fomentar el espíritu religioso: más por una falta de sensibilidad artística indisculpable, miró con la mayor indiferencia las bellezas de la Naturaleza*¹².

Pocas líneas más abajo Picón hace una precisa

defensa de Haes -El iniciador de la pintura de paisajes en España como género independiente- y su método: su estilo, su modo de ver y de ejecutar podrá tener adversarios: habrá quien no esté conforme con sus ideas y sus procedimientos; mas nadie, sin pecar de injusto, podrá negarle la gloria de ser entre nosotros el primero que ha salido al campo con la caja de colores en busca de la verdad y que ha enseñado a sus discípulos ese culto a la Naturaleza, fuera del cual no hay en arte belleza posible. (...)

(En la última década del siglo XIX) el paisaje se había convertido en el género predominante en las Exposiciones Nacionales, pese a que algún crítico, como Fernanflor, cuestiona ya en 1884 esta supremacía con su característico tono festivo no exento de ironía: <<El cultivo del país, como ramo independiente de la pintura, es propio de este siglo,



Poussin. Autorretrato, Museo del Louvre Paris.

y ha tomado carácter epidémico. En la primavera no se puede salir en paz de Madrid sin encontrar un joven sentado en su silla de lona delante de cada árbol, y en verano los paisistas se reparten por la naturaleza más de moda, sin perdonar casita, laguna, pino de buen parecer, ni barquichuelo tumbado en la playa. Hay árbol puesto a la orden del día por algún paisista eminente, que se ha secado, no de viejo, sino de rubor de verse tan mirado y tan reproducido¹³.

Este comentario deja traslucir el sentido claramente conservador del mundo artístico en España, en el que todavía imperaba la académica jerarquización de los géneros. Algo que sin ningún tipo de tapujos reconoce Federico Balart en un texto de título significativo, *El prosaísmo en el arte*, escrito con motivo de la Exposición Internacional de 1892, y formulado en 1893: *El paisaje tiene hoy más aficionados que ningún otro género de pintura. Si preguntáis por qué, os responderán que por ser el más personal, el más subjetivo, el más libre. Yo, aquí en confianza, os diré que, sobre todas las razones filosóficas, hallo una muy práctica para explicar el caso: el paisaje es el género en que con menos trabajo se puede llegar a la medianía. Entre el paisaje y la figura se podría establecer la misma diferencia que entre la guitarra y el violín. El violín y la figura no suele cultivarse por afición; en cambio la guitarra y el paisaje pueden aprenderse "por cifra", para matar el tiempo -y el arte¹⁴.*

Este supuesto carácter aficionado de los paisajistas venía avalado por los descuidos en cuanto a la técnica, que ellos defendían en razón de la modernidad, mientras eran rechazados y descalificados por la crítica más conservadora como F. Martínez de Pedrosa que, en contrapartida, invocaba a Haes porque certero siempre en el punto de vista, en los términos, en las siluetas del bosque o en las rompientes del mar; dulce, melancólico, elegante en la forma y atractivo en la impresión, es un artista que realiza lo bello, sin apartarse, por lujo de originalidad, de lo verdadero. Su



Giorgione. Autorretrato Herzog anton Ulrich Museum.

*procedimiento no lo admiten ya los exclusivistas o modernistas cuyos moldes tal se ensanchan, que, al paso que vamos, pronto veremos sustituido el pincel con el garrote y la paleta con el caldero*¹⁵.

Cuando Martínez de Pedrosa escribía este comentario, no podía estar pensando en Casas, pero, si hubiera tenido ocasión de contemplar sus obras o el Retrato con bicicleta que le hiciera Rusiñol en 1889, probablemente le habría convertido en blanco de sus críticas. Lo que resulta comprensible porque, con independencia de la evolución que estaba experimentando entonces la pintura en gran parte precisamente a partir del paisaje, si se compara la pose desgarbada y arrogante de Casas con la apostura, elegancia y nobleza *siria* de Courbet del "Encuentro", ¿cómo no pensar que difícilmente se podía tener la misma actitud ante

la Naturaleza? Ciertamente Casas, con su atuendo, cual nuevo centauro mecánico acusa los nuevos tiempos, el espíritu de la modernidad, pero parece un pasajero preparado para retratar mecánicamente el entorno, antes que un viajero dispuesto a perderse en la Naturaleza para descubrir y extasiarse ante sus maravillas. Recuérdese, como se apuntaba al inicio, que este descubrimiento de la Naturaleza, justifica, primero, el espíritu viajero de los artistas y explica, luego, como consecuencia, el desarrollo del género del paisaje, el mejor pregonero de esas mismas maravillas.

Notas

* El artículo recoge la ponencia del mismo título presentada en el curso Arte y Pensamiento: Ciudades, Viajeros y Paraísos, organizado por la Fundación Universidad de Verano en La Gomera (24-28/VII/2000). Aprovecho la ocasión para agradecer al Presidente de la Fundación, D. Ignacio Sell Trujillo, y al Director del curso, D. Antonio González Rodríguez, todas las atenciones que tuvieron conmigo y las facilidades que me dieron para publicar este resumen.

1. Puede servirnos como guía en este viaje o recorrido el libro de Sir Kenneth CLARK: *El arte del paisaje* (1949). Barcelona, Seix Barral, 1971.

2. Su influencia en el desarrollo del paisaje en España ha sido estudiada por M^a Carmen PENA *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983.

3. BAUDELAIRE, Ch. *Del paisaje* (1855) en *Curiosidades Estéticas*. Madrid, Júcar, 1988, p. 129. Al juicio de Baudelaire hay que añadirle la pasión de Rousseau por los grabados japoneses (NOVOTNY. *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid, Cátedra, 1978, p. 174), que puede explicar algunos de sus encuadres y la elección de los asuntos.

4. Cátedra de paisaje que a lo largo del siglo XIX fue desempeñada por Jenaro Pérez Villaamil (1844-1854), Fernando Ferránt y Llausás (1854-1856), Carlos de Haes (1857-1894) y Antonio Muñoz Degraín (1895-1919).

5. Citado por DE MIGUEL, P. *La Sierra de Guadarrama en la pintura española del XIX*. Cat. Exp. *Madrid y la Sierra del Guadarrama*. Madrid. Museo Municipal, 1998, p. 115.

6. *El Mundo Pintoresco*, n^o 27, Madrid, 10-X-1858, p. 210.

7. GALOFRE, J. *El Artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, Imp. L. García. 1851, p. 134.

8. MURGUÍA, M. *La Iberia*. Madrid, 26-X-1855.

9. MORA, J. de D. "Exposición de Bellas Artes". *La Discusión*, Madrid, 10-XI-1860.

10. Precisamente en el discurso de ingreso en la Academia (26-II-1859), que versó lógicamente sobre el paisaje, Haes deja clara su concepción de este género en la línea expresada por el comentario anterior de Juan de Dios Mora. Valgan como ejemplo estos dos párrafos: '< En el paisaje la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa, que sobra al hombre con tratar de reproducirla. La multitud innumerable de sus accidentes y combinaciones poca cosa nos permite inventar (...) No se deduzca de lo expuesto que participo de la opinión, comúnmente adoptada, según la cual el fin del artista es la imitación pura y simple. Con este modo de ver, absoluta negación de todo espiritualismo artístico, la máquina de Daguerre haría excelente oficio de pintor > >'. (De la pintura de paisaje antigua y moderna en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*. Madrid, Imp. León Tello. 1872, T. I, pp. 293 y 294).

11. "Un Artista", "La Exposición General de Bellas Artes". *El Clamor Público*, Madrid, 2-XI-1860.

12. PICON, J. O. "Exposición de Bellas Artes. IV". *La Ilustración Española y Americana*. N^o XXV, Madrid, b-VII-1897, p. 6.

13. FERNÁNDEZ FLOREZ, I. "FERNANFLOR". "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 8-VI-1884.

14. BALART, Fdco. "Exposición de Bellas Artes". *El Imparcial*, Madrid, 7-1-1893. *El prosaísmo en el arte*. Madrid, La España, 1893, p. 92

15. MARTÍNEZ DE PEDROSA, F. "Exposición Nacional de Bellas Artes". *Diario de Barcelona*, n^o 206. Barcelona, 24-VI-1884, p. 8831.