

LAS LAMINAS DE LA HISTOIRE NATURELLE
DE BARKER-WEBB Y BERTHELOT O LOS ORIGENES
DE LA IMAGEN GRAFICA DE CANARIAS

CARMELO VEGA DE LA ROSA

Cuando en 1835 aparecen en París las primeras láminas del Atlas sobre las Islas Canarias, con el que se inauguraba la publicación de la *Histoire Naturelle des Iles Canaries*, los lectores europeos comienzan a ver, también por primera vez, nuestras islas.

La *Histoire Naturelle* es el extraordinario resultado de los trabajos llevados a cabo en Canarias por el viajero y naturalista inglés Philippe Barker-Webb (1793-1845) y por el francés, también viajero experimentado y naturalista versátil, Sabino Berthelot (1794-1880). Esta obra constituye una de las más monumentales aportaciones al conocimiento histórico y científico del archipiélago canario, puesto que abarca un amplio espectro temático. Es, por lo tanto, una obra ciclópea, tanto por su extensión (organizada en tres enormes tomos divididos cada uno de ellos en dos partes, más el impresionante Atlas compuesto por tres series de láminas), como por su contenido, que hace referencia, entre otros aspectos, a la geografía, la geología, la historia, la etnografía, la zoología y la botánica de Canarias.

Bien conocida, y frecuentemente utilizada tanto por los científicos como por los historiadores canarios, la obra de Barker-Webb y de Berthelot tiene un valor incalculable, hasta ahora escasamente reconocido, para nuestra historia del arte en la medida en que, la *Histoire Naturelle* es una historia ilustrada, en la que conviven las visiones científicas con otro tipo de imágenes sobre las islas y sus habitantes.

Ciertamente esta voluminosa obra tiene un carácter esencial para las investigaciones sobre nuestras islas: es el punto de referencia sobre el que pivota el análisis científico y los estudios histórico-etnográficos sobre Canarias en el siglo XIX. Además, la repercusión de la obra no es sólo significativa desde el punto de vista de la investigación, sino que

junto a su valor científico tiene también un valor documental de primer orden.

De este modo, la *Histoire Naturelle* se transformaría casi de forma inmediata en una referencia obligada para aquellos viajeros que, especialmente en la segunda mitad del siglo pasado, se disponían a visitar las Islas: la obra de BarkerWebb y Berthelot iba a funcionar, pues, como una referencia previa, pero sobre todo, como una referencia visual, puesto que los grabados que la ilustraban, no sólo eran la más vasta y completa imagen de Canarias ofrecida hasta la fecha, sino también la más exacta y la que ofrecía una iconografía más rica de lo canario y de Canarias.

En este sentido, las litografías que aparecen en la *Histoire Naturelle*, al establecer un arquetipo de las Islas, tendrían una influencia decisiva en la posterior construcción de la imagen de Canarias que van a proponer nuestros artistas, sobre todo los de la generación que va desde Alfaro a Sanz, una imagen que será tomada más tarde, tanto para afirmarla como para desmentirla, por los llamados *costumbristas* y por los *indigenistas*.

La *Histoire Naturelle des Iles Canaries* se editó en fascículos entre 1835 y 1850. De los diez tomos resultantes nos interesa destacar sobre todo la parte segunda del tomo primero, titulada *Miscellanées Canariennes* (1839), y el ya citado *Atlas* (1835-1838), puesto que en estos dos volúmenes se encuentra el grueso de las ilustraciones que vamos a estudiar. Además habría que destacar aquí las láminas de carácter científico —algunas de ellas visualmente deliciosas— que ilustran el resto de los libros, así como los extraordinarios frontispicios que adornan cada uno de ellos.

Las *Miscellanées Canariennes* fueron escritas por Berthelot a modo de libro de viaje y están ilustradas con 67 grabados. El *Atlas*, por su parte, está compuesto de tres series de láminas dispuestas de la siguiente forma:

— Primera serie: 1 grabado a modo de frontispicio (en el que se representa el descanso de los viajeros en la base del Teide), más 14 mapas y algunos planos de ciudades;

— Segunda serie: 12 grabados con representaciones de paisajes alusivos a la geografía botánica de Tenerife y La Palma;

— Tercera serie: 11 grabados dedicados al estudio de algunas especies vegetales propias del Archipiélago.

Si exceptuamos las láminas de esta tercera serie y los mapas de la primera, resultan en total, junto a las de las *Miscellanées*, unas 80

ilustraciones en las que, a modo de amplia panorámica, se nos muestra el paisaje físico y humano de las Canarias de la primera mitad del siglo XIX.

Pero, antes de profundizar en el contenido de estos grabados, conviene apuntar algunos datos sobre sus autores. Las ilustraciones de la *Histoire Naturelle* fueron impresas en París; en la casa C. Adrien, por una serie de grabadores profesionales (entre los que destacan A. St. Aulaire y Emille Lasalle)¹ a partir de dibujos originales realizados en Canarias. Esta era una práctica habitual en la época y como tal se recoge, en el pie de cada una de las litografías, el nombre tanto del autor del boceto (a la izquierda) como el del grabador (a la derecha). Esta información es interesante para distinguir la producción de los distintos grabadores y también para observar cómo éstos uniformizan de forma personal las imágenes, puesto que, al fin y al cabo, en este proceso había un alto grado de intervención y de transformación de la imagen original, que es tamizada por la recreación y, a veces, por la fantasía del grabador.

Pero más que un estudio comparativo de la producción de estos grabadores, nos interesa sobre todo distinguir y analizar la autoría de los distintos dibujos. Sabemos que las imágenes fueron realizadas por J. J. Williams, Alfred Diston y por el propio Sabino Berthelot.

El papel de Diston está perfectamente delimitado, puesto que en realidad lo que se hizo fue utilizar algunos de sus dibujos de la indumentaria canaria, sobre la que trabajaba desde hacía muchos años y que ya eran conocidos gracias a publicaciones como *Costumes of the Canary Islands* (una carpeta con seis litografías realizadas por W. Fisk sobre sus dibujos y editada en Londres en 1829 por la Smith, Elder and Co.) o el libro de Francis Coleman Mac-Gregor, *Die Canarieschen Inseln*, publicado en Hannover en 1831 e ilustrado con varias de sus obras.

Para el caso de Berthelot (al que se deben al menos 14 de las ilustraciones, además de la mayoría de los mapas), esta faceta de dibujante vendría a corroborar sus amplísimas habilidades, tanto en el terreno de los estudios científicos e históricos, como en el de la expresión artística. En todo caso no nos debe sorprender este hecho, puesto que también era algo normal el que el viajero expresase sus sentimientos con la pluma, en sus diarios de viaje, y también con el lápiz o el pincel, de modo que estas imágenes plásticas constituirían un refuerzo de la imagen literaria y se convertían en una excusa visual que activaba los recuerdos y la emoción del viaje².

A Berthelot se deben los grabados que aluden a la isla de La Palma y de La Gomera (más uno de Tenerife), así como la reproducción de

escenas referidas a la pesca (“Brigantín canario pescando en la costa de Africa” y “Pesca nocturna en la bahía de Santa Cruz de Tenerife”), que nos muestran su interés por este tipo de actividades: no debemos olvidar, en este sentido, que Berthelot era un perfecto conocedor de la navegación marítima y que fue el autor de algunos estudios sobre la industria pecuaria, como por ejemplo *De la pêche sur la côte occidentale d’Afrique* (París, 1840) o *Navigation et grande pêche* (París, 1846).

Pero el problema surge a la hora de delinear la personalidad artística de Williams. ¿Quién es J. J. Williams y qué relación mantuvo con Barker-Webb y Berthelot? A José Luis García Pérez, en su libro *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*, se debe al intento, prácticamente el único hasta la fecha, de esbozar la biografía de Williams³. No obstante, el propio García Pérez señala el misterio que se cierne sobre Williams, puesto que no se ha encontrado referencia alguna sobre él y, en todo caso, sólo se conoce la obra que ilustra la *Histoire Naturelle*.

Sin embargo, García Pérez afirma algo que creo debe ser revisado: en su opinión, J. J. Williams era “simplemente un grabador que, sin salir de su taller londinense, reprodujo los dibujos enviados desde el archipiélago. Las escasas citas que tanto Berthelot como Webb hacen de él nos inducen a pensar de esta manera”. Estoy de acuerdo en lo segundo (la ausencia de citas sobre Williams), pero no en lo primero, puesto que:

— por un lado, hemos visto ya que Williams no era el grabador, sino el autor de los dibujos que luego serían reproducidos en los talleres de París (no de Londres);

— por otro lado, una anotación al margen en la lámina n.º 3 de las *Miscellanées* (“Vista de una parte del Valle de la Orotava, tomada en los alrededores del puerto”), nos informa que una de las casas que aparece allí dibujada era la residencia en Tenerife de Williams;

— por último, sea quien sea este tal Williams, debió de mantener una relación estrecha con Berthelot y Barker-Webb, ya que las imágenes que realizó tienen un paralelismo sorprendente con el texto de la obra y manifiestan un idéntico interés en ciertos detalles descriptivos de la geografía, la botánica o el hombre canario. Aquí surge otra de las grandes incógnitas aún por resolver y que ha sido planteada en más de una ocasión: ¿era Williams tan sólo un seudónimo utilizado por el propio Berthelot? En cuanto hipótesis, es una posibilidad que se debe tener en cuenta, aunque no explicaría por qué se distingue de forma expresa en las láminas la paternidad de las imágenes de Berthelot y las de Williams.

En todo caso, el protagonismo de Williams es total, ya que al menos 67 de las ilustraciones (entre los dos tomos estudiados) se deben a él. Estas imágenes de Williams se refieren exclusivamente a las islas de Tenerife y Gran Canaria.

Al margen de la autoría de las imágenes, y anotados ya ciertos problemas de identificación que es probable sean resueltos cuando dispongamos de datos fiables y contrastables, lo que está claro es que estas ilustraciones de la obra de Berthelot y Barker-Webb forman uno de los repertorios iconográficos sobre el paisaje canario más sólidos y completos que nos han llegado del siglo pasado. De hecho, no encontraremos otro conjunto de imágenes planteado con tanta unidad de criterio, con tanto rigor de selección y con tanta riqueza de propuestas en torno a la definición de la singularidad de lo canario.

Además, los grabados de la *Histoire Naturelle* destacan sobre todo por algunos aspectos formales, como son su extraordinaria precisión y su voluntad de detalle. Estos factores son más significativos si comparamos estos grabados con grabados inmediatamente anteriores, como, por ejemplo, los que ilustran algunos de los ensayos de Bory de St. Vincent sobre las Islas Canarias publicados a principios de siglo XIX, y en los que es frecuente encontrar ciertos elementos fantasiosos en la descripción del paisaje canario. Esa fantasía desaparece en los dibujos de Williams o de Berthelot, más próximos, en ocasiones, a la descripción topográfica que a la recreación libre del paisaje. Es curioso como este cambio en las formas de representación se produce tan sólo unos años antes de que haga su aparición la fotografía, cuyas imágenes van a ser exaltadas precisamente por el alto grado de precisión y detalle que eran capaces de dar (recuérdese que la publicación, en 1839, de los grabados de las *Miscellanées* coincide con el anuncio en París del invento de Daguerre).

Pero, ¿qué contienen estos grabados de la *Histoire Naturelle* y por qué los consideramos tan relevantes? Lo que estos grabados nos muestran es, en primer término, una *descripción del lugar*: son una invitación a mirar el paisaje de las Islas, en su variedad y en su complejidad geológica y botánica (no debe olvidarse nunca el carácter científico de la obra). De esta manera, se desarrolla ante nosotros el paisaje rural y urbano de Tenerife (56 grabados), Gran Canaria (12), La Palma (5) y Gomera (1).

Desde el punto de vista temático, es posible distinguir también varios grupos de temas.

En primer lugar, en relación al paisaje, podemos señalar los siguientes:

— vistas generales y panorámicas de núcleos de población y de zonas rurales.

- marinas: vistas desde el mar y panorámicas de la costa y playas de las islas,
- bosques, con especial interés en la representación de la flora de las “selvas” canarias, y
- barrancos, como elemento geográfico característico y como síntoma de una naturaleza atormentada.

En segundo lugar, hay que señalar, y esto es importante, que el paisaje que reproducen estos grabados es un paisaje habitado. En la mayor parte de los grabados encontramos personajes en actitudes diversas y ataviados con los trajes típicos: es decir, los personajes forman parte de una representación costumbrista en la que cada uno asume su papel. La imagen predominante es la imagen del trabajo: el hombre canario —tal es la imagen que se nos ofrece—, vive en una tierra privilegiada por la naturaleza, vive de los frutos de la tierra y del mar y, por lo tanto, es un hombre que vive en armonía con el entorno. Aquí tenemos ya el origen de esa imagen estereotipada, optimista y hasta festiva del campesino canario, que iba a ser uno de los argumentos principales de la posterior pintura costumbrista.

En realidad, estos grabados reducen la imagen del hombre canario a una serie de tipos. Y nunca mejor dicho, puesto que la mayoría de los personajes que habitan esos paisajes son sólo repeticiones exactas de los dibujos de Diston y Williams sobre la vestimenta típica y sobre algunos personajes peculiares de la sociedad canaria (estos habitantes serían incorporados al paisaje por los grabadores en París a su libre antojo): así por ejemplo, el monje franciscano retratado en la lámina n.º 8 (izquierda) aparece de nuevo, formando parte de un entierro que circula por una calle de Icod, en la lámina n.º 30 (“Vista de una parte de la Villa de Icod”); las “tapadas” de esa escena son las mismas que aparecen en la lámina n.º 56 (izquierda); el “vendedor de carbón de Tenerife” de la lámina n.º 7 (izquierda) aparece literalmente calcado en la n.º 19 (“Vista del Pico y del Valle de La Laguna, tomada a la entrada del bosque de Las Mercedes”); la mujer con cántaro en la cabeza y niño de la n.º 58 (derecha) es similar a la que aparece en la lámina n.º 2 (“Vista de una plaza del puerto de La Orotava”), y así sucesivamente.

En tercer lugar, puede citarse también otro bloque de temas, muy atractivos por sus imbricaciones con el desarrollo de ciertas tendencias artísticas europeas del momento, y que remiten a una clara sensibilidad romántica en la apreciación del paisaje y del aborigen de las Islas o, lo que es lo mismo, de la Naturaleza como espacio habitado y como espacio para la experiencia estética. Tres son, los temas en los que es patente esta traducción romántica del mundo:

1. Paisajes con ruinas. La “ausencia de ruinas”⁴, al menos las ruinas habituales que el viajero encontraría en Europa (los vestigios del mundo clásico o las catedrales góticas arruinadas que tanto entusiasmaron a Friedrich), fue compensada en Canarias con otro tipo de atractivos: ya que no había ruinas, ya que no existían señales monumentales de una historia gloriosa, el viajero dirigiría su mirada a la Naturaleza, imaginando en las formas retorcidas de nuestros paisajes volcánicos las señales geológicas de un pasado destruido.

Aún así, la imaginación romántica de Williams descubrió ruinas donde no las había; éste es, en realidad, el tema de dos de las láminas de las *Miscellanées*: la n.º 39 (“Vista de la gruta de Chinguaro y de la Capilla de la Virgen en el barranco de Chimisay”) y la n.º 41 (“Vista del palacio en ruinas de los Condes de la Gomera, en la Villa de Garachico”). La primera de ellas es significativa en la medida en que se relaciona la idea de la ruina con la de la cultura aborigen, doblemente reveladora teniendo en cuenta la bien conocida postura idealista que Berthelot adoptó ante el mundo guanche, aplicando el mito del buen salvaje en sus estudios de los antiguos habitantes de las Islas.

2. Escenas nocturnas. La noche constituye otra de las constantes de la mirada romántica, puesto que es el ambiente idóneo para la representación de escenas misteriosas y enigmáticas. A Berthelot se deben algunas de estas imágenes, ciertamente sorprendentes en un análisis de conjunto de los grabados de la *Histoire Naturelle*: ya se ha citado su escena de pesca nocturna, pero más interesante es, sin duda, su “Bosque de pinos en la isla de La Palma” (lámina n.º 42), en la que encontramos todos los elementos para una escenificación romántica del misterio del bosque (en realidad se trata de la transcripción gráfica de una experiencia que Berthelot tuvo en la primavera de 1830 en el interior de La Caldera y que él mismo relató⁵): sorprendido por la noche, Berthelot continúa su camino en el interior del bosque iluminado por la luz de la luna, (“Unos resplandores vaporosos atravesaban el follaje, las masas de sombra que se proyectaban a lo lejos, ese contraste de oscuridad y luz, daba a este paisaje nocturno cierto carácter mágico”); esta experiencia romántica (sus “dulces contemplaciones” como él las llama) es interrumpida cuando el naturalista se encuentra con unos leñadores y sus hogueras, escena que se representa en esta lámina.

3. La (auto) representación del viajero. Otro de los temas que aparecen de forma reiterada en los dibujos de Williams y Berthelot es la imagen del viajero y la del artista que se representa a sí mismo.

Este tipo de representaciones era ya, como afirma Hugh Honour, una estampa habitual en el arte de principios del siglo XIX⁶. En el ámbito

canario, se cuenta con algunos antecedentes notorios: es el caso de una de las ilustraciones realizadas por Bory de St. Vincent y publicada en sus *Essais sur les Iles Fortunées et l'antique Atlantide* (París), en la que se autorrepresenta dibujando una erupción del "volcán de Chahorra", o el frontispicio de la obra de Manuel de Ossuna, *Viaje al Pico de la Isla de Tenerife* (Barcelona, 1837), en la que el autor aparece realizando un dibujo del Teide.

En el caso de los grabados que estudiamos, se presentan algunas variantes curiosas que pueden aparecer de forma autónoma o en combinación: en un primer grupo estarían aquéllas que nos muestran el descanso del viajero; un segundo grupo, englobaría las imágenes en las que aparece el propio artista dibujando un paisaje; y, por último, un tercer grupo que recoge la imagen del científico que estudia la Naturaleza.

Estas dos últimas imágenes tienen una misma raíz común: la idea del protagonismo del viajero-artista como mirada consciente sobre la Naturaleza. La autorrepresentación del artista en el paisaje (el artista dibuja un paisaje en el que él mismo se incluye y del que, por tanto, pasa a formar parte) es una manera de comunión simbólica entre el Hombre y la Naturaleza.

Además, la imagen del viajero que descansa apunta en el mismo sentido: el viaje no es sólo trayecto y contemplación fugaz, sino también descanso y reflexión sobre lo visto (aquí es posible delimitar también algunas variantes: el viajero que duerme —el sueño como forma o prolongación del viaje—, el viajero que contempla, el viajero que reflexiona, etc.).

El hombre aparece, incluso en estas imágenes del descanso, como observador activo de la Naturaleza. En tanto observador, participa del espectáculo de la misma y conoce su dimensión exacta en ella (en otras palabras, acepta la distorsión de la visión romántica de la Naturaleza): es tan sólo un fragmento ínfimo en un espacio imponente, majestuoso, sublime.

No obstante, estas imágenes sobre *el que mira* el paisaje, que tan ampliamente quedan recogidas en los grabados de la *Histoire Naturelle*, son fundamentales para entender el proceso de creación de la imagen del paisaje canario. No hay que olvidar que el paisaje es una *invención cultural* y que la forma de ver de los primeros viajeros que visitaron nuestras Islas y los primeros artistas que ofrecieron la imagen primera de Canarias fue decisiva a la hora de crear arquetipos (unos modelos propuestos y contruidos por *el que viene de fuera* y, por lo tanto, sujetos a la mirada y al deseo del extranjero: éste es el que enseña al canario a ver su propio paisaje).

Una vez más hay que insistir en que la repercusión de la obra de Barker-Webb y Berthelot, con las litografías de Williams, Diston y el propio Berthelot, fue total en la configuración de la imagen artística del paisaje de Canarias. ¿De qué manera se tradujo esta influencia en el arte canario?

Como es bien sabido, la pintura del paisaje en Canarias nace en la década de 1840, siendo 1847 la fecha clave⁸: es en ese año cuando se celebra la famosa primera exposición de la *Sociedad de Bellas Artes* (creada el año anterior) en Santa Cruz de Tenerife, en la que se exponen los trabajos realizados por los miembros de la misma. La mayoría de estas obras eran copias, aunque también se presentaron algunas pinturas originales, entre ellas algunos paisajes de Nicolás Alfaro (que pasaría a ser, poco después, el responsable de las clases de pintura de paisaje de la *Sociedad*). Por primera vez, aparecían en la pintura canaria elementos alusivos al entorno insular.

En ese mismo año tiene lugar otro hecho importante, también bastante citado: el 5 de septiembre comienza a publicarse, en Santa Cruz de Tenerife, la revista *La Aurora*, un semanario artístico y literario que va a prestar mucha atención a este tipo de pintura y a las actividades de la *Sociedad*. Son bien conocidas las críticas publicadas en la revista sobre las exposiciones de Bellas Artes, animando a los practicantes de este tipo de pintura y solicitando que se prestase mayor dedicación a su enseñanza.

Pero, además, la revista se caracterizó por su compromiso con la imagen gráfica, siendo uno de los primeros periódicos ilustrados de Canarias: en *La Aurora* se publicaron algunos dibujos grabados por alumnos aventajados de la *Sociedad de Bellas Artes*. De hecho, en su primer número apareció un paisaje realizado por Francisco Aguilar, en el que, como apuntó en su momento Padrón Acosta, se distinguen fácilmente algunos ejemplares de la flora canaria. Este interés por plasmar ciertos elementos característicos del paisaje canario, como forma de identificación, se inspira, sin duda alguna, en las láminas de Williams, que ya había utilizado (incluso exageradamente) este tipo de recursos.

Para los que crean que esta relación es demasiado forzada hay un argumento de peso que demuestra que, en esos momentos, las láminas de la *Histoire Naturelle* comenzaban a ser utilizadas de forma frecuente por nuestros artistas: en el n.º 4 de *La Aurora* (26-IX-1847) se publica, como ilustración de un artículo sobre "El Tango", un grabado realizado por Cirilo Romero, que no es sino una copia, con ciertas alteraciones, de una de las imágenes de Williams (se trata de la lámina n.º 7 (derecha) titulada "Habitante de la isla del Hierro bailando un tango", que

representa a Juan el Herreño, un sirviente de Berthelot al que cita con frecuencia en las *Miscellanées*)⁹.

Además, es posible establecer un paralelismo entre la obsesiva minuciosidad en la descripción botánica de los paisajes canarios que realiza Williams y la demanda, cada vez más creciente por parte del público, de pinturas de paisaje que representasen la vegetación propia de nuestro entorno. Son bien conocidas, en este sentido, las duras observaciones que, desde el periódico el *Eco del Comercio* (12-I-1854), se le hacen a Alfaro sobre la falta de fidelidad a la flora canaria en sus cuadros: los árboles de sus cuadros, se le dice, no son árboles del país; no hay palmas, viñedos, piteras o cardones, y “a no ser por el Teide que asoma en lontananza, cualquiera tomaría estos lienzos por vistas de Suiza o de otra comarca montañosa”.

El ejemplo de Alfaro es modélico para observar cómo algunos de los temas tratados por Williams y Berthelot son retomados en el intento de hacer una pintura del paisaje canario: los pequeños dibujos de inspiración romántica, como escenas nocturnas, paisajes de bosques, etc., deben mucho a la sensibilidad hacia la Naturaleza que emana de los grabados de la *Histoire Naturelle*. Incluso formalmente, podemos establecer relaciones entre ambas obras: en su cuadro “Paisaje con Cascada” —objeto de las críticas del *Eco del Comercio*— encontramos el mismo esquema anotado ya para los grabados: naturaleza espectacular, el hombre que observa el paisaje, el artista que lo dibuja, escenas costumbristas, etcétera.

También la obra inicial de Valentín Sanz (cuando Sanz nace, hace ya 10 años que se han publicado las *Miscellanées*) apunto en cierta forma hacia las imágenes de Williams. Esto es especialmente notorio en sus representaciones de escenas costumbristas y de personajes típicos en el paisaje, pudiéndose establecer también más de una comparación formal.

En fin, este tipo de parangones es posible prolongarlos en la obra de otros autores de la época, lo que demuestra la enorme trascendencia de las imágenes de la *Histoire Naturelle*. Estas imágenes constituyen, pues, un auténtico cosmorama de las islas: a partir de ellas, el conocimiento visual del Archipiélago fue una realidad (no sólo para la *mirada externa* sino incluso, como hemos visto, para el propio isleño), aunque fuese una realidad distorsionada.

NOTAS

1. La nómina completa de los grabadores de las ilustraciones de las *Miscellanées* y del *Atlas* es la siguiente: A. St. Aulaire, Emile. Lasalle, E. André, J. L. Tirpenne, Bichebois, Lehnert, Champin, H. Roux, Ed. Hostein, L. Bouffard, A. Chazal y Chirat.

2. Sirva como ejemplo, la anécdota que nos ofrece Ernest Hart en un artículo que se publicó en el *Diario de Tenerife*, en su edición del 18 de julio de 1887, y que llevaba por título “Una excursión en invierno a las Islas Afortunadas”, en el que relata cómo al llegar, acompañado de su esposa, al puerto de Santa Cruz de Tenerife se quedan impresionados con la belleza salvaje del paisaje que contemplan envuelto entre brumas y con matices diversos producidos por los rayos del sol, que les recuerda el encanto de los veranos en Inglaterra. Hart afirma que ese fue el momento elegido por su esposa “para pintar una aguada de tan encantadora perspectiva en su cartera de viaje”, una cartera de viaje que, como él mismo confiesa, “cada día va siendo para nosotros el recuerdo más valioso de las felices escenas acaecidas en nuestros viajes de recreo durante muchos años”.

3. GARCIA PEREZ, J. L.: *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias, 1988; pp. 227-229.

4. MARTINEZ DE GUZMAN, Celso: “Las raíces prehispánicas del arte canario del siglo xx”. Conferencia en el curso *El Museo Imaginado a debate*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, enero, 1992.

5. “Arboles y bosques”, en *Revista de Canarias*, n.º 16, 23-VI-1879.

6. HONOUR, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1989; pág. 107 y ss.

7. “El paisaje cae totalmente dentro del dominio del arte; poniéndolo aún más claro: sin el arte, el paisaje no existiría; el paisaje como tal es una invención del arte”. LUBERS, Frank: “Algunas reflexiones sobre el concepto del Paisaje en el arte de hoy y de ayer”, en *Atlántica. Revista de las Artes*, Las Palmas de Gran Canaria, n.º 1. mayo 1991.

8. Este tema ha sido ampliamente estudiado por autores como Sebastián Padrón Acosta, en su libro *El paisaje canario del siglo XIX* (Santa Cruz de Tenerife, 1950), o Fernando Castro Borrego, en varios trabajos: “Pintura”, en *Historia del Arte en Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1982) y, “La isla de Tenerife recreada por los pintores del siglo XIX”, en *La pintura canaria del siglo XIX en el Museo Municipal*

de *Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias, 1988).

9. Copiar los dibujos de Williams y Berthelot comenzó a ser una actividad frecuente de los artistas en Canarias: es el caso del propio Alfred Diston, del que se conocen varias acuarelas y dibujos copiados de las obras originales de ambos autores (algunos de ellos no publicados en la *Histoire Naturelle*). Véase catálogo de la producción de Diston en el libro de Miguel Angel Alloza Moreno, *La pintura en Canarias en el siglo XIX* (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1981). Alloza utiliza la documentación facilitada por Andrés de Lorenzo Cáceres en "Los trajes canarios de Alfred Diston" (1944).