

ARTE Y CIENCIA EN EL VIAJE PINTORESCO DE FRÉDÉRIC DE WALDECK

CAROLINA DEPETRIS
CEPHCIS, UNAM

Cuando Jean Frédéric de Waldeck llega a México en 1825, lo hace convencido de que arriba no a un mundo nuevo, sino a uno antiguo. Waldeck, sabemos, fue lector de Humboldt, tuvo incluso contacto personal con él, y no desestima, a pesar de las críticas que dirige al trabajo del prusiano, su esfuerzo por demostrar, en medio de la polémica sobre el Nuevo Mundo, que América es tan antigua como Egipto o India. De modo que ya en Waldeck opera una “temporalización” del viaje: ir hacia tierras recónditas guiado no por el tránsito geográfico sino por una traslación hacia la historia pretérita del lugar.

Acompañado por el sustrato crítico que inauguran las indagaciones acerca de la historia de la humanidad formuladas desde la filosofía con pensadores como Herder o Hegel, Waldeck recorre la península de Yucatán con el cometido de recomponer el pasado del lugar.¹ La aventura que encara tiene dos objetivos declarados: “el *examen* y la *reproducción* rigurosa de las ruinas de la América Central”.² El primero pretende revelar el misterio acerca del origen de las construcciones y de los pueblos mayas y obedece a la condición arqueológica de su viaje que anuncia en el título del libro.³ El segundo consiste en representar esos vestigios con veracidad. Esto dice hacerlo como “artista concienzudo” que se ha dedicado a “exponer fielmente” lo que ha estudiado “con paciencia y amor”, y que ha abierto así la “verdadera vía” para que otros puedan lograr “descubrimientos serios” en la región.⁴ De modo que, en su condición de “artista y observador”,⁵ este segundo

¹ El viaje de Waldeck coincide en el tiempo con el desarrollo de la filosofía de la historia, disciplina que permitirá cuestionar y analizar el sujeto histórico, el origen y destino de la historia, en términos críticos.

² Waldeck, 1996, 46. Las cursivas son nuestras.

³ *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836.*

⁴ Waldeck, *op. cit.*, 46.

⁵ Waldeck, *op. cit.*, 48.

cometido aparece, de una parte, como auxiliar del conocimiento científico y, de otra, empata con la condición estética de su derrotero cifrada en el uso del vocablo “pintoresco” en el título. Ambos propósitos, sostiene a lo largo de su testimonio, los cumple con claridad, con exactitud, con conciencia, con imparcialidad y sin concepciones a priori. Así, arqueología y estética condicionan el objetivo del viaje de Waldeck en el tiempo, asociación que no es casual en 1836 ya que, por esos años, especialmente en los estudios geográficos y naturales, arte y ciencia se solapan continuamente. En este trabajo me propongo analizar cómo es la morfología de lo pintoresco, y cómo y por qué resulta para Waldeck una categoría estética adecuada para la episteme científica de su viaje.

LA NATURALEZA COMO ARTE: LO PINTORESCO

En el siglo XVIII y a lo largo del XIX comienzan a ser muy frecuentes los libros titulados “viajes pintorescos”, en donde los viajeros dan a conocer de forma verbal y gráfica realidades que resultan distantes y extrañas a un público mayormente europeo, bastante amplio, no necesariamente especialista pero sí interesado. En la introducción de su *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Carl Nebel sostiene que, junto al atractivo científico de una región, no hay que menospreciar su aspecto pintoresco ya que “no todo el mundo es geógrafo, botánico, mineralogista, etcétera, pero todo el mundo es curioso”.⁶

Al viaje de Nebel por México y al *Voyage pittoresque et archéologique* de Waldeck, podemos sumar, sólo a modo de muestra, *América pintoresca, descripción de viajes al nuevo continente*, de Carlos Wiener, Doctor Chevaux, Desiré Charnay y otros; *Voyage pittoresque dans le Brésil*, de Johann Moritz Rugendas; *Voyage pittoresque dans les grands déserts du Nouveau Monde*, de Emmanuel Henri Dieudonné Domenech; *Voyage pittoresque autour du monde*, de Jules Sébastien Cesar Dumont d’Urville; *Atlas pittoresque du voyage: Vues des cordillères*, de Alexander von Humboldt; *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*, de Jean Claude Richard de Saint Non; etc.

Lo pintoresco empata muy bien con los viajes desde su origen. Se desarrolla plenamente a raíz de que los jóvenes ingleses, a causa del malestar entre Gran Bretaña y la Francia napoleónica, dejaron de cruzar al continente para vivir la experiencia iniciática del Grand Tour. Forzados a permanecer en la isla, comenzaron a fascinarse por la parte celta de Gran Bretaña y a viajar por las Highlands escocesas, lo que dio lugar al desarrollo del vocablo “pintoresco” que no sólo designó estas experiencias viajeras, sino que afectó la forma de viajar y representar esos derroteros. El reverendo William Gilpin, quien impulsó el debate estético en torno a lo pintoresco en *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc., Relative Chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770*,

⁶ Citado en Diener 2006, 37.

publicado en 1782, exhorta a los viajeros a contemplar “*the face of the country by the rules of picturesque beauty*”.⁷ Estos viajeros pintorescos estaban fuertemente estimulados por la búsqueda de un pasado épico propio siguiendo el rastro de Ossian, personaje que comenzó a ser conocido en Europa después de que, en 1762, el poeta escocés James Macpherson descubriera y tradujera unos supuestos poemas épicos galeses, publicados como *Fingal* y *Temora*, escritos por aquél en el siglo III. De modo que el viaje pintoresco está condicionado, desde el comienzo, por una melancolía de pasado, por una búsqueda de lo pretérito. A esto se suma el cambio desde una contemplación del entorno de las ciudades, especialmente de Italia, como si fuesen museos al aire libre por los jóvenes viajeros del Grand Tour, a una percepción estética del entorno natural. La naturaleza comienza así a verse como un “cuadro vivo” que proyecta idénticos efectos que los “cuadros muertos” de los museos en el ánimo y en la imaginación del viajero-espectador.

A partir de esta contemplación específica de la naturaleza viajada se define la acepción más inmediata del término: “pintoresco” es lo susceptible de ser pintado. Una realidad natural definida como pintoresca es, entonces, una realidad que se representa y presenta como si fuese una composición pictórica. Los viajes pintorescos fueron, sin duda, un género *à la page* en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, pero esta condición pictórica que encierran sugiere que estaban concebidos en torno a una manera concreta de parcelar y configurar lo viajado en “escenas” naturales para ser mostradas y para ser vistas tal como se compone y observa un cuadro. Como modo de observación y representación lo pintoresco, entonces, abrevia de la siempre difícil relación entre arte y naturaleza.

Desde el desarrollo de la ciencia moderna, incluso desde sus primeros tímidos inicios en el Renacimiento y hasta el surgimiento de lo pintoresco, la naturaleza había sido considerada en la ciencia (y siempre fuera del ámbito teológico, por supuesto) como un mecanismo que sigue ciertas leyes de funcionamiento físico objetivas, y en el arte mayormente como subsidiario en una composición plástica, es decir, como fondo o como alegoría.⁸ A partir de la segunda mitad del siglo XVIII cambia el ángulo de percepción del arte y comienza a ser comprendida como una composición con valor intrínseco. Concebir a la naturaleza como arte tendrá enormes implicaciones en el desarrollo de la estética como disciplina crítica y también en el ámbito gnoseológico, tanto científico como filosófico. Una de las implicaciones más revolucionarias de este giro para la historia del pensamiento humano será la traducción de la contemplación del mundo exterior en una de

⁷ Citado en Buzard, 2002, 45.

⁸ No ocurre lo mismo en el plano de la especulación teórica y de los estudios prácticos de dibujo, en donde el estudio razonado de la naturaleza es fundamental en el Renacimiento. La tensión lógica, sin embargo, entre una acepción mimética de la naturaleza y su “mejoramiento” aplicando de forma racional los cánones clásicos es algo que escapa a la reflexión teórica de este período, como bien lo señala Panofsky en *Idea* (pp. 45 y ss.).

índole subjetiva y viceversa, y la consecuente integración de la imaginación como facultad crítica en los procesos gnoseológicos. En definitiva, el Romanticismo.

Una consecuencia lógica de esta nueva concepción estética de la naturaleza es el desarrollo del arte del paisaje, muy presente en la pintura, en la poesía, en las descripciones de los apuntes de viaje (científicos o no), en la escenografía teatral y, muy especialmente, en la jardinería, arte en donde la distinción entre soporte y obra está muy diluida, motivo por el cual será fundamental en el pintoresquismo.

En la jardinería, este arte del paisaje concebido por un “*picturesque eye*”, como sostiene Gilpin, supone en la base construir un jardín que siga los principios del arte pictórico, hacer que el jardín se asemeje a una pintura. El juego mimético es doble: el jardín *reproduce las reproducciones* de la naturaleza de la pintura de paisaje, especialmente las composiciones de Nicolas Poussin, Claude Lorrain y Salvatore Rosa. Pero, y esto es sumamente importante para nosotros, el jardín —y con él todo arte del paisaje—, acentúa en este juego de espejos el valor “natural” de la escena creada, soslayando siempre el hecho de que efectivamente existe este cruzamiento mimético entre arte y naturaleza. De modo que un jardín pintoresco, un paisaje pintoresco, una descripción pintoresca se nutren de referentes pictóricos concretos y declarados además por los críticos ingleses que con sus tratados definieron la categoría, pero simulan mostrarnos una naturaleza despojada de referente, una naturaleza *natural*, una naturaleza *real*. En el jardín, incluso, se simula el hecho de “mostrar” gracias a una ilusión de mimesis extrema: el jardín, configurado esencialmente con elementos naturales (vegetación, agua y piedras), *es* la naturaleza.

Este “efecto de realidad” del paisaje pintoresco queda claramente expuesto en *El arte de los jardines modernos* (1780), de Horace Walpole. Walpole, uno de los grandes defensores de la estética pintoresca, siguiendo la retórica antitética de la *Querelle* entre antiguos y modernos, opone el jardín “moderno” inglés al jardín clásico romano, al jardín francés y al jardín chino.⁹ La confrontación descansa en esta problemática relación arte/ naturaleza: para Walpole, en el jardín moderno, como en el paisaje moderno, artístico es aquello que oculta su arte y revela su naturalidad. Así, más artístico es un paisaje cuanto más se asimila a la naturaleza y más artificioso es cuanto más está ornamentado y enriquecido por el arte. Artificiosos son, entonces, los jardines barrocos franceses, con sus declives, terrazas, escalinatas, avenidas de árboles y arbustos recortados, con sus jarrones, obeliscos y demás ornatos, con surtidores y fuentes de mármol, con bordados de *parterre* que obsesionan tanto la simetría como la perspectiva. Opuestos a la naturaleza, estos jardines tienen, según Walpole, su correlato pictórico en los paisajes de Watteau y Durfé. En contraparte, los modelos pictóricos del jardín moderno están en Gaspar y en Claude Lorrain porque, como en sus cuadros, en el jardín inglés la

⁹ A finales del XVIII, Walpole se suma, en realidad, a otros pensadores ingleses de principios de siglo que opusieron el jardín artificial al natural. Shaftesbury, en *The Moralists* (1709), sostiene que una escena natural debe efectivamente representar a la naturaleza en toda su rudeza e irregularidad.

belleza artística radica en la irregularidad natural y no en la “pesada e insistente regularidad” de los jardines franceses. En la estética moderna, el arte del paisaje “detesta la línea recta” tanto como la evita la “silueta graciosa y espontánea de la naturaleza”, esencialmente irregular, invasiva de toda simetría. En estos paisajes “todo es grande y extraño y primitivo; los paseos no parecen diseñados, sino abiertos a través del bosque de pinos; y el estilo del conjunto es [...] grandioso, y está concebido con [...] serio aire de extensión salvaje y sin cultivar”. Tan estrechamente ligado está a la naturaleza este tipo de paisaje, que incluso William Kent, por seguirla, la imitó “con tal fortuna que empezó a pensar que todas las obras de ésta eran igualmente susceptibles de ser imitadas” y plantó en el jardín de Kensington “árboles secos para dar un mayor aire de veracidad al escenario”.¹⁰

Además de definir a la naturaleza como una entidad de rasgos rudos e irregulares y al arte como un trabajo artificial de ordenamiento y pulido, todo el tratado de Walpole sugiere que el jardín moderno no es un espacio para ser vivido, sino para ser contemplado: “la belleza más importante de todo jardín” está en “la perspectiva y los puntos de vista atractivos”.¹¹ Este mismo carácter visual del jardín pintoresco lo resalta Uvedale Price en *Essay on the Picturesque* (1794), al relatar cómo Joshua Reynolds quedó profundamente perplejo cuando el pintor de paisajes Wilson señaló desde Richmond a unas “figuras” lejanas que no eran, como el vocablo sugería a Reynolds, estatuas, sino un hombre y una mujer caminando. Los seres humanos, dentro del paisaje pintoresco, son meras “figuras” en una composición y son, por lo general, personajes que tienen en el imaginario una fuerte asimilación con la naturaleza; en Europa serán campesinos, en América serán los indios y tipos locales.

Vemos, entonces, que lo pintoresco está conformado como categoría estética sobre dos rasgos muy contradictorios: la composición pintoresca sigue el dictado de las leyes de lo natural, pero esa naturalidad tiene las cualidades de lo pictórico. Vamos a repasar esto con detalle.

En 1756 aparece en el panorama de la reflexión estética una categoría que revolucionará la preceptiva de orden clásico definida por los principios de orden, serenidad, claridad, simetría y proporción que rigieron el arte desde el Renacimiento. A raíz de la publicación de *Philosophical Enquiry unto the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke abre las puertas del arte a todo aquello que no forma parte de una naturaleza racionalizada: lo excesivo, lo oscuro, lo asimétrico, lo inarmónico que excitan, a pesar de estar alejados del canon clásico, un goce estético en el espectador, un goce contradictorio que Burke define en el oxímoron “dolor delicioso” o “placer negativo”. A partir del tratado de Burke, lo sublime será soporte de otras categorías artísticas que susci-

¹⁰ En lo que sigue ver Walpole, 2005, 23, 52, 21, 56, 51.

¹¹ Walpole, *op. cit.*, 57. Las “vistas” componen en general el ingrediente visual de los “viajes pintorescos”.

tan placer estético a partir de objetos y realidades que lo clásico sistemáticamente rechaza. En el costado negativo del goce, apuntalando la carga violenta y temible de lo sublime, se desarrollarán la vertiente gótica especialmente en arquitectura y literatura, y el romanticismo oscuro; acentuando lo placentero de la experiencia sublimante reposará lo pintoresco. La base de este cambio está en una reconsideración de lo que se entiende por “naturaleza”: natural, como lo propio de la naturaleza, es aquello que sigue el dictado de una concepción no idealizada, esto es, de una naturaleza en su esencia irregular, asimétrica, excesiva, variable. Un paisaje pintoresco, entonces, en el marco de esta nueva preceptiva estética, está definido por una serie de elementos que destacan la condición natural de la escena: tendrá senderos retorcidos, malezas, vistas agrestes, árboles caídos o fragmentados, raíces expuestas, atmósferas vaporosas, juegos de luces y sombras, variaciones del paisaje súbitas con la inserción de rocas, cascadas, ríos, cabañas o puentes, figuras humanas o animales que destacan el valor de lo rural y un componente de crucial importancia para nosotros: ruinas. Estos rasgos formales aparecen en esta vista pintoresca de Palenque realizada al óleo por Waldeck (lámina 1).

Las ruinas son, para Waldeck, el objeto primordial de su viaje porque en ellas se encuentra cifrado el misterio de quiénes fueron los antiguos pobladores del área maya. Este interés científico por los restos de edificios de América Central tiene su correlato en la esfera del arte ya que el gusto estético por las ruinas



Lámina 1. Vista pintoresca de Palenque realizada por Frédéric de Waldeck. Biblioteca Nacional de Francia.

penetra de manera extraordinaria en la Europa dieciochesca y romántica. Gracias a los descubrimientos arqueológicos del sur de Italia, este gusto por el ruinismo no sólo se desarrolla en la arqueología, el coleccionismo o la anticuaría, que son sus ámbitos naturales, sino en la pintura, en la novelística gótica y romántica, en la poesía, en los diarios de viajes, en la jardinería, en la escenografía operística, todos, en fin, soportes del pintoresquismo. Esta fascinación por las ruinas hay que pensarla en el marco del interés por el pasado y destino de la humanidad y de sus civilizaciones que ocupa a la filosofía de la historia. Así como Oriente aparece, desde este ángulo de referencia, como origen de la humanidad y su inclusión en el mapa de reflexión de Europa impulsa una fuerte conciencia planetaria que establece parentescos cercanos en realidades alejadas, las ruinas concentran en ellas la inquietud sobre el origen y el final de los hombres y de sus sociedades. Por eso, como motivo, son muy potentes para excitar la imaginación histórica ya que abarcan las tres dimensiones temporales: permiten imaginar a partir de fragmentos rocosos un esplendor pretérito y muestran también lo efímero de cada grandeza presente en un futuro de inexorable decadencia, como queda manifiesto en esta “Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas” (1796), cuadro de uno de los maestros del ruinismo, Hubert Robert (lámina 2).

Por estar, entonces, tan vinculadas a la preocupación en torno al tiempo, acompañan la percepción y representación que nacen de los viajes “temporalizados” propios de la Ilustración y del Romanticismo.



Lámina 2. *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas*, de Hubert Robert. Musée du Louvre.

Surgen también en un momento de la historia de la humanidad, y esto lo veremos con detalle más adelante, en que comienza a pensarse al arte y a la belleza en términos sistemáticos con el surgimiento de la estética como disciplina. Esta inquietud, sumada a la preponderancia que cobra el pasado como foco de atención cognitiva y estética, deriva en la fuerte convicción de que las ruinas son objeto de belleza: es un *dictum* del Romanticismo asumir que sólo en el pasado está la belleza, y los decadentes dirán luego que “*plus belle que la beauté est la ruine de la beauté*”, ambas convicciones derivadas en gran medida de la estética pintoresca condicionada, como mencionamos, por una melancolía de pasado.¹² En este sentido, incorporar el motivo de las ruinas en las composiciones es un recurso, como será luego facetar los objetos en la vanguardia cubista, para incorporar la dimensión temporal a un arte atemporal como es la pintura. Así consigue el pintoresquismo, a través de la continua inserción de ruinas dispersas en el paisaje natural, representar el paso del tiempo en una dimensión plana inmóvil.

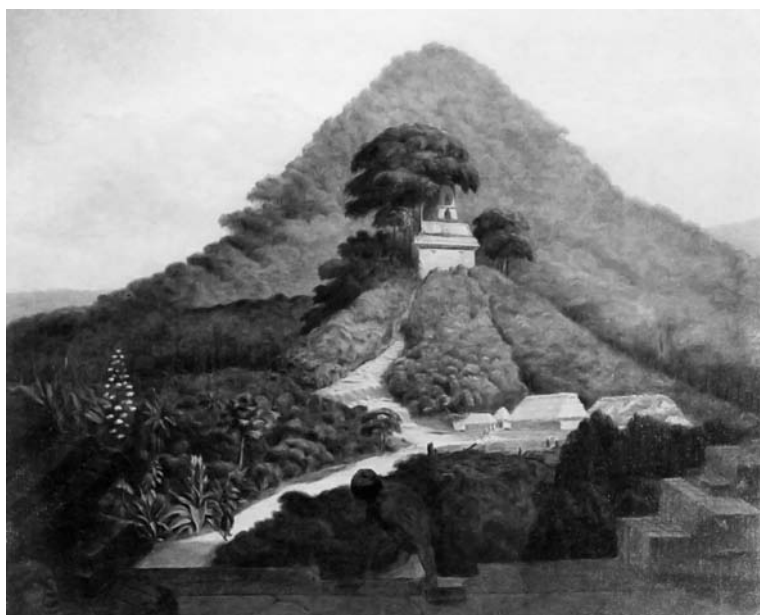


Lámina 3. Vista del templo de la Cruz, en Palenque.
Frédéric de Waldeck. Biblioteca Nacional de Francia.

Ocurre también que esta “temporalización” de la escena por medio de las ruinas que supera el estatismo de las representaciones pictóricas, pretende “naturalizar” aquello que es producto, en esencia, de una construcción humana. Ejemplo de ello lo encontramos en el mismo Waldeck quien, en sus pinturas, inserta las ruinas

¹² Sostiene Townsend: “*The picturesque is never shiny and new*” (1997, 367).

en un escenario que conforma, a su vez, un paisaje natural con implicaciones estéticas y morales que trasladarán el objeto de estudio del gabinete de observación al ámbito de las emociones y de la imaginación tanto del viajero como de sus lectores. Las ruinas son, para Waldeck, “misteriosas”, “colosales”, “hermosas”, “soberbias”, siempre aparecen rodeadas de una vegetación densa que oculta los edificios a la vista, incluso sepulta ciudades enteras “que nadie ha visitado todavía” y resalta, junto con juegos de luces y sombras, el efecto recóndito, solemne, melancólico, mágico que tienen (lámina 3).¹³

Al ubicar las ruinas en medio de un escenario vivo de plantas, árboles y animales, lo pintoresco consigue integrarlas en la dinámica general de la naturaleza. El gran preceptor del pintoresquismo, Gilpin, sostiene que “*a ruin is a sacred thing. Rooted for ages in the soil; assimilated to it and become, as it were, a part of it; we consider it as a work of nature, rather than of art*”.¹⁴

Esta condición “natural” de las ruinas pintorescas empata, en América Central, con el hecho de integrarlas en un paisaje sublimante de índole tropical que, de una parte, conmueve el ánimo por su magnificencia y, de otro, estimula la imaginación histórica que procura recomponer el pasado. Dice Waldeck:

El aspecto de estas ruinas [Uxmal] es admirable a la hora en que el sol las inunda de una luz espléndida; las sombras formadas por las salientes de los monumentos hacen resaltar las ornamentaciones que las decoran y les dan un valor que no tienen cuando los contrastes de luz y de sombra no existen. En la noche, a la claridad de la luna, el efecto no es menos imponente: esas masas colosales, rodeadas de un silencio solemne y medio envuelta en tinieblas, inspiran melancólicos ensueños y llevan el pensamiento hacia los lejanos tiempos en que una población de extrañas costumbres, de creencias bárbaras, habitaba la gran ciudad cuyos restos hoy se pisan.¹⁵

Las ruinas americanas aparecen “vivas” y esto por dos razones. Primero, su “naturalización” repercute con idéntico efecto al que produce en el espectador un paisaje natural. El paralelo entre esta descripción citada de Waldeck y la siguiente de un paisaje tropical apuntada por Humboldt es notable:

Si me fuera permitido entregarme a los recuerdos de viajes lejanos, señalaría entre los goces que presentan las grandes escenas de la naturaleza, la calma y la majestad de esas noches tropicales, cuando las estrellas, desprovistas de centelleo derraman una suave

¹³ Ver Waldeck, *op. cit.*, 229, 169, 173, 236, 241, 229, 246. El contraste de luces y sombras es otro componente fundamental de las escenas pintorescas, ya que destaca la cualidad pictórica de la escena, aquella que tiene que ver con el color y no con la línea y el dibujo, como ocurre con el arte clásico. Es por ello que los momentos del día y del año que más resaltan en las composiciones pintorescas son aquellos que explotan al máximo los juegos expresivos de luces y sombras sobre los objetos: el amanecer o atardecer, y el otoño.

¹⁴ Citado en Watkin, 1982, 64.

¹⁵ Waldeck, *op. cit.*, 229.

luz planetaria sobre la superficie blandamente agitada del océano [...]. Todo lo que apenas perciben los sentidos, lo que los sitios románticos presentan de más admirable, puede ser un manantial de goces para el hombre; su imaginación halla en qué ejercitar libremente un poder creador.¹⁶

Segundo, las ruinas americanas aparecen vivas en el escenario histórico de la humanidad. Cuando Waldeck, al inicio de su libro, sostiene que Egipto está agotado, sigue en realidad la estela de pensamiento humboldtiano quien, a su vez, sigue la distinción de Cuvier entre especies vivas y extintas para sostener la vitalidad de los monumentos del mundo griego clásico y la fosilización de las ruinas de las altas culturas orientales. No otra es la opinión de Hegel en *Filosofía de la historia* cuando dice que “nada ha quedado de los dos imperios ubicados sobre el Tigris y el Éufrates, salvo impresionantes montones de ladrillos”, y que el antiguo Egipto “existe únicamente bajo tierra, con sus mudos muertos”, con su “piedra muda de pirámides”.¹⁷ Al empatar, a través de lo pintoresco, la vitalidad de las ruinas americanas con las clásicas, Waldeck pretende legitimar la importancia que tienen las tierras de América Central en la historia de la humanidad y, correlativamente, la importancia sustancial que, en el panorama científico europeo, encierra su propio testimonio.

Así, esta vitalidad de las ruinas se explica, de una parte, en el hecho supra-subjetivo de que estimulan la conciencia histórica y en el subjetivo de excitar la imaginación, el pensamiento, la ensoñación del que las ve. Esta repercusión del efecto pintoresco en el observador hay que comprenderla en la estela del surgimiento de la estética. Las preguntas en torno al fenómeno artístico no nacen, evidentemente, en el siglo XVIII: es en el Renacimiento cuando surgen los grandes tratados sobre la cuestión del arte y la belleza, y es en la filosofía racionalista del XVII cuando el hecho de la creación artística comienza a escapar del exclusivo dominio racional hacia un principio esquivo, subjetivo como es el “gusto”. Pero en el siglo XVIII, con textos como *Estética*, de Baumgarten, *Historia del arte en la Antigüedad*, de Winckelmann o los *Salones*, de Diderot, la reflexión en torno al arte se vuelve más sistemática y, especialmente, autoconsciente de su entidad gracias a una fuerte conciencia artística crítica. Para empezar, el término “estética”, concebido por Baumgarten, especifica que la disciplina se ocupa de hechos de la sensibilidad (*aistheta*) y no de hechos del entendimiento (*noeta*). Sin embargo, Baumgarten, siguiendo a Leibniz, ve en la estética una indagación sistemática del arte y de lo bello que tiene, como ocurre con la ciencia, el objeto de alcanzar explicaciones y conocimientos constantes. La diferencia, apuntalada por esta consideración autónoma del arte, es que este conocimiento no es de orden intelectual sino, para usar el término contemporáneo, “moral”. El ámbito del arte se define, con el surgimiento de la estética, en el marco de las ciencias

¹⁶ Humboldt, 1852, 6.

¹⁷ Hegel, 2008, 94.

morales, como la historia o la política, ciencias que atienden todo lo que no es puramente físico en el hombre y en su entorno, todo, en definitiva, lo que atañe a la dimensión subjetiva. Así, las obras de arte deben despertar las pasiones, los sentimientos y la imaginación del público con alguna finalidad práctica o emotiva.

Dos consecuencias nos interesa destacar aquí de esta indagación sistemática en torno a la práctica y finalidad del arte que surge en el XVIII: primero, según se va desprendiendo la estética de la facultad humana meramente racional y se va acercando a otras como el sentimiento o la imaginación, se va acentuando la condición subjetiva del hecho artístico y admitiendo, en consecuencia, cierta variabilidad en los juicios de gusto. Esto será trascendente para el arte, porque es a partir de ese momento que comienza a divorciarse de la consideración normativa de lo bello en términos de perfección clásica para acercarse a una concepción moderna que abarca lo inacabado, la deformidad, lo característico, lo sugerido, la variabilidad, rasgos todos que atañen, como vimos, a una nueva manera de concebir la naturaleza. Segundo, con la estética, la belleza deja de ser una categoría central como había sido hasta ese momento y comienza a compartir con otras la definición de lo estético. Una de estas categorías es lo sublime, la otra lo pintoresco.

El estímulo de la imaginación que el pintoresquismo conlleva tiene muchos y muy variados objetos.¹⁸ En el ámbito de los viajes arqueológicos como es el de Waldeck, colabora en excitar la imaginación histórica para recomponer un escenario pretérito desde unos restos presentes. El estímulo de la emoción es, en contraparte, menos variado. Una escena pintoresca, a pesar de tener ciertos rasgos sublimantes, no excita las pasiones en grado extremo, sino que genera placer en la contemplación del escenario representado, procura deleitar visualmente. Dice Humboldt en *Tableaux de la nature*:

*Quoi de plus pittoresque que les fougères arborescentes, qui, aux Mexique, étendent leurs feuilles d'un tissu léger, au-dessus des chênes à feuille de laurier? Quoi de plus charmant qu'un massif de bananiers ombragé par des bambous? C'est à l'artiste qu'il appartient d'anatomiser ces groupes eux-mêmes [...].*¹⁹

Este deleite se desprende, como indica el adjetivo “*charmant*” que elige Humboldt para definir el efecto de lo pintoresco, de lo encantador. Lo pintoresco, así, no produce un placer derivado de la belleza de un paisaje, sino de lo “encantador” del mismo, de lo agradable, placer que se traduce en una sensación calma, complaciente, tranquila, suave, despojada en definitiva, de todo aquello que pueda conmover el espíritu del observador fuertemente, violentamente, como ocurre con lo sublime. Y es por esta razón que las descripciones pintorescas

¹⁸ Como sostiene Humboldt, en medio de un paisaje pintoresco la imaginación de los hombres “halla en qué ejercitar libremente un poder creador” (1828, 6).

¹⁹ Humboldt, 1828, 50.

resultarán un auxiliar fundamental para amenizar los tratados de ciencias y lograr así una recepción más amplia de los mismos:

*Indeed geography, as a science, has the disadvantage common to all other sciences, of being, when abstractly treated, dry and uninteresting to all but those who love it for itself; and it would, therefore, like all other sciences, be cultivated but by a very few, were it not associated with attractive accessories; of which the principal is picturesque description.*²⁰

ARTE NATURAL Y CIENCIA OBJETIVA

Mencionamos que, a partir del siglo XVIII, ciencia y arte se solapan con frecuencia. Waldeck apela permanentemente en su discurso a un trabajo de observación imparcial y de razonamiento inductivo como únicas vías para desentrañar el misterio del origen de las ruinas de América Central. Este trabajo de corte científico va acompañado de uno estético que, hasta el momento, parece contradecir estos principios epistemológicos. ¿Cómo puede, entonces, un arte que estimula la imaginación y la sensibilidad del receptor ser útil para las representaciones fieles que necesita una ciencia realista y objetiva? ¿Cómo se da esta relación entre ciencia y arte a través de lo pintoresco? Una primera clave para alcanzar una respuesta a esta interrogante la encontramos en Humboldt.

La obra científica de Humboldt está guiada por una consideración organicista del mundo que lo lleva continuamente a buscar la conexión general que cada fenómeno físico tiene en la naturaleza entendida como un todo integrador.²¹ Esta búsqueda del nexo que une a los distintos seres en una totalidad vinculante tiñe tanto sus estudios del mundo físico como la forma en que se representa ese saber en la escritura y en la pintura. Así como, por ejemplo, las descripciones fisonómicas de las plantas del trópico conducen, en Humboldt, a la configuración estética del paisaje tropical y en el trazado de sus rasgos característicos (colosal, exuberante, sublimante, melancólico, fecundo, variado, despojado de referencias históricas, solitario, etc.), así Humboldt va desde una primera sensación estética del mundo físico a una reflexión sistemática de orden científico.²² La unión de arte y ciencia supone, para Humboldt, una parte fundamental en el proceso de comprensión racional de los fenómenos, ya que el disfrute intuitivo, subjetivo de la naturaleza es el disparador de una especulación más

²⁰ Jackson, 1835: 381.

²¹ “La naturaleza considerada racionalmente, es decir, sometida en su conjunto al trabajo del pensamiento, es la unidad en la diversidad de los fenómenos, la armonía entre las cosas creadas desemejantes por su forma, por su constitución propia y por las fuerzas que las animan; es el *todo* animado de un soplo de vida. El resultado más importante de un estudio racional de la naturaleza es comprender la unidad y la armonía en este inmenso conjunto de cosas y de fuerzas [...]” (Humboldt, 1852, 3).

²² Para Humboldt el paisaje tiene una importancia científica cardinal, ya que entiende es “la configuración de la superficie del globo en una región determinada” (1852, 4).

sistemática y metódica. Para dar una idea exacta de esa realidad que se dispone a analizar, comprender y explicar, el científico necesita de una imagen artística de la naturaleza y de sus componentes: “*C’est à l’artiste qu’il appartient d’anatomiser ces groupes eux-mêmes; sous sa main, le grand tableau de la nature se décomposera en quelques traits simples [...]*”.²³

Del mismo modo, el pintor o el poeta del paisaje necesita conocer en detalle la fisonomía de cada elemento que compone el cuadro representado, debe, como el científico, poner orden en la abrumadora diversidad y componer una visión verdadera, esto es característica, del paisaje representado: “*Qu’il serait intéressant et instructif pour le peintre de paysages, l’ouvrage qui représenterait les seize formes principales de végétaux, d’abord isolées, puis en contraste les unes avec les autres*”.²⁴ Hay una estrecha relación vinculante entre arte y ciencia en la concepción epistemológica de Humboldt: su fisonomía es estética tanto como su idea de la estética es fisonómica, y ambos modos colaboran en el estudio de cada parte del mundo físico que integra en un cuadro total, verídico, de la naturaleza. Este vínculo está también muy presente en Waldeck. En carta al doctor Francesco Corroy sostiene: “*je m’occuperais des plants et des vues pittoresques qui ne contribuent pas peu à faire connaître des lieux qui sont attrayans et offrent un aspect plein d’une sauvage majesté; c’est une nature neuve pour le public européen*”.²⁵

La preceptiva pintoresca, lo dijimos, se distancia de la clásica cuando comienza a valorar la naturaleza en sí misma, liberada del control de un formalismo idealizante y de una función secundaria en las composiciones. Este giro dio pie a un cambio en el paradigma estético, que pasó de estar regido por un fuerte idealismo a estarlo por un igualmente marcado naturalismo nutrido de un acercamiento sensitivo, especialmente visual, al entorno. De modo que lo pintoresco es, en primer término, un arte de “observación”: surge de la mirada del natural y se proyecta en una escena destinada a ser observada.

Esta distancia visual que pone un arte entendido como escena de orden natural tiene dos derivaciones: aunque el efecto pintoresco apunta a estimular la imaginación y la emoción del sujeto, en el nuevo orden que implica la estética parte en realidad de un naturalismo de orden objetivo que deviene en una representación fuertemente mimética. Lo que el arte pintoresco pretende es que una escena artística muestre la naturaleza “tal como es”, y es ese nuevo orden natural, es esa realidad despojada de idealismo la que conmueve la emoción del espectador. Waldeck sintetiza este orden de representación pintoresco en una frase: “lo que vi lo he reproducido en forma fiel, sin charlatanismo como sin idea preconcebida. Aunque no fuese más que por la exactitud escrupulosa de mis dibujos, creería haber cooperado útilmente a la solución de estos interesantes problemas”.²⁶

²³ Humboldt, 1828, 50.

²⁴ Humboldt, 1828, 49.

²⁵ Waldeck, 1835, 177.

²⁶ Waldeck, *op. cit.*, 244.

Hay, no obstante, una fuerte tensión entre estas declaraciones epistemológicas de Waldeck, junto con los trazados de planos o la disección de los edificios en detalles minuciosos que realiza (láminas 4 y 5) y, por ejemplo, una figura cruzada de brazos de la pirámide del Adivino, más cercana a los pilares cariátides de la tumba de Osimandias que aparecen en *Description de l'Égypte* que a una geométrica figura del estilo Puuc (lámina 6).

En el orden gráfico, y también verbal como se desprende de la adjetivación que hace de las ruinas o de la descripción de las mismas, aparecen muchos indicios que violan el dictado de un escueto realismo, pero Waldeck insiste en su testimonio y en sus cartas en acentuar la imparcialidad que marca la distancia observador-observado en su viaje por Yucatán. Esta distancia epistemológica empata con el *voyeurismo* estético que impulsa el pintoresquismo y que acorta, paradójicamente, la distancia entre la realidad natural y su representación consolidando el valor de certidumbre cifrado en la “fidelidad”. Cuanto más amplia sea la distancia entre observador y objeto, más cerca estará el objeto de su realidad, de su naturalidad.

Ocurre también que la incorporación del paso del tiempo a la composición, cuyo motivo más completo, vimos, son las ruinas, es una estrategia para acentuar la “naturalidad” de la misma, de acentuar la potencia mimética en relación con la realidad de la naturaleza observada. Dice Townsend: “*A formal garden could be made to keep its shape by constant care. A natural landscape depends on trees that grow, roads and houses that are used and change with time*”.²⁷ Potenciar este valor veraz de “lo natural” repercute en la omisión del hecho básico de que se trata de una composición: un cuadro

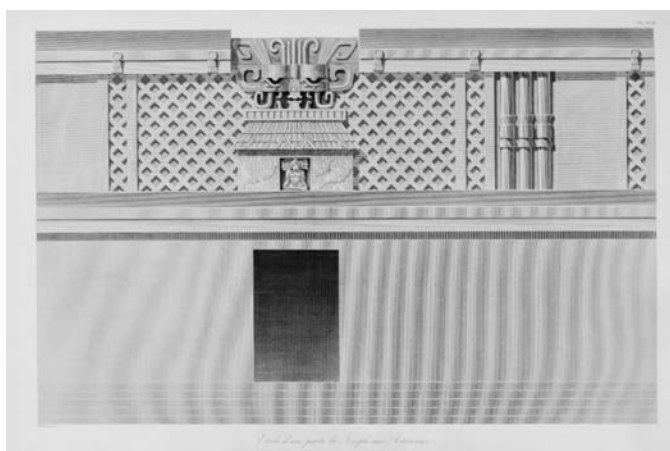


Lámina 4. Estudio de una parte del templo de los asterismos.
Frédéric de Waldeck. *Voyage pittoresque*.

²⁷ Townsend, 1997, 367.

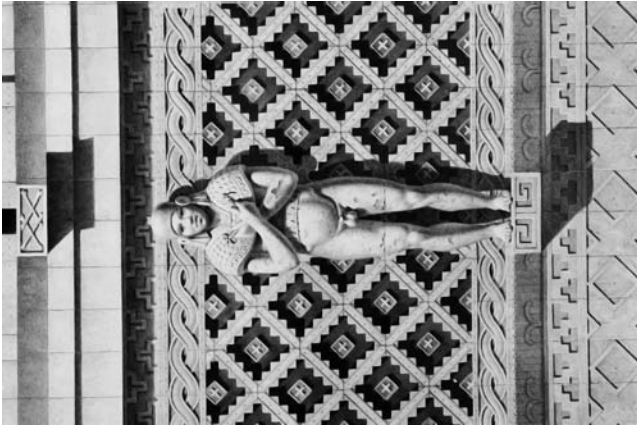


Lámina 6: Estudio de una parte de la pirámide de Kingsborough. Frédéric de Waldeck. *Voyage pittoresque.*

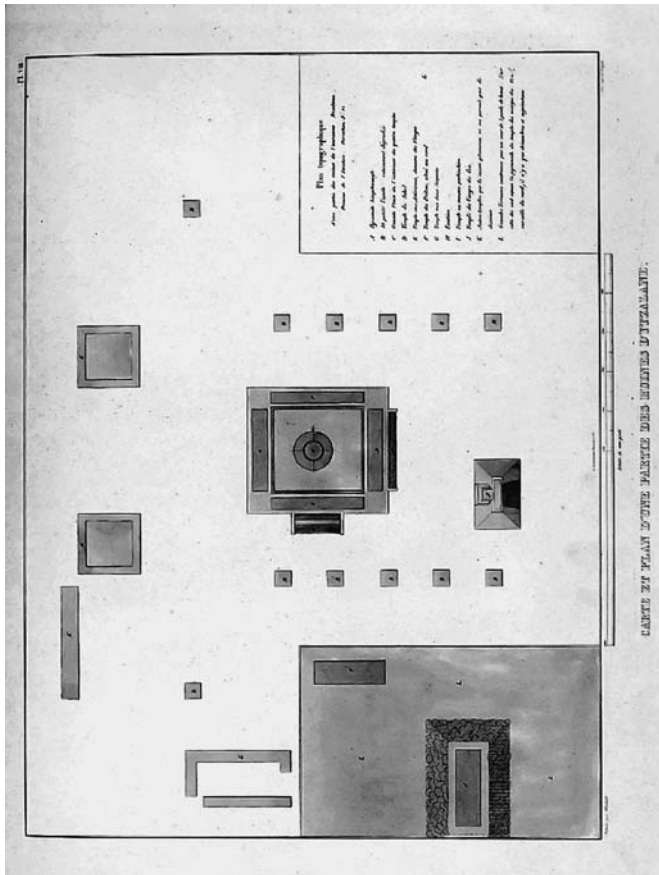


Lámina 5. Mapa y plano de una parte de las ruinas de Itzalana. Frédéric de Waldeck. *Voyage pittoresque.*

paisajístico, nutrido de observaciones metódicas propias o de descripciones científicas de botánicos o geógrafos, está tan cerca de la realidad que, en retribución, sirve al científico para explicar sistemáticamente esa realidad. Con el jardín, esta distancia se acorta todavía más. La retroalimentación que existe entre arte y ciencia a través del pintoresquismo está sustentada en esta enorme potencia mimética de una naturaleza supuestamente objetiva, y esa fidelidad hacia el natural es lo que guía una ciencia y un arte que continuamente proclaman para alcanzar valor de certidumbre los principios epistémicos de inducción e imparcialidad.

Pero ¿hasta qué punto la naturaleza guía fielmente al arte y permite que éste sea útil a la ciencia? El ojo pintoresco es un ojo entrenado para buscar escenas *pictóricas* en la naturaleza, de modo que, aunque la escena responde a una mimesis de orden natural, la naturaleza es aprehendida con base en ciertos modelos pictóricos declarados. Un ejemplo de esta reconfiguración pictórica en lo natural lo encontramos en el “Claude glass”, uno de los instrumentos preferidos de los viajeros pintorescos y de los pintores paisajistas en general. Se trata de un espejo ligeramente convexo, de superficie entintada de colores oscuros, de unas cuatro pulgadas de diámetro, con marco negro, que se portaba como una libreta. Este espejo tenía la cualidad de abstraer el objeto reflejado de su entorno y, debido a su coloración, la escena destacada adquiría una cualidad pictórica muy similar a los paisajes de Claude Lorrain.

La relación que establece el pintoresquismo entre naturaleza y arte, entre el original y su copia, es un nudo gordiano que se resuelve si pensamos lo pintoresco como una categoría verosímil de orden realista: lo pintoresco representa lo natural como algo susceptible de ser tomado como el natural. Por eso es una categoría estética muy adecuada para acompañar los viajes en donde media una cuestión cognitiva: estos continuos pasajes de la naturaleza al cuadro y del cuadro a la naturaleza son disimulados por una fuerte ilusión referencial que indica que lo representado es tan verídico como lo real. Como sostiene el Coronel Jackson al defender el uso de la descripciones pintorescas en la ciencia geográfica, “*a single picturesque description [...] brought [the object] palpably before our eyes*” y, como sostiene Watkin, “*makes believe*”.²⁸

La reflexión filosófica acerca del sentido de la historia generó una alteración profunda en la experiencia viajera, cambio que supondrá, con la fascinación que nace por las civilizaciones antiguas, una vivencia no de espacio, sino de tiempo. Viajar, a partir del siglo XVIII, será seguir el rastro de una línea cronológica que conduce hacia el pasado donde están concentradas las claves de las respuestas a aquellas preguntas que ocupaban a la filosofía de la historia: cuál es el origen de la humanidad, cuál es el origen de las civilizaciones, cuál es el origen de la historia. Éste y no otro es el cometido de Waldeck con las civilizaciones de América Central. Se suma, entonces, al fuerte realismo que sostiene esta categoría, esta otra razón al porqué realizar un viaje pintoresco parece ser el justo complemento de

²⁸ Jackson, 1835, 338.

un viaje arqueológico: sólo el “ojo pintoresco”, como lo llamó Gilpin, frente a la concepción clásica, incluso frente a la estética sublime, permite representar el paso del tiempo. Una estética pintoresca, entonces, es el atinado modelo artístico para recomponer fielmente el pasado en la imaginación científica del viajero.

BIBLIOGRAFÍA

ASSUNTO, Rosario

1989 *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid, La Balsa de la Medusa/ Visor.

BATEY, Mavis

1994 "The picturesque: an overview", *Garden History* 22 (2): 121-132.

BUNKSE, Edmunds V.

1981 "Humboldt and an Aesthetic Tradition in Geography", *Geographical Review* 71 (2): 127-146.

BUZARD, James

2002 "The Grand Tour and after (1660-1840)", *The Cambridge Companion to Travel Writing*, pp. 37-52. Peter Hulme and Tim Youngs (eds). Cambridge, Cambridge University Press.

DIENER, Pablo

2006 "El México pintoresco", *Artes de México. Pintor viajero del siglo XIX. Carl Nebel* 80: 34-47.

HEGEL, Georg W.

2008 *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires, Editorial Claridad.

HUMBOLDT, Alexander de

1828 *Tableaux de la nature*. Gide Fils, Paris.

1852 *Cosmos o Ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid, Imprenta de D. José Trujillo.

HUSSEY, Christopher

1967 *The Picturesque. Studies in a point of view*. London, Frank Cass and Co.

JACKSON, Colonel

1835 "On Picturesque Description in Books of Travels", *The Journal of the Royal Geographical Society* 5: 381-387.

LEASK, Nigel

2002 *Curiosity and Aesthetics of Travel Writing 1770-1840*. Oxford, Oxford University Press.

MARSHALL, David

2002 "The problem of the picturesque", *Eighteenth-Century Studies* 35 (3): 413-437.

MILANI, Raffaele

2007 *El arte del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.

NEGRI, Renzo

1965 *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra el sette e l'ottocento*. Milano, Casa Editrice Ceschina.

PANOFSKY, Erwin

1995 *Idea*. Madrid, Cátedra.

ROBINSON, Sidney K.

1991 *Inquiry into the Picturesque*. Chicago, The University of Chicago Press.

TOWNSEND, Dabney

1997 "The Picturesque", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (4): 365-376.

WALDECK, Frédéric de

1835 "Extrait de quelques lettres de M. Jean Frédéric Waldeck à M. le docteur Francesco Corroy, à Tabasco", *Bulletin de la Société de Géographie de Paris* 19-24: 175-179.

1838 *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*. Paris, Bellizard Dufour et Co.

1996 *Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán, 1834 y 1836*. México, CONACULTA.

WALPOLE, Horace

2005 *El arte de los jardines modernos*. Madrid, Siruela.

WATKIN, David

1982 *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape Garden Design*. Nueva York, Icon Editions.