



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EUGENIO LANDESIO Y LA HISTORIA NATURAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN HISTORIA DE ARTE

PRESENTA:

ALBERTO NULMAN MAGIDIN

Directora de tesis

Angélica Velázquez Guadarrama





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a mis padres, Rebeca y José,

y a Ana Luisa.

Agradecimientos:

Quiero agradecer en primer lugar a Angélica Velázquez, a quien debo el haber descubierto la riqueza del arte mexicano del siglo XIX, por todo el trabajo que supuso la dirección de la tesis, y por enseñarme, en el camino, el oficio del historiador del arte.

Agradezco también a Fausto Ramírez, Eduardo Báez, María José Esparza, Alberto Sarmiento y Manuel López Monroy, por su generosidad, sus valiosos consejos, y por el privilegio de haber compartido conmigo sus conocimientos para la elaboración de este trabajo. A Clara Inés Ramírez y Armando Pavón, quienes han hecho posible que la práctica de la historia se haya convertido en una actividad esencial de mi vida. A Elías Trabulse, Juan Manuel Lozano y Leticia Mayer, de quienes aprendí que hay muchas maneras de acercarse a la historia de la ciencia. Y a Samuel Levy, por todo lo que me ha enseñado sobre el mundo natural.

Finalmente, agradezco a Martha Vázquez por su invaluable ayuda durante el curso de la investigación, y a Ana Luisa Montes de Oca, porque sus comentarios y críticas constructivas le dieron forma a las ideas de la tesis, por haber cuidado el estilo del texto, y porque sin ella muchísimas cosas, incluyendo este trabajo, no existirían.

Índice

1. Introducción. Pintura general e historia natural.	1
2. Retrato del excursionista Eugenio Landesio.	12
3. La proximidad de la historia natural y la pintura de paisaje en los siglos XVIII y XIX.	17
4. Los vínculos filosóficos de la pintura de paisaje y la historia natural en los siglos XVIII y XIX.	26
5. El viaje a Cacahuamilpa o la botánica.	32
6. Impresiones en el interior de las grutas.	38
7. El viaje al Popocatepetl o la pintura general como una manera de conocer a la naturaleza.	42
8. La verdad de la naturaleza.	59
9. Conclusión: El ocaso de la pintura general.	69
10. Figuras.	72
11. Bibliografía.	77

1. Introducción. Pintura general e historia natural.

Si se me permite hablar de mi propia experiencia y recordar qué motivó mi temprano deseo de visitar los trópicos, debo citar las descripciones de las islas de los Mares del Sur de Georg Forster, las pinturas de Hodge que representan las riveras del Ganges, que vi por primera vez en la casa de Warren Hastings, en Londres, y un colosal árbol dragón en una de las viejas torres del jardín botánico de Berlín.

Alejandro de Humboldt, *Cosmos*.

Ante todo, querido lector, te hago presente que no es mi costumbre pintar con palabras sino con pinceles. Así comienza Eugenio Landesio su *Excursión (sic) a la Caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl* que publicó en 1868.¹ Con esta frase el paisajista italiano no sólo solicitaba la “benévola indulgencia” de quien lo leyera, también le recordaba el carácter singular de su obra: no se trataba de un relato de viajes cualquiera, sino de la narración del profesor de *Pintura general o de paisaje*, de la Academia Nacional de San Carlos de la Ciudad de México.

A primera vista parece sorprendente que un artista de medianos recursos en el todavía convulsionado México de la República Restaurada mandara a imprimir las memorias de una excursión, pero en realidad lo extraño hubiera sido que no lo hiciera, porque en lo que llevaba el siglo varios pintores habían visitado exactamente los mismos lugares y publicado sus propias experiencias: el Barón Jean-Baptiste Louis Gros, uno de los primeros pintores de paisaje extranjeros que visitó el México independiente, dio a la imprenta el relato de los viajes que hizo a la gruta y al célebre volcán en la década de los treinta, acompañado en ocasiones por el también paisajista Daniel Thomas Egerton; y unos cuantos años después, en 1849, apareció en el *Boletín del Instituto Nacional de Geografía y Estadística de la*

¹Eugenio Landesio, *Excursión (sic) a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*, México, Impr. del Colegio de Tecpam, 1868. En adelante me referiré a la obra como *La Excursión*.

República Mexicana la descripción de una expedición a Cacahuamilpa en la que participó el entonces director de la Academia de San Carlos, Pelegrín Clavé, junto con una litografía suya.²

No se trata de simples coincidencias; en el siglo XIX los vínculos entre la pintura de paisaje y la narración de viajes llegaron a ser tan fuertes que Alejandro de Humboldt no dudó en considerarlas disciplinas gemelas: “la pintura de paisaje y las descripciones vivas y frescas de la naturaleza –escribió en 1847– conducen a elevar el encanto que emana del estudio del mundo exterior al que ambas disciplinas muestran en toda su diversidad de formas, las dos son capaces, en mayor o menor grado, dependiendo el éxito del intento, de combinar lo visible y lo invisible en nuestra contemplación de la naturaleza”.³ Fue tal la fascinación que ejerció sobre la imaginación del sabio alemán la semejanza entre estas dos actividades, aunadas a una tercera, el cultivo de plantas exóticas, que decidió dedicarles por completo el segundo volumen de su *Cosmos, Ensayo de una Descripción Física del Mundo*.

La distancia que nos separa de estas concepciones que hermanaban como manifestaciones del “*estudio del mundo exterior*” a tareas que hoy consideramos pertenecientes a ámbitos muy diferentes de la actividad humana, justifica de alguna manera el escaso interés que han mostrado los historiadores de la ciencia por el relato de viajes de Landesio, y la limitada atención que por muchos años le concedieron los historiadores del arte. A principios del siglo pasado, en su indispensable biografía sobre el artista piamontés, Manuel G. Revilla apenas se refirió a las excursiones afirmando que de ellas el pintor había

²Angélica Velázquez, *et al*, *Colecciones del Siglo XIX en el Banco Nacional de México*. México, Fondo Cultural del Banco Nacional de México, 2004.

³Alexander von Humboldt, *Cosmos*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 82. La traducción de esta cita y de todas las que siguen son mías.

escrito un relato “con espontáneo y expresivo estilo”,⁴ comentario que muchos años después Justino Fernández repitió, evitando los elogios, en *El arte en el siglo XIX en México*, agregando solamente que la obra incluía “vistas suyas y litografías de Velasco”.⁵ En 1959 Manuel Romero de Terreros le dedicó a *La Excursión* algunas líneas de su artículo *México visto por pintores extranjeros del siglo XIX*, pero el carácter compendioso del trabajo lo limitó a relatar brevemente algunas anécdotas de las exploraciones del pintor italiano.⁶ Y aunque cuatro años después Xavier Moyssén, en un estudio titulado *Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte*, reconoció explícitamente que *La Excursión* debía sumarse a la obra teórica y crítica del paisajista, sólo le dedicó tres párrafos.⁷

Este último artículo, que Fausto Ramírez ha calificado justamente como “pionero”, marca un hito en los estudios sobre Eugenio Landesio. Moyssén fue quizás el primero en analizar con detenimiento al pintor teórico que había detrás del paisajista y en redescubrir una característica fundamental de Landesio que llamó la atención de sus contemporáneos pero que había quedado en el olvido, y que el historiador del arte michoacano definió como “sus intereses de orden científico”.

En el artículo, Moyssén analiza las obras que publicó Landesio durante su vida, que incluyen, además de *La Excursión*, un tratado enfocado a la enseñanza publicado en 1866: *Cimientos del Artista Dibujante y Pintor; Compendio de perspectivas lineal y aérea*,

⁴Manuel G. Revilla, *Obras*, Vol.1, México, Imp. V. Agüeros Editor, 1908, p. 310.

⁵Justino Fernández, *El arte en el siglo XIX en México*, México, UNAM-III, 1983, p. 80. (la primera edición del libro de Fernández se publicó en 1967).

⁶Manuel Romero de Terreros, "México visto por pintores extranjeros del siglo XIX", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen VII, número 28, México, UNAM, 1959.

⁷Xavier Moyssén, “Eugenio Landesio, teórico y crítico de Arte” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen VIII, número 32, México, UNAM, 1963.

sombras, espejo y refracción con las nociones necesarias de geometría;⁸ un trabajo crítico sobre el estado de la pintura de paisaje en México publicado en 1867: *La Pintura General o de Paisaje; la Perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*⁹ y varios artículos periodísticos. Pero es precisamente en *La Excursión* en donde Moyssén descubre la faceta “científica” del paisajista: “para la ascensión al cráter del Popocatepetl, -escribe- movieron a Landesio, más que otra cosa, intereses de orden científico desde el punto de vista de un pintor teórico y lleno de preocupaciones por todo aquello que se presentase como obstáculo o supuestos problemas”.¹⁰

Lo “científico”, como ha mostrado Norma Broude,¹¹ es una categoría muy resbaladiza cuando se utiliza en el contexto de la historia del arte y basta remitirse a los comentarios que por esos años hacían Octavio Paz o Carlos Pellicer sobre la obra de José María Velasco para darse cuenta que durante las primeras décadas de la posguerra, la crítica artística en México no utilizaba el término precisamente como un elogio.¹² Por eso no debe sorprendernos que a Moyssén la inclinación “científica” que descubrió en Landesio le incomodara. Por un lado, intenta limitarla exclusivamente a la actividad teórica del italiano; cuando analiza *Los Cimientos del Artista Dibujante y Pintor*, por ejemplo, utiliza una curiosa solución retórica para concluir que lo “científico” nada tiene que ver con lo

⁸Eugenio Landesio, *Cimientos del Artista, Dibujante y Pintor; Compendio de perspectivas lineal y aérea, sombras, espejo y refracción con las nociones necesarias de geometría*, México, Tipografía de M. Murgía, 1866.

⁹ Eugenio Landesio, *La Pintura General o de Paisaje; la Perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Imprenta de Lara, 1867.

¹⁰Moyssén, *op. cit.*, p. 88.

¹¹Norma Braude, *Impressionism, a Feminist Reading*, New York, Icon Editions, 1997.

¹²En 1942 Octavio Paz calificó a Velasco de “imparcial, exacto y desdeñoso, su orden es el de la ciencia”; mientras que Carlos Pellicer, más condescendiente con el pintor, intentó “redimirlo” en un texto de 1970 afirmando que “su cultura científica no interfiere para nada en su mundo poético”. Las citas anteriores fueron recogidas por Elías Trabulse en su libro *José María Velasco, un paisaje de la ciencia mexicana*, México, Inst. Mexiquense de Cultura, 1997, p.116.

“pictórico”: “Al final de las lecciones y del tono cuasi científico que en ellas puso, Landesio, el teórico, calla para dejar hablar, con idéntica sabiduría, al pintor naturalista que hay en él”.¹³ Por otro lado, evita considerar “lo científico” como una categoría que pudiera ser inherente al género pictórico, convirtiéndola simplemente en una característica accidental del personaje -como se ha hecho infinidad de veces en el caso de José María Velasco- afirmando que, a diferencia de Landesio: “Ni el Barón Gros, ni mucho menos Johann Mortiz Rugendas, se plantearon problemas semejantes (científicos) para subir también al volcán y pintarlo posteriormente”.¹⁴ Un juicio que el maestro Moysén con toda seguridad no habría suscrito si hubiera tenido a su disposición la *Asencion au sommet du Popocatépetl*,¹⁵ publicada en 1844 por el Barón Gros, en donde el diplomático y paisajista francés hace patente que su motivación principal para subir al volcán era, precisamente, “científica”. Le interesaba, por ejemplo, constatar y describir los cambios de vegetación y temperatura durante el ascenso; un hecho que llamaba la atención de los naturalistas de la época y que el propio Humboldt intentó explicar con su concepto de isoterma, que relacionaba áreas geográficas de climas similares con el objeto de entender la relación entre la altitud, la longitud y las características de la vegetación.¹⁶

Resulta interesante constatar que por las mismas fechas en las que un historiador del arte como Xavier Moysén intentaba aislar “lo científico” de “lo artístico” en el caso de Landesio, una historiadora de la ciencia norteamericana, Susan Faye Cannon, hacía lo mismo con la obra de Alejandro de Humboldt.¹⁷ Cannon propuso sustituir el término de

¹³Moysén, *op. cit.*, p.76.

¹⁴*Ibidem*, p. 89.

¹⁵Jean Baptiste Barón de Gros “Asencion au sommet du Popocatépetl” en *Nouvelles Annales des Voyages*, Paris, Librerie de Gide, 1834, p.44-68.

¹⁶Peter J. Bowler, *Climb Chimborazo and see the world*. Science, Oct. 2002.

¹⁷Aunque la obra de Cannon que popularizó el término, *Science in Culture*, fue publicada en 1978,

“Ciencia Baconiana”, que los historiadores de la ciencia utilizaban para caracterizar las prácticas científicas de la primera mitad del siglo XIX -un término que según Michael Dettelbach condenaba al periodo a una suerte de empirismo enciclopédico, ingenuo y poco teórico-,¹⁸ por el de “Ciencia Humboldtiana”, que Cannon construyó a partir de algunas características de la actividad intelectual del sabio prusiano, como su preocupación por realizar mediciones utilizando los aparatos científicos más precisos a su alcance o la importancia que le daba a la comparación numérica de fenómenos muy variados; pero excluyendo todo lo que tuviera que ver con lo que el propio Humboldt llamaba “la esfera de las sensaciones”.¹⁹ El éxito de este “nuevo Humboldt”, aclimatado al siglo XX, entre los historiadores de la ciencia de habla inglesa fue inmediato, y la “Ciencia Humboldtiana” se convirtió en el paradigma obligado que se sigue utilizando para “explicar” la actividad científica de la primera mitad del siglo XIX. Pero el verdadero Humboldt, el que escribió *Cosmos*, siguió siendo, como sugirió Michael Dettelbach en la introducción a la reedición de la versión inglesa de 1997, “poco confortable” para los lectores modernos: “entre la ciencia física, la filosofía de la ciencia y la historia de la ciencia, entre la ciencia y la cultura popular, entre la historia natural y las bellas artes”.²⁰

La obra escrita de Landesio volvería a ser objeto de estudio hasta 1992 cuando Fausto Ramírez publicó en la revista *Memoria del Museo Nacional de Arte* el artículo *La pintura de paisaje en las concepciones y las enseñanzas de Eugenio Landesio*, como introducción al texto de Landesio *La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia*

el libro recoge ideas de artículos que se remontan a los años sesenta: Pietro Corsi, Reviewed work(s): *Science in Culture: The Early Victorian Period* by Susan Faye Cannon Isis, Vol. 70, No. 4, 1979, pp. 593-595.

¹⁸Michael Dettelbach, “Humboldtian Science” en Jardine N. *et al.*, *Cultures of Natural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

¹⁹*Ibidem.*

²⁰Humboldt, *op. cit.*, p. xxxviii.

Nacional de San Carlos reproducido en el mismo volumen.²¹ El historiador del arte le dedica sólo unas cuantas líneas a *La Excursión*, pero le resultan suficientes para perfilar una nueva imagen del pintor piemontés, a quien nos descubre como “un artista avezado a la contemplación y recreación acuciosas de los fenómenos naturales, y muy imbuido de la mentalidad experimental y crítica de su época”, con una visión que compara precisamente a la de Alejandro de Humboldt. Ramírez profundizó su estudio de las consonancias del pensamiento del viajero prusiano y la pintura de paisaje mexicana en una biografía artística de José María Velasco que no ha dado aún a la imprenta, en donde muestra cómo la “alianza entre la ciencia y el arte no era algo insólito en el horizonte cultural de la época”.²²

Este cambio de enfoque, que Ramírez ha seguido explorando en trabajos posteriores,²³ coincide con una súbita inclinación por explorar la influencia de la actividad científica en las artes del siglo XIX entre los historiadores del arte de habla inglesa. En el campo de la pintura de paisaje en particular, trabajos como los de Barbra Novak²⁴, Albert Boime²⁵, Timothy F. Mitchell²⁶, Charlotte Klonk²⁷ y Rebecca Bedell²⁸ han puesto en evidencia el profundo interés por el estudio de la naturaleza de artistas en apariencia tan distantes como Joseph Wright of Derby, Caspar David Friedrich, John Constable y Fredric Church; la influencia del vocabulario científico sobre los pintores de las primeras décadas del siglo

²¹Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landasio” en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, Número 4, México, 1992.

²²Fausto Ramírez, *José María Velasco*, Manuscrito inédito.

²³Un ejemplo es el capítulo *La pintura de paisaje, una síntesis de la ciencia y el arte* del catálogo de la Colección del Museo de Arte de Veracruz (Fomento Cultural Banamex, 2001), en donde Ramírez pone en claro que no sólo José María Velasco, sino también sus discípulos, se vincularon fuertemente con la actividad científica durante el porfiriato.

²⁴Barbra Novak, *Nature and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

²⁵Albert Boime, *Art in an Age of Revolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

²⁶Timothy Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

²⁷Charlotte Klonk, *Science and the Perception of Nature*, New York, Yale University Press, 1996.

²⁸Rebeca Bedell, *The Anatomy of Nature*, New Jersey, Princeton University Press, 2002.

antepasado en la construcción de sus propios lenguajes expresivos, y en general, la riqueza de interpretaciones que un enfoque que tome en cuenta la “esfera de las cosas”, para utilizar otro término de Humboldt, ofrece al estudio de la pintura de paisaje del siglo XIX.

También en la otra orilla, la historia de la ciencia se ha transformado, y cada vez son más los historiadores que incorporan el estudio de expresiones artísticas en sus investigaciones, transitando de la historia intelectual a la historia cultural.²⁹ Robert J. Richards, por ejemplo, ha explorado la influencia de Goethe y el círculo de Jena en la biología del siglo XIX,³⁰ mientras que Peter J. Bowler ha intentado redefinir la “Ciencia Humboldtiana” teniendo en cuenta que para Humboldt, “la percepción de la unidad y el poder de la naturaleza era no sólo racional sino también, y con la misma potencia, estética”.³¹ Son también más frecuentes las publicaciones enfocadas a revisar cómo las ciencias se han servido de las artes plásticas y la importancia de los “lenguajes visuales” en la ciencia de los siglos XVIII y XIX;³² destacando por ejemplo los trabajos de Martín Rudwick sobre la historia de las ilustraciones geológicas,³³ de Barbra Maria Stafford sobre la cultura visual en la ilustración,³⁴ y mucho más cerca de nosotros, los estudios sobre la historia de la iconografía científica en México de Elías Trabulse,³⁵ y la reciente publicación de Eduardo Báez sobre la importancia de la imagen en el desarrollo de la botánica.³⁶

²⁹David Cahan, *From Natural Philosophy to the Sciences*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

³⁰Robert J. Richards, *The Romantic Conception of Life*, New York, Oxford University Press, 2002.

³¹Bowler, *op. cit.*

³²David R. Oldroyd, “The Earth Sciences”, en David Cahan, *From Natural Philosophy to the Sciences*, Chicago, Chicago University Press, 2003, p.103.

³³Martín Rudwick, *Scenes from deep time, Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

³⁴María Barbra Stafford, *Artful Science*, Boston, The MIT Press, 1996.

³⁵Trabulse, *op. cit.*

³⁶Eduardo Báez, *Botánica*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2008.

Pero, a pesar de estos esfuerzos, separar las ciencias de las artes sigue siendo una constante metodológica de la historiografía contemporánea; un reflejo, quizás, de la distancia que separa hoy al discurso científico del artístico. Pero, ¿qué pasaría si le tomáramos la palabra a Humboldt e incluyéramos dentro de una misma categoría los relatos de viajes de Eugenio Landesio y sus paisajes? El propio Landesio nos invita a leer su texto como si se tratara de una pintura “no pintada con pinceles sino con palabras”. ¿Cambiaría nuestra valoración de la pintura de paisaje del siglo XIX si consideráramos dentro de una misma categoría conceptual a un “artista” como Landesio y a un “científico” como Humboldt?

No se trata, por supuesto, de pretender que en el siglo XIX la pintura de paisaje fuera una ciencia y el uso del barómetro un arte. Porque si bien es cierto, como afirma Robert Klein, que durante el siglo XV el estudio de la anatomía, las proporciones y la observación de la naturaleza le dieron a las artes visuales el carácter de una ciencia natural,³⁷ para principios del siglo XVI, como nos recuerda el mismo autor, los tratados de pintura muestran que los problemas científicos habían pasado a segundo plano dejando su lugar a discusiones de carácter más literario -comparaciones entre el arte y la poesía, controversias sobre los méritos de las artes figurativas y sobre sus pretensiones de ser consideradas dentro de las artes liberales- que sirvieron cuando menos “para establecer que el arte no era, después de todo, una ciencia más de lo que era una actividad manual”.³⁸ Y aunque Friederich Schlegel esperaba que en el siglo antepasado “*todo el arte debía volverse una ciencia y toda ciencia un arte*”,³⁹ lo cierto es que pintores y científicos siempre tuvieron

³⁷Robert Klein, *Italian Art 1500-1600, Sources and Documents*, USA, Northwestern University Press, 2001.

³⁸*Ibidem*, p. 4.

³⁹Friederich Schlegel, Fragmento crítico No. 115.

presente la frontera entre sus dos disciplinas.⁴⁰ Landesio tenía muy claro que su profesión era la de artista, y para él, para su público y para sus comitentes, sus paisajes eran, independientemente de la precisión con la que se representaba la naturaleza, en el mejor de los casos, obras de arte (y, por supuesto, nunca ilustraciones científicas); lo mismo que para Humboldt y sus lectores, sus libros de viaje y su *Cosmos*, independientemente de su valor literario del que era absolutamente consciente el sabio alemán,⁴¹ eran en primer lugar textos científicos.

Se trata más bien de intentar descubrir qué características compartidas podría haber tenido el “arte” de los individuos que subían volcanes y se metían a cuevas, y que llamaremos, como le gustaba a Landesio, “pintura general”, con la “ciencia” de los individuos que subían volcanes y se metían en cuevas, y que llamaremos “historia natural”. En este sentido el caso de Landesio resulta especialmente interesante, porque para él no se pueden aplicar los argumentos que tradicionalmente han utilizado los historiadores del arte para explicar maneras similares de entender la naturaleza de pintores de paisaje norteamericanos y de Europa del norte de los siglos XVIII y XIX. No se trata de un artista ilustrado trabajando para clientes con intereses científicos en Inglaterra en plena revolución industrial como nos describe Albert Boime a Joseph Wright de Derby,⁴² ni de un artista místico educado en un “férreo luteranismo”,⁴³ como caracteriza Hugh Honour a Caspar David Friedrich, ni del integrante frecuente de expediciones científicas de un país en

⁴⁰Resulta interesante constatar que, incluso en un ambiente en apariencia tan propicio para la práctica conjunta de las ciencias y las artes como el de los círculos intelectuales londinenses de principios del siglo XIX, se menospreciaran los trabajos científicos de pintores como William Brockedon y John Martin simplemente por su condición de artistas. James Hamilton, *Fields of Influence*, Cornwall, UBP Press, 2001. pp. 12-15.

⁴¹Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writings and Transculturation*, London, Routledge Press, 1992.

⁴²Boime, *op. cit.*

⁴³Hugh Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 75.

expansión que estudia Rebeca Bedell en su ensayo sobre Thomas Moran;⁴⁴ sino de un orgulloso italiano nacido en 1810 -convencido católico y amante de la ópera-, profesor de una academia de artes de origen hispánico en una joven y agitada nación iberoamericana, que sin embargo compartía con todos ellos la convicción plena, como ha escrito Fausto Ramírez, “de que poesía y verdad, arte y ciencia, debían estar íntimamente enlazados”.⁴⁵

El objetivo que persigue este trabajo es, por lo tanto, doble. Por un lado, tratar de comprender qué significó para Eugenio Landesio el estudio de la naturaleza, entendiendo *estudio* como una actividad propia de una región liminar que incluye a la pintura y a la historia natural, y que en principio sólo definiría, utilizando una frase de Konrad Fiedler, como el vehículo con el que un “hombre artístico” del siglo XIX aspiraba “a aprehender en su obra la verdad de la naturaleza”.⁴⁶ Y por otro lado, mostrar que si enfocamos a la pintura de paisaje del siglo XIX desde la perspectiva de la historia natural, las categorías tradicionales que siguen utilizándose para encasillar a los artistas de este periodo, que hemos heredado, cuando menos, desde la época en la que Gustave Courbet se quejaba de que se le había “*impuesto el nombre de Realista de la misma forma que les fue impuesto el nombre de Románticos a los pintores de la década de 1830*”,⁴⁷ empiezan a perder sentido.

⁴⁴Rebeca Bedell, *The Anatomy of Nature*, New Jersey, Princeton University Press, 2002.

⁴⁵Fausto Ramírez, *José María Velasco*. Manuscrito no publicado aún.

⁴⁶Konrad Fiedler, “El naturalismo moderno y la verdad artística” (1881), en *Escritos sobre Arte*, Madrid, Editorial Visor, 1991, p. 160.

⁴⁷Janet Turner, *From Monet to Cézanne*, London, Macmillan Reference Limited, 2000, p. 115.

2. Retrato del excursionista Eugenio Landesio.

Un libro sobre la naturaleza debe producir la impresión de estar frente a la naturaleza misma.

Alejandro de Humboldt

Para empezar a explorar la forma en la que Eugenio Landesio se aproximó a la naturaleza puede resultar interesante revisar de qué manera se retrató frente a ella, y es que *La Excursión* no es la única obra que nos permite acercarnos a su faceta de excursionista; uno de los últimos lienzos que realizó en México, *La Hacienda del Monte Blanco*, es también, entre otras muchas cosas, un testimonio pictórico de una excursión en la que participó. Se trata de un cuadro de medianas dimensiones (77 cm. x 108 cm.) que representa un valle rodeado de montañas, coronadas en la lejanía por el Pico de Orizaba, en donde se encontraba la hacienda que le da nombre a la pintura. Fechado en 1877, lo comenzó Eugenio Landesio a petición del propietario del predio, José Amor y Escandón, y lo terminó su discípulo José María Velasco cuando el pintor viajó de regreso a Europa. La vegetación, dominada en la composición por una inmensa mafafa (*Xanthosoma spp*), está representada con la misma fidelidad y esmero en el detalle que había fascinado a un anónimo visitante de la exposición de la Academia de 1862, en donde se expusieron varios cuadros del maestro italiano: “¿Quién no conoce la gran precisión y exactitud gráfica de las vistas que este recomendable artista toma del natural? -escribió en un artículo del periódico *Siglo XIX*- ¡Qué primor y verdad en el detalle! Ya es un árbol secular que entrelaza sus robustos brazos al limonero o al imberbe chopo (...) Ya mil arbustos y plantas cargadas de frutos y flores; el nopal, el órgano, la pitahalla (...), se nota un cariño, una exactitud y

verdad filosófica, que él que ve estos paisajes se cree transportado a ellos en el momento.”⁴⁸

El primer término del cuadro nos muestra a dos grupos de personajes en la ladera de una montaña, y gracias a una descripción que escribió el propio José María Velasco cuando la obra se presentó en otra exposición de la Academia, sabemos, como ya hemos dicho, que lo que están haciendo es precisamente una “excursión”.⁴⁹ En uno de los grupos destaca una figura que nos da la espalda, es José Amor y Escandón; ocupa un lugar privilegiado de la composición y está iluminado directamente por los rayos del sol. Pero el personaje más interesante del cuadro está del otro lado, un poco escondido, es precisamente Eugenio Landesio. Su actitud contrasta fuertemente con la del hacendado: Escandón está de pie “dando órdenes a uno de sus criados”⁵⁰ que atiende sumisamente a su patrón quitándose el sombrero; el pintor, en cambio, está sentado en la sombra, con su caja de pinturas, platicando animadamente con varios campesinos que, a juzgar por sus ademanes, podrían estar dándole información sobre alguna particularidad del terreno. Como ha notado Fausto Ramírez, la composición de la obra, encuadrada desde una posición aérea privilegiada, enfatiza el carácter de “propiedad” del paisaje representado.⁵¹ El pintor piamontés ha logrado al mismo tiempo plasmar en el lienzo los intereses de su cliente y los suyos propios: Escandón se adueña del paisaje; Landesio, en cambio, lo descubre.

No era la primera vez que Landesio se representaba en sus paisajes; en la *Vista de la Arquería de la Hacienda de Matlala*, exhibida en 1857, se retrató con toda la familia del

⁴⁸Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, vol. II, México, UNAM IIE, , 1997, p. 60.

⁴⁹José María Velasco, “Descripción de *La Hacienda de Monte Blanco*, en Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos*, México (1850-1898), UNAM, 1963.

⁵⁰*Ibidem*.

⁵¹Una estrategia compositiva muy popular entre los paisajistas italianos del *Ottocento*.

arquitecto y hacendado Lorenzo de la Hidalga, a quién lo ligaba una gran amistad que se hace patente con su inclusión en el cuadro. Landesio se presenta otra vez ejerciendo su oficio, aunque en este caso el curioso no es él, sino las jóvenes hijas del arquitecto quienes parecen estar más interesadas en la habilidad del pintor que en la magnificencia de la arquería, lo que probablemente hace alusión al hecho de que una de ellas, Pilar, fuera pintora. De nuevo el punto de vista acentúa el sentido de propiedad del paisaje, pero la actitud de los personajes hace patente el placer que le producía a Landesio el contacto con la naturaleza.

Landesio se retrató también en el cuadro *Vista de la hacienda de Real del Monte*. Aquí lo vemos de espaldas, seguido de un ayudante que carga el equipo de trabajo; su presencia nos sirve para dimensionar la hacienda que aparece al fondo, pero también nos recuerda otra de las actividades que definían al pintor general en el siglo antepasado: caminar por el campo. Una característica que los pintores generales rara vez compartían con los pintores de figura, pero sí con los naturalistas. José María Velasco, por ejemplo, le confesaba a sus colegas de la Sociedad Mexicana de Historia Natural que se sentía cargar con una obligación que, como mexicano, pesaba sobre él, la de estudiar la metamorfosis de los ajolotes directamente en los lagos cercanos a la Ciudad de México, precisamente porque él era el miembro de la Sociedad más calificado para semejante empresa: “mi profesión me lo permite, pues que recorro el Valle en todas direcciones”.⁵² Velasco, por cierto, nos dejó también una imagen de Landesio en el campo: en el catálogo de la XV Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1871, el pintor de Temascalcingo nos hace saber que los personajes que aparecen en su lienzo *Uno de los grandes ahuehuetes del lado norte del*

⁵²Trabulse, *op. cit.*, p. 230.

bosque de Chapultepec, son él mismo junto a “su maestro Landesio y su amigo Rebull”, y que no están pintando, sino precisamente “estudiando la naturaleza”.⁵³

La imagen de sí mismo que nos pinta Landesio, esta vez “con palabras”, en *La Excursión* se asemeja mucho al personaje que aparece en los cuadros. El texto deja entrever a un hombre de gran fortaleza, extremadamente curioso, seguramente muy inquisitivo, aficionado a entablar conversación con quien se le pusiera en frente independientemente de su condición social, orgulloso de su oficio, y como lo describió Manuel Romero de Terreros, *enamorado* de la naturaleza.⁵⁴

Pero el italiano, como hemos visto, no fue un excursionista cualquiera, fue un excursionista pintor teórico y práctico. A diferencia del Barón Gros, que en el relato de su ascensión al Popocatepetl nos describe pormenorizadamente todos los instrumentos científicos que llevaba consigo, pero de su actividad de artista se limita a informarnos que en la cima hizo algunos bosquejos,⁵⁵ Landesio no pierde oportunidad para contarnos las veces que hizo apuntes del natural. Por ejemplo, llegando a Cuernavaca busca ansioso la parroquia para subirse al campanario, “con intención de apuntarme todo el panorama”.⁵⁶ Y después de admirar un inusual efecto de luz dentro de una cueva se apresura a hacer algunos trazos: “hice algunos apuntes pero talmente abreviados que si no los desarrollo pronto, antes que se me borren de la imaginación, dudo que pueda aprovecharme de ellos”.⁵⁷

⁵³Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 427.

⁵⁴En *La Excursión*, el amor por la naturaleza de Landesio se hace particularmente evidente en las innumerables ocasiones en las que expresa su rabia frente a la destrucción de los entornos naturales como resultado de la explotación humana.

⁵⁵Gros, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁶*La Excursión*, p. 5.

⁵⁷*Ibidem*, p.7.

Pero quizás el rasgo que más distingue al Landesio de *La Excursión del Gros* de los *Nouvelles Annales des Voyages*, es su fascinación por -para empezar a usar términos de la historia natural decimonónica- el reino vegetal. Aunque el pintor francés describe los cambios de vegetación que encuentra durante su ascenso al volcán, lo hace más preocupado por comprobar las teorías de la distribución de especies que circulaban en la época, que por las especies en sí mismas. Landesio, en cambio, va muchísimo más lejos: describe la vegetación de cada sitio que visita, investiga los nombres locales de las plantas y los usos que hacen de ellas los pobladores del lugar, contrasta la flora de cada región con sus características geológicas y explora las sensaciones que le producen los diferentes ambientes naturales. Y todo, muchas veces, ¡en el mismo párrafo!:

Entramos en el bosque, que en el principio era poco espeso, formado de ocotes y algún oyamel; teníamos de uno y otro lado, trozos de pedregales, o masas de lava, mas o menos ásperas y elevadas, de las cuales salían algunos arbolitos que llaman tlascal por el “Mineral del Monte”, muy parecidos al ciprés pero de poca elevación, oscuros y densísimos, los cuales, en lugar de templar, aumentan la fiereza de aquellas rocas. Los ocotes iban escapándose, hasta que todo lo invadieron.⁵⁸

¿Debe sorprendernos que esta descripción, salida de la pluma de un pintor, parezca la de un naturalista?

⁵⁸*Ibidem*, p.2.

3. La proximidad de la historia natural y la pintura de paisaje en los siglos XVIII y XIX.

¿Le interesa la botánica? A mi esposa también.
Únicas palabras de Napoleón a Humboldt.

Como ha escrito Lionel Gossman, “puede ser difícil darse cuenta de la inmensa popularidad que la historia natural tuvo en los siglos XVIII y XIX, especialmente porque hasta los escritos más celebrados y exitosos de la época han sido completamente olvidados.”⁵⁹ ¿Quién recuerda hoy, por ejemplo, los 36 volúmenes de la *Historie Naturelle* del conde de Buffon? Publicados entre 1749 y 1789, llegaron a ser tan populares que a mediados del siglo XIX todavía se leían en las escuelas francesas como libros de texto, y en una fecha tan tardía como 1871 la Junta Directiva de Instrucción Pública de México aún consideraba conveniente su adquisición para la Academia de San Carlos.⁶⁰ Y es que, contra lo que se pudiera pensar, el éxito de la historia natural no fue privativo de los países industrializados del norte de Europa. El *Cosmos* de Humboldt, por ejemplo, que en su primera versión francesa vendió más de 80,000 ejemplares en sólo 5 años, se tradujo inmediatamente en México y España.⁶¹

La popularidad que gozó la historia natural en nuestro país se refleja en el sinnúmero de artículos que aparecieron durante el siglo XIX, no sólo en gacetas científicas como *Naturaleza* o el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, sino también en prácticamente todas las revistas literarias de la época. Publicaciones como las entregas regulares sobre “teología natural” en *Minerva*, el periódico literario que José María

⁵⁹Lionel Gossman, “Michelet and Natural History”, en *Proceedings, American Philosophical Society*, vol. 145, No. 3, 2001, p. 287.

⁶⁰Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, Volumen I, México, UNAM, 1993, p. 200.

⁶¹Traducido por Francisco Díaz Quintero y publicado en México en dos volúmenes en la Biblioteca Mexicana Popular y Económica del editor Vicente García Torres en 1851 y 1852.

Heredia imprimió en los primeros años del México independiente; la narración sobre la explosión del Vesubio publicada en la revista literaria *El Año Nuevo* de 1840, o los artículos sobre los adelantos de la geología en el Valle de México que aparecieron en *La Ilustración Potosina* de José T. de Cuellar en 1869, son sólo tres ejemplos que hacen patente el continuo interés que la sociedad mexicana mostró por estos temas y demuestran cómo las transformaciones que sufrió la historia natural en ese periodo se reflejaron en la prensa de nuestro país.

El estudio de la historia natural se había consolidado como una actividad científica en el siglo XVIII gracias a trabajos generales como la *Historie Naturelle* de Buffon, metodológicos como el *Systema Naturae* de Linneo, y a un interés constante de los imperios europeos por patrocinar expediciones científicas: desde la primera expedición científica internacional dirigida por Charles de la Condamine en 1735, hasta la Real Expedición Botánica de la Nueva España de 1783 a 1804. Aunque la aspiración de los historiadores naturales era la de sistematizar la naturaleza para descubrir los principios y leyes que la rigen, al comenzar el siglo XIX la historia natural conservaba aún el carácter enciclopédico que había adquirido desde los tiempos de Aristóteles y Plinio, distinguiéndose en ella cuatro disciplinas, tres relacionadas con la tradicional división tripartita del “Reino de la Naturaleza”: la zoología, la botánica y la geología, y una relativamente nueva: la meteorología.

Aunque la historiografía moderna ha puesto mucho énfasis en el carácter secular de la obra de Buffon, lo cierto es que en las primeras décadas del siglo antepasado, la historia natural, sobre todo en los países católicos, mantuvo más bien la perspectiva de Linneo, que

cuando afirmó que “Dios lo había elegido a él para escudriñar su gabinete secreto”⁶² no era (sólo) porque pecara de falta de modestia sino porque realmente lo creía. El mismo enfoque está plasmado perfectamente en los artículos que publicó en México José María Heredia con el título bastante explícito de *Teología Natural*:

¡Cuan varios son los climas de la Tierra y sin embargo cuan uniforme es la temperatura de cada clima, (...) aunque los vientos, lluvias y hielos parecen muy irregulares, siempre resulta una constancia notable en la temperatura media de cada lugar (...) pues ningún clima se oculta a las miradas eternas de una Providencia Soberana que vive en todo el espacio, ocupa toda la extensión, se extiende *sin* dividirse, y obra sin agotar sus recursos maravillosos.⁶³

Esta orientación de la historia natural es la que muy probablemente conoció Eugenio Landesio en sus años de formación en Roma. Él mismo nos confiesa su precoz inclinación por la ciencia en una breve autobiografía escrita en tercera persona: “Gustábanle las conversaciones instructivas y prefería presenciar algún experimento químico o físico, ver algún nuevo animal o pasear en algún lugar salvaje al más espléndido baile. (Era capaz de dejar) el más sabroso bocado para observar una hormiga o una araña”.⁶⁴

Ya como pintor profesional, Landesio colaboró en Italia en muchos proyectos científicos que, curiosamente, recuerdan a los que años después se dedicó su alumno José María Velasco: participó en expediciones arqueológicas y se embarcó en la publicación de litografías botánicas de arbustos, plantas y árboles⁶⁵ (que fueron, por cierto, fracasos económicos, como la *Flora del Valle de México* que años después Velasco dio a la

⁶²Lawrence Farber, *Finding Order in Nature*, USA, The John Hopkins University Press, 2000, p.13.

⁶³José María Heredia, *Minerva, Periódico Literario*, México, 1828, tomo 1, p. 83.

⁶⁴Eugenio Landesio, Indicación biográfica de Eugenio Landesio dada por él mismo, 52 hojas escritas en 1867. Archivo particular citado en la tesis *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México* de Judith Gómez del Campo Mendivil, UIA, 1996.

⁶⁵Eugenio Landesio, *Racolta di 34 piante dal vero e litografiate da Eugenio Landesio*, Roma, 1835.

imprensa). Hay que agregar también que con la intención de hacer un cuadro con el tema del Paraíso Terrenal (que no pudo realizar porque fue contratado para venir a México) tomó clases de zoología en la Universidad de Roma.

En contra de lo que suelen afirmar los historiadores anglosajones, los escasos datos que conocemos del periodo “italiano” de Landesio nos permiten afirmar que también en los países predominantemente católicos el interés por la ciencia, el arte y la religión podía coincidir sin contradicciones en una sola persona. Es la historia natural y no, como afirma a mi parecer erróneamente Hugh Honour, “la actitud protestante hacia Dios”, a la que “hay que atribuir la similitud entre las ideas sobre la naturaleza de los pintores alemanes e ingleses”;⁶⁶ y es que, si algo no nos hubiera perdonado Landesio, es afirmar que pensaba como protestante. De hecho, lo más interesante es, precisamente, que el italiano no fue una excepción; sería muy difícil encontrar un pintor de paisaje americano o europeo activo entre la segunda mitad del siglo XVIII y las últimas décadas del XIX que no estuviera profundamente interesado por la historia natural, ¡aunque muchas veces ni siquiera sus contemporáneos se dieran cuenta! Johann Christian Dahl, por ejemplo, se lamentaba de esta manera lo poco que se comprendía la pintura de su amigo Caspar David Friedrich: “Los artistas y conocedores vieron en Friedrich solamente a un místico porque ellos sólo estaban buscando a un místico, ellos no veían el fiel y consciente estudio de la naturaleza en todo lo que representaba.”⁶⁷

Este fenómeno puede explicarse en parte porque algunas prácticas de los pintores de paisaje coincidían con las prácticas de la historia natural. Por ejemplo, Fausto Ramírez, analizando la tratadística especializada desde los tiempos de Roger de Piles (1718) hasta

⁶⁶Hugh Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 75.

⁶⁷William Vaughan, *German Romantic Painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1980. p. 66.

los de Eugenio Landesio, ha mostrado la importancia que tenía para la pintura de paisaje académica la ejecución de estudios al aire libre y la cuidadosa observación de nubes, árboles y plantas.⁶⁸ A principios del siglo XIX, Pierre Henri de Valenciennes -quien, por cierto, poseyó una importante colección de historia natural- enfatizaba en su tratado la necesidad de que los pintores hicieran apuntes directos de la naturaleza y que al mismo tiempo aspiraran a la producción de “paisajes ideales”.⁶⁹ Desde el punto de vista de la práctica pictórica, esta aparente contradicción no lo es en realidad, porque el método de los pintores de paisaje de esa época obligaba naturalmente a la síntesis. Los artistas eran conscientes de la rapidez con la que puede cambiar la apariencia de un paisaje y de cómo el cielo, la posición e intensidad de los rayos del sol, la vegetación y muchos otros factores dependen de la hora y del mes en el que son observados. Landesio, por ejemplo, sugería que cuando se pintara al aire libre se hicieran varios apuntes conforme avanzara el día.⁷⁰ De manera que los bocetos tomados del natural, que por supuesto eran fundamentales, servían generalmente como punto de partida para la obra final, que no se hacía en el campo sino en un estudio donde la luz se mantenía constante. El producto necesariamente era una construcción, lo que por supuesto no le restaba ningún valor artístico, sino más bien todo lo contrario:

Hay dos formas de ver a la naturaleza –escribió Valenciennes- y cada una de ellas ofrece una infinidad de variaciones que forman y determinan el talento de un artista. La primera es aquella en donde vemos la Naturaleza *tal como es* y la representamos tan fielmente como es posible. De acuerdo a este procedimiento *se eliminan objetos que no se consideren suficientemente interesantes, se acercan aquellos que*

⁶⁸Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio”, en la revista *Memoria del Museo Nacional de Arte*, Número 4, 1992.

⁶⁹Pierre Henri de Valenciennes, *Réflexions et conseils à un élève sur peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Aimé Payen, 1820. Reproducido en *Nineteen-Century Theories of Art*, editado por Joshua C. Taylor, California, University of California Press, 1987.

⁷⁰Eugenio Landesio, *La Pintura General o de Paisaje*, p.72.

si lo sean, aunque se encuentren lejos, se buscan armonías y contrastes, y finalmente se elige el punto de vista mas adecuado o pintoresco. La segunda es donde vemos a la Naturaleza tal y como *debería de ser* de la manera en que la imaginación enriquecida se la presenta a los hombres de genio que han visto mucho, comparado cuidadosamente, analizado y reflexionado sobre la elección que se debe hacer.⁷¹

Valenciennes consideraba, por ejemplo, que los paisajes de Claudio de Lorena pertenecían a los del primer tipo y los de Nicolás Poussin, a quien admiraba mucho más, al segundo; pero en ambos casos asumía la modificación del paisaje observado no sólo como un hecho natural, sino precisamente como una de las características de la obra que permitían descubrir el “genio” del artista. Incluso en 1875, cuando José María Velasco se propuso el interesante experimento (que seguramente Landesio nunca intentó) de pintar un cuadro de grandes dimensiones -*El Valle de México de 1875* (258 cm x 152 cm)- “en la cumbre de un cerro”,⁷² no lo hizo con la intención de reproducir el paisaje con precisión fotográfica, lo que intentó, como él mismo nos cuenta, fue “ensayar hasta qué grado podía hacerse esta clase de cuadros en el campo, pues siempre tuve la idea de que debía ser muy difícil, por sus grandes dimensiones, para poder trasladarlos a los diferentes puntos donde era menester, a fin de tomar los motivos necesarios para que resultara una buena composición”.⁷³ El distanciamiento de la *impresión* directa que suponía la construcción de una pintura de paisaje no estaba, por lo tanto, en contradicción con la *observación* directa de la naturaleza. Por poner un ejemplo, ni siquiera un cuadro tan “artificial” como *El Cotopaxi* pintado por Frederic Church en 1882, hubiera sido posible sin los apuntes del natural que el artista norteamericano realizó durante sus viajes por América del Sur.

⁷¹*Ibidem.*, p. 248. Las cursivas son mías.

⁷²Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 471.

⁷³*Ibidem.* Las cursivas son mías.

La práctica de la historia natural por esas épocas, como abundaremos más adelante, era muy similar: la observación de lo visible era esencial; la descripción morfológica de plantas y animales y su correcta clasificación utilizando el método de Linneo o algún otro, o la delimitación precisa de los diferentes estratos geológicos de una formación rocosa, eran tareas fundamentales de los naturalistas, pero su aspiración era descubrir “lo invisible” en la naturaleza: su historia, en el caso de la geología, o lo que por esas épocas ya se llamaban “sus leyes” en el caso de la botánica y la zoología.

Otro elemento que acercó a la pintura de paisaje a las prácticas de la historia natural fue la aparición en Inglaterra en las primeras décadas del siglo XVIII de un género llamado pintura topográfica. El origen de la pintura topográfica está ligado a los intereses de los grandes propietarios rurales, quienes contrataban pintores y dibujantes holandeses y flamencos para pintar sus casas campestres; el objetivo era mostrar con precisión la extensión y estado de las propiedades rurales.⁷⁴ La llegada de Canaletto a Inglaterra en 1746 hizo aún más popular el género, y el pintor, famoso por la exactitud con la que sus cuadros reproducían los edificios y las variadas condiciones climáticas de su natal Venecia, se convirtió en el modelo a seguir.

Los pintores topográficos generalmente usaban acuarelas en lugar de óleos, lo que les permitía trabajar rápidamente y terminar sus paisajes en el campo mismo. Un caso interesante fue el de Paul Sandby que fue contratado por la Scottish Ordinance Survey, establecida en 1747, lo mismo para hacer mapas que vistas topográficas. Las pinturas de Sandby, conocido en los países de habla hispana como Pablo Sandi,⁷⁵ se hicieron muy populares y fueron utilizadas en todas las academias del mundo incluyendo la Academia de

⁷⁴Honour, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁵Báez (1993), *op. cit.*, p. 942.

San Carlos de México que tenía una colección de sus obras. Al igual que los naturalistas, los pintores topográficos debían desarrollar la capacidad de observar cuidadosamente la naturaleza para poder representarla fielmente en sus trabajos, lo que incluso los hacía muchas veces más avezados que ellos en una rama de la ciencia en particular: las matemáticas. Como debían ser cuidadosos en sus mediciones para mostrar las dimensiones correctas de los predios, con frecuencia utilizaban instrumentos topográficos que requerían conocimientos de trigonometría para su operación. La historia natural, en cambio, y para fortuna de Goethe o de nuestro Manuel Carpio -que las aborrecían-, podía ejercerse sin más matemáticas que sumar y restar.

Otro pintor de orígenes topográficos fue Károly Markó, el maestro de Eugenio Landesio. Markó nació en Levoce (hoy parte de Eslovaquia) en 1791, sus primeros estudios fueron de ingeniero y en 1818 se trasladó a Pest donde se dedicó a pintar paisajes topográficos.⁷⁶

En los estados de Italia, durante la primera mitad del siglo XIX, la falta de una clase media y alta acomodada como la que existía en otras partes de Europa⁷⁷ obligó a los pintores a buscar su clientela entre los miembros de la nobleza terrateniente, lo que de alguna manera mantuvo vigente la práctica de la pintura topográfica en la península durante los años de formación de Landesio. Antes de su llegada a México en 1855, el paisajista piemontés produjo muchas obras que podrían considerarse dentro de este género; un buen ejemplo es la serie de acuarelas, dibujos y litografías de la Villa Borghese de Roma que el artista realizó en la década de los cuarenta a solicitud de la familia propietaria

⁷⁶Zoltán Dragón, “Las 15 pinturas de Károly Markó en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, No. 90, 2007, p. 189.

⁷⁷Roberta J.M. Olson, *Ottocento, Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1993. p.13.

de la misma, en donde hace patente su habilidad para reproducir edificios y por consiguiente su familiaridad con la perspectiva y las matemáticas. El padre de Landesio, orfebre de profesión, adquirió también cierta fama en Roma por sus conocimientos de perspectiva,⁷⁸ por lo que no deben sorprendernos las habilidades matemáticas de su hijo, de las que hizo gala en el tratado de perspectiva que publicó en 1866 para uso de los alumnos de la Academia de San Carlos.

El énfasis en la cuidadosa observación de la naturaleza y la utilización de técnicas científicas para la reproducción de la realidad que caracterizaron a la pintura de paisaje a partir del siglo XVIII no pasaron desapercibidas para los intelectuales de la época, y muy pronto las coincidencias entre el género pictórico y la historia natural se convirtieron en un tópico de reflexión filosófica.

⁷⁸Gómez del Campo, *op. cit.*

4. Los vínculos filosóficos de la pintura de paisaje y la historia natural en los siglos XVIII y XIX.

Lo bello es una manifestación de las secretas leyes de la naturaleza

Goethe

Por las mismas fechas en las que Linneo y Buffon publicaban sus primeros trabajos, y La Condamine dirigía la primera expedición científica de carácter internacional, el pensador escocés George Turnbull propuso por primera vez la existencia de un vínculo entre la pintura de paisaje y el estudio de la naturaleza:

Si las pinturas de bellezas naturales son copias exactas de algún fragmento particular de la naturaleza, -argumentó en su *Treatise on Ancient Painting* de 1740- (...) es como si preserváramos valiosos pensamientos escribiéndolos (...) e incluso, si por el contrario, los paisajes son imaginarios y no están copiados directamente de la naturaleza, pero corresponden a la apariencia que tiene la naturaleza y a sus leyes (...), el estudio de estas pinturas es el estudio de la naturaleza misma. (...) Son tan buenos ejemplos o experimentos para ayudarnos al estudio de estas leyes, como cualquier ejemplo o experimento que existe para estudiar las leyes de la gravedad, la elasticidad, o de cualquier cualidad en el mundo natural. Son por lo tanto, ejemplos o experimentos de filosofía natural.⁷⁹

A este primer intento de relacionar la pintura de paisaje con la filosofía natural, que en ese tiempo, como ha mostrado Edward Grant, era todavía una disciplina muy cercana a la historia natural,⁸⁰ abonaron también filósofos como Immanuel Kant o Edmund Burke, argumentando que la observación directa de la naturaleza producía invariablemente una respuesta estética. Por eso no es sorprendente descubrir que Goethe considerara que un artista sólo podía llegar a tener “estilo”, que él mismo definía como “el grado más alto al que ha llegado y puede llegar el arte”, si a su natural talento le añadía el ser:

⁷⁹George Turnbull, “A Treatise on Ancient Painting, 1740” en Jonathan Friday, *Art and Enlightenment: scottish aesthetics in the eighteenth century*, Imprint Academic, 2004, p. 41.

⁸⁰Edward Grant, *A history of Natural Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

... un instruido botánico. Si de la raíz para arriba reconoce la influencia de las diferentes partes en la salud y el crecimiento de las plantas, si observa el sucesivo desarrollo de las hojas, las flores, los órganos sexuales, los frutos y de la nueva simiente y reflexiona sobre los mismos. Entonces no sólo demostrará su gusto en la elección del motivo, sino que nos asombrará e instruirá por una correcta representación de las cualidades. En este sentido se podrá decir que ha creado estilo.⁸¹

La pintura de paisaje resultaba de alguna manera una manera válida de conocimiento de la naturaleza, y al mismo tiempo sólo a través del conocimiento de la naturaleza se podía alcanzar verdaderamente una experiencia estética. ¿No encierra esta misma idea la frase con la que, según Velasco, Landesio resumía a sus alumnos la actitud frente a la naturaleza que debía caracterizar al pintor general?: “El artista debe presentarse delante del natural en presencia de las obras de Dios, como discípulo siempre, nunca como maestro”.⁸²

Alejandro de Humboldt, que fue amigo y admirador de Goethe, y a quien le reconoció haber “renovado el lazo que en el amanecer de la humanidad había mantenido juntas la filosofía, la física y la poesía”,⁸³ hizo de la relación entre la historia natural y el arte uno de los conceptos fundamentales de su pensamiento. En su libro *Ansichten der Natur* (Vistas de la Naturaleza) de 1808 nos habla de la emoción estética que experimentó frente a la naturaleza en “el océano, en los bosques del Orinoco, en las planicies de Venezuela, y en las selvas montañosas de Perú y México”, donde, al igual que Landesio, tomó siempre apuntes –dibujos y textos breves- “en el lugar y en el momento”. Esa emoción, nos dice el viajero prusiano, puede comunicarse a través del arte y el placer es aún mayor si se tienen

⁸¹Johann Wolfgang von Goethe, “Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo”, en *Escritos de Arte*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 70.

⁸²José María Velasco, “Autobiografía”, 1909, colección particular citada por María Elena Altamirano, en *Homenaje Nacional a José María Velasco*, 1992, p. 143.

⁸³Humboldt (1997), *op. cit.*, p.82.

en cuenta “las conexiones más ocultas de los diferentes poderes y fuerzas de la naturaleza”, o como escribiría en *Cosmos* varias décadas después: “combinando lo visible y lo invisible en nuestra contemplación de la naturaleza”.⁸⁴

Las profundas transformaciones que había experimentado la historia natural desde finales del siglo XVII como resultado de las expediciones científicas, el desarrollo e implementación del sistema de Linneo, y la conversión de la filosofía natural en una disciplina gobernada por las matemáticas,⁸⁵ condujeron a Humboldt a conjeturar que los cambios que había sufrido la pintura de paisaje en ese mismo periodo estaban también parcialmente determinados por ellas: “a medida que las riquezas de la naturaleza fueron mejor conocidas y más cuidadosamente observadas, el sentimiento del arte pudo extenderse a una mayor cantidad de objetos, al mismo tiempo que se perfeccionaban las técnicas de representación”.⁸⁶

La vocación que Humboldt descubría en el género pictórico que nos ocupa, de no sólo reproducir fielmente todas las formas de la naturaleza, sino también de ser capaz de expresar y transmitir las ideas “ocultas” de la filosofía natural, permite establecer un vínculo entre los intereses naturalistas de Landesio, y en general de todos los pintores generales del siglo XIX, y los principios compositivos que habían heredado de la generación de Valenciennes. Las composiciones de estos artistas se deben más a la tradición formal de la pintura de paisaje europea que a la mecánica duplicación “fotográfica” de la disposición de los elementos naturales de los lugares que visitaban para pintar, “aumentando o quitando, modificando este o aquel objeto, siempre que sea oportuno

⁸⁴*Ibidem.*

⁸⁵Grant, *op. cit.*, p. 316.

⁸⁶Humboldt (1997), *op. cit.*, p. 89.

a la inteligencia del asunto o de la localidad”,⁸⁷ porque, al igual que Humboldt, tenían la convicción de que “la pintura de paisaje no es simplemente un arte imitativo, (...) requiere para su desarrollo un gran número de impresiones directas que una vez recibidas a través de la contemplación deben ser fertilizadas por los poderes de la mente, para ser ofrecidas a los sentidos de otras personas en la forma de una obra de arte libre”.⁸⁸

El interés de que la pintura de paisaje reflejara las teorías de la filosofía natural hicieron que Humboldt enfatizara en su *Cosmos* la importancia que tenían para él ciertos tipos de paisaje que de alguna manera ponían de manifiesto sus propias teorías basadas en “la relación entre la fisiognomía y carácter de las diferentes partes de la tierra”. Quizás por eso algunos historiadores contemporáneos han construido un concepto de “Estética Humboldtiana” que, como en el caso de la “Ciencia Humboldtiana” de Connor, reduce la riqueza del pensamiento del viajero alemán a suponer que lo único que le interesaba desde un punto de vista estético era: “La visión de los paisajes tropicales como espacios de estudio de la biodistribución, ocupados por una diversidad de poblaciones de plantas y animales, pero no de humanos”.⁸⁹

Con esta definición simplista el historiador Jorge Cañizares-Esguerra ha argumentado que la estética de Humboldt fue seguida en América por la Escuela del río Hudson, pero no por los pintores de paisaje en México, porque los artistas estadounidenses representaban con frecuencia paisajes tropicales sin presencia humana, mientras que Landesio y sus alumnos (Cañizares centra su análisis en la obra de Velasco) practicaban lo que él llama un “urbano-centrismo”, originado en una supuesta necesidad de responder a la mirada extranjera que representaba a México esencialmente como un “salvaje territorio rural”.

⁸⁷Landesio (1992), *op. cit.*, p. 71.

⁸⁸*Ibidem*, p.95.

⁸⁹Jorge Cañizares Esguerra, *Nature, Empire and Nation*, Stanford University Press, 2006, p. 153.

Aunque incluso podría argumentarse que muchos cuadros de Landesio, por ejemplo *La hacienda de Monte Blanco*, con las nieves del pico de Orizaba en la lejanía, las parcelas cultivadas del valle y la feraz vegetación tropical del primer plano, se encuadran perfectamente dentro de la limitada definición de Cañizares porque representan “la relación entre la fisiognomía y carácter de las diferentes partes de la tierra” de la que nos habla Humboldt en su *Cosmos*, lo cierto es que las ideas estéticas del sabio alemán eran mucho más complejas y los vasos comunicantes que las ligaban con las prácticas de nuestros paisajistas mucho más profundas. Es cierto que uno de los rasgos que distinguen a la obra de Landesio y de Velasco es la presencia de lo humano y cierta predilección por la representación de ámbitos naturales habitados e incluso aprovechados, lo que precisamente le ha permitido a historiadores del arte mexicanos como Xavier Moysés, Fausto Ramírez y María Elena Altamirano, hacer lecturas históricamente contextualizadas de muchas de sus obras; pero para nuestros paisajistas la presencia de lo humano no anulaba de ninguna manera lo natural: “La pintura general o de paisaje -escribió Landesio- siempre abarca el doble fin de dar una completa idea de las bellezas y caracteres naturales y artificiales que constituyen la localidad”.⁹⁰ Humboldt por su parte tuvo también la misma convicción, por ejemplo en su popular *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* intentó explicar nada menos que el arte azteca en función de la naturaleza que circunda al Valle de México.⁹¹ De hecho quizás fue precisamente esta característica de su pensamiento la que condenó sus teorías científicas al olvido; Peter Bowler ha argumentado que la teoría evolutiva de Darwin, quien por cierto admiró a Humboldt por sobre todos los naturalistas que lo precedieron, fue la que, paradójicamente, enterró las ideas del viajero

⁹⁰Landesio, Eugenio (1992), *op. cit.*, p. 71.

⁹¹Pratt, *op. cit.*, p. 132 .

alemán: “Los hombres no son el centro de la creación y por lo tanto su percepción personal o su reacción estética no son factores importantes para tomar en cuenta cuando se estudia la naturaleza, ni en las explicaciones científicas de su origen y estructura”.⁹²

Pero *El origen de las especies* se publicó en Inglaterra hasta 1859 y las ideas de Darwin empezaron a discutirse en México muchos años después.⁹³ Los alumnos de Landesio vivieron ese mundo, como atestiguan los trabajos científicos de José María Velasco. El mundo del maestro italiano, en cambio, es el de Humboldt, un mundo en donde la pintura de paisaje y la historia natural estaban profundamente emparentadas. No podían prescindir una de la otra porque, de alguna manera, eran dos facetas de una misma actitud frente a la Naturaleza.

⁹²Bowler, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁹³Roberto Moreno de los Arcos fecha las primeras discusiones documentadas de la teoría de Darwin en los clubes científicos de la Ciudad de México alrededor de 1877 (*La polémica del Darwinismo en México*, siglo XIX UNAM, p. 46.)

5. El viaje a Cacahuamilpa o la botánica

(Sólo cuando el aspirante a pintor general) sea capaz de dibujar grupos de árboles y caracterizarlos, dando bien cuenta de la firmeza de sus formas, entonces empezará a pintar.

Eugenio Landesio

La Excursión (sic) a la Caverna de Cacahuamilpa y la ascensión al cráter del Popocatepetl está compuesta en realidad por dos narraciones independientes. En la primera Eugenio Landesio nos relata el viaje que comenzó “El 3 de Enero de 1868; a las seis de la mañana para visitar la afamada y extraordinaria caverna de Cacahuamilpa (...) en compañía del Sr. Miguel Noreña, escultor, y del joven Ramón Llano, estudiante ingeniero”.⁹⁴ En esa época aquellas grutas eran consideradas, cuando menos en México, las más grandes y profundas del mundo, y eran una visita obligada para todos los extranjeros que pasaban una temporada en nuestro país; “no hay viajero distinguido que visite la República, -escribió por ejemplo Marcos Arroniz en 1858- que no vaya a rendirle el homenaje de admiración consagrándole su pluma para revelar sus maravillas”.⁹⁵ Las descripciones de la cueva que se publicaron en el siglo antepasado fueron efectivamente muy numerosas (la más famosa es quizás la de la marquesa Calderón de la Barca⁹⁶), pero lo que distingue a la de Landesio es que no se limita a contarnos sus experiencias en el interior de la caverna, sino también sus impresiones durante todo el viaje, gracias a las cuales podemos inferir sus intereses naturalistas y algunas de sus preocupaciones artísticas. Su primer gesto de “pintor general” fue abandonar el sitio que le correspondía en el interior de la diligencia a Cuernavaca para subir al pescante, desde donde hizo sus primeros

⁹⁴*La Excursión*, p. 1.

⁹⁵Marcos Arroniz, *Manual del viajero en México, 1858*, México, Instituto Mora, ed. facsimilar, 1991, p. 258.

⁹⁶Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*, México, Porrúa, 1990, pp. 234-237.

bocetos poco después de salir de la Ciudad de México, en las faldas del Ajusco: “hice desde el pescante dos apuntes de este monte, y uno de la sierra que tenía a mi izquierda, formando esta y aquel, bellos motivos. Hubiera apuntado otras muchas cosas que el brusco movimiento del coche no me permitió hacer”.⁹⁷

A partir de ese momento Landesio comienza a describir todos los paisajes que le llaman la atención; pronto se hace evidente que su mirada no es la de un viajero cualquiera, sino la de alguien que combina al mismo tiempo intereses y conocimientos pictóricos y naturalistas:

Finalmente- escribe por ejemplo cuando llega a Huitzilac- empezaron a parecer casi azules las boscosas cúspides de la sierra de Huichilaque que se iba haciendo más y más bella y cercana, *la cual ofrecía hermosos contrastes de líneas y de efecto*. Allí empezaron los bellos ejemplares de *ocotes*, *ya con hoja o cabello largo, ya corto, sus masas eran espesas, grandiosas y bien dispuestas. El terreno era muy movido, ya blanquizco, ya amarillo (...)* Los *ocotes* no estaban solos, sino acompañados de una gran variedad de árboles y arbustos entre los cuales *vi varias especies de encinas*. Colgaban de las ramas del *madroño* una cantidad de bolsas o alcatraces blancos que parecían de papel ¿quién los había puesto y amarrado allí? Las *orugas* (...) De estas orugas hacen un guisado exquisito (...) “la tela de estos alcatraces... es empleada para hacer flores artificiales.”⁹⁸

Aunque Landesio no deja de hacer comentarios sobre la fauna y las características geológicas del terreno, conforme avanza el relato se hace cada vez más evidente su predilección por la botánica. Describe cuidadosamente las especies de plantas más sobresalientes de cada región, sus características morfológicas, y muchos datos que nos revelan su gusto por conversar con los pobladores de los sitios que visitaba: el nombre común de las plantas, los animales que se alimentaban de ellas y los usos que le daban la gente del lugar. Landesio comparte con los naturalistas de la generación de Humboldt la preocupación por las variaciones morfológicas de la flora debidas a los cambios de clima y

⁹⁷ *La Excursión*. p. 2.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 3.

altitud; cuando llega a tierra caliente, por ejemplo, nos cuenta: “Los árboles de tierra fría y templada habían desaparecido, remplazándolos el casahuate, cuyas abundantes flores blancas, en forma de campánula, son el alimento más delicioso de los venados; el paolote y el guamúchil se presentaban también de vez en cuando”.⁹⁹

Pero no sólo le interesan las características generales de los lugares que visita, muestra también un marcado interés por las especies en sí mismas. La lista de las plantas que le llaman la atención y describe en las primeras páginas de su de por si breve narración es bastante abultada: Palote, Guamúchil, Plátano, Chirimoyo, Mango, Mamey, Chico Zapote, Zapote Prieto, Casahuate, Ocote, Hajajote, Pochote, Frutillo, Cuatecomate, Caña, e Higuierón.

El gusto de Landesio por observar las características generales de la flora de cada lugar y al mismo tiempo describir detenidamente árboles y plantas particulares que pone de manifiesto *La Excursión*, puede ayudarnos a explicar una de las características distintivas de su pintura: el afán por representar con precisión la vegetación de cada región haciendo énfasis en un espécimen en particular, convirtiéndolo en un elemento fundamental de la composición. Los ejemplos son frecuentes: la agavácea o quizás aloe de su *Vista de Roma*, el tiscal abrazado a una piedra de *La Hacienda de Sánchez*, el gigantesco órgano de *La Arquería de la Hacienda de Matlala* que pinta con el mismo detalle que la construcción arquitectónica que le da nombre al cuadro (con la que curiosamente comparte una intrincada arquitectura) o la mafafa de *La hacienda de Monte Blanco* a la que incluso no

⁹⁹*Ibidem*, p. 4.

coloca en uno de los lados como en los ejemplos anteriores, sino para usar sus propias palabras en “la parte más importante y central del cuadro”.¹⁰⁰

Sorprende también el cuidado con el que describió y recogió los nombres de la multitud de plantas que llamaron su atención, desde el pochote (*Bombacopsis quinata*) hasta el guamúchil (*Pithecellobium dulce*), y es notable lo fácil que resulta identificarlas hoy.

Pero sobre todo llama la atención el lenguaje que utiliza; por ejemplo la frase: “hallamos en ella un hermoso árbol, de aspecto y color parecido al fresno, pero con hoja sencilla, su nombre es cuasasanaca”,¹⁰¹ nos descubre la familiaridad con la que el pintor italiano empleaba un término científico: “hoja sencilla”, que en oposición a la expresión de “hoja compuesta” determina una característica morfológica de las plantas.¹⁰²

Otro párrafo, en donde Landesio describe la fruta del cuautecomate (*Crescentia cujete*), revela la libertad con la que el pintor empleaba vocablos más especializados: “su cáscara (el epicarpio) es sólida y se podrían hacer de ella hermosas jícaras; ésta encierra una sustancia glutinosa (el sarcocarpio)... Muy buena para curar la tos y la tisis”,¹⁰³ y aunque la naturaleza del texto no obligaba a Landesio a darle un nombre científico a las plantas que estudió, si los utilizó para referirse a algunos géneros.

¹⁰⁰Eugenio Landesio (1867), *op. cit.*, p. 70. Se ha pensado que la Mafafa de *La hacienda de Monte Blanco* podría ser de Velasco, aunque a mí me parece que cuando menos su presencia y lugar en el cuadro se deben al plan compositivo original de Landesio.

¹⁰¹*La Excursión*, pp. 5-6.

¹⁰²El *Curso elemental de botánica dispuesto para la enseñanza del real Jardín botánico de Madrid*, de Casimiro Gómez Ortega definía así la diferencia entre hoja sencilla y hoja compuesta en 1795: “La Hoja sencilla (folium simples) es la que sale sola de un pezón; así como la compuesta (folium compostium) es aquella que consta de dos o más hojuelas prendidas a un mismo pezón”. p.29.

¹⁰³*La Excursión*, p. 9.

Es evidente que el pintor italiano no sólo le rendía “culto a Flora y Pomona”, rescatando el término que utilizó Manuel Romero de Terreros para caracterizarlo,¹⁰⁴ sino que también poseía ciertos conocimientos formales de botánica que no pudo haber adquirido sólo con la lectura de textos populares en revistas y calendarios. Basta comparar las descripciones de árboles y plantas que hace Landesio con las que hacen otros viajeros sin credenciales naturalistas como la marquesa Calderón de la Barca o el militar inglés George F. Ruxton para darse cuenta que su interés por la historia natural era mucho más profundo que el que caracterizaría simplemente a una persona “culto” de su tiempo.¹⁰⁵

Cabe preguntarse entonces ¿qué clase de botánico era Eugenio Landesio? Los intereses de Landesio parecen coincidir con lo que la historiadora de la ciencia Lynn Nyhart ha definido como “estudios de vida natural”, que incluirían todos los aspectos que individualizan a las especies: sus ciclos de vida, distribución, hábitos, comportamiento y conexiones con el pasado.¹⁰⁶ Este tipo de estudios fueron muy populares entre los naturalistas de la generación anterior a la del pintor italiano, por ejemplo, en 1835 Arend Friedrich August Weigmann, que había nacido en 1802, inició la publicación de los *Archiv für Natur Geschichte* (Archivos de Historia Natural) anunciando que en su revista tendrían cabida: “ensayos de zoología descriptiva, descripción de nuevos géneros y especies, reportes de habilidades mentales, modos de vida y distribución geográfica de las

¹⁰⁴Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁵Para muestra, puede ser útil recordar que en su entrañable *Life in México* la marquesa Calderón de la Barca apenas le dedica un par de párrafos a su visita al maltrecho, pero todavía en funcionamiento, Jardín Botánico de la capital. Y aunque confiesa que “todavía quedan muchas especies raras” sólo una parece haberle llamado suficientemente la atención: el célebre “árbol de las manitas” (*Chiranthodendron pentadactylon*), cuyas flores describe sin más complicaciones como “de un escarlata brillante, en forma de mano con sus cinco dedos”. *op. cit.*, p.217.

¹⁰⁶Lynn Nyhart, “Natural History and the “new” Biology” en *Cultures of Natural History*, Editado por N. Jardine, J. A., Secord and E. C. Spary, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 427-435.

especies conocidas de animales, e incluso información sobre cuestiones anatómicas, siempre y cuando estas justifiquen o aseguren la posición sistemática de un animal o un grupo entero.”¹⁰⁷

Sin embargo, cuando en 1848 los profesores universitarios Teodor Ernst von Siebor (1804-1885) y Albert von Kölliker (1817-1905) fundaron una de las revistas científicas más importantes en lengua alemana, la *Zeitschrift für Wissenschaftliche Zoologie* (Revista de Zoología Científica) que se publicó hasta 1912, los investigadores, que pertenecían precisamente a la misma generación de Landesio, deseando darle a su publicación el “carácter más científico posible”, decidieron concentrarla en las “partes de la ciencia que se encuentran en este momento en necesidad de cultivarse”: anatomía comparada, histología (el estudio microscópico de los tejidos orgánicos), embriología y fisiología; excluyendo expresamente “todo anuncio de nuevos géneros o especies” que no aportara alguna información nueva sobre la estructura vegetal o animal en general, es decir, lo que más le interesaba a nuestro pintor.

Lo anterior no quiere decir que los conocimientos de Landesio estuvieran pasados de moda; como ha demostrado Lynn Nyhart, muchos profesionales de la historia natural y posteriormente de la biología siguieron haciendo “estudios de vida natural” durante todo el siglo XIX, pero es un testimonio de que los estudios científicos empezaban a dejar atrás las prácticas que habían hecho de la pintura de paisaje y la historia natural disciplinas gemelas.

¹⁰⁷*Ibidem.*

6. Impresiones en el interior de las grutas.

La narración de la aventura subterránea de Landesio es tan notable como la del viaje que lo llevó hasta ahí. Uno de sus aspectos más interesantes es que nos permite comparar sus pinceles con sus palabras, porque el artista incluyó en *La Excursión* cuatro pequeñas fotografías de otras tantas litografías realizadas por su discípulo José María Velasco a partir de acuarelas suyas inspiradas en los apuntes que tomó durante el viaje, y dos de ellas corresponden a tramos de la caverna que también describe en el texto.

La primera imagen representa el *Salón de los Monumentos* (figura 1) que Landesio define apresuradamente como un espacio de paredes negras “de las cuales se desprenden en masa clara unas grandes estalagmitas en forma de pirámides y de conos de varias dimensiones y alturas; no faltando en este lugar ni los candelabros, los troncos de palma, ni las estalactitas en forma de arañas y el encaje en el suelo”.¹⁰⁸ La brevedad del párrafo contrasta con la opulencia de la litografía que nos muestra la exuberante formación de estalagmitas enmarcada por la oscura bóveda de la caverna como si ésta hubiera sido construida deliberadamente sólo para albergarla. A primera vista la extraña morfología de los “monumentos” es lo que más llama la atención, pero cuando nuestros ojos descubren que unas pequeñísimas manchas a contraluz en la parte inferior son nada menos que los excursionistas, Landesio nos permite experimentar por un instante lo mismo que él debió haber sentido frente a “aquellos grandes espacios, y todos aquellos maravillosos accidentes de la naturaleza”. Desde este punto de vista resulta interesante comparar la litografía del italiano con el grabado en metal sobre el mismo tema que apareció en 1838 en el

¹⁰⁸*La Excursión*, p.17.

Calendario de las Señoritas Mexicanas de Mariano Galván y que María José Esparza ha atribuido a Ignacio Serrano, un ingeniero militar, discípulo de Claudio Linati, que ilustró varios textos científicos y participó como dibujante en algunas expediciones.¹⁰⁹ Como en el caso de la litografía de Landesio, el grabado tenía la intención de ilustrar un texto publicado en el *Calendario*, inspirado precisamente en “las noticias verbales”¹¹⁰ del Barón Gros, a quien, por cierto, acompañó Serrano; pero mientras el grabador se limitó a describir las formaciones rocosas de forma muy sistemática (casi como si se tratara de una ilustración científica), sin volúmenes ni sensación de profundidad y sin referencia a lo humano, el paisajista no olvidó que el objetivo de un pintor general debía ser el de “estimular y disponer mayormente el alma del espectador”.¹¹¹

El propio Gros nos dejó también una imagen de Cacahuamilpa; se trata de un óleo de medianas dimensiones (100 cm x 130 cm), realizado en 1835, que guarda algunas semejanzas con las litografías de Landesio: ambos eligieron un punto de vista elevado, aprovecharon la iluminación artificial para crear juegos de luces y sombras que le dan volumen a la gruta, y retrataron a los miembros de sus respectivas expediciones para darnos una idea de las dimensiones del lugar. Pero mientras Landesio decidió prescindir del primer plano para acentuar el descomunal tamaño de la caverna, Gros colocó ahí a los “alumbradores” que acompañaban a los viajeros, cuya estatura nos permite calcular la altura de la bóveda en ese punto; unos 15 metros, que contrastan con los más de 35 que se adivinan en la litografía del paisajista italiano. Quizá por eso la gruta de Gros tiene algo de domesticada, se asemeja un poco a un gabinete de historia natural: un gran salón, incluso

¹⁰⁹María José Esparza Liberal, *Los Calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México. 1821-1850*, Tesis de maestría, México, UNAM, 2004, p. 130.

¹¹⁰*Ibidem*.

¹¹¹Landesio (1992), *op. cit.*, p. 70.

bien iluminado, en donde las caprichosas formaciones calcáreas están convenientemente colocadas para nuestro disfrute. La gruta de Landesio, en cambio, con sus fuertes claroscuros, su gran tamaño y su simetría compositiva tiene, como sugiere Fausto Ramírez, algo de operístico, como si estuviéramos en presencia de un misterioso espectáculo.¹¹² Esta característica es aún más patente en la segunda imagen que acompaña *La Excursión*, en donde, como si se tratara de una asombrosa escenografía, Landesio nos descubre el *Salón de los Órganos* (figura 2) “que son unas grandes estalagmitas que imitan la forma de este instrumento”,¹¹³ aunque ya no debe extrañarnos que nuestro pintor aficionado a la botánica considerara que más bien “se parecen más a los grandes pitayos arbóreos, que se hallan en los cerros de Atlisco (sic) y Matamoros de Izúcar”.¹¹⁴ Como en la litografía anterior, algunos viajeros aparecen en un primer plano muy lejano para dejarnos sentir las grandes dimensiones de la caverna, mientras que otros han logrado subir ya a una especie de explanada desde donde observan el juego de luces y sombras que forman cientos de estalagmitas y estalactitas. La descripción del lugar en el texto está íntimamente relacionada con la imagen, porque Landesio, como también ha notado Fausto Ramírez, hace uso precisamente de una analogía teatral:

Allí la bóveda es sumamente alta; dos grandes cañones parten casi en ángulo recto del principal, formando una especie de cruz (...). Luego subimos a una especie de *palco escénico*, pero grandioso, elevándose como de 5 a 6 metros, con anchura y altura proporcionada la *boca de ópera*, cuya profundidad no se conoce aún; y por la piedra que lo forma, algo redondeada, parece haber sido en tiempos remotos, y tal vez anteriores aun a las estalagmitas, el cauce de un río; el cual *decorado* con el estruendo, la oscuridad y el pavor habría *representado allí alguna escena de infierno*, y quien sabe desde que tiempo la *escena* mudó. Ahora es otra cosa; el mármol en forma de órganos está *representado*.¹¹⁵

¹¹²Comunicación personal.

¹¹³*La Excursión*, p.17.

¹¹⁴*Ibidem*.

¹¹⁵*Ibidem*, pp.17-18. Las cursivas son mías.

Para transmitirnos la sensación que experimentó en el *Salón de los Órganos*, Landesio entrelaza artificiosamente observaciones científicas -el posible origen de la gruta como resultado del paso de un río subterráneo, idea que, por cierto, hoy se considera correcta- con comentarios que nos remontan al pasado remoto y los infiernos, y que tienen por objeto “disponernos a lo terrífico”.¹¹⁶ La narración escrita es reflejo de la estrategia pictórica del artista basada en combinar, como sugería Humboldt, la observación con la imaginación.

¹¹⁶Landesio (1992), *op. cit.*, p. 71.

7. El viaje al Popocatepetl o la pintura general como una manera de conocer a la naturaleza.

La pintura general es la representación de todo lo que puede existir en la Naturaleza bajo forma visible y artística.

Eugenio Landesio

El 4 de abril de 1868, aprovechando las vacaciones de Semana Santa, acompañado de nuevo por el escultor Miguel Noreña, y esta vez también por el pintor José Obregón, que llevaba una cámara fotográfica estereoscópica, y algunos estudiantes de la Academia, Eugenio Landesio se lanza a la aventura de conquistar la cima del Popocatepetl. El volcán era, como Cacahuamilpa, una visita obligada para los viajeros extranjeros que recorrieron el país en el siglo XIX, y quienes lograron subirlo, con frecuencia dejaron, como Landesio, un relato de su hazaña.¹¹⁷

Como era de esperarse, tan pronto sale de la ciudad de México el pintor italiano cambia su asiento interior con un pasajero que lo tenía en el pescante y empieza a estudiar el paisaje, que describe con esa curiosa mezcla de comentarios botánicos y artísticos a los que ya nos había acostumbrado en su relato anterior:

Esta localidad es algo frondosa –nos dice por ejemplo cuando llega al pueblo de Santo Tomás– cuyos árboles mas comunes son el capulín y el tepozán, este último en particular toma en estos parajes dimensiones mucho mayores que en los alrededores de México: se hacen ver de vez en cuando las encinas. Una planta herbácea que se viste de una cantidad de flores moradas adornaba y comunicaba un aspecto risueño a aquellas campiñas: las silicuas de esta planta llegada a madurez arrojan con fuerza sus semillas, dejando las valvas adheridas al pedúnculo y retorcidas en espiral. También una papaverácea de grandes flores blancas hacía bastante papel: y la jarrilla cuyos grandes matorrales hallándose a la sazón cubiertos de flores enriquecían mas y mas el color de aquella escena.¹¹⁸

¹¹⁷Como ejemplos se pueden consultar el texto del Barón Gros antes citado, *The Rambler in México*, de Charles Joseph Latrobe (1836), o el relato del viajero alemán Sonnenschmed en *The Literary Gazette: A Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts*, London, 1817, p. 131.

¹¹⁸*La Excursión*, p. 29.

Cuando llega a Ameca (Amecameca) le llama la atención el color del agua y se aventura a dar una explicación: “Esta población es grande y alegre, casi plana; el agua potable que desciende del Ixtaccihuatl es muy fría y se la pudiera tener clarísima, pero se bebe turbia, pareciendo mezclada con leche o pulque. Los vecinos atribuyen este tinte, al ser agua proveniente de los deshielos; para cerciorarse de esta vulgaridad, no hay más que seguir el barranco por donde viene, e internarse un poco en el monte, donde en lugar de ser más turbia, por estar mas próxima a la causa, se halla por el contrario, límpida como un cristal. Su tinte es debido al pasar en el llano, el cual es hasta una cierta profundidad, toda ceniza y muy fina, con alguna parte soluble en el agua.”¹¹⁹

Resulta curioso que este comentario, que bien podría pasar desapercibido, esté enfocado a intentar explicar un problema relacionado con el “tinte” del agua, es decir una cuestión que atañe a los colores y su producción, algo que finalmente tiene bastante que ver con su oficio. Como tendremos ocasión de ver, el texto de la *Ascensión al cráter del Popocatepetl* está lleno de reflexiones como ésta, que nos dejan entrever que para Landesio el pintor general era un especialista en cierto tipo de conocimientos sobre la naturaleza que, parafraseándolo, “ni un buen físico ni un buen químico podrían tener”.

Al igual que el Barón Gros, Landesio va describiendo atentamente los cambios que sufre la vegetación conforme aumenta la altitud, detallando cuidadosamente las especies que observa, las formas particulares de algunos ejemplares y las condiciones y características del suelo. Habiendo ascendido algún trecho le llaman la atención unos ocotes que “tenían sus ramos cubiertos de líquen y de musgo, torcidos y encorvados hacia abajo, como si una plancha de fierro (sic) les impidiera volverse hacia arriba. Nada veíase

¹¹⁹ *Ibidem*, p.30.

que los comprimiera; sin embargo, el efecto claro y palpable demostraba que existía la causa.”¹²⁰ Un poco más adelante el artista nos ofrece una respuesta a este misterio que de nuevo tiene que ver con su oficio de pintor: “¿Cuál era pues esta causa? La rarefacción del aire y el frío”. Y es que cuando Landesio habla de la rarefacción del aire se está refiriendo a una característica “atmosférica”, y la atmósfera era el principal objeto de estudio de una de las ciencias que debía conocer un pintor general: la perspectiva aérea;¹²¹ a la que definía como “la modificación que sufren las luces, sombras y colores de los objetos por la interposición de la atmósfera que media entre ellos y nosotros”.¹²²

Un poco más adelante, el mismo tema de la “rarefacción del aire” le permite ofrecernos una nueva reflexión que nos deja entrever su forma de abordar las preguntas que le surgían de la observación de la Naturaleza:

No dejaré de hacer una observación respecto de la disminución de tamaño en los vegetales, ocasionada por la rarefacción del aire y por el frío. Varias personas me habían asegurado, y lo había aun leído, que subiendo los bosques que preceden al cono del volcán, se notaba clara y decididamente el decremento de la vegetación, acabando con árboles enanos, en lo que no convengo por ser muy exagerado y lo pruebo.

Por desgracia, hay muchos que hablan y escriben fundándose única y ciegamente sobre aserciones de otros, y por demasiada buena fe o mas bien indolente fe, hacen con su acatamiento y apoyo que un error o una exageración quede aprobada y recibida como cosa cierta, indiscutible; con esto se quita el valor, el derecho, casi diría, a otros de verificar y analizar, exponiéndose a ser tachados de arrogantes y presuntuosos. *Yo soy de parecer que para afirmar como negar cualquiera cosa, preciso es examinarla concienzudamente, imponerse bien de la materia sobre la cual la afirmación o negación ha de recaer. La fe ciega sólo debe tener lugar en los misterios de la religión por ser estos superiores al entendimiento humano, y por haber sido revelados por el mismo Dios, quien es el autor, principio y fin de todas las cosas; la inteligencia virtud y poder por excelencia.*

¹²⁰ *Ibidem*, p.30.

¹²¹Landesio consideraba a la perspectiva como una ciencia y “no un género ni una sección de la Pintura General como muchos creyeron y creen todavía”. *op. cit.*, p. 79.

¹²²Landesio (1866), p. 45.

No se hizo caso de la edad de los que están de pié, que con pocas excepciones es menor y con mucho que la de los que se hallan tirados. Estos troncos, yo digo, no fueron arrastrados allí sino que nacieron y crecieron en aquel mismo sitio, y por más de un siglo embellecieron con sus verdes y tupidas masas aquellas localidades: finalmente, ya por el huracán, por el rayo o por el hombre, que destruye más en un año que todos los otros medios naturales juntos en varios siglos, y en su destrucción raro es cuando no escoja lo mejor. La falta de dichos individuos pondría en peor condición a los recién nacidos, los cuales, hallándose de sopetón expuestos a todos los rigores de la localidad, sufrirían en su naturaleza efectuándose un cambio, y de allí los ramos retorcidos, como por contorsiones nerviosas y encurvándose como para pedir a la tierra aquel abrigo que les faltó. Cuidado, que no quiero decir con esto que la vegetación acabe allí con la misma lozanía que más abajo o en el mismo paraje, lo que sería evitar un error para caer en otro, sino que la diferencia aunque sensible no es tan excesiva y que se necesita poner más cuidado en apreciar.¹²³

Aunque hoy un especialista en sucesión vegetal probablemente no suscribiría la tesis de Landesio, no deja de ser muy interesante su defensa del derecho de cualquiera a estudiar a la Naturaleza, y la confianza que tenía en sus conocimientos y su capacidad de análisis para formarse juicios sobre ella.¹²⁴ Aquí quizás convenga recordar que Landesio no sólo se sentía orgulloso de ser un pintor general, sino también de ser un pintor “a la vez práctico y teórico”.

En Italia la tradición de considerar que la pintura tiene una dimensión “teórica” se remonta al menos al siglo XVI, cuando Gian Paolo Lomazzo, después de perder la vista, se consoló en su *Idea del Tempio della Pittura*, argumentando que aunque ya no podría seguir trabajando como pintor práctico tenía cuando menos la posibilidad de dedicarse a la “pittura teorica”.¹²⁵

¹²³ *op. cit.*, pp. 35-36. Las cursivas son mías.

¹²⁴ Resulta sorprendente el paralelismo de las ideas de Landesio con las de Immanuel Kant, quien según su discípulo Johann Gottfried Herder “no era indiferente a ninguna cuestión que pudiera investigarse, y siempre instaba a las personas a pensar por si mismas”. Richard Olson, *Science and Scientism in Nineteenth century Europe*, Illinois, University of Illinois Press, 2007. p. 89.

¹²⁵ Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti, Idea del Tempio della pittura*, Milano, 1590 (edición de R. P. Ciardi, Firenze 1973-1974), p. 244.

Para el siglo XIX la pintura teórica seguía siendo una disciplina liminar entre las ciencias, las artes y la filosofía, aunque quizás había perdido el carácter místico que tuvo también en tiempos de Lomazzo. Está presente en muchas de las descripciones de la naturaleza que hace Landesio en *La Excursión*, donde entrelaza sin dificultad comentarios artísticos con científicos, como cuando nos relata su primer contacto con la nieve del volcán:

La subida hacíase más dificultosa: la nieve era más alta y distribuida de un modo muy singular. Se rompía un cristal de hielo, entre 3 y 8 milímetros de espesor; bajo del cual había aglomeraciones de cristales parecidos a yerbas, surgiendo de una capa muy espesa de nieve de la cual hallábanse también láminas de hielo; los pies, al romper esta formación, producían un crujido como si hubieran pisado vidrios.

Aquello era muy molesto; pero admirable, muy difícil de describir: Sin embargo, me ensayaré daros una idea algo aproximada; imaginaos que de una capa espesa de nieve, salga un sembrado de clavelinas ya cerca de su inflorescencia, mediando entre la planta y planta un intervalo de 4 o 5 jemes, algunas veces mayor, y muy a menudo menor; distribuidas con bello desorden y cubiertas de caprichosas telarañas, siendo estas como aquellas de un vidrio clarísimo y reluciente: ahora, póngase sobre estas plantas una lámina muy extensa igualmente de vidrio puro y algo apagado, y tendremos aquella especie de invernáculo, en donde la naturaleza cría y conserva aquella vegetación de cristal.¹²⁶

Después de varias horas de viaje, una tormenta les impidió llegar al cráter. Resignado, el pintor italiano abordó al día siguiente la diligencia de regreso a México, pero antes de salir sus compañeros lo instaron a que se quedara unos días más y volvieran a intentarlo. Landesio aceptó, poniendo una condición que reafirma otra de las facetas importantes del pintor: no viajar el día de Pascua. Landesio fue sin duda un hombre religioso, una característica que compartió con muchos pintores de su generación que encontraron en la pintura de paisaje, como mostró Robert Rosenblum tomando como ejemplo la obra de

¹²⁶*La Excursión*, p. 41.

Caspar David Friedrich, la posibilidad de revitalizar la experiencia de lo divino en un mundo cada vez más secular.¹²⁷

El fin de semana los viajeros recorrieron los alrededores de Amecameca y asistieron a las celebraciones de Semana Santa. Las descripciones de Landesio son muy interesantes, recuerdan el cuidado con el que representaba a los moradores de las localidades que pintaba:

Era el crepúsculo ya adelantado; cuando una cantidad de gente con velas y un murmullo quejumbroso, nos indicó que empezaba la procesión, a la cual concurría la mayor parte de los vecinos de Ameca y de las poblaciones de la comarca, sin excepción de posición social, edad o sexo: todos con su vela encendida y procediendo con muchísimo orden y seriedad.¹²⁸

Y su vocación de maestro de pintura:

Aquellos árboles iluminados por debajo producían, en unión de la muchedumbre iluminada é iluminante, un efecto particular, serio y bello; aquello aumentaba la expresión de los personajes, y ofrecía un buen motivo de género Escenas Populares religiosas, asociado con el de Parques.¹²⁹

Pero sobre todo hacen patente la firmeza de sus convicciones religiosas, que en ese momento, en México, eran también políticas:

La unión y unción religiosa que reinaba en aquella muchedumbre edificaba, tocaba el corazón; producía un efecto tan conmovedor, que muchos ojos vertían lágrimas. Esta función, con excepción de algunos detalles, me gustó sobremanera: me pintó un pueblo en el cual el espíritu religioso reinaba todavía; gentes cuyas esperanzas no acaban con el concluir de esta vida, sino que espera en otra venidera, que mira a

¹²⁷Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York, Harper & Row, 1988.

¹²⁸*La Excursión*, p. 48.

¹²⁹*Ibidem*.

la muerte no como un fin extremo, sino como un pasaje que guía según hayan sido sus obras, a una feliz o desgraciada eternidad.¹³⁰

Un comentario nada inocente, como ha notado Fausto Ramírez, si se toma en cuenta que Landesio publicó su texto durante el primer año de la República Restaurada.

El lunes por la mañana intentaron de nuevo el ascenso: “El día era hermosísimo. En el camino volví a admirar con gusto los bellos ejemplares de cedros, oyameles, ocotes, motivos de bosques y terrenos que al pasar la primera y segunda vez, tanto me admiraron. El camino fue muy alegre; todos chisteando, yo canté, chillé, y jamás tuve mejores pulmones que aquel día”.¹³¹

A medio camino pasan cerca de un barranco, lo que le permite a Landesio hacer algunas consideraciones de naturalista, pero esta vez en el campo de la geología:

Este barranco ofrecíame una especie de corte geológico, y con gusto me hubiera detenido allí recorriendo y observando en aquella especie de registro el orden con que se habían sucedido las varias erupciones y los trastornos que había sufrido aquella localidad; pero fue preciso seguir la caravana que adelantábase contentándome con darle una ligera ojeada, y esto cuando el cuidado del caballo y la aspereza del sitio me lo permitían. Sin embargo, me pareció que una capa irregular de lava cubría la parte inferior del cauce, la que en gran parte hallábase cubierta de detritos posteriores rodeados y arrastrados allí por la violencia de las aguas; una fuerte erupción de arena la sepultó con una capa muy espesa. Mas, a la cual sucedería otra erupción de lodo amarillo y líquido, empapando y llenando los intersticios dejados por esta última, formando así una sola capa y amarilla; en seguida serían lanzadas las masas de conglomerado porfídico de las Cruces, etc; Siguiendo a esta la que formó los presentes arenales; y después serían arrojadas las varias pómez gris, negra, colorada, y los varios cascajos y piedras que cubren el descenso de Nordeste a Sureste del cono.¹³²

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.* p. 50.

¹³² *Ibidem.* pp. 54-55.

De nuevo, Landesio utiliza un lenguaje ligeramente técnico y esta vez, hay que admitirlo, un poco confuso. Por lo demás, el uso de términos científicos parece haber sido lo común en publicaciones geológicas incluso de corte popular, como demuestra el párrafo inicial del artículo “Adelantos de la Paleontología y Geología del Valle de México” que publicó Antonio del Castillo en *La Ilustración Potosina* de José T. de Cuellar el mismo año de *La Excursión*:

La historia física del Valle de México está descifrada, en virtud de las medallas de la creación que hemos interpretado, para servirme de la expresión de Mantel, geólogo Inglés. Así una parte de su fondo fue un lecho de mar; la sonda artesiana ha extraído conchas, fósiles marinas y políperos¹³³. Una pleurótoma¹³⁴ intacta y varias madreporas¹³⁵ son las medallas de esta creación.¹³⁶

México, país minero, tuvo siempre muchos especialistas en geología; el ingeniero de minas Antonio del Castillo fue profesor de Mineralogía y Geología en la Escuela Nacional de Ingenieros y fundador y director del Instituto Geológico de México. Resulta interesante comparar su artículo con otro titulado *Hipótesis Geológica* de Pedro López Monroy que también apareció en *La Ilustración Potosina* ese mismo año,¹³⁷ y de quien no he encontrado ningún dato. El texto de López Monroy comienza con una referencia a las sagradas escrituras y podría encuadrarse todavía en lo que hemos llamado “teología natural”; el del ingeniero del Castillo, en cambio, es mucho más técnico, mucho menos especulativo, laico, y con información objetiva propia obtenida de los estudios directos que el geólogo mexicano hizo de los fósiles de la “fauna pos-terciaria de la cuenca de México”. Es difícil

¹³³Formaciones coralinas.

¹³⁴Un tipo de molusco marino.

¹³⁵Invertebrados marinos que viven en colonias formando barreras de coral.

¹³⁶Castillo, “Adelantos de la Paleontología y Geología en el Valle de México”, en *La Ilustración Potosina Volumen I*, México, 1869. pp. 23-25.

¹³⁷*Ibidem.* pp. 63-67..

juzgar los conocimientos de geología de Landesio a partir de los pocos párrafos que le dedica a la disciplina en *La Excursión*, pero por su objetividad y su confianza en la observación directa, parece estar mucho más cerca de Del Castillo que de López Monroy.¹³⁸

Llegando a una línea de peñascos conocida como Las Cruces, los caballos se cansaron y el grupo de excursionistas tuvo que seguir a pie. Después de algunas horas, Landesio se separó de sus compañeros hasta que, de pronto, “percibí –nos cuenta- a mi derecha por el claro que dejaban unas rocas que se elevaban de un despeñadero, un grande y profundo barranco, y subido un poco mas arriba me hallé de repente a la orilla del labio; tenía delante de mis ojos la imponente y asombrosa vista del cráter”.¹³⁹ El pintor nacido en 1810, que un año antes se había negado a participar en las milicias del Imperio que defenderían la capital del país “por estar viejo y enfermo”,¹⁴⁰ había alcanzado la cima del Popocatepetl.

En un primer momento no es el paisaje circundante sino el cráter lo que más llama su atención; sus gigantescas dimensiones debieron haberle generado algo parecido a lo que Edmund Burke había definido como el “sentimiento de lo sublime”:

Afianzado en la roca que tenía delante que pareciendo ofrecer alguna solidez servíame de pretil, miré debajo, y vi, no sin algún estremecimiento, que la peña que me sostenía proyectaba hacia fuera, me hallaba en un voladero, que a la mínima disgregación hubiera precipitado de un salto a 650 varas de profundidad ¡al fondo del cráter!¹⁴¹

¹³⁸Como pintor, el interés de Landesio por el “reino mineral” se hace evidente en dos pequeños lienzos de anacoretas que pintó en Italia, y que parecen más estudios de rocas que cuadros devocionales.

¹³⁹*La Excursión*. p. 59.

¹⁴⁰Báez (1993), *op. cit.*, p. 928.

¹⁴¹*Ibidem*.

No es casual que haya sido precisamente ese momento tan emotivo el que escogió Landesio como tema para la tercera litografía de *La Excursión: Popocatépetl, su cráter visto desde su labio S.E. mirando hacia N.O.* (figura 3). Se trata sin duda de uno de las obras más insólitas del pintor piamontés y su originalidad contrasta con el convencionalismo de la cuarta y última litografía: *El Popocatépetl sacado desde el cerro de Tlamaca* (figura 4). La obra, que ilustra la llegada al cráter de los excursionistas, muestra en primer plano unas extrañas formas volcánicas que recuerdan inmediatamente las “peñas que tenían en su extravagante forma de algo de juguetes, pero juguetes diabólicos lanzados del infierno” que describe Landesio en el texto. La presencia de estas formaciones justifica de alguna manera el singular punto de vista elevado elegido por el pintor, que produce una extraña impresión porque es más alto que la pared del cráter. En un lejano segundo plano descubrimos, de espaldas, a los compañeros del artista italiano subiendo la montaña, y siguiendo con la mirada su difícil ascenso encontramos finalmente al propio Landesio, sentado sobre una gran roca, frente al lejano labio noroeste del cráter que se pierde en la bruma, en una actitud que recuerda los personajes de las pinturas de Friedrich. De nuevo, la litografía no sólo nos permite apreciar las características geológicas del volcán sino también compartir los sentimientos e impresiones del pintor al llegar hasta ahí.

Recuperado de la fuerte impresión que la produce la cima del volcán, Landesio nos ofrece algunos datos sobre el Popocatépetl que no tendrían mayor importancia si no hubieran sido calculados nada menos que por Alejandro de Humboldt:

El punto mas elevado de este volcán es el que se ve desde México, cuya altura mide, según el B. de Humbold (sic), 17,884 pies ingleses, o 5,400 metros sobre el nivel del mar. La parte de mayor elevación de donde se levanta el cono, es la del lado

Norte, y se halla muy cerca o ya afuera del límite de la vegetación.¹⁴²

Sería muy interesante poder afirmar que Landesio conoció los textos de Humboldt que hemos citado en capítulos anteriores, lo que, por ejemplo, sabemos que sí hicieron Frederic Church y J.M. Rugendas. Lamentablemente esta cita, que hasta donde conozco es la única que hace el pintor italiano del viajero alemán en sus escritos publicados, no es suficientemente conclusiva. Aunque Humboldt no subió a la cima del Popocatepetl, según él mismo señala, fue el primero en calcular su altura por triangulación trigonométrica “desde el llano de Tetimba, cerca del poblado indio de San Nicolás de los Ranchos” el 24 de enero de 1804.¹⁴³ Publicó los resultados en diversos trabajos, desde su *Essai sur le Géographie des Plantes de 1807*,¹⁴⁴ hasta el quinto volumen de su *Cosmos* en la década de los cuarenta, pasando por supuesto por su *Essai Politique sour le Nouvelle Espagne* de 1825. Pero no es posible afirmar que Landesio haya obtenido la medición leyendo alguna de estas obras, porque el dato se reprodujo también en una infinidad de textos de otros autores. Lo que sí podemos asegurar es que Landesio consideraba a Humboldt una referencia científica vigente en 1868.

Y como si todavía hiciera falta que Landesio nos demostrara la universalidad de sus conocimientos científicos, aprovecha su estancia en la cima del volcán para hacer un comentario muy interesante sobre la única rama de la historia natural que hasta ese momento no había tocado en su narración: la meteorología.

Pero no he dicho en mi relato de haber presenciado una tempestad bajo mis pies. ¡qué lástima! ¡En verdad, muy bello, muy imponente ha de ser mirar debajo de sí a los elementos enfurecidos; recorrer rápido, quebrado, el mas terrible de los

¹⁴²*Ibidem.* p. 62.

¹⁴³Humboldt (1997), *op. cit.*, p. 251.

¹⁴⁴*Ibidem.*

meteoros, el rayo; y mientras que éste, la lluvia, el granizo, y el viento embisten con toda su fuerza y violencia a la localidad sujeta; mientras es allí todo estruendo, terror y espanto, hallarse espectador inmune y disfrutar del mas hermoso día! Yo nunca tuve tanta dicha ni espero tenerla.

Todos los que suben las alturas mas elevadas, los mas altos nevados, raro es que no cuenten haber visto una tempestad bajo sus pies; sin cuya circunstancia les parece no puedan interesar ni ser creídos, como si les faltara el sello de la verdad, sin agregarle esta hermosa mentira.

Eso es muy cierto, que a veces vemos nubes muy bajas, y arrastrarse casi al pié de las montañas; pero en este estado nunca las vemos disolverse en lluvia, y mucho menos formar por si solas una tempestad.

Cuando observamos alguna tempestad a lo lejos, que es cuando dicho fenómeno se observa mejor, porqué viéndole en conjunto se distinguen con mas claridad las varias nubes que la forman, como están acumuladas unas sobre otras.

Entonces vemos en su amontonamiento levantar los cúmulos sus gigantescas cabezas sobre las otras nubes, exceptuando los cirros que los exceden en altura, luego aplastarse, esfumarse hacia abajo y convertirse en lluvia, la cual no siempre llega hasta la tierra, a veces vuelve a convertirse en vapor.

Si miramos siendo ya noche el amontonamiento de nubes, veremos los cúmulos, cirros-cúmulos, y a los cirros mismos arrojar centellas, no de la base, sino del centro de la nube, y jamás de las nubes inferiores; desde donde, ya cayendo verticalmente, ya lanzándose hacia arriba, ya horizontalmente, ya oblicuo; en una palabra, sin dirección fija, ya en una centella única, y ya en muchas, o dividiéndose en su carrera en varias, tomando cada cual diferente dirección; y nunca acabaría si tuviese que describir todos los accidentes caprichosos, las marañas de aquellos hilos candentes y deslumbradores.

Sentado esto, cuál será, pues, la altura de los cúmulos, cirro-cúmulos y cirros? No lo sé. Lo que puedo decir es que he observado muchas veces dichas nubes detrás del volcán, y excederle en altura dos, tres o más veces su parte nevada. Luego, ¿cuál garantía puede ofrecer la cúspide del Popocatépetl? Ninguna. Además, vemos a dicha cúspide cargada de nieve, la cual no fue acarreada allí con costales, sino que le cayó encima derramada de las nubes, las que no estaban ciertamente debajo sino sobre él.

Entonces, ¿qué fenómeno acaecerá cuando presencian las tempestades bajo los pies? El de soñar, o el de querer interesar y embellecer mintiendo.¹⁴⁵

La reflexión anterior pone de manifiesto que, para la segunda mitad del siglo XIX, el lenguaje y las ideas de la meteorología formaban parte de los conocimientos de los

¹⁴⁵*La Excursión*. p. 64-65.

pintores generales. La “aproximación meteorológica al celaje” en la obra pictórica de Landesio es muy evidente, basta examinar por ejemplo el tratamiento diferenciado que le dio a las nubes en su *Valle de México desde el cerro de Tenayo* de 1870, cuya influencia es manifiesta en los cielos de los “Valles de México” que pintó su alumno José María Velasco. La fascinación de Landesio por las nubes también es patente en su autobiografía donde escribió que: “las nubes y las tempestades, que nunca dejaba de presenciar cuando la escuela o el trabajo se lo permitían, llenábanle de admiraciones”.¹⁴⁶ Además, sabemos que como maestro privilegiaba el estudio directo de las nubes: “Las nubes se podrían estudiar, y así deberá ser, desde el estudio si hubiera un mirador (...) (El alumno) observará y apuntará todos los partidos de nubes que se le presenten, si ventajosos a las líneas, al color o al efecto total de la localidad”.¹⁴⁷ En su *Plan de estudios del ramo de paisaje* puntualiza además que durante las salidas al campo con sus alumnos, él mismo les enseñaba a clasificar las nubes, indicándoles “las más cercanas y las más distantes”, así como sus diferentes “géneros”.¹⁴⁸ Adicionalmente, María Elena Altamirano reproduce en su libro sobre José María Velasco el fragmento de un cuadernillo de Landesio con descripciones de paisajes en español e italiano (lo que permite suponer que podría haberlo utilizado para la docencia) en donde el maestro de la Academia de San Carlos utiliza también un lenguaje científico para describir nubes con términos como estos: “...en el cielo

¹⁴⁶Eugenio Landesio, *Autobiografía*, archivo particular, citado en la tesis “Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México” de Judith Gómez del Campo Mendivil, UIA, 1996.

¹⁴⁷Eugenio Landesio, “Programa para el año de 1865. Pintura general llamada de paisaje”, colección particular citada por María Elena Altamirano en *Homenaje Nacional a José María Velasco*, 1992, p. 142.

¹⁴⁸Eugenio Landesio, *Plan de Estudios del ramo, paisaje, y curso de perspectiva...*, manuscrito no fechado que se encuentra en el archivo de la Academia de San Carlos y que con toda seguridad corresponde a sus cursos de la Academia.

dominaban los estratos; la entonación fría; un nimbo estratiforme cortaba en parte la mitad del Telapone.”¹⁴⁹

La clasificación de las nubes en *nimbus*, *stratus*, *cúmulus* y *cirrus*, por cierto, fue de suma importancia para la historia de la meteorología. Tiene su origen en el *Essay on the modifications of clouds* del naturalista (y también paisajista) inglés Luke Howard leído en la Askesian Society de Londres en el invierno de 1802 y publicado al año siguiente. “Él hizo preciso lo impreciso y lo confinó -escribió Goethe en un poema en su honor- ¡Ojalá que cada vez que un grupo (de nubes) suba, se apile, se disperse y caiga, el mundo agradecido te recuerde!” Para Bárbara Novak el interés de Goethe por la clasificación de Howard era a la vez científico y simbólico, porque le daba orden a un fenómeno de suyo mutable, y le permitía a cualquiera que observara el cielo ver el “sistema eterno, fuente último del orden natural”.¹⁵⁰

Los pintores de paisaje empezaron a interesarse por la meteorología en las primeras décadas del siglo XIX cuando, a través de Goethe, los artistas alemanes del círculo de Dresde, al que pertenecían Caspar David Friedrich y Carl Gustav Carus, conocieron la obra de Howard. Carus consideraba al cielo “la parte más esencial y más gloriosa de un paisaje” y dedicó la última de sus *Cartas sobre la vida de la Tierra* a la “vida de las nubes”. En la sexta carta de su famosa colección de *Cartas y apuntes sobre la pintura de paisaje*, Carus hace referencia a Howard y al poema de Goethe en su honor; sus comentarios son muy adecuados para entender el papel que la ciencia tuvo en los pintores de paisaje del siglo XIX: “Para que ese poema sobre las nubes pudiera surgir, fueron precisos largos y serios estudios atmosféricos, hubo que observar, juzgar, y diferenciar hasta alcanzar no sólo

¹⁴⁹Maria Elena Altamirano, *Homenaje Nacional, José María Velasco*, México, CNCA, 1993, p. 142. El cuaderno de Landesio se encuentra en una colección particular.

¹⁵⁰Novak, *op. cit.*, pp. 78-100.

un conocimiento acerca de la formación de las nubes como el que garantiza la simple observación sensorial, sino ese otro conocimiento que sólo es fruto de la investigación. Tras lo cual, la mirada del espíritu reunió y compuso las distintas facetas que irradiaba el fenómeno, y devolvió reflejado el núcleo del conjunto en una apoteosis artística. *Entendido así el arte aparece entonces como cima de la ciencia*, y al escrutar con claridad y rodear con un velo de encanto los secretos de ésta, se vuelve, en el verdadero sentido de la palabra, místico, o como también lo ha llamado Goethe, órfico”.¹⁵¹

En la Introducción a *La Excursión* Landesio había prevenido al lector que una de las razones que lo animaron a subir al Popocatepetl era observar personalmente un efecto lumínico que le habían contado: el supuesto hecho de que en la cima del volcán, “con motivo de la corta cantidad de atmósfera existente”, el cielo en lugar de azul se veía negro. “Este último fenómeno” -escribió Landesio- “interesábame sobre todo y lo quería averiguar de preferencia, y aunque lo hubiese oído de persona no competente para hacer una apreciación de esta naturaleza, *porque aunque buen físico y químico no era pintor; y para tal apreciación se necesita un pintor general de mucha experiencia, que sea al mismo tiempo teórico y práctico*”.¹⁵² Por eso no se permitió iniciar el descenso hasta que hubo encontrado una explicación:

Observé, como era uno de los mayores motivos de mi ascensión, el azul del cielo, el cual era mas bien cargado o intenso; pero no hallé en él el grado de fuerza que me habían asegurado tener; tanto que no me hizo ninguna impresión de novedad, lo hallé armónico como siempre, sólo un poco mas intenso de su color.

Es preciso tener presente que para hacer una apreciación de esta naturaleza se necesita considerar y mucho *la fuerza de la contraposición*. Subiendo por ejemplo, por el camino del malacate, cuya nieve iluminada por el sol ofrece un blanco muy luminoso, presenta una contraposición clara y fortísima; además, teniendo uno que

¹⁵¹Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, 1835, edición en español de Ed. Visor, traducción de José Luis Aránteguí, p. 119. Las cursivas son mías.

¹⁵²*La Excursión*. p. VIII. Las cursivas son mías.

levantar la cabeza para ver el azul del cielo, le ve en un punto muy elevado del horizonte y muy próximo a su máximo de intensidad, por lo que debe parecerle indudablemente mas oscuro: y viceversa, si le mira estando ya en el labio cuyo espacioso cráter no le obliga a levantar los ojos, sino que se le presenta el cielo muy cerca del horizonte y en su máximo relativo de claridad y desprendiéndose además, haciendo fondo a peñascos o rocas vigorosa de color, le parecerá mucho mas claro de lo que es en realidad. Todo lo que el ojo inexperto no puede apreciar, y dice, creyéndose sobradamente seguro en su aserción, que le vio oscurísimo, negro, en el primer caso; y clarísimo en el segundo. Los dos casos que he puesto aquí para dar una ligera idea de lo que es la contraposición, pueden complicarse totalmente y volver la comparación tan abstrusa y difícil, que sólo el ojo muy ejercitado de un experto pintor general, pueda ser apto para apreciarla.¹⁵³

Al afirmar que sólo el ojo de un pintor general sería capaz de entender ciertos fenómenos de la naturaleza, Landesio repetía una idea que había esbozado George Turnbull más de cien años antes: “Incluso la gente que no está muy acostumbrada a los paisajes puede comprender el superior placer que alguien con el ojo formado en la comparación de paisajes con la naturaleza, en relación a quien no está versado en pintura. El primero será más atento a la naturaleza, no dejará que nada escape a su observación (...) Las leyes de la luz y los colores, que hablando con propiedad, producen todos los fenómenos del mundo visible, le proporcionarán un muy agradable entretenimiento, mientras que el espectador ordinario difícilmente obtendrá algo de sus observaciones.”¹⁵⁴

En particular la “Fuerza de la contraposición”, de la que nos habla Landesio, se refiere a lo que Eugène Chevreul había definido en 1828, siguiendo a Buffon, como “colores accidentales” en su *Memorie sur l’influence que deux couleurs peuvent avoir l’une sur l’autre quand on les voit simultanement*,¹⁵⁵ un texto muy famoso en el siglo XIX, en donde el científico francés intentó justificar con consideraciones científicas basadas en la

¹⁵³*Ibidem.* p. 62-63.

¹⁵⁴George Turnbull, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁵Eugène Chevreul, “Memorie sur l’influence que deux couleurs peuvent avoir l’une sur l’autre quand on les voit simultanement”, en *Mémoires de l’Académie des Sciences*, XI, 1828, p. 3.

teoría de Newton de la luz, lo que sabían los pintores desde hacía mucho tiempo: que la percepción de un color se ve modificada por los colores adyacentes.¹⁵⁶ Las observaciones de Landesio son precisamente las mismas que las de Chevreul:

Azul y blanco:

El azul parece más brillante, más profundo y un poco más verdoso quizá. (...)

Azul sobre negro:

El naranja se suma al negro, el negro se aclara.¹⁵⁷

Pero mientras Chevreul acredita sus afirmaciones basándose en consideraciones físicas sobre la luz, Landesio justifica las suyas en función de “el ojo muy ejercitado de un experto pintor general”.

En su pequeño texto sobre la pintura general, el pintor italiano enumeró los conocimientos que debía adquirir un pintor de paisaje: “matemática, física, química e historia natural”,¹⁵⁸ pero en su *Ascensión al cráter del Popocatepetl* nos demostró también que los pintores generales poseían conocimientos propios derivados exclusivamente de la práctica de su disciplina. Para Landesio, La pintura general significaba una forma válida de conocimiento y una manera única de descubrir la *verdad* en la naturaleza.

¹⁵⁶La crítica del siglo XIX apreciaba especialmente la habilidad con la que Peter Paul Rubens había utilizado este efecto en sus pinturas.

¹⁵⁷*Ibidem*, p. 26.

¹⁵⁸Landesio (1992), *op. cit.*, p. 76.

8. La Verdad de la Naturaleza.

(El pintor general) deberá observar atentamente y examinar de que depende cuando la naturaleza nos dispone a la melancolía; cuando nos inspira un soplo vital de la jovialidad; cuando nos dispone a sentimientos profundos y a la meditación; cuando nos aterroriza... y cuando nos invita a levantar el pensamiento hacia el Omnipotente.

Eugenio Landesio

En las líneas anteriores hemos intentado caracterizar la pintura general como una disciplina liminar entre la historia natural y las artes plásticas. Ahora veremos cómo defendió Eugenio Landesio esta forma de entender la pintura de paisaje y la verdad en la naturaleza.

Christine Lindey ha escrito que los artistas del siglo XIX persiguieron el concepto de verdad “con una fe en su valor absoluto que puede parecer envidiable o ridícula al lector del siglo XXI”.¹⁵⁹ Belleza y verdad fueron expresiones muchas veces intercambiables: Delacroix, por ejemplo, definía la belleza como “la verdad idealizada” y Millet afirmaba simplemente que “lo bello es lo verdadero”.¹⁶⁰ Cuando el término se utilizaba en el contexto de la pintura de paisaje adquiría significados mucho más complejos. Por ejemplo, en la década de los treinta, cuando la obra de Constable hacía furor en Francia, Stendhal escribió:

En las pinturas de la vieja escuela, los árboles tienen estilo, son elegantes, pero les falta verdad, Constable en cambio, es tan verdadero como un espejo, aunque yo hubiera preferido que el espejo hubiera sido colocado frente a una vista más espectacular.¹⁶¹

Lo “verdadero”, por lo tanto, estaba vinculado a la forma “correcta” de representar la naturaleza, pero no se oponía al “estilo”, la “imaginación” o la “sensibilidad”, sino más

¹⁵⁹Christine Lindey, *Keywords of Nineteenth-Century Art*, Bristol, Art Dictionaries Ltd, 2006, p. 207.

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 208.

¹⁶¹*Ibidem*, p. 210.

bien los acotaba: “Todos los errores que cometemos -escribió Ingres- no vienen de nuestra falta de gusto o de imaginación; aparecen porque no ponemos suficiente de la naturaleza”.¹⁶² Por eso cabe preguntarse hasta qué punto las ideas de la historia natural de la época determinaron el concepto de “verdad” de los artistas; Rebecca Bedell, por ejemplo, cuenta que en 1872 Thomas Moran, sumergido en los problemas que le provocaba terminar su óleo *The Grand Canyon of the Yellowstone*, decidió pedirle ayuda a su amigo Ferdinand Hayden: “tus juicios sobre las *verdades* de la pintura -le aseguró- tienen más valor para mí que los de cualquier otra persona en este país”. Hayden no era pintor, era un geólogo miembro del United States Geological and Geographical Survey of the Territories. ¿Tendría Landesio una idea similar al del paisajista norteamericano? La última controversia en la que se vio envuelto en México quizá nos pueda ayudar a dar con la respuesta.

A finales de 1873, después de 19 años de impartir la clase de pintura de paisaje en la Academia de San Carlos, Eugenio Landesio decidió renunciar a su cátedra para no verse en la obligación de protestar las Leyes de Reforma. El 18 de enero del año siguiente, la Academia nombró como su sucesor al pintor Salvador Murillo.¹⁶³ Su nombramiento debió de haber sido el resultado de una fuerte disputa, a juzgar por el carácter beligerante de una nota que publicó Ignacio Manuel Altamirano en el periódico que dirigía, *La Tribuna*, una semana después, el 24 de enero, en donde con el pretexto de felicitar al joven artista, amigo y protegido suyo, aprovechó para provocar, aparentemente de manera innecesaria puesto que la elección ya había sido tomada, al pintor italiano. Unas cuantas palabras le bastaron al escritor y crítico de arte para iniciar una de las controversias artísticas más interesantes del siglo XIX:

¹⁶²*Ibidem*, p. 209.

¹⁶³Báez (1993) *op. cit.*, p.218.

Murillo no es un artesano del color, no es para él la pintura un *mecanismo*; no se contenta como algún paisajista, cuyos cuadros hemos visto en la exposición última, con figurarse que Landesio es la Naturaleza, y con copiar a este sin cuidarse de la realidad; no, Murillo ha educado su gusto en otra escuela y en otras aspiraciones. Pertenece a lo que en Europa se llama pre-rafaelista, es decir, a la escuela que busca la *verdad en la naturaleza*, seguro de que la verdad de la naturaleza es el más encantador de los sueños. Es de los que no cambian por los más estudiosos juegos de pincel, que sólo sirven para hacer cuadros bonitos, los efectos de un rayo solar corriendo en estalactitas de oro, por las parásitas de un ahuehuete, y reverberando en los charcos de agua, evaporándose en las musgosas rocas del Valle. No es por esto un copista servil; nadie sabe soñar como él, delante de un paisaje, nadie ejecuta con más brío, ni suaviza sus toques con mayor intuición de los secretos maravillosos de esa hada divina de la creación, que se llama luz.¹⁶⁴

Como ha mostrado Xavier Moyssén,¹⁶⁵ las motivaciones de Altamirano eran más de carácter ideológico que artístico; las simpatías de Landesio por el gobierno imperial de Maximiliano eran de todos conocidas, lo mismo que el celo republicano de Altamirano, pero resulta muy sugestivo que planteara el combate exclusivamente en términos estéticos. Es poco probable que la decisión de otorgarle a Murillo la cátedra de pintura de paisaje fuera consecuencia de sus méritos como pintor, el propio Landesio había propuesto como su sucesor a José María Velasco quien ya lo había reemplazado en 1872 durante una convalecencia,¹⁶⁶ sino más bien producto de su filiación liberal. Pero Altamirano debía demostrar que no se trataba de una *vendetta* política sino de un gesto de modernidad, y con mucha habilidad convirtió el *affaire*, para nuestra suerte, en una disputa por la *verdad de la naturaleza*.

La respuesta de Landesio no se hizo esperar, fue publicada en el periódico conservador *La Iberia* el 4 de febrero de 1874, y aunque no está exenta de ironía, aceptaba las reglas de

¹⁶⁴Las citas de la polémica están tomadas de la antología de Ida Rodríguez Prampolini *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, UNAM, México, 1997, pp. 236-239, del artículo antes citado de Xavier Moyssén y de la biografía de Landesio escrita por Revilla.

¹⁶⁵*Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁶Báez (1993), *op. cit.*, p. 206.

Altamirano y mantenía el debate en el ámbito de lo artístico. Para iniciar su defensa, el pintor italiano no tuvo más que repetir las palabras de su adversario:

Parece que el autor del artículo (Altamirano) ha padecido una alucinación muy poderosa, sólo así pudo ver: “los efectos de un rayo solar corriendo en estalactitas de oro, por las parásitas de un ahuehuate, y reverberando en los charcos de agua, evaporándose en las musgosas rocas del Valle. ¡Qué le parece a usted! Conocería igualmente a la escuela que busca la verdad, seguro que la verdad en la naturaleza es “el más encantador de los sueños”, que esta escuela es “la que en Europa se llama Pre-rafaelista”.

¿Qué le reprocha Landesio al texto de Altamirano? Para aventurar una posible respuesta puede resultar interesante comparar esta descripción de “los efectos de un rayo solar” con una de Landesio, la descripción que nos ofrece en *La Excursión* de los efectos de la luz del sol en el interior de una cueva detrás de una cascada cercana a Cuernavaca:

Nos metimos después en una gruta detrás de la cascada. La cual fue escavada por el mismo río. El agua, saltando delante de nosotros, nos abrigaba del aire como una viva vidriera, la que poco más abajo rompíase acabando en espuma en el fondo del barranco. Parte de la misma agua, siguiendo las raíces de unos árboles que colgaban verticalmente, cubríanlas como con tubos de vidrio; mientras que otra parte bajaba en forma de columnas, de varas y de cordones de cristal; otras chorreaba hacia adentro, conducida por el cabello de Venus, que parecía el bigote cubriendo el labio de una boca de gigante. El umbral de la gruta, ostentaba con sus musgos, los más vivos y tornasolados verdes: el sol finalmente, pasando a través de este cristal en continuo movimiento, producía una cantidad de luces y sombras animadas, comunicándole vida, y un no se qué de fantástico, que no parecía cosa real; eso era un sueño, un mirador de hadas.¹⁶⁷

Difícilmente podría considerarse el texto anterior de “mecánico”: el pintor italiano era capaz de escribir tan exaltadamente como el escritor guerrerense; pero los efectos lumínicos que Landesio refiere son reproducibles pictóricamente mientras que la descripción de Altamirano es, en el mejor de los casos, “literatura”. Es evidente que la intención de Altamirano era, por supuesto, poética; sin embargo, para Landesio se trataba simplemente de un sinsentido, o peor que eso, de una mentira. Recordemos, por ejemplo, que en *La*

¹⁶⁷*La Excursión*, p.6.

Excursión reprocha a los montañistas que aseguran haber visto una “tempestad bajo sus pies” por querer “interesar y embellecer mintiendo”. Imaginar y mentir eran para Landesio dos cosas diferentes y como artista, para ser fiel a la verdad de la naturaleza, había que imaginar sin mentir. Por eso la afirmación de que para los pre-rafaelistas “la verdad en la naturaleza es el más encantador de los sueños” también le parece un sinsentido. La alusión de Altamirano seguramente tenía más la intención de marcar una diferencia generacional entre Murillo y Landesio que la de definir la estética del movimiento pictórico inglés, pero es probable que en este caso Landesio también tuviera razón: el hecho de que algunos cuadros prerrafaelistas estén inspirados en personajes o situaciones imaginarias no significa que idealizaran a sus modelos o que prescindieran del estudio y la observación de la naturaleza; todo lo contrario, John Everett Millais, por ejemplo, para su *Christ in the house of his parents*, estudió los instrumentos de carpintería en los talleres de Oxford Street de Londres, y William Holman Hunt viajó hasta Tierra Santa para poder representar correctamente en sus pinturas religiosas la vegetación, los animales y la fisonomía humana que él creía podría haber habido en tiempos bíblicos.¹⁶⁸ Basta echarle un vistazo a un paisaje prerrafaelista paradigmático como *Our English Coasts* que William Holman Hunt pintó en 1852 para darse cuenta que “los más vivos y tornasolados verdes” de Landesio lo describen mejor que “las estalactitas de oro” de Altamirano.

El pintor italiano dedicó también unas líneas a la defensa del paisajista que, según Altamirano, “confundía a Landesio con la Naturaleza” y que no era otro que José María Velasco:

El señor Velasco, el autor de los cuadros que usted desprecia y sin razón alguna, luce por el contrario y honra mi escuela, la Academia y México; no es copista, ni servil, ni pedante. Si sigue mi escuela es porque la reconoce buena, verdadera, no de

¹⁶⁸Lindey, *op. cit.*, p. 207.

rutina (...) Velasco observa mis teorías: sin embargo sus pinturas son originales, porque pinta desarrollando ideas suyas, introduciendo otros objetos, o mostrándolos bajo otros aspectos; pero siguiendo siempre las leyes de que consta la naturaleza misma, de las cuales no puede uno apartarse un momento so pena de cometer disparates, so pena nada menos, que de soñar "delante de un paisaje"; de pintar "charcos evaporándose en las rocas musgosas del Valle" (...) El mismo Murillo, si quiere decir verdad, debe confesar haberle yo convenido repetidas veces a causa de su obstinación de querer pintar para el comercio haciendo copietas de ningún estudio: picándole yo de continuo a que se dedicara seriamente al estudio de la naturaleza.

El párrafo anterior pone de manifiesto que para el pintor italiano la verdad consistía en seguir siempre las leyes de la naturaleza. La idea de que la naturaleza está regida por "leyes" tiene, por supuesto, su origen en la historia y la filosofía natural, y Landesio se refería conscientemente a esas leyes en particular, pero el pintor italiano tenía muy claro que si bien la pintura de paisaje debía sustentarse en la ciencia, no estaba supeditada a ella, sino más bien, como había sugerido Carus, la coronaba. Sin embargo, la confesión de que su arte suponía una vinculación íntima con el conocimiento científico fue utilizada en su contra inmediatamente por Altamirano, que le respondió en *La Tribuna*, ¡aparentemente el mismo día!¹⁶⁹

A Altamirano debió de haberle molestado bastante el artículo del italiano, porque subió el tono de su escrito -al grado de que por instrucciones del Ministro Italiano en México Landesio se vio obligado a no responder más-,¹⁷⁰ abandonó lo artístico por lo político, y arguyendo que el joven sustituto había abandonado la Academia por diferencias ideológicas con Landesio, puso de manifiesto las verdaderas razones que llevaron a Murillo a obtener la cátedra:

¹⁶⁹Tanto Xavier Moyssén como Ida Rodríguez Prampolini fechan la respuesta de Altamirano el 4 de Febrero de 1874, el mismo día de la publicación del artículo de Landesio en *La Iberia*.

¹⁷⁰Revilla, *op. cit.*, p. 314.

Supongamos, que usted como es italiano, fuese usted un buen mexicano, y que hubiera usted, en horas amargas para nuestro orgullo y nuestra honra, oído a su profesor que se llenaba la boca con el panegírico eterno de la intervención francesa y de SS. MM. II.: ... Y si a eso agregamos la independencia en el carácter que no le permitía doblegarse a las reglas que dan por resultado copiar a Landesio en vez de copiar a la naturaleza ¿no es verdad que tendría usted razón en separarse de su profesor?

Eso sí, aclarado el tema político, regresó al ámbito de lo artístico, aunque sólo para burlarse de Landesio exactamente de la misma forma que el italiano se había burlado de él, cuestionando su sensibilidad como artista:

Usted es un buen pintor, señor Landesio, y si carece de genio, y si no sabe soñar delante de un paisaje (cosas de poetas, señor Landesio, no se enoje usted), en cambio es usted un colorista habilísimo; nadie como usted sabe inventar una nube. Y exceptuando el arco iris, todo lo sabe pintar. Pero esa escuela no es del gusto de todos señor Landesio. ¿Me permitirá usted decírselo? Nunca hemos visto el valle de México como usted lo ha pintado; en cambio creemos que si no lo hemos visto tan coqueto, si nos ha parecido más bello. Y si usted amanera un poquito, señor Landesio ¿qué diremos de los que lo imitan a usted? Para éstos pasa la naturaleza al través del alambique de las reglas *científicas*¹⁷¹ de usted, y los cuadros salen muy fatuos, y lo fatuo se aleja perfectamente de la naturaleza.

Sería injusto argumentar que las discrepancias estéticas entre Altamirano y la escuela de Landesio, a la que criticó siempre, fueran sólo de carácter ideológico, pero las diferencias entre el pintor italiano y sus contemporáneos nada tenían que ver con su predilección por la ciencia. Del “alambique de las reglas científicas” abrevaron no sólo los prerafaelistas, sino Turner, Constable, Courbet, Millet, Corot, los impresionistas y prácticamente todas las escuelas de pintura de paisaje europeas y americanas que Altamirano llegó a conocer. Como ha escrito Peter Fuller, sólo con la aparición de “El fenómeno que los historiadores

¹⁷¹Curiosamente, cuando Revilla cita este párrafo en su biografía de Landesio, omite el adjetivo “científicas” y lo deja simplemente así: “de las reglas de usted...”

del arte llaman modernismo, se creó la brecha que separa la producción artística y el estudio de la naturaleza”.¹⁷²

El argumento, sin embargo, fue recogido de nuevo por los historiadores del arte del siglo pasado. Resulta curioso descubrir que Raquel Tibol¹⁷³ y Xavier Moyssén coincidieran en asegurar que para Landesio “existían unas leyes invariables que son posibles de comunicar a los alumnos en forma de recetas”.¹⁷⁴ Sin embargo, no sé cómo llegaron a esa conclusión, porque en ninguno de los escritos del pintor italiano, ni siquiera en la parte matemática de su tratado de perspectiva, que está construida a la manera de los textos de geometría de la época -aunque prescindiendo de su estructura axiomática y demostrativa-, hay algo que podría confundirse con “recetas”. Es inverosímil pensar, por ejemplo, que los efectos de perspectiva aérea en los cuadros de Velasco, Coto o Rivera, sean el resultado de la aplicación mecánica de la hoja y media que su maestro Landesio le dedicó al tema en su tratado. Las únicas leyes de las que habla Landesio son las leyes de la naturaleza; las mismas leyes que perseguían los naturalistas. No había por lo tanto “recetas sencillas” para ser pintor general, sino un único precepto: aprender “lo que le enseñara con su maravilloso lenguaje el gran maestro, la naturaleza, cuando está delante de ella, lleno de animación, con los pinceles y la paleta en la mano”.¹⁷⁵ Que en el florido lenguaje de Landesio quería decir, simplemente, pintar del natural.

Demostrar la existencia de “leyes” detrás de la infinita variedad fenomenológica de la naturaleza fue la razón principal de Humboldt para escribir *Cosmos*. Esta idea de un “orden secreto” detrás de las apariencias está emparentada, como ha mostrado Robert J.

¹⁷²Peter Fuller, “The Geography of Mother Nature”, en *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge Studies in Historical Geography, Cambridge University Press, 1988, p. 11.

¹⁷³Raquel Tibol, *Arte Mexicano siglo XIX*, México, Editorial Hermes, 1964, p. 67.

¹⁷⁴Moyssén, *op. cit.*, p. 90.

¹⁷⁵Landesio (1866), *op. cit.*, Cap. VI.

Richards, con las teorías biológicas de Goethe. El escritor alemán creía en la existencia de “formas primigenias” de las cuales se desprendían todas las formas de la naturaleza. Goethe cuenta en su *Zur Morphologie* que, cuando le habló a Friedrich Schiller por primera vez de sus teorías y le mostró un dibujo que él mismo había hecho de la planta ideal, llamada por él “Urpflanze”, el modelo morfológico para entender a todas las plantas, Schiller lo increpó: “Esto no es una observación, es una idea” a lo que Goethe le respondió: “Entonces debo de sentirme afortunado de tener ideas sin saberlo y de poder verlas con mis propios ojos”.¹⁷⁶

Como hemos visto antes, la aproximación a la naturaleza de los pintores generales, y de Landesio en particular, era muy parecida a la de Goethe: sus cuadros no son observaciones, sino ideas. Pero ideas que, como Robert J. Richard define la “Urpflanze”, “tienen su origen en la observación empírica de la naturaleza, pero han sido transformadas por la imaginación creativa para revelar una instancia más profunda de la realidad”.¹⁷⁷ Poesía y verdad, arte e historia natural, como escribió Fausto Ramírez, quedaban así “íntimamente enlazados”, en esa disciplina que Eugenio Landesio llamaba orgullosamente pintura general.

Altamirano tenía razón, nadie vio el Valle de México como lo pintó Landesio, porque los suyos son paisajes ideales, pero no idealizados como los de Claudio de Lorena o Nicolás Poussin. Y es que, precisamente la componente que comparte con la historia natural es la que distingue a la pintura general de la “Escuela Antigua” y también la que la separa de corrientes artísticas que surgieron después, como el impresionismo, preocupado también por plasmar a la naturaleza, pero no para explorar las leyes ocultas que inquietaban

¹⁷⁶Richards, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁷*Ibidem.*

a los naturalistas, sino más bien las que intrigaban a los físicos: las leyes de la luz y el misterio del tiempo.

9. Conclusión: El ocaso de la pintura general.

A su regreso a Europa, Landesio se percató de que su “manera” de hacer pintura -que yo he querido llamar pintura general- empezaba a perder bríos.¹⁷⁸ Como hemos dicho antes, el ocaso de la pintura general parece coincidir con la publicación de *El Origen de las Especies* de Charles Darwin en 1859, y como en el caso de la desaparición de la “ciencia Humboldtiana” resulta muy atractivo suscribir la idea de que la popularización de la teoría de la evolución y el consecuente dismantelamiento de la explicación bíblica del origen de la vida dieron fin a un género que por lo general practicaron artistas que creían pintar en presencia de “la obra de Dios”.¹⁷⁹ Pero mi conclusión es que para la desaparición de la pintura general fue, cuando menos, igualmente determinante la disolución de la historia natural como disciplina científica, que de alguna manera se inició precisamente con la publicación de *Cosmos* de Humboldt: “Con su libro ha demostrado -le escribió el fisiólogo de la Universidad Johannes Miller después de leer el primer volumen- que (la necesidad de unir todas las ramas del saber) es una de las tareas más apremiantes de la ciencia, pero confieso que en este momento, sólo usted podría ser capaz de hacerlo”.¹⁸⁰ El cúmulo de conocimientos y prácticas científicas que se aglutinaban en el término de “historia natural” ya no podía ser abarcado por un solo hombre. Para el final del siglo, la geología se había dividido en un sinnúmero de disciplinas: mineralogía, cristalografía, petrografía,

¹⁷⁸En una carta de Landesio a Velasco enviada desde Milán y recogida por Revilla, Landesio habla del “estilo abreviado” de algunos pintores nuevos al que no le da ningún valor.

¹⁷⁹Stephen Jay Gould sugirió esta explicación en su espléndido ensayo dedicado a Alejandro de Humboldt y a Edwin Church publicado en el libro *I Have Landed*, New York, Random House Inc., 2002.

¹⁸⁰Humboldt (1997), *op. cit.*, p. xxxviii.

vulcanología, procesos sedimentarios, paleontología, estratigrafía, tectónica, geomorfología, el estudio de los glaciares, geomagnetismo, sismología y un largo etcétera.¹⁸¹ La biología, un término acuñado precisamente en el año 1800, había absorbido a la botánica y a la zoología, y estaba compuesta de tantas disciplinas diferentes como la geología. Y la meteorología había dejado de ser la ciencia de ponerle nombres a las nubes, transformándose en una ciencia cuantitativa, compleja y determinada por otra de las ciencias que florecieron en el siglo XIX: la estadística.

Otra posible causa de la desaparición de la pintura general es, paradójicamente, el ascenso del naturalismo en el arte. Resulta interesante constatar que el ocaso de los “naturalistas” que hacían historia natural coincidió con la aparición de “naturalistas” en las artes plásticas; el término se empezó a utilizar en Francia y Alemania, sobre todo después de la guerra Franco Prusiana, para referirse a una manera de hacer pintura que según el crítico de arte decimonónico Jules Castagnary habían iniciado algunos pintores de la generación de Landesio como Gustave Courbet, Jules Dupré, Constant Troyon, Jean François Millet, Narcisse Díaz, Adolph Von Menzel y Wilhelm Leibl. “El naturalismo”, aseguraba Castagnary “nace de nuestra política”¹⁸², y efectivamente, a pesar del nombre, poco tenía que ver con la historia natural y mucho con la necesidad ideológica de contar con una corriente pictórica republicana que pudiera oponerse al arte del viejo régimen que se empezó a llamar “romanticismo”. El “naturalismo” se puso de moda en las décadas finales del siglo XIX, entre otras cosas, según Stephen Eisenman, como consecuencia de la decadencia del género histórico;¹⁸³ y a semejanza de su contraparte literaria que abrevaba

¹⁸¹Cahn, *op. cit.*, p. 89,

¹⁸²Stephen Eisenman *et al.*, *Nineteenth Century Art, a Critical History*, London, Thames and Hudson, 1994. p. 235.

¹⁸³*Ibidem.*

del darwinismo social y de algunas teorías provenientes de la medicina, empezó a considerarse un género “científico”: “los naturalistas modernos- escribía en 1881 el crítico de arte Konrad Fiedler- se vanaglorian de ser en el ámbito del arte los representantes del mismo espíritu que ha llegado a dominar en el campo del pensamiento científico, y sin embargo, este naturalismo artístico no es mucho más que la caricatura del espíritu científico moderno”.¹⁸⁴ Para Fiedler el verdadero naturalismo era el de Courbet y Flaubert, criticaba al nuevo por ser superficial e ingenuo y, sobre todo, por aceptar tácitamente la idea de que el arte sólo podía aspirar al conocimiento subordinándose a la ciencia positivista de finales del siglo XIX: “Es un inmenso error creer que el artista abandona la verdad y la transgrede cuando no se limita a ser el frío observador de lo que se presenta como verdadero y real a la conciencia normal”. Lejos estaban ya los tiempos de Goethe, Carus, Humboldt y Landesio.

Como el propio Fiedler vaticinó, para principios del siglo XX el “naturalismo” artístico era considerado ya “uno de tantos errores que surgen y pasan cuando se trata de seres humanos”.¹⁸⁵ La historia natural como disciplina científica también había desaparecido, y aunque artistas como Thomas Moran en Estados Unidos o José María Velasco en México siguieron trabajando hasta las primeras décadas del siglo XX, la pintura general, esa forma de hacer pintura de paisaje que había nacido en el siglo XVIII en una “Atlántida” hoy completamente sumergida, como ha llamado James Hamilton a la fronteras entre la actividad artística y la historia natural,¹⁸⁶ y que Barbara Novak llamó “el más grande florecimiento de la pintura de paisaje en la historia del arte”, había también dejado de existir.

¹⁸⁴Konrad, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁵*Ibidem*, p. 167.

¹⁸⁶James Hamilton, *Fields of Influence*, London, Continuum International Publishing Group, 2001, p.1. anbsmii

10. Figuras



Figura 1

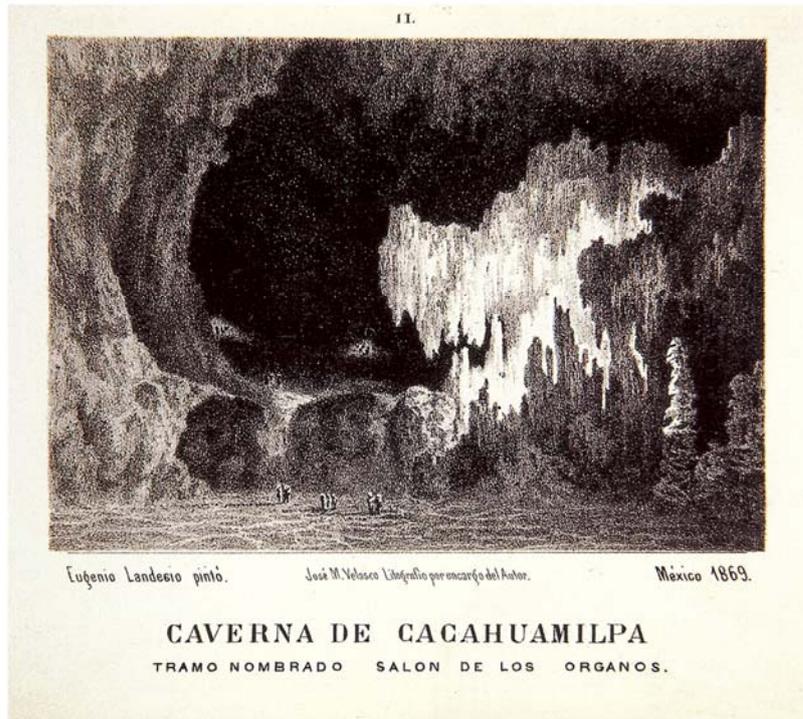


Figura 2



Eugenio Landésin pintó.

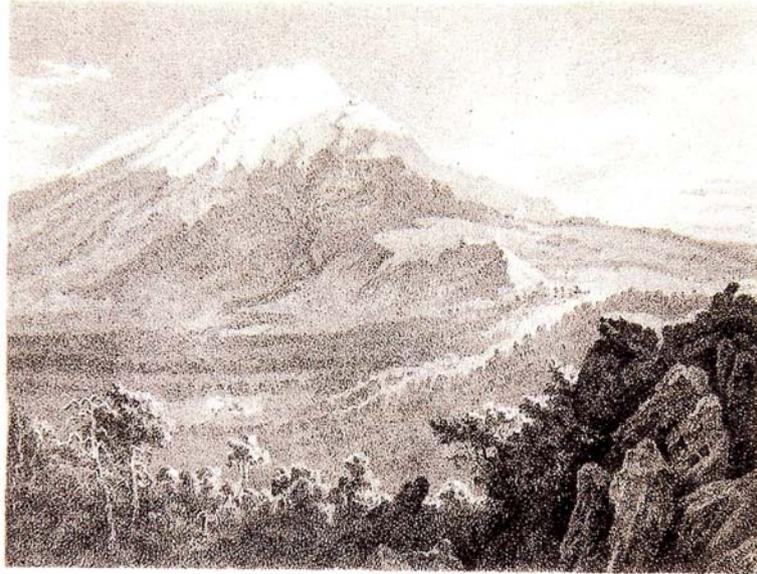
José M. Velasco. litografió por encargo del Autor.

México 1869.

POPOCATEPETL,

SU CRATER VISTO DESDE EL LABIO S. E. MIRANDO HACIA N. O.

Figura 3



Eugenio Landeio pintó

José M. Velasco. Intografía por encargo del Autor.

México 1869

EL POPOCATEPETL.

SACADO DESDE EL CERRO DE TLAMACA.

Figura 4

ESCURSION
A LA
CAVERNA
DE
CACAHUAMILPA
Y
ASCENSION AL CRATER
DEL
POPOCATEPETL

POR EL
PROFESOR DE PINTURA GENERAL Ó DE PAISAJE
DE LA ACADEMIA NACIONAL DE
SAN CARLOS

Eugenio Sandés
ITALIANO

eserita en castellano por el mismo

MEXICO
1868.

IMPR. DEL COLEGIO DEL TECPAM

Figura 5

11. Bibliografía

Alcina, Franch José, *El Descubrimiento Científico de América*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras Completas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

Altamirano, Maria Elena, *Homenaje Nacional, José María Velasco*, México, CNCA, 1993.

Alzate y Ramírez José Antonio de, *Obras I-Periódicos*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas UNAM, 1980.

Alzate y Ramírez José Antonio de, *Memorias y Ensayos*, México, Dirección General de Publicaciones UNAM, 1985.

Andrews, Malcolm, *Landscape and Western Art*, New York, Oxford University Press, 1999.

Arróniz, Marcos, *Manual del viajero en México, 1858*, México, Instituto Mora, ed. facsimilar, 1991.

Assunto, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989.

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, Volumen I, México, UNAM, 1993.

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, Volumen II, México, UNAM, 1993.

Báez Macías, Eduardo, *Botánica*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2008.

Bartolache, José Ignacio, *Mercurio Volante (1772-1773)*, México, Dirección General de Publicaciones UNAM, 1983.

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

Bedell, Rebecca, *The Anatomy of Nature*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

Beltrán, Enrique, *Contribución de México a la Biología*, México, Editorial Continental, 1982.

Bernard, Cohen I., *Revolution in Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Black, Jeremy, *Italy and the Grand Tour*, New Haven and London, Yale University Press, 2003.

Blayney, Brown David, *The Art of J. M. W. Turner, A celebration of one of the world's most influential artists*, London, Eagle Editions, 2001.

Blunt, Wilfrid, *El Naturalista, vida, obra y viajes de Carl von Linné (1707-1778)*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1982.

Bodnár, Éva, *Markó*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980.

Boime, Albert, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

Boime, Albert, *Art in an Age of Counterrevolution 1815-1848*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

Bowler, Peter J., "Climb Chimborazo and See the World", en *Science*, Vol. 298, 2002.

Bray, Lys de, *The Art of Botanical Illustration*, New Jersey, The Wellfleet Press, 1989.

Broude, Norma, *Impressionism a feminist reading*, Estados Unidos, Westview Press, 1997.

Brown, Christopher, *Making & Meaning, Rubens's Landscapes*, London, National Gallery Publications, 1996.

Buffetaut, Éric, *Fósiles y Hombres*, Barcelona, RBA Editores, 1991.

Cahan, David, *From Natural Philosophy to the Sciences*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

Calderón de la Barca, Fanny, *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*, México, Editorial Porrúa, 1990.

Cañizares Esguerra, Jorge, *Nature, Empire and Nation*, California, Standford University Press, 2006.

Capel, Horacio, *La física sagrada*, España, Ediciones del Serbal, 1985.

Carus, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje, 1835*, España, Editorial Visor, 1992.

Castillo, Antonio del, "Adelantos de la Paleantología y Geología en el Valle de México", en *La Ilustración Potosina Volumen I*, México, 1869.

Changeux, Jean-Pierre, *La Lumière au siècle des Lumières & aujourd's hui*, Paris, 2005.

Clark Kenneth, *Landscape into Art*, Boston, Beacon Press, 1961.

- Clavé, Pelegrín, *Lecciones Estéticas*, México, UNAM, 1990.
- Caustier, E., *Anatomía y Fisiología (animales y vegetales)*, Paris, Librería de la Vda. De C. Bouret, S/F.
- Conte, Joseph le, *A Compend of Geology*, New York, American Book Co., 1898.
- Cortina, Justo conde de la, *Poliantea*, México, Imprenta Universitaria, 1944.
- Couto, José Bernardo, *Poesías de Sr. Don Manuel Carpio con su biografía*, México, Librería de la enseñanza, 1883.
- Crow, Thomas E. *et al.*, *Nineteenth Century Art a Critical History*, Thames and Hudson, London, 1994.
- Cuellar, José T. de, *La Ilustración Potosina 1869*, México, UNAM, 1989.
- Chevreul, Michel-Eugene, “Memorie sur l’íinfluence que deux colours peuvent avoir l’úne sur l’ótre quand on les voit simultanément”, en *Mémoires de l’Académie des Sciences*, XI, Paris, 1828.
- Chipp, Herschel B., *Theories of modern art*, U.S.A., University of California Press, 1968.
- Delacroix, Eugéne, *El Puente de la visión, Antología de los Diarios*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.
- De los Reyes, Graciela, *et al.*, *Guía Oficial del Museo de San Carlos*, México, INBA-SEP, 1988.
- Dettelbach, Michael, “Humboldtian Science” en Jardine N. *et al.*, *Cultures of Natural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Díez Torre, Alejandro, *et al.*, *La ciencia española en ultramar*, Madrid, Ed. Doce Calles, 1991.
- Donington, Robert, *Opera & its symbols*, New Haven & London, Yale University Press, 1990.
- Dragón, Zoltan, “Las 15 pinturas de Károly Markó en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, No. 90, 2007.
- Eisenman, Stephen F., *Nineteenth Century Art*, London, Thames and Hundson, 1998.
- Esparza Liberal, María José, *Los Calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México. 1821-1850*. Tesis de maestría, México, UNAM, 2004.

- Farber, Lawrence, *Finding Order in Nature*, USA, The John Hopkins University Press, 2000.
- Fernández, Justino, *El arte en el siglo XIX en México*, México, UNAM-III, 1983.
- Fiedler, Konrad, *Escritos sobre Arte*, Madrid, Editorial Visor, 1991.
- Foucault, Michel, *Las Palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Friday, Jonathan, *Art and Enlightenment: scottish aesthetics in the eighteenth century*, Glasgow, Imprint Academic, 2004.
- Fuller, Peter, “The geography of Mother Nature”, en *The iconography of landscape*, Cambridge Studies in Historical Geography, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Gage, John, *Color and Meaning, art, science, and symbolism*, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1999.
- Gage, John, *Color y Cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001.
- Glick, Thomas F. et al., *El darwinismo en España e Iberoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Escritos de Arte*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Theory of Colours*, London, The MIT Press, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Viaje por Italia*, Barcelona, Editorial Iberia, 1956.
- Gómez del Campo Mendivil, Judith, *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México*, Tesis de Licenciatura, México, UIA, 1996.
- Gossman, Lionen, “Michelet and Natural History”, en *Proceedings, American Philosophical Society*, vol. 145, No. 3, 2001,
- Gould, Stephen Jay, *Acabo de llegar*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007.
- Gould, Stephen Jay, *Ever Since Darwin*, New York, W. W. Norton & Company, 1977.
- Gould, Stephen Jay, *Time's arrow time's cycle*, USA, Harvard University Press, 1987.
- Gould, Stephen jay, *Wonderful Life*, New York, W. W. Norton & Company, 1989.
- Grant, Edward, *A History of Natural Philosophy*, Cambirdge, Cambridge University Press, 2007.

- Griseri, Andreina, *Il Paesaggio nella pittura piemontese dell'ottocento*, Milano, Proprieta letteraria e artistica, 1967.
- Gros, Jean Baptiste Barón de, "Asencion au sommet du Popocatépetl" en *Nouvelles Annales des Voyages*, Librairie de Gide, Paris, 1834.
- Hacking, Ian, *Representar e Intervenir*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Halpern, Daniel, *On Nature*, San Francisco, North Point Press, 1987.
- Hallam, Anthony, *Grandes Controversias Geológicas*, Barcelona, RBA Editores, 1983.
- Hamblyn, Richard, *The Invention of Clouds*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- Hamilton, James, *et al.*, London, *Fields of Influence*, CIP Group, 2001.
- Heredia, José María de, *et al.*, *El iris, periódico crítico y literario*, México, UNAM (Ed. Fac. Tomo I), 1986.
- Heredia, José María de, *Minerva Periódico Literario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- Honour, Hugh, *El romanticismo*, Madrid, Alianza Forma, 2002.
- Hughes, C.E., *Early English Water-Colour*, London, Ernest Benn Limited, 1950.
- Humboldt, Alexander von, *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1991.
- Humboldt, Alexander von, *Cosmos: A sketch of the physical description of the universe*, New York, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Humboldt, Alexander von, *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhegen von Ense*, Rud and Carletton, New York, 1860.
- Kagan, Richard L., *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*, New Haven & London, Yale Universtiy Press, 2000.
- Klein, Robert, *Form and Meaning Writings on the Renaissance and Modern Art*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- Klein, Robert, *Italian Art 1500-1600, Sources and Documents*, USA, Northwestern University Press, 2001.
- Klonk, Charlotte, *Science and the perception of nature*, Hong Kong, Yale University Press, 1996.

- Lambourne, Maureen, *The Art of Bird Illustration*, New Jersey, Wellfleet Press, 1990.
- Landesio, Eugenio, *Escursion a la Caverna de Cacahuamilpa y la ascencion al cráter del Popocatepetl*, México, Impr. del Colegio de Tecpam, 1868.
- Landesio, Eugenio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor*, Tipografía de M. Murgía, México, 1866.
- Landesio, Eugenio, “La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos,” en *Memoria del Museo Nacional de Arte, Número 4*, México, INBA, 1992.
- Landesio, Eugenio, *Racolta di 34 piante dal vero e litografiate da Eugenio Landesio*, Roma, 1835.
- Launay, L de, *Ou en Est La Géologie*, Gauthier Villars, Paris S/F.
- Lavoisier, A. L., *Tratado Elemental de Chimica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1990.
- Lawrence, Farber Paul, *Finding Order in Nature*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Lessing, Gotthold E., *Laocconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Biblioteca de Filosofía, 2002.
- Lightman, Bernard, *Victorian Popularizers of Science*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2007.
- Lindey, Christine, *Keywords of Nineteenth-Century Art*, Bristol, Art Dictionaries Ltd, 2006.
- Lomazzo, Gian Paolo, *Scritti sulle arti, Idea del Tempio della pittura*, Milano, 1590 (edición de R. P. Ciardi, Firenze 1973-1974).
- Lozoya, Xavier, *Plantas y luces en México*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984.
- Lyell, Charles Baronnet, *Éléments de Géologie*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1864.
- Marlais, Michael, *et al., Valenciennes, Daubigny, and the Origins of French Landscape Painting*, Mount Holyoke College Art Museum, South Hadlye, Massachusetts, 2004.
- Martín, Sanz José Luis, *Relaciones Científicas entre España y América*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992.

McClellan III James E., Harold Dorn, *Science and Technology in World History*, Baltimore, Maryland., The Johns Hopkins University Press, 1999.

Minguet, Charles, *Alejandro de Humboldt historiador y geógrafo de la América española (1799-804)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Mitchell, Timothy, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840*, Nueva York, 1993

Monge, Fernando, *et al.*, *Las Noticias de Nutka de José Mariano Mociño*, Madrid, Ediciones doce calles, 1999.

Monlau, José, *Compendio de Historia Natural*, Barcelona, Juan y Antonio Bastinos Editores, 1887.

Moreno de los Arcos, Roberto (editor), *Ensayos de Historia de la Ciencia y la Tecnología en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Moreno de los Arcos, Roberto, *La polémica del darwinismo en México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 1989.

Moreno de los Arcos, Roberto, *La primera cátedra de botánica en México 1978*, México, Sociedad Botánica de México y Sociedad Mexicana de Historia de la ciencia y de la tecnología, 1988.

Moreno de los Arcos, Roberto, *Linneo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Morton, Mary, *et al.*, *Courbet and the modern landscape*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.

Moscovici, Serge, *Essai sur L'histoire Humaine de la Nature*, Paris, Flammarion, 1991.

Moyssén, Xavier, “Eugenio Landesio, teórico y crítico de Arte” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Volumen VIII, número 32*, 1963.

Novak, Barbara, *Nature and Culture*, New York, Oxford University Press, 1995.

Nyhart, Lynn, “Natural History and the “new” Biology” en *Cultures of Natural History*, N. Jardine, J. A. Secord y E. C. Spray (editores), UK, Cambridge University Press, 2000.

Ocampo, Melchor, *Obras Completas*, México, Ediciones El Caballito, 1978.

Oldroyd, David R, “The Earth Sciences”, en *From Natural Philosophy to the Sciences*, David Cahan (editor) Chicago, Chicago University Press, 2003.

- Olson, J.M. Roberta, *Ottocento Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting*, New York, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Ortega, Cantero Nicolás, *Geografía y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Parris, Leslie, *et al.*, *Constable*, New York, London, Paris, Cross River Press, 1993.
- Pesado, José Joaquín *et al.*, *El año nuevo de 1840*, México, UNAM, (Ed. fac. Tomo IV), 1994.
- Phelps, Patty, *Auguste Morisot Un pintor en el Orinoco*, Colombia, Planeta, 2002.
- Plinio El Viejo, *Historia Natural*, Madrid, Editorial Gredos, 2003.
- Podro, Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge Press, 1992.
- Preziosi, Donald (editor), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Puerto Sarmiento Francisco Javier, *La Ilusión Quebrada. Botánica, sanidad y política científica en la España Ilustrada*, España, Ediciones del Serbal, 1988.
- Quimby, Ian *et al.*, *Technological Innovation and the Decorative Arts*, U.S.A. The University Press Virginia, 1984.
- Ramírez, Fausto, “La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio”, en la revista *Memoria del Museo Nacional de Arte*, Número 4, México, INBA, México 1992.
- Ramírez, Fausto, *José María Velasco*, Manuscrito inédito.
- Revilla, Manuel G., *Obras, Vol.1*, México, Imp. V. Agüeros Editor, 1908.
- Richards, Robert, *The Romantic Conception of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Rix, Martyn, *The Art of Botanical illustration*, New York, Arch Cape Press, 1990.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM IIE, 1997.
- Romero de Terreros Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos, México (1850-1898)*, UNAM, 1963.

- Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, Harper & Row, New York, 1988.
- Rossi, Paolo, *Las arañas y las hormigas*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- Rudwick, Martín, *Scenes from deep time, Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Ruskin, John, *Técnicas de dibujo*, Madrid, Leartes, 1999.
- Ryal, Robert, *Por la Ciencia y la Gloria Nacional*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984.
- Salmerón, Miguel, *Escritos de Arte*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999.
- Sarrailh, Jean, *La España Ilustrada de la Segunda mitad del siglo XVIII*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Sartorius, Carl Christian, *México hacia 1850*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Schaer, Roland, *L'invention des musées*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, S/F.
- Schama, Simon, *Landscape and memory*, New York, Alfred A. Knopf, 1995.
- Schiller, J.C.F., *Carta sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires, Aguilar, 1981.
- Shackelford, George, *et al.*, *Impressions of Light*, Boston, MFA Publications, 2003.
- Sloan, Kim (editor), *The British Museum Enlightenment, Discovering the World in the Eighteenth Century*, London, The British Museum, 2003.
- Smith, Crosbie, *The Science of Energy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- Sober, Elliott, *Filosofía de la biología*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Stafford, Maria Barbra, *Artful Science*, Boston, The MIT Press, 1996.
- Tanck Estrada, Dorothy, *La Educación Ilustrada*, México, El Colegio de México, 1984.
- Taylor, Joshua C., *Nineteenth-century theories of art*, California, University of California Press, 1989.
- Tibol, Raquel, *Arte Mexicano siglo XIX*, México, Editorial Hermes, 1964.
- Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1974.

Trabulse, Elías, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.

Turner, Janet (editor), *From Monet to Cézanne*, London, Macmillan Reference Limited, 2000.

Upstone, Robert, *Sketchbooks of the Romantics, A unique insight into the minds of the leading painters of the Romantics age*, London, The Wellfleet Press, 1991.

Valenciennes, Pierre Henri de, *Réflexions et conseils à un élève sur peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Aimé Payen, 1820.

Vaughan, William, *German Romantic Painting*, New Haven and London: Yale University Press, 1980.

Velasco, José María, *La flora del Valle de México*, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1991.

Velázquez Angélica *et al.*, *Colecciones del Siglo XIX en el Banco Nacional de México*. México, Fomento Cultural Banamex, 2004.

Villarquide, Ana, *La pintura sobre tela Historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián, Nerea, 2004.

Warnke, Martin, *Political Landscape*, London, Reaktion Books, 1994.

Wesley, Poewll John, *The Exploration of the Colorado River and Its Canyons*, USA, Penguin Books, 1987.