

Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre de Laborde

Núria Llorens

Universitat Autònoma de Barcelona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

En este artículo llevo a cabo un estudio de la representación del paisaje en del *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne (1806-1820)* de Alexandre de Laborde (1773-1842). Laborde contó para realizar las ilustraciones de esta obra con un nutrido grupo de dibujantes, entre los que destacan Jacques Moulinier, François Ligier, Dutailly, Jean-Lubin Vauzelle y Constant Bourgeois. Los diferentes apartados del artículo están organizados con la finalidad de ir presentado al lector el universo de ideas y de prácticas artísticas que se hallan en la base de las composiciones del paisaje del *Voyage*. La primera cuestión examinada son los diferentes sentidos de la noción de lo pintoresco, y el modo en que esta noción se adaptaba perfectamente a la diversidad de funciones propia de las publicaciones de "viajes pintorescos". A partir de aquí, examinando los dibujos, los grabados y el texto del *Voyage*, voy desgranando los modelos artísticos, las técnicas de representación, y el transfondo literario y filosófico que se halla en el origen de estas imágenes, es decir el mundo de referencias que conforman el sistema de interpretación del paisaje puesto en práctica por los ilustradores del equipo de Laborde para realizar sus composiciones del paisaje peninsular.

ABSTRACT

In this article I examine the peculiarities of the representation of landscape in Alexandre de Laborde's (1773-1842), *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne (1806-1820)*. The illustrations for this work were done by a large group of draftsmen, which include Jacques Moulinier, François Ligier, Dutailly, Jean-Lubin Vauzelle, Constant Bourgeois, and Laborde himself. The different parts of the article are ordered with the purpose to introduce the reader to the universe of ideas and artistic practices that are on the basis of landscape compositions in the *Voyage*. The first question analyzed are the diverse meanings of the "picturesque" and the way this concept fitted to the varied functions of the "picturesque voyage" genre in general, and to Laborde's work in particular. Then, examining the drawings, prints and text of the *Voyage*, I spell out the artistic patterns, graphic techniques and the literary and philosophical background that gave origin to these images, i.e. the world of references that shapes the interpretative system applied by Laborde's crew of draftsmen to carry out their compositions of the Spanish landscape.

La idea de escribir este artículo surgió a raíz de la exposición, *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde. Dibujos preparatoris*, organizada por el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya¹. En la muestra se podía ver un variado conjunto de dibujos, correspondientes a la publicación del *Voyage Pitto-*

resque et Historique de L'Espagne (1806-1820), realizados, entre 1798 y 1806, por el autor de la obra, Alexandre-Louis-Joseph de Laborde (1773-1842), y los dibujantes, Jacques Moulinier (1753-1828), François Ligier (1755-documentado entre 1800-1803), Florent-Fidèle-Constant Bourgeois de Castelet (1767-1841), Dutailly (documen-

tado entre 1790-1803) y Jean Lubin Vauzelle (1776-1837)². Los dibujos pertenecían a diversas colecciones públicas –el Gabinet de Dibuixos y Gravats del MNAC, la Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art, y el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona– y también privadas, y un número considerable de ellos eran inéditos. La exposición brindaba al visitante la oportunidad de conocer las distintas fases de la compleja empresa del *Voyage Pittoresque*: desde los dibujos preparatorios para los grabados de la publicación, hasta las acuarelas y aguadas de factura acabada que recreaban y divulgaban algunos temas escogidos del viaje. El catálogo de la muestra ha significado una valiosa contribución al estudio del *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, una obra cuya escasa fortuna historiográfica contrasta con la fama que adquirió en su época. Este artículo se ocupa de un aspecto inexplorado de esta obra: la representación del paisaje. Partiendo de la lectura del texto, y del análisis y la comparación de los dibujos y los grabados, llevo a cabo una primera consideración sobre la concepción del paisaje, las técnicas de representación y el trasfondo de ideas que se hallan en la base del trabajo de los dibujantes del equipo de Laborde. A lo largo del artículo se examinan estas cuestiones con el objeto de comprender las diferentes maneras de retratar el paisaje practicadas por los ilustradores del *Voyage de l’Espagne* y de profundizar, a su vez, en el conocimiento del género de los *Viajes pintorescos*.

A primera vista, el rasgo más sobresaliente del conjunto de paisajes del *Voyage* es su diversidad. Al contemplar los dibujos y las estampas de la edición impresa, el observador se halla ante una variedad de escenas y de métodos de representación –mapas, vistas topográficas, y escenas que recuerdan los escenarios imaginarios del paisaje clásico o ejemplifican los tópicos más familiares del pintoresquismo–, y percibe de inmediato grados o calidades muy diferentes en la factura de los trabajos. La pluralidad de calidades responde a una causa evidente: al tratarse de una empresa “corporativa” los dibujos fueron realizados por distintas manos y, en consonancia, las habilidades y limitaciones de cada dibujante se aprecian en su labor. La sensación de hallarse ante un conjunto de ilustraciones heterogéneo y disperso viene aumentada por el hecho de que el proyecto del *Voyage* comportó la realización de una gran cantidad de dibujos de dos clases diferentes. Los dibujos preparatorios de los grabados, por un lado, y las acuarelas y aguadas de factura acabada que se debieron confeccionar en París y se distribuyeron o vendieron a través de diferentes canales, por otro³. Entre los preparatorios, unos cuantos fueron desestimados por razones que desconocemos. Y entre los de factura acabada, la mayoría presenta una clara semejanza con las planchas de la edición pero, en algunos casos, las escenas figuradas en ellos no se corresponden con los grabados, por lo que se debieron realizar de manera independiente. Para seguir la pista

de estos últimos dibujos desde su origen hasta su destino sería necesaria una auténtica tarea detectivesca. No es mi cometido en este artículo llevar a cabo esta pesquisa, sino averiguar por qué razón el paisaje aparece representado de maneras tan distintas en la obra. Con este objeto, en las siguientes páginas, examino la forma en que Laborde y sus colaboradores confeccionaban las escenas de paisaje, y analizo sus diversos modos de plasmar la noción genérica de “lo pintoresco”.

LO PINTORESCO: IMAGEN Y VISIÓN

Los teóricos del arte italianos del siglo XVII empleaban el adjetivo “pittorresco” para referirse al estilo pictórico, es decir, a la manera de pintar popularizada por los artistas venecianos del siglo XVI, y caracterizada por el protagonismo dado a la pincelada y al color. El adjetivo “pittorresco” o pictórico designaba la destreza, la libertad y el vigor en el manejo del pincel propias de los artistas más ingeniosos y, al mismo tiempo, servía para referirse a la singular intensidad o viveza, a las cualidades expresivas y al estilo “*abbozzato* o *machiato*” de sus trabajos⁴. En el siglo XVIII se amplió el contexto de aplicación del vocablo y pasó a utilizarse para señalar las características de determinados paisajes –ya fueran naturales, representados a través de la pintura, o recreados en el arte del jardín–. El desarrollo de las teorías de lo pintoresco en la Ilustración se halla en consonancia con la evolución de las tendencias del gusto de la época. Como es sabido, las transformaciones del arte y la estética del paisaje del siglo XVIII se hallan directamente emparentadas con los cambios culturales, sociales y políticos sucedidos a lo largo de este periodo. En Gran Bretaña, las bases de la estética de lo pintoresco comienzan a forjarse a principios del setecientos, a raíz de las reflexiones sobre la naturaleza, el paisaje y el jardín de Shaftesbury (1671-1713), Joseph Addison (1672-1716), Alexander Pope (1688-1744) y James Thomson (1700-1748), y alcanza su culminación en las últimas décadas del siglo. Los principales protagonistas de –en palabras de John Dixon Hunt– “el clímax del movimiento pintoresco inglés” son el reverendo William Gilpin (1724-1804) y los teóricos Richard Payne Knight (1750-1824) y Uvedale Price (1747-1829) que pusieron en práctica sus ideas sobre lo pintoresco proyectando sus propios jardines. En sus ensayos y en los relatos de sus *excursiones pintorescas* por la campiña británica, Gilpin ofrecía a sus lectores una pauta para observar las escenas naturales en términos artísticos, exhortándolos a valorar las posibilidades pictóricas del paisaje en función de la aspereza, irregularidad y variedad de sus formas⁵. Para Price, lo pintoresco era la categoría estética que ocupaba un espacio intermedio impreciso entre lo bello y lo sublime, y servía para identificar los objetos o las escenas de

formas irregulares, intrincadas y contrastadas⁶. Mientras que Knight afirmaba que lo pintoresco era una cualidad estética atribuible a las escenas o ambientes que procuraban al espectador un placer similar al de la contemplación de la pintura⁷. En Francia, las ideas sobre lo pintoresco fueron también debatidas y elaboradas, principalmente en el terreno de la teoría del jardín. Claude-Henri Watelet (1718-1786), René-Louis de Girardin (1735-1808), y el propio Alexandre de Laborde (1773-1842), se hicieron eco en sus obras de los criterios y las prácticas de los teóricos y jardineros ingleses, adaptándolos a su tradición cultural y a una concepción personal del jardín y del paisaje que, como en el caso inglés, se halla igualmente en relación con las tendencias renovadoras en el ámbito del gusto, el pensamiento y el arte de la Ilustración en Francia⁸.

Según el empleo más generalizado, más familiar, y también más vago del término, el adjetivo pintoresco servía en el siglo XVIII para distinguir aquellos paisajes que –para el observado educado– poseían una cualidad plástica, es decir, su forma recordaba otros paisajes vistos en la pintura o imaginados a partir de las obras literarias. Alexandre de Laborde y sus dibujantes, como otros tantos exponentes de esta concepción del paisaje, poseían un ojo instruido en la pintura de paisaje italiana, holandesa y francesa de los siglos XVII y XVIII. En los dibujos, las estampas y el texto del *Voyage*, son constantes las referencias explícitas o implícitas a la pintura de Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1613-1675), Claude Lorrain (c. 1600-1682), Salvator Rosa (1615-1673), Jacob van Ruysdael (c. 1628-1682) y Claude Joseph Vernet (1714-1789). Por otro lado, las alusiones a los clásicos de la literatura también son abundantes. Tal como ocurre con otros muchos artistas, filósofos o poetas formados en la lectura de los autores antiguos, las vívidas descripciones del paisaje contenidas en las obras de Virgilio, Homero, Horacio, y otros clásicos, debieron educar la mirada y estimular la atracción de Laborde por los escenarios naturales. La pintura y la literatura son dos factores esenciales a la hora de comprender por qué razón los dibujantes del *Voyage* eligen ciertas escenas, acentúan unos motivos y obvian otros, describen en clave poética algunos lugares o resaltan determinados rasgos o características. En común con los demás exponentes de la pintura de paisaje del momento, la impronta de la literatura y, especialmente, la de la pintura, determinan la manera de mirar y de describir el paisaje de los ilustradores del *Voyage*. Pero, observando los dibujos y las estampas de la edición comprobaremos fácilmente que la tradición de la pintura de paisaje y el trasfondo literario no son los únicos factores que explican la noción del paisaje que se halla en la base de esta obra. El examen de estos trabajos pone de manifiesto una variedad de puntos de vista y de métodos de representación que depende de otros factores, y se

halla en consonancia con la pluralidad de prácticas y de situaciones englobadas, en la época, bajo el común denominador de “paisaje pintoresco”.

Antes de pasar al análisis de este conjunto de factores es necesario considerar una cuestión básica: la polisemia del término pintoresco. Tal como acabamos de apuntar, el adjetivo pintoresco se empleaba a partir de siglo XVIII para designar aquellos paisajes –naturales o representados– que, para el observador culto, poseían unas cualidades plásticas especiales: resultaban atractivos a la mirada e inspiradores al mismo tiempo. El placer y la sugestión asociados a la experiencia de estos paisajes iban unidos a la imaginación y el recuerdo de otros paisajes, escenarios y sentimientos. Por lo que respecta al trabajo del pintor, el poder evocativo de sus composiciones no dependía exclusivamente de las características físicas del lugar retratado, sino de lo que él fuera capaz de ver, de imaginar o de proyectar en la escena en cuestión, es decir, de su manera de interpretarla y darle una forma plástica traduciéndola al lenguaje de la pintura. De ahí que el vocablo pintoresco se utilice normalmente en un doble sentido. Por un lado, sirve para englobar un conjunto muy amplio y variado de paisajes –naturales y artísticos– que poseen unas cualidades estéticas o plásticas singulares. Y por otro, identifica una manera peculiar y educada de mirar e interpretar el paisaje, de leerlo, y, en el caso de los artistas, de transformarlo, valorando sus componentes, seleccionando, modificando, restando u añadiendo allá donde se considera necesario con el objeto de crear una composición agradable o bella.

Respecto a este segundo sentido, indagando acerca de las causas de los cambios de estilo en el arte desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, Ernst H. Gombrich (1909-2001), llamó la atención sobre el determinante papel que las expectativas, la proyección y los esquemas heredados desempeñan en el proceso de representación artística de la naturaleza, y analizó en profundidad esta cuestión en sus obras. A propósito de la pintura de paisaje, son memorables sus estudios sobre los métodos de trabajo y la función de los denominados “esquemas, los puntos de partida del vocabulario” de Leonardo, de los artistas holandeses del siglo XVII, o de los pintores ingleses de los siglos XVIII y XIX –Alexander Cozens (c. 1717-1786), John Constable (1776-1837)⁹.

Después de Gombrich, otros estudiosos del paisaje –historiadores del arte y geógrafos, en su mayor parte– han continuado investigando acerca de “el equipo mental” de los creadores de imágenes del paisaje, con el objeto de descifrar el significado y la función de los múltiples aspectos que lo integran: la herencia de la tradición artística y cultural, los modelos y las técnicas de representación, las teorías estéticas, las ideologías y los sistemas de valores, el trasfondo científico y epistemológico, etc. Por lo que respecta al género concreto del paisaje pintoresco, tal como de-

“Vous surtout pour qui j’écris, amis des arts, admirateurs passionnés de la nature, venez contempler tous les genres de contrastes et d’harmonies pittoresques! Chaque coin de la montagne vous offrira un nouveau tableau, chaque moment du jour un effet plus piquant”¹². Laborde exhortaba de este modo a sus lectores – “amigos de las artes, y apasionados admiradores de la naturaleza” – a “peregrinar” a uno de los lugares que describe con mayor entusiasmo: la montaña de Montserrat. Los grabados, los dibujos y los prolijos y emotivos comentarios, constituían ya de por sí un recorrido imaginario por el Monasterio de Montserrat y su alrededores. Más adelante volveremos sobre este tema, pero antes hemos de prestar atención al modo en que el *Voyage*, en común con otros *viajes pintorescos* de la época, debía alimentar la pasión de “los admiradores de la naturaleza”. En el texto, especialmente en los volúmenes 1.1 y 1.2, son constantes las alusiones al placer que acompaña a la contemplación de los escenarios naturales. En la mayoría de los casos, la elección de las vistas depende del interés estético o del encanto asociados a determinados panoramas. Pero, en unos cuantos ejemplos, la selección responde también, en cierta medida, a un interés científico. Así, en la edición aparecen retratados una serie de lugares con unas características geológicas singulares: la montaña de Montserrat y sus cuevas, las rocas calcáreas del Salto de Chulilla o la montaña de sal de Cardona.

En el texto que acompaña los grabados correspondientes a las Cuevas de estalactitas de Montserrat, Laborde destaca la novedad de las ilustraciones, pues a excepción del plano de “la cueva de Salitre” y las vistas del interior de las grutas realizadas por orden de Francisco de Zamora (1757-1812), y las descripciones realizadas por algunos monjes, no había constancia de que ningún viajero hubiera visitado todavía “aquellos abismos”¹³. A continuación, se refiere a las dificultades y al peligro que encarnaba el acceso a las cuevas, y describe las características geológicas de las mismas. Los grabados, realizados a partir de dos dibujos de Laborde, descubren la arquitectura rocosa de las grutas e ilustran con gracia los trabajos del dibujante acompañado de un pequeño grupo de vecinos de la localidad lindera de Collbató que se aventuran intrépidos, armados de antorchas, cuerdas, grampones y hachas, en el interior de las cuevas (figs. 1 y 2). Laborde advierte que “en todos los viajes pintorescos hay vistas de grutas de estalactitas” pero, “para no multiplicarlas en éste sólo daremos las de Montserrat por ser menos conocidas y más grandes”¹⁴.

Ciertamente, las cuevas poseían las características idóneas para lucir en la edición de un viaje pintoresco: eran curiosidades de la naturaleza, poseían un gran poder



Fig. 1. *Entrada de las grutas de Estalactitas de Montserrat. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.*

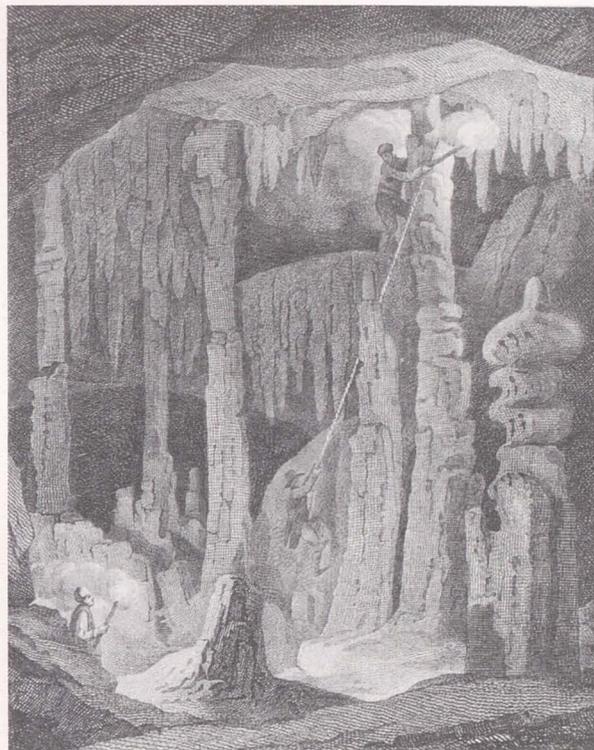
muestran los trabajos de Michel H. Conan, John Dixon Hunt, Malcolm Andrews, Ann Bermingham o Renzo Dubbini, la exploración de esta dimensión de la representación ha servido para comprender mejor el conjunto de factores del que depende el proceso de construcción de estas imágenes del paisaje¹⁰. En este sentido, Dubbini ofrece una esclarecedora definición de la teoría del pintoresco: “Il pittoresco si costituisce come codice interpretativo e come teoria del carattere applicata all’ambiente, attraverso la quale si cerca di organizzare una disposizione armoniosa e significativa di spazi, di oggetti. Per l’efficace composizione della scena sarà dunque necessario procedere all’analisi di una quantità di evidenze, cercando di valutarne attentamente, caso per caso, le specificità e le correlazioni”¹¹.

Partiendo de este marco de referencias, nuestro objetivo a partir de ahora se centra en averiguar, hasta donde nos sea posible, cuáles son “los esquemas, los puntos de partida”, es decir, el vocabulario, las prácticas, los modelos, las lecturas del paisaje o las ideas que conforman “el código interpretativo” y la “teoría del carácter” aplicada al entorno que Laborde y sus dibujantes emplearon para componer sus escenas de paisaje.

de evocación, pues desde antiguo se las consideraba la entrada al mundo misterioso y lleno de secretos del interior de la corteza terrestre, formaban parte del lenguaje clásico del arte del jardín, y eran un motivo excelente para jugar con las cualidades expresivas del contraste entre la luz y la sombra, y para explorar un repertorio amplio y variado de formas: algunas tan caprichosas que llegaban incluso a desafiar la ley de la gravedad. Pero, la incorporación de las grutas y otras curiosidades geológicas en el catálogo de motivos pintorescos respondía, además, a un interés científico. Los autores de estas publicaciones imitaban a los geólogos y se hacían eco de sus búsquedas y de su vocabulario. Para los geólogos, en las formaciones rocosas, las cavernas, cuevas, simas y otros fenómenos geológicos, se hallaba inscrita la historia de la tierra. Las rocas constituían una especie de archivo natural que contenía innumerables testimonios de épocas pasadas. A través del estudio metódico de su morfología procuraban reconstruir las diferentes etapas de la historia de la materia mineral: una crónica que se remontaba a los orígenes del planeta. Mediante la exploración de las cuevas los científicos perseguían un objetivo doble: por un lado, analizando las huellas del tiempo en las rocas buscaban recomponer la historia geológica de la tierra. Y por otro, mediante el estudio de las formaciones rocosas pretendían hallar algo así como, la matriz arquitectónica de la materia, es decir, un principio de organización arquetípico, la clave para descifrar las distintas configuraciones de la materia mineral y su evolución¹⁵. A propósito del tiempo geológico, en otro pasaje del *Viaje pintoresco*, Laborde se refiere al salto de Chulilla, una cascada –afirma– que no sorprende tanto por su altura, sino por el carácter escarpado y la angostura de sus márgenes¹⁶. Observando las diversas capas de piedra calcárea de este “monumento de la naturaleza” reflexiona, sin entrar en doctas precisiones, sobre la antigüedad del planeta¹⁷.

Junto a las cuevas de Montserrat, el *Voyage* cuenta con otra obra de la naturaleza destacable desde un punto de vista de geológico: la montaña y las minas de sal de Cardona. Laborde lleva a cabo una descripción concisa de las características físicas del lugar, acompañada de una breve noticia sobre la historia y la organización de esta explotación minera. Los grabados que acompañan al texto, realizados a partir de dibujos de Moulinier, contienen una vista del Castillo y la montaña de sal de Cardona, dos vistas de las minas y dos reproducciones de cristales de sal (fig. 3)¹⁸. Pero esta neutra descripción viene previamente amenizada por una introducción en la que, dando rienda suelta a la imaginación, evoca la visión del amanecer desde la montaña de Cardona:

“Rien ne peut se comparer au spectacle de la montagne de Cardona au lever du soleil, outre les beaux contours qu’elle présente, elle paroît s’élever au-dessus de la rivière comme une montagne de pierres précieuses, ou



A. De Laborde del. LeGrand sculp.

Vista interior de las Estalactitas de MONT - SERRATE

Vue intérieure des Stalactites, du MONT-SERRAT.

Interior view of the Stalactic of MOUNT - SERRATE.

Fig. 2. *Vista interior de las Estalactitas de Montserrat. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.*

comme une réunion des couleurs brillantes qui produit la réfraction des rayons du soleil à travers un prisme. C’est ainsi que les Arabes imaginaient peut-être leurs palais de diamants, construits par les fées et le génies au milieu des solitudes d’Asie”¹⁹.

A continuación, lamenta no poder reproducir en los grabados el color de los reflejos de la sierra cristalina al alba; y para suplir esta ausencia echa mano de la paleta literaria:

“On croit voir un arc-en-ciel tombé sur la terre, ou le mont Olympe lorsque Jupiter et tous les dieux descendent y tenir leur cour. Le fleuve Cardener, qui coule au milieu des oliviers et des lauriers roses, donne l’idée du Pénee paré des arbres de Minerve et d’Apollon”²⁰.

La amalgama de ciencia, literatura y arte otorgaba a los *Viajes pintorescos* un carácter ameno y una fluidez que debía complacer a sus lectores. Estas publicaciones les brindaban instrucción –una miscelánea de conocimientos históricos, arqueológicos, artísticos, científicos, geográficos o etnológicos–. Y sobre todo les debían pro-

porcionar delectación, pues tenían como objeto principal alimentar los placeres de la visión, estimulando la imaginación de sus destinatarios mediante las ilustraciones y las descripciones incluidas en el texto. La combinación de espectáculo, curiosidad, saber científico y fantasía, es uno de los rasgos distintivos de estas obras. En ella radican sus virtudes, especialmente cuando se alcanzaba un equilibrio inteligente entre los distintos ingredientes de esta combinación y, probablemente, también sus defectos, pues era fácil dar un protagonismo excesivo al espectáculo y caer en el folklorismo fácil o el sentimentalismo superficial.

LAS AVENTURAS PINTORESCAS Y LOS VIAJES CIENTÍFICOS

La relación entre los *Viajes pintorescos* y los *Relatos de las expediciones científicas* es un asunto complejo. Las diferencias son notables tanto en cuanto a la actitud de los autores de estos dos tipos de relato, como al método empleado para llevar a cabo sus trabajos. Barbara Maria Stafford, en un excelente estudio sobre las expediciones científicas de los siglos XVIII y XIX, afirmaba que lo característico del hombre de ciencia era mantener una “actitud antipintoresca hacia el territorio”²¹. Por contraposición, podemos ir deduciendo los rasgos de la “actitud pintoresca” hacia los lugares propia de los protagonistas de nuestro estudio.

En los viajes pintorescos, la visión es inseparable de la fantasía, y las asociaciones poéticas o artísticas dan forma y sentido al relato. En las narraciones de viajes científicos, prima la máxima de la fidelidad a los hechos. El explorador científico observa, analiza y cuantifica los objetos y los lugares de una manera metódica. Organiza sistemáticamente los datos y las informaciones obtenidos a lo largo del periplo exploratorio con el fin de alcanzar un conocimiento estructurado de la naturaleza. El autor de viajes pintorescos toma prestados el punto de vista y el vocabulario del científico a la hora de observar o de apreciar las “obras maestras” del mundo natural, pero no profundiza, no va al fondo de los hechos. Puede llegar a ser preciso, incluso riguroso en ocasiones, sin que su primer objetivo sea el rigor o la precisión. Populariza o divulga el saber científico, sin adoptar el método o el carácter sistemático de la ciencia. Por otro lado, las diferencias entre estos dos relatos de viaje no sólo dependen de la actitud y el método de sus autores, también conciernen al estilo de las obras. En los relatos científicos la redacción debe aparentar objetividad, y suele ser llana, sin ambages o artificios retóricos. Mientras que en la narración de los viajes pintorescos el estilo neutro e informativo y el literario se suceden sin solución de continuidad, y las anécdotas, los recuerdos, las citas de los clásicos, las referencias artísti-

cas o las meditaciones filosóficas, aderezan el texto e iluminan las descripciones. El autor de viajes pintorescos se aproxima al hombre de ciencia cuando cuantifica e informa sobre las obras de la naturaleza y del ser humano. Pero su empresa consiste sobre todo en calificar, en elogiar el valor artístico de las obras que describe, en ponderar la belleza de los paisajes naturales o habitados, en mostrar y sugerir, y convertir, finalmente, el mosaico de elementos que conforman el itinerario descrito en una obra artística en sí misma.

Pero, para tener una noción más completa de las relaciones entre el viaje científico y el pintoresco, a la nómima de las diferencias hemos de añadir el contrapeso de los puntos en común. Respecto a los rasgos comunes, como es sabido, en una época en que el arte y la ciencia todavía compartían algunos objetivos y aspiraciones, la cultura humanística de los expedicionarios científicos del siglo XVIII y principios del XIX es un factor clave a tener en cuenta para entender sus reacciones ante las tierras o los pueblos lejanos, o para comprender el carácter de sus meditaciones sobre el mundo natural. En la obra de Louis Antoine de Bougainville (1729-1811), de Jacques-Henry Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) o de Alexander von Humboldt (1759-1859), el trabajo científico no excluye la reflexión filosófica o la sensibilidad estética. Además, en la mayoría de los casos, entre los dibujantes que formaban parte del equipo de las expediciones figuraban no sólo especialistas en ilustración botánica o zoológica, sino también pintores de paisaje: uno de los ejemplos más famosos es el de William Hodges (1744-1797) que ilustró el segundo viaje de Cook (1728-1779) a los Mares del Sur. Los paisajes representados por estos artistas son del mismo género que los que aparecen en las ediciones de viajes pintorescos.

Una segunda característica que emparenta estas dos descripciones de viajes es el énfasis puesto en el descubrimiento y lo extraordinario, y su interés por lo inusual o lo sorprendente. En este sentido, seguramente, el efecto que los relatos de viajes científicos y los pintorescos debía producir en el lector curioso debía ser semejante²². Por otro lado, este afán exploratorio amplió en gran medida el repertorio tradicional de imágenes del paisaje, sumando a las estampas familiares de la campiña romana, francesa, inglesa u holandesa, los de la Europa menos conocida, y los de otras tierras del resto de los continentes.

A estos dos aspectos en común se añade un tercero, de mayor importancia para nuestro tema, pues concierne a la transformación de la pintura de paisaje de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. A lo largo del periodo ilustrado los pintores de paisaje fueron incorporando a sus procedimientos de trabajo la práctica de la observación minuciosa, atenta a la estructura, a los cambios y a las particularidades de la naturaleza, característica de los dibujantes científicos. A pesar de que

los objetivos de los artistas y los de los científicos diferían, la variedad de intereses, la exhaustividad, la precisión y la voluntad de conocer las formas *in situ* y de primera mano, propias de los segundos, influyeron en la mirada y en el trabajo de los artistas²³. La “adopción” de los métodos de observación de la ciencia no sólo dotó a los pintores de una mayor capacidad para captar y representar las cualidades físicas de cada lugar –su orografía y sus peculiaridades botánicas o climáticas–, también dio alas a su imaginación.

Los paisajistas del siglo XVIII pusieron al día, así, el binomio formado por la observación afinada de la naturaleza y la fantasía, uno de los argumentos clásicos de la teoría de la pintura de paisaje. Esta idea aparece elaborada de nuevo en *Ensayos sobre la belleza pintoresca* (1792) de William Gilpin (1724-1804,) y se halla en el núcleo de la invención del método del manchado que Alexander Cozens (c. 1717-1799) ideó para enseñar a sus alumnos de dibujo a realizar composiciones de paisaje²⁴. Por descontado, las obras de Cozens y de Gilpin no son comparables a las de Laborde y su equipo de dibujantes. En el *Voyage Pittoresque* no hay ningún paisaje de fantasía –entraría en contradicción con la finalidad de las ilustraciones de la publicación– pero es evidente que la imaginación y el recuerdo desempeñan un papel destacado en la elaboración de estas ilustraciones: dando énfasis a unos motivos o a una atmósfera particular, añadiendo y suprimiendo elementos, ampliando o reduciendo las vistas, y en definitiva, transformando los lugares vistos en paisajes representados.

Pero, ¿A qué objetivos respondía dicho proceso de transformación? ¿A partir de qué modelos se llevaba a cabo? Para responder a estas preguntas hemos de centrar la atención en las técnicas de representación, el vocabulario del arte del paisaje y los modelos artísticos empleados por los dibujantes del *Voyage*. En este punto, el estudio de la topografía y de la herencia del paisaje clásico pueden servir para dar respuesta a algunas de estas cuestiones, pues constituyen las dos piezas fundamentales del “código de interpretación” del entorno que venimos descifrando hasta ahora.

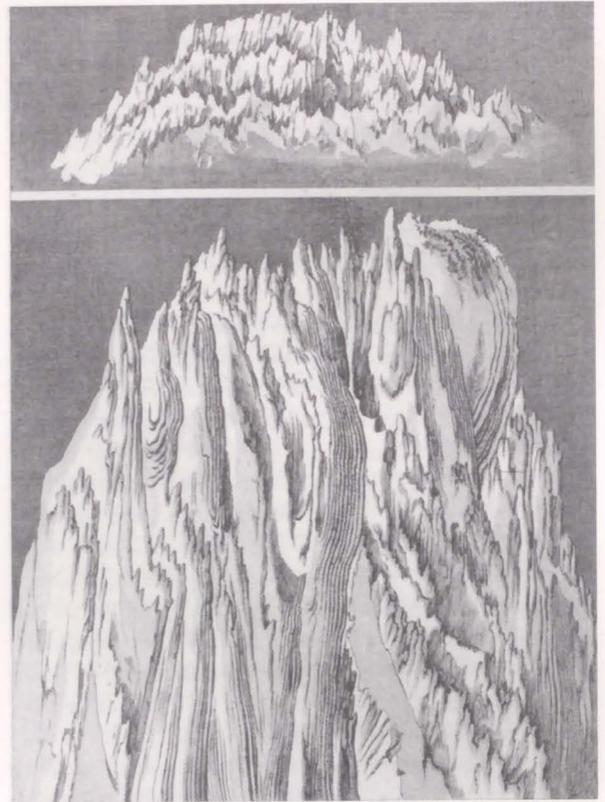
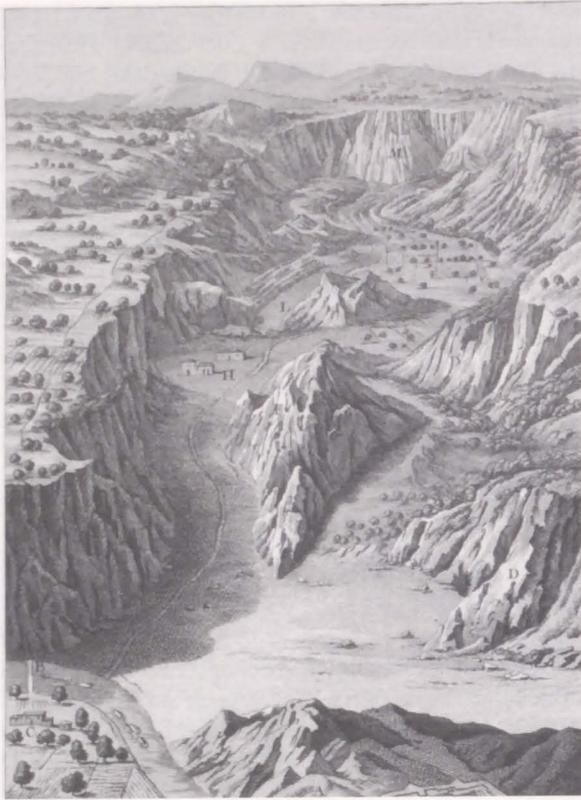
LA FÓRMULA TOPOGRÁFICA: USOS Y POSIBILIDADES

Observando los grabados y los dibujos de Jacques Moulinier, François Ligier, Constant Bourgeois, Dutailly y Alexandre de Laborde, es fácil comprobar que todos ellos se hallaban familiarizados con una amplia gama de recursos gráficos heredados de la pintura de paisaje holandesa, italiana y francesa de los siglos XVII y XVIII. Utilizaban las técnicas o el vocabulario de los diversos géneros paisajísticos –de la *veduta*, la topografía o el pai-

saje pastoral y heroico– en función de la escena a representar, del modo de organizarla, y del carácter y los efectos buscados. Así, cuando se trataba de describir documentalmente una localidad echaban mano del repertorio de técnicas del dibujo topográfico, incluida la realización de mapas o planos.

Aunque sus orígenes se remontan a la antigüedad, a partir del Renacimiento la representación topográfica experimentó una gran expansión, asociada a sus múltiples usos. Tras alcanzar un periodo dorado en el siglo XVII, en el setecientos, se multiplica el empleo del dibujo topográfico en su vertiente técnica y científica, y continúa teniendo un papel destacado en las composiciones de paisaje, si bien en grado claramente decreciente respecto a su papel en el arte del siglo anterior. Bajo el término genérico de topografía se engloba desde antiguo una multiplicidad de formas gráficas: mapas, dibujos arquitectónicos –edificios o emplazamientos de interés artístico o arqueológico, fortificaciones, obras de ingeniería, etc.– diversos tipos de vistas –perfiles de ciudades, vistas panorámicas, paisajes *a vista de pájaro*– e ilustraciones que documentan hechos de cierta relevancia política o militar. El principal cometido de todas estas representaciones consistía en aportar una información útil desde el punto de vista científico, político, militar o comercial. Los ilustradores científicos, los especializados en dibujo arqueológico o arquitectónico, o los que trabajaban para el ejército, es decir, todos los dibujantes que llevaban a cabo un estudio analítico de los motivos para proporcionar información sobre su carácter, medida, proporción o situación, con un grado considerable de exactitud y de fidelidad al detalle, pero sin perder de vista la claridad del conjunto o la pureza del trazo, todos ellos realizaban representaciones topográficas.

A propósito del uso de la topografía con fines estratégicos, es sabido que, entre otras causas, la publicación del *Voyage* respondía a un interés político. No en vano la empresa editorial contó en un principio con la ayuda del Carlos IV y del gobierno napoleónico para el que trabajaba Alexandre de Laborde²⁵. En 1707, la guerra de independencia truncó el interés de la corona española por el *Voyage*. Ésta y otras circunstancias añadidas obligaron a modificar el proyecto inicial de la obra, y aplazaron la publicación del cuarto y último volumen hasta 1820²⁶. Ahora bien, la finalidad política del *Voyage pittoresque* queda difuminada si la comparamos con el *Itinéraire descriptif des provinces d'Espagne*, la obra en que Laborde cumplía con creces y de un modo sistemático y exhaustivo esta misión informativa. Los seis volúmenes del *Itinéraire*, publicados 1808, contienen todo tipo de datos acerca del comercio, la agricultura, las costumbres, las comunicaciones, el ejército, la administración, las artes, etc., de la Península²⁷. Por otro lado, Laborde realizó una ascendente carrera política al servicio de Napoleón. Acompañó al



Detalles de las SALINAS de CARDONA, y Vista de SOLSONA

Détails des SALINES de CARDONA, et Vue de SOLSONA.

Distinct Views of the SALT - PITS at CARDONA, with a View of SOLSONA

Fig. 3. Salinas de Cardona. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

emperador en la campaña de España, en 1808, y en la de Austria, en 1809, y ocupó altos cargos en la administración napoleónica hasta la caída del régimen en 1816²⁸. Acerca de la campaña de Austria, publicó, en 1820, la edición del *Précis historique de la guerre entre France et Autriche en 1809*, que comprende 42 grabados ilustrando las acciones de las tropas napoleónicas, realizados en su mayor parte a partir de sus dibujos. Y en relación con la campaña italiana de Napoleón, merece la pena mencionar también el amplio repertorio de vistas topográficas desplegado en la extensa serie de dibujos dedicados a este tema, realizados por Constant Bourgeois, entre 1802 y 1814, bajo la dirección de Dominique Vivant Denon (1747-1825), director del Musée Central des Arts, desde 1802²⁹.

Pero, volviendo al tema del papel de la topografía en el *Voyage*, los dibujos y grabados de Laborde y sus colaboradores ponen de manifiesto una cuestión fundamental: aunque la representación topográfica consiste en la delimitación o descripción documental de los rasgos de un emplazamiento concreto, el grado de exactitud descriptiva

varía de una imagen a otra. Los dibujantes —salvo cuando confeccionaban mapas o dibujos arquitectónicos— disponían de un cierto margen de libertad para modificar las imágenes tomadas del natural: eliminando, añadiendo, iluminando, oscureciendo, menguando o aumentando, acercando o alejando, allá donde lo creyeran conveniente, con el fin de obtener una composición más armónica o equilibrada, es decir, más atractiva desde un punto de vista plástico. Esta cualidad flexible es un rasgo inherente al género topográfico en general. En el arco que va desde la topografía diagramática o el plano, hasta las imágenes del paisaje transformadas o recreadas por la mano del pintor, los diversos modelos de imagen englobados bajo este común denominador presentan distintos grados de fidelidad al natural.

La gama de posibilidades compositivas y descriptivas de la topografía explica las diferencias entre las diversas representaciones de un mismo motivo en el *Voyage*: entre los esbozos realizados a lápiz o tinta, los grabados, y las acuarelas o aguadas de factura acabada, así como las diferencias de los dos segundos respecto del natural. El modo

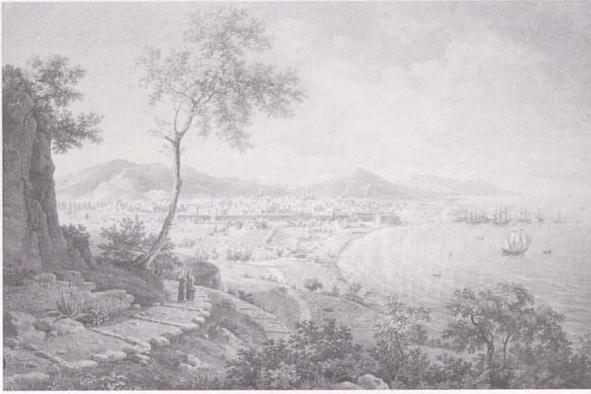


Fig. 4. Vista general de la Ciudad y del Puerto de Barcelona. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

de proceder del equipo de Laborde era el habitual en la práctica del dibujo de paisaje topográfico. Normalmente se ejecutaban dos dibujos. Un primer esbozo a lápiz elaborado *in situ* donde se da la información básica y se plasman con más o menos detalle los principales motivos de la futura composición. Y un segundo dibujo acabado, pintado a la acuarela o la aguada, realizado más tarde. Las estampas grabadas pueden estar basadas tanto en los dibujos a lápiz, como en las acuarelas y aguadas. Pero yo me inclino a pensar que la mayor parte de los grabados se realizaron a partir de los primeros³⁰. De este modo la matriz topográfica constituye la base de estas tres clases de imágenes. Da la pauta del orden, la estructura y la forma de las escenas, y las coordinadas para definir el paisaje y ubicar sus elementos; a partir de aquí, los dibujantes podían introducir los cambios que estimaran pertinentes para mejorar sus composiciones.

VISTAS DE CIUDADES, PUERTOS Y CAMINOS

Pasamos ahora a examinar algunos ejemplos de los diversos tipos de vista topográfica que aparecen en los dibujos y grabados del *Voyage pittoresque*. Las vistas de ciudades y pueblos integran el conjunto más numeroso. En algunos casos, especialmente cuando se trata de pequeñas poblaciones, estas representaciones son el primer testimonio gráfico del lugar. Más allá de estas excepciones, las imágenes propuestas por el equipo de Laborde suelen ser originales debido a la elección de un punto de vista nuevo respecto a las estampas anteriores de las localidades. Tal es el caso, por ejemplo, de las tres vistas de Barcelona desde la montaña de Montjuïc (fig. 4)³¹. También son novedosas las representaciones de otros emplazamientos de la ciudad realizadas por Moulinier —la *Vista de Barcelona tomada desde el convento de los Capuchinos de Sarrià*, la *Vista del puerto desde la Barceloneta*, la *Vista de la Lonja*



Fig. 5. Vista de Valencia tomada del camino que conduce al Grau. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

o *Casa de Comercio*, del *Palacio del Capitán General*, la *Aduana* y la *Puerta de Mar*— o la aguada al bistro de Ligier de la *Vista del Palau de la Generalitat*³².

Entre los perfiles de ciudades, podemos destacar la *Vista de Valencia tomada desde el camino que lleva al Grau* (fig. 5). En ella, François Ligier integró, de manera armoniosa, la imagen de la ciudad al fondo y los campos cultivados que la rodean, la horizontal del Turia separando ambas zonas, y la diagonal del camino acentuando la profundidad de la escena³³. Por lo que respecta a las vistas panorámicas de ciudades, Laborde y sus dibujantes eran hábiles a la hora de elegir la distancia y el ángulo de la representación, con el objeto de ofrecer una información adecuada acerca de los edificios más relevantes y una imagen atractiva de las poblaciones. Optan tanto por la descripción de la localidad desde un punto situado a cierta distancia y, aproximadamente, al mismo nivel que los edificios —como por ejemplo, la *Vista de la ciudad de Toledo desde el Tajo*³⁴ como desde un punto de vista elevado, situado en un cerro o monte cercano, o desde un punto de vista bajo, ubicado, por ejemplo, al nivel de un río o de un puerto. Tal es el caso de la vista de Manresa tomada a la altura del río Cardener, realizada por Moulinier (fig. 6)³⁵. Es posible que los dibujantes hicieran uso de la cámara oscura para trazar el esquema de la composición en panorámicas complejas como esta, o en las perspectivas del interior de edificios. Sabemos que Laborde contó en su periplo con este instrumento por una carta, fechada en el 31 de octubre de 1803, añadida en el reverso de un dibujo del Claustro principal del Monasterio de Montserrat. En ella, uno de los hermanos Dumotier —una prestigiosa firma familiar de fabricación de instrumentos ópticos y mecánicos, ubicada en París— comunica al destinatario la conclusión de la cámara oscura que éste le había encargado³⁶.

Cuando se trataba de retratar ciudades costeras, los dibujantes dedicaban una especial atención a la descripción del puerto. Una de las mejores, en mi opinión, es la *Vista general de Alicante*, tomada desde la punta del espigón de piedra del puerto (fig. 7)³⁷. La ilustración se halla en con-



Fig. 6. Vista de Manresa. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

sonancia con la imagen de la ciudad que Laborde evoca en el texto:

“Situé entre les montagnes et la mer, la ville d’Alicante offre de ce dernier côté un aspect agréable. La masse imposante des maisons qui bordent le rivage, l’élégante architecture de quelques uns de ses édifices publics, le mouvement continuel des vaisseaux qui viennent enlever les produits de son territoire, et cette montagne du château qui s’élève comme une pyramide à l’une de ses extrémités, forment un spectacle aussi riche que satisfiant”³⁸.

F. Ligier elaboró la composición para establecer un juego de relaciones muy bien trabado entre el cielo, la montaña del castillo de Santa Bárbara, la ciudad, el espigón, la dársena, las embarcaciones y las personas que trajinan en el muelle. El punto de vista escogido, el modo de evocar el ambiente portuario y el navío de la izquierda enmarcando la escena, recuerdan los recursos desplegados por Claude Joseph Vernet (1714-178) en sus marinas, particularmente, en la serie de los Puertos de Francia realizada entre 1753 y 1765, por encargo del Marqués de Marigny (1727-1781), director general de Bâtiments de Louis XV³⁹. A diferencia de otras ilustraciones del *Voyage Pittoresque*, en las que los detalles son elementos de relleno o de atrezzo, y las figuras, por sus características y su relación con el conjunto de la escena, son claramente accesorias –figurillas de quita y pon– en la ilustración del puerto de Alicante, éstas cumplen una función coherente en relación con el contexto, y los detalles correspondientes a las embarcaciones, o a la morfología del puerto, la ciudad y la montaña de Santa Bárbara, se han representado con delicadeza.

En otra ilustración del *Voyage*, François Ligier volvió a situar una fragata a la izquierda de la imagen para en-



Fig. 7. Vista general de Alicante. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

marcar una escena única en la publicación, pues da noticia de uno de los actos conmemorativos realizados con motivo de la visita de Carlos IV y la reina María Luisa a la ciudad de Tarragona, en 1802 (fig. 8). El grabado lleva por título: *Rocher lancé à la mer dans le port de Tarragone en présence de leurs Majestés Catholiques*⁴⁰. La ilustración reproduce el lanzamiento al mar de una gran roca de las utilizadas en la construcción del dique, sobre la que se había colocado una estatua de Neptuno. Mediante esta acción la ciudad festejaba la visita del rey a las obras de reconstrucción del puerto, iniciadas en 1790, y dirigidas desde el 1799 por el brigadier de la Armada Real, John Smith. La vista está tomada desde una embarcación y aporta valiosos detalles sobre el evento, como por ejemplo, el arco de triunfo levantado a la entrada del muelle, realizado, según el texto, a partir de un diseño de Moulinier. Ligier evoca el ambiente festivo del momento. El gentío contempla con expectación las maniobras de más de un centenar de hombres trabajando el cabrestante para arrastrar la enorme roca hasta el mar. Desde tierra o desde mar, todo el mundo parece haber buscado un buen mirador para apreciar el suceso. Si duda, los que gozan de una mejor vista son los marineros encaramados en la arboladura, la botavara y las jarcias de la fragata. La actitud y los gestos de los personajes centran la atención del observador en el desplazamiento de la roca. Y las banderas y gallardetes agitados por el viento, las salvas lanzadas desde los cañones de la muralla, incluso la disposición de las barcas en la ensenada, parecen replicar el gesto de la gente, apuntando en dirección al Neptuno e intensificando, de este modo, el efecto de la escena.

Comparando el grabado con un dibujo anterior sobre este tema realizado, seguramente, por Ligier, podremos comprobar las importantes modificaciones introducidas por el dibujante con el fin de enriquecer la composición y acentuar el ambiente de celebración⁴¹. Durante su estancia en Tarragona Ligier realizó otro dibujo, descartado en la publicación; se trata de una aguada ilustrando los trabajos de reconstrucción del puerto en los días previos a la llegada de los monarcas. Además de ofrecer una vista dis-

tinta de la ciudad y del puerto desde la punta del muelle, y de incorporar atractivos detalles, como la airosa embarcación a vela latina de la izquierda, el dibujo documenta el empleo de reclusos en las obras del puerto. Según informa Laborde, entre quinientos y seiscientos penados trabajaron en la reconstrucción de los muelles. En el comentario a la Plancha XLVIII, incorpora una detallada explicación del sistema de trabajo ideado por John Smith, elogiando tanto la eficiencia de su modelo organizativo, como las mejoras introducidas por el brigadier en las condiciones de vida de los presos.

En las ediciones de viajes pintorescos no podía faltar la información sobre el estado de los caminos o las vías de comunicación del país. Siguiendo la tónica habitual, en el *Voyage pittoresque* los comentarios sobre este tema aparecen en el texto, y los grabados se reservan para representar una selección de vistas de caminos o de obras de ingeniería que sobresalen, entre otros motivos, por su antigüedad, la belleza de su arquitectura, o la originalidad de su trazado. Laborde puso un especial cuidado en el estudio y la ilustración de las obras de ingeniería romana existentes en la Península. Tal es el caso, por ejemplo, de las espléndidas vistas del Puente de Alcántara (Cáceres) dibujadas por Ligier y Laborde, del Acueducto y el puente de Albarregas, en Mérida, o del Acueducto de Xelva (Valencia), ilustrados por Moulinier, o de los dibujos del Acueducto de Tarragona, también de Laborde⁴². En cuanto a las vías de comunicación, podemos remarcar la Vista panorámica del Coll de Balaguer (Tarragona), donde la antigua carretera que unía las poblaciones de l'Hospitalet de l'Infant i el Perelló es una enorme diagonal zigzagante que divide el paisaje.

LA MEMORIA DE LO ANTIGUO: XÀTIVA I SAGUNT

Las vistas de monumentos antiguos constituyen uno de los conjuntos de dibujos topográficos más notables del *Voyage*. El trabajo de documentación artística y arqueológica emprendido por Laborde y su equipo ha sido convenientemente glosado por los autores de los textos y de las fichas del catálogo de la exposición de Barcelona⁴³. Aquí sólo destacaremos dos conjuntos históricos, debido a la adecuada integración de los monumentos en el entorno paisajístico: la Vista de la Fortaleza de Xàtiva y las Vistas del Teatro y la Ciudadela de Sagunt.

Dejando a un lado los errores cometidos por Laborde al relatar la historia de Xàtiva, el grabado de la Vista de la Fortaleza, realizado a partir de un dibujo de Moulinier, muestra una bella panorámica del castillo y la ciudad al pie de la montaña (fig. 9)⁴⁴. El dibujante empleó diversas soluciones para poner énfasis en el carácter escarpado de la Serra del Castell. La vista, tomada desde un punto si-



Fig. 8. Peña botada del Puerto de Tarragona al mar. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

tuado por debajo de la fortaleza, resalta la silueta recortada de las torres, atalayas y almenas de la muralla. Moulinier acentuó la impresión del conjunto remarcando la fuerte pendiente del camino de subida al castillo, y describiendo en luz y sombra un paisaje de rocas calcáreas y grupos de algarrobos y almeces. La variedad de formas y la abundancia de contrastes, la aspereza y el carácter intrincado del terreno, así como la sugestiva combinación de historia y naturaleza, todas estas cualidades hacen de la *Vista de la ciudadela de Xàtiva* un buen ejemplo de estampa pintoresca.

Desde el siglo XVI, Sagunt era uno de los destinos predilectos de los viajeros eruditos. Los visitantes acudían a la localidad atraídos por su historia —especialmente el pasado romano glosado por los cronistas antiguos— y su rico patrimonio arqueológico. Laborde dedica a Sagunt una de las noticias más extensas y elaboradas del *Voyage*. A partir de las ilustraciones del Teatro, la Ciudadela y la Plaza de las Armas, podemos derivar algunas conclusiones acerca del modo de trabajar de sus dibujantes. En la Bibliothèque del INHA se conservan tres aguadas atribuidas a François Ligier —dos Vistas generales del Teatro de Sagunt y una vista de la ciudad y el teatro desde el camino del castillo— que no se corresponden con los tres grabados sobre el mismo tema de la publicación⁴⁵. El hecho de que un mismo motivo aparezca dibujado tantas veces, desde ángulos y en composiciones diferentes, pone de manifiesto el especial interés del autor por ofrecer una imagen detallada y completa del conjunto histórico. En casi todas las ilustraciones, Ligier incorpora la figura de un dibujante trabajando, acompañado de otros personajes que contemplan la escena, o de visitantes admirando las ruinas. La inclusión este tipo de figuras era un recurso habitual en la pintura de paisaje desde el Renacimiento: además de llamar la atención sobre el motivo, y sobre la labor del artífice, intensificaba la relación empática del espec-



Fig. 9. Vista de la puerta de entrada de la fortaleza de Xàtiva y de una parte de la ciudad de San Felipe. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

tador con la imagen. En los dibujos de Sagunt, como en otras ilustraciones de la publicación, estos personajes subrayan la belleza, el valor histórico y el carácter excepcional de los restos y el paisaje representados.

Por otro lado, tal como venimos comentando hasta ahora, el trabajo de los dibujantes del *Voyage* no sólo consistía en documentar gráficamente las características de los lugares que retrataban; interpretar y proponer también formaba parte de su labor. El predominio de una u otra finalidad daba lugar a diferentes tipos de imágenes. En este sentido, el grabado del plano arqueológico de la Plaza del Eco –se trata de la Plaza de Armas o forum municipal– va acompañado en el libro de una “vista pintoresca” de la plaza (figs. 10 y 11)⁴⁶. Jacques Moulinier es el autor del *delineavit* de estas dos composiciones tan diferentes. La primera, diagramática y documental. La segunda, idealizada y evocadora. Las referencias al paisaje ideal de Poussin o Gaspard Dughet son claramente perceptibles en la vista de la plaza. Tal como hemos apuntado al principio, la herencia del paisaje clásico formaba parte del “código de interpretación del entorno” empleado por los dibujantes del *Voyage*. Moulinier se inspira en las figuraciones del paisaje ideal para crear una escena que mueva a meditar sobre el pasado de estas ruinas y la atribulada historia de sus antiguos habitantes. Utiliza el vocabulario y las soluciones aprendidas del paisaje clásico para transformar la imagen real y crear una composición equilibrada, en la que las ruinas antiguas y medievales de la plaza y la fortaleza, el cielo y los lejos de las montañas y el mar, forman una unidad: un escenario vacío donde la imaginación y la memoria del observador pueden evocar la historia a voluntad. La ciudad moderna queda en un segundo plano, y los árboles de la izquierda actúan como *reposoirs* encuadrando la escena.

La huella de los esquemas compositivos y de los recursos propios del paisaje pastoral y heroico son visibles, en

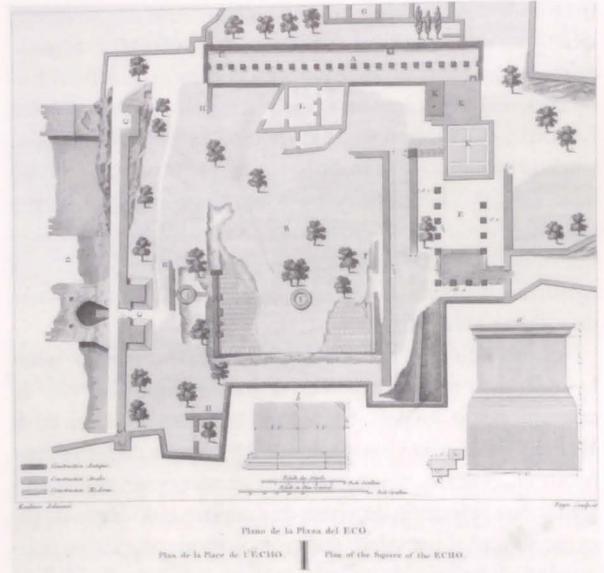


Fig. 10. Plano de la Plaza del Eco. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

mayor o menor grado, en otros paisajes del *Voyage*. Los dibujantes del equipo de Laborde se hallaban perfectamente familiarizados con las fórmulas del paisaje clásico y las utilizaban de manera habitual. Pero, en la descripción de ciertos emplazamientos –de destacados conjuntos de ruinas antiguas, como Sagunt o Mérida, o de parajes con una historia y un significado especiales, como la cartuja de Porta Coeli, o la montaña de Montserrat– la impronta de estas fórmulas es más evidente que en el resto de las ilustraciones. Desplazándose siempre dentro de la gama de posibilidades propia de su género, y sin llegar a crear nunca una vista imaginaria, Laborde y sus dibujantes recurrieron a las soluciones del paisaje ideal para dotar a las representaciones de estos lugares de una atmósfera y de unas cualidades expresivas singulares, para poner énfasis en su “pintoresquismo”, y comunicar, de esta manera, el sentimiento asociado a su experiencia de estos paisajes. Así, en la vista de la Plaza del Eco y de la de ciudad de Sagunt tomada desde el otro lado del río Palancia, los signos de la vida mundana han sido atenuados, y la soledad de las ruinas propicia la reflexión del contemplador sobre la infinidad y los límites del tiempo natural y el humano⁴⁷.

LA MONTAÑA DE MONTSERRAT: L'EFFET PITTORESQUE Y LA BELLE NATURE

La última etapa de este recorrido a través de los distintos elementos que conforman el “código de interpretación” del entorno de los dibujantes del *Voyage*, nos conduce de nuevo a los paisajes de Montserrat. En las vistas

de las ermitas montserratinas, de la cartuja de Porta Coeli y de la cascada y la ermita de Sant Miquel del Fai, el paisaje natural adquiere un protagonismo central. Probablemente, de entre todas las ilustraciones de la publicación, este conjunto de vistas sea el que mejor refleja las ideas sobre el paisaje y la naturaleza del autor (fig. 11).

Laborde sentía fascinación por Montserrat: las descripciones del lugar, los detalles del recorrido por la ruta de las ermitas, o de sus meditaciones ante el paisaje rocoso de la montaña, así como la amplia serie de dibujos y grabados que las acompañan, dan buena muestra de ello. Dicha fascinación se asocia al recuerdo de una estancia anterior en el santuario, realizada en 1796, mientras se hallaba en el exilio⁴⁸. Al parecer, la experiencia de aquella visita dejó una profunda huella en el joven Alexandre. Seis años más tarde, materializó el proyecto de dar a conocer aquél y otros bellos enclaves de la geografía peninsular, y retornó al mismo escenario con su equipo de colaboradores. La forma, la escala y el paisaje humanizado de Montserrat debieron atraer su atención desde un principio. La peculiar orografía y ubicación de la montaña, su simbolismo religioso, la historia y la vida de la abadía benedictina y de las ermitas, todos estos factores convirtieron este macizo, a sus ojos y a los de otros muchos viajeros anteriores o posteriores a él, en un lugar único⁴⁹. Estas cualidades hacían de la montaña un motivo excelente para reflexionar sobre las relaciones entre la humanidad y la naturaleza, y estimular la imaginación del lector mediante la narración de las impresiones y la evocación de las armonías allí percibidas.

René-Louis de Girardin (1735-1808) daba al diseñador de jardines el siguiente consejo: “Prendre ce que le pays vous offre; savoir vous passer de ce qu’il vous refuse, vous attacher surtout à la facilité et à la simplicité de l’exécution: voilà la règle de votre tableau”⁵⁰. Así es como el equipo de dibujantes del *Voyage* debió actuar frente a los escenarios de Montserrat. El objetivo de su trabajo era dar a conocer la variedad de escenas y de experiencias que la montaña les ofrecía, creando una imagen agradable y sugestiva de la misma. En común con Girardin y otros teóricos del jardín de la época, Laborde pensaba que el diseñador de jardines compartía con el pintor y el poeta una misma sensibilidad hacia el paisaje. Dada esta afinidad, las obras Laborde y Girardin sobre el jardín y también, en menor medida, las de Jean-Marie Morel (1728-1810), Jacques De Lille (1738-1813), Claude-Henri Watelet (1718-1786), Thomas Whately (1726-1772), nos hablan de las ideas y de la “sensibilidad” que dieron forma a los paisajes montserratinos del *Voyage*⁵¹.

El arte del jardín –afirmaba Laborde– es “la science de produire, dans un lieu quelconque, l’aspect le plus agréable que le site soit susceptible de représenter”⁵². En Montserrat, los dibujantes materializaron esta máxima creando la serie de ilustraciones sobre un mismo tema

más extensa de la publicación. El conjunto engloba panorámicas de la montaña y el santuario, vistas de las ermitas y de las cuevas de salnitro, representaciones del claustro principal, la iglesia y el huerto del monasterio, y de escenas de la vida cotidiana en la abadía y en las ermitas⁵³.

En el texto, Laborde alude a una combinación de sensaciones que los dibujos y grabados no podían remedar: el color gris de hierro de las rocas, los verdes umbrosos, los aromas del romero y el tomillo, las metamorfosis de la niebla, la luz filtrada a través de ella, y la cautivadora conjunción del son de las campanas del monasterio, los acordes de los instrumentos musicales, las voces infantiles de la escolanía, y los trinos de los pájaros. Los dibujantes no podían sugerir estas sensaciones en las ilustraciones, pero sí reflejar otros muchos aspectos del paisaje –las enormes rocas cilíndricas, los fuertes desniveles, precipicios y oquedades de la montaña, la vegetación, las intrincadas sendas, y las ermitas encastradas en las rocas o adheridas a las peñas–. Y además, podían evocar, mediante una variedad de efectos “pintorescos”, su experiencia del lugar. Así, escogiendo los puntos de vista, jugando con los contrastes de luces y sombras, enfatizando la silueta dentada de los riscos, recortando y añadiendo elementos, los ilustradores tradujeron, en términos gráficos, el carácter y la belleza del paisaje montserratinos, e intentaron recrear, empleando los instrumentos propios del medio gráfico, la atmósfera de paz y recogimiento que allí reinaba.

La palabra clave para definir, aquí y en otras muchas ilustraciones del *Voyage*, el principio que guía la composición de estas escenas, es armonía o unidad. “L’effet pittoresque et la belle nature –escribe Girardin– ne peuvent avoir qu’un même principe, puisque l’un est l’original et l’autre la copie. Or, ce principe c’est que TOUT SOIT ENSEMBLE, ET QUE TOUT SOIT BIEN LIÉ”⁵⁴. Laborde, refiriéndose al jardín de Méréville –ampliado y reformado por su padre– hace hincapié en esta misma idea:

“Ce qui plaît le plus dans tout l’ensemble du parc de Méréville est l’harmonie que règne dans toutes les parties. Le château a l’air d’avoir été bâti pour le jardin, tant il est en rapport de tous côtés avec lui. [...] Il est certains lieux que l’on ne peut ni peindre ni décrire, tant le charme dont ils nous entourent est puissant et varié. Ce ne pas seulement leurs différents aspects qui plaisent, c’est leur ensemble qui séduit, qui attache et plonge dans une sorte d’oubli du monde entier”⁵⁵.

Escribiendo sobre la pintura de paisaje, Alexander Cozens y William Gilpin, entre otros autores, otorgaron, asimismo, una gran importancia al principio clásico de la armonía. Según esta máxima, en la composición, el carácter, las distancias, los motivos o las luces, eran susceptibles de múltiples variaciones, pero no se debía perder de vista la trabazón, las conexiones y correspondencias que daban coherencia y sentido al conjunto.



Fig. 11. Vista de dos templos antiguos de la Plaza del Eco de Sagunto. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

En uno de los episodios más líricos del relato, Laborde rememora con emoción la excursión a las ermitas. La de la Santísima Trinidad —escribe— “est situé au bas d’un co-teau, et dans un des sites les plus pittoresques: il est entouré d’une végétation riche, et rappelle les tableaux de Gaspere Poussin ou de Salvator Rosa” (fig. 13)⁵⁶. De nuevo, la referencia al paisaje clásico nos da pistas acerca de cómo miraban estos paisajes los dibujantes del *Voyage*, y también sobre su modo de dibujarlos. En la obra de Gaspard Dughet y de Salvator Rosa son comunes las escenas de temática eremítica, protagonizadas casi siempre por santos ermitaños. Dughet concibió estas escenas de acuerdo con los ideales del paisaje clásico. Rosa partió de este mismo esquema, pero en lugar de acentuar su carácter apacible y benigno —a la manera de Dughet— puso énfasis en el dramatismo y en el aspecto amenazador y lejano de los parajes habitados por los ascetas. En los dibujos de Laborde, Moulinier o Dutailly nada hay del carácter tumultuoso y convulso de las escenas de ermitaños, filósofos y otros solitarios retratados por Rosa. El recuerdo de Salvator Rosa y de Gaspard Poussin se materializa aquí en las fórmulas compositivas, en el énfasis puesto en las cualidades expresivas del roquedal, y en el modo de orquestrar las formas de la vegetación, las nubes y el claro-oscuro: todos estos elementos añaden contraste y variación en el conjunto, y lo enriquecen dotándolo de una atmósfera particular⁵⁷. Pero el parentesco entre estas ilustraciones y la obra de Dughet o de Rosa no se limita a la forma; también las une su contenido o su mensaje, es decir, el sentido poético y filosófico asociado a estos paisajes.

Para abordar esta cuestión es conveniente retornar al marqués de Girardin. En el capítulo XV de *De la composition des paysages* (1777), establece una distinción entre

lo que él denomina *una situación pintoresca, una situación poética y una situación romántica*⁵⁸. Define la belleza pintoresca oponiéndola a la denominada *belleza de convención*:

“un assemblage de formes qu’on est convenu de trouver belles, [...] fût-ce même un assemblage des formes les plus parfaites, ce genre de beauté ne consiste que dans la régularité des contours et l’exactitude du trait ; ce n’est qu’une belle effigie ou la beauté immobile”⁵⁹.

Frente a la regularidad, la homogeneidad y la estabilidad de la “belleza convencional” —los rasgos del estilo de Le Nôtre (1613-1700)— Girardin ensalza la gracia, el movimiento y el carácter ameno y singular de las formas pintorescas propias del jardín moderno, el denominado “jardin paysagère”, “la belleza animada que el hombre de genio dibuja y el hombre sensible adora”:

“Ce qui plaît sans règle et sans art,
Sans airs, sans apprêts, sans grimaces,
Sans gêne, et comme par hasard,
Est l’ouvrage charmant des grâces”⁶⁰.

La *situación poética* apela al espíritu y a la memoria mediante el recuerdo de las escenas arcádicas cantadas por los poetas y recreadas por los pintores. Y la *Romántica* es la síntesis proporcionada de las cualidades de la pintoresca y la poética:

“sans être farouche ni sauvage, la situation *Romantique* doit être tranquille et solitaire afin que l’âme n’y éprouve aucune distraction et puisse s’y livrer toute entière à la douceur d’un sentiment profond”⁶¹.

Tras evocar la atmósfera de este tipo de paisajes, Girardin concluye su disquisición mediante una observación esclarecedora:

“C’est dans de semblables situations que l’on éprouve toute la force de cette analogie entre les charmes physiques et les impressions morales. On se plaît à y rêver de cette rêverie si douce, besoin pressant pour celui qui connaît la valeur des choses et les sentiments tendres ; on voudrait y rester toujours, parce que le coeur y sent toute la vérité et l’énergie de la nature. Tel est à peu près le genre de situations *Romantiques* ; mais on n’en trouve guère de cette espèce que dans le sein de ces superbes remparts que la nature semble avoir élevés pour offrir encore à l’homme des asiles de paix et de liberté”⁶².

Cabe destacar tres aspectos de este texto en relación con nuestro tema. El primero, es la facilidad con la que Girardin funde en el paisaje romántico las cualidades del pintoresco y del poético. Los dibujos de Montserrat se

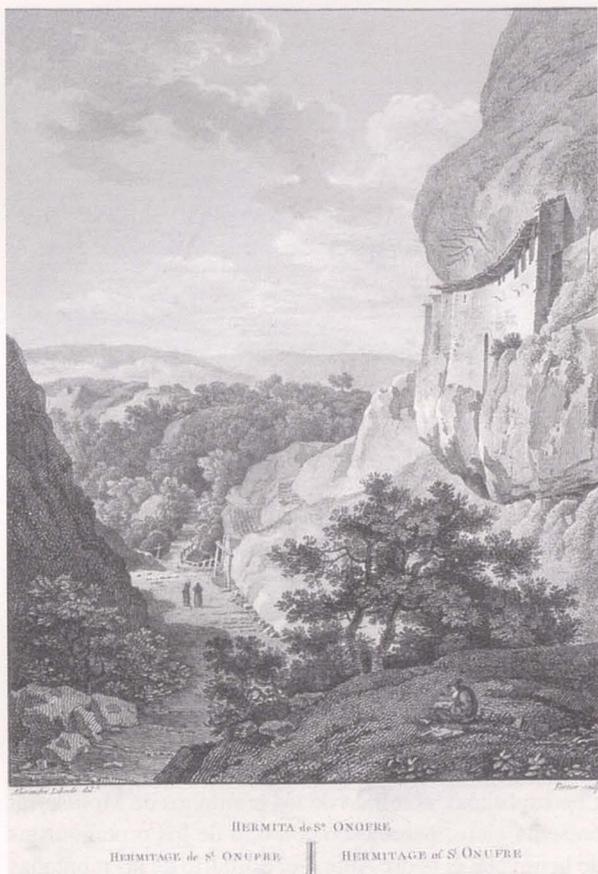


Fig. 12. Ermita de St. Onofre y Vista de la Cueva de la Virgen de Montserrat. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

ajustan perfectamente a la “situación romántica”, y son, igualmente, el resultado de una síntesis de diversas maneras de leer el paisaje. La polisemia y la flexibilidad del término pintoresco a las que nos referíamos al principio vienen a colación aquí. En el *Voyage de l’Espagne* como en las demás obras de este género, las formas pintorescas poseen una cualidad dúctil: pueden adaptarse, ajustarse o asimilar las propiedades y matices de otros géneros paisajísticos, en función del carácter del lugar descrito y de las intenciones del dibujante, ampliando, de este modo, el ámbito de sus reverberaciones y posibilidades expresivas. El segundo aspecto a remarcar es que la “situación romántica” no es, para Girardin, ni *feroz*, ni *salvaje*, sino *solitaria*, y *tranquila*. En los paisajes de Montserrat nada hay tampoco del estilo exaltado y agreste de muchas escenografías románticas. Y el tercero va ligado al segundo: la experiencia de los paisajes solitarios y tranquilos favorece el sentimiento de armonía o proximidad del ser humano y la naturaleza. En este contexto, las meditaciones acerca de la analogía entre “les charmes physiques et les impressions morales” adquieren un profundo sentido. Laborde evoca esta misma clase de reflexiones cuando se re-

fiere al sentimiento moral y religioso asociado a la experiencia de la montaña de Montserrat “ici les idées religieuses sont dans une harmonie imposante avec la grandeur de la nature”⁶³.

Tras las palabras de Girardin y de Laborde se adivina claramente la voz de Rousseau (1712-1778). Girardin sentía gran admiración por él; las meditaciones rousseauianas sobre la relación entre la cultura y la naturaleza, y el ejemplo del jardín de Julie evocado en *La Nouvelle Héloïse* (1761), ejercieron un notable influjo en su estética del paisaje, y también inspiraron su reforma del jardín de Ermenonville. Rousseau pasó las últimas semanas de su vida en aquel apacible entorno, como huésped del marqués. Allí murió a principios de Julio de 1778. A instancias de Girardin, Hubert Robert (1733-1808) realizó un bello diseño para la tumba, situada en el parque, en la llamada Isla de los chopos⁶⁴.

Laborde conocía bien la historia y el diseño de Ermenonville, uno de los ejemplos más tempranos y prestigiosos de jardín irregular en Francia. Dedicó a este parque un extenso apartado de la *Description des nouveaux jardins de la France et ses anciens châteaux*, 1808⁶⁵. Respecto a

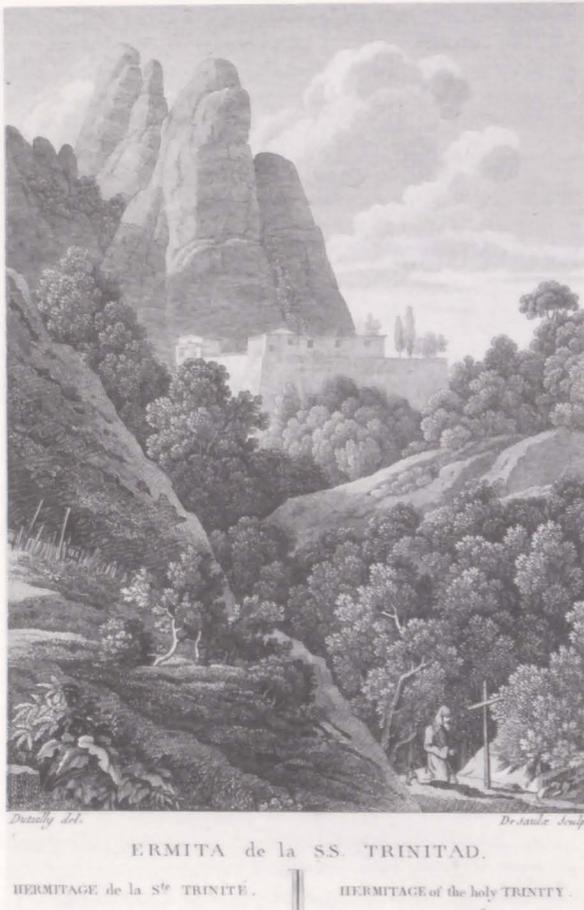


Fig. 13. Ermita de la Santísima Trinidad. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

su familiaridad con la obra de Rousseau, la impronta del filósofo es igualmente patente en el texto y en las imágenes de la *Description*. Así, por ejemplo, en el grabado titulado, *L'ermitage de J. J. Rousseau à Montmorency*, Constant Bourgeois –autor de las ilustraciones– recreó con delicadeza el ideal de vida sencilla encarnado en aquel rincón de la Val-d'Oise⁶⁶. Volviendo a las escenas de la montaña catalana, junto los temas mencionados, Laborde se hace eco también de otro concepto clásico elaborado por Rousseau: la unión de lo útil y lo agradable. En su visión, un tanto ensoñada, de la vida de los ermitaños de Montserrat, se refiere a la combinación temperada de religiosidad, labor cotidiana y placer espiritual, encarnada por ellos⁶⁷. A mi juicio, el dibujo atribuido a Laborde que lleva la inscripción *Hermite cultivant sont jardin*, y el correspondiente grabado de la *Vista de la ermita de Sant Benet*, son los que mejor ilustran el modelo de vida virtuosa y equilibrada que él vislumbró en los habitantes de Montserrat (fig. 14)⁶⁸.

Las “soledades y asperezas”, los placeres y bondades de la vida eremítica en Montserrat no sólo son descritas



Fig. 14. Vista de Porta Coeli tomada desde el interior del monte. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

en clave rousseauiana; el lector percibirá en el texto del *Voyage* el eco de otras lecturas. Entre las fuentes modernas podemos citar, por ejemplo, el poema del Abbé De Lille, *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages* (1782), y la novela de François-René de Chateaubriand (1768-1848) –amigo de la familia Laborde– *Atala, ou Les amours de deux sauvages dans le désert* (1801). Haciendo abstracción del fervor y el énfasis romanesco de Chateaubriand, el retrato de los ermitaños de Montserrat presenta cierto parentesco con uno de los protagonistas de la novela, el padre Aubry, el Solitario de las montañas de los Alleghenies⁶⁹. Y respecto a las fuentes clásicas, tras la contraposición entre la vida tranquila de los anacoretas de la montaña y el “mundo tempestuoso” de las ciudades, y las referencias a la plenitud de la vida moral y espiritual en comunión con la naturaleza, se hallan las lecturas de Virgilio y Horacio, entre otros autores antiguos. En el texto Laborde nos cuenta que, tras una prolongada ascensión, alcanzó junto con sus acompañantes la Ermita de Sant Jeroni, la más aislada y encumbrada de todas las del macizo. En un embate sentimental, impresionado por la vista sobre el vacío y pensando en las renunciaciones y dificultades de la existencia en aquel vertiginoso paraje, escribió sobre la puerta de la ermita: “Sed secura quies et nescia fallere vita” (Virgilio, *Geórgicas*, II, 467)⁷⁰. Siguiendo una larga tradición literaria y artística, Laborde vio en los ermitaños de Montserrat la personificación del tópico de ascendencia horaciana *beatus ille*, (*Epodos* II). El ermitaño era, para él, la viva imagen del hombre que vive feliz en el campo, alejado de la esfera pública, liberado de sus ataduras, condiciones e intrigas, de vida austera y humilde en lo material, pero rico y generoso espiritual y humanamente. Como es sabido, Petrarca (1304-1374), en *De Vita solitaria* (1346-1356), dio un nuevo matiz al tópico clásico del “hombre feliz”, al conciliar la tradición pastoral y celebrativa de la vida rural de origen clásico, y la contemplativa y ascética he-

redada del pensamiento cristiano, con el fin de elogiar el *otium litteratum* de los que se apartan del “rumor mundano”. La recreación petrarquesca de la figura del solitario tuvo una gran fortuna en las letras y las artes renacentistas. Para acabar, dos clásicos del Renacimiento español, Fray Luis de León (1525-1591) y Fray Luis de Granada (1504-1588), completan esta ojeada a las fuentes literarias de la imagen de la vida monacal y eremítica en el *Voyage*. Laborde los cita en el relato de la excursión valenciana a propósito de otro conjunto monástico y sus alrededores: la cartuja de Porta Coeli (fig. 13). El claustro, los campos cultivados y los bosques que rodean la cartuja forman, a sus ojos, un todo armónico, un escenario ideal que “fait naître l'idée de la paix et meme du bonheur”. Laborde descubre en el transcurrir sosegado de la vida de los cartujos un ejemplo más del anhelado acorde entre el ser humano y la naturaleza⁷¹.

Mi periplo particular a lo largo de los métodos de representación, los esquemas, el vocabulario y el universo de ideas y de imágenes que conforman el sistema de interpretación del entorno puesto en práctica por los dibujantes del equipo de Laborde para modelar sus escenas del paisaje peninsular acaba aquí. A través de los ejemplos analizados en el artículo he procurado mostrar cómo los modelos conceptuales y las técnicas de representación

manejadas por los ilustradores del *Voyage* dieron lugar a configuraciones específicas, a imágenes de los lugares dotadas de un carácter singular, dentro siempre de la gama de posibilidades del medio y del género de los viajes pintorescos. Más allá de este estudio queda mucho trabajo por hacer para profundizar en otros aspectos relacionados con la compleja empresa del *Voyage*. Resta igualmente un largo camino por recorrer para conocer mejor las excelentes obras de Alexandre de Laborde en el campo de la arqueología y la historia del arte, la teoría del jardín o el pensamiento político. Y también son muchos los aspectos que todavía desconocemos en relación con la historia, los objetivos, la metodología y la herencia de los *Viajes Pintorescos* de los siglos XVIII y XIX.

NOTAS

- 1 V. Jordi CASANOVAS y Francesc QUÍLEZ, *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820), Dibuixos preparatoris*, Del 30 de maig al 27 d'agost de 2006, MNAC, Barcelona, 2006.
- 2 Laborde contó para realizar el proyecto del *Voyage* con un equipo de unos veinte dibujantes. Merece la pena mencionar la participación puntual de Dominique Vivant Denon (1747-1824) para la realización de dos dibujos: las *Ruines du Palais d'Alphonse*, y la *Maison du Cid* a Burgos, Institut National d'Histoire de l'Art, (inv. 21.012/21.013).
- 3 Oriol VALLS sugirió una hipótesis para explicar la existencia de estos dibujos: “Laborde potser va creure convenient, d'acord amb els seus col·laboradors, de fer unes sèries de dibuixos, ben acabats i acolorits amb bistres i aquarel·la, sobre els temes que més podien agradar al públic...”, Alexandre de LABORDE, *Viatge Pintoresc i Històric, El País Valencià i les Illes Balears*, Traducció i Apèndix, Oriol Valls, Notes de Josep Massot, Sèrie Il·lustrada 2, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975, pp. 222-23.
- 4 Para seguir la fortuna del concepto “pintoresco” en la literatura artística italiana de los siglos XVII y XVIII, v.: Philip SOHM, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics and their critics of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- 5 *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and on Sketching Landscape* (1792).
- 6 *Essay on the Picturesque* (1794).
- 7 *The Landscape* (1794), *Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (1805).
- 8 “Watelet, Girardin, and, later, Laborde each contributes in a different way to the nationalist agenda: Watelet with his adherence to dreams of a simple rural economy and a reformed agriculture, as formulated by the group of Physiocratic economists in the 1750s and his devotion to Jean-Jacques Rousseau, whom he knew and whose celebration of nature and a life of sentiment colours his *Essai*; Girardin through his strong socio-political ideals; and Laborde with his sustained enquiry into pre-Le Nôtre forms of garden art. Girardin is famous too, for welcoming Rousseau to his estate at Ermenonville, and for burying him there on the Isle of Poplars in a tomb designed by Hubert Robert”, John Dixon HUNT, *The Picturesque Garden in Europe*, Thames & Hudson, London, 2004, p. 96. Acerca de la historia de la estética de lo pintoresco y sus manifestaciones en la pintura, el jardín y la arquitectura en Inglaterra y Francia v.: Malcolm ANDREWS, *The Search for the Picturesque, Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*; Scholar Press, Aldershot, 1990; Raffaele MILANI, *Il Pittoresco, L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari, 1997; Javier MADERUELO, “La teoría de lo pintoresco y la obra de Gilpin”, prólogo de la edición de William GILPIN, *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, ABADA, Madrid, 2004, pp. 7-43; David WATKIN, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design*, John Murray, London, 1982; y Dora WIEBENSON, *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.
- 9 V. especialmente, *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 2000.
- 10 Michel CONAN, Postface a la edición de William GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque*, Éditions du Moniteur, Paris, 1982, pp. 119-150; John Dixon HUNT, *The picturesque garden in Europe*, London, 2004 ; Malcolm ANDREWS, *The Search for the Picturesque*, Aldershot, 199; Ann BIRMINGHAM, *Landscape and ideology: The English Rustic Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1986.

- ¹¹ *Geografie dello Sguardo, Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino, 1994, p. 110.
- ¹² *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.1 (1806), p. 18.
- ¹³ *Ibid.* Vol. 1.1, p. 23.
- ¹⁴ *Ibid.* Vol. 1.1, p. 10.
- ¹⁵ Barbara María STAFFORD, *Voyage into Substance: art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 1984, pp. 112 y s.; pp. 315-324.
- ¹⁶ Plancha CXIII, Vol. 1.2.
- ¹⁷ "A travers quelques romanins et quelques lauriers roses qui croissent sur ces murs perpendiculaires, on distingue l'épaisseur des différents couches de pierre qui les composent, et les sillons que les eaux y ont imprimés. Que de siècles il leur a fallu pur achever cet ouvrage! L'imagination se perd dans les calculs de cette nature, et il faut avouer que nous n'avons ni les forces ni les données nécessaires pur apprécier les seuls monuments qui attestent l'antiquité de globe", *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.2 (1811), p. 91.
- ¹⁸ Plancha LXXX, Plancha LXXXI, números 1, 2 y 3, Vol. 1.1.
- ¹⁹ *Ibid.* Vol. 1.1 (1806), p. 51.
- ²⁰ *Ibid.* p. 52.
- ²¹ *Voyage into Substance: art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 1984, pp. 344-348.
- ²² He aquí el testimonio de Jules VERNE, "Après les voyages de Cook, de Ross, de Dumont d'Urville, de Richardson, et même d'Alexandre Dumas, il me resta assez appétit pour dérober les soixante-six volumes de l' *Univers Pittoresque*, un ouvrage de Bénédictins que les plus dures règles de leur ordre ne les eussent jamais condamnés à lire. Les aventures, les découvertes, les expéditions, les excursions, les pèlerinages, les campagnes, les émigrations, les explorations, les itinéraires, les pérégrinations, les traversées, le tourisme, ces mille mots magiques, mis au service d'une même idée, se croisaient, tourbillonnaient dans mon cerveau", *Joyeuses misères de trois voyageurs en Scandinavie*, p. 1, 1er chapitre d'une oeuvre inachevée. - Publicado en *GEO Hors-série, Jules Verne*, Paris, 2003. El manuscrito se guarda en la Bibliothèque Municipale de Amiens. Al parecer Laborde colaboró en la edición de los volúmenes dedicados a España y Portugal del *Univers Pittoresque*, según la biografía publicada por la Académie des Sciences Morales et Politiques: http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/decade/LABORDE.htm
- ²³ Acerca de este tema v.: Bernard SMITH, *European Vision and the South Pacific*, Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- ²⁴ "The curious spectator of landscape insensibly acquires a habit of taking notice, or observing all the parts of nature, which is strengthened by exercise. It may be perceived, that the application of this notice in youth is directed to the smaller parts (which are also the most strongly retained in idea), from which is gradually transferred to the larger as we approach to age, at which time we generally take notice of whole compositions. By the means of this propensity we lay up a store of ideas in the memory, from whence the imagination selects those which are best adapted to the nature of her operations", *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* (1785), Libreria Editrice Canova, Treviso, 1981, pp. 14-15. El ejemplo de Alexander Cozens es especialmente significativo: el protagonismo que la imaginación, el azar y la interpretación personal adquirían mediante el método del manchado, contrarrestaba la posible obsesión por el detalle y la exactitud asociados a la observación cuidadosa de la naturaleza, y las inhibiciones propias de un excesivo apego a las reglas del dibujo aprendidas del estudio de los maestros. Cozens concibió, de este modo, un método para crear composiciones de paisaje que compensaba las consecuencias negativas del estudio del modelo natural y el artístico, es decir, las prácticas que él enseñaba para educar el ojo y la mano, y alimentar la imaginación y el recuerdo de sus alumnos. Tales prácticas eran la condición necesaria para que los planteamientos del "nuevo método" pudieran hacerse efectivos.
- ²⁵ Oriol VALLS explica que Carlos IV había prometido a Laborde la adquisición de 150 ejemplares a 3000 francos cada uno. *Viatge Pintoresc i Històric, El Principat, Sèrie Il·lustrada I*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1974, p. 10.
- ²⁶ Acerca de los avatares del proyecto del *Voyage Pittoresque* v. Oriol VALLS, *Ibid.*, 1, 1974, pp. 9-13; Zenon MEZINSKI, "La figura d'Alexandre de Laborde" y Francesc QUÍLEZ, "Aproximació a les fonts artístiques del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*", a *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 26-27, 61-63.
- ²⁷ El título completo reza: *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et l'industrie de ce royaume*, H. Nicolle, Lenormant, Paris, 1808. En 1816 se publicó una versión castellana de la obra: *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo: con una sucinta idea de su situación geográfica, población...y otras noticias que amenizan su lectura*, traducción libre de Mariano de Cabrerizo, Imprenta de Idelfonso Mompí, Valencia, 1816.
- ²⁸ V. Zemon MEZINSKI, *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 24-25.
- ²⁹ Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Fonds des dessins et miniatures.
- ³⁰ Francesc Quílez, en el caso singular de Constant Bourgeois –al no haber datos documentales que demuestren su pertenencia equipo del Voyage– plantea la hipótesis de que sus aguadas podía haber sido realizadas no a partir del material gráfico recopilado durante el periplo, sino partir de los grabados. V. *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 69-70.
- ³¹ El dibujo preparatorio de Jacques Moulinier (MNAC/GDG 64710-D); la Plancha I del Vol. 1.1; y la acuarela de Constant Bourgeois realizada a partir del grabado o de un dibujo más detallado de Jacques Moulinier, del que no tenemos constancia (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Inv. 9157). Debo al historiador Albert García Espuche la constatación de la novedad de estas ilustraciones.
- ³² Por orden: Plancha III del Vol. 1.1; Dibujos de C. Bourgeois y J. Moulinier pertenecientes al fondo del Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, Reg. 9156 y 9155; Plancha IV del Vol. 1.1; Dibujo de J. Moulinier, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Inv. 9683; Plancha V del Vol. 1.1; Dibujo de J. Moulinier, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Inv. 9679; la aguada de F. Ligier se conserva en la Bibliothèque National d'Histoire de l'Art, Collection Jacques Doucet, París, Inv. 20791. Esta ilustración es, probablemente, el único testimonio gráfico del aspecto de las edificaciones situadas enfrente del Palau de la Generalitat de Catalunya, en el Carrer de les Escrivanies Públiques –el pórtico gótico de la Iglesia de Sant Jaume– y la adyacente Plaça de Sant Jaume –la Rectoría de Sant Jaume y la fuente de la plaza–. Todas estas edificaciones fueron demolidas en 1825. A propósito de la historia de esta transformación urbanística v.: Joaquim GARRIGA, "L'època del Renaixement s. XVI", *Història de l'Art Català*, Vol. I IV, Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 195. Agradezco al profesor Garriga la observación sobre el valor testimonial de la aguada de Ligier.
- ³³ Plancha XCII del vol 1.2, basada en un dibujo de F. Ligier y el dibujo atribuido a F. Ligier, Col. Particular, v. *El viatge a Espanya...*, 2006, p. 112.
- ³⁴ Plancha XL del Vol. 2.2, y la acuarela atribuida a Jean Lubin Vauzelle, Col. Particular, v. *El viatge a Espanya...*, 2006, p. 152.
- ³⁵ Plancha LXXXIV del Vol. 1.1.
- ³⁶ V. *El viatge a Espanya...*, 2006, p. 96.
- ³⁷ Plancha CXXXVI del Vol. 1.2.
- ³⁸ *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Vol. 1.2 (1811), p. 97.

- ³⁹ El conde Jean-Joseph de Laborde (1724-1794), el padre de Alexandre, que había adquirido una gran fortuna a raíz del comercio transatlántico, elogió este trabajo de Claude-Joseph Vernet. El pintor trabajó en la decoración de la mansión familiar de Méreville. Por otro lado, la obra de Vernet ejerció una gran influencia en la pintura de marinas francesa del siglo XIX. V. V.V.A.A., *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650 à 1890*, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Anthese, Rouen, 1990.
- ⁴⁰ Plancha XLVIII del Vol. 1.1.
- ⁴¹ Fotografías, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, (B-9325 y B-9333).
- ⁴² Por orden: Plancha CLXX del Vol. 1.2; Dibujos de A. de Laborde y F. Ligier, MNAC/GDG 6483-D, Bibliothèque INHA, Col. Jaques Doucet, inv. 10984; Plancha CLIII del Vol. 1.2; Dibujos de J. Moulinier, MNAC/GDG 64821-D y 64822-D y Planchas CXIV, CXV, CXVI y CXVII del Vol. 1.2.; Plancha LV del Vol. 1.2.
- ⁴³ V. J. CASANOVAS, “Els monuments antics en el *Voyage* de Laborde”, pp. 31-47; F. QUÍLEZ, “Aproximació a les fonts literàries del *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*”, pp. 49-60; y las fichas de J. Casanovas, R. ACEÑA, C. SALOM, M. R. MANOTE, A. CURTO, J. YEGUAS, E. HERNÁNDEZ, T. NOGALES, A. LÓPEZ y P. MARINETTO, *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 161-191.
- ⁴⁴ Plancha CXXIII del Vol. 1.2. En el *Voyage*, Xàtiva aparece como Sant Felipe, es decir, “Colonia nueva de Sant Felipe”, el nombre con el que Felipe V de Borbón rebautizó la ciudad, en 1707, tras incendiarla y destruirla como represalia por el apoyo de los *xatvins* a la causa del archiduque Carlos de Austria en la guerra de sucesión.
- ⁴⁵ Planchas CII a CIV del Vol. 1.2; Dibujos: Bibliothèque de l’INHA, Collection Jaques Doucet, inv. 20940, 20895 y 20897.
- ⁴⁶ Plancha CV del Vol. 1.2.
- ⁴⁷ Plancha C del Vol. 1.2.
- ⁴⁸ *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 17.
- ⁴⁹ “Il est impossible de trouver des termes de comparaison pour des choses uniques dans la nature: ce lieu est entièrement différent des autres montagnes; on n’y voit pas ces sommets couverts d’une neige éternelle, ces torrents qui entraînent dans leur cours les arbres déracinés, et roulent avec fracas leurs eaux à travers les rochers; on ne s’enfonce point dans les forêts antiques comme le monde, et où la hache n’a jamais pénétré: les Alpes, les Pyrénées, les montagnes du Tyrol et du nord, n’apprennent point à connoître ce lieu tout à la fois et plus doux et plus imposant”. *Ibid.*, p. 21. Acerca de la historia de las descripciones de Montserrat, v. David CARALT, “El monestir i les ermites de Montserrat”, en, *El viatge a Espanya...*, 2006, pp. 164-165.
- ⁵⁰ René-Louis DE GIRARDIN, *De la composition des paysages*, (1777), Pays/Paysages, Champ Vallon, Seyssel, 1992, p. 21.
- ⁵¹ Jean-Marie MOREL, *Théorie des jardins*, Pissot, Paris, 1776 ; Jacques DE LILLE, *Les jardins ou l’art d’embellir les paysages*, Valade et Cazin, Paris, Rheims, 1782 ; Claude-Henri WATELET, *Essai sur les jardins*, Impr. De Prault, Paris, 1764 ; Thomas WHATELY, *L’art de former les jardins modernes, ou l’Art des jardins anglois*, Traduit de l’anglois, Charles-Antoine Jomper, Paris, 1771. Refiriéndose al huerto del Monasterio de Montserrat, Laborde, mediante un juego de palabras, declara que la propia montaña es el jardín de los monjes: “leur véritable jardin est la montagne même; et il n’en existe pas de plus beau parmi ceux que l’art ou la nature ont voulu embellir”, *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 20.
- ⁵² *Description des nouveaux jardins de la France et ses anciens châteaux*, Delance, Paris, 1808, p. 51.
- ⁵³ Planchas XVI, XIX-XXXVII del Vol. 1.1. Las representaciones del claustro y del interior del templo poseen también un especial valor testimonial. El ejército napoleónico dinamitó el monasterio en 1812, destruyendo la mayor parte de las estructuras y elementos decorativos que aparecen en las láminas.
- ⁵⁴ *De la composition des paysages*, Seyssel, 1992, p. 23.
- ⁵⁵ *Description des nouveaux jardins de la France*, Paris, 1808, pp. 96, 111.
- ⁵⁵ *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 21, Plancha XXVIII.
- ⁵⁷ V. Planchas XXVI-XXIX del Vol 1.1.
- ⁵⁸ *De la composition des paysages*, Seyssel, 1992, pp. 97-102.
- ⁵⁹ *Ibid.* p. 97.
- ⁶⁰ *Ibid.* p. 97.
- ⁶¹ *Ibid.* p. 99.
- ⁶² *Ibid.* p. 102.
- ⁶³ *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Vol. 1.1 (1806), p. 13.
- ⁶⁴ Hubert Robert también trabajó para Jean-Joseph de Laborde; participó en el diseño de la reforma del jardín de Méreville. Acerca de la relación de Hubert Robert con J. J. de Laborde y R. L. de Girardin, v.: Jean de CAYEUX, *Hubert Robert et les jardins*, Hercher, Paris, 1987. Pp. 83-94, láminas 28-43.
- ⁶⁶ El dibujo corresponde a la Plancha 117, p. 185. Se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, Notice n.º: frBN100664990.
- ⁶⁷ *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.1 (1806), p. 23. Laborde profundiza en esta misma idea refiriéndose a los campos de cereales y las viñas que rodean la cartuja de Porta Coeli, situada en la provincia de Valencia, v. Vol. 1.2 (1811), p. 93.
- ⁶⁸ MNAC/GDG 64723/1-D, Plancha XXXIV.
- ⁶⁹ Chateaubriand escribió un artículo para anunciar la publicación del *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, v. *Mercur de France*, 4 juillet 1807, t. XXIX, pp. 7-21.
- ⁷⁰ “pero con todo tiene un descanso tranquilo y una vida que ignora el engaño”, *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.1 (1806), p. 21.
- ⁷¹ “C’est en quittant ces lieux inspirateurs que le solitaire ira souvent rédiger, dans la calme du cloître, les idées qu’il aura méditées dans le silence des bois. C’est dans des situations pareilles que s’est développée le génie, des Louis de Grenade et des Louis de Léon. [...] Telle est la situation morale que nous avons cherché à exprimer dans la planche 121, où deux solitaires, conversant dans les bois que environnent la Chartreuse, semblent indiquer que l’on n’y peut concevoir que des idées grandes et religieuses, comme le lieu qui les inspire”, *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Imprimerie Pierre Didot, Paris, Vol. 1.2 (1811), p. 93.

