

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

EL LATIDO DE LA NATURALEZA

Dibujos del s. XIX de la colección del Museu Nacional

CAST

20.05-11.09.2022



definitiva del 1867

Índice

- 3 El latido de la naturaleza. Una reflexión sobre la influencia del medio natural en el imaginario artístico catalán del XIX**

FRANCESC QUÍLEZ CORELLA

- 22 Un camino que se abre: la naturaleza a través del impulso artístico**

ALEIX ROIG

El latido de la naturaleza. Una reflexión sobre la influencia del medio natural en el imaginario artístico catalán del XIX

Francesc Quílez Corella. Co-comisario de la exposición

El Gabinete de Dibujos y Grabados conserva un conjunto muy importante de obras que ponen de manifiesto la relación dialéctica que los artistas, mayoritariamente los que trabajaron durante el siglo XIX, establecieron con la naturaleza y el reflejo visual de esta influencia en sus producciones. A grandes rasgos, se trata de un fondo muy desconocido e, incluso, en algunos casos, inédito, que permite poner en valor el rico conjunto patrimonial que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya y que destaca por su importancia tanto cuantitativa como, sobre todo, cualitativa. Sin duda, uno de los atractivos de estas producciones es la presencia y protagonismo de elementos de tipo naturalista. En términos tipológicos, la característica predominante es la de su carácter informal, dado que la mayoría de estas obras configura un corpus creativo formado por esbozos, notas, estudios y prácticas alejadas de los tradicionales encargos clientelistas, que solían adoptar una presentación más formal, esmerada y acabada. En todas estas obras el rasgo que prevalece es el de su aspecto espontáneo e impulsivo. Los trabajos reflejan las pulsiones, las emociones y las incertidumbres que ofrece un escenario, como el de la naturaleza, cambiante e imprevisible, capaz de generar respuestas emotivas, alejadas del cálculo frío y previsible que acompañaba a las obras terminadas y que fueron el resultado de una actuación y una respuesta más reflexivas.

El repertorio visual seleccionado permite realizar una aproximación a la importancia que tuvo el fenómeno de la naturaleza en el arte catalán, fundamentalmente a lo largo del siglo XIX, momento en el que, a pesar de la existencia de algún precedente anterior de características distintas, se produjo una eclosión del interés por este motivo artístico como una prueba de la irradiación de una sensibilidad coetánea, que se extendió por toda Europa y que cristalizó en la aparición de un movimiento, el romántico, que atravesó el continente europeo de forma transversal y de un extremo a otro de su geografía. En el caso de Cataluña, el descubrimiento de la naturaleza, como una característica inherente al ideario romántico, generó una dinámica propia, adaptada a las peculiaridades de un sistema artístico débil, y derivó en un efecto de inercia, de continuidad, más que de un estilo, de una sensibilidad que perduró hasta bien entrado el siglo XIX, lo que generó un efecto de anacronismo retardatario.

En términos estilísticos, resulta difícil trasladar al escenario artístico catalán las tradicionales categorías clasificatorias, que sirven para segmentar y acotar la historia del arte, correspondientes a otras formaciones históricas más dinámicas y vanguardistas. De hecho, cuando intentamos proyectar

este modelo a la situación de anorexia que sufría el arte catalán del ochocientos, la operación produce los naturales desajustes y la ausencia de armonía, porque no encuentra un fácil acomodo y las piezas no encajan de forma satisfactoria.

A grandes rasgos, deberíamos caracterizar el período cronológico estudiado como un momento de indefinición estética, de ausencia de un estilo dominante o hegemónico. Las artes figurativas catalanas pusieron de manifiesto un comportamiento ecléctico y la mayoría de los autores se caracterizaron por transitar entre un estilo y otro, e, incluso, en determinadas circunstancias, no dudaron en adoptar un registro híbrido, resultado de combinar diferentes influencias estilísticas. No en vano, fruto de esta dinámica, fueron muy habituales las producciones en las que coexistieron una amalgama heterogénea de tendencias, sin que ninguna de ellas acabara por convertirse en dominante.

A nuestro juicio, el estilo romántico, implantado a finales de la década de 1850 como el estilo programático e, incluso, con implicaciones de tipo identitario, dibujó un itinerario muy dilatado y, con el paso del tiempo, se adaptó a los cambios políticos e ideológicos que se produjeron a lo largo de todo el siglo. De algún modo, fue un estilo permeable porque tuvo la habilidad de realizar una metamorfosis y se convirtió en el paradigma del oficialismo artístico, un modelo estético que encubría una concepción política e ideológica de la clase dirigente catalana. A esta pervivencia en el tiempo también contribuyó la larga longevidad de que gozaron dos de sus representantes más conspicuos: Lluís Rigalt (1814-1894) y Claudi Lorenzale (1816-1889). Sin ser determinante, es lógico imaginar que este hecho ejerciera una influencia en el porvenir del arte catalán de la época, y más si recordamos que ambos pintores lideraron, dada su condición de profesores de la escuela de La Llotja, el proceso de formación de las nuevas generaciones artísticas. Es evidente que, por sí misma, esta circunstancia no justificaría una hegemonía romántica, pero sí ayuda a entender un fenómeno de inercia que pudo dificultar la penetración de las novedades artísticas. En cualquier caso, lo que sí resulta del todo incuestionable es que el discurso artístico oficialista no pudo desprenderse de una idiosincrasia tardorromántica que constituyó un rasgo distintivo de la pintura catalana del ochocientos.

Podemos decir, lisa y llanamente, que el Romanticismo tuvo su propio ritmo y llegó a Cataluña, como tantos otros fenómenos culturales, con un evidente retraso cronológico, con una influencia más meridional que nórdica, resultado de una mirada dirigida a la ciudad de Roma, donde los artistas asimilaron algunas de las características, más impostadas que sintácticas, del denominado *purismo nazareno*, un movimiento de procedencia alemana que, una vez devueltos a su patria, en la mayoría de las ocasiones derivó en un marcado eclecticismo visual, sin que el marco natural, en su dimensión más orgánica, se convirtiera en una prioridad, sino que constituyó un elemento secundario, un aspecto complementario, en la narrativa pictórica. Para esta generación pictórica, liderada por la figura de

Claudi Lorenzale como uno de los representantes más identificados con la cultura figurativa nazarena, que asimiló e intentó incorporar a sus obras, la naturaleza fue un contenedor, un escenario que se podía utilizar como telón de fondo y que contribuía a amenizar los episodios históricos y legendarios que estaban configurando la épica y el imaginario de la construcción de un relato nacionalista. Por tanto, de una forma más intuitiva que expresada en términos teóricos, la narrativa pictórica mantuvo su adhesión a los viejos principios clasicistas, entre los cuales la idea de considerar que la representación de las formas paisajísticas debía reforzar el objetivo de incorporar el precepto de la variedad mantuvo una absoluta vigencia.

De acuerdo con esta argumentación, la obra pictórica debía mantenerse fiel al viejo dicho formulado por el poeta Horacio del *prodesse et delectare*. La pintura debía conciliar la necesidad de agradar, de provocar placer estético, pero sin descuidar ni menospreciar la necesidad de resultar instructiva, de convertirse en un instrumento útil para ayudar a la formación moral de las personas. Sin embargo, en este marco cultural, regido por un ideario estético arcaico, el paisaje adquirió un inesperado protagonismo y se transformó, aunque de forma accidental, en un motivo muy visitado por los pintores de la época. La prueba es que, con el paso del tiempo, se convirtió en uno de los géneros más visitados para la pintura catalana del siglo XIX. De forma indirecta, el interés por la fisonomía física fue uno de los factores que más contribuyeron a la recuperación de una cierta identidad catalana, expresada en una percepción sentimental del territorio. Creemos que la necesidad de conocer y recorrer la geografía catalana, de explorar y descubrir rincones, parajes desconocidos e insólitos, de dejarse extasiar por la contemplación de las manifestaciones naturales, fue deudora, en gran parte, de una labor de recuperación cultural en la que el movimiento de la *Renaixença* fue primordial.

En este marco de referencias, determinados pintores catalanes, especialmente Lluís Rigalt, con su actitud de viajero impenitente e incansable, realizaron aportaciones muy destacadas a la construcción de un itinerario sentimental para el Principado, en el que, entre otros aspectos, la ruina clásica, como cita visual retórica, fue desplazada por el protagonismo de la ruina medieval, por la presencia de restos arqueológicos monumentales que venían a subrayar la existencia de un patrimonio, un legado, fundamentalmente formado por pequeñas iglesias románicas, diseminadas e integradas, de forma armónica, en el paisaje. A pesar de iniciarse en un lenguaje deudor de las prácticas académicas, de la copia de modelos de estampas, o mantener el vínculo con los trabajos de escenografía, el artista supo evolucionar hacia una práctica naturalista y más veraz. Con su decantación por la representación del entorno natural, Rigalt también hacía una auténtica declaración de principios, dado que convirtió la naturaleza en receptáculo de una vivencia espiritual. En el marco de la Europa occidental ya hacía tiempo que el catolicismo había erradicado las creencias animistas y enterrado una visión ancestral, en la que predominaba una experiencia sincrética, cercana al paganismo, convertida en un culto

politeísta a divinidades, a fuerzas desconocidas y telúricas que latían en el interior de la tierra. Con la hegemonía del cristianismo, como una religión monoteísta consagrada a rendir culto a Dios, la naturaleza fue percibida como obra de un mismo y único creador. De esta manera, se evidenciaba la continuidad en el tiempo de un principio de espiritualidad, que la naturaleza hacía perceptible y que la arquitectura medieval, en clave simbólica, venía a subrayar al establecer un vínculo entre el hombre y la naturaleza. En ese contexto, la experiencia artística ayudaba a sublimar este tipo de cosmovisiones.

De la misma forma, los dibujos de Rigalt también sirvieron para trazar una cartografía nueva, desconocida, que abría nuevos caminos y nuevas rutas, alejadas de las vías más frecuentadas. A diferencia de los viajes de épocas anteriores, en los que predominó una motivación cultural o de investigación arqueológica de las rutas clásicas, Rigalt trasladó a Cataluña la nueva sensibilidad que alentaba al viajero romántico a emprender el camino. En este sentido, sus dibujos permiten poner de manifiesto una abierta predisposición a disfrutar de la experiencia de caminar sin una finalidad concreta, sin obsesionarse por la consecución del objetivo de llegar a la meta o a un destino determinado. Parece como si para él lo más importante hubiera sido mantener una mirada receptiva a la contemplación, abrirse a la observación de lo que descubría mientras hacía el camino, sin urgencias, sin apresurarse ni perder la fascinación por lo que contemplaba; sin prejuicios, ni superioridades morales, con su actitud prefiguró la figura cultural del excursionista, que, a partir de la década de 1880, tanto arraigará en Cataluña y dará lugar a la aparición de las primeras entidades asociativas, fundamentales en el proceso de recuperación de la sensibilidad patrimonial. Por oposición, el caminante de la naturaleza se afirmará como la contrafigura, el antagonista, del *flâneur* urbano. A diferencia de este último, todavía no habrá perdido la fe en la condición humana, no se habrá blindado con un traje de cinismo y escepticismo pesimista, conservará la ingenuidad de lo que ve reflejado en Gaia la existencia de una imagen de finalidad, que descubre, en el orden natural, un plan perfecto que ha sido ideado por Dios.

Sin embargo, el Romanticismo en Cataluña, con sus rasgos distintivos, con sus carencias, debilidades y desnaturalizaciones, a pesar de haber llegado con un acusado desfase cronológico, una vez instalado tardó tiempo en ser superado por otros movimientos artísticos, hasta el punto de convertirse en hegemónico a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y perdurar hasta la década de 1880. Al fin y al cabo, hay historiadores que, con cierta generosidad, han defendido su pervivencia, hasta el punto de marcar la evolución del arte catalán del ochocientos. No en vano, no podemos menospreciar el dato de que dos de sus principales referentes, los ya mencionados Lorenzale y Rigalt, vivieron muchos años, y su longevidad, especialmente en el caso del último, contribuyó a un fenómeno de fosilización del género del paisaje. Es cierto que, en los últimos años de su actividad, Rigalt estuvo más atento a captar

las transformaciones de Barcelona, erigiéndose en uno de los primeros cronistas gráficos de una ciudad que, víctima del progreso, crecía sin contemplaciones y sin demasiada sensibilidad patrimonial. Sus producciones documentaron los cambios, la metamorfosis de la ciudad vieja y el proceso de destrucción de sus edificios y conjuntos monumentales eclesiásticos.

En cualquier caso, a pesar de estas carencias, en cuanto a la naturaleza y solidez del movimiento romántico, los artistas catalanes se decantaron, con gran entusiasmo, por el cultivo de un género, el del paisajismo, que se convirtió en una de las temáticas más visitadas a lo largo de todo este período, hasta el punto de convertirse en una de las contribuciones más destacadas y singulares del sistema artístico de la época. Es evidente que en la génesis y posterior configuración de este modelo también incidieron los motivos sentimentales que derivaron en la construcción de un modelo arcádico que se resistía a morir, en el que el paisaje se transformó en un revulsivo catártico, revestido de propiedades casi mágicas y destinado a neutralizar el proceso de industrialización y el nacimiento del fenómeno urbano. En determinadas ocasiones, la respuesta ideológica hizo que este último fuera estigmatizado y percibido como el antagonista de un modelo rural que, vinculado al sistema político carlista, se resistía a desaparecer. Esta confluencia de factores cristalizó en la aparición de tradiciones artísticas con unas peculiaridades territoriales e ideológicas, como fue el caso de la denominada *escuela de Olot*, convertida en una corriente de sensibilidad y posicionamiento social, definida, entre otros aspectos, por una idealización de la relación armónica existente entre el hombre y la naturaleza, fundamentada en una idea de respeto ambiental y en una especie de aura de comunión mística del hombre con su entorno y que configuró una estética de mistificación del paisaje. En realidad, sin menospreciar su importancia, dado que formuló un modelo visual muy singular, que realizó notables aportaciones formales, estéticas y conceptuales, la corriente olotense se edificó sobre unas bases muy reaccionarias, porque se afirmó por la vía de la negación y se atrincheró en su propia autocomplacencia, negando la evidencia de una realidad cambiante y presidida por el conflicto de los intereses de clase.

A pesar de la existencia de un gran número de producciones que reflejaron esta ideología, sin duda alguna, una de las más icónicas y representativas fue la obra de Joaquim Vayreda *Pesadumbre* (MNAC 42362). Realizada en 1876, la composición aglutina buena parte del pensamiento estético de su autor y, por extensión, del movimiento que lideró. Se trata de una creación destinada a enaltecer los valores de la sociedad rural, que personifican unos campesinos que viven inmersos en una existencia llena de penalidades y adversidades, como si fueran víctimas de una fatalidad cósmica, que aceptan con resignación y humildad, sin mantener ni una actitud beligerante ni conflictiva. Es esta actitud de conformidad y aceptación lo que genera en Vayreda un sentimiento de empatía en el que se mezclan las creencias religiosas con las convicciones políticas. El reflejo del orden natural, reflejado en los

cambios de las estaciones climáticas, tiene su correspondencia en un orden que intenta neutralizar las convulsiones sociales, los conflictos y la lucha de clases, con el objetivo de preservar la organización social formada por pequeñas comunidades rurales que tienden a la autosuficiencia, evitando el contacto con aquellas formas organizativas —las urbanas— que podían contribuir a alterar las que se consideraban unas condiciones de vida ideales y basadas en el principio de la finalidad teleológica.

Más allá de sus características estilísticas —por cierto, nada neutrales, dado que su mirada fue siempre muy sesgada, con el objetivo de alterar la percepción de la realidad, que nosotros denominamos *la ficción olotense*, por otra parte, tan fecunda, dada la existencia de un gran número de pintores, que se formaron en este contexto artístico, de un mundo autárquico y autosuficiente, como si fuera una materialización histórica de las antiguas utopías renacentistas de Thomas More (1478-1535) o Tommaso Campanella (1568-1639)— intentó ocultar las contradicciones, las diferencias de clase y la situación de pobreza en la que malvivían unos campesinos con grandes dificultades para acceder a la propiedad de la tierra, para explotar sus recursos y poder sacar un beneficio o un excedente. Las idílicas postales de unos paisajes evocadores, en los que los hombres hallaban el equilibrio, la tranquilidad espiritual que necesitaban, con una vida presidida por el ritmo solar, donde contemplaban salidas y puestas de sol dignas de ser admiradas. Vayreda negligía aquellas escenas que no encajaban con esta construcción teórica y optó por mostrar la miseria, la pobreza o la dureza de la vida en el campo con un tono melancólico, paternalista, en el que se buscaba más el efecto del lirismo poético que denunciar el sufrimiento de determinadas situaciones injustas. Estas se tradujeron estéticamente con el objetivo de reforzar la existencia de un sentimiento panteísta que no admitía interpretaciones ni desviaciones heterodoxas.

Detrás de muchos de los paisajes de la época se puede vislumbrar la influencia de un catolicismo ferviente que demoniza la ciudad, porque la considera un nido de perdición que corrompe a las personas y su alma. En estos escenarios sublimes, de horizontes inalcanzables, espectaculares, se oculta la mano de una divinidad creadora que edifica un orden natural sin fisuras, en el que el hombre encuentra refugio, y, tras contemplar la magnificencia del espectáculo de la naturaleza, refuerza su fe en Dios. Al fin y al cabo, sin presentar esta dimensión religiosa o doctrinaria, es cierto que determinadas corrientes de pensamiento filosóficas de finales del siglo XVIII e inicios del XIX hicieron una lectura espiritual del movimiento romántico, al considerar que el triunfo de la razón ilustrada, asociado al fenómeno del enciclopedismo, había representado una pérdida de la parte espiritual de la condición humana y había generado un sentimiento de orfandad. De alguna manera, estos pensadores, sobre todo los de las escuelas inglesa y alemana, quisieron recoser esta escisión girando la mirada hacia la naturaleza y configurando un espiritualismo panteísta que, sin transformarse en una

creencia de fe, sí recuperó un sentido de la trascendencia que superaba la inmanencia del pensamiento ilustrado.

Se trataba de religar (*religere*) la parte física de la condición humana con la dimensión metafísica a fin de completar las conquistas de libertad y emancipación que había representado la eclosión del ideario enciclopedista. En este sentido, la incertidumbre que supuso la pérdida de una explicación sobrenatural que, hasta entonces, había atenuado el sentido materialista de la existencia, determinó la aparición de un sentimiento de insatisfacción. Esta última es una idea filosófica que a menudo ha sido enunciada para explicar la veneración que los románticos sintieron por la naturaleza y el hecho de que muchos de ellos decidieron convertirse al cristianismo, insatisfechos por la insuficiencia de la lógica racionalista que contemplaba los acontecimientos fenoménicos de la naturaleza con la frialdad del científico de laboratorio, que adoptaba una actitud insensible, sin emocionarse ni sentirse conmovido, y era incapaz de superar la lógica de la cadena de la causalidad universal.

Indudablemente, a diferencia del pensamiento inglés, que derivó en una corriente de sublimación poética de la realidad natural, que dio lugar a la aparición de un gran número de voces poéticas, la interpretación alemana cristalizó en una corriente de pensamiento, el idealismo, que profundizó en las consecuencias y en muchas de las ideas existentes en el sistema filosófico kantiano. Con la publicación de sus tres críticas, *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio*, Immanuel Kant (1724-1804), además de sedimentar y asimilar las ideas de otros autores, entre los que podemos citar las formuladas por el filósofo Edmund Burke (1729-1797), quien en 1756 publicó el libro *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, donde abordó la teoría de lo sublime, una de las ideas que más atrajeron la estética poskantiana, Kant construyó los fundamentos de los mecanismos de funcionamiento del pensamiento humano y, al mismo tiempo, en su última crítica, intentó fijar el funcionamiento del juicio estético, aspecto que, en contra de su voluntad, propició la aparición de una grieta en su edificio epistemológico.

Precisamente, la incapacidad de Kant a la hora de definir la naturaleza de la experiencia estética, sus límites, su alcance, así como la dimensión y formulación del juicio estético, a imitación del juicio lógico, despertó el interés de un primer núcleo, el de los pensadores de la escuela de Jena, muy interesados en buscar un sistema que fuera capaz de recomponer la separación existente entre sujeto y objeto, y contribuyera a encontrar una respuesta a una pregunta fundamental para la historia del pensamiento: la de penetrar en el núcleo, en la esencia de la cosa en sí, que Kant había intuido, pero no había sido capaz de resolver. A pesar de la existencia de diferentes tipos de respuestas, que fueron desde el idealismo del yo trascendental de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) hasta la teoría del genio, también trascendental, como una especie de superhombre, que prefiguró el ontología de Friedrich

Nietzsche (1844-1900), defendida por Friedrich Schelling (1775-1844) o la decantación estética que defendió Friedrich Schiller (1759-1805), todos estos autores coincidieron en sublimar la importancia de la naturaleza y su incidencia en la transformación en formas artísticas. En la obra *Cartas sobre la educación estética del hombre*, escrita por Schiller en 1795, encontramos, negro sobre blanco, una propuesta en la que la experiencia de la belleza fue contemplada como una solución, por parte de su autor, para superar la naturaleza escindida de la condición humana: aquella que diferencia el estado natural del estado racional. El poeta y filósofo pensaba que el arte permitiría cauterizar esta herida y podía transformarse en una nueva forma de conocimiento muy superior a cualquier otra forma de acceder al saber, porque contenía las propiedades del binomio y ayudaría a conciliar la sensibilidad con la lógica discursiva o el estado primitivo con el estado de civilización. Schiller propuso una forma de organización política, social y moral que identificó con el denominado *estado estético* y en el que la belleza era uno de sus pilares fundamentales.

Sin embargo, la tipología de las composiciones, de las obras que hemos seleccionado, se aleja de las convenciones, de los modelos visuales más estereotipados y canónicos para ofrecernos una nueva visión del entorno físico, de lo que los antiguos griegos llamaban la *physis*, y que constituyó uno de los motores más beneficiosos para activar la imaginación y la fantasía de los creadores ochocentistas. Hemos rehuido, pues, de un acercamiento previsible, y lo que hemos querido evitar es la reconstrucción de una historia del paisajismo catalán, formada por una suma antológica y ontológica, ordenada cronológicamente por autores y agrupada por movimientos o etapas estilísticas. El hilo conductor de la propuesta ha sido el de visualizar la imagen caótica, desordenada, salvaje y primitiva de una naturaleza que se resiste a ser ordenada, a ser encapsulada y parcelada por la actividad humana, que la explota, la cultiva y, por último, la transforma en un producto colonizado. De alguna manera, el método elegido ha sido el de optar por dar protagonismo a los elementos, a los ingredientes, con el objetivo de efectuar un proceso de deconstrucción de la imagen de paisaje, como un modelo perfecto, cerrado, ordenado y finito. Precisamente, el principio que hemos querido potenciar ha sido el de la metamorfosis, de una naturaleza que se encuentra en un permanente proceso de cambio, de transformación que casa mal con el espejismo de una naturaleza que no sufre alteraciones.

A partir de estas premisas expositivas, las imágenes ponen de manifiesto el estímulo que, para muchos de los artistas de la época, representó el contacto directo con la naturaleza, sus efectos tan benéficos, hasta el punto de mantener una actitud abierta que les permitió acercarse a ella sin prejuicios, sin ideas prefijadas, dejándose cautivar por las sensaciones desencadenadas ante la contemplación de las manifestaciones naturales. De esta manera lo que se pretende es neutralizar el efecto de familiaridad y tranquilidad que todos seguimos anhelando, aquel que desea convertir la naturaleza en una

prolongación del patio trasero de nuestra casa, en el jardín donde podemos plantar y ver crecer unas plantas, unas flores, que abonamos y que alimentamos con nutrientes tanto naturales como artificiales, hasta el punto de convertirse en objetos fetiches y domesticados. Se trata de una visión adiestrada, que neutraliza los aspectos indómitos y que presenta muy pocos elementos de contacto con las sensaciones y el horizonte de expectativas que dominaron el talante de las personas del siglo XIX.

En términos generales, son obras que ponen de manifiesto una comunión con el espacio físico, una idea de unidad cósmica, un respeto reverencial por el alma de la naturaleza, por lo que el filósofo suizo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), al referirse a esta realidad física en distintas obras suyas, como, por ejemplo, *Cartas escritas de la montaña* (1764) o *Los sueños de un caminante solitario* (1778), denominaba *el barómetro del alma*; aspectos todos ellos que prefiguraron la aparición de una sensibilidad, de una conciencia de respeto por el medio ambiente, actualmente transformada en activismo ecologista de signo político, que confirma la vigencia de un principio de sostenibilidad que se constituyó en un modelo alternativo al de la depredación del medio natural. Resulta más que evidente que los artistas y pensadores de esa época no tuvieron una conciencia ecológica, en un sentido de militancia, porque tampoco en la primera mitad del siglo XIX existía una sensación, o una preocupación, de alerta global causada por una crisis climática como la que existe en la actualidad. Sin embargo, sí es cierto que su sensibilidad, transformada en un respeto reverencial por las formas en las que se expresaba la naturaleza, sin que todavía existiera una conciencia problemática, configura un modelo de actuación que conecta el pasado histórico con el presente.

Al fin y al cabo, a grandes rasgos, podemos afirmar que el siglo XIX vivió inmerso en una dinámica de polaridad de dos modelos enfrentados. El primero de los dos modelos es el del crecimiento tecnológico y económico, fundamentado en una idea de progreso, en la que la razón ilustrada fue pontificada como un dogma de fe que era visto como un sinónimo del triunfo del hombre sobre la naturaleza y de su sometimiento. El paradigma fue el de asociar la felicidad humana a la utopía tecnológica, aquella que, en teoría, posibilitaba la emancipación de la persona y le permitía alcanzar mayores cuotas de libertad política y social, y mayor bienestar económico. Se trataba de un modelo basado en una política de expropiación de recursos naturales. A partir del estallido de las dos guerras mundiales, acompañadas de la aparición del fenómeno de las sociedades totalitarias, el edificio de esta modernidad empezó a presentar muchas grietas y el fracaso de la utopía social comunista demostró la ineficiencia de un modelo que se basaba en el principio de la depredación del medio ambiente con el objetivo de generar una dinámica de crecimiento ilimitado fundamentado en un optimismo histórico inusitado y en el espejismo de que los recursos disponibles eran ilimitados. La historia, según la interpretación hegeliana, era el marco donde se desarrollaba el ideal de

emancipación espiritual de la condición humana, y, por nuestra parte, solo podemos añadir que el colonialismo fue la punta de lanza de esta política de dominación defendida por las potencias europeas.

En contraposición, sin renegar del ideario y la defensa de la filosofía ilustrada, a finales del siglo XVIII en Europa emergió una corriente de opinión que empezó a observar el desarrollo de la historia con preocupación, cuestionando el valor absoluto de la razón y reivindicando la necesidad de unificar la parte escindida de la condición humana, aquella que lo asociaba con la naturaleza, como un elemento que completaba y unificaba la parte física, natural de la persona, dado que todos somos productos del trabajo de la naturaleza. Como hemos comentado con anterioridad, uno de los detonantes fue la publicación e irradiación de la *Crítica del juicio*, escrita por Kant, que resultó estimulante para un buen puñado de pensadores europeos, que quedaron fascinados con la lectura de su obra y exploraron la posibilidad de edificar una filosofía que complementara y cubriera la orfandad que había ocasionado el expansionismo de la Ilustración, capaz de encontrar explicaciones a fenómenos físicos que hasta entonces no habían encontrado una explicación lógica y racional, basada en la observación y la experimentación. Según este discurso racional, detrás de cada una de las manifestaciones naturales —un trueno, un relámpago, una tormenta, un eclipse de sol— siempre existía una ley de causalidad universal que daba una explicación y convertía el entorno natural en una cadena prosaica de relaciones casuales. Sin embargo, la pérdida del aura misteriosa, del hechizo mágico, en la que se había envuelto el comportamiento de la naturaleza, motivó la insatisfacción de muchos de estos autores, que encontraron en el libro de Kant la posibilidad de cubrir determinadas insuficiencias de un pensamiento tildado de materialista.

En este sentido, la *Crítica del juicio* permitió abrir nuevas líneas de conocimiento y experiencia desconocidas y necesidades metafísicas que no habían encontrado una respuesta satisfactoria. Desde esta perspectiva, todos aquellos que todavía creían en la existencia de fuerzas espirituales suprasensibles y que las veían reflejadas en la actuación de la naturaleza intentaron explorar en la búsqueda de la belleza, en la experiencia estética, un camino que, gracias a la mediación de la naturaleza, pudiera permitir el objetivo de reconciliación entre la parte racional y la espiritual de la condición humana y que, según esta interpretación, la razón ilustrada había contribuido a escindir. El imaginario artístico de la época siguió el ejemplo de la obra de aquellos autores que, como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Francisco de Goya (1746-1828), William Blake (1757-1827) o Joseph Mallord William Turner (1775-1851), incorporaron en muchas de sus producciones nuevos estímulos visuales y fueron capaces de liberar los impulsos inconscientes e instintivos. Aspectos como la imaginación, la fantasía y el misterio alimentaron una sensibilidad que halló en la práctica artística la posibilidad de explorar nuevos territorios creativos bastante innovadores. Sin ir más lejos, la obra de

Turner, o las no demasiado conocidas experiencias artísticas realizadas por el escritor Victor Hugo (1802-1885), autor de dibujos de manchas muy coincidentes con algunas de las realizaciones sobre papel de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), presentes en la muestra, son deudoras de esta misma sensibilidad. En todos ellos, la relación del artista con la naturaleza se convirtió en el motor de su actividad, superando el modelo de la *imitatio* natural y realizando una propuesta estética, de tipo sintético, en la que el objeto de la representación era reinterpretado subjetivamente y las construcciones artísticas incorporaban percepciones, sensaciones, emociones, pulsiones, intuiciones y respuestas sensibles personales. En el caso de Lucas, identificado como un seguidor de Goya, al que imitó e, incluso, en algunas ocasiones, plagió, el motivo artístico se transformaba en un pretexto para descubrir las posibilidades del azar, de convertir la práctica artística en una experiencia lúdica determinada que penetraba en el corazón de la naturaleza y creaba, a partir del sistema arbitrario y caprichoso de las manchas de tinta, nuevos escenarios visuales que habían perdido las referencias formales para convertirse en un universo artístico fantástico, onírico y muy sugerente.

La muestra reúne una selección de unas 80 obras, fundamentalmente dibujos, que se complementan con un grupo de pinturas y material de los denominados *álbumes o cuadernos de trabajo*. Se trata de un conjunto muy representativo de la actividad desplegada por los artistas, fundamentalmente catalanes, y de su interés por representar un entorno natural que imitaron y por el que se sintieron fuertemente atraídos y fascinados. El hilo conductor de la muestra es el de la respuesta artística a lo que representó el estímulo de la naturaleza, su descubrimiento, su comportamiento, y constituye una oportunidad para abrir un debate sobre las pulsiones destructivas que han convertido la tradicional empatía emocional y de respeto que el hombre había sentido por el medio ambiente en un recuerdo nostálgico, al que ha contribuido la denominada *pintura de paisaje*, al darle una pátina sentimental que ha acabado neutralizando el componente dinámico, transformador, del impulso orgánico que se encuentra sumergido en unas formas naturales, que el arte ha domesticado y encapsulado en el denominado *género del paisaje*, convertido en una tipología artística con unas evidentes connotaciones de evocación sentimental, que desactiva el potencial descubrimiento de unas fuerzas que se encuentran inmersas en un permanente proceso de metamorfosis.

Por el contrario, lo que hace el término *paisaje* es ordenar el caos inmanente, reconvertir la visión de la naturaleza en una experiencia racional y mensurable. En la tradicional dialéctica, muy presente en la teoría del arte renacentista, existente entre arte y naturaleza, entendida esta última como motivo de inspiración, modelo, o *imitatio*, de la primera, el siglo XIX utiliza la actividad artística para modelar la naturaleza, para convertirla en una realidad cercana y reconocible; en una estructura organizada formada por un conjunto de elementos dispersos que encuentran su unidad y su sentido cuando se organizan en una expresión artística que les presta una pátina estética y los legitima socialmente,

porque los convierte en artefactos destinados a satisfacer las necesidades estéticas de una clientela que comienza a percibir la naturaleza como una realidad alienada y cada vez más distanciada de su experiencia cotidiana. Por tanto, el paisajismo tiene mucha fortuna crítica y un gran éxito, porque contribuye a acercar la naturaleza a una burguesía urbana que observa esta iconografía con un sentimiento de nostalgia, de extrañamiento, de pérdida de un mundo que empieza a desaparecer y es conceptualizado en términos de anacronismo histórico.

Las producciones que han sido seleccionadas dibujan un recorrido diferente, porque, aunque pueden tener implicaciones geográficas, con la presencia de algunos lugares conocidos, no cristalizan en una secuencia cronológica de un recorrido por la geografía catalana, en la que el peso específico del campo, del ecosistema rural, todavía es muy grande, hasta el punto de crear una impronta familiar que, en determinadas circunstancias, acaba convirtiéndose en un rasgo distintivo de un principio de arraigo, de construcción de una topografía sentimental, en el sentido más literal del término. Salvo determinados casos particulares, estos dibujos son el fruto del azar, del descubrimiento inesperado, de una actitud que consiste en deambular sin rumbo fijo. En términos generales, lo que reflejan son intereses, curiosidades, dotes de observación y modos de expresar, en lenguaje artístico, el poder de fascinación que ejerce sobre los autores la vitalidad de una naturaleza que se manifiesta de forma incondicionada. Tienen, por tanto, el valor de constituir el testimonio de una época, de una sensibilidad y también de un tipo de relación más directa, fluida y constante con el medio natural.

Sin embargo, más allá de lo que podría calificarse como realidad fenoménica, una realidad formada por fenómenos naturales, por las manifestaciones externas e inesperadas de la naturaleza, aparentemente desvinculados e individualizados, como puede ser la incidencia de los factores atmosféricos: el viento, la lluvia, la niebla, la atmósfera, una tormenta, etc., la exposición también detiene su observación en algunos de los aspectos que, desde finales del siglo XVIII, despertaron el interés de los artistas europeos, entre los cuales la representación del elemento arquitectónico de la ruina, como metáfora visual, interpretada como emblema del triunfo de la naturaleza sobre la historia, se convirtió en uno de los principales tópicos visuales del arte de la época y también se transformó en uno de los elementos icónicos más representativos del movimiento romántico. La ruina, con su poder evocador, también constituyó un *topos* poético, alusivo al sentimiento de la vulnerabilidad o la fragilidad de la condición humana, así como una referencia al poder proteico del hombre, a su capacidad constructiva, supuestamente perdurable, que la manifestación de la ruina, con su presencia, ponía en entredicho.

La visión de este elemento también desató el sentimentalismo ante la contemplación de un pasado esplendoroso que no había soportado el paso del tiempo (*tempus fugit*) y abría las puertas al

sentimiento de la nostalgia, de una melancolía que formaba parte del talante del artista, hasta el punto de convertirse en un rasgo distintivo y que ya estaba muy presente en los paisajes bucólicos del pintor Nicolas Poussin (1594-1665) y más, en concreto, en la representación de su icónica pintura *Et in Arcadia ego*, percibida como un escenario idealizado de un encuentro con el destino inevitable del hombre, su reencuentro con la inefable llegada de la muerte; un emblema visual y más elaborado del popular *memento mori*. Al fin y al cabo, salvando las distancias históricas y culturales, se podría establecer un paralelismo con la imagen de la *vanitas*, como un motivo temático que formó parte de la cultura artística barroca y que presenta evidentes coincidencias de significación simbólica con la representación de la ruina. La imagen de la ruina, en una acepción diferente, también se encuentra muy presente en la pintura religiosa del Renacimiento, en la representación de la vivienda del nacimiento del Niño Jesús, el pesebre, como una cita retórica que da visibilidad a la victoria del cristianismo sobre el paganismo o de la nueva doctrina cristiana sobre la antigua ley judía, porque construye sus cimientos sobre los restos arqueológicos antiguos.

En el contexto de la cultura figurativa catalana, la aproximación a este género estuvo muy presente en algunas producciones de Lluís Rigalt, o anteriormente en la obra de su padre, Pau Rigalt (1778-1845). Ambos autores cultivaron la temática con cierta asiduidad, como ponen de manifiesto algunas de sus producciones más relevantes, aquellas en las que se sintieron atraídos por la representación de esta tipología de obras. Sin duda, en el caso de Lluís Rigalt, la pintura titulada *Ruinas* (MNAC 10559) se ha convertido en uno de sus trabajos más representativos y ha acabado formando parte del imaginario romántico catalán. Realizada en la tardía fecha de 1865, si la comparamos con otros referentes europeos, realizados con una más que evidente anterioridad cronológica, con un lenguaje evocador, su autor transmite la atmósfera de una edificación monumental aislada y que ha sido víctima, por un lado, del paso del tiempo, y, por el otro, de la actuación de una naturaleza que con sus efectos se impone sobre las construcciones humanas y relativiza el supuesto poder transformador del hombre. Al fin y al cabo, con esta aportación, Rigalt dio un salto cualitativo, dado que detrás de la representación estereotipada, cargada de significación simbólica, se descubre la irrupción de una nueva sensibilidad, de tipo patrimonial, consistente en transformar el arquetipo visual, de características abstractas universales, en una ruina concreta, en un monumento que ha sido identificado como la capilla del castillo de Camarasa. Un aspecto, este último, que contribuye a proporcionar a su obra más veracidad y la superación del efecto de la verosimilitud.

A diferencia de experimentaciones anteriores, más retóricas y deudoras de las fuentes grabadas, en las que predomina una intención emuladora, o una voluntad de robar el espíritu de una fórmula que tiene abiertas implicaciones formativas, en este caso, el pintor prefigura el despertar del positivismo científico, aquel que poco tiempo después lideraría la figura del pintor Ramon Martí i Alsina (1826-

1894), considerado el representante más conspicuo del movimiento realista en Cataluña y cuya obra también está muy bien representada en la exposición con alguna producción que, aunque inspirada en esta misma tipología, adoptó un registro muy diferente. La pintura *Ruinas del Palacio* (MNAC 10540) documenta el interés del artista por captar, con el máximo cuidado y objetividad, la realidad fenoménica, renunciando al cariz teatral y escenográfico que presentan muchas de las composiciones de Rigalt. A diferencia de su ilustre colega, Martí i Alsina quiere profundizar en la observación de su entorno natural, como ejemplifica el protagonismo que adquiere el magnífico celaje de la obra. Sin embargo, se trata de un ejercicio que todavía es deudor del lenguaje romántico, tal como delata una fecha de realización, la del año 1859, relativamente avanzada para la época. Ahora bien, algunas de sus características también confirman la voluntad de afirmación de un léxico diferente, en el que ya comienza a emerger la influencia de un lenguaje naturalista, más que realista. Por otro lado, por su encuadre, la pintura avanza cierta sensibilidad fotográfica, quizás todavía una reminiscencia del grabado litográfico, que permite vislumbrar algunos de los logros de una técnica reproductiva que incidirá en la posterior evolución de la pintura, dado que serán muchos los intercambios existentes entre ambas disciplinas y resultará muy habitual el uso de la instantánea fotográfica, como un recurso instrumental, por parte de unos pintores que descubrirán su virtualidad. En este sentido, en el caso catalán, la irrupción de la fotografía, su consolidación instrumental, a partir de la década de 1880, marcará el desarrollo del género del paisaje y abrirá paso a una dinámica de interacción entre fotografía y pintura, en la que los autores tenderán a compartir experiencias e intereses.

Más allá de su relación con el motivo de la ruina, Martí i Alsina se acercó a la representación de los efectos atmosféricos de la naturaleza con una nueva sensibilidad y una mentalidad abierta a captar la variedad de sus manifestaciones, con el objetivo estudiarlas, analizarlas e intentar trasladarlas a la tela, convirtiéndolas en alimento para su producción paisajística. La selección incluye un gran número de producciones de estas características: notas, apuntes o esbozos protagonizados por el comportamiento de los agentes naturales (nubes, celaje, viento, etc.). Todas ellas conforman un repertorio visual que ejemplifica un cambio de actitud, dominada por la necesidad de establecer una relación empática con la naturaleza, de escucharla, con el objetivo de transmitir una nueva veracidad poética que supere las tradicionales implicaciones sentimentales que suscita su contemplación. Se trata de superar el principio de la verosimilitud, como un precepto heredado de la teoría artística renacentista, para tender a reflejar una mirada más objetiva, en la que los sentimientos queden neutralizados por una naturaleza que se comporta con una implacable mecánica y se muestra esquiva a ser reducida a una imagen bucólica y estereotipada.

Por otra parte, ya es sabido que Martí i Alsina ejerció un claro ascendente y un marcado liderazgo sobre un grupo de pintores formados en el entorno de su taller y entre los que siempre han sido

citados, de forma reiterada, los nombres de algunos de los artistas presentes en la exposición, como es el caso de Joaquim Vayreda (1843-1894), Josep Armet (1843-1911), Baldomer Galofre (1845-1902) o Jaume Pahissa (1846-1928), de quien la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya no conserva ninguna obra pictórica, pero sí un grupo de una treintena de dibujos, muy poco conocidos. Parece lógico suponer que un pintor tan prolífico, con un alto nivel productivo, un auténtico empresario pictórico, capaz de regentar tres talleres al mismo tiempo, con el fin de satisfacer un alto volumen de encargos, se rodeara de numerosos ayudantes.

Igualmente, podemos imaginar que esta importante empresa pictórica debería estar organizada de acuerdo a unos criterios de especialización o de división del trabajo. Sobre esta cuestión apuntamos, como hipótesis de trabajo, basada en comparaciones estilísticas, la posibilidad de que las figuras humanas de algunas de las obras, firmadas por Martí i Alsina, fueran realizadas por Joaquim Vayreda.

De hecho, como demostraron Jordi Carbonell y Jordi González, Vayreda se formó en el taller de Martí i Alsina, y un gran número de producciones suyas ponen de manifiesto esta vinculación. Estas coincidencias estilísticas se observan en algunos paisajes nevados del discípulo, que evocan modelos del maestro, o en una marina, propiedad del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 11391), presente en la exposición y que los autores dataron entre 1873 y 1875. La temática representada por Vayreda, en la citada obra, constituyó un motivo paisajístico recurrente en la actividad pictórica de Martí i Alsina. Hasta nosotros han llegado un gran número de obras que, a partir de un mismo escenario —el del mar embravecido—, incluyen un gran número de variaciones: naufragios, embarcaciones a merced de un temporal, barcos embarrancados en la playa o, simplemente, la imagen de una tormenta. Todas estas producciones ponen de manifiesto una sensibilidad romántica, casi podríamos decir una visión panteísta, muy acusada. El movimiento de la naturaleza cambiante, en permanente proceso de metamorfosis, las vibraciones atmosféricas, la empatía sentimental con el paisaje o la representación de una realidad fenoménica constituyen algunos de los aspectos que definen la poética paisajística de Martí i Alsina. Sin duda, se trata de un tipo de composiciones, estudios, muy bien representados en la muestra, que no encuentran ningún equivalente en la historia del arte catalán, salvo los trabajos, fundamentalmente acuarelas y algunos de ellos presentes en la exposición, que realizó Marià Fortuny (1838-1874), los cuales sorprenden por su luminosidad, gran virtuosismo y alto nivel de excelencia.

La citación de la obra de Fortuny es muy pertinente, porque uno de los aspectos que permite descubrir la exposición es el gusto del pintor por el cultivo del paisaje, un género con el que casi nunca se le ha identificado. Sin embargo, la ausencia de trabajos de este tipo, salvo alguna incursión esporádica, no resta importancia a su contribución como un autor atento a la incorporación de los factores climáticos

y atmosféricos a su producción. Son muchas las producciones que reflejan el interés del reusense por los resultados de su experiencia de trabajo al aire libre, sin que de esta relación se derive una inclinación convencional por la temática de paisaje. Fortuny pone de manifiesto una inquietud, una necesidad de construir un lenguaje que armonice su tendencia al perfeccionismo estético con un lenguaje más veraz que esté conectado con el latido de la naturaleza. En realidad, para él, la práctica de trabajar al aire libre no es un fin en sí mismo, sino un medio, una metodología, que lo ayudó en su objetivo de crecer profesionalmente y en su formación permanente; el descubrimiento de una naturaleza cambiante, imprevisible, se transforma en un incentivo, un estímulo, que lo ayuda a superar nuevos retos compositivos y le permite efectuar un constante ejercicio de reciclaje pictórico, evitando el riesgo de caer en una posición acomodaticia. No en vano, uno de los aspectos más destacados de la muestra, en tanto que sorprendentes, es la importancia que la temática de la naturaleza alcanzó en la obra de Fortuny y cómo los resultados obtenidos fueron muy brillantes y eficaces.

De hecho, existen otros autores, también presentes en la exposición, que, aunque no han sido reconocidos, tradicionalmente, como pintores paisajistas, también han constituido un auténtico descubrimiento, como es el caso de Baldomer Galofre (1846-1902) o Antoni Fabrés (1854-1938), quienes siempre han sido adscritos a la pintura de género y muy rara vez se les ha identificado con el género del paisaje. Ahora bien, algunas de las composiciones de la muestra pueden contribuir a ponderar esta percepción y a rectificar algunas afirmaciones rotundas que no han valorado suficientemente la aportación de ambos artistas a esta temática. Ambos autores practicaron un estilo preciosista, refinado y esmerado, que, en algunos casos, les otorgó una pátina artificial, muy poco realista, fruto, sobre todo, en el caso del segundo, de su tendencia a refugiarse en las prácticas de taller o en un probable uso de la fotografía. Sin embargo, sin menospreciar este componente de taller, lo cierto es que la poética de Fabrés abre las puertas a nuevas experiencias, de carácter tardorromántico, en las que la naturaleza es contemplada como una fuente de un estado psicológico de incertidumbre, de desasosiego emocional, que nos adentra en un mundo de sensaciones desconocidas y que pueden provocar reacciones de duda, de temor, ante la aparición de fuerzas desconocidas, insertadas en una atmósfera de misterio, fantasía o imaginación. Es indudable el hecho de que Fabrés sabe dominar, de forma magistral, estos mecanismos, y su obra es capaz de sugerir este tipo de sensaciones que nos permiten vislumbrar a un artista con un gran potencial estético, capaz de superar los registros más previsibles. Sin embargo, no es menos cierto que su poética suele incorporar una mirada irónica de la realidad que contribuye a despojarla del aura romántica de trascendencia que caracteriza esta tipología de obras y muy a menudo las convierte en ejercicios de tipo metaartístico. También es cierto que su producción, como la de muchos coetáneos suyos, entre los

que podemos mencionar el nombre de Apel·les Mestres (1854-1936), estuvo influenciada por una narrativa popular (cuentos, fábulas, leyendas) que se incorporó al relato simbolista de finales del siglo XIX y que sirvió para franquear la frontera que, tradicionalmente, separaba la alta de la baja cultura.

Las anteriores consideraciones, especialmente las de carácter formal, son perfectamente extrapolables a la obra de Galofre, un artista con un alto dominio técnico, dotado de un gran talento para la creación de efectos estéticos atmosféricos, que da una buena prueba de su incomparable virtuosismo.

Uno de los ámbitos expositivos es el dedicado a la figura del viajero-artista, como contrafigura de la del *flâneur*, creada por Charles Baudelaire (1821-1867), cuando, en el contexto del fenómeno urbano, vinculado a la ciudad de París, el poeta hace referencia a la aparición del caminante que pasea por las calles de las grandes urbes, descubriendo los encantos y las sorpresas que le ofrece el entramado urbano formado por unas construcciones artificiales que se sitúan en las antípodas de la imagen de una naturaleza bucólica e incólume. Es interesante subrayar, como un elemento nuevo en la poética del siglo XIX, el descubrimiento de la ciudad como una fuente de experiencias artísticas e impresiones estéticas. La mirada poética de Baudelaire contempla la vida urbana como una realidad dual y contradictoria: es al mismo tiempo paraíso e infierno. El efecto estético del destello fugaz, convertido en materia de recreación poética, se acompaña de un mensaje desesperanzado ante la perspectiva de un progreso económico y social que todo lo banaliza y envilece. Para el poeta, la ciudad, concebida como un espacio artificial —opuesto a la naturaleza—, permite iluminaciones y momentos estéticos únicos; pero, como contrapartida, esta experiencia estética ha perdido, definitivamente, el aura de la redención que caracteriza a la belleza clásica y presenta una dimensión efímera que a finales del XIX culminará con la aparición de la estética decadentista.

En el caso que nos ocupa, el protagonista de nuestras composiciones se afirma como una personalidad que, como el *alter ego* urbano, también queda cautivado por las sorpresas que le proporciona el escenario de una naturaleza desbordante y que se manifiesta de forma esplendorosa, incondicionada y que contribuye a enriquecer la experiencia estética, el ideal de belleza que persiguen muchos de los caminantes solitarios que se transforman en antagonistas de quienes encuentran la inspiración en el marco de los denominados *paraísos artificiales*. A pesar de las evidentes diferencias, en ambos casos, el factor del azar se transforma en un catalizador necesario para amplificar los efectos de ambos tipos de experiencias, dado que, en ambos casos, el caminante pone de manifiesto una actitud muy receptiva a captar todo lo que va descubriendo y encontrando en su andar sin rumbo fijo. Esta figura se encuentra muy bien caracterizada en la literatura canónica europea, desde la época medieval,

ejemplificada en la carta escrita por el poeta Francesco Petrarca (1304-1374), en la que reconstruye, de forma ficcionada, el relato de su legendaria ascensión al Monte Ventoux, acaecida en el año 1336, hasta las curiosas *promenades* realizadas por Rousseau y que encarnan la idiosincrasia de la filosofía natural enciclopedista.

En este sentido, una de las aportaciones más nuevas de la exposición es la visibilidad y el protagonismo que, a partir de algunas obras, adquiere la figura de alguno de los pintores y también algunos dibujantes, que se adentran en la investigación de la experiencia natural, desafían las inclemencias climáticas e, incluso, en el caso del pintor Jaume Morera (1854-1927), se atreven a emular las hazañas que protagonizó Petrarca, ascendiendo a la cima de las montañas de la sierra del Guadarrama, desde las que puede incentivar su capacidad de observación y la captación de los detalles atmosféricos que el artista reprodujo con gran detalle y mucha concreción en algunos de sus paisajes. La imagen del pintor representado en la cima de una montaña es muy icónica, porque tiene una fuerza y una potencia indudables. Visualmente transmite la épica de las grandes hazañas, en este caso protagonizada por un humilde pintor que se transforma en un héroe que combate las adversidades y las dificultades del trabajo al aire libre. Su actitud va más allá de lo habitual en este tipo de ejercicio, dado que no se limita a contemplar el espectáculo de la naturaleza desde un espacio de confort y seguridad, sino que se atreve a emprender nuevas aventuras y a aceptar el reto de su desafío.

El artista se fusiona con su entorno, se mimetiza con él y bebe en las fuentes de una naturaleza exuberante que le proporciona la experiencia de la belleza y también la posibilidad de conocer con la meticulosidad del biólogo, del naturista, sus expresiones más íntimas.

No podemos menospreciar la presencia, como un elemento importante, de los álbumes o cuadernos de dibujo, como un instrumento primordial en la configuración del modelo de artista del siglo XIX. La muestra incluye una selección de una tipología representada en la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados, y entre la que se encuentran ejemplos notables del uso de una fórmula que se hizo más extensiva entre los artistas que trabajaron al aire libre y que les permitió utilizar sus páginas para representar todo lo que podía ser susceptible del interés de sus propietarios. No faltan, pues, las notas rápidas, ágiles, espontáneas, destinadas a evocar las experiencias vividas o recordar aquellos motivos susceptibles de ser transformados en materia artística para futuras composiciones pictóricas. Igualmente, en sus páginas encontramos una serie de elementos que reflejan una gama muy amplia de intereses, entre los que se abren camino tanto los elementos figurativos como las anotaciones libres y espontáneas de los efectos ópticos de la naturaleza, el esbozo de un paisaje, la copia de una flor o elemento vegetal, u otros aspectos que configuran un repertorio heterogéneo de elementos sin que entre ellas se pueda establecer un hilo conductor que las conecte y les dé una coherencia narrativa

o una unidad. La dispersión, la fragmentación, el azar, la sorpresa inesperada se convierten en componentes en un tipo de ejercicios muy luminosos, como es el caso de las páginas de uno de los álbumes del artista modernista Alexandre de Riquer (1856-1920), en las que podemos encontrar la presencia de un gran número de flores, caracterizadas por su exuberancia, por una riqueza visual y de color, que permite gozar de una experiencia estética única, que nos acerca a la idea de la belleza más clásica y estereotipada, la de la representación de los elementos que forman parte de la botánica y la flora más cercana con un indisimulado componente decorativo y ornamental. En muchas de las composiciones se vislumbra la dimensión de aplicación de unos motivos que el autor utilizará en otras disciplinas, como la pintura o el cartel. En este contexto, aunque no se puedan considerar producciones vinculadas a un álbum, resulta conveniente hacer referencia a los trabajos realizados por Teresa Lostau (1884-1923), autora de un conjunto de dibujos de flores, concebido como un auténtico tratado de botánica, de características eruditas, dado que en el reverso de las hojas se identifica el nombre de cada especie con su nombre en latín. Además de esta inscripción, los reversos también incluyen más información, fecha y lugar, sobre las circunstancias de realización de las composiciones creadas por una de las únicas mujeres pintoras que se encuentra representada en la exposición, autora de un grupo de 46 obras de estas características. El conjunto fue realizado en 1921, fecha en la que la artista, que se especializó en el cultivo de la temática de flores, coincidió con el que se convertiría en su marido, Xavier Nogués (1873-1941), en los trabajos de decoración de la residencia del industrial y coleccionista Lluís Plandiura (1882-1956).

La exposición también quiere contribuir a desmontar algunos de los tópicos que lastran y restringen nuestra percepción y la forma que tenemos de relacionarnos con el mundo exterior. En este sentido, uno de los conceptos que más ha contribuido a condicionar nuestra mirada ha sido el de la aceptación acrítica del término *paisaje*, cuando queremos referirnos a una realidad mucho más compleja y llena de matices. En realidad, la palabra, de origen francés, ha sido desvirtuada y ha acabado formando parte del aparato conceptual gestado por la tradición historiográfica, que acuñó un nombre que ha tenido mucha fortuna pero que no resulta apropiado, porque no tiene en cuenta que la naturaleza, de acuerdo con lo que pensaban los clásicos, que hacían una oportuna distinción entre la expresión *natura naturans* (para referirse a la existencia de formas vivas orgánicas en permanente cambio y transformación) y la denominada *natura naturata* (asociada a las formas aparentemente inmutables y bien definidas), puede tener vida propia y adquirir diversas formas y tipologías.

Un camino que se abre: la naturaleza a través del impulso artístico

Aleix Roig. Co-comisario de la exposición

A continuación, una vez expuesto el relato de la muestra en términos generales, se procede a seguir un recorrido por los ámbitos de esta. Afortunadamente, se ha contado con un rico abanico de posibilidades a la hora de estructurar las áreas. Así, las secciones sujetas al discurso han podido tener una considerable representación de obras con un alto contenido artístico, algo que se ha logrado, sobre todo, gracias a los ricos fondos del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya, así como a la sección de Arte Moderno del mismo centro y en las cesiones realizadas por el Museu d'Art Jaume Morera y el Museo Marítimo de Barcelona.

La exposición *El latido de la naturaleza* tiene en los álbumes de dibujo una deliberada prefiguración hacia algo que se va describiendo a lo largo de todo el recorrido de la muestra.

Este tipo de álbumes contenían a menudo una serie de pequeñas notas y esbozos que acababan configurando la génesis de alguna pintura realizada en el interior del taller del artista, si bien buena parte estaban definidos por páginas llenas de dibujos ágiles y espontáneos destinados a la intimidad de su propio creador, y disponían al mismo tiempo de un valor autónomo.

Se trataba de piezas personales, con una amplia variedad tipológica condicionada por los intereses del momento. En el caso de la representación de la naturaleza se podía plasmar la grandeza de un horizonte inalcanzable, como es el caso del *Paisaje marroquí* (MNAC 105845-018) de Marià Fortuny, una pieza que centra sus intereses en la fenomenología atmosférica. Por otra parte, la delicada minuciosidad de *Rosa laurel* (MNAC 108630-005) de Alexandre de Riquer (1856-1920) pone énfasis en la representación de los detalles más ínfimos de la naturaleza, esas pequeñas formas orgánicas que, sumadas unas a las otras, acaban formando conjuntos que determinan un espacio natural.

Además, la temática de la ruina, uno de los motivos más recurrentes del artista romántico, también aparece en algunas de estas joyas de pequeño formato. Es el caso de dos dibujos (MNAC 3180-D y MNAC 3181-D), en los que se representan las ruinas del castillo de Centelles bajo la dirección de Lluís Rigalt, que, junto con Claudi Lorenzale, es una de las figuras más destacadas del Romanticismo catalán. Como bien se ha dicho previamente, este realizó una aproximación al patrimonio catalán basada en el interés por el pasado medieval. Alejándose de la más accesible y recurrente monumentalidad clásica, Rigalt buscó anecdóticas construcciones en un pospaís agreste y desconocido, que encontraba en el diseminado patrimonio medieval una rica fuente de inspiración.

Por último, en este espacio dedicado exclusivamente al pequeño formato también encontramos referencias que citan la figura del artista que se adentra de lleno en la naturaleza. Este es el caso de

los dibujos *Hombre tumbado* (MNAC 51438-D) y *Fuente del Coure* (MNAC 51439-D), pertenecientes a uno de los álbumes expuestos de Apel·les Mestres (1854-1936), en los que se reproduce la propia descripción del entorno realizada desde un austero cuaderno.

Nos encontramos así con un enlace directo al ámbito dedicado al llamado '*flâneur*' de la naturaleza. Ya en este espacio encontramos la significativa acuarela realizada por Josep Oriol Mestres (1815-1895) en la que aparece Claudi Lorenzale sobre un equino (MNAC 50628-D). Este último se representa en el contexto de una salida en la que tomaría notas sobre los elementos naturales. En este sentido, cabe recordar que el corpus de aprendizaje nazareno también incluía la realización de pequeñas salidas fuera de la academia, muchas de ellas, más destinadas a plasmar el entorno urbano inmediato que el natural. Dicho esto, la pieza se encuentra fuera de cualquier parámetro estudiantil y refleja una salida casual del propio Lorenzale, quien había regresado de Roma el año anterior. Arquitecto de raíz neoclásica, Mestres fue uno de los pioneros que estudiaron los restos arqueológicos del templo y las murallas romanas de Barcelona. Formado en la escuela de La Llotja, compartía generación con el maestro nazareno, con quien, tal y como delata el dibujo, mantendría una cierta amistad o compañerismo. Lejos de recordar la actividad profesional de Mestres, la acuarela es una nota informal que se convierte en una crónica íntima del espíritu curioso del artista, y también del artista ocasional, que sale al exterior del estudio para encontrar una fuente de inspiración.

Captando este impulso que lleva al hombre a descubrir las riquezas del mundo que lo rodea, encontramos dos obras destacadas de Jaume Morera i Galícia. Sin duda, se trata de uno de los paisajistas más significativos de la pintura catalana, y es también uno de los artistas ilerdenses más destacados a lo largo del tiempo. A pesar de haberse formado bajo los preceptos académicos de Carlos de Haes (1826-1898), que era partidario de la gestación del cuadro de paisaje en el taller a partir de los esbozos realizados al aire libre, Jaume Morera se insertaba totalmente en el paisaje, apostando decididamente por el pleinairismo. A lo largo de su vida, el pintor pudo visitar buena parte de Europa, primero Roma como pensionado en 1874 y después mediante varias salidas a Holanda, Bélgica y Francia. Si bien el artista fijó Madrid como lugar de residencia, siendo la imponente sierra de Guadarrama un recurrente escenario donde plasmar indómitos lugares que dejan cautivado al espectador por su naturaleza inhóspita y amenazadora, gélidas cumbres nevadas solo dominadas por los autóctonos más intrépidos, el creador apostaba firmemente por un tipo de paisajes extremos, a menudo con reminiscencias de algo que estereotipadamente podría parecer más propio del norte de Europa que de nuestras latitudes. Así pues, rehuía el plácido y supuestamente dominado paisaje mediterráneo en favor de parajes más abruptos, como las imponentes montañas o el accidentado paisaje del Cantábrico. Jaume Morera ejemplifica el ideal del *flâneur* de la naturaleza, quizás incluso de forma más significativa que ningún otro artista presente en la muestra. Sin embargo, su impulso

por representar estos lugares inaccesibles, esquivos y peligrosos lo sitúa en una posición en que la pulsión artística supera a la propia autoprotección. *El pintor y su guía* (MALL-0214) mantiene una evidente correlación con la pequeña nota de Josep Oriol Mestres. Con todo, este óleo muestra la realidad de un horizonte nublado sobre un páramo desprovisto de arboledas. El terreno se convierte en una incógnita para el artista viajero, siendo esta aún más acusada por la niebla que se deja entrever. Afortunadamente, este dispone de una figura auxiliar que lo acompaña durante la dura travesía, lejos queda la tranquilidad encorsetada entre los muros del taller. Casi como si se completara el trayecto descrito en la obra anterior, el lienzo *Peñalara (Sierra de Guadarrama)* (MNAC 024635-000) presenta al artista ya en su destino. Como bien se ha dicho previamente, el interés por la sierra de Guadarrama se ve influido por el redescubrimiento de este paraje realizado por la Institución Libre de Enseñanza. Esta recuperación se consolidó a partir de 1886 en la fundación de la Sociedad para el estudio del Guadarrama, en la que geógrafos, geólogos, escritores y pintores comparten excursiones. Aunque el propio Carlos de Haes, maestro de Morera, así como otros artistas, ya habían representado este paraje, fue el leridano quien consolidó su éxito como motivo pictórico. Según señala Jesús Navarro i Guitart, este hecho ocurrió después de que el catalán presentara varios trabajos en las exposiciones nacionales de los años 1897, 1901 y 1904, así como en otras muestras de varios países europeos y americanos, con esta sierra como protagonista. En 1927, Morera publicó el libro *En la Sierra del Guadarrama. Divagaciones y recuerdos de unos años de pintura entre nieves*, lectura recomendada en la que el pintor repasa los itinerarios de sus salidas a lo largo del Guadarrama, que se iniciaron, tal como describe el artista, en invierno de 1890. Este óleo correspondería al recorrido realizado por el valle de Canencia en 1904 y muestra la cumbre de Peñalara, que es la más alta de toda la formación montañosa y el punto de unión tradicional entre las dos antiguas Castillas, así como el lugar donde se abren el valle del Lozoya y el valle de Valsaín. En un homenaje a sí mismo y, por extensión, a aquellos artistas-viajeros más intrépidos que no dudaban a la hora de adentrarse en parajes hostiles, el artista sitúa en primer término la figura del pintor. Resistiendo las inclemencias del tiempo, el creador permanece impasible frente al reto de plasmar un paisaje que lo supera con su grandilocuencia. Abstraído del frío de la intemperie, el artista alza la vista hacia el horizonte. Aunque Morera abrazó plenamente los preceptos del realismo, esta referencia nos recuerda a *El caminante sobre el mar de niebla* (Hamburger Kunsthalle HK-516) de Caspar David Friedrich (1774-1840), paradigma del redescubrimiento de la naturaleza realizado por el individuo romántico. Esta referencia evidencia una vez más la dificultad para categorizar los distintos lenguajes surgidos con la naturaleza como motivo principal.

Siguiendo en este ámbito, los rápidos apuntes de Ramon Martí i Alsina buscan capturar velozmente la volátil transformación de las nubes empujadas por el viento. Tal como se ha descrito previamente, el

barcelonés supo transgredir los límites de su formación romántica en favor de un nuevo lenguaje que incorporaba una visión de la realidad de carácter marcadamente naturalista. Surgía así una nueva veracidad que rehuía la aproximación teatral, casi escenográfica, hacia la naturaleza. Martí i Alsina mantuvo un anhelo irrealizable, buscando inmortalizar una realidad indefinida y en perpetuo movimiento. Así, el barcelonés nos abre paso a los dos siguientes ámbitos en los que se muestran, por un lado, los detalles más ínfimos que configuran los ecosistemas y, por el otro, la majestuosidad de los fenómenos más vastos de la naturaleza.

De menor a mayor tamaño, el siguiente apartado de la exposición muestra cómo el proceso de creación artística requiere la citada observación de cada uno de los elementos que acaban definiendo algo representado. El escrupuloso análisis que se debe realizar a menudo mantiene una estrecha relación con el estudio científico, y se plasma con el arte la asimétrica y azarosa forma de los elementos orgánicos. Sin embargo, por encima de la singularidad de las diversas irregularidades, tanto el artista como el científico son capaces de identificar los patrones comunes que definen una especie biológica o, incluso, un mineral. Nos reencontramos así con la síntesis de aquella búsqueda de conocimiento, surgida a partir de la *Crítica del juicio*, según la cual la estética puede aproximarnos a la realidad desde una óptica espiritual capaz de complementar la fría lógica racional.

Así pues, cada uno de estos motivos orgánicos acaban convirtiéndose en los ingredientes que configuran un paisaje, que cada artista describe a partir de su lenguaje personal. En consecuencia, encontramos algunas representaciones de carácter más convencional, como las aportaciones de Teresa Lostau, de carácter similar al álbum de Alexandre de Riquer expuesto en el primer ámbito, que cumplen sin embargo a la perfección con las funciones asociadas a su creación, si bien se han buscado ejemplares presentes en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya que destacan por su singularidad. Consiguientemente, descubrimos una amplia variedad de recursos artísticos al servicio de estas representaciones, que determinan su forma final y se convierten en los mejores de los casos en piezas de una excepcional sugestión.

Dos estudios de troncos (MNAC 66866-D y MNAC 11890-D), obras de Josep Armet (1843-1911) y Antoni Fabrés (1854-1938) respectivamente, presentan un lenguaje con ciertos paralelismos. El vigor presente en los nudos de la madera se acentúa con la dureza de unos trazos que perfilan ásperamente las vetas que la conforman. Si bien lo que en el caso de Armet es una forma ambiguamente definida entre la vida y la muerte, entre la total decadencia y el rebrote, en el caso de Fabrés es una monumentalidad claramente decadente y desesperanzada. Las particularidades caprichosas de las formas orgánicas del árbol nos alejan de algo ideal. Fabrés opta por describir un fragmento de naturaleza húmedo, podrido y vacío, pero que a la vez parece aferrarse a la rígida entereza de un

pasado no muy lejano. Posteriormente, a modo de clausura, nos explayaremos más a la hora de describir la producción de Antoni Fabrés, la cual tiene un particular protagonismo en el último ámbito. Por otra parte, de Josep Armet podemos decir que fue un más que digno discípulo de Ramon Martí i Alsina, deudor de sus preceptos naturalistas desde su época como estudiante de La Llotja. A principios de la década de los sesenta viajó a Roma y se introdujo en el círculo de Marià Fortuny. Artista polifacético y prolífico, diversificó su producción entre el paisajismo, la pintura de género, el retrato e incluso la pintura decorativa, y destacó también su labor como grabador.

Un elemento tan presente en el imaginario sentimental de nuestra realidad mediterránea, como lo son los agaves, también tiene un destacado protagonismo en esta sección. Concretamente, encontramos *Paisaje* (MNAC 6029-D), de Claudi Lorenzale, una obra que, pese a ser un apunte de lo natural, presenta un encuadre completamente escenográfico. Partiendo de esta disposición, el entorno solo se interpreta como telón de fondo de una escena no materializada que se realiza siguiendo las proporciones humanas. Así pues, los mismos agaves se convierten en un elemento supeditado a una composición teatral y artificiosa, que es la auténtica protagonista, pudiéndose sustituir esta especie por cualquier otro tipo de motivo vegetal sin perder el efecto deseado.

Por el contrario, el *Estudio de agaves* (MNAC 1534-D), realizado por Ramon Martí i Alsina, sí tiene, tal y como se puede apreciar con el mismo título, los agaves como claros protagonistas. Los dos conjuntos representados por Martí i Alsina, aparentemente descontextualizados, no necesitan algo externo. Efectivamente, las plantas son las protagonistas, el dibujante realiza una libre interpretación, con ágiles y marcados trazos de lápices conté y yeso, de la intrincada disposición de los agaves. En ningún caso podemos ver perfilada ninguna de las pequeñas espinas que delimitan las vertientes de cada corte, si bien el peso de las hojas está perfectamente descrito en cada curva y la especie se identifica inmediatamente a partir de su disposición.

Saliendo del ámbito biológico para adentrarnos en el no menos interesante mundo geológico, encontramos *Paisaje rocoso* (MNAC 26707-D) de Jaume Pahissa (1846-1928). El artista es conocido sobre todo por su labor como ilustrador, aunque también llevó a cabo un gran número de aportaciones con la naturaleza como protagonista, deudoras también de las enseñanzas de Ramon Martí i Alsina. En este caso, las rocas generan un rico juego de volúmenes, sobre los que se muestran magistralmente las brechas propias de la erosión de la piedra tosca.

Seguidamente, la obra *Oro y azul* (MNAC 10888) de Joaquim Mir (1873-1940) también tiene en la roca desnuda a uno de sus protagonistas. Las sinuosas formas se describen a partir de acertados toques de color. El estallido lumínico y colorista de la obra del pintor descompone el paisaje en pequeñas unidades que acaban formando en la retina todo un conjunto orgánico, sirviéndose de un lenguaje tan único como excelso. El tratamiento llevado a cabo, según el cual el artista delimita perfectamente

los colores a partir de la creación de varios conjuntos de masas, capta el canto de cada roca como una singularidad sometida a un patrón universal. Sin embargo, incluso el elemento más estático parece moverse siguiendo el ritmo dictado por los cambios de luz. Así pues, el recurso artístico empleado por Mir no solo se convierte en un gozo visualmente, sino que también es uno de los que mejor representa la constante y azarosa metamorfosis de la naturaleza. Incluso los tonos azafranados que caracterizan buena parte de sus obras nos hacen descubrir una luz crepuscular que en este caso nos invita a adentrarnos hacia la sugestiva gruta que se abre sobre el agua.

La *Caja paleta de Marià Fortuny con paisaje en la base interior* (MNAC 045966) sintetiza buena parte de algo expresado a lo largo de los ámbitos anteriores. En efecto, sobre un soporte auxiliar, seguramente utilizado durante algunas salidas al aire libre, el artista realizó un pequeño paisaje a partir de ágiles pinceladas. Estas últimas se entremezclan de forma orgánica con las manchas de pintura presentes en el mismo objeto, fruto de la misma actividad del pintor. El pequeño apunte que casi se vislumbra también prefigura buena parte de algo expuesto en el siguiente ámbito.

Efectivamente, el siguiente apartado se dedica a la misma fenomenología atmosférica y natural, donde el genio de Reus tiene una destacada representación.

Antes de continuar, cabe recordar que el enfrentamiento directo del artista con la naturaleza a través del *plein air* lo situaba frente a un infinito número de variables surgidas a partir de los diversos fenómenos atmosféricos y naturales. Los fenómenos que definen los distintos horizontes afectan directamente a los árboles, las rocas y los animales, y surge a través de la luz una perfecta simbiosis entre cielo y tierra. Estos tipos de eventos empequeñecen al espectador que los contempla cuando se muestran en su faceta más rotunda. Así pues, la fuerza de las tormentas cautiva al más valiente y la inacabable niebla sugiere un camino incierto, siendo este último tan difuso y misterioso como el que se abre detrás de la cegadora e implacable luz meridional.

Precisamente en Fortuny encontramos el ejemplo más logrado entre quienes buscan plasmar esta luminosidad propia de las latitudes mediterráneas. En este espacio descubrimos un gran número de obras del reusense que plasman amplias panorámicas de la costa norteafricana. La gran mayoría de estas piezas son acuarelas que sirvieron de estudios preparatorios para el lienzo *La batalla de Tetuán* (MNAC 010695-000), presente en este museo. Con motivo de este encargo monumental, el artista realizó un gran número de apuntes de personajes marroquíes, soldados españoles, armamento, indumentaria y, algo que nos interesa especialmente en esta ocasión, el entorno natural que se abría frente a él. En efecto, más allá del acontecimiento bélico, conocido de primera mano a partir del relato de los militares, ese viaje significó para el pintor un descubrimiento sobre la radiante luz meridional. Esa claridad abrumadora fue determinante para su arte. Desde entonces buscaría esta luz en sus viajes hacia parajes meridionales, alejados también de las obligaciones y el ajetreo de Roma, ya fuera en el

mismo Marruecos, en Granada o en Portici.

Tal y como se ha avanzado previamente, casi nunca asociamos la figura de Fortuny con el paisajismo o, dicho de otro modo, con su relación con la naturaleza, si bien, a pesar de no tener una inclinación convencional por el paisaje, existe un gran número de ejemplos destacados a lo largo de su trayectoria. Entendiendo su propio arte como un ente en constante proceso de evolución, la cual bien podemos decir que no siempre responde a una lógica completamente lineal, el reusense encontró en el pleinairismo un método para captar algo cambiante. Así pues, el entorno natural era una fuente de estímulos directa que ayudaba a transformar su pintura en todas sus vertientes, incidiendo incluso en aquellas obras de carácter más convencional.

Desde estas líneas se invita a buscar el rico fondo de obra gráfica de Marià Fortuny i Marsal perteneciente al Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Se trata de una recopilación privilegiada de la que se han elegido algunos de los ejemplares paisajísticos más destacados con motivo de esta muestra. Allí encontramos notas ágiles, a menudo de un sintetismo cercano a la abstracción, que evidencian un lenguaje audaz, efectivo y, sobre todo, personal, menos conocido que los magníficos óleos con los que acostumbramos a definir el arte de este creador. Sin duda, se trata de un fondo de un alto valor tanto cuantitativo como cualitativo, y cabe destacar también el amplio abanico tipológico de las representaciones. Así pues, estas estaban sujetas al azaroso impulso de un momento determinado que obliga al artista a representar un elemento concreto, a las fuentes de inspiración que bien pueden responder al propio disfrute o, incluso, al pragmatismo de un posible uso futuro.

Aún en este ámbito, en uno de los escasos óleos expuestos en la muestra encontramos una referencia que también nos recuerda a la obra de Fortuny. Concretamente, nos referimos a *Pavos (Sant Pol de Mar)* (MNAC 4027), de Nicolau Raurich Petre (1871-1945). Los expeditivos toques con los que se define el plumaje de las aves recuerdan a los empleados por Fortuny para representar las gallinas de la obra *Herrador marroquí* (M010703-000), expuesta en este propio museo. Por otra parte, la claridad de la pared encalada también recuerda algunos de los trabajos realizados por el reusense, sobre todo en algunas piezas de Granada, o incluso en *Puerta de una casa en Toledo* (Museo del Prado P08035) de Martín Rico (1833-1908), obra paradigmática del gusto por representar la resplandeciente blancura de este revestimiento arquitectónico popular.

Las obras de Nicolau Raurich se caracterizan por la denominada *costra* con la que son realizadas. En efecto, el artista aplicaba la pintura a partir de capas inusitadamente gruesas y generaba así una serie de volúmenes tridimensionales que parecían prefigurar la pintura matérica. Esta tridimensionalidad trasladada al lienzo, o en este caso a la madera, acentúa el carácter cambiante de la naturaleza incluso una vez finalizada la obra de arte. Sin embargo, la percepción de la pintura varía en función de la

posición del espectador y del tipo de iluminación de una forma mucho más elevada en las obras de Raurich que en los trabajos más convencionales resueltos sobre una casi perfecta bidimensionalidad. Así pues, el grosor de la propia materia pictórica acaba convirtiéndose en un elemento transformador más, que ofrece al espectador un gran número de variables posibles y lo hace partícipe del azar del arte y la naturaleza ya no solo como un sujeto, *a priori*, pasivo.

Volviendo a algo propio del dibujo, la serie de nubes de Joan González Pellicer (1868-1908) también atestigua una aproximación a la naturaleza realizada a partir de un lenguaje con una marcada huella personal.

La dedicación de Joan González Pellicer (1868-1908) a las artes decorativas e industriales, así como la preponderancia de su hermano, el escultor Juli González Pellicer (1876-1942), hicieron que este quedara relegado a una posición secundaria dentro de la historiografía catalana hasta su recuperación entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado. Dicho esto, el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya dispone de un notable fondo de obras del artista del cual se han podido escoger tres piezas de lograda calidad. En este caso, el barcelonés optó por representar la sinuosidad de las nubes a partir de un marcado claroscuro, enfatizando la sinuosidad de las curvas. Estas pequeñas notas, más acabadas y definidas, recuerdan algunas de las producciones realizadas por Martí i Alsina expuestas en uno de los ámbitos anteriores. Sin embargo, a pesar de utilizar lenguajes completamente diferentes, la génesis de estas obras recae en el interés de representar este elemento natural en constante movimiento.

Por último, reencontrándonos con un artista notablemente representado en la muestra, encontramos *Sierra de Guadarrama. Cabaña* (Museo de Arte de Lleida 0087), de Jaume Morera i Galícia. En este caso, el protagonismo de las cumbres nevadas se comparte con un elemento creado por el hombre. La frágil figura humana, la del pintor, se contraponía en el caso anterior a la salvaje inclemencia de una naturaleza que nos supera. Sin embargo, en este lienzo encontramos una cabaña de piedra en seco en primer término, sustituyendo al hombre, la cual seguramente resistirá la extrema climatología y el paso del tiempo mejor que su constructor.

Contrariamente a lo que hemos visto hasta ahora, el ilerdense no solo centró su interés en representar paisajes de alta montaña. En efecto, *El latido de la naturaleza* también dispone de dos creaciones de Jaume Morera con el mar y los ríos como protagonistas, fruto de su viaje a Normandía, que nos sirven para introducir el siguiente ámbito: "Tierra última".

La ambigua lejanía del horizonte marino y la impenitente fuerza de las aguas son motivo de fascinación y a la vez de miedo, y pueden paralizar incluso al más experto de los navegantes. El mar se convierte para el artista en un espacio tan indefinido como infinito, y presenta una metamorfosis constante, imposible de captar con el lápiz y el pincel, que solo nos pueden proporcionar una aproximación

atemporal que no deja de ser un constructo generado a partir de pequeños instantes que se van reteniendo en la memoria visual más inmediata. El entorno marino aparece normalmente definido a partir de su vertiente más feroz. Sin embargo, también es habitual la representación del intento humano por dominarlo, una victoria cotidiana solo entendida a partir de la larga tregua que ofrecen las aguas.

Las obras de Jaume Morera previamente introducidas muestran dos motivos diametralmente opuestos. Por un lado, *Playa de Villerville (Normandía)* (Museo de Arte de Lleida 75) describe un mar que, pese a no mostrar una marcada agresividad, pone de manifiesto su fuerza a partir de los restos que ha arrastrado a la playa. La inquietante oscuridad del cielo no nos invita a adentrarnos en el agua. Por el contrario, *El Sena. Cercanías de El Havre, Puerto de Rouen* (Museo de Arte de Lleida 319) es uno de los pocos casos presentes en *El latido de la naturaleza* en el que se muestra un espacio natural aparentemente dominado por el hombre. Así pues, el lienzo representa la perpetua ambición humana de domesticar la naturaleza, y en este caso el medio acuático, que generalmente es más amable en los cursos fluviales que en mar abierto. Aquí, las tranquilas aguas del Sena a su paso por Normandía propician el logro de este objetivo. Por consiguiente, el agua posibilita la actividad humana, emergiendo en torno a los ríos, las poblaciones y las sociedades, y, en resumen, la vida.

Centrados ya en otro artista, el reusense Baldomer Galofre (1846-1902) goza como su paisano Fortuny de una extensa representación en esta muestra. El pintor se formó en el naturalismo tardorromántico de Martí i Alsina, si bien continuó sus estudios en Madrid, donde adoptó cierto anecdotismo. A diferencia de Vayreda, que recogió el testimonio de la escuela de Barbizon, la estancia de Galofre en Roma como pensionado hizo que se reflejara en Fortuny, si bien, tal y como señala Santiago Alcolea, el pintor recibió sobre todo la influencia de distintos grupos de paisajistas italianos. Así pues, en la Ciudad Eterna bebió, por ejemplo, del rigor de Achille Vertunni (1826-1897), si bien ya en Nápoles imitó el vibrante cromatismo y el efectismo lumínico, cercano al simbolismo, de artistas como Domenico Morelli (1826-1901) o Francesco Paolo Michetti (1851-1929).

Galofre dedicó un gran número de obras a los temas marinos, actividad que habría tenido un peso importante desde su estancia en Italia, donde residió como grabador pensionado en la Academia de España en Roma. Así pues, las marinas napolitanas tuvieron una recurrente continuidad después de su residencia en el país transalpino, con ejemplos pintados en Cataluña, Andalucía, Asturias o Galicia. Este ámbito dispone de una de estas piezas, *Marina* (MNAC 7497-D), en la que podemos ver la excelente capacidad compositiva del artista. En este dibujo, el artista acentúa la horizontalidad del espacio a partir de la ola que rompe en primer término, y crea con la espuma una línea que perfila la quietud del mar. Por la vertiente izquierda se aproxima una tormenta amenazadora que romperá esa calma. Este excelso sentido compositivo, así como la insinuación de un peligro que está por venir, es

una característica también presente en la obra *Paisaje* (MNAC 4551-D), que también se encuentra en esta exposición.

Dicho esto, la vertiente más intimidatoria del agua la podemos ver en otras obras, sobre todo en el lienzo de Joaquim Vayreda *Marina (Sète, Languedoc)* (MNAC 11391). Formado en el taller de Ramon Martí i Alsina, Joaquim Vayreda bebió del tratamiento veraz hacia la naturaleza empleado por este. Fundador de la escuela de Olot, Vayreda recibió, aunque con cierto retraso, los preceptos propios de la escuela de Barbizon. Siendo uno de los pocos artistas de la muestra que se dedicó al paisaje de forma exclusiva, su trabajo es recordado sobre todo por las representaciones de parajes de tierra adentro, concretamente de La Garrotxa. La quietud de sus habituales entornos rurales solo se rompe por el acompasado trasiego de unos campesinos que se fusionan con el entorno, respondiendo sus propias miserias a un inalterable orden natural que, tal y como se ha dicho previamente, se percibe desde una óptica conservadora que soslaya el liberalismo urbano de raíz burguesa. Por el contrario, esta marina muestra el salvaje dinamismo de las olas embistiendo una pequeña embarcación. La sufrida tripulación nos recuerda el patetismo de los campesinos citados previamente. Sabedores de que la situación empeorará, tal y como dictamina la progresión de la tormenta, los navegantes han optado por volver a la playa. Una segunda embarcación se ha quedado rezagada en el fondo, siendo su regreso aún más urgente. Entre los elementos enterrados en la playa situada en primer término se parecen advertir los restos de algún naufragio pasado.

La tenacidad del hombre, asociada al anhelo de supervivencia y al inútil apego hacia su propia mortalidad, nunca es capaz de vencer el poder de la naturaleza que nos destruye por una desafortunada causalidad o, en el mejor de los casos, por la inevitable degradación del tiempo.

Así pues, el naufragio de las civilizaciones, de un pasado anhelado y, por extensión, de una juventud esplendorosa, también aparece representado a través del siguiente ámbito, dedicado a la nostalgia surgida de la ruina.

Evitando repetir algo expresando previamente, simplemente cabe recordar que la representación de las ruinas arquitectónicas fue uno de los motivos más recurrentes del arte del siglo XIX y, sobre todo, del Romanticismo. La nostalgia hacia un pasado esplendoroso que ha sido derrotado por las fuerzas de la naturaleza fue determinante en la configuración del imaginario asociado al artista romántico. Indudablemente, los dos grandes protagonistas de este espacio son Lluís Rigalt y Ramon Martí i Alsina. Citando brevemente algo expresado previamente puede verse un proceso evolutivo en los lenguajes pictóricos representados. Así pues, el óleo de Lluís Rigalt *Ruinas* (MNAC 10559) muestra la capilla del castillo de Camarasa bajo una óptica plenamente romántica, con el incentivo de una cierta sensibilidad patrimonial. En el caso de *Ruinas del Palacio* (MNAC 10540) de Ramon Martí i Alsina se abandona el artificio teatralizado en favor de una visión más veraz y que también pretende dar protagonismo al

entorno natural, en este caso, las nubes.

Además, en ambos casos es necesario contextualizar también el hecho de la anecdótica presencia humana como una rémora presente en estos paisajes, según la cual la representación natural todavía se justifica solo a partir de la comparecencia del hombre.

Conclusivamente, el último ámbito de *El latido de la naturaleza* tiene el misterio y la fantasía como protagonistas. Con la ilustración, la naturaleza se entendía solo a partir de un prisma racional que enumeraba la causalidad de los elementos que le dan forma. La fría explicación de las leyes naturales dejaba huérfano el ámbito sensitivo. Rehuyendo este terreno cercado, muchos artistas prefirieron explorar los misterios de la naturaleza ya no a partir de la fenomenología, sino a través de la experiencia personal. Bajo esta premisa surgieron imágenes en las que la libre interpretación del sujeto tiene un protagonismo que lo individualiza, y la comunión entre el hombre y la naturaleza se recupera a través de algo fantástico, misterioso y, sobre todo, personal.

Entre los artistas con representación, la figura de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) sobresale como la más capaz a la hora de definir atmósferas que evoquen estos factores.

La herencia de Francisco de Goya se pone de manifiesto en Eugenio Lucas Velázquez mejor que en ningún otro artista inmediatamente posterior. La presencia de este legado es tan fuerte que incluso ha generado muchas confusiones a la hora de atribuir piezas de ambos. Más allá del dominante legado del aragonés, la obra de Lucas también toma referencias de otros artistas románticos como Delacroix, Füssli, Constable o Turner. Sin embargo, el madrileño no se limitó a recoger estas influencias, sino que también fue capaz de crear un lenguaje autónomo a partir de estas bases, aportando grandes dosis de originalidad surgidas a través de la experimentación. En este sentido, los dibujos del Gabinete de Dibujos y Grabados son una de las pruebas más evidentes de este talante. Sin embargo, en la obra gráfica del artista encontramos los ejemplos más extremos de su personalísimo lenguaje, que son también sus producciones más logradas.

En cualquier caso, la fuerza expresiva del lenguaje desarrollado por el madrileño se caracteriza por la presencia de elementos desdibujados, ambiguamente situados entre la figuración y la abstracción. Concretamente, en el caso de los paisajes se convierte en un reto para el espectador determinar con precisión la exactitud del perfil de las montañas o del horizonte marino. Las masas formadas a partir de manchas crean un espacio dinámico y esquivo, ajeno a la sólida quietud del instante definido. Así pues, las obras *Paisaje ribereño* (MNAC 8069-D) y *Paisaje montañoso* (MNAC 8074-D), presentes en ámbitos anteriores, así como *Composición abstracta* (MNAC 008013-D), se convierten en el paradigma de esta tipología artística. De lo contrario, obras como *Paisaje* (MNAC 8027-D) o *Barco de vela* (MNAC 27004-D), esta última presente en el ámbito “Tierra última”, muestran una pintura de mancha con grandes paralelismos con la llevada a cabo por Victor Hugo (1802-1885) en su faceta como artista

plástico.

Sin embargo, los dibujos del madrileño también contienen a menudo representaciones humanas, siendo este el punto que contiene más paralelismos con Goya. La obra *Capricho* (MNAC 8040-D) es representativa de esta tipología, y genera un espacio opresivo en el que la gran masa oscura que enmarca la escena amenaza a las insignificantes figuras humanas, así como a la frágil estructura que las mantiene.

La penumbra como elemento sugerente de una peligrosa incertidumbre también aparece en algunas de las producciones de Antoni Fabrés. Sus obras nocturnas nos introducen en espacios amenazantes y desconocidos. A pesar de esta aparente sobriedad, el graciense también se permite ironizar sobre la fijación romántica hacia algo desconocido. Así lo pone de manifiesto la explícita referencia al gusto por algo fúnebre, presente en la obra *Cementerio* (MNAC 11824-D).

Yendo más allá, Fabrés caricaturizó el llamado *mal de Werther*, es decir, la dolencia sociológica que corresponde a la fascinación surgida durante el Romanticismo por el suicidio, siguiendo, entre otros, el ejemplo de *Las penas del joven Werther* de Goethe, y que en muchas ocasiones acababa derivando en la materialización del fatal desenlace. Este mal ejemplificaba hasta el extremo las manías evasivas del ideario romántico, que en sus facetas más moderadas solo buscaban una realidad ajena al propio entorno urbano, ya fuera en la propia naturaleza, en un lugar exótico o en un pasado idealizado. El mal de Werther sublimaba la evasión a partir de la propia autodestrucción, entendiendo sin embargo el suicidio como un acto supremo de rebelión y de libertad individual, un acto soberano y de autoafirmación de la voluntad humana.

Así pues, de forma similar a la icónica obra *Sátira del suicidio romántico* de Leonardo Alenza (1807-1845) (Museo del Romanticismo CE0032), *Le lac de la mort* (MNAC 011828-D) de Fabrés ridiculiza esta fijación desde el ideario romántico hacia la propia muerte buscada.

Concluyendo, las fantasiosas visiones del pintor, contengan o no algo cáustico, muestran a la perfección buena parte de algo que hemos visto hasta ahora. Su trabajo presenta aquí un lenguaje tan virtuoso como ambiguo, partiendo de una óptica personal que nos describe parajes atemporales. Estos últimos, a pesar de entroncar con nuestro imaginario, mantienen una cierta irrealidad indefinida cercana al terreno de las insinuaciones. Al fin y al cabo, la naturaleza, entendiéndola como la totalidad de lo real, solo puede ser conocida y representada parcialmente. El hombre es sabedor de que el entorno en el que se encuentra supera sus capacidades, su mortalidad y su entendimiento. Frente a esta verdad irrefutable e inmutable, la pulsión artística se aferra desesperadamente al fútil intento de captar el latido de la naturaleza.