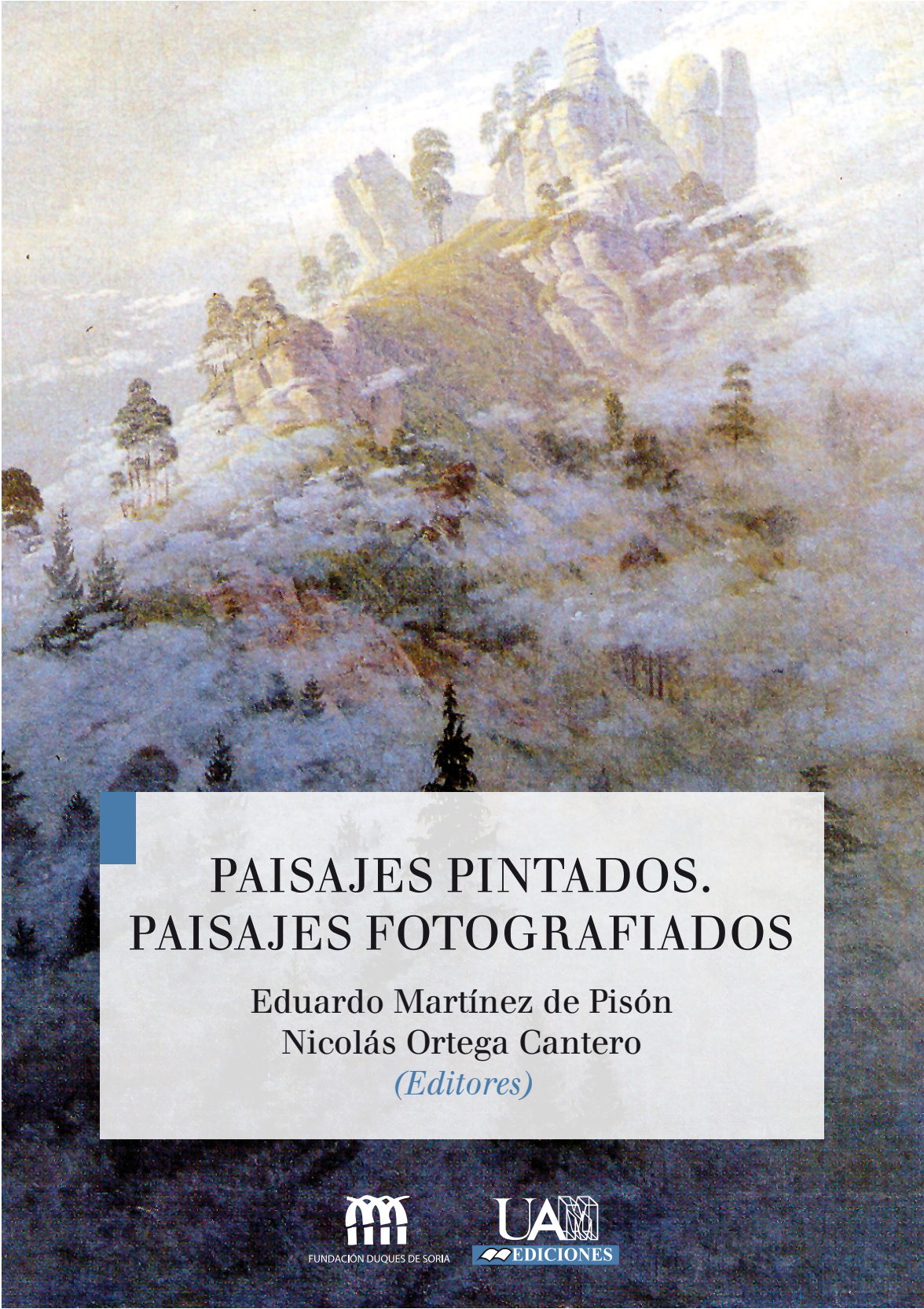




# PAISAJES PINTADOS. PAISAJES FOTOGRAFIADOS

Eduardo Martínez de Pisón  
Nicolás Ortega Cantero  
*(Editores)*



FUNDACIÓN DUQUES DE SORIA



EDICIONES





**PAISAJES PINTADOS.  
PAISAJES FOTOGRAFIADOS**

Esta obra es el resultado del Seminario organizado por el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, y celebrado entre el 10 y el 12 de noviembre de 2016, en Soria.

© 2017 Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica  
[www.fds.es](http://www.fds.es) // [fds@fds.es](mailto:fds@fds.es)

© 2017 Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid  
Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049 Madrid  
[www.uam.es/publicaciones](http://www.uam.es/publicaciones) // [servicio.publicacionesuam.es](mailto:servicio.publicacionesuam.es)

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente (salvo en este último caso, para su cita expresa en un texto diferente, mencionando su procedencia), por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Imagen de portada: Caspar David Friedrich: *Bruma matinal en la montaña*, 1808.

Maquetación: Compobell, S.L.  
Diseño de cubierta: Miguel Ángel Tejedor López  
ISBN: 978-84-8344-590-7



# PAISAJES PINTADOS. PAISAJES FOTOGRAFIADOS

Eduardo Martínez de Pisón  
Nicolás Ortega Cantero  
(Editores)





# Índice

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Nota preliminar.....                                                                                     | 9   |
| Ensayo sobre las claves de las montañas pintadas .....                                                   | 11  |
| <i>Eduardo Martínez de Pisón</i>                                                                         |     |
| La photochromie au service de la représentation en couleur du paysage<br>(1876-1914).....                | 33  |
| <i>Jean-Yves Puyo</i>                                                                                    |     |
| Ciencia y arte. Iconografía botánica y el conocimiento de la naturaleza<br>americana.....                | 49  |
| <i>María del Carmen Meza Aguilar / José Omar Moncada Maya</i>                                            |     |
| Du paysage peint à la photographie du paysage: réciprocités et<br>autonomie.....                         | 79  |
| <i>Hélène Saule-Sorbé</i>                                                                                |     |
| La fotografía y el descubrimiento de los paisajes del oeste de los Estados<br>Unidos: Yosemite.....      | 95  |
| <i>Manuel Mollá Ruiz-Gómez</i>                                                                           |     |
| Dentro de la imagen. Diderot y los paisajes de Joseph Vernet .....                                       | 119 |
| <i>Sabine Forero Mendoza</i>                                                                             |     |
| La imagen fotográfica del paisaje en la Real Sociedad Española de<br>Alpinismo Peñalara (1913-1936)..... | 133 |
| <i>Nicolás Ortega Cantero</i>                                                                            |     |
| Les paysages pyrénéens illustrés de Franz Schrader: repères pour le XXI <sup>e</sup><br>siècle? .....    | 155 |
| <i>Christine Bouisset / Isabelle Degrémont</i>                                                           |     |

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Hayao Miyazaki: paisaje y naturaleza.....                                                                         | 177 |
| <i>Marcella Schmidt di Friedberg</i>                                                                              |     |
| Paisajes urbanos en construcción. Miradas fotográficas de las periferias<br>madrileñas de ayer y hoy .....        | 197 |
| <i>Dolores Brandis / Isabel del Río</i>                                                                           |     |
| A propósito del tiempo, fotografías y planos de los espacios verdes<br>históricos de la ciudad de México .....    | 223 |
| <i>Amaya Larrucea Garritz</i>                                                                                     |     |
| Paz y trabajo: representaciones del paisaje industrial en México durante<br>el porfiriato .....                   | 247 |
| <i>Luis Felipe Cabrales Barajas</i>                                                                               |     |
| Conservar la memoria de la periferia para entender su paisaje. Fotografía<br>urbana de fragmentos de ciudad ..... | 267 |
| <i>Elia Canosa Zamora / Ángela García Carballo</i>                                                                |     |
| Publicaciones del Instituto del Paisaje (FDS) .....                                                               | 301 |



## NOTA PRELIMINAR

En el V Curso de Verano de la Fundación Duques de Soria, en julio de 1996, se llevó a cabo, en la sección dedicada desde años anteriores al medio ambiente, un seminario que introdujo el término “paisaje” en relación con los temas medioambientales. Los trabajos allí iniciados cobraron entidad y dieron lugar en 1999 a la creación del “Instituto del paisaje” de la Fundación Duques de Soria, que se hace cargo desde entonces de los diferentes seminarios, investigaciones, informes y actividades que se realizan en este campo concreto desde la sede de Soria.

Como resultado de tales seminarios se han ido publicando desde 1998 las memorias correspondientes a las ponencias en ellos presentadas, lo que ha originado –hasta 2015/2016– una pequeña biblioteca de catorce volúmenes, que abarca casi todas las aportaciones anuales de los diferentes asistentes a las sesiones. Quedaron sin recoger por la imprenta algunas contribuciones orales que no llegaron a escritas, muy pocas, y las de ciertos años en los que el planteamiento del seminario buscó coordinación y debate metodológico en vez de contribución investigadora. Pero el balance final es de continuidad a lo largo de más de veinte años, plasmada en esos libros editados por la Fundación en colaboración, inicialmente, con la universidad de Valladolid, y largamente con el servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid. A este conjunto que casi podríamos llamar de “anuarios” del Instituto del paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, sumamos ahora el correspondiente a la reunión del año 2016, que aparece en 2017.

Como indicábamos en el preámbulo del libro referido a 2016, los profesores e investigadores que aquí aportan sus conocimientos forman de hecho un equipo internacional que contrasta en el seminario sus trabajos anuales alrededor del paisaje y sobre un tema propuesto desde el término de la reunión anterior. Unos colaboran con asiduidad en proyectos de investigación y otros, procedentes de centros universitarios extranjeros, traen sus aportaciones desde puntos de vista distintos y convergentes. El seminario es, así, no sólo español sino transpirenaico, al integrar universidades francesas (Pau y Burdeos), transalpino, al acoger una universidad italiana (Milán), y transatlántico, al recibir la aportación de dos universidades mexicanas (México y Guadalajara). Son, por tanto, sus trabajos junto a los nuestros, que comprenden a dos universidades españolas (Complutense y Autónoma de Madrid), los que aparecen en este volumen para indagar monográficamente sobre las imágenes de los paisajes, bajo el título *Paisajes pintados. Paisajes fotografiados*.

La vertiente gráfica –puede haberla literaria– de la imagen del paisaje es de importancia clara para el entendimiento cultural de los territorios y como expresión documental o estética de sus caracteres. De este modo, las ponencias se concretaron sucesivamente, con sus respectivos coloquios, en un primer grupo, en una revisión por parte de Eduardo Martínez de Pisón de las Montañas pintadas; un estudio de Jean-Yves Puyo sobre Photochrome et lithographie au service de la représentation en couleur du paysage (1876-1914); una exposición de María del Carmen Meza Aguilar y José Omar Moncada Maya sobre Ciencia y arte: La ilustración botánica y los naturalista; y un análisis de Hélène Saule-Sorbé, Du paysage peint à la photographie du paysage: réciprocités et autonomie. En un segundo grupo, expusieron y debatieron Manuel Mollá Ruiz-Gómez: La fotografía y el descubrimiento de los paisajes del Oeste de los Estados Unidos; Sabine Forero-Mendoza: Devant l'image: Diderot et les paysages de Joseph Vernet; Nicolás Ortega Cantero: La imagen fotográfica del paisaje en la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara (1913-1936); Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: De Franz Schrader au XXIe siècle: les paysages pyrénéens illustrés; y Marcella Schmidt di Friedberg: El paisaje del satoyama en Hayao Miyazak. El tercer grupo de ponencias estuvo a cargo de Dolores Brandis e Isabel del Río: Paisajes urbanos en construcción. Miradas fotográficas de las periferias madrileñas de ayer y hoy; Amaya Larrucea Garritz: A propósito del tiempo, imágenes y fotografías de los espacios verdes históricos de la ciudad de México; Luis Felipe Cabrales Barajas: Paz y trabajo: representaciones del paisaje industrial en México durante el porfiriato; y Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: Conservar la memoria de la periferia para entender su paisaje. Fotografía urbana de fragmentos de ciudad. El trabajo de campo fue dirigido por Julio Muñoz Jiménez por las sierras de Cameros Nuevo y Cebollera, bajo el título de *Huellas paisajísticas de la ganadería trashumante y del comercio y la industria de la lana*. Finalmente, las ponencias escritas han sido llevadas a la imprenta y quedan aquí, en el presente volumen, abiertas a un público más amplio, con sus títulos definitivos.

El Instituto del paisaje agradece una vez más a la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica su continuidad y la posibilidad de mantener los seminarios que dan pie a estas publicaciones. Desde que comenzamos a hoy la presencia del concepto de paisaje y de la conciencia de la necesidad de su preservación han crecido notablemente en nuestra sociedad; si podemos contribuir año a año, con la difusión de estos trabajos, a que ambas sigan crecientes, por nuestra parte es evidente que no flaquearán las fuerzas. Es bien grato para nosotros, por tanto, abrir con estas líneas un libro nuevo sobre paisajes de la Fundación Duques de Soria.

Eduardo Martínez de Pisón  
Nicolás Ortega Cantero

## ENSAYO SOBRE LAS CLAVES DE LAS MONTAÑAS PINTADAS

Eduardo Martínez de Pisón  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
Instituto del Paisaje (FDSCCH)

### Las montañas en la pintura

Por razones de fondo, de método, de espacio y de control de este escrito no vamos a salirnos de la aparición de tales claves en las montañas europeas y, en concreto, en las alpinas. Hace unos años publicaba H. Saule-Sorbé un artículo en el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria en el que reflexionaba sobre “la parte artística de la geografía” y se preguntaba: “¿puede hacerse geográfico el arte?”. Según su examen, en el “Renacimiento se pusieron las bases de la observación del paisaje”, que Humboldt aplicará a la geografía a principios del XIX. Durante largo tiempo el término paisaje fue destinado a la pintura. El paisaje aparece encuadrado en la ventana del cuadro de Van Eyck, *La Virgen del Canciller Rolin*, hacia 1433 y con Leonardo se incorpora el paisaje al cuadro, como en la *Mona Lisa*, revalorizando con él la figura. Luego, el paisaje pasará a ser una recomposición de la naturaleza. Ese “paisaje compuesto”, añadía Saule-Sorbé, es una idealización, un modelo de referencias y de tipos. Y tal canon con leyes propias será lo que sirva a Humboldt para concebir mucho después sus *Cuadros de la Naturaleza*. Hay un punto, pues, en el que la pintura puede hacerse geografía. Y, como consecuencia, la modalidad de la pintura del paisaje de montaña participa de esos caracteres. Ello nos ha legado una réplica a la belleza del paisaje, que tiene su propia historia.

Charles Gos, en su libro *L'épopée alpestre*, menciona, como “el más antiguo documento de iconografía montañesa europea conocido”, un fresco “de la primitiva iglesia Santa-Maria Antiqua, el antiguo *Templum Divi Augusti*, en el Foro de Roma, una silueta alta de montaña azulada, muy característica, que data del siglo VIII”, aunque añade que todo afán de antigüedad puede ser relativo. En efecto, por ejemplo, en la iglesia de San Vital, en Rávena, está representado Moisés desatándose la alpargata en una escarpada montaña en llamas, en un mosaico del siglo VI. Hay tanta pintura y tantos escritos dispersos y locales sobre este asunto que aquí nos tendremos que contentar con trazar unos ejes. La representación de la montaña presenta una estilización somera en la pintura medieval y la alta montaña fue entonces simplemente ignorada, reflejo de un rechazo generalizado.

El mencionado cuadro de Van Eyck contiene ya, sin embargo, una barrera montañosa coronada por una cresta nevada, que parece responder a una voluntad de expresión cultural. Durero tendrá su experiencia alpina en un viaje de 1494 y representará las montañas, según Joutard, “por ellas mismas”. Además, nacido Tiziano al pie mismo de los Alpes italianos, se han identificado como propias de esta región la mayoría de las montañas que se ven en sus obras. Sobre todo, los Alpes aparecen con autonomía artística en Pieter Brueghel, reuniendo torrentes, nieve, picos agudos, abetos, lo que manifiesta un cambio de interés: la montaña era inspiradora. El proceso de cambio en la mirada del pintor de paisajes es, pues, muy notable de la Edad Media al Renacimiento. Al repasar imágenes como las de las montañas del Beato del siglo XI o de rocas angulares en el siglo XIII, o el monte acartonado en la *Huida a Egipto* del Giotto a comienzos del XIV, y hasta incluso la extraña peña en *La tentación de San Antonio* de Parentino a finales del XV o las rocas fabulosas de Patinir en varios de sus cuadros o las de Mantegna o tantas otras pinturas hasta el siglo XVI, la transformación hacia lo verosímil y lo real es llamativa desde ciertos cuadros de Lotto y Bellini y poco después con Tiziano.

Llama la atención que, en las figuras del francés *Libro de la Caza* de Gaston Fébus, de finales del XIV, la montaña aparezca resuelta mediante un estilo artificial. El roquedo es afilado, desnudo. Es peor el resultado en una obra de intención similar, el castellano *Libro de la Montería*, entre el XIV y el XV, con conos de piedras apiladas. En las finas láminas de *Les três riches heures du Duc de Berry*, del XV, los hombres, los barcos, las construcciones arquitectónicas y los animales están tratados con pormenor. Sin embargo, las montañas puntiagudas carecen de cualquier relación con la naturaleza, son nuevamente artificios de taller de pintor, meros telones de un escenario donde lo esencial eran las personas. Aún con Patinir, ya en el XVI, aunque sus paisajes son más reales y ocupan casi todo el cuadro y son la escena, con figuras a veces pequeñas, para una historia o el símbolo de un acontecimiento religioso, las peñas son ruñiformes, algunos las han llamado fantasmagóricas, en distonía con el equilibrio del resto del paisaje. Aunque algún estudioso ha creído identificarlas en el lugar llamado la “Roche-a-Chandelle”, son incluidas por el pintor con voluntaria fantasía. Los peñascos de Patinir son una seña de identidad del pintor en su San Jerónimo, su Bautismo de Cristo, la Huida a Egipto o en la destrucción de Sodoma y Gomorra, donde destacan iluminadas lateralmente entre los tintes oscuros del suelo y los rojos del segundo plano contribuyendo a crear un escenario de atmósfera trágica. En todo caso, ahora el paisaje es ya primordial y, en él, el peñasco, cuando aparece, acapara la atención.

Alguno de los grabados alpinos de Brueghel contiene toda la montaña. En primer plano, el camino con un jinete. En la ladera, prados donde pace el ga-

nado. Abajo se abre un valle, cerrado por rocas abruptas, que confluye con otro más amplio mediante un escalón pronunciado. El valle inferior, algo alejado, es típicamente alpino, con laderas verticales y lecho aplanado. En el centro del valle colgado hay una aldea con casas junto al arroyo. Suspendido en el roquedo entre ambos valles hay un castillo almenado y en la lejanía aparece otro poblado con una torre, y, sobre él, otro castillo. Más allá, en su eje, se abre el telón de montañas. Es un momento detenido en la vida, una reproducción pormenorizada del interior de la montaña; ni un hueco queda por constatar. El dibujo posee una composición estudiada, todo está bellamente trazado. Años después de su viaje alpino, en el cuadro *Cazadores en la nieve*, de 1565, recupera el pintor paisajes similares. Al mediar el siglo XVI, por tanto, ya está la montaña plenamente en el arte.

### **Tendencias variables**

Hubo alguien, en algún momento, a quien molestaron las montañas pintadas tras la copia temprana de la Gioconda que guarda el Museo del Prado y las tapó. Parece como si ese alguien hubiera vuelto a pensar que era más importante la pintura de figura que la del paisaje y enmendó la obra, aunque fuera copiada, tal como había sido concebida originalmente por el maestro. Una restauración reciente, en 2011 y 2012, rescató ese paisaje de la escuela o del taller de Leonardo; al aplicar técnicas modernas de inspección al cuadro se comprobó que, bajo una máscara del siglo XVIII, estaban los riscos, con sus agujas y extraplomos, y los Alpes, menos difuminados que en la tabla de Leonardo. Estos trabajos especializados permitieron atribuir la copia a un discípulo próximo a Leonardo y datarla como contemporánea de la Gioconda original. Sin las montañas, el retrato perdió una parte sustancial de su significado, que era estar en el paisaje. El paso por su ocultación acabó por ser, de este modo, una rectificación de este significado. Hay una obra del Greco de 1613, la *Orden de la Camáldula*, que es indicativa, en cambio, de una colocación de las montañas en un plano lejano y adusto. En el centro de la pintura aparece el recinto, aislado por un círculo boscoso, que enclaustra un sistema ordenado de caminos, ermitas y templos; más allá, en lo alto de la imagen, hay unas lejanas montañas tormentosas. Son, en contraste, un paisaje desapacible. Bajo un cielo borrascoso, muestran la oposición de una naturaleza áspera y caótica al orden del espíritu.

En la pintura hubo continuidad en la representación de la montaña por artistas de países de llanura, en la corriente estética del paisaje del norte de Europa. Y no sólo del norte, pues hay magníficos cuadros de Velázquez con nuestra montaña, aunque lejana. Sitúa el pintor la figura al aire libre, en el paisaje forestal

del Monte de El Pardo con la Sierra de Guadarrama al fondo. Los primeros excursionistas de Madrid, a comienzos del siglo XX, rivalizaban en situar la Pedriza de Manzanares o la Maliciosa en las faldas o en el perfil de las cumbres pintadas. Bernaldo de Quirós describía así en 1915 el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos con la Maliciosa representada “esquemáticamente, y en 1931 volvía a escribir sobre la “bífida Maliciosa”, al fondo del retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, y sobre el Yelmo “tras las ancas rotundas del cuatralbo alazán en que cabalga Felipe IV”. Del príncipe Baltasar Carlos hay dos retratos con sierra al fondo, uno de cazador y otro a caballo, en el que el Guadarrama está más iluminado. De nuevo la montaña pintada, aunque secundaria en el conjunto del cuadro, se convierte en una finalidad artística y el modo de resolverlo anticipa una mirada que la pintura retomará bastante después.



Figura 1. Fragmento de paisaje con montaña de Ruisdael.

Pero son algunos de los pintores paisajistas holandeses del XVII quienes incluyeron en sus obras con más sentido de escuela la montaña centroeuropea y nórdica. Su arranque puede situarse en Brueghel y Patinir y también en Hendrik met de Bles, que pintó fantásticas montañas. Más tarde Joos de Momper dedicará repetidos cuadros a escenas montañosas. Y de esta raíz creció un tronco de entidad artística, incluso en fechas donde los gustos sociales y literarios no iban por lugares frágiles.

Ruisdael tiene así obras con roquedales, cascadas, alerces y nubes tormentosas, procedentes posiblemente de sus viajes a Alemania, y que preludian un sentimiento romántico sobre la naturaleza. Incluso pinta cimas escarpadas e iluminadas entre nubes y paisajes dramáticos que valen por sí mismos. Parece que Ruisdael pudo inspirarse en su maestro Allart van Everdingen que visitó los países nórdicos, y que éste fue enseñado por Savery, quien había estado en el Tirol. Van Everdingen pintó montañas salvajes, bosques oscuros, caos de rocas y cielos nubosos, pero Savery fue más fantasioso y complicado. Más realista fue Pynacker, con un bello sentido de la ilustración, donde todo es a la vez real, espontáneo y estudiadamente pictórico.

## La altitud

A la montaña no apreciada o vista desde fuera va a suceder la reactivación de un repentino entusiasmo excursionista y cultural que busca el internamiento por ella. Las pinturas de los Alpes de William Pars en 1770, dentro de la corriente viajera inglesa de la época, pertenecen al nutrido campo de los dibujantes desde los bordes de los caminos y, en concreto, al de los pintores acompañantes de quienes emprendían su “tour” o al de los integrados en expediciones. Según A. Wilton, alrededor de esa fecha estuvieron dibujando, pintando y grabando por la cordillera, Zingg en 1760, Aberli en 1761 (cuyas delicadas vistas tuvieron gran fama), Schellenberg en 1769, Wolf en 1770, Wytenbach en 1776, Garvey y Marlow desde 1769.

El vizconde de Palmerston, miembro de la “Society of Dilettanti”, se hizo acompañar así en su viaje a los Alpes de 1770 por varios amigos y por un pintor, Pars. Los paisajes muestran rocas abruptas entre las cuales los diminutos personajes dan la escala en la grandeza de la montaña. Se reúne con ellos Horace Bénédic de Saussure y los conduce a los glaciares. Lo interesante de la colección de Pars no es sólo su primicia como álbum del característico viaje inglés a los Alpes, sino la mirada de Saussure detrás del artista. Al mismo tiempo dibujaba y grababa glaciares en Ginebra el chantre Bourrit, con obras más interesantes como testimonios que logradas para el arte. Pars nos legó así escenas campestres, gargantas, torrentes, puentes y paisajes glaciares. Más tarde, otros pintores ingleses ocasionales en la representación del paisaje de montaña dejaron también vistas interesantes, por ejemplo la del Mont Blanc de William Delamotte.

J. R. Cozens, hijo del paisajista Alexander Cozens, añadió sus acuarelas sobre Suiza entre 1776 y 1779, con ingredientes estilísticos más personales, mayor intención artística, y Towne, vinculado al movimiento literario y pictórico del Lake District, de nuevo tuvo su experiencia alpina en un viaje de 1781, con su caracte-



rística originalidad; así pasaron a su inventario sitios muy repetidos como la fuente del Arveyron o los glaciares de Chamonix, envueltos en su modo muy personal y estilizado de pintar. Algo después, en 1802, tuvo lugar el primer viaje de Turner a los Alpes, acompañando también a un gentilhombre, pasando por el itinerario consabido: los puertos de San Bernardo y San Gotardo, Chamonix, los lagos y las ciudades, de los que tomará numerosos bocetos de viaje. Volvió Turner, el gran paisajista, el innovador, repetidas veces a la cordillera hasta 1844, trasladando su arte a la montaña. De modo que ésta quedó inserta en la vanguardia del arte mediante las luces, colores, turbulencias y dinamismos propios de este gran pintor. El gran arte entró con él en la pintura de montaña en la eclosión del romanticismo. J. Ruskin, que mantuvo relación activa con Turner, enlaza a su vez con los “prerrafaelitas” y con otros artistas británicos posteriores. Ruskin fue un apasionado por los Alpes desde 1833 y retornó igualmente repetidas veces a Suiza a lo largo de su vida, realizando dibujos y acuarelas que reunieron arte y ciencia, con refinamiento, como muestran sus representaciones del Matterhorn, de las Grandes Jorasses, la aguja de Charmoz, la Mer de Glace, de lagos, valles, castillos, rocas, glaciares, cumbres y ciudades. Al final de su vida se retiró al Lake District, donde murió. En conexión directa con el movimiento “prerrafaelita”, el ruskiniano J. Brett, pintó también en Suiza a mediados del XIX paisajes detallados y luminosos. Su vista del glaciar de Rosenloui, de 1856, reabrió el tema glaciar en la pintura con renovada calidad. Esta línea de pintores ingleses de los Alpes tuvo continuidad en los Compton, padre e hijo, aunque luego emigrados a Baviera. E. T. Compton incorporó la alta montaña con sus picos en composiciones de notable fuerza.

Una corriente simultánea de pintores continentales acudió a la montaña. Por ejemplo, el “pintor de las tormentas”, el paisajista Joseph Vernet, también reflejó la tempestad en la montaña en un cuadro de 1775: la furia de la naturaleza descarga sobre un valle apacible. Es una composición académica, equilibrada, y su emoción procede de la borrasca en la quietud del escenario. En *La pastora de los Alpes*, de 1763, también había reflejado Vernet el sosiego de una escena literaria bucólica. Entretanto, el viajero atraviesa puentes suspendidos sobre los abismos, como el representado por Wolf en 1777, y los paisajes alpinos son reproducidos como patrones de belleza paisajística, tanto por este pintor como por Birmann y Calame hasta bien entrado el siglo XIX. Caspar Wolf era suizo y estaba en sus montañas de modo natural y constante, y recorrió los lugares más apartados de su cordillera tomando apuntes que acabarían en unas doscientas obras. Wolf no fue, pues, un viajero tópico, sino que visitó áreas poco conocidas, lo que hace de él el pintor alpino por excelencia: en su obra están el glaciar del Ródano, el de de Grindelwald, de Unteraar, Lauteraar y Finsteraar... En relación con esta apertura



al mundo glaciar hay una obra muy expresiva de H. Wüest, pintada en 1775, en la que se representa el gran despliegue de la lengua del aparato del Ródano avanzando hacia el espectador, entre rocas y picos lejanos, con un amplio cielo que ocupa más de la mitad del cuadro; en la parte inferior del paisaje hay unas siluetas pequeñísimas, una de las cuales está tomando notas o realizando un apunte al natural del glaciar: es una síntesis de lo que llevamos viendo desde Pars a Wolf, el pintor retratado por sí mismo ante el gran cuadro de la naturaleza alpina. En la colección de Wolf hay, pues, picos, gargantas, rocas, nieves, hielos, árboles, celajes, cascadas, lagos, con detalles y capacidad de evocación, tratados con más naturalidad y maestría que las figuras. En suma, la montaña de Wolf vale por sí misma, no necesita añadidos más o menos pomposos; de este modo, se ha escrito con razón que su obra en conjunto viene a ser el equivalente en la pintura a la aportación de los naturalistas de su tiempo sobre los Alpes.



Figura 2. Fragmento de paisaje alpino, por Wolf.

Entre los distintos pintores de aquellos momentos que trataron con arte algunos paisajes de montaña habría que incluir a Valenciennes y a Michallon, y, en la primera mitad del XIX, a Leprince, a Sarazin de Belmont con sus tempranas vistas pirenaicas, e incluso, poco después, a Flandrin con su representación del Atlas en 1855, lo que, aunque parece significar una irradiación geográfica con una fuerte imagen del relieve, constituye en realidad un paisaje imaginario dentro del tradicional género “composé”. Waldmüller, Schirmer, Hanchs, Diday, Carus y otros, producen igualmente bellos cuadros en este énfasis decimonónico del paisaje alpino. Dahl, conocedor de las montañas del Tirol y de Noruega, prolon-

gó en la pintura nórdica el tema glaciario, como en Nigardsbreen de 1847; otros pintores completan con grandes valles o fiordos esta modalidad que suma Alpes y Escandinavia, por ejemplo Fearnley (1802-1842), y, en el norte, Rasmussen y Normann en la segunda mitad del XIX. También grandes artistas acudieron a la llamada de la representación de las montañas, como Delacroix en el Pirineo en 1845 o Courbet con el byroniano castillo de Chillon, en 1874, obra que responde plenamente a su talento pictórico.

Por su originalidad y por su otorgamiento de significados trascendentes al paisaje, C. D. Friedrich reclama una atención especial. La cruz en la cumbre posee un retorno al misticismo y al estilo gótico procedente de su espíritu romántico. Friedrich afirmaba que lo divino residía en todos los paisajes y que, por eso, había que verlos con ojos espirituales. La montaña adquiere en ese cuadro, por tanto, simbolismo, subjetividad y fervor. Otras obras de Friedrich insistieron en el mismo asunto emocional. Son paisajes con referencias literarias y filosóficas, pero, sobre todo, son grandes obras pictóricas. El espectador está en Friedrich mirando el paisaje como uno más de sus personajes ante el precipicio o sobre el mar de nubes, participando en el lugar y ante el panorama; el espectador es un romántico más, como el pintor o los personajes pintados. Tras las huellas de Friedrich y de Humboldt, hay que recordar a Carl Gustav Carus, que escribió sobre la fisonomía de las montañas y pintó algunos paisajes alpinos surcados por glaciares.



Figura 3. Valle de alta montaña, por Carus.

F. Diday fue el maestro de los paisajistas alpinos, pues por su taller pasaron los más caracterizados pintores de Ginebra. Con él nació la especialización propia de la escuela suiza. Su fino efectismo buscó el contraste, pero sin perder tintes

armoniosos y suaves, sólo para representar la calidad estética de la propia naturaleza. El ascenso hasta los hielos desde los ambientes pastoriles, los glaciares que aparecen en lo alto de sus cuadros, será un esfuerzo que corresponderá a los años siguientes, llevado a cabo por sus alumnos. En A. Calame, también suizo y discípulo de Diday, la naturaleza agreste y grandiosa aparece con renovado talento, desde las cimas nevadas a los bosques oscuros donde la tormenta agita los árboles, desde el Cervino al Mont Blanc, con la animación del viento, del agua o los celajes. En sus *Leçons de paysage* (1845) mostró que fue maestro de pintores. Otro destacado pintor suizo del XIX fue Samuel Birmann, con sus imágenes de glaciares, como los de Chamonix en 1823 o el de Grindelwald en 1826. En su álbum de recuerdos de Chamonix, de 1826, hay una lámina especial con los hielos astillados del glaciar de Bossons que llama la atención por el caos que representa. En contraste, su acuarela de la Aiguille Verte, de suave colorido, es de una precisión casi fotográfica, aunque con los rasgos y trazos propios del dibujo y la pintura, con excelente dominio de la roca, del hielo, de los picos y el valle.

E. Viollet-le Duc, que había recorrido en 1833 el Pirineo para aprender a dibujar al natural, acudió más tarde al Mont Blanc, de donde extrajo unas vistas magistrales en el arte de representar las montañas. Redactó y dibujó un libro titulado *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend a dessiner*, donde muestra lo metódico que era para él ese aprendizaje: allí aparecen ideas centrales de su entendimiento de la naturaleza montañosa, como la observación del paisaje sobre el terreno, con la práctica incluida de una estancia en los Alpes. Restaurador de edificios, interpretaba el pasado de la actual ruina natural de la montaña como clave para entender su morfología actual desde la original. La importancia adquirida por la teoría glaciar de Agassiz desde mediados del XIX le sirvió para explicar el modelado de los paisajes del Mont Blanc, los que rodean el macizo y la propia montaña. Supo, pues, reunir lo científico, con su libro correspondiente en 1876 (*Le Massif du Mont Blanc*) y lo artístico. Su etapa alpina, desde 1868, fue madura, pero como pintor ascendió a la montaña por itinerarios difíciles, aplicando su técnica de dibujante para representar los paisajes alpinos en bellas láminas. Es el pintor de la geomorfología.

Entre los pintores suizos de montaña posteriores podemos seleccionar también algunos particularmente creadores, como Ferdinand Hodler o Giovanni Giacometti, padre del escultor, natural de Stampa, en los Grisones, o F. Vallotton. Hay igualmente un grupo interesante de pintores italianos de montaña del tránsito del siglo XIX al XX. Por ejemplo, E. Longoni, con obras alpinas de 1905 y 1910, G. Segantini, C. Maggi, A. Morelli, etc. Segantini tiene bellos paisajes alpinos y también escenas rurales con fondos montañosos en composiciones estudiadas y, al mismo tiempo, otros cuadros o elementos dotados de cierta irrealidad. Longoni

supo representar el hielo glaciar con maestría. También C. Cressini fue acertado pintor del hielo alpino, o L. Delleani de los paisajes de los grandes picos. Seguidores de esta línea son también los bellos cuadros de montañas de C. Bentivoglio. Recordemos en este arco perialpino al alemán Georg Hermann Engelhardt.

Entre las escuelas paisajistas célebres del XIX al XX hay que contar con la suiza de Meiringen y sus estilos sobre la representación de la montaña. Borgeaud ha señalado que, cuando Loppé llega a Ginebra en 1846 para aprender su oficio de pintor y encuentra cerrado el taller de Diday, se reúne con otros compañeros del Oberland bernés en Meiringen, “lugar a la moda entre los pintores, en cierta manera el Barbizon helvético. Toda una colonia de artistas se instala durante el verano en este pueblo de montaña con encanto rústico. Entre ellos, está Alexandre Calame, alumno de Diday, muy respetado, que ha llegado a ser tan célebre como su maestro (¡si no más!), y también otros pintores con los que Gabriel establecerá lazos duraderos”. En Ginebra mantuvo, pues, buena relación con sus pintores famosos, como los talleres de Diday y Calame, pero G. Loppé significa además en pintura de montaña el internamiento en los glaciares y los picos, en el paisaje de la alta montaña. Es ya el arte del alpinismo. Y no lo prueban solamente sus obras sino también sus contactos con el Alpine Club de Londres y con sus miembros, como Wills, Whymper, Coolidge, Freshfield, Dent o Stephen. Loppé es el gran pintor del hielo glaciar, el que muestra mayor afinidad al objeto, quien lo logra desde dentro del laberinto de grietas. Sus asuntos son emotivos para quien ama las montañas y traduce muy bien sus luces, tonos, componentes, perspectivas y ambientes. Loppé representa el avance correspondiente a la exploración artística del mundo de la alta montaña.

Los Cervinos pintados por sus distintas caras por Albert Gos permiten saborear artísticamente esta especial montaña. Cada una de las cinco caras del Cervino, decía este pintor, es una montaña distinta. Escribió Gos unas memorias en las que se refería a sus ideas sobre la pintura y la música, pues practicó ambas artes, en las que refleja desde dentro las escuelas suizas paisajistas derivadas de Diday y de Calame. Inserto en la escuela procedente de Calame, encontró el gran paisaje alpino en Lauterbrunnen en 1872; al año siguiente se retiró durante cuatro meses en el lago de Oeschinen, “grandioso y salvaje”, viviendo con los pastores y ejercitándose en la pintura. En 1874 llegó a Zermatt por primera vez e inauguró sus pinturas de altitud. En sus *Souvenirs* Gos escribía: “debo mucho a Calame”. No basta, según Gos, con hacer un croquis y colorearlo, sino que es preciso captar el espíritu del lugar, instalándose “en el corazón del paisaje escogido”. Otros artistas, ya en el siglo XX, como el historiador, grabador y pintor A.-Ch. Coppier, llegaron a hacer no sólo cuadros sueltos sino hasta publicar una monografía dedicada a “retratos del Mont Blanc”.



Figura 4. Grietas en el glaciar, por Loppé.

Hay también, sin duda, una tradición artística de montañeros pintores. Entre ellos es popular Samivel, quien tomó su apodo de un personaje de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, pues realmente se llamaba Paul Gayet-Tancrède, y es tan extendida su fama en el mundo de los alpinistas que tal nombre remite entre ellos más a sus acuarelas que a la novela de Dickens. Samivel es un estilo. Sus dibujos de humor en una época dorada del alpinismo francés fueron muy celebrados y constituyen un patrimonio cultural de la historia del montañismo internacional, pero son sus acuarelas refinadas algunas de las obras de arte que mejor han traducido el mundo visual de las cimas alpinas, sus nieves y sus rocas. Samivel publicó unos cuantos libros de dibujos y también pintó tarjetas, carteles e ilustraciones, de modo que su producción, muy difundida, constituye un verdadero acontecimiento en el mundo montañoso y turístico y en los amantes de los dibujos de montaña y de humor. Son inconfundibles su línea clara y sus tonos suaves o sus personajes y caricaturas amables. Su espíritu riente es único, sus referencias cultas son habituales, sus guiños al alpinista, constantes, su aprecio y defensa de la montaña pura son ejemplares. Así Samivel significa una época, un temple y unas cualidades que tiñen benéficamente al alpinismo. Otros montañeros pintores y dibujantes con fuerza expresiva en los siglos XIX y XX fueron,

por ejemplo, Otto Barth, Ferdinand Hodler, Ernst Platz, Gustav Jahn, Willink, Trautsch, el mismo Whympfer, Cattaneo, Rudatis o Alfonsi. El excursionismo dio lugar a la producción temprana, artística y útil, de panoramas y, junto a la ciencia, de mapas, croquis geográficos y maquetas de montañas. El turismo dio pie a la tirada de carteles de propaganda, con frecuencia de buena factura pictórica, como los de Ernst, Soubie y F. Gos. Y la producción de grabados, muy abundante desde el siglo XVIII, tuvo su clientela en los viajeros a los Alpes o a los Pirineos, en los que colaboraron muchos de los pintores antes mencionados y otros más que aquí no podemos atender, como los que tiraron series de vistas sobre la cordillera pirenaica.

### Casos particulares

Cézanne pintó repetidamente, desde 1882 hasta su fallecimiento, la montaña de Sainte-Victoire. Con ello, la gran pintura tiene un jalón decisivo en el arte moderno a través de una montaña. En esta mirada al paisaje, original e insistente, se estableció el logro de una nueva calidad del arte. La insistencia, por otro lado, no es un caso único: ahí están las series, por ejemplo, de Hokusai con el Monte Fuji o de Gos con el Cervino o de Monet en el Sena y en su serie famosa de fachadas de la catedral, o de Magritte con su cumbre en forma de ave. Las pinturas de Cézanne sobre la *Montagne de Sainte-Victoire* son además todas distintas, pues encajan la figura más o menos lejos, o con distinta perspectiva, y sus colores varían notablemente. La montaña puede aparecer gris o azulada sobre campiñas verdes y ocre, o bien se intensifican sus azules con manchas negruzcas y un foco de ocre en su base, o se vuelve rosada por encima del campo con pinceladas anaranjadas. Lo fundamental de la montaña de Cézanne es, pues, la composición de colores.

Las representaciones antropomorfas de montañas son antiguas. Hay grabados de montes con formas humanas, como las de Joos de Momper en el XVI o el autorretrato de Arcimboldo en el siglo XVII, hasta las ilustraciones de Grandville en el XIX. Las caricaturas más singulares y divulgadas son las grotescas humanizaciones de montañas de E. Nolde realizadas a finales del XIX. Nolde intuyó ciertas caras en las formas y los nombres de la Jungfrau y del Mönch, y pintó a la acuarela unas cuantas versiones antropomorfas de distintos picos, con notable éxito popular aunque lo pintado sea más extravagante que artístico y quede al margen de sus conocidas y formidables obras expresionistas. También Dalí pintó en los años cuarenta del siglo pasado un doble busto de mujer de perfil, en un lado del cuadro convertido en piedra. Esta roca-mujer es marmó-



rea, surcada por estrías propias de la una roca caliza, y su cabeza termina en una masa arbórea. Es un cuadro artificioso, con luces contradictorias, pero también es una representación de la montaña que pertenece a una tendencia consagrada en la historia reciente del arte.

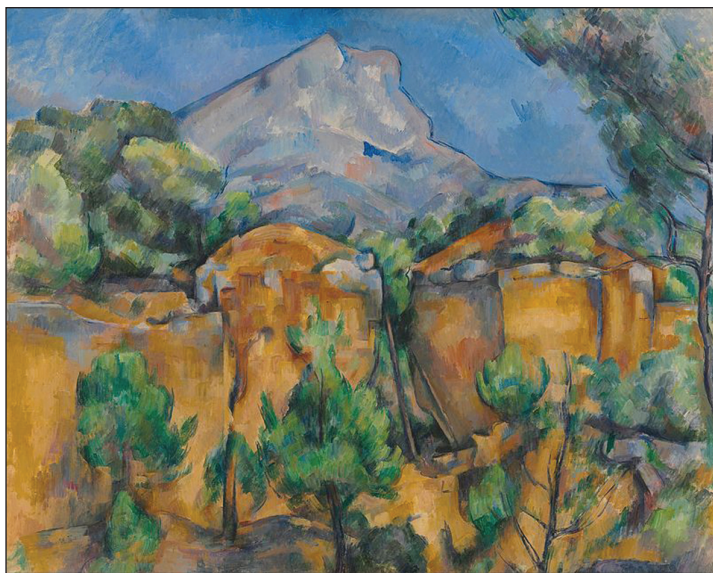


Figura 5. La montaña de Sainte-Victoire. Fragmento, por Cézanne.

Además, no son infrecuentes las interpretaciones zoomorfas de las rocas o de los perfiles de los montes. Igual que hay una “Mujer Muerta” en el Guadarrama de Segovia, hay un “Elefante” y un “Pájaro” en el granito serrano de Madrid. La más característica representación de una forma montañosa como un pájaro pétreo se encuentra en unos cuadros de Magritte, pintor de precisión realista en su detalle y de imaginación chocante en el significado del cuadro. El Pirineo, por ejemplo, puede ser una pesada piedra que flota en el aire como una nube. Por otra parte, la silueta de ciertas cúspides de montañas puede presentar un aspecto alado: su cumbre es como la cabeza de un ave y sus aristas cimera parecen alas extendidas. Posiblemente esta forma relativamente habitual llevó al pintor a imaginar un pico como ave de piedra y dio a la analogía un tono inquietante al añadir sus huevos en el alféizar de la ventana del artista. El título de este cuadro, *El dominio de Arnheim*, procede de un cuento de Poe, donde se relata la formación de un paisaje como una creación artística. Magritte hizo, pues, un cuadro de una montaña creada por él, porque, como decía Poe, “la mezcla de arte puro en un escenario



natural le añade una gran belleza”. El cuadro del pintor sería así “una mágica corrección” de la naturaleza. El mismo asunto tuvo variantes, siempre simbólicas, en la obra de Magritte. Contrastan todas estas obras con el realismo extremo, casi fotográfico, de algunos pintores actuales de montaña como J. Hegeman, Cody DeLong o C. Marijuan, tan extremo que no deja de ser igualmente turbador. Pero se diferencian de la foto en que ésta es ya una pintura sin pincel, aunque haya un equivalente al pintor, el fotógrafo, que también pone en su obra, si es artista, su personalidad, su gusto y su técnica.



Figura 6. Fragmento de El dominio de Arnheim, de Magritte.

### El legado alpino en otras montañas

El lugar marca nuevas personalidades en el arte del paisaje. Cada cordillera muestra una vida propia. Pero la herencia alpina y de la gran pintura del paisaje se extiende por todas las montañas con influencia del arte occidental. Pongamos tres casos.

En primer lugar, al referirse M. Gaston a las imágenes románticas del Piri-neo, señalaba la frecuente dramatización de los lugares naturales al contener una anécdota que teatraliza los paisajes, con árboles desgajados, torrentes violentos, abismos, cavernas, lugares sombríos, nubes amenazantes, acaso una fiera y unos personajes pequeños y frágiles en la soledad; en otras ocasiones representan temas

tópicos de la naturaleza (cascadas, gargantas, lagos, bosques, cumbres) o también del hombre (caminos, puentes, ruinas, castillos, abadías, pueblos, estaciones termales y escenas costumbristas). A partir de finales del siglo XVIII tales imágenes van evolucionando desde representaciones meticulosas hacia un sentimentalismo lírico y, a partir de la mitad del XIX, a un naturalismo realista. La presencia en el conjunto de los lugares más visitados —el circo de Gavarnie, el lago de Gaube, el Midi d'Ossau, la Maladeta, etc.— es lógicamente amplia, con algunas series de grabados, por ejemplo la de Victor Petit —más realista, muy refinado en su dibujo y tonos— o la de Allom —más romántico, casi literario—, pero también se encuentran puntos de vista y panoramas de difícil acceso, propios de pirineístas pintores, como en el caso de Schrader o en el de Bouillé. Ocasionalmente aparecen artistas célebres de paso como Viollet-le-Duc, Delacroix, Manet o Doré, entre otros, con su lógica difusión y, en el caso del último citado, con una especial carga de fantasía. El caso de Schrader, de producción muy amplia y constante a lo largo de su vida, es especial por su fundamento geográfico y por la pulcritud y buen estilo de sus imágenes pirenaicas y alpinas, logrando un bello testimonio de la cordillera en el XIX y dando una prueba de devoción a la montaña. Su obra expresa el contacto directo y mantenido con tal montaña, no sólo pintando y dibujando con estricta similitud a lo pintado, sino con arte de elegante sobriedad. La genialidad de Bouillé en el trazo valiente y el color audaz complementa con personalidad independiente a los dibujantes y pintores más entregados a reproducir la montaña real. Son destacables las visitas del pintor Charles Jouas al Pirineo, aunque su estancia más significativa en la montaña tuvo lugar en 1897 con el fin de tomar apuntes para ilustrar la obra histórica del pirineísmo escrita por Beraldi. Realizó una abundante serie de croquis, dibujos y acuarelas de guías, cordadas y montañas al natural, de estilo muy personal. En el excelente resultado de los dibujos de Jouas intervienen la limpieza y calidad de los rasgos de sus paisajes, el tratamiento original y bello del roquedo, los árboles, el agua, la nieve y las nubes, así como la desenvoltura de las figuras en acción. En cualquier caso, el fundamento cultural alpino es de tanto vigor que aquí también se muestra como familiar, cuando no derivado: recordemos a Ramond llegado al Pirineo a finales del XVIII tras una estancia en los Alpes.

En segundo lugar, la corriente cultural guadarramista fue completa, incluyendo el montañismo, la ciencia, la filosofía, la historia, la conservación de la naturaleza, la pedagogía y las artes, literatura, pintura y música. El fundador de la escuela de paisajistas de Madrid, C. de Haes, había tenido también su estancia alpina como pintor y uno de sus discípulos, A. de Beruete, acudió a esta cordillera a pintar la Jungfrau a comienzos del siglo XX, tras haber realizado espléndidos

cuadros del Guadarrama. Y otro de ellos, su más directo alumno, J. Morera, se empeñó a finales del XIX en pintar esta sierra en lo más crudo del invierno, cuando el frío, la nieve y las borrascas presentaban sus paisajes con un aspecto más alpino. Morera recogió en un libro, con ilustraciones de sus cuadros en blanco y negro, esa experiencia vital, tan significativa, del artista en lo más rudo del monte. Esta etapa muestra además la entrada del arte en el interior de la montaña, lo que modificará su pertenencia a la cultura. Desde Morera cambiaron la intención, el asunto y el lugar. Los paisajistas de la escuela de Madrid siguieron atendiendo al paisaje serrano, y algunos de ellos fueron pintores de primera fila como Beruete y Sorolla, Martín Rico, Campuzano, Pons Arnau, Espina, Martínez Vázquez, Regoyos, Borrell, etc. Según ha estudiado Ortiz de Urbina, varios de estos artistas guadarramistas de cambio de siglo formaron en Madrid un movimiento wagneriano –que no duró mucho– de fusión de pintura y música, con ideas procedentes de la Europa culta de entonces sobre la “obra de arte total”, agrupados alrededor de Agustín Lhardy, y en el que participaron los artistas Egusquiza, Campuzano, Beruete, Plá, Borrell y Manrique de Lara. En todo caso este impulso es expresión de un nuevo modo de enlace con el arte europeo cuya raíz estaba en el Guadarrama. Hay continuidad paisajista en la sierra hasta hoy mismo, por ejemplo en el pintor italiano Alessandro Taiana, que entrega a la representación del Guadarrama buena parte de su obra, con elegante estilo, belleza cromática, captación de las variables imágenes de la naturaleza guadarrameña, y enseña así a la mirada común nuevas calidades estéticas de la montaña, al tiempo que prolonga y enriquece con su refinamiento la exigente pintura paisajista.

En tercer lugar, con el solo fin de apuntar la derivación de la pintura europea de montaña, nos vamos a referir a montañas más lejanas, con referencia concreta a los volcanes pintados y a la prolongación natural de la pintura paisajista europea por las montañas de América y de Asia, a través de unos pocos pero expresivos ejemplos. Hay una pintura especial de los volcanes dentro de las montañas en relación con su distribución geográfica distinta, con sus peculiares formas y colores y, sobre todo, por sus erupciones. A veces las alusiones a los volcanes son indirectas, como en los titanes de Rubens que luchan en sus orígenes míticos y literarios con el cataclismo propio de una erupción. En otras ocasiones son tratados como símbolos. O forman parte de una historia, como en Pompeya. También se ha dado el caso de formación de una escuela propia en las repetidas representaciones del Vesubio tras la bahía de Nápoles. En el caso del mexicano Doctor Atl, la pintura de volcanes se vuelve una identidad y particularmente con la erupción pintada del Parícutín en 1943, expresión pictórica y testimonio de “cómo nace y crece un volcán”. Su estilo paisajista es de personalidad muy acusada, reco-

giendo con violentos colores la erupción en pleno desarrollo, como testimonio estético de la formación cósmica del propio país, pues el volcán es en México una imagen icónica, a través de los cuadros de Rugendas, Egerton, Landesio o de Velasco, culminándolo el Dr. Atl lo en pleno paroxismo telúrico. Como han escrito Larrucea y Moncada en referencia a Velasco, sus paisajes “personifican un territorio que no es ajeno [...], la intención de sus pinturas no es testimonial, es una interpretación del entorno que entrega a los mexicanos como un espacio para la apreciación estética y para el goce emocional”. Los volcanes han pertenecido a lo raro y maravilloso. Por ello el volcán pasó a integrar el mundo de los Emblemas como imagen convencional. Hay representaciones de volcanes muy antiguas y en culturas diferentes y distanciadas. Amenazante, desde Herculano y Pompeya, está ya el Vesubio en sendos frescos antes de su catastrófica erupción del año 79. Por analogías bíblicas se representa el volcán en la segunda trompeta del Apocalipsis de los Beatos y en otras imágenes posteriores, incluso tapices, y es también asociable al castigo divino. Constan los volcanes en dibujos de informes de erupciones en El Ecuador, como en el Tunguragua en su paroxismo de 1773, o en México en el volcán en actividad Tuxtla en 1793, que se suman a los conocidos grabados de Humboldt del Chimborazo y el Cotopaxi, se repiten en el Teide con diferentes formas, realismo o fantasía, aparecen llameando en mapas como los de Ortelius o lanzando bombas incandescentes en las ilustraciones de los libros de ciencias y en las enciclopedias de historia natural. Son metáfora en los versos amorosos de nuestro Siglo de Oro, objetivo de viajeros y geógrafos, objeto de especulación entre los teóricos, como Kircher, lugar codiciado por mineros peor o mejor informados, quedan sus rastros en las crónicas de los desastres y en las observaciones de los eruditos, punto de estudio para los ilustrados, como Humboldt o Desmarest, se habla de ellos en los periplos antiguos y en la navegación medieval de San Brandán, y en América desde Ordaz, razonan tempranamente sobre sus causas Acosta, Cárdenas y López Medel, otros los inventan cartógrafos –por ejemplo Mercator–, cuentan sus aventuras los novelistas, narran sus experiencias los ascensionistas de Saussure y Goethe o las pintan, como Viollet-le-Duc, escriben sus versos románticos en ellos los poetas Leopardi y Hölderlin, e incluso se ponen en el escudo de un valiente o de una isla –Tenerife– o aparecen en la misma representación de Europa por Rubens. El Etna llameante está en las galerías del Vaticano. Hablan de su constitución los naturalistas, como Darwin, y los pintan los paisajistas del siglo XIX, como los artistas viajeros Rugendas y Church en los Andes, o Maryanne North en Tenerife, y en el XX Manuel Martín González o Guezala en el Teide o César Manrique y Fleck en Timanfaya. Los volcanes están en la iconografía de Humboldt, y los de F. E. Church, ya en la segunda mitad del XIX, tienen su raíz igualmente en ese espíritu humboldtiano. H. Sigurdsson hizo

una lista, anterior al año 2000, de los pintores que dedicaron alguna vez su arte a los volcanes, predominando el Vesubio de modo abrumador, y con renombre están los siguientes: Brueghel, Lorena, Carracci, Vernet, Bonabia, Valenciennes, Hokusai, Turner, Cole, Rugendas, Degas, Velasco, Atl, Warhol y el español Muñoz Degrain. Salvo Hokusai, la vinculación de los demás con la gran pintura de montaña occidental, es inmediata. Señala este autor acertadamente que los volcanes entraron con facilidad en el concepto de lo sublime decimonónico, es decir, como el resto de las montañas.

Como un horizonte mayor, en efecto, cabe considerar cierta prolongación del arte europeo por otros continentes, como ocurrió con la ciencia, la literatura o el alpinismo. El paisaje identitario norteamericano se traducirá en las obras de la Escuela del Río Hudson, como las de Thomas Cole; este pintor, de origen inglés, pese a su choque estético con el espacio americano sin domesticar, sigue en paisajismo a Turner, a Constable, además de haberse especializado en Londres, Florencia y Roma, viajando incluso al Etna, al que pintó. Con esta base, Cole encontró su lugar en la pintura americana al recorrer los Catskills, y se convirtió en el intérprete artístico de la montaña agreste: un paisaje en el que reconocerse, sin olvidar su raíz europea. El llamado “arte de las White Mountains”, en el que participaron T. Cole, H. Ch. Pratt, T. Doughty, B. Champney, W. Homer, G. Innes, R. S. Duncanson y otros, deriva inmediatamente de estos principios. B. Durand, cercano a Cole, fue un “espíritu afín” a este paisajismo purificador. F. E. Church actuó artísticamente bajo la influencia explícita de Humboldt en sus ideas y en sus viajes. La obra de Humboldt ocasionó en el XIX una corriente artística de pintores viajeros de América, como F. K. Bellerman, a raíz de las palabras del geógrafo en el *Cosmos* sobre la influencia de la pintura del paisaje en el estudio de la naturaleza, donde invitaba a los pintores europeos a sobrepasar los límites del Mediterráneo. Otro pintor coetáneo, el prusiano A. Bierstadt, formado artísticamente en Alemania, plasmó con éxito la imagen de las entonces remotas Montañas Rocosas con el característico estilo clásico alpino. Su representación en círculo de una tormenta en la montaña pertenece, por ejemplo, al perfecto paisaje “compuesto”. Bierstadt enlaza, pues, fácilmente con los pintores suizos del XIX que antes reseñamos; y, de hecho, tiene una vista del Cervino, de 1875, y otra del Mont Blanc, nacidas de sus viajes a los Alpes, que podrían considerarse obras de alguno de los artistas centroeuropeos que hemos nombrado. T. Moran, dentro de la misma Escuela del Hudson, que participó en la exploración de la apartada naturaleza americana, estaba influido voluntariamente por la obra de Turner. La tendencia ártica que aparece en los témpanos de Church, se desarrolló especialmente en W. Bradford, expedicionario por las altas latitudes, cuyos icebergs lo

asimilan a los pintores de hielos. El panorama del Gran Cañón de W. H. Holmes, de 1882, vierte ya a la geografía y es comparable a los panoramas alpinos, entre otros, de Schrader o, posteriormente, de Helbronner: el patrón cultural sigue sus caminos paralelos y no pocas veces convergentes. En conclusión, la pintura americana de la montaña en el siglo XIX es, en realidad, una modalidad del arte europeo del paisaje. Lo que son distintos son, obviamente, los paisajes pintados; también las circunstancias históricas e intelectuales, no sólo las geográficas, ponen sus diferencias, pero el arte que exponemos es una expansión particular del género del viejo mundo. Está claro que nos referimos sólo al arranque de la pintura de montaña en América; su continuación, incluyendo lo que antes señalamos de México al hablar de los volcanes, tomará formas más o menos propias, pero aquella semilla llegó, como es lógico, del otro lado del Atlántico.



Figura 7. El Cervino, por Bierstadt.

Aparte de la pintura en el dilatado período español en América, las “bancas” de hielo australes y otras láminas de la expedición de Malaspina, entre 1789 y 1794, varias por F. Brambilla, se incluyen en las mejores ilustraciones viajeras por el Nuevo Continente. En el otro extremo, las acuarelas de las Montañas Rocosas canadienses que realizó el capitán inglés Henry Warre en 1845 en su reconocimiento del territorio a caballo y en canoa, atravesando el continente en varios meses de campaña, aparecieron después de que el capitán hubiera conocido los

Alpes suizos. En el caso de J. M. Rugendas, nacido en Augsburgo, se repite este carácter de extensión de la pintura europea por América. Formado en la Academia de Munich, humboldtiano de ideas y actos, como Church y Bellerman, emprendió dos viajes al Nuevo Mundo, recorriendo Brasil, Haití, México, Chile, Perú y Argentina, sin cesar de dibujar y pintar bocetos y cuadros al rápido estilo de campo de Turner. Escribe César Aira que “su género fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt [...], Humboldt tuvo la mayor admiración por el joven Rugendas”.

También el imperio británico facilitó la extensión por Asia a pintores que reflejaron los paisajes de las cordilleras. F. Younghusband entró en el Tíbet en 1904 con el escritor y acuarelista Perceval Landon, amigo de Kipling, que fue tomando apuntes del itinerario de la expedición. En 1909 aún sacaría Younghusband un libro sobre Cachemira, con ilustraciones a la acuarela de E. Moulyneux del Himalaya y del Karakórum, evidente traslado a Asia de la tradición de apuntes de los viajeros británicos por los Alpes. El alpinista expedicionario H. Somervell pintó igualmente el Tíbet y el Himalaya, por ejemplo el Everest desde el lado tibetano, durante la expedición británica a este pico de 1922. El geógrafo explorador sueco Sven Hedin plasmó en acertados dibujos y acuarelas los sitios más remotos de Asia Central a fines del siglo XIX y en la primera mitad del XX. No se puede quedar sin mencionar, en el extremo de esta línea, el explorador y científico polar E. A. Wilson, que llegó con Scott al Polo Sur, cuyos logrados dibujos de naturalista tienen ya el signo del viaje al más retirado de los confines.

## Bibliografía

- Aira, C. (2005): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona, Mondadori.
- Bernaldo de Quirós, C. (2003): *Obras del Guadarrama*. Madrid, Comunidad de Madrid, R. S. E. A. Peñalara.
- Bernués, J. I. (2013): *Resplandores de lo fronterizo : el Alto Aragón como tema en el arte francés a lo largo de un siglo (1820-1920)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Borgeaud, M.-N. (2002): *Gabriel Loppé. Peintre, photographe et alpiniste*. Grenoble, Glénat.
- Gaston, M. (1975): *Images romantiques des Pyrénées*. Pau, Les amis du livre pyrénéen.



- Gos, Ch. (1944): *L'épopée alpestre. Histoire abrégée de la montagne et de l'alpinisme de l'antiquité à nos jours*. Neuchatel, Victor Attinger.
- Joutard, Ph. (1999): "La montagne dans la peinture et la gravure de la Renaissance: un signe de modernité". En Buyssens, D., Reichler, C. y Debarbieux, B. (dir.): *Voyages en détails: chemins, regards et autres traces dans la montagne*. Grenoble, Rev. de Géographie Alpine.
- Larrucea, A. y Moncada, J. O. (2016): "Representaciones del valle y la ciudad de México. Símbolos del México independiente". En Martínez de Pisón, E. y Ortega, N.: *El paisaje y sus símbolos*. Madrid, Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid.
- Ortiz de Urbina, P. (2005): "La huella de Richard Wagner en la pintura española". *Cuadernos del Minotauro*, 2.
- Saule-Sorbé, H. (1993): *Pyénées. Voyage par les images*. Serres-Castet, Faucompret.
- Saule-Sorbé, H. (2006): "Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje". En Ortega, N. (ed.): *Imágenes del paisaje*. Madrid, Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid.
- Sigurdsson, H. (2000): "Volcanoes in art". En Sigurdsson, H., Ballard, R. D., Houghton, B. F., McNutt, S. R., Rymer, H. & Stix, J.: *Encyclopedia of Volcanoes*. San Diego, Academic Press.
- VV.AA. (1998): *Le sentiment de la montagne*. Grenoble, Glénat.
- Wilton, A. (1979): *William Pars. Journey through the Alps*. Zurich. De Clivo Press.



## LA PHOTOCHROMIE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION EN COULEUR DU PAYSAGE (1876-1914)

Jean-Yves Puyo  
*Université de Pau et des Pays de l'Adour*  
*Laboratoire PASSAGES (UMR 5319)*

Comme aime à le souligner fort judicieusement Hélène Saule-Sorbé en citant le peintre Paul Delaroche – « *La photographie est née, la peinture est morte* » –, la divulgation du daguerréotype en 1839 a constitué alors un réel traumatisme pour de nombreux peintres. Et si quelques années plus tard Eugène Delacroix salue son usage qui aurait permis à de nombreux artistes « [...] *de redresser les erreurs de l'œil* »<sup>1</sup>, il n'en demeurait pas moins milité en ce qui concerne la représentation du paysage par son absence de couleurs : « *les objets colorés ne sont point reproduits avec leurs couleurs propres, et les divers rayons lumineux n'agissant pas de la même manière sur le réactif de M. Daguerre, l'harmonie des ombres et des clairs dans les objets colorés est nécessairement un peu altérée ; c'est là un point d'arrêt tracé par la nature* »<sup>2</sup>. Par la suite, le XIX<sup>e</sup> siècle vit se multiplier les travaux visant à dépasser ce point d'arrêt, à savoir en inventant un dispositif de photographie fixant « directement » la couleur. Et pour cela, il fallut attendre l'invention en 1903 du procédé *autochrome* par les frères Auguste et Louis Lumière pour voir se réaliser ce que beaucoup avaient jusque là jugé utopique (Boulouch, 2001). Avec ce procédé, les couleurs étaient désormais générées dès la prise de vue, grâce une émulsion photographique à base de fécule de pomme de terre, et non rajoutées manuellement par la suite.

Pour sa part, un photochrome correspond à une épreuve lithographique en couleur et éditée en série, obtenue à partir d'un négatif photographique en noir et blanc (N&B)<sup>3</sup>. Le procédé combinait ainsi « *l'exactitude des négatifs photographiques avec [...] l'apport des couleurs par impression lithographique* »<sup>4</sup>, rajoutées à la main et pouvant mobiliser de 4 à 14 couleurs différentes. Inventé en 1876 par un français, Léon Vidal (1833-1906), ses premières reproductions, dévoilées au grand public à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1878, firent alors grande impression.

1 Eugène Delacroix, « Revue des arts – chronique », *Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1850, pp. 1139-1146 (p. 1143).

2 François-Napoléon-Marie Moigno, *Répertoire d'optique moderne ou analyse complète des travaux modernes relatifs aux phénomènes de lumière*, Paris, A. Franck, 1842, vol. 2, 902 p. (p. 704).

3 Arqué Sabine & al., *Photochrome – voyage en couleur*, Paris, Eyrolles, 2009, 192 p.

4 Nathalie Boulouch, « Fécondité de la couleur », *ibid.*, pp. 14-29 (p. 26).



Figure 1. «Station de Wengernalp»,  
photographie N&B éditée par Schroeder & C<sup>ie</sup>, circa 1880.

Leur succès fut immédiat, le grand public tombant sous le charme de leur fraîcheur, naïveté et réalisme. La photochromie, pendant près de 30 ans, donna lieu à l'impression de nombreux albums proposant des vues colorées ayant l'aspect de photographies couleurs, ce qu'elles n'étaient pas, surpassant en général le rendu des lithographies couleurs. Avec les monuments et les scènes pittoresques de la vie courante prises dans des pays « exotiques », le paysage constitue la troisième grande thématique préférentielle de ces publications. En cela, pour reprendre l'expression Angelika Haas, elles permirent de répondre « [...] à l'esprit vagabond des bourgeois des années 1900 »<sup>5</sup>. Par la suite, l'autochrome, provoqua un déclin express de la production de masse de photochromes à la veille de la Première Guerre mondiale.



Figure 2. «Station de Wengernalp, P. Z. 0019».

<sup>5</sup> Cité par Bruno Weber, « Entretiens sur la photochromie », *ibid.*, pp. 46-127 (p. 51).

Près de 30 000 photochromes ont toutefois été inventoriés. Aussi notre communication se propose-t-elle de participer, modestement, à la redécouverte de ce procédé en mobilisant plus particulièrement deux sources : d'une part, la *Library of congress* offre en accès libre à la consultation plus de 6300 photochromes, correspondant principalement au catalogue de la *Detroit Publishing Company*, le plus grand éditeur de ce type de documents. D'autre part, nous nous intéresserons aux productions d'une société bien plus « modeste », à savoir les photochromes commercialisés dans les années 1890 par la maison d'édition parisienne L. Boulanger. Dans le cadre de cette petite recherche, après avoir présenté le contexte d'apparition du procédé, nous essayerons d'apporter quelques éléments de réponse aux deux interrogations suivantes : qui sont les auteurs des photographies N&B par la suite colorisées ? Quelles sont les influences croisées que l'on peut relever entre ces photochromes et leurs représentations graphiques contemporaines (gravures, tableaux, cartes postales) ?

## Les tâtonnements de la photographie en couleur: l'invention de la photochromie

Entre l'invention du daguerréotype et de l'autochrome, et dans le domaine de l'impression, plusieurs procédés ont recherché à rendre les couleurs du paysage, à l'exemple de la *chromolithographie*, perfectionnée dans les années 1820-1830 par le français Godefroy Engelmann (1788-1839) et l'anglais Charles Joseph Hullmandel (1789-1850). La chromolithographie constituait une branche de la lithographie en couleurs, reposant sur la technique de l'impression en noir. À l'aide de deux ou plusieurs pierres, elle permettait des travaux « [...] *dans le genre de l'aquarelle et de la peinture à l'huile. En chromolithographie, chaque passage sous la presse ne [pouvait] produire qu'une seule couleur, mais, dans cette couleur, depuis la nuance la plus faible jusqu'à la plus forte.* »<sup>6</sup>. Le nombre total des pierres utilisées nécessaires à l'exécution d'une épreuve chromolithographique dépendait du nombre de tons de la composition originale, et pouvait s'élever au delà de vingt.

Quelques décennies plus tard, Louis Ducos du Hauron développait l'*héliochromie*<sup>7</sup> : il s'agissait de traduire les 7 nuances principales de l'échelle spectrale des couleurs en mélangeant les trois couleurs primitives que sont le bleu, le jaune et le rouge : « [...] *si l'on applique l'une contre l'autre et sur un fond*

6 Frédéric Hesse, *La chromolithographie & la photochromolithographie*, Paris, Arnold Muller, 1897, 262 p. (p. 5).

7 La photographie par trichromie de Louis Ducos du Hauron (1837-1920) fut présentée le 7 mai 1869 à la *Société française de photographie*.

*blanc trois lames transparentes ou pellicules, colorées l'une en rouge, l'autre en bleu, la troisième en jaune, sur chacune desquelles la matière colorante aura été répartie en épaisseurs variables, la superposition de ces trois couches colorées, l'adaptation intime et mécanique de l'une à l'autre fait naître l'infinie variété des teintes, y compris toute la gradation du noir au blanc.* »<sup>8</sup>.

Une polémique allait par la suite éclater entre l'inventeur de l'héliochromie, Ducos du Hauron, et celui de la photochromie, Louis Vidal. Selon le premier, Vidal reprochait à son compatriote et concurrent d'utiliser des couleurs achetées « chez le droguiste » : « *Nous voudrions bien savoir si, depuis Niepce jusqu'à Poitevin et depuis Raphaël jusqu'à Ingres, on s'est jamais servi, soit en photographie, soit en peinture, de substances prises ailleurs que chez les droguistes et chez les fournisseurs de produits chimiques. M. Vidal n'a pas, croyons-nous, la prétention de réaliser avec rien ses photochromies* »<sup>9</sup>.

Il est vrai que Vidal affichait clairement son mépris pour l'héliochromie, claironnant que ce procédé n'avait jamais rien produit « *d'absolument satisfaisant* » car son procédé industriel utiliserait « [...] *des pigments et encres dont la coloration est arbitraire par rapport aux couleurs théoriques du spectre* »<sup>10</sup>. L'idéal, pour Vidal, était de réaliser des clichés monochromes les plus exacts possibles quant « *au dessin et au modelé* », appelés par la suite à être rehaussés « [...] *avec des colorations artificielles aussi artistiquement disposées que possible* »<sup>11</sup>.

Dans les faits, pour ses photochromes, Vidal mobilisait deux procédés distincts. Soit il utilisait une série de contre-clichés, à savoir une série de clichés semblables réalisés directement « sur nature », qu'il retouchait à la main en y appliquant les couleurs nécessaires. Soit il n'employait qu'un seul cliché, en intercalant au tirage des feuilles de papier très minces colorisées une à une (appelées réserves), « *en prenant la précaution de faire des repérages très-exacts* », imprimant ensuite séparément chaque couleur : « *Ainsi, sur le cliché ou sur la réserve destinée au bleu, il masquera tout ce qui dans l'épreuve positive ne doit pas contenir de bleu ; de même pour le jaune et pour le rouge* »<sup>12</sup>, mais en délimitant aussi des réserves pour les nuances intermédiaires.

8 A. & L. Ducos du Hauron, *Traité pratique de photographie des couleurs – système d'héliochromie Louis Ducos du Hauron*, Paris, librairie Gauthier-Villars, 1878, 108 p. (p. 2).

9 *Ibid.*, p. 12.

10 Léon Vidal, *Exposition universelle de Paris de 1889 – Rapports du jury international oubliés sous la direction de M. Alfred Picard – Épreuves et appareil de photographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, 86 p. (p. 82).

11 *Ibid.*

12 Alphonse Davanne, *Les progrès de la photographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1877, 210 p. (p. 105).



Figure 3. «Impression photographique superposée à dix tirages mécaniques en couleurs, obtenue à partir d'un cliché de la Maison Liébert, Léon Vidal, 1883» (Arqué & Al., 2009).

Quoiqu'il en soit de la polémique, la grande différence entre les deux procédés résidait principalement dans le nombre de couleurs appliquées sur la base noir et blanc, 3 pour l'héliochromie contre de 4 à 14 pour la photochromie. La qualité artistique de l'illustration en résultant ne s'avérait évidemment pas la même, la photochromie permettant un rendu à notre sens bien supérieur, ce qui assura par la suite son succès auprès du grand public. Néanmoins, selon Alphonse Davanne, un des membres fondateurs en 1854 de la Société française de photographie, le procédé Ducos de Hauron était théoriquement supérieur. Toutefois, « [...] si l'on considère les résultats pratiques, M. Vidal [paraissait] plus avancé »<sup>13</sup>.

Hélas, ce dernier ne retira pas fortune de son invention, le passage du tirage artisanal à la reproduction photochromatique industrielle étant dû au Suisse Hans Jakob Schmid (1856-1924) ; ce dernier fut lui même spolié par son employeur, à savoir une vieille maison d'édition zurichoise, fondée aux tous débuts du XVI<sup>e</sup> siècle, la société zurichoise *Orell Füssli & C<sup>e</sup>*. C'est elle qui déposa le brevet en 1888 et qui en fit notamment la publicité à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris tenue un an plus tard. Léon Vidal, salua à cette occasion la qualité de

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 106.



leurs travaux de reproduction polychromique, « [...] *remarquables surtout par le coût peu élevé de leurs tirages, dont quelques-uns sont vraiment supérieurs à toutes autres productions analogues* »<sup>14</sup>.

## B) Le développement international de la photochromie

En 1888, les directeurs d'*Orell Füssli & C<sup>e</sup>*, les frères Wild (Heinrich, Paul et Christian), créaient une filiale dédiée au développement international de la photochromie, la *Photochrom Zurich*, devenue en décembre 1895 la *Photoglob Zurich* (P.Z.) en fusionnant avec l'imprimerie *Schroeder & C<sup>e</sup>*.

Ce développement de l'entreprise commerciale découlait d'un réel engouement pour la photochromie, celle-ci profitant pleinement de l'essor du tourisme international. En effet, il était de bon ton de combiner dans les albums de voyage les photographies en N&B réalisées *in situ* avec des illustrations en couleur, qui pouvaient être tant des cartes postales que des planches photochromes. En 1893, leur catalogue vantait en effet « [...] *ces feuilles artistiques* [qui ne le cédaient] *en rien aux aquarelles et* [qui surpassaient] *les habituels tableaux à l'huile* »<sup>15</sup>.

Aussi, dans ses premières années, *Photochrom Zurich* mit en place une politique commerciale originale consistant à vendre ses tirages directement aux voyageurs étrangers, fortunés, notamment anglais et américains, avides de souvenirs en couleur des pays visités. Ainsi, elle écoulait sa marchandise sur les paquebots de luxe de la compagnie allemande *Norddeutscher Lloyd*, qui se consacrait alors au transport des classes privilégiées, tant vers l'Amérique qu'en mer Méditerranée, dans le cadre de croisières de luxe hivernales en direction de l'Égypte<sup>16</sup>. Par la suite, elle sut rentabiliser le procédé en créant une succursale à Londres puis en

14 Léon Vidal, *Exposition universelle de Paris de 1889 - Rapports du jury international oubliés sous la direction de M. Alfred Picard - Épreuves et appareil de photographie*, op. cit., p. 53.

15 Cité par Mathieu van Berchem, « Photochrom : quand la Suisse coloriait le monde », Suissinfo.ch, 3 mars 2009, on line, <http://www.swissinfo.ch/fre/culture/photochrome--quand-la-suisse-coloriait-le-monde/7235608> [consulté le 30 octobre 2016].

16 « L'hiver et son âpre cortège, la bise, la neige, la pluie, ont pris possession des terres du Nord, tandis que le soleil rieur inonde de ses rayons vivifiants les rives enchanteresses de la Méditerranée. Aussi le nombre de ceux qui, d'après le mot d'Alphonse Karr, « vont escamoter l'hiver », en émigrant vers le Sud, devient-il « légion ». Il faut reconnaître que le confort et la rapidité des moyens de transport ont singulièrement aidé à ces fuites en Égypte, qui se produisent dès le commencement de novembre. La Côte d'Azur ne suffit plus à la curiosité du touriste ; c'est aux bords du Nil qu'il va maintenant établir ses quartiers d'hiver. C'est ainsi que le Norddeutscher Lloyd a été amené à créer, depuis l'année dernière, ce service hebdomadaire de luxe, entre Marseille et Alexandrie, avec escale à Naples, qui met la terre des Pharaons à cinq jours de Marseille. » « L'hiver au pays du soleil », *Bulletin du Norddeutscher Lloyd de Bremen*, n°1, vol. 1, 1906, p. 2.

cédant les droits d'utilisation pour les États-Unis à une société nord américaine, la *Detroit Photographic Company*, future *Detroit Publishing Company*.

Si la demande est bien là, encore fallait-il pouvoir alimenter le marché en photochromes. Les premiers essais réalisés en 1889 l'ont été à partir de clichés monochromes dus au photographe suisse Romedo Guler (1836-1909), alors connu pour ses photos consacrées au paysage ainsi qu'à la montagne<sup>17</sup>. Il en découle de très nombreuses photochromies ayant pour thème la Suisse (Chillon, l'Engladine, Saint Moritz, l'Oberland bernois, le glacier de Gletscher, etc.). Certes, toutes ces vues ne peuvent pas, faute d'indications, être attribuées aux seuls clichés initiaux de Guler ; toutefois, pour certaines d'entre-elles, le doute n'est pas permis car l'on retrouve signée la version N&B puis colorisés, cette fois-ci sans signature et sous le seul marquage *Photochrom Zurich*. Comme éditeur, cette dernière ne pouvait se limiter aux seules vues nationales. C'est pourquoi des photographes, hélas restés anonymes, « [furent dépêchés] *aux quatre coins de la planète, du Spitzberg à la Nouvelle-Zélande, afin de rapporter des images de paysages dignes d'intérêts* »<sup>18</sup>.

Le catalogue de la *Photochrom Zurich* allait par exemple s'enrichir d'images de Scandinavie, de Russie, de Syrie, d'Indes, « [avec] étrangement, peu de photochromes [...] *pris en Amérique du Sud, en Afrique (en dehors du Maghreb et de l'Égypte) et pas du tout au Japon.* »<sup>19</sup>. La concurrence avec les estampes aurait rendu ce marché peu rentable aux yeux des entrepreneurs suisses<sup>20</sup>.

En parallèle, la politique d'achat de négatifs à transformer prit une ampleur considérable. Dès 1885, la société *Orell Füssli & C<sup>te</sup>* avait acheté une partie des négatifs du studio photographique Bonfils. Relieur de profession, Félix Bonfils (1831-1885) développa une passion pour le Liban visité à plusieurs reprises au début des années 1860, finissant par s'installer à Beyrouth en 1867 avec sa femme et leurs deux enfants pour y pratiquer la photographie. Déployant une grande activité, son catalogue portait, au début des années 1870, la mention de près de quinze mille tirages consacrés à l'Égypte, la Palestine, la Syrie et la Grèce, puis à partir de 1876, à Constantinople<sup>21</sup>. Il publia de nombreux albums photographiques, dont une série en cinq volumes intitulés *Souvenirs d'Orient*

17 On connaît peu de choses sur ce photographe sinon qu'il eut plusieurs ateliers et « filiales » à Davos, Chur, Saint Moritz et Zurich, entre 1870 et 1909.

18 Bruno Weber, « Le photochrome en accéléré », in *Photochrome – voyage en couleur, op. cit.*, pp. 30-45 (p. 42).

19 « Photochrome : en couleur avant la couleur », <http://www.bloglagruyere.ch/2016/03/14/photochrome-en-couleurs-avant-la-couleur/> [consulté le 15 juin 2016].

20 *Ibid.*

21 <http://expositions.bnf.fr/veo/photographies/ssindex35.htm>

pour laquelle il reçut une médaille à l'occasion de l'exposition universelle de Paris de 1878<sup>22</sup>. Après sa mort, sa femme Lydie aidée de leur fils Adrien continuèrent à faire fonctionner l'atelier de Beyrouth.

Par la suite, cette politique d'acquisition fut poursuivie, à l'exemple de 4000 négatifs du studio concurrent zurichois *Schroeder & C<sup>e</sup>*, racheté comme déjà signalé précédemment en 1895.



Figure 4. «Riffelhauss – P. Z. 1462».

Puis, entre 1902 et 1909, elle passa des contrats avec certaines figures internationales de la photographie, achetant des clichés à près de 200 fournisseurs indépendants, dont des studios photographiques - parfois eux-mêmes - éditeurs célèbres. Parmi ceux-ci on note quelques éditeurs importants, tels qu'Henri Beck (Athènes), l'éditeur A.C. Champagne à Paris, Max Fruchtermann (Constantinople) et Arnold Vollenweider à Alger<sup>23</sup>.

Ainsi, par exemple, Henri Beck est l'auteur, à partir des années 1860, des plus fameuses photographies consacrées aux monuments antiques d'Athènes<sup>24</sup>. Max Fruchtermann, pour sa part, éditait les grandes figures de la photographie œuvrant en Turquie, à l'exemple du suédois Guillaume Berggren (1835-1920) :

22 Félix Bonfils, *Souvenirs d'Orient : Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie*, Alès, Chez l'auteur, 1878, 5 vol.

23 Cités par John Vincent Jezierski, « Le photochrome, Photoglob et la Detroit Publishing company », in Arqué Sabine & al., *Photochrome – voyage en couleur, op. cit.*, pp. 128-179 (p. 130).

24 Henri Beck, *Vues d'Athènes et de ses Monuments, Photographies d'après nature*, Berlin, London, A. Asher & Co., 1868.

« Par sa maîtrise technique, Berggren a réalisé de très belles vues d'Istanbul et de ses rues, du Bosphore et de ses rives de gens et de paysages. Il a été l'un des grands maîtres des photographes ottomans. »<sup>25</sup>. Et pour sa part, la maison A.C. Champagne (située au 180 rue de Rivoli, Paris) commercialisait des catalogues de photographies monochromes consacrées à l'Italie (photographe Georgio Sommer), à la Suisse, à la France ou encore le Maghreb. Pour cette dernière zone, le studio algérois des frères Paul et Arnold Vollenweider connaissait alors un grand succès, vendant ses clichés à la *Photoglob Zurich* mais aussi à d'autres éditeurs plus modestes de photochromes.

Au final, Bruno Weber souligne que les 11000 des photochromes produits par la maison suisse Photoglob privilégiaient les destinations touristiques, à savoir tout le continent européen (et en particulier la Suisse, l'Allemagne, Angleterre, la France et l'empire Austro-hongrois), ainsi que le Proche Orient (Palestine et Egypte, ainsi qu'Istanbul), l'Afrique du Nord et les colonies britanniques (Inde, Singapour, Australie, Nouvelle-Zélande). À noter que l'Asie est très peu représentée, hormis Pékin<sup>26</sup>.

### **Les autres maisons d'édition de photochromes: l'exemple de la société L. Boulanger (Paris)**

Curieusement, la société *Orell & Füssli* et ses successeuses nous apparaissent comme ayant eu quelque peu de mal à défendre leurs intérêts financiers ; leur dispositif de reproduction industrielle ayant été breveté en Suisse, nous posons pour hypothèse qu'il était alors difficile à faire condamner les éditeurs indécents qui utilisaient ses productions sans en payer les droits dans d'autres pays que ceux du dépôt du brevet. Cette hypothèse repose sur le fait que nous n'avons retrouvé qu'un seul procès intenté par la *Photoglob Zurich* : en 1898 cette dernière attaquait la filiale allemande des éditions Bong (Berlin, Paris), connues pour ses productions d'ouvrages d'arts de grande qualité. Les griefs exposés devant la cours d'appel du tribunal cantonal de Zurich reposaient sur la reproduction et la commercialisation en Suisse par cette dernière de photochromes estampillés *P.Z.*, et ce, sans paiements de droits.

À la lecture du compte-rendu de l'audience du tribunal, on ne peut que sourire devant la défense avancée par l'avocat de l'éditeur Bong : il tenta (en vain) de faire reconnaître la bonne foi de son client, arguant du fait qu'il s'était procuré des chromolithographies en Allemagne sans savoir d'où elles provenaient et sans

25 Engin Özendes, « Turquie, album de photographies (1853-1895) », on line, <http://www.guimet-photo-turquie.fr/presentation/biographies.php> [consulté le 30 octobre 2016].

26 Bruno Weber, « Entretiens sur la photochromie », *op. cit.*, p. 57.

la possibilité de rechercher si elles étaient protégées<sup>27</sup>. Il fut aisé au plaignant de démontrer que cet argumentaire ne tenait pas, toutes les images portant un numéro d'enregistrement complété des initiales de *Photoglob Zurich* (P.Z.) : « *Toutes les images dont il s'agit* [portaient] à côté du numéro de l'enregistrement les initiales du Photoglob Zurich (P. Z.), de sorte que le professionnel un peu expérimenté dans ce domaine devait immédiatement en connaître la provenance [...] *Il était donc facile au prévenu de s'assurer que ces images étaient protégées en Suisse et de se rendre compte dès lors que la vente de reproductions, même si ces dernières n'étaient pas défendues en Allemagne, constituait ici un acte punissable.* »<sup>28</sup>

Aussi, à côté des productions de la *Photoglob Zurich* existait-il d'autres maisons d'éditions, certes bien plus modeste quant à leur potentiel de reproduction, à l'exemple de la société parisienne L. Boulanger. Avant de se lancer dans la vente de collections thématiques de photochrome, elle était responsable de la publication d'ouvrages « patriotiques » bien dans l'air du temps, glorifiant notamment la conquête coloniale française, puis de deux revues hebdomadaires éphémères, à savoir *Le Monde de la Jeunesse* (1890-1894) et *La Terre Illustrée* (1892-1895), cette dernière par la suite absorbée par le fameux *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, alors édité par Tallandier<sup>29</sup>.

Publiée pour la première fois en 1896<sup>30</sup> sous le titre *Autour du Monde – aquarelles, souvenirs des voyages*, cette collection se présente sous forme de fascicules thématiques (format à l'italienne, 28x22), rassemblant chacun 8 photochromes reproduits sous forme de lithographies : *Suisse, mœurs et sites pittoresques – Birmanie, sites et paysages – La Mer rouge, sites & types d'indigènes – Espagne, paysages & monuments – Bords de l'Adriatique, sites et paysages*, etc.

Nous avons retrouvé mentionné la publication d'au moins 76 fascicules différents, consacrés à près de 60 pays ou régions différentes, dont des territoires peu « traités » par *Photoglob Zurich*. C'est le cas par exemple de certaines colonies

27 *Le droit d'auteur, organe officiel du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, 15 février 1902, p. 20.

28 « Vente de reproductions illicites, importées d'Allemagne, de photochromes suisses protégés – faute grave – articles 12 et 13 de la loi fédérale de 1883 (Tribunal cantonal de Zurich. Cour d'appel. Audience, 20 avril 1898) ». *Ibid.*, p. 20.

29 Hebdomadaire français créé en 1877 par Maurice Dreyfous et Georges Decaux, il perdura jusqu'en 1949, édité successivement par Decaux, Taillandier, Doin et Larousse (pour sa période « florissante », allant de 1877 à 1931). Grand concurrent dans ses premiers temps de la revue *Le Tour Monde* (1857-1914), son contenu mêlait des récits romanesques « exotiques », signés par les plus grands spécialistes du genre de l'époque (Louis Bousсенard, Paul Ivoi, Louis Jacolliot, Emile Moreau, etc.) à d'authentiques récits d'exploration et de voyage.

30 Selon le catalogue général de la Bibliothèque Nationale de France, les publications ne portant pas de date d'édition.

françaises, notamment d'Afrique noire, d'Asie ou du Pacifique. Nous pouvons citer par exemple le Tonkin, auquel deux fascicules furent consacrés : *Tonkin – mœurs et coutumes* (fascicule n° 6), avec un photochrome consacré à une exécution capitale au sabre (photographie attribuée au docteur Hocquard) et *Tonkin – sites et paysages* (fascicule n° 8).



Figure 5. «Pont sur le Yodu-Tohai», photographies de MM. Sébah et Joaillier frères, in *Turquie, types et mœurs*, fasc. 9, L. Boulanger.

La Guyane française eut de même les honneurs d'un fascicule intitulé *Sites, mœurs et coutumes*, avec les précisions suivantes qui reflètent bien la représentation que l'on se faisait alors de ce territoire lointain, en cette toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « *Pays superbe, végétation splendide, air très sain, tout semble délaissé et la Guyane n'est pas cultivée, lorsqu'on pourrait y rencontrer toutes les productions des tropiques, ainsi qu'une foule de plantes de l'Europe [...]* À côté de trésors que l'on pourrait avoir, il n'y a que quelques bananiers, du manioc, du coco, des patates, des ignames, un peu de maïs aux environs des villes – et c'est tout : *l'or a tué l'agriculture*. »<sup>31</sup> Notons que les photochromes de ce fascicule guyanais s'avèrent particulièrement de piètre qualité, et presque « repoussants » pour certains d'entre eux, ce qui jure fortement au sein des productions de la maison L. Boulanger, plutôt soignées et de belle facture<sup>32</sup>.

31 Auteur anonyme, les deux pages de commentaires des planches étant signés « un créole ». *La Guyane française, sites, mœurs et coutumes*, fascicule n° 46, Paris, L. Boulanger, circa 1900.

32 S'ajoutent à cette série coloniale française le fascicule n° 44 consacré à la province d'Oran ou encore, par exemple, le fascicule n° 50 dédié à la Polynésie française (Tahiti).



Et à l'exemple de la *Photoglob Zurich* se posait la question de l'approvisionnement en clichés noir et blanc à transformer. Pour les fascicules dédiés aux régions françaises, tel le fascicule n° 31 consacré à Nice et Monaco, les photographies sont indiquées comme étant de l'éditeur. Mais pour les autres pays, et à l'exemple de son fameux concurrent suisse, L. Boulanger se procure des clichés dans les studios internationaux les plus réputés. Ainsi, pour le Brésil, alors non traité semblerait-il<sup>33</sup>, il fait appel aux productions d'un franco-brésilien du nom de Marc Ferez (1843-1923), grande figure des premiers temps du photojournalisme brésilien, passé à la postérité dans son pays d'adoption alors que son œuvre demeure quasiment inconnue en France.

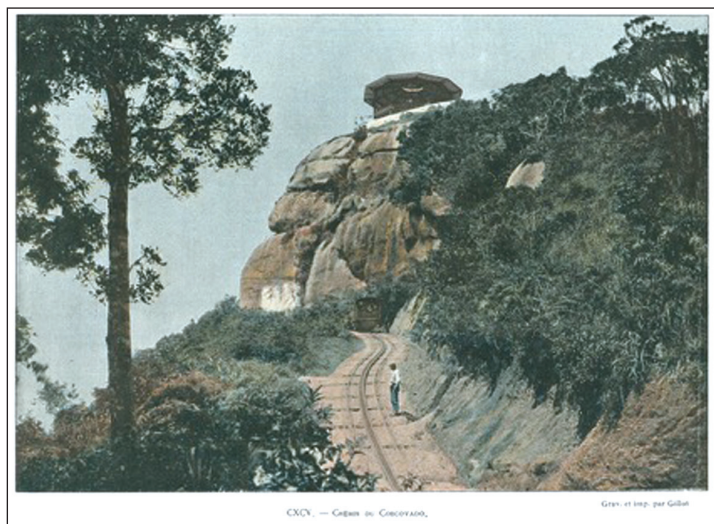


Figure 6. «Chemin du Corcovado», photographie de Marc Ferez, in *Brésil, villes et habitants*, fasc. 25, L. Boulanger.

Pour la Turquie, on retrouve un des plus célèbres studios stambouliotes de l'époque, à savoir celui de Pascal Sébah (1823-1886) ; français d'origine syrienne, installé comme photographe à Istanbul depuis 1857, il est devenu rapidement célèbre, honoré par de multiples prix internationaux (à l'exposition internationale de Philadelphie en 1877, puis un an plus tard, à celle de Paris). Par la suite, il fonde un second studio à Caïre en 1870, confié dans un premier temps à son frère Comi, puis ensuite à son fils, Jean-Pascal, tous deux photographes. Hélas, Pascal Sébah mourut jeune, des suites d'une attaque vasculaire cérébrale. Pour l'Italie, ce

<sup>33</sup> Du moins, absent sous forme de P.Z. des collections de la Library of Congress.



sont les frères Alinari (*Fratelli Alinari*), dont le studio existe toujours<sup>34</sup>, et auxquels un musée national, le *Museo nazionale Alinari della fotografia*, situé dans leur ville d'origine Firenze, rend hommage. Pour sa part, le fascicule consacré à l'Espagne vit la mobilisation des productions d'une très célèbre maison d'édition espagnole, *Hausser & Menet*. Fondée en 1890 par deux photographes suisses Oscar Hauser Muller et Adolf Menet Kusteiner, elle se fit connaître très rapidement par ses éditions d'albums photographiques et de cartes postales. Ainsi, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, elle commercialisait annuellement par moins de 500 000 cartes postales, production qui monta par la suite à 5 millions d'exemplaires pour l'année 1905<sup>35</sup> !

Quant aux vues dédiées à l'Empire austro-hongrois (*Bords de l'Adriatique, sites et paysages / Autriche-Hongrie, sites, paysages et types*), elles sont dues au photographe tchèque Aloïs Beer (1840-1916) ; après s'être formé à Vienne au début des années 1860 auprès des photographes de studio Ludwig Angerer et Josef Székely, il fonde en 1867 son propre établissement à Klagenfurt (actuelle Slovénie). Dans les années 1870, Beer s'intéresse à la photographie de paysages, et s'y fait remarquer « à l'international » (telle une médaille à l'Exposition universelle de Vienne de 1873 ou encore une participation à l'Exposition universelle de Paris de 1881). Il voyagea par la suite dans tout l'espace méditerranéen (1889, Afrique du Nord, Palestine et Egypte / 1892, en Bosnie-Herzégovine, etc.), publiant de nombreux ouvrages, produits de ces voyages. Etc.

Au final, à raison d'une publication tous les 15 jours, nous pouvons estimer que la société L. Boulanger a rencontré son public, les 76 fascicules (et 608 photochromes) relevés correspondant à plus de trois ans de production continue et ce, malgré un prix relativement élevé, soit 60 centimes de franc le fascicule ; une telle somme correspondait, par exemple, à 4 numéros d'un hebdomadaire contemporain tel que le *Journal des Voyages*.

## Conclusion

Entre 1885 et 1914, les photochromes répondirent parfaitement aux attentes d'un certain public aisé, à savoir « les bourgeois voyageurs », avides d'exotisme et de voyages. Toutefois, la concurrence de l'autochrome, la « photographie couleur »

<sup>34</sup> Leur site internet permet de consulter un impressionnant catalogue de clichés anciens. <http://www.alinariarchives.it/> [consulté le 13 février 2017].

<sup>35</sup> Archivos de la Comunidad de Madrid, <http://www.madrid.org/archivos/index.php/actividades/destacamos/61-noticias/206-curiosas-postales-de-madrid-y-su-historia-en-el-archivo-regional> [consulté le 13 février 2017].

inventée par les frères Lumière, couplée à l'interruption des flux touristiques durant la Première Guerre mondiale, entraîna le déclin express de l'édition de photochromes. Le procédé perdura toutefois jusque dans les années 1970 à travers la reproduction d'œuvres d'art et l'édition de cartes postales. Mais ce savoir-faire est présenté comme désormais « perdu », suite la disparition en 2008 du dernier artisan dominant le procédé: « *Dans son atelier zurichois, Peter Kunz n'avait pas son pareil pour travailler le bitume de Judée (une pierre photosensible) et l'exposer à la lumière. Il en faisait de savantes impressions sans trame et retouchait l'image au pinceau. L'opération pouvait prendre plusieurs semaines* »<sup>36</sup>.



Figure 7. «Sainte-Sophie – Constantinople – P. Z. 6132».

Au final, une interrogation majeure perdure encore : comment l'homme de l'art choisissait-il les couleurs appliquées sur les contre-clichés en noir & blanc ? Sur ce point capital, Marc Walter souligne combien furent rares les photographes associés à l'opération de coloration de leurs négatifs, citant le cas d'un William Henry Jackson participant à la mise en couleurs de ses propres photographies de l'Ouest américain prises un quart de siècle plus tôt, à l'occasion de leur édition sous forme de photochromes par la *Detroit Publishing Company*<sup>37</sup>. Dans certains cas, la disparition de leurs auteurs au moment de la colorisation (tels Félix Bonfils ou encore Pascal Sébah) pourrait expliquer cette absence de

36 « Photochrom : quand la Suisse colorait le monde », *Suissinfo.ch*, 3 mars 2009, on line, <http://www.swissinfo.ch/fre/photochrome--quand-la-suisse-coloriait-le-monde/7235608>, [consulté le 25 janvier 2016].

37 *Ibid.*

collaboration. Mais cette explication ne tient pas pour l'immense majorité des clichés originaux transformés. Le fait que les productions *P.Z.*, contrairement à celles des maisons plus modestes comme L. Boulanger ou encore A. C. Champagne, ne mentionnent pas les auteurs des photographies par la suite colorisées, ne nous semble pas anecdotique : nous défendons l'idée que cet éditeur n'a pas « spécialement » recherché leur collaboration, peut-être pour des raisons basement économiques. Et si l'on peut aisément concevoir que la colorisation d'un alpage suisse ne posait pas de problèmes majeurs à un homme de l'art employé par la *Photoglob Zurich*, à quelles sources ce dernier pouvait-il bien se rapporter pour, par exemple, une vue d'ensemble de la mosquée Sainte Sophie de Constantinople ? Le mystère perdure encore.

### Références bibliographiques

- Arqué Sabine & al., *Photochrome – voyage en couleur*, Paris, Eyrolles, 2009, 192 p.
- Beck Henri, *Vues d'Athènes et de ses Monuments, Photographies d'après nature*, Berlin, London, A. Asher & Co., 1868.
- Berdoulay Vincent, Saule-Sorbé Hélène, « Franz Schrader face à Gavarnie, ou le géographe peintre de paysage », *Mappemonde*, n° 55, 1999, pp. 33-37.
- Boulouch Nathalie, « Peindre avec le soleil ? », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001 ; on line, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/263> [consulté le 25 octobre 2016].
- Bonfils Félix, *Souvenirs d'Orient : Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie*, Alès, Chez l'auteur, 1878, 5 vol.
- Bouvet Élisabeth, « Photochromes : quand le passé reprend des couleurs », on line, URL : [http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/109/article\\_77866.asp](http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/109/article_77866.asp) [consulté le 15 juin 2016].
- Davanne Alphonse, *Les progrès de la photographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1877, 210 p.
- Delacroix Eugène, « Revue des arts – chronique », *Revue des deux-mondes*, 15 septembre 1850, pp. 1139-1146.
- Ducos du Hauron A. & L., *Traité pratique de photographie des couleurs – système d'héliochromie Louis Ducos du Hauron*, Paris, librairie Gauthier-Villars, 1878, 108 p.

- Hannavy John, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Routledge, 2013, 1736 p.
- Hesse Frédéric, *La chromolithographie & la photochromolithographie*, Paris, Arnold Muller, 1897, 262 p.
- Jeziarski John Vincent, « Le photochrome, Photoglob et la Detroit Publishing compagny », in Arqué Sabine & al., *Photochrome – voyage en couleur, op. cit.*, pp. 128-179.
- Moigno Français-Napoléon-Marie, *Répertoire d'optique moderne ou analyse complète des travaux modernes relatifs aux phénomènes de lumière*, Paris, A. Franck, 1842, vol. 2, 902 p.
- Özendes Engin, « Turquie, album de photographies (1853-1895) », on line, <http://www.guimet-photo-turquie.fr/presentation/biographies.php> [consulté le 30 octobre 2016].
- Puyo Jean-Yves, « Le traitement photographique des Pyrénées par les forestiers français (1860-1914) », in *Pyrénées - Voyages photographiques de 1839 à nos jours*, H. Saule-Sorbé (dir.), Pau, Éditions du Pin à Crochets, 1998, 319 p. (pp. 170-183).
- Weber Bruno, « Le photochrome en accéléré », in *Photochrome – voyage en couleur, op. cit.*, pp. 30-45.

# CIENCIA Y ARTE. ICONOGRAFÍA BOTÁNICA Y EL CONOCIMIENTO DE LA NATURALEZA AMERICANA

María del Carmen Meza Aguilar / José Omar Moncada Maya  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

## Introducción

En su nivel más elemental, la ciencia se limita a describir y clasificar objetos naturales, cómo minerales, animales o plantas. Generalmente estas descripciones se apoyan en una inspección visual acuciosa de dichos objetos. El problema práctico es cómo transmitir esas observaciones de forma objetiva a los pares académicos con el fin de ser validadas y facilitar la identificación de otros objetos similares a quienes se interesen en ello, sin que datos de importancia sean relegados.

En botánica las descripciones escritas son poco claras, por decir lo menos, para los no especialistas dado que se emplea un léxico técnico particular. Un claro ejemplo de ello puede ser la descripción de una planta común<sup>1</sup>. Pero se aclara notablemente si tenemos la imagen de la planta descrita, sobre todo si en la imagen se destacan las partes difíciles de ver. No obstante, cada vez es más raro que los biólogos utilicen dibujos hechos a mano en sus descripciones, interesados como están en aspectos más vinculados a las nuevas expresiones tecnológicas, como la fotografía o, más recientemente, el empleo de marcadores moleculares o la composición química de la especie.

Este documento tiene como objetivo principal destacar la importancia científico-artística de la ilustración botánica a través de la revisión de las imágenes elaboradas durante las expediciones de exploración españolas del siglo XVIII y su afianzamiento como elementos descriptivos que dieron soporte a los trabajos científicos y su importante repercusión en el conocimiento de la flora y fauna del Nuevo Mundo y que, además, constituyen elementos de alta calidad artística. Finalmente damos un panorama general de la pintura en la historia científica de México para comprender la importancia de incentivar esta herramienta de alto valor en la ciencia.

---

1 En botánica se utilizan muchos tecnicismos en latín que no son comprendidos por la gente no especializada, por ejemplo: para describir las flores del *Quercus crassifolia* la descripción dice: “amentos masculinos miden de 8 a 9 mm de largo, raquis pubescente, perianto amplio, mide de 2 a 2.5 mm de diámetro; anteras curvadas... apendiculadas de color café amarillento”. Véase Alicia Chacalo Hilu y Víctor Corona Nava y Esparza, *Árboles y arbustos para ciudades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 376.

## Expediciones botánicas durante el periodo colonial

No hay duda de que durante los tres siglos de dominio de la Corona española sobre los territorios americanos, la búsqueda de información sobre los nuevos territorios fue continua y constante. Una clara muestra de ello la da Francisco de Solano<sup>2</sup>, quien señala que entre 1532 y 1812 se enviaron al menos 30 cuestionarios solicitando información sobre los más diversos aspectos de la vida americana<sup>3</sup>.

Otro ejemplo de este interés son las expediciones científicas españolas, entendiendo por ello aquellas que fueron apoyadas directamente por la Corona. El caso particular que nos interesa son las que se dan a partir del reinado de Carlos III. Por supuesto que en reinados anteriores hubo algunas de gran importancia, como fueron la expedición geodésica al Perú<sup>4</sup> o las limítrofes con Portugal en América del Sur, si bien en ambos casos respondieron a intereses diferentes a los que planteamos en este trabajo.

Guirao de Vierna<sup>5</sup> señala que entre 1765 y 1775 se realizaron 19 expediciones de carácter geoestratégico —que tuvieron como finalidad la protección y auxilio de las zonas más conflictivas del imperio ultramarino—, apoyadas por las Secretarías de Marina e Indias. Al año siguiente, 1776, se dieron cambios muy importantes en la cúpula del poder, toda vez que llegan a ocupar puestos clave en la administración real José de Gálvez y el conde de Floridablanca, quienes darán un mayor impulso a las expediciones. Así, en el periodo de 1777 a 1788 —año en que muere Carlos III—, se dan algunas de las expediciones científicas más importantes, encabezadas por Azara, Mutis, Sessé y Mociño y Malaspina, entre otros. Complementando la información anterior, Bleichmar en su escrito sobre las expediciones botánicas señala que a partir de la llegada al trono de Carlos III y hasta 1808, año de la invasión napoleónica, “casi sesenta expediciones científicas recorrieron el vasto imperio hispánico”; cuyas misiones a cumplir eran: “la investigación de la flora y la fauna de los virreinos; la exploración de las fronteras imperiales; la cartografía de los litorales y el trazado de mapas,

---

2 Francisco de Solano, “Significación y tipología de los cuestionarios de Indias”, en F. de Solano, (ed.), *Cuestionario para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias Siglos XVI/XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

3 Entre estos cuestionarios destaca el de 1577, que dio origen al corpus documental conocido como Relaciones Geográficas del siglo XVI.

4 Véase, por ejemplo, Antonio Lafuente, y Antonio Mazuecos, *Los caballeros del punto fijo: ciencia, política y aventura en la expedición geodésica hispano francesa al virreinato del Perú en el siglo XVIII*, Barcelona/Madrid, Ediciones del Serbal/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

5 Angel Guirao de Vierna, “Análisis cuantitativo de las expediciones españolas al Nuevo Mundo”, en José Luis Peset (coord.), *Ciencia Vida y Espacio en Iberoamérica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, vol. III, p. 65-94.

particularmente de zonas poco conocidas o disputadas; la realización de observaciones y mediciones astronómicas y la elaboración de informes sobre el estado político y administrativo de los reinos<sup>6</sup>.

No es nuestra pretensión hacer una recopilación de estas expediciones, sino destacar un aspecto que fue parte sustancial de las mismas, como fue la ilustración científica. En numerosos casos, a las exploraciones junto a los científicos se enviaban artistas como responsable de hacer dibujos; su trabajo abarcaba la elaboración de imágenes de plantas, animales, paisajes, edificios, levantaban mapas, etcétera, con el fin de conocer y dar a conocer la naturaleza del Nuevo Mundo.

A diferencia de otro tipo de expediciones, que se repartieron geográficamente de una forma muy desigual, las expediciones botánicas, o naturalistas, se dirigieron a cada uno de los cuatro grandes virreinos. La primera expedición que se envió fue la Real Expedición Botánica a Chile y Perú, bajo la dirección de Hipólito Ruiz y José Pavón. Sus trabajos se extendieron de 1777 a 1788. En la Real orden que se dio, se establecía:

Por quanto conviene a mi servicio, y bien de mis Vasallos el examen y conocimiento methodico de las producciones naturales de mis Dominios de América, no sólo para promover los progresos de las ciencias Phísicas, sino también para desterrar las dudas y adulteraciones, que hai en la Medicina, Pintura, y otras Artes importantes, y para aumentar el Comercio, y que se formen Herbarios y colecciones de productos naturales, describiendo y delineando las Plantas que se encuentren en aquellos mis fértiles Dominios para enriquecer mi Gavinete de Historia Natural y Jardín Botánico<sup>7</sup>.

Y estas recomendaciones se extendieron sin duda al resto de las expediciones botánicas. Con ello se lograría incrementar el conocimiento de la naturaleza americana en los términos de incrementar las producciones de determinadas especies de alto valor económico, como el café y las especias, o de valor industrial o medicinal, a la vez que se trataba de uniformizar, hasta cierta medida, los resultados.

Los dibujos de esta expedición fueron realizados en tinta y acuarela por José Brunete, Isidoro Gálvez, Juan Francisco del Pulgar y el botánico Juan Tafalla, conservándose en el Jardín Botánico de Madrid 12 tomos con 2000 láminas<sup>8</sup>.

6 Daniela Bleichmar, *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la ilustración hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 28-29.

7 Citado en Daniela Bleichmar, *op. cit.*, p. 29.

8 Santiago Prieto Pérez, "Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII", *Ars. Médica. Revista de Humanidades*, 2006, 2, p. 166-179.



La segunda expedición fue la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada, bajo la dirección de José Celestino Mutis, que se extendió de 1783 a 1816, y que cubrió los territorios de los actuales países de Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Panamá, siendo sin lugar a dudas la más prolongada y fecunda de todo el siglo XVIII<sup>9</sup>. Esta expedición contó con múltiples colaboradores formados en la escuela de dibujo creada por el propio Mutis. Pablo Antonio García del Campo y Salvador Rizo fueron los primeros en apoyar a Mutis al principio, pero se pueden encontrar hasta 33 firmas de diversos dibujantes que ilustran la obra del médico español. Lino José de Acero, Camilo Quesada, Antonio Barrionuevo, Antonio Silva, los hermanos Nicolás y Antonio Rodríguez, Vicente Sánchez fueron algunos de los notables artistas criollos<sup>10</sup> (Prieto, 2006). Por sobre todos ellos destaca Francisco Javier Matis, “El mejor pintor de flores del mundo” según Humboldt<sup>11</sup>.

Finalmente, la tercera gran expedición, dirigida por Martín de Sessé y Vicente Cervantes, a la que se integró posteriormente José Mariano Mociño y Suárez, fue la Real Expedición de Historia Natural a Nueva España, que duró de 1787 a 1808. En ella participaron los artistas Vicente de la Cerda, José Guío, Pedro de Oliver y Atanasio Echeverría. Según el naturalista Agustín Pyrone De Candolle: “Uno, entre otros, nacido en Méjico y nombrado Echeverría, sobrepasa la precisión de sus dibujos, la belleza y rigor de su colorido a la mayoría de los pintores de flores de Europa”<sup>12</sup>.

Cabe mencionar que si bien no se envió una expedición en particular a Río de la Plata, Félix de Azara cumplió ese papel, primero por su cuenta y después por orden de la Corona. Hombre metódico y con un alto rigor científico, elaboró notas y láminas que ilustraban con extraordinaria precisión todo lo que él había visto directamente<sup>13</sup>.

Por supuesto que no fueron las únicas expediciones. Hubo otros trabajos de alcances más reducidos independientemente de que también las propias autoridades americanas se preocuparon de aportar al conocimiento científico. Pero, repetimos, más que las expediciones en sí, nos interesa recuperar el papel que

9 Mutis llegó a Nueva Granada en 1760 como médico del virrey Pedro Messía de la Cerda y aunque su solicitud al rey Carlos III para el patrocinio de una expedición científica no prosperó hasta 20 años después, organizó en este tiempo la infraestructura para su proyecto, creando la escuela de dibujo de Mariquita (Colombia), dedicada a la enseñanza del dibujo, pintura y nociones de botánica, que proporcionó a la expedición de Nueva Granada la mayoría de sus pintores.

10 Santiago Prieto Pérez, *op. cit.*

11 Mauricio Nieto Olarte, *Remedios para el Imperio. Historia Natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000, p. 77-78; Daniela Bleichmar, *op. cit.*, p. 31.

12 Citado en Santiago Prieto Pérez, *op. cit.*, p. 174.

13 Angel Guirao de Vierna, *op. cit.*, p. 72.

jugaron los artistas y la elaboración de imágenes o ilustraciones botánicas, por su importancia en el conocimiento y la difusión de nuevas especies en Europa.

## La ilustración científica

Una de las principales aportaciones de la ilustración española fue el conocimiento de la flora americana. Las colecciones secas, sus herbarios y documentos que las acompañaron, en los que se hace referencia a las plantas llevadas desde el Nuevo Mundo, son algunas de las contribuciones históricas más importantes a la civilización universal<sup>14</sup>.

Cabe destacar que la generación de esos archivos documentales ilustrados, particularmente los de carácter botánico, fueron resultado del trinomio que se da en ese momento del avance de la Historia Natural, la creación de un sistema de clasificación basado en caracteres de la organografía de plantas y animales, y la decisión de llevar a cabo las exploraciones al Nuevo Mundo cuyo interés era conocer sus riquezas. Entre los productos llevados a Europa por medio de las expediciones se incluyen plantas vivas y secas, semillas, muestras de minerales, animales disecados, reportes escritos, mapas, ilustraciones de animales, gentes y paisajes. “Pero particularmente, los exploradores españoles estaban dedicados a la producción de enormes y elaboradas colecciones de ilustraciones botánicas, que junto con sus descripciones respectivas, serían publicadas en España”<sup>15</sup>.

Es importante resaltar que la iconicidad de los dibujos científicos generados a partir de estos trabajos, tanto en las figuras, formas y volúmenes, instrumentan la representación de un lenguaje botánico que sistematiza la información descrita lo que permite denominar a algunas ilustraciones *ejemplares tipo*, es decir, un doble del natural que cumple con la función de un “tipo taxonómico” y adquiere el status de descubrimiento científico<sup>16</sup>.

14 Paloma Blanco Fernández de Celaya, “Los herbarios de las expediciones científicas españolas al nuevo mundo”, en *Asclepio*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1995, vol. XLVII, núm. 2, p. 186.

15 Mauricio Nieto Olarte, *op. cit.*, p. 67.

16 El Código Internacional de Nomenclatura (ICN Melbourne) define un Tipo nomenclatural (typus) como aquel elemento al cual el nombre de un taxón está permanentemente unido, ya sea como nombre correcto o como sinónimo. Es formalmente definido como el elemento sobre el que está basada la descripción que valida la publicación del nombre. Así, el tipo del nombre de una especie, por ejemplo, es el espécimen de herbario. Véase en Tipos nomenclaturales del herbario GDA. <http://herbarium.ugr.es/pages/imagenes/tipos-nomenclaturales?theme=pdf> (consultado 01 febrero/2017).



Figura 1. José Mariano Mociño. *Macromeria exserta* D. Don. Fuente: *The Torner collection o Sessé et Mociño. Biological Illustrations*. Catalogue compiled by James J. White, Rogers McVaughh and Robert W. Kiger (1998). Hunt Institut, Carnegie Mellon University.

A los naturalistas que iban a la cabeza de las expediciones correspondía “describir las nuevas formas, animadas o inanimadas, con que les sorprenderá la naturaleza; mientras que los artistas se ocuparán de ‘reflejar fielmente’ el hábito de estas producciones”. Es decir, su gran objetivo era “levantar inventarios del mundo natural”<sup>17</sup>. Es importante establecer que la iconografía científica intenta representar el objeto que quiere dar a conocer tal como lo ha observado el naturalista, empero el artista termina imprimiendo su sello al privilegiar, aún sin proponérselo, algunos aspectos que le interesan en particular.

El gran problema al que se enfrentaron al establecer como un producto de las exploraciones científicas la creación de una colección ilustrada de los elementos que conformaban la riqueza de las tierras americanas, fue que ni en España ni en sus posesiones había artistas especializados en el dibujo de la naturaleza, y que, además, estuvieran dispuestos a integrarse a las expediciones. Por ello, el propio ministro de Indias, José de Gálvez, solicitó al director de la Real Academia de San

17 Antonio E. de Pedro, “Imágenes de una expedición botánica”, en *La Expedición Botánica al Virreinato del Perú (1777-1788)*, Madrid, Lunweg Editores, S. A., 1988, p. 105.

Fernando, Ignacio Hermosilla, le recomendara estudiantes de arte que se integraran a la expedición de Perú y Chile. Los seleccionados, tras una demostración de sus capacidades fueron José Brunete, como primer dibujante, e Isidro Gálvez. En el caso de la Nueva España, Sessé recurrió al director de la Real Academia de San Carlos de la ciudad de México, quien recomendó a los estudiantes Juan de Dios Vicente de la Cerda y Atanasio Echeverría y Godoy. Mutis solicitó igualmente artistas a Madrid, independientemente que más tarde fundó su propia escuela de dibujo botánico en Bogotá.

Así, el siglo XVIII vio nacer tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo unos artistas academicistas que rindieron un gran servicio a la ciencia, unos artistas que eran, ante todo, magníficos dibujantes. En ese tiempo, el dibujo más allá de ser el tronco de distintas artes plásticas y de constituir un arte en sí mismo, estableció fuertes ligas a las disciplinas técnicas y a las ciencias, y fue en los grandes viajes de exploración del Nuevo Mundo en donde se renovó en varios sentidos la fecunda relación entre el artista y la naturaleza. Técnicamente, los artistas de las expediciones debían considerar dos factores básicos: la calidad del resultado y la facilidad de reproducción.

Los pintores, vale la pena anotar, eran entrenados en el copiado de láminas y dibujos antes de trabajar sobre las plantas, además de aprender a reconocer formas y estructuras específicas y determinadas por la botánica del siglo XVIII. Es por ello que la confección de las láminas implicaba un largo proceso de ensamblaje relacionado con las normas pre-establecidas por la filosofía linneana. Esta conjunción entre la mirada del naturalista y la del dibujante implicó un proceso en el que las plantas son descritas no de acuerdo a sus rasgos particulares, sino de acuerdo a las características comunes que permiten agruparlas. En otras palabras, el éxito de la identificación de un nuevo espécimen no depende de su exhaustiva descripción sino en la verificación en éste de la presencia de propiedades reconocibles, compartidas y familiares en un sistema determinado de clasificación<sup>18</sup>.

Para los artistas que se integraron a la expedición de Perú y Chile se dio una *Instrucción* particular, acorde a “la naturaleza de su oficio y los servicios que debían prestar a los botánicos, directores de la expedición”<sup>19</sup>.

18 Linneo clasificó a los seres vivos en diferentes niveles jerárquicos: los géneros que se agrupan en familias, éstas en órdenes, las órdenes en clases, las clases en tipos o phyla que a su vez se agrupan en reinos. Este es un sistema jerárquico, ya que los organismos se clasifican en una serie ascendente de grupos incluidos unos en otros, ya que comparten características, en sucesión siempre creciente.

19 Antonio E. de Pedro, *op. cit.*, p. 106.

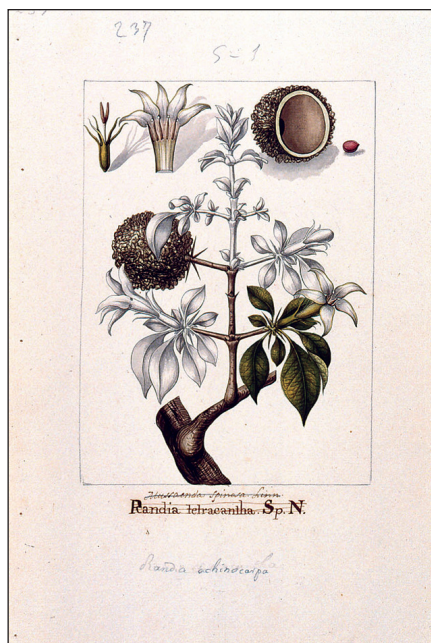


Figura 2. José Mariano Mociño. *Randia echinocarpa* DC.

Fuente: *The Torner collection o Sessé et Mociño. Biological Illustrations.*

Catalogue compiled by James J. White, Rogers McVaughh and Robert W. Kiger (1998).  
Hunt Institut, Carnegie Mellon University.

Algunos de los puntos a resaltar son:

Los “artistas se han de ceñir a copiar exactamente la naturaleza en sus producciones especialmente vegetales, sin pretender adornarla, ni añadir cosa alguna de su imaginación; de ahí es que no sólo se han de limitar a delinear lo que precisamente determinen los botánicos por ser digno de ser dibujado; sino que lo han de hacer bajo su dirección...;

Dibujarán desde luego separadamente a un lado de la figura general de la planta las partes de la flor, y del fruto, haciendo anatomías de ellas por ser esenciales; y todos los dibujos se ejecutarán mientras se conserven frescas las plantas...

(Respecto al tamaño de las láminas) se les dará por los botánicos un modelo de grandor a que se han de arreglar los dibujos para que siendo uniforme y adecuada su magnitud se excuse a la vuelta el trabajo y gasto de reducción para abrir las láminas correspondientes a la forma que se hayan de dar a la obra, que se publique.

(En cuanto al uso de colores) “se contentarán con iluminar aquellas plantas, que por su especial hermosura, y por lo vistoso, o extraño de sus matices lo merezcan, ciñéndose, aún en este caso, a representar una flor, un fruto, y generalmente una parte de cada especie, dejando las demás de tinta china, para iluminarlas a la vuelta a España... lo mismo se entendería respecto de alguna ave especial, o de alguna otra producción, que se juzgue digna de descubrirse y dibujarse”<sup>20</sup>. (De Pedro, 1988: 108-109).

En cambio los dibujantes tenían prohibido, “mezclarse en asuntos de comercio y el levantar planos de puertos, plazas, etc.”, es decir, no podían contratarse para otros trabajos ni hacer dibujos de personas. Todo ello, independientemente de apoyar a los botánicos en la formación de herbarios, y todas las otras actividades que se les soliciten<sup>21</sup>.

Condiciones similares fueron las que les dieron a los primeros artistas que colaboraron con Mutis en Nueva Granada. Un fragmento de las instrucciones de Casimiro Gómez Ortega, director del Jardín Botánico de Madrid, a los artistas de la expedición dice:

En sus trabajos deben limitarse a copiar la naturaleza con exactitud especialmente las plantas sin procurar adornar o aumentar algo con su imaginación... deben únicamente dibujar lo que ha sido precisamente determinado por los botánicos, y trabajar siempre bajo su supervisión, siguiendo obedientemente sus instrucciones, y tener especial cuidado en dibujar aquellas partes que el botánico pueda considerar importante para el conocimiento y el reconocimiento de las plantas; y a veces, si es necesario, representar separadamente y en mayor tamaño estas partes<sup>22</sup>.

Pese al realismo que proclaman las *Instrucciones*, debemos reconocer que el trabajo final es cuidadosamente fabricado, la ilustración muestra una composición artística además de la información científica.

En su mayoría, los dibujos nunca fueron realizados en su totalidad en el campo y generalmente fueron hechos teniendo como modelos ejemplares recolectados y separados de su hábitat natural. Esto quiere decir que el ilustrador botánico no veía necesariamente la planta en su medio natural ni tampoco la planta completa. Un fragmento bien elegido era suficiente.

20 *Ibid.*, p. 108-109.

21 *Ibid.*, p. 110.

22 Mauricio Nieto Olarte, *op. cit.*, p. 70-71.

Dadas las condiciones en las que el artista tenía que trabajar... hacían imposible que las láminas fueran terminadas durante los viajes... el artista trazaba las líneas principales de las planta, marcaba los colores, y hacía bosquejos de las características que consideraba esenciales para el reconocimiento de la planta... una versión más elaborada de la especie podía ser terminada en un gabinete o en la imprenta<sup>23</sup>.

A pesar del arduo trabajo que implicaba la elaboración de las ilustraciones, De Pedro plantea que el trabajo de los artistas siempre estuvo subvalorado y tuvo poco reconocimiento. “Detallar, corregir una y otra vez ‘los diseños’, volverlos a realizar, siempre supeditados a la decisión de los botánicos”, fue “un oficio que no les supondría la gloria ante sus colegas españoles, antes bien los empujaba hacia el anonimato por la uniformidad de sus obras”<sup>24</sup>. Hoy reconocemos que pese a la cantidad y alta calidad artística de las imágenes generadas por ellos, su trabajo no les supuso mayor reconocimiento, dado que la gran mayoría de los ejemplares ni siquiera tienen firma. En una visión muy tradicional de la historia del arte son denominadas obras menores, de apoyo a los descubrimientos científicos más que obras de arte. Aunque cabría aclarar que estas ilustraciones iban dirigidos a un público reducido pero exigente, donde la fidelidad al original otorga al dibujo un valor particular; se tenía la pretensión de publicar estas imágenes en grandes libros, por tanto también tendrían que satisfacer la exigencia de la corte y los aristócratas, así como de naturalistas europeos, quienes serían los posibles compradores de las obras una vez publicadas.

Desafortunadamente, de todos estos proyectos únicamente la expedición a Chile y Perú pudo publicar parcialmente sus resultados en su época. En 1794 se publicó la *Flora Peruviana et Chilensis*, por los dos naturalistas que encabezaron la expedición, Ruiz y Pavón. En el caso de Nueva España, el botánico suizo De Candolle tuvo acceso a las láminas y publicó su *Flore du Mexique*. El resto de los materiales debió esperar hasta un siglo o más para ver la luz. Así, en los últimos años del siglo XIX se publican varias ediciones de la obra de Sessé y Mociño: *Flora mexicana* en 1887; y en 1893 se publica por el gobierno de México la *Plantae Novae Hispaniae*; y en 1894 la segunda edición de la *Flora Mexicana*, pero sin imágenes. Finalmente en 2010, la Universidad Nacional Autónoma de México logra establecer un convenio con diversas instituciones, entre ellas el Hunt Institute for Botanical Documentation, y logra editar una publicación de doce volúmenes en la que se dan a conocer los textos y las ilustraciones producto de la investigación llevada a efecto entre los años 1787 y 1803 sobre la flora de la Nueva España<sup>25</sup>.

23 *Ibid.*

24 Antonio E. de Pedro, *op. cit.*, p. 111.

25 José Mariano Mociño y Martín de Sessé, *La Real Expedición Botánica a Nueva España, México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. 12 vols.



El caso de la obra de Mutis fue más afortunado, aunque pausado. A partir de 1954 se inició la publicación de la *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, bajo los auspicios de los gobiernos de España y Colombia, y se espera publicar los 55 volúmenes programados –para el año 2001 ya se habían publicado 50 volúmenes empero no se han publicado los restantes–.

#### Producción de imágenes en las expediciones americanas

| <i>Expedición</i>                                  | <i>Fechas</i> | <i>Imágenes</i> |
|----------------------------------------------------|---------------|-----------------|
| Real Expedición Botánica a Chile y Perú            | 1777-1788     | 2 300           |
| Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada | 1783-1816     | 6 500           |
| Real Expedición de Historia Natural a Nueva España | 1787-1803     | 2 200           |

Fuente: Daniela Bleichmar, *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la ilustración hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

### Antecedentes particulares para la Nueva España

Es necesario ampliar un aspecto particular de la Nueva España, toda vez que existieron un par de antecedentes muy importantes en cuanto a imágenes botánicas. En 1552 Juan Badiano tradujo al latín la información proporcionada por el curandero indígena Martín de la Cruz. El texto *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (Libro sobre las hierbas medicinales de los pueblos indígenas), conocido también como Códice Badiano o Códice de la Cruz-Badiano, que es un breve manuscrito de 63 folios que contiene un número importante de dibujos botánicos<sup>26</sup>. Se trata del uso medicinal de 227 plantas en la farmacopea indígena del centro de México, aunque no todas las plantas están representadas en dibujo. La obra se realizó con el objetivo de obsequiarla a Felipe II. A pesar de la importancia de esta obra los dibujos que la acompañan no alcanzan a representar la especificidad botánica ni la calidad plástica que tienen las ilustraciones generadas por los artistas del siglo XVIII.

El segundo antecedente data de 1570-1577, en que Felipe II envía una expedición botánica al virreinato de la Nueva España bajo la dirección de Francisco Hernández de Toledo, Protomédico del Nuevo Mundo, encargado de hacer un inventario de los productos naturales de aquellas tierra. Durante esos años formó una considerable colección de 17 tomos en folio entre textos y láminas que se

<sup>26</sup> Es el primer tratado que describe las propiedades curativas de las plantas americanas empleadas por los mexicas. Este libro es obra del “médico” indígena Martín de la Cruz, originario de Santiago de Tlatelolco y asociado al Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Los códices coloniales reflejan el proceso de mestizaje que se fraguó después de la conquista de México. Los indígenas aprendieron técnicas de pintura europea y el alfabeto latino, pero registraron la información en su propia lengua.

enviaron a España, junto con plantas secas y colecciones de semillas mexicanas para cultivar en los jardines de Aranjuez, y que se conservaron en la Biblioteca de El Escorial, de donde desaparecieron durante su incendio en 1671. Por ello sólo se llegó a publicar un fragmento de su inmensa obra: *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus; seu, Plantarum animalium mineralium Mexicanorum historia*, publicado en Roma en 1628/1630, y traducido al español como “Cuatro libros de la naturaleza y virtudes medicinales de las plantas y animales de la Nueva España”, publicado mas tarde en Morelia en 1888, conteniendo un número importante de dibujos de ejemplares botánicos<sup>27</sup>.

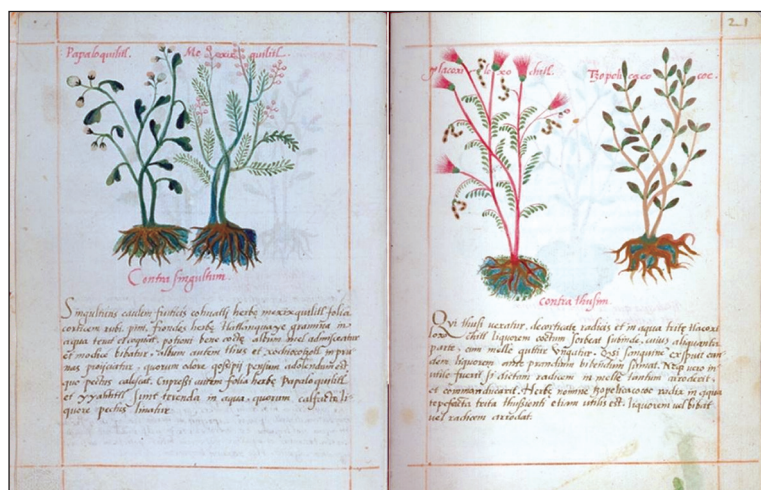


Figura 3. Foja 7r del Códice de la Cruz Badiano. Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia (2008). *Códice de la Cruz Badiano*. Códices de México/7. Colecciones de la Biblioteca de Antropología e Historia. México.

## Destino incierto

Como señalamos líneas arriba, la obra de José Mariano Mociño debió esperar hasta el siglo XIX para ver la luz. El dibujante que acompañó en sus proyectos a Mociño fue el joven artista Atanasio Echeverría, de apenas 15 años cuando se incor-

<sup>27</sup> Hernández viajó durante siete años por el país recolectando especímenes y juntando información acerca de cómo los médicos autóctonos utilizaban las hierbas. Los 17 volúmenes elaborados contenían notas y numerosas ilustraciones hechas por tres pintores indígenas que lo ayudaron en su trabajo. Hernández murió sin ver su obra terminada. La versión que se conoce es la traducción al español realizada por Francisco Ximenez, fraile y enfermero del convento de Santo Domingo de México y se publicó en 1615.

poró a la expedición novohispana. Dicha expedición llegó a contar con más de 1400 dibujos de plantas<sup>28</sup>, reunidas al hacer el recorrido desde California hasta Guatemala.

Echeverría fue reconocido como el más dotado de los dibujantes de la expedición, y Sessé afirmaba que sus producciones “eran tan buenas como las de cualquier dibujante europeo”. Opinión semejante a la que tuvo Humboldt, quien lo calificó de: “pintor de plantas y animales cuyas obras pueden competir con lo más perfecto que en este género ha producido la Europa”<sup>29</sup>.

Al volver Sessé a España en 1803, iba acompañado de ambos, Mociño y Echeverría, con el objetivo de concluir su edición de la *Flora mexicana*, desafortunadamente, los conflictos de 1808 dieron lugar a la dispersión y pérdida de muchos de los materiales. Mociño, acusado de colaborar con los franceses, huye a Francia con gran parte de los materiales americanos; Sessé muere en 1809 y Echeverría regresa a México, por lo que Mociño queda como el depositario de todos los productos de la expedición botánica. En Francia, Mociño cae en una pobreza absoluta, y como medida de protección deja los dibujos en resguardo del botánico suizo De Candolle, quien aprovechando la situación copia muchos de ellos y los da a conocer en Europa. Recuperados los materiales originales —manuscritos, dibujos y herbario—, Mociño los llevó de vuelta a España, donde estuvieron perdidos por muchos años<sup>30</sup>. Es por ello que las dos obras de Sessé y Mociño publicadas en México en la última década del siglo XIX, son únicamente de texto.

## El trabajo de herbario

Cabe mencionar que uno de los resultados más completos de estas expediciones botánicas son los herbarios, que son las colecciones de plantas secas que permitieron el conocimiento y difusión de la flora americana y que respaldan los dibujos sobre las mismas.

Dado que mucho del trabajo de gabinete era realizado con base en los ejemplares colectados y las descripciones que se hacían en campo, el proceso de herborización de los ejemplares tomó especial relevancia. Godínez describe que Sessé y Senseve herborizaron por primera vez en un lugar cercano a la ciudad de México,

28 Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*. Toluca, Gobierno del Estado de México, 2012, p. 36.

29 *Ibid.*, p. 37.

30 A la muerte de Mociño, en 1820, la colección quedó en manos de un médico de apellido Esteve, que atendió su enfermedad, y estuvo perdida por más de medio siglo. Posteriormente pasó a manos de la familia Torner, quien en 1981 la puso a la venta. Hoy se conserva en el *Hunt Institute for Botanical Documentation*, de los Estados Unidos.

el Desierto de los Leones, a manera de entrenamiento, tarea al parecer fácil pero que requería de conocimiento, y sobre todo de experiencia. Apunta que ellos se basaban en el método propuesto por Gómez Ortega que señalaba:

Las plantas no pueden conocerse con seguridad sino mediante el examen metódico de sus flores y frutos, que es lo que las caracteriza y distingue de un modo libre de equivocaciones [...] Otro beneficio resulta de los Herbarios o colecciones de plantas secas, y es, que por su medio logran los ausentes la adquisición y conocimiento de los vegetales, que no se crían en el país donde habitan. El tiempo de coger plantas para herbario es cuando el sol haya disipado ya la humedad de la lluvia, o del rocío, y cuando las flores y las hojas estén abiertas, pues de otra suerte pierden su color natural aquellas, se vuelven negras las hojas, y no se deja colocar bien entre los papeles la planta... A veces hay que herborizar o buscar las plantas a algunas leguas de distancia del lugar donde se forma el Herbario; en cuyo caso es sumamente útil para que no se marchiten, y poderlas examinar a la vuelta, extenderlas mejor entre papeles llevar a prevención una vasija o bote de lata, más ancho por la boca que por el pico con tres o cuatro dedos de agua, para que se conserven... Puestos algunos cuadernillos de papel sobre cada planta, desarrugando con paciencia las hojas, y demás partes, conservándolas en lo posible su simetría en aquella situación, y cortando lo que sea necesario para que no caiga una encima de otra<sup>31</sup>.

Dado que la conservación de las plantas colectadas era de vital importancia para el terminado de la ilustración y la determinación botánica de las mismas, el proceso de herborización era cuidado rigurosamente, extendiendo las plantas en láminas de papel con un cartón arriba y otro abajo formando gruesos cuadernos que se exponían al sol en dos tablas con perforaciones colocando piedras que sirvieran de pesas para prensar a las plantas. El trabajo era extenuante ya que todos los días debían cambiar el papel húmedo por uno nuevo teniendo cuidado de no lastimar al ejemplar y sobre todo de conservar sus colores. Una vez llegados a las zonas de campamento se seguían revisando los ejemplares hasta que estuvieran secos. Luego se pasaba al siguiente proceso que consistía en montar el ejemplar:

El papel en que se hayan de colocar ya las plantas secas para que queden arregladas en la colección conviene sea blanco, o a lo menos no encolado, y de la marca de nuestro papel de escribir, sin batir, ni cortar, a falta de otro algo mayor... Finalmente los mazos o cuadernos de plantas que formen el herbario, se guardan en un armario, que se colocará en sitio fresco y enjuto<sup>32</sup>.

31 Citado en José Luis Godínez Ortega, "Martín de Sessé y Lacasta, director de la Real Expedición", en José Mariano Mociño y Martín de Sessé, *La Real Expedición Botánica a Nueva España, México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Vol. 1, p. 95.

32 *Ibid.*, p. 97.

La descripción de las plantas era meticulosa y difícil pues se requerían conocimientos botánicos y de latín. En muchos casos los exploradores los ejecutaban y en otros casos, como en la exploración de Nueva España, Sessé y Mociño tuvieron un escribano, Julián del Villar, quien seguramente les ayudó con los manuscritos, listas y catálogos.

La orden recibida por todos los naturalistas expedicionarios fue la de realizar floras regionales, haciendo hincapié en aspectos utilitarios, sin embargo algunos de ellos se preocuparon de aspectos más relacionados con la ciencia botánica considerando para su labor cuanto se iba describiendo en otros lugares. Así en el prefacio de las Plantas de la Nueva España escrito por Sessé y Mociño en 1791, se señala:

Un estudio que se ha hecho entre la penalidades de la marcha y sin contar con el auxilio de la obras de los viajeros que nos han precedido debe ofrecer, naturalmente, la poca elegancia en la dicción y escasa exactitud en las clasificaciones. Decididos, sin embargo, a procurar esta última por todos los medios que estén a nuestro alcance, tan solo admitiremos como congéneres las especies que nos parecieron bien determinadas, reservando muchas otras para un examen más detenido, cuando no hallábamos mencionado por algún autor el género al que pertenecían...<sup>33</sup>.

Así, estas colecciones de plantas secas o herbarios son el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea<sup>34</sup>. El herbario que llegó a España (entre 1803-1804) contenía por lo menos 20 000 especímenes incluyendo duplicados, que contemplaba 3 500 especies según Sessé, aunque cabe aclarar que estas cifras varían según los diferentes autores.

## México independiente

A partir del último tercio del siglo XVIII la actividad científica en la Nueva España creció en cantidad y calidad y se caracterizó por una activa comunidad científica que contó con el apoyo de diversos sectores de la sociedad. Gracias a ello, en el siglo XIX el conocimiento científico ocupó un lugar destacado, ya que muchos campos se abrieron a la exploración sistemática que se promovió, acompañada por una revolución tecnológica sin precedente. La influencia cultural de la ciencia fue muy grande en esta etapa. El conocimiento del territorio y sus riquezas

33 José Luis Maldonado Polo, *Flora de Guatemala de José Mociño*, Madrid, Editorial Doce Calles, 1996, p. 121.

34 Paloma Blanco Fernández de Celaya, *op. cit.*, p. 186.

naturales y humanas constituyó uno de los rasgos más acusados del nacionalismo ilustrado americano. Sin embargo, los conflictos políticos que vive el país a partir de 1810 afectaron profundamente el estudio de las ciencias, y ello se reflejó sobre todo en las publicaciones de carácter científico de la primera mitad del siglo, por lo que no extraña la ausencia de ilustraciones en la mayoría de ellas.

Sabemos que en el siglo XIX aparecen nuevas técnicas que se utilizarán en la difusión de la iconografía científica, en especial la litografía, pero en este ensayo nos limitaremos a referir algunos datos de la ilustración botánica, que daba continuidad al trabajo desarrollado por las expediciones del XVIII.

Muchas razones se han dado para explicar el lento avance de la ciencia y la tecnología desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, pero pocas veces se hace referencia al efecto negativo que tuvo la carencia de métodos de reproducción gráfica en la difusión de figuras e imágenes de plantas y animales, rocas, instrumentos, aparatos y máquinas que eran estudiados, descubiertos o inventados por los científicos y técnicos. En efecto, aunque la imprenta data del siglo XV, el reconocimiento e importancia de la iconografía en el desarrollo científico y tecnológico tardó varios siglos antes de que fuera captada en toda su dimensión, y no es hasta el siglo XIX que los estudiosos se percataron de que toda descripción técnica era mejor comprendida cuando iba acompañada de una imagen. De hecho, es este momento cuando las técnicas de reproducción de imágenes son adoptadas con plenitud en las obras científicas. De acuerdo con Trábulse, el vasto material iconográfico de la historia científica de México de los siglos XVIII y XIX realizado por los artistas nacidos en este país, puede agruparse en dos grandes secciones:

- a) La primera comprendería los dibujos y acuarelas de los cuales se conserva una sola copia, y pinturas originales, que con frecuencia forman parte de manuscritos de temas geográficos o de historia natural.
- b) La segunda sección incluiría los testimonios de los cuales existen muchas copias, como grabados en madera y en cobre, litografías y fotografías, la mayoría de ellas incluidas en obras científicas<sup>35</sup>.

Es en el primer grupo en el que se incluye a la iconografía de las exploraciones botánicas que ha subsistido hasta nuestros días, y que la constituye como documentos invaluable.

La pintura de paisaje tuvo un amplio desarrollo en Europa durante el siglo XIX. Como respuesta a esta corriente, en 1843 se asignan fondos por el entonces

---

35 Elías Trábulse, *op. cit.*, p. 19.

presidente Antonio López de Santa Anna para reorganizar la Academia de San Carlos que estaba pasando por serios problemas económicos. Se compró el edificio y se mejoró con obras materiales, asignándole un presupuesto, producto de la lotería nacional, otorgándole con ello una bonanza no vista durante muchos años. Esto permite la llegada a la Academia de una remesa de artistas de renombre y con ellos el pintor Pelegrín Clavé contratado como director. La institución reabrió sus puertas, sus programas se ampliaron y se estableció el dibujo al natural por primera vez, así como la anatomía humana, el paisaje y la perspectiva como novedad. En relación a la pintura de paisaje se contrató a Eugenio Landesio, de origen italiano, quien impresionado por el paisaje mexicano, dedicó buena parte de su obra pictórica a plasmar una serie de preciosas vistas del valle de México y además formó un grupo de alumnos interesados en el tema entre los que destacó el reconocido pintor e ilustrador científico mexicano José María Velasco, y a quien heredó más tarde la cátedra de paisaje en la propia Academia de San Carlos.

### **José María Velasco, síntesis de ciencia y arte**

Dedicaremos algunos comentarios a la labor desarrollada por José María Velasco dada su importante incursión en el dibujo científico. De acuerdo con diferentes autores, científicos todos ellos, Velasco puso las bases de la moderna iconografía científica mexicana. “Su pintura debe comprenderse dentro de una visión científica de la naturaleza”<sup>36</sup>. Es decir, hizo coincidir sus vocaciones de artista y científico<sup>37</sup>.

El aprendizaje de dibujo en la formación de Velasco se inició con la copia de modelos, con especial insistencia en el dibujo de campo o del natural, de figuras, elementos y detalles como plantas, follajes, troncos –partículas del paisaje– o partes del cuerpo humano que posteriormente formarían parte del paisaje<sup>38</sup>.

Su labor más importante en términos de la iconografía científica, fueron sus contribuciones en las publicaciones *La Naturaleza* y los *Anales del Museo Nacional*, ambas revistas con corte científico. Además, cabe destacar que participó de manera amplia y diversa en la Sociedad Mexicana de Historia Natural, toda vez que en 1880 fue designado Secretario, en 1882 se le votó para ocupar la vicepre-

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>37</sup> Recordemos que además de sus estudios en la Academia de San Carlos, Velasco estudio anatomía, zoología y botánica en la Escuela de Medicina, y geología en la Escuela de Ingenieros; fue miembro de la Comisión Exploradora de Metlatoyuca (1865). Publicó al menos tres artículos científicos en *La Naturaleza*, órgano de la Sociedad Mexicana de Historia Natural.

<sup>38</sup> Amaya Larroca Garritz, *País y Paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 151.



sidencia y a los pocos meses fue nombrado presidente interino por la renuncia del entonces presidente de la misma Manuel María Villada, quien había sido llamado a ocupar el puesto de director del Instituto Científico y Literario de Toluca.



Figura 4. José María Velasco. Cacao Costa Rica. *Theobroma speciosa*. Bullneriaceae.  
Fuente: Trabulse, E. (2012). El arte de la ilustración científica en México (1769-1868).

En José María Velasco. *Un paisaje de la ciencia en México*.

Colección Mayor/Bellas artes. Fondo Editorial del Estado de México FOEM.

[https://issuu.com/espejodeobsidiana/docs/jose\\_maria\\_velasco](https://issuu.com/espejodeobsidiana/docs/jose_maria_velasco)

Es difícil determinar cuántas ilustraciones realizó Velasco para dichas publicaciones, puesto que no firmó todas ellas, algunas porque hizo los dibujos sobre bocetos de otros autores, o porque hacia los dibujos que posteriormente se litografiaban y no llevaban firma. En otras ocasiones pintó en conjunto con su discípulo Adolfo Tenorio o con su colega Rafael Montes de Oca, con quien realizó las muy conocidas pinturas de colibríes de la flora mexicana que formaron parte de su labor como dibujante del Museo Nacional, puesto que obtuvo en 1880.

También es de destacar el gran proyecto que propuso a la Sociedad Mexicana de Historia Natural, la elaboración de una *Flora del Valle de México*, en 1869. Una obra botánica por entregas que no llegó a concluirse. Apenas se elaboraron 18 láminas en color, todas ellas con una descripción botánica a pie de página que describe a detalle la morfología de las plantas, a veces presentando cortes de algunas secciones para mostrar sus órganos internos.

En la revista *La Naturaleza*, órgano de la Sociedad Mexicana de Historia Natural, el pintor contribuyó con varios trabajos para su publicación. Una de ellas, de especial importancia, fue un estudio sobre el *Cereus serpentinus*. Esto es la fruta de la pitahaya que apareció en el primer tomo de 1869 a 1870. Otro artículo importante del artista versó sobre una especie nueva de planta purgante a la que llamó *Ipomaea triflora*, que escribió en colaboración con su hermano Ildefonso, notable médico internista. Todas ellas bellamente ilustradas, en donde muestra su capacidad de observación y reproducción de los elementos naturales.



Figura 5. José María Velasco. Castaño silvestre. Bullneriaceae. Fuente: Trabulsee, E. (2012).

El arte de la ilustración científica en México (1769-1868) en *José María Velasco*.

*Un paisaje de la ciencia en México*. Colección Mayor/Bellas artes. Fondo Editorial del Estado de México FOEM. [https://issuu.com/espejodeobsidiana/docs/jose\\_maria\\_velasco](https://issuu.com/espejodeobsidiana/docs/jose_maria_velasco)

En la plástica podemos decir que los conocimientos científicos adquiridos en su participación en la Sociedad Mexicana de Historia Natural, aunado a su educación en la Academia de San Carlos, le permitieron plasmar detalladamente lo que veía, logrando tal fidelidad en sus obras que los fenómenos atmosféricos, lumínicos, ópticos, geológicos y biológicos las definen<sup>39</sup>. Larrucea descubre que:

La forma de haber accedido al estudio de un paisaje parcializado de corte positivista, con el tiempo lo condujo a incorporar estos componentes inicialmente distendidos a un paisaje estético e integral sin perder la capacidad de contemplarlos individualmente. Así, entre las aportaciones más contundentes

39 Elías Trabulsee, *José María Velasco. Un Paisaje de la ciencia en México* en Presentación de Eruviel Ávila Villegas, México, Colección Mayor/Bellas Artes, Fondo Editorial del Estado de México, 2012, p. 15.

tes de José María Velasco al arte está, sin duda, la potenciación de la estética otorgada por su acercamiento al conocimiento científico-racional como un instrumento del arte, a través de la virtud que nunca perdió; la de conjugar las miradas científica y artística<sup>40</sup>.

José María Velasco cumple con uno de los aspectos más interesantes de la pintura de paisaje en lo tocante a la iconografía científica bajo la perspectiva que plantea Elías Trabulse:

En ninguna otra clase de obras pictóricas existen menos leyes inalterables, ya que en todas ellas intervienen en forma decisiva la personalidad del artista. Este elemento subjetivo se manifiesta en los elementos de la composición: perspectiva lineal, o de color, luces, sombras, reflejos, agrupamiento de volúmenes, efectos atmosféricos, colorido y contrastes. El artista científico debe retratar a la naturaleza, no modificarla o interpretarla. Para la ciencia un cuadro de paisaje es más valioso mientras más se parece a su modelo<sup>41</sup>.

Así se puede decir que pesar de las restricciones a la libertad de expresión que exige la pintura científica, José María creó obras maestras en la plástica con un alto valor científico.

### **La ilustración botánica en el siglo XX y XXI (fotografía vs dibujo)**

Sabemos que México cuenta con el diez por ciento de flora fanerogámica del planeta, esto significa que de las 230 000 especies conocidas en el mundo 23 000 aproximadamente se localizan en nuestro país<sup>42</sup>. El conocimiento actual de la diversidad de México deriva del trabajo realizado por numerosos investigadores y personas interesadas en las plantas. En todos esos trabajos la representación gráfica ha sido un factor primordial para los trabajos en las ciencias naturales. El objetivo de recurrir al dibujo científico es mostrar los elementos de los objetos a describir que otras tecnologías de la imagen, como la fotografía, no son capaces de revelar, dado que están limitadas bien por la misma realidad o por la propia tecnología<sup>43</sup>. Este tipo de representación gráfica suele mostrar mucha más información y la expone de una manera muy clara; la finalidad del dibujo científico es condensar en un solo ejemplar todas las características propias de la especie que se está estudiando.

40 Amaya Larrucea Garritz, *op. cit.*, p. 160.

41 Elías Trabulse, *op. cit.*, p. 21.

42 Hilda Flores Olvera *et al.*, *Las ilustraciones de las plantas y su importancia en el conocimiento de la flora de México*, México, UNAM, siglo XXI Editores, Fundación A:C: UAEMEX, Colegio de Sinaloa, 2010, p. 196.

43 Elizabeth England, Diana Hinojosa Cuenca y Mercedes Romero López, "Ilustración científica en el I.E.S. Antonio de Mendoza", *Pasaje a la ciencia*, 2010 (13), p. 111.

A pesar de los avances tecnológicos en la representación de objetos, el dibujo a mano alzada no ha podido ser superado por las nuevas técnicas, dado que el humano le imprime la calidad artística que lo sublima y representa casi como el objeto mismo, esta es una de las razones por las que el ilustrador científico sigue siendo requerido en los trabajos de ciencia que deben mostrar caracteres particulares o únicos; semejanzas y/o diferencias, organización de comunidades vegetales, hábitats, etc., de los organismos que pueblan nuestro planeta. Sin embargo, el dibujo científico hoy en día sigue siendo una vertiente poco explorada por los dibujantes, y no sólo por ellos, sino por los profesionales de la ciencia en general.

Desde 1839, año en que se inventó la fotografía, ésta se fue posicionando con mayor fuerza en la ilustración de documentos. Monje Arenas<sup>44</sup> distingue dos tipos de fotografía científica a las que denomina según su función como: Ilustrativa y descriptiva.

La fotografía ilustrativa tiene como objetivo ilustrar un texto y atraer fuertemente la atención del lector o aficionado a la ciencia. Ejemplo: revista *Muy interesante*. Generalmente utiliza imágenes impactantes, sensacionalistas o magnificadoras de la realidad. En cambio, la fotografía descriptiva procura evitar toda situación óptica o de montaje que distorsione la realidad. La foto debe ser lo más fiel posible al objeto. Ejemplo: revista *Science*<sup>45</sup>.

Sin denostar el valor que ha ganado la fotografía en el campo de las ciencias naturales, ésta técnica no ha podido sustituir la representación gráfica a mano alzada en los trabajos científicos y aunque podemos decir que el dibujo y la fotografía científicos son dos técnicas que se complementan y no se excluyen, consideramos que el dibujo científico tiene ventaja sobre la fotografía porque es capaz de representar detalles que una cámara no puede detectar ni captar para crear una imagen.

Volviendo a la ilustración clásica diremos que el dibujo en ciencia también es arte, pero presenta una importante diferencia con el dibujo artístico: siempre debe reflejar lo más fielmente posible la realidad. Se necesita exactitud, realismo

---

44 Citado en Javier Grilli, Mirtha Laxague y Lourdes Barboza, "Dibujo, fotografía y Biología. Construir ciencia con y a partir de la imagen", *Revista Eureka sobre enseñanza y divulgación de las ciencias*, Universidad de Cádiz, 2014, p. 96-97.

45 *Muy interesante* es una revista de divulgación científica, y una fuente de información y conocimiento confiable. Presenta noticias y reportajes de investigación sobre ciencia, tecnología, salud, medicina, historia naturaleza. *Science*, en cambio, es una revista científica y órgano de expresión de la American Association for the Advances of Science (AAAS), fundada en New York en 1880 cuyo objetivo es la publicación de hallazgos en la investigación reciente. Cuenta con una versión en Español. *Ibidem*.

y una gran capacidad descriptiva<sup>46</sup>. Aún cuando el dibujo presenta simplificaciones del objeto natural o cambios de escala lo debe hacer en concordancia con la teoría en la que está inmerso: La validación del constructo científico es su verificabilidad. Lo estético en la ilustración científica es una derivación de la expresión del artista.

## El dibujo científico en la modernidad

Al impartir la cátedra de paisaje, muchos fueron los discípulos de Velasco, sin embargo la vida y creación de la mayoría de ellos nos son desconocidas pues su obra se encuentra en su mayor parte en colecciones particulares y por tanto han sido poco accesibles. Sin embargo, en el campo de la ilustración científica podemos mencionar a Adolfo Tenorio quien fue un precursor activo tanto en la pintura como en la enseñanza de la forma de abordar el paisaje, con la visión aprendida de Velasco<sup>47</sup>. Mencionaremos algunos hallazgo biográficos que ilustran su labor en el campo del arte y la ciencia. En 1889 obtuvo el título de “Maestro paisajista” otorgado por la Escuela Nacional de Bellas Artes con la presentación del cuadro *El puente del toro* en Orizaba. Fue acreedor a varios reconocimientos durante su carrera como pintor y como profesor de dibujo. Al igual que Velasco, su calidad plástica, su afición a las ciencias naturales, además de sus amplios conocimientos le otorgaron varios reconocimientos no sólo en la pintura sino en aspectos científicos y sociales. Participó en el asunto de la llamada “deuda inglesa” por lo que se hizo merecedor al diploma y medalla de honor otorgado por las “Señoras de México”. Entre sus obras destacan la *Hacienda de Aragón* y la *Villa de Guadalupe*, *El Chorro de San Pedro en Jalapa*, *A la salida del sol*, *Río del consulado* y *La caída de la tarde en el Puente del toro*, este último quizá el más bello y más logrado, obra en la que se aprecian claramente las enseñanzas de José María Velasco, sobre todo en la minuciosidad con la que trabaja la flora de esa región y la gama de verdes. Dada su formación científica incursionó en estudios médicos y fue nombrado dibujante en la División de Estudios Biológicos, que más tarde se transformó en la Dirección de Estudios Biológicos, como dibujante del Departamento de exploración de la flora y la fauna. Aunque su obra fue amplia es poco conocida. Falleció el 22 de marzo de 1926 dejando un gran vacío en la ilustración científica mexicana<sup>48</sup>.

46 Elizabeth England, Diana Hinojosa Cuenca y Mercedes Romero López, *op. cit.*, p. 112.

47 Elisa García Barragán, “El paisajista Adolfo Tenorio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1982, vol. XIII, núm. 50, Tomo 2.

48 *Ibid.*

Dado que la formación de ilustradores para la ciencia no ha sido una prioridad de las escuelas de arte, es verdaderamente notorio que nuestro país cuente con dos destacados artistas que incursionaron en dicho campo. Si alguna vez se intentó establecer una tradición en la formación de ilustradores, ella decayó particularmente en los años en que la fotografía tuvo su auge. Las escuelas de ciencias cambiaron el dibujo por la fotografía, no obstante que esta forma de ilustrar no explicaba con claridad aspectos particulares y sobre todo detalles pequeños que no se alcanzaban a definir por las propias lentes de las cámaras, de tal suerte que siempre existió la necesidad de ilustradores, es decir personas capaces de transcribir a escalas mayores esas estructuras invisibles al ojo humano.

A partir del segundo tercio del siglo XX, y sobre todo después de la muerte de Adolfo Tenorio, han sido pocas las personas interesadas en la ilustración científica, y las personas que han incursionado en el campo por lo general son dibujantes que se forman de manera autodidacta en dibujo científico o profesionales, generalmente del área de ciencias, que incursionan en el dibujo por gusto y necesidad propia, siendo pocos los que han logrado conjugar el arte en sus dibujos. La mayoría de ellos logran un dibujo técnico de buena calidad, pero han sido pocos los que conjugan la calidad plástica con el dibujo técnico.

En 1971, la necesidad de ilustradores para los trabajos en el campo de las ciencias, particularmente en biología, llevó al Dr. Arturo Gómez Pompa a lanzar una convocatoria para un concurso de ilustración botánica para el proyecto *Flora de Veracruz*, en la búsqueda de un dibujante que lograra captar las necesidades de representación que tenían los botánicos para tan importante proyecto. La ganadora del concurso fue la hoy reconocida Maestra Elvia Esparza. A partir de ese momento y hasta nuestros días, la maestra Esparza se ha convertido en la ilustradora por excelencia del Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuya obra científica muestra una enorme calidad plástica.

Otro mexicano destacado hoy día en la ilustración científica es el Maestro Aldi Oyarzabal, quien es reconocido de manera particular por sus ilustraciones de especies del orden Coleóptera, aunque su obra contempla diversidad de temas biológicos. Desde 1984, como parte del personal de la Facultad de Ciencias de la UNAM, realiza láminas, carteles científicos de divulgación, ilustraciones para revistas científicas nacionales y extranjeras, y otros trabajos destinados a la transmisión efectiva del conocimiento, todo ello con reconocida calidad artística. El trabajo de ambos ilustradores exalta los valores plásticos presentes en la naturaleza, pero al mismo tiempo su trabajo se respalda con la supervisión de algún especialista en el área del objeto que dibujan.

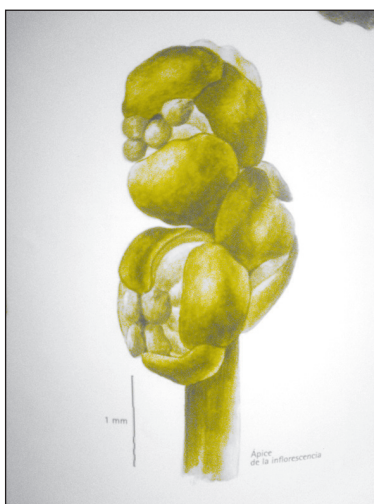


Figura 6. Elvia Esparza. Apice de la inflorescencia de *Potamogeton pusillus*.  
Fuente: Antonio Lot y Alejandro Novelo. Ilustraciones Elvia Esparza. (2004).  
*Iconografía y estudio de plantas acuáticas de la ciudad de México y sus alrededores*.  
Instituto de Biología, UNAM. México.

Ambos ilustradores mexicanos concuerdan en que su incursión en la ilustración científica fue fortuita, ya que fue su vocación de dibujantes lo que les permitió acercarse al mundo de la ciencia por diferentes caminos y es por ello que uno y otra, artistas profesionales cargados de experiencia en el campo de la ilustración, han impartido cursos, talleres y diplomados de ilustración científica en diferentes ámbitos. Ambos dominan las técnicas del lápiz, tinta, acuarela y realizan un trabajo profundamente detallado.

Con respecto a la llegada de la tecnología digital, Esparza nos dice que en el ámbito de la ilustración científica, ésta representa una herramienta que facilita el trabajo, y no considera que pueda desplazar el trabajo hecho por una persona ilustradora. “El dibujo científico supera a la fotografía porque integra la belleza, además de representar detalles que una cámara no podría detectar ni captar al crear una imagen, además el ilustrador transmite su emoción y da sentido de belleza a lo que intenta explicar sin importar cuán objetivo se desea representar un objeto o tema”.

Una noticia interesante es que en la actualidad la ilustración científica retoma su camino y está siendo incorporada en ciertos campos de las carreras universitarias o en cursos extracurriculares por distintos organismos, particularmente la Academia de San Carlos que ya ofrece un diplomado de Ilustración científica.



## A manera de conclusión

La realización de las expediciones botánicas marca el inicio del conocimiento científico de la diversidad vegetal del territorio americano, revelando su riqueza. En ese contexto, las ilustraciones fueron parte de los objetivos de la gran empresa que tuvo como tarea los inventarios de los recursos naturales del Nuevo Mundo. Ellas fueron, y siguen siendo, un testimonio valioso dado que siguieron una serie de normas que permitieron el máximo de fidelidad y que las convierte en elementos que complementan y contribuyen a incrementar el valor de las obras científicas.

La mayoría de los dibujos que forman la iconografía de las expediciones no están terminados en el sentido estricto de la palabra, dado que son representaciones de un fragmento de la planta, en que se destacan las hojas, tallos y particularmente flores y frutos. Para completar un dibujo se requería que el dibujante estuviera en los diferentes momentos fenológicos de la planta. Dado que la mayoría de las veces esto no era posible los dibujos se fueron completando en diferentes momentos, ya sea acudiendo a los sitios de colecta o más frecuentemente a partir de la exploración de nuevos sitios y se encontrara nuevamente la especie. Esto hizo una diferencia con los ejemplares de herbario que requieren varios ejemplares en diversos momentos de la fenología de la planta para reconocer la especie.

Valga este ejercicio de investigación para reconocer a los ilustradores científicos como artistas dadas las características plástica de sus representaciones que han llegado hasta nuestros días y que constituyen documentos informativos y de avance en la ciencia invaluable.

Se desconoce el motivo por el que no todos los dibujos realizados fueron firmados por sus autores. Se ha recurrido a tomar en cuenta la localidad de la colecta para determinar la autoría de los dibujos ya que se cuenta con los itinerarios de exploración. Otra forma de inferir el autor es la presencia en alguna parte de los apuntes de dibujo el nombre del autor, la mayor parte de las veces al reverso de los mismos<sup>49</sup>.

La iconografía científica posee limitaciones al igual que las descripciones escritas, dado que a pesar de su realismo no dejan de ser experiencias conscientes sobre el objeto por el autor. Este aspecto subjetivo es fundamental en la comprensión de la iconografía científica considerada como un ARTE, y es un elemento

---

49 Graciela Zamudio, "Los artistas y las ilustraciones botánicas de la expedición botánica a la Nueva España", en José Mariano Mociño y Martín de Sessé, *La Real Expedición Botánica a Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 1, 2010, p. 135-155.

decisivo para su estudio en tanto que *ciencia*. No obstante, para las necesidades de esta última, dichas características emocionales, derivadas de la naturaleza estética de la imagen que se representa, pueden ser un obstáculo para lograr el consenso que una comunicación científica busca alcanzar, pues el artista, e incluso el científico, privilegia, aún sin proponérselo ciertos aspectos del objeto a representar<sup>50</sup>.

En la época de la ilustración se incentivó un gran interés por las comunicaciones científicas y con ellos el dibujo científico y técnico alcanzó gran precisión. Todo ello permitió el ahorro de tiempo en la redacción de los mismos y auxilió a los interesados en la comprensión de los temas tratados. Esto da una idea del valor de la iconografía científica en la difusión del conocimiento.

El contemplar los dibujos y bocetos de los artistas que acompañaron a los naturalistas de las expediciones del siglo XVIII despierta un sentimiento de sorpresa y admiración tanto por su calidad técnica como por su belleza y nos lleva a confirmar la gran aportación de estos personajes al dejarnos registrada la riqueza natural del Nuevo Mundo.

El reconocimiento de la importancia de la ilustración en trabajos científicos debe incentivar a las escuelas de arte a la formación de dibujantes profesionales en el campo de la ilustración científica.

## Bibliografía

Altamirano Piolle, María Elena, *José María Velasco. Paisajes de luz, horizontes de modernidad*. México, DGE Equilibrista, 2006.

Blanco Fernández de Celaya, Paloma, “Los herbarios de las expediciones científicas españolas al nuevo mundo”, en *Asclepio*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1995, vol. XLVII, núm. 2, p. 185-209.

<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/Article/443/440> (consultado 10/09/2016).

Bleichmar, Daniela, *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la ilustración hispánica*, México, FCE. 2016.

Corona Martínez, E. “Recordando a José María Velasco, pintor y científico mexicano”, en *El tlacuache. Suplemento cultural. La Jornada, Morelos*, 2012, núm. 541. 4 pág.

---

50 Elías Trabulse, *op. cit.*, p. 18.

Chacalo Hilu, Alicia y Víctor Corona Nava y Esparza, *Árboles y arbustos para ciudades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

De Pedro, Antonio, E. “Imágenes de una expedición botánica”, en *La Expedición Botánica al Virreinato del Perú (1777-1788)*, Madrid, Lunweg Editores, 1988, p. 105-130.

De Pedro Robles, Antonio E. “Las expediciones científicas a América a la luz de sus imágenes artístico-científicas”, en José Luis Peset (coord.), *Ciencia Vida y Espacio en Iberoamérica*, 1989, vol. III, p. 407-425.

England, Elizabeth, Diana Hinojosa Cuenca, Mercedes Romero López. Ilustración científica en el I.E.S. Antonio de Mendoza. *Pasaje a la ciencia*. 13:111-115. Alcalá la Real. [www.pasajealaciencia.es/2010/pdf/13-ilustracion.pdf](http://www.pasajealaciencia.es/2010/pdf/13-ilustracion.pdf). (Consultado en octubre, 2016).

Flores Olvera, María Hilda, José Luis Martínez Ortega, Fernando Chiang Cabrera, Aurelia Vargas Valencia y Martha Elena Montemayor. “Las ilustraciones de plantas y su importancia en el conocimiento de la flora de México”, en José Mariano Mociño y Martín de Sessé, *La Real Expedición Botánica a Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Vol. 1, p. 181-206.

Elisa García Barragán, “El paisajista Adolfo Tenorio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1982, vol. XIII, núm. 50, Tomo 2, p. 193-203.

Godínez Ortega, José Luis, “Martín de Sessé y Lacasta director de la Real Expedición”, en José Mariano Mociño y Martín de Sessé, *La Real Expedición Botánica a Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Vol. 1, pp. 81-105.

González Bueno, A. “La utilidad de la flora americana en el proyecto expedicionario de la España Ilustrada”. *Asclepio*, 1995, vol. 47, núm. 2.

<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/Article/436>  
(consultado 10/09/2016).

Grilli, Javier; Mirtha Laxague; Lourdes Barboza, “Dibujo, fotografía y Biología. Construir ciencia con y a partir de la imagen”, *Revista Eureka sobre enseñanza y divulgación de las ciencias*. Universidad de Cádiz APAC-Eureka, 2015, vol. 12, núm. 1, pp. 91-108.

- Guirao de Vierna, Angel, "Análisis cuantitativo de las expediciones españolas al Nuevo Mundo", en José Luis Peset (coord.), *Ciencia Vida y Espacio en Iberoamérica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, vol. III, p. 65-94.
- Labastida, Jaime, "La Ilustración científica", en *Revista de la Universidad de México*, 2009, núm. 65, p. 23-30.
- Lafuente, Antonio y Antonio Mazuecos, *Los caballeros del punto fijo: ciencia, política y aventura en la expedición geodésica hispano francesa al virreinato del Perú en el siglo XVIII*, Barcelona/Madrid, Ediciones del Serbal/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
- Larrucea Garritz, Amaya, *País y Paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Lot Antonio y Alejandro Novelo. Ilustraciones Elvia Esparza. (2004). *Iconografía y estudio de plantas acuáticas de la ciudad de México y sus alrededores*. Instituto de Biología, UNAM. México.
- Luna, S. Albino, "La flora representada en la iconografía pictórica", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, tomo II, pp. 368-389.
- [http://132.248.9.34/libroe\\_2007/1050189\\_2/13\\_c09.pdf](http://132.248.9.34/libroe_2007/1050189_2/13_c09.pdf) (consultado 20/08/2016).
- Mutis, José Celestino Mutis, *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1954-2010, 50 vols.
- Nieto Olarte, Mauricio, *Remedios para el Imperio. Historia Natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Bogotá, Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000.
- Prieto Pérez, Santiago, "Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII", en *Ars. Médica. Revista de Humanidades*, 2006, p. 166-179.
- Puig Samper, Miguel Ángel, *Las expediciones botánicas al Nuevo Mundo durante el siglo XVIII. Una aproximación histórico-bibliográfica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- Ruiz López, Hipólito y José Pavón, *Florae Peruvianae et Chilensis. Prodromus. Descripciones y láminas de los nuevos géneros de plantas de la "Flora de Perú y Chile"*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1794.

Ruiz López, Hipólito y José Pavón, *Florae Peruvianae et Chilensis*, Typis Gabrielis de Sancha, Madrid, 1798-1802. 3 vols.

Sánchez Ramos, María Eugenia, y Carmen Dolores Barroso García, “La ilustración científica y su aplicación como herramienta visual en la cartografía novohispana”, *Investigación y ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, 2014, núm. 63, diciembre, p. 88-87.

Sessé, Martín y José Mariano Mociño, *Flora mexicana*, Mexici, Apud I. Escalante, 1887.

Sessé, Martín y José Mariano Mociño. *Plantae Novae Hispaniae: nutu, ope, est auspicio benignissimi regis Caroli IV, Hucus que collectae, et Linneanos y sistemate ordinatae, quarum tercentae aut plures a nemine unquam editae videntur et rariores iconibus ad vivum repraesentatur*. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893.

Sessé, Martín y José Mariano Mociño, *Flora mexicana a Martino Sesse et Josepho Marianno Mociño exarata*, Editio secunda, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1894.

Solano, Francisco de, “Significación y tipología de los cuestionarios de Indias”, en F. de Solano, (ed.), *Cuestionarios para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias Siglos XVII/XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, p.

Trabulse, E. (2012). El arte de la ilustración científica en México (1769-1868). en José María Velasco. *Un paisaje de la ciencia en México*. Colección Mayor/ Bellas artes. Fondo Editorial del Estado de México FOEM. [https://issuu.com/espejodeobsidiana/docs/jose\\_maria\\_velasco](https://issuu.com/espejodeobsidiana/docs/jose_maria_velasco)

Zamudio, Graciela, “Los artistas y las ilustraciones botánicas de la expedición botánica a la Nueva España”. José Mariano Mociño y Martín de Sessé, *La Real Expedición Botánica a Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Vol. 1, p. 135-155.



## DU PAYSAGE PEINT À LA PHOTOGRAPHIE DU PAYSAGE: RÉCIPROCITÉS ET AUTONOMIE

Hélène Saule-Sorbé  
*Université Bordeaux-Montaigne*  
*Laboratoire SET (CNRS-UMR 5603)*

Ma communication s'articule autour de deux axes de réflexion : plus que de rivalités et de tensions entre deux moyens d'expression, les relations entre peinture et photographie se sont avérées constructives à bien des égards. Je vais donc tâcher de mettre en valeur, dans les lignes qui suivent, ce que chacune a apporté à l'autre pour progresser ou se renouveler. Dans un premier temps, je montrerai en quoi la photographie a pu être picturale et, dans un second temps, comment la peinture a pu intégrer la photographie.

Les premières photographies de l'histoire mettent à l'honneur le paysage, qu'il s'agisse de l'héliographie de Nicéphore Niépce (1765-1833) offrant le *Point de vue d'une fenêtre du Gras, Saint-Loup de Varennes*<sup>1</sup> en 1827), ou de la vue plongeante du *Boulevard du Temple* à Paris, prise depuis la fenêtre de la chambre de Louis (Jacques Mendé) Daguerre (1787-1851) en 1839.

Nicéphore et son frère sont des touche-à-tout très ingénieux, ce sont des inventeurs. Ils n'ont pas d'acointances avec le milieu de l'art. Sensible à la montée en puissance de l'image, Niépce se penche sur le double problème de la multiplication des images et de leur fidélité du multiple par rapport à l'original. Il ambitionne de surpasser le rendement de l'industrie lithographique<sup>2</sup>. Il y est parvenu très empiriquement en étendant sur des gravures une fine couche d'huile ou de vernis pour les rendre transparentes. Puis, il les a appliquées sur des plaques d'étain enduites de bitume, produit qui durcissait lorsqu'il était exposé à la lumière. Par conséquent, une fois la plaque dument insolée en plein midi et passée à l'eau, le bitume non exposé se dissolvait et une image positive apparaissait. La plaque était alors gravée aux endroits où le bitume avait durci, et devenait une matrice qui, encrée, était à même de produire des épreuves. Le procédé fut baptisé « héliographie » (écriture du soleil), ancêtre des procédés d'impression photomécaniques, et se prêta à la « copie de point de vue à la *camera obscura* », soit à la prise de vues...

---

1 Lieu où se situe la maison familiale, près de Chalon-sur-Saône.

2 Lithographie : procédé d'impression à plat mis au point par l'Allemand Senefelder en 1796.



Niépce tente alors de faire reconnaître son procédé à Londres, alors considérée comme la Mecque de l'image. Toutefois, ses efforts restent sans succès, et il abandonne ses recherches.



Figure 1. Nicéphore Niépce, *Point de vue d'une fenêtre du Gras, Saint-Loup de Varennes*, Héliographie, 1827.



Figure 2. Louis Daguerre, *Vue du Boulevard du Temple à Paris, prise depuis la fenêtre de sa chambre*, 1839.

Gravure, huile, vernis, *camera obscura*, fenêtre, tout cela fait référence à l'univers de la pratique artistique : à ses produits, images ou liants et siccatifs, dispositif d'optique (en usage dès la Renaissance), concept, telle la fenêtre, cette fenêtre-tableau par où afflue le monde, au delà de l'*historia* dont parle Alberti<sup>3</sup>, tout cela participe de l'univers de la représentation et des Beaux-arts. Aussi ne sommes-nous pas étonnés de lire, sous la plume des deux grands spécialistes de la photographie que sont Jean-Claude Lemagny et Peter Galassi, les propos qui suivent. Pour le premier, « Peinture et photographie ont une histoire si mêlée qu'on a pu dire que la photographie était déjà dans la peinture, comme l'enfant dans le ventre de sa mère, avant que d'être vraiment née. En effet, si la naissance matérielle de la photographie remonte à Niepce et à Daguerre, sa conception spirituelle remonte à la Renaissance »<sup>4</sup> ; pour le second, « la photographie n'était pas un bâtard abandonné par la science sur le perron de l'art, mais un enfant légitime de la tradition picturale occidentale ».

Au même moment à Paris, Daguerre, qui avait exercé comme peintre-décorateur à l'Opéra de Paris, se montre tout aussi sensible au succès des grands

<sup>3</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472) est un des grands humanistes de la Renaissance aux savoirs pluriels, philosophe, peintre, mathématicien, architecte, théoricien des arts, etc.

<sup>4</sup> Tout deux furent conservateurs de la photographie à la BNF Paris, pour le premier, au MOMA New York pour le second.

spectacles d'images que sont alors les des panoramas, attraction populaire inventée par l'Anglais Robert Barker<sup>5</sup>. Cela l'amène à créer le Diorama, salle qui propose des spectacles à partir de toiles peintes recto verso et de jeux d'éclairages. Aussi virtuose soit-il, il se rend vite compte de l'ampleur de la tâche, quant à renouveler les scènes qu'il propose et à produire une simulation parfaite et répondre aux exigences des spectateurs. C'est alors qu'il entend parler, chez un opticien, d'un certain Niépce qui aurait réussi à obtenir des images sans effort avec le soleil. Il prend donc contact avec ce dernier et cosigne, le 14 décembre 1829, le traité par lequel il « abandonne son invention » à la société créée de concert, alors que Daguerre « apporte une nouvelle combinaison de chambre noire ». A la mort de Niépce en 1833, il peut profiter à lui tout seul du bénéfice de ses recherches, perfectionne le dispositif au profit du « daguerréotype », image unique et non reproductible si ce n'est, là encore par la gravure. Par ailleurs les perspectives commerciales sont telles qu'il délaisse son Diorama Pour la photographie<sup>6</sup>.

Si Niépce était loin d'être un artiste, Daguerre était, pour sa part, virtuose dans l'art de l'évocation paysagère. Or le Daguerréotype, procédé donnant des images sur métal, mobilise un appareillage fort lourd ainsi que des opérations chimiques délicates, et se prête peu au déplacement et au paysage. Les images aux tonalités métalliques font plutôt la part belle, sinon exclusive, au portrait. Les vues sont rares, nous pouvons citer celles, urbaines, de Paris, mises en vedettes lors de la présentation officielle de « son » invention. Parmi les personnalités des milieux scientifiques et artistiques réunies par le scientifique et astronome, François Arago<sup>7</sup>, l'admiration fuse de toute part. Pour Samuel F.M. Morse, l'inventeur du télégraphe, « *Nulle peinture ou gravure ne peut prétendre s'en approcher (...) en parcourant une rue du regard, on pouvait noter la présence d'une pancarte lointaine sur laquelle l'œil arrivait à peine à distinguer l'existence de lignes ou de lettres, ces signes étant trop menus pour qu'on puisse les lire à l'œil nu. Grâce à l'aide d'une lentille dirigée sur ce détail, chaque lettre devenait parfaitement et clairement lisible [...]* »<sup>8</sup>.

Si la présentation officielle de l'invention à l'Académie des Sciences à Paris, en janvier 1839, enthousiasme la communauté scientifique pour les répercussions qu'elle ne manquera pas de connaître – Arago lui-même ne doute pas que « quand des observateurs appliquent un nouvel instrument à l'étude de la nature, ce qu'ils en

5 Robert Barker (1739-1806) Artiste anglais, inventeur du Panorama, Londres.

6 Le vocable « photographie » était familier des scientifiques avant qu'il ne soit appliqué à la production d'images.

7 Originaire des Pyrénées, il occupait alors les fonctions de Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

8 Cf. F. Brunet, Samuel Morse, « père de la photographie américaine », in *Etudes photographiques* n°15, novembre 2004, p. 23.

ont espéré est toujours peu de choses relativement à la succession de découvertes dont l'instrument devient l'origine » –, elle provoque un véritable séisme parmi le milieu artistique. Du côté de l'art, le peintre officiel Paul Delaroche, interrogé par Arago, n'a put que résumer les avantages des « dessins photographiques » (« la tranquillité des masses », « l'effet des masses », « la correction des lignes » « la précision des formes etc. ») et conclut : « En résumé, l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts. » Cela dit, l'histoire veut que le peintre, de retour à l'atelier, ait lancé à qui voulait l'entendre : « La photographie est née, la peinture est morte ». Trois de ses élèves ne se le firent pas dire deux fois : Gustave Le Gray, Henri Le Secq et Charles Nègre quittèrent l'atelier et se vouèrent à la photographie.

Si le paysage a été mis en avant lors de la présentation officielle, il faut attendre son déclin au profit du Calotype apparu en 1840, invention concomitante du Britannique William Henry Fox Talbot<sup>9</sup>, dont le procédé a l'avantage d'associer négatif et positif papier. La décennie 1840-1850 va s'avérer riche en perfectionnements incessants, non dénués d'empirisme concernant tant l'optique que la chimie ou les supports de l'image. C'est l'âge d'or de la photographie dite « primitive » pour son caractère encore très expérimental. A la précision ciselée et implacable du daguerréotype, succède le moelleux de calotype, lié à la matière même du négatif papier qui transparaît et confère à l'image le charme de l'estampe, du lavis ou de la sanguine. Rembrandt est souvent convoqué pour vanter des ombres profondes des épreuves. La presse spécialisée marque l'avènement de la « critique picturale » de la photographie, dont le chantre, Francis Wey, mobilise largement le vocabulaire des beaux-arts

## La photographie au service de l'Etat

La première application d'envergure de la photographie dite primitive va être la Mission héliographique de 1851, dont le noble but est de faire un état des lieux du patrimoine architectural français. Cette entreprise répond enfin au vœu d'Arago, qui évoquait, en 1839, la toute jeune Commission des Monuments historiques (1837) dirigée par Prosper Mérimée (1803-1870), épaulé par son ami d'enfance, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)<sup>10</sup>. « D'un coup d'œil, avait déclaré scientifique, chacun apercevra alors l'immense rôle que les procédés photographiques sont destinés à jouer dans cette grande entreprise nationale ;

9 W. H. Fox Talbot (1800-1877) est un scientifique britannique. Pionnier de la photographie, il met au point le procédé du Calotype qu'il expérimente à la chambre noire et fait breveter en 1841.

10 Lire la très complète monographie d'Anne de Mondenard, *La Mission héliographique, Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Editions du patrimoine, Paris, 2002.

chacun comprendra aussi que les nouveaux procédés se distingueront par l'économie, genre de mérite qui, pour le dire en passant, marche rarement dans les arts avec la perfection des produits<sup>11</sup> ». Pour Viollet-le-Duc, il ne fait pas de doute que la nouvelle technique qui « chaque jour prend un rôle plus sérieux dans les études scientifiques, semble être venue à point pour aider à ce grand travail de restauration des anciens édifices, dont l'Europe entière se préoccupe aujourd'hui [...] la photographie présente l'« avantage, de dresser des procès verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter.<sup>12</sup>»

La Mission lance donc sur les routes de France les meilleurs opérateurs du moment : Le Gray et son élève Mestral<sup>13</sup>, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard (inventeur du positif direct)<sup>14</sup> et Edouard Baldus (spécialisé dans la photographie d'architecture)<sup>15</sup>, chacun tirant parti de son expérience et, finalement, de sa sensibilité<sup>16</sup>. Ils doivent rapporter des épreuves qui soient des preuves pour les travaux de la commission, mais aussi que cette entreprise marque avant tout la reconnaissance officielle du procédé photographique. « Les deux finalités de la commande – constituer des archives et créer des œuvres – se révèlent inconciliables<sup>17</sup> » Nous ne devons pas oublier que ces acteurs sur le terrain bénéficient d'une formation artistique, ils ont un sens de la composition, des effets, de la distribution lumineuse, et cela se ressent dans leurs parti pris. Seul Baldus observe une certaine rigueur de cadrage et de point de vue qui pourrait, en forçant le trait, préfigurer l'objectivité documentaire de la photographie allemande – des Allemands Bernd et Hilla Becher – par exemple<sup>18</sup>.

Par contre, si l'on s'attarde sur certaines épreuves de Le Gray, nous notons nombre de réflexes liés à l'héritage de la peinture : par exemple des ombres portées dont les obliques amènent une dimension métaphysique, un personnage qui pose dans l'encoignure d'un porche d'église ou la silhouette attractive d'une charrette,

11 Extrait de Dominique-François ARAGO, « Rapport sur le Daguerrotypage lu à la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 », éd. Rumeur des Ages, La Rochelle, 1995, p. 39.

12 Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Tome VIII, rubrique "Restauration", p. 33 (reprint F. de Nobele, Paris, 1967).

13 Mestral (1812-1884), actif de 1848 à 1856.

14 Hippolyte Bayard (1801-1887), fonctionnaire des Finances, membre fondateur de la Société héliographique en 1851, laquelle deviendra la Société française de photographie en 1854.

15 Édouard Denis Baldus (1813-1889), photographe prussien naturalisé français en 1856, avait une formation de peintre.

16 Le Gray a mis au point le procédé du négatif sur papier ciré sec, donnant de somptueuses épreuves, permettant d'emporter une provision de papiers en voyage et de donner aux épreuves richesse et finesse des nuances.

17 A. de Mondenard *op. cit.*, p. 122.

18 Bernhard et Hilla Becher, appréciés sur un plan international depuis les années 60, photographiant l'architecture industrielle devenue obsolète sur les terrains en friche, observant pour cela un protocole de prise de vue donnant lieu à des *Typologies*. Voir à ce propos : *Bernd et Hilla Becher*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, octobre 2004-3 janvier 2005.

etc. Tout cela provoque une diversion du regard, au lieu de le concentrer sur le fait matériel ou la pierre abîmée. Une telle optique, relève de l'esthétique du pittoresque – qui signifie « propre à être peint » – et contrevient à la valeur documentaire recherchée par les dirigeants de la commission ; elle masque justement « les moindres débris d'une disposition ancienne », et ne permet pas de « se rendre mieux compte de la structure » et donc ne fournit à l'architecte « un moyen permanent de justifier de leurs opérations »<sup>19</sup>.



Figure 3. Edouard Baldus, *La Gare de Toulon*, 1859, Album de la compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée.

Ce que l'on pouvait craindre arriva... Les opérateurs rapportèrent de mission leur précieux butin mais la commission n'en tira pas parti. Le critique Wey y alla de sa plume, rappelant : « cette collection de monuments anciens de notre France, on la doit, ainsi qu'il a été dit, au comité [sic] des Monuments qui, au retour des photographes, les a félicités, a reçu leurs clichés, et les a mis sous clef dans un tiroir, sans autoriser ni même tolérer leur publication. Le public est donc privé de ces estampes que chacun se disputerait ; les photographes sont frustrés de la publicité qu'ils avaient espérée, et notre pays ne peut se faire l'honneur de la plus belle œuvre qui se soit produite jusqu'ici. Nous avons demandé davantage et nous espérions mieux.<sup>20</sup> » Les quelque 258 épreuves et 251 négatifs de la Mission ne reverront véritablement le jour qu'en 1980<sup>21</sup>.

19 Cf. Viollet-le-Duc, *op. cit.*

20 [http://expositions.bnf.fr/legray/arret\\_sur/1/index1d.htm](http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1d.htm).

21 A l'instigation de Philippe Néagu et chapotée par la Direction des Musées de France, une exposition itinérante intitulée « La Mission héliographique, photographies de 1851 » porte au grand jour cet ensemble exceptionnel.





Figure 4. Le Gray et Mestral, *Vue intérieure de la galerie du cloître, église Saint-Pierre, Moissac*, 1851.



Figure 5. Le Gray et Mestral, *Chauvigny, église Saint-Pierre*, 1851

### Ainsi de la photographie comme de la peinture

Pour avoir une idée de l'évaluation picturale de la photographie selon Francis Wey, lisons l'éloge des épreuves envoyées par Le Gray au jury de l'exposition de 1850 à Paris : « neuf dessins sur papier, représentant des paysages, des portraits d'après nature [...]. Quand on eut admiré la perfection surprenante des résultats obtenus, l'on se trouva embarrassé pour classer des ouvrages dignes de rivaliser avec les œuvres d'art les plus achevées, et qui toutefois [...] ne se rattache point d'une manière directe à la pratique du dessin.<sup>22</sup> ».

En 1857, Le Gray s'adonne à la réalisation de marines sur le littoral méditerranéen, genre pictural qui a marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle avec le talentueux Joseph Vernet. Or, sous certains ciels et latitudes, la pratique de la photographie ne va pas sans rencontrer quelques nuages... Commence alors l'aventure des « ciels rapportés » lorsque le jeune opérateur parisien tente de capturer au printemps 1857 dans sa chambre noire *La Grande Vague à Cette*. La lumière aveuglante que lui oppose le ciel méditerranéen brûle instantanément de part en part la zone qu'elle occupe par projection sur le négatif, ce qui donne au tirage un aplatissement d'un

22 Cf. *Gustave Le Gray 1820-1884*, ouvrage collectif, BNF-Gallimard, Paris, 2002, p. 209.

blanc à désespérer sa sensibilité de paysagiste. *A contrario*, les éléments à contre-jour, et donc dans l'ombre, nécessiteraient un temps d'exposition décuplé pour que s'inscrive leur matière dans l'émulsion sensible. Par conséquent, deux poids, deux mesures, non pas deux prises de vues successives : l'une extrêmement brève, l'autre longue depuis le même point de vue comme il aurait pu le faire, mais deux prises de vues réalisées en des lieux et à des moments différents. Ainsi, la *Vague de Cette* peut-elle bénéficier au tirage d'un ciel, venu d'ailleurs ou d'un autre jour au temps d'exposition idéal et d'un caractère nébuleux intéressant, qui lui confère une belle densité métaphysique.

La confrontation entre cette *Vague* à ciel tourmentée et une autre à ciel plat est particulièrement parlante...

Doit-on conclure à une ruse pure et simple ?

A y bien réfléchir non, le photographe met à contribution une esthétique picturale du paysage fortement imprégnée des principes du beau idéal classique – héritage des marbres grecs –, liée à sa formation artistique. Et ce qui vaut pour le corps, il l'applique à la lettre pour le paysage, nous pouvons transformer ce propos du grand Ingres en substituant le mot paysage à celui de « statue » :

« [...] les parties qui composent la plus parfaite statue ne peuvent jamais, chacune en particulier, surpasser la nature, [...] il nous est impossible d'élever nos idées au-delà des beautés de ses ouvrages. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de parvenir à en opérer l'assemblage. A parler strictement, les statues grecques ne surpassent la nature que parce qu'on y a rassemblé toutes les belles parties que la nature réunit bien rarement dans un même sujet. [...] Phidias parvint au sublime en corrigeant la nature avec elle-même. »<sup>23</sup>.

Le savoir faire de Le Gray plonge ses racines dans la tradition paysagiste telle que vulgarisée en France de la fin du XVII<sup>e</sup> par Roger De Piles à travers ses *Cours de peinture par principes*<sup>24</sup> par exemple. Concernant le paysage, son traité proposait d'en étudier, par le dessin, dans la nature, les différentes parties (les

23 Ingres, Coll. Imago Mundi, Gérard Montfort, Brionne, 1984, pp. 113-114, in "Notes et pensées".

24 R. De Piles, *Cours de peinture par principes* [1668-1708], J. Chambon, Nîmes, 1990, pp. 104-105, « Du ciel et des nuages » : Le caractère des nuages est d'être léger et aérien dans la forme et dans la couleur ; et quoique le nombre des formes en soit infini, il est très à propos de les étudier et d'en faire choix d'après nature, quand un bon moment nous en présente de beaux. Si on veut les représenter minces, il faut les peindre en les confondant légèrement avec leur fond, surtout aux extrémités, ou comme s'ils étaient transparents ; et si l'on veut qu'ils soient épais, il faut que les reflets y soient ménagés, de manière que sans perdre leur légèreté, ils paraissent tourner et se lier, s'il est besoin, avec d'autres nuages qui leur seraient voisins. Les petits nuages sont souvent une petite manière et rarement un bon effet, à moins qu'étant près les uns des autres, ils ne paraissent tous ensembles ne faire qu'un seul objet.



roches, les arbres, les nuages, les lointains, les cascades, etc.) et de les classer, de manière à les trouver promptement pour la composition d'un tableau. Pour faire allégeance à son sens artistique du paysage, Le Gray adopte la stratégie qui consiste à superposer deux images négatives, quitte à commettre une hérésie géographique et temporelle tout à la fois. Le paysage obtenu est une chimère, pour qui connaît ou décèle le subterfuge.



Figure 6. G. Le Gray, *La vague brisée, Mer Méditerranée [...]*, 1857.



Figure 7. G. Le Gray, *La Grande vague – Cette [...]*, 1857.



Figures 8 et 9. G. Le Gray, Exemple de deux utilisations d'un même nuage pour deux vues différentes, 1856-1857.

Le réflexe de Le Gray est donc on ne peut plus classique si l'on se réfère au registre pictural, il est relativement novateur si l'on se réfère au photographique.

Car, arrachant celui-ci au poids de la valeur d'authenticité, il fait de la nouvelle technique bien plus qu'un outil d'enregistrement : un véritable moyen d'expression. Le Gray disait lui-même :

« J'é mets le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place, et c'est dans cette voie que je chercherai toujours à la faire progresser.»<sup>25</sup> ?

La photographie de paysage en tant que « vue », tourne inéluctablement à la « vision ». Vision est comprise ici comme « manière de voir », d'appréhender par l'œil et par l'esprit, une réalité concrète. La vision naît une représentation visuelle directe des objets, brassée par l'ensemble d'un processus psychophysiologique dont résulte la collusion plus ou moins immédiate entre réaction de la rétine et impression psychique. Les nuages de l'horizon intérieur des photographes ayant une culture artistique viennent fatalement se poser sur le blanc mal venu des épreuves. Le plaisir esthétique n'en est pas à une entorse météorologique près... Si la valeur d'authenticité de cette dernière, reposant sur son statut d'empreinte – « l'enregistrement d'une trace physico-chimique », insiste Schaeffer<sup>26</sup> – vole en éclats, et fissure définitivement la croyance en la vérité de l'image argentique –, il n'est de nuages « déplacés » que pour ceux qui refusent à la fée argentique d'intégrer les beaux-arts.

### Ainsi de la peinture comme de la photographie

Si la notion de « pictural » s'impose sous la plume du peintre orientaliste Eugène Fromentin (1876)<sup>27</sup> et se repère plus tard chez l'écrivain Marcel Proust (1918)<sup>28</sup>, nous devons sa première occurrence (1845) à Francis Wey<sup>29</sup>. Dans ses *Remarques sur la langue française au XIXe siècle*, cet archiviste et paléographe, signale que de nombreux idiomes sont apparus, « amenés par les révolutions qui ont agité les Etats<sup>30</sup> », et stigmatise les « soudaines invasions de la néologie ». La photographie est rentrée en vigueur depuis six ans (1839) et le Calotype règne en maître, fort d'un charme tout « pictural », dont Wey est le commentateur

25 Le Gray, *Traité pratique de photographie* [...], 1850, pp. 70-71.

26 J.-M. Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1987.

27 Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois* (1876, p. 193).

28 Marcel Proust, *Les Jeunes filles en fleurs* (1918, p. 926).

29 Francis Wey introduit cet adjectif dans ses *Remarques sur la langue française* (1845), t. 1, p. 409 à propos de « architectural ». Il écrit : « Ce petit adjectif est un cadeau des critiques artistiques, qui dissertent, dans les journaux, sur la plastique de l'art- comme sur l'esthétique, et disent un galbe, au lieu de dire, le contour d'un visage. Par malheur, architectural manque à la gloire du dictionnaire, aussi bien que sculptural et **pictural**. ».

30 L'auteur fait ici allusion à la Révolution française.

privilegié<sup>31</sup>. On voit en lui l'inventeur « d'un discours critique fondé sur le modèle pictural, dans sa structure et dans le choix de son vocabulaire [qui] révèle les liens étroits qu'entretenaient alors la peinture et la photographie. »<sup>32</sup>

L'histoire nous montre que photographie et peinture ont toutes deux surmonté leur mise en concurrence par assimilation réciproque et successive de leurs caractères spécifiques. La photographie primitive des années 1840-1850, nous venons de le voir, a intégré les réflexes de la peinture, au niveau de la construction de l'image (composition) et de l'harmonie lumineuse. De son côté, autour des années 1860 à 1890, la peinture pratiquée en plein air œuvre de plus en plus avec l'instant ; elle enregistre les pulsations lumineuses et chromatiques du visible, tout en cultivant des effets de hors champ, des contrastes tranchés, des ombres dures, des vues plongeantes et autres angles de vue inédits, importés par l'image mécanique. N'en déplaise à Baudelaire qui voyait en la photographie la cause de « l'appauvrissement du génie artistique français<sup>33</sup> », l'œil artiste est prédateur et c'est par le jeu des imprégnations visuelles réciproques – contamination fertile du regard – que les arts se régénèrent, œuvrent avec leur temps et le marquent. En voici pour preuve quelques prestations impressionnistes :



Figure 10. G. Caillebotte, *Le pont d'Argenteuil*, vers 1883, huile sur toile, 65 x 82 cm.

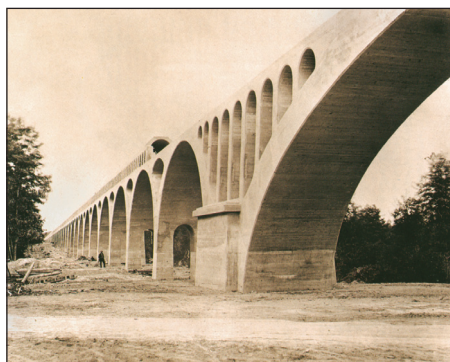


Figure 11. A. Collard, *Aqueduc de la Vanne, Forêt de Fontainebleau*, vers 1869, d'après négatif verre.

31 Apprécié en son temps, Wey vient tout récemment de faire l'objet d'une réévaluation qui en fait l'apôtre de la critique picturale de la photographie : Cf. Eve Lepaon est auteur d'une thèse d'Histoire de l'art (2008) et d'un article récent mettant en valeur l'apport de Francis Wey in *Etudes photographiques* n° 31, Printemps 2014, [En ligne], mis en ligne le 11 mars 2014. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3403>. consulté le 20 avril 2015.

32 Eve Lepaon, *op. cit.*

33 Cf. Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in *Ecrits esthétiques*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 10/18, 1986, p. 285.





Figure 12. G. Caillebotte, *Sur le pont de l'Europe* (1876-1877), H/T 105x131, Musée d'Orsay, Paris.

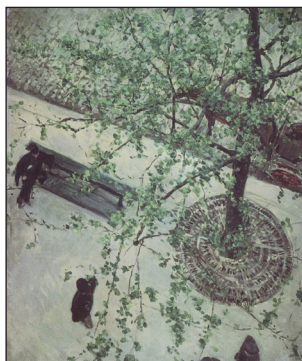


Figure 13. C. Caillebotte, *Boulevard vu d'en haut*, 1880, H/T, 65x54, Coll. Part.



Figure 14. C. Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876, 124,7x180,6 cm, Genève, Musée du Petit Palais



Figure 15. C. Monet, *La gare Saint-Lazare*, H/T, 1877, 75x105 cm, Musée d'Orsay, Paris

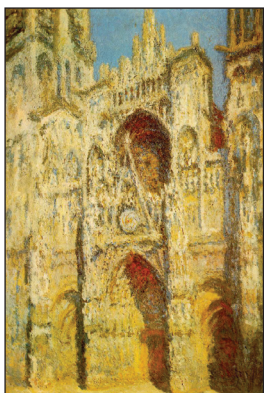


Figure 16. Monet, *Cathédrale de Rouen*, H/T, 1893, 107x73 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Figure 17. Bisson frères, *Cathédrale de Rouen, Portail principal*, vers 1855, épreuve sur papier, Musée d'Ors.

Ce renouvellement du peindre se manifeste par la saisie visuelle et fragmentaire du motif que nous pouvons notamment apprécier chez Manet (*Marines* des années 1872-73 ou 1881), chez Monet (*La Gare Saint-Lazare*, les *Cathédrales*), chez Caillebotte (*Le pont de l'Europe*). De telles toiles sont à mettre en relation avec les travaux les travaux d'archivage photographique du patrimoine architectural et des menés par des photographes professionnels, tels les Frères Bisson (*Cathédrale de Rouen*) Baldus pour la Compagnie des Chemins de Fer du Midi, A. Collard pour les Ponts et chaussées<sup>34</sup>, etc.

Nombre de cadrages présentent une frontalité accusée ou une accentuation des points de fuite : certaines de leurs photographies de ponts et de gares semblent avoir irrigué des toiles de Guillaumin (*L'Aqueduc à Arcueil*), de Caillebotte (*Le Pont d'Argenteuil*) ou de Sisley (*Le Pont à Villeneuve-la-Garenne*), etc. D'autres manifestent des vues en plongée car le perfectionnement des appareils photographiques autorise une manipulation plus audacieuse, révolutionnant les points de vue et les angles de vision. La grande vogue des vues stéréoscopiques d'Hippolyte Jouvin (diapo) plongeant sur l'animation des grands boulevards parisiens va amener les peintres à se poster à nouveau à la fenêtre pour peindre l'extérieur : ce seront les séries de Pissaro (*Place du Havre à Paris*), de Monet (*Boulevard des Capucines*), mais aussi d'étonnantes toiles peintes par Caillebotte affichant des plongées et de hors-champ, parfois spectaculaires très audacieux (*Un refuge, Boulevard Haussmann, Boulevard vu d'en haut*, etc). Outre la remontée du plan représenté et la disparition progressive de la ligne d'horizon (fondement même du tableau renaissant), se profile déjà dans de telles représentations l'intérêt des peintres pour l'étude analytique du mouvement, notamment chez Caillebotte.

Le nouveau tableau montre un fragment, au détriment de l'ancestrale conception du tableau microcosme, ce tout en miniature qui recomposait avec force détails un monde en réduction où rien ne manquait.

Des paysagistes adoptent le pouvoir structurant et reconfigurateur de la lumière, encouragés par des photographies dont la distribution lumineuse impressionne durablement la mémoire. Les calotypes primitifs, pris dans la pleine lumière du soleil au zénith analysent la réalité captée en termes d'ombre tranchées, d'aplat noirs et de lumière blanche sans modulations intermédiaires. Le visible se réduit à un puzzle de taches sombres et claires qui perturbent son

---

<sup>34</sup> Augustin Hippolyte Collard (1812-1893), photographe de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, est connu pour ses photographies documentant la construction des ouvrages d'art sous le Second Empire.

identification. Ce phénomène n'échappe pas à Monet, et imprègne sa période analytique (*Femmes au jardin*, *Déjeuner sur l'herbe*, *La Grenouillère*). Si la lumière est la condition *sine qua non* de la photographie, elle s'avère aussi le paramètre de plus en plus exclusif de son art.

## Quel est l'apport de la photographie ?

Si une certaine catégorie de peintres laborieux a misé sur la photographique comme « servante » pour parvenir à un illusionnisme total, grâce son économie de temps, là ne se situe pas l'impact le plus prometteur de la photographie sur l'art. Bien au contraire, il va se situer à un niveau plus subtil que la simple transposition picturale et littérale de la photographie. Il se situe au niveau de la contamination du regard des peintres. Ces derniers enregistrent parfois à leur insu les caractéristiques de l'image mécanique et les importent dans la peinture qu'ils sont en train d'exécuter face au motif. Une telle approche du paysage, in situ, participe de « l'ici et maintenant » du monde en marche. A l'instar de la photographie, l'œil du peintre se soumet à la phénoménologie du visible, il œuvre en prise directe avec l'actuel, le contemporain, l'éphémère, le quotidien. Le tableau est à l'image de l'immédiateté. « Plus je vais, nous dit Monet, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : "l'instantanéité", surtout l'enveloppe<sup>35</sup> », cette enveloppe d'air et de lumière qui s'interpose entre le peintre et son modèle. Sur le mouvement externe de la nature se calque le mouvement interne de la démarche du peintre. L'adéquation des moyens aux fins est chez lui exemplaire : organisation du travail, maîtrise du "modèle" avec la création du jardin de Giverny, programmation du paysage autour de lui et de la vie familiale au rythme des séances journalières de peinture.

Que nous ont laissé les photographies et les toiles impressionnistes de paysage ?

L'expression d'un sentiment du paysage : Les premières en mettant au point des procédés et des produits à même d'obtenir des épreuves qui puissent rivaliser avec ceux des beaux-arts : virage aux métaux précieux pour doter les tirages de nuances et de tonalités chaudes (teinte sépia ou virage au Sélénium par exemple. Elles se sont distinguées par le choix et la composition du sujet, quittes à faire exceptionnellement une entorse à la valeur de preuve de l'image argentique, et furent montrées dans les salons les plus importants.

---

35 G. Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, op. cit., p. 308.

Les secondes se sont attachées à capter l'osmose entre une époque qui marche au rythme du progrès et une expression picturale qui la prend à témoin. L'art a rompu radicalement avec une conception académique de l'art pétrie de conventions et frappée d'obsolescence. Elles expriment la quintessence d'un vivre et d'un cadre de vie renouvelé. Elles font l'éloge des nouveaux paysages urbains, et des pratiques qu'ils engendrent comme la promenade, et le délassement à la campagne. Elles nous documentent aussi et surtout sur les métamorphoses de la ville et sur la perception du paysage dont elles retiennent essentiellement l'émanation lumineuse. Nous entendons par « perception » cette opération psychologique complexe par laquelle notre esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel. Echos du passé, peintures et photographies sont la plus belle publicité des lieux qu'elles représentent, s'ils n'ont pas disparu... Elles balisent avec persistance notre territoire intérieur, en même temps qu'elles stratifient la mémoire visuelle et construisent les hauts lieux qui font l'identité de la France.





# LA FOTOGRAFÍA Y EL DESCUBRIMIENTO DE LOS PAISAJES DEL OESTE DE LOS ESTADOS UNIDOS: YOSEMITE<sup>1</sup>

Manuel Mollá Ruiz-Gómez  
*Universidad Autónoma de Madrid*

## Introducción

A mediados de noviembre de 2015, en el seminario organizado por la Fundación Duques de Soria y el Instituto del paisaje, titulado *El paisaje y sus símbolos*, presenté el trabajo, ahora publicado, “La creación de símbolos en los paisajes de Estados Unidos”. En esa ocasión destacaba el papel jugado por la literatura, la prensa, la pintura y la fotografía en la divulgación de estos paisajes del oeste norteamericano, muy lejanos del gran público de la costa Este, y con escasas posibilidades, para la mayoría de sus habitantes, de poder viajar a través del país y visitar esos nuevos lugares, auténticos monumentos nacionales para la identidad del estadounidense; en un país que se debatía, a nivel intelectual y cultural, entre la renuncia a su pasado británico y la necesidad de buscar símbolos que dieran sentido histórico al nuevo espíritu nacionalista surgido de la independencia.

A pesar de la fuerza de la prensa y su capacidad de llegar a un público muy numeroso, de la calidad de muchos de los textos escritos, en libros de divulgación, guías, etc., pero leídos por muy pocos, tuvieron que ser la pintura y la fotografía las que de verdad mostraran a los norteamericanos de la costa oriental y de sus grandes ciudades, las maravillas que habían pasado a formar parte de esa nueva nación. En especial, dos pintores, Thomas Moran y Albert Bierstadt, fueron muy celebrados en ciudades como Nueva York y Washington, D. C. En 1872, Thomas Moran expuso en Nueva York su obra *The Grand Canyon of Yellowstone*, un cuadro de gran formato, y que tuvo un gran éxito de público y crítica. Ese mismo año se expuso en Washington D. C. y fue comprado por el Congreso. Dos meses después, Ulyses S. Grant firmó la declaración del primer parque nacional de Estados Unidos y del mundo. La pintura y las gestiones del gobernador del territorio de Wyoming, Nathaniel P. Langford (empresario y explorador que financió la expedición, en 1870, que permitió a Moran visitar el lugar), tuvieron mucho que ver en la decisión de Grant.

Sin embargo, ningún medio, visual o escrito, tuvo la fuerza de la fotografía en la divulgación de las bellezas del Oeste. La fotografía se encontraba en un mo-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación CSO2012-38425, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

mento de clara expansión, convirtiéndose en una actividad para profesionales; era más fácil de reproducir en los medios escritos y pronto ocupó un espacio propio tanto en exposiciones como en las guías turísticas que ya en los años sesenta del siglo XIX empezaron a editarse. Es verdad que no podía ofrecer el dramatismo de la pintura, especialmente la de Bierstadt, quien primero en los Alpes y posteriormente en las Rocosas y en Yosemite, exageraba las perspectivas para acentuar los desniveles y conseguir ese efecto dramático. Pero, como se acaba de señalar, los nuevos profesionales de la fotografía tuvieron un enorme impacto a la hora de transmitir aquellos paisajes desconocidos para el norteamericano del Este.

En las numerosas expediciones organizadas para reconocer y estudiar los nuevos territorios bajo bandera de los Estados Unidos, bien por el gobierno federal, bien por particulares, la presencia de algunos pintores pero, sobre todo, de fotógrafos, muchos de los cuales no podrían haber emprendido estos viajes por su cuenta, fue decisiva a la hora de divulgar esos vastos territorios a ambos lados de la gran cordillera de las Montañas Rocosas, desde Yellowstone a Yosemite, sin olvidar el suroeste.

A estas expediciones se sumó otro hecho fundamental para la historia de los Estados Unidos y, en este caso, para el del desarrollo de la fotografía de los paisajes del Oeste, y de todo el territorio norteamericano, la construcción de los ferrocarriles (el primero empezó a funcionar en 1830 entre Baltimore y Ellicot City, Maryland, construido por la compañía *Baltimore & Ohio Railroad*). Desde ese momento la expansión del ferrocarril, por el este y centro del país fue muy rápida, pero el punto de inflexión definitivo llegó con la *Pacific Railway Act*, aprobada por el Congreso y el Senado de los Estados Unidos el 1 de julio de 1862 y firmada por el presidente Lincoln, con el objetivo de unir ambas costas. Aunque en esta ley se concedía a las dos empresas constructoras (*Union Pacific Railroad Company* y *Central Pacific Railroad Company*) tierras, bosques y otros materiales a lo largo de la línea que uniría el Atlántico y el Pacífico, la inversión pública fue escasa e hizo que las compañías necesitaran un gran aparato publicitario para vender pasajes y carga de mercancías.

Este fue el tercer apoyo que los fotógrafos tuvieron, pues muchas de las compañías de ferrocarril acudieron a ellos para su publicidad, y explica la abundancia de fotografías de los nuevos paisajes y su rápida difusión por todo el país.

Sobre este tipo de fotografías, DeLuca y Demo escribieron lo siguiente:

“As a focus for artists and industrial engineers throughout much of the nineteenth century, the national landscape served as a key site of artistic, industrial and commercial energy. Following westward expansion and often working for the

U.S. Geological Survey and Army Corp of Engineers, photographers such as Watkins, Charles Weed, William Henry Jackson, Eadweard Muybridge, and Timothy O'Sullivan documented sites like Yosemite Valley and Mariposa Big Tree Grove, Yellowstone, The Colorado Rockies, and the Grand Canyon. Survey photography increasingly realized commercial profits as prints and stereographs by photographers like Watkins were widely distributed. Works like Josiah Whitney's 1869 Yosemite Book, which included 24 of Carleton Watkins' photographs, not only popularized the site within the American rhetorical imagination, but also played a role in Yosemite's preservation." (DeLuca y Demo, 2000, 244-245).

En esta ocasión, a pesar de que no se agota el asunto, se ha hecho hincapié en tres fotógrafos que dedicaron una parte importante de su tiempo a recorrer el Valle de Yosemite y sus cumbres y dieron a Estados Unidos la imagen veraz de estos lugares desconocidos para la mayor parte de la población, alejada del lugar y con escasas posibilidades de viajar a California.

Los tres fotógrafos que destacaron con sus fotografías del Valle de Yosemite, fueron Carleton E. Watkins, Charles L. Weed y Eadweard J. Muybridge, y a los que se dedica, por tanto, este trabajo. Si bien es cierto que se da por hecho que la primera fotografía de Yosemite la hizo Weed en 1859, Watkins está considerado el primero en cuanto a su calidad y, en consecuencia, aparece como el gran fotógrafo de Yosemite y maestro de tantos que vinieron después, desde Eadweard J. Muybridge hasta Ansel Adams. Según DeLuca y Demo, Watkins, con su enorme calidad, eclipsó el trabajo de su gran competidor Charles L. Weed, no solo desde ese punto de vista, también en aspectos económicos y de influencia en lo que a fotografía del paisaje se refiere. Esto, como se verá, no fue así siempre porque, entre algunos de sus contemporáneos, Eadweard J. Muybridge fue considerado como el gran artista de la naturaleza, comparable a los mejores pintores. No es, sin embargo, objeto de este trabajo el analizar y establecer un orden en lo que a la calidad de sus fotografías se refiere, sino a dejar constancia de que, gracias a ellos, Yosemite, y no solo Yosemite, fueron conocidos en todo el mundo en fechas tan tempranas como los sesenta del siglo XIX. Se recogen, no obstante, las opiniones de los autores elegidos para realizar esta investigación y que quede constancia de que cada uno de ellos tuvo sus fieles seguidores y sus detractores.

### **Carleton E. Watkins**

Nació en Oneonta, Nueva York, en 1829 y murió en Napa, California, en 1916. No fue únicamente fotógrafo de Yosemite y de paisajes naturales, y en su obra hay todo tipo de fotografías, como vistas urbanas, paisajes con el ferrocarril

como protagonista, instalaciones industriales y de todo tipo, además de colaborar en revistas y hacer exposiciones de su obra en diferentes galerías del país. Watkins es el mejor de los fotógrafos de paisajes del Oeste de los Estados Unidos para muchos autores y su obra ha llegado hasta el presente con toda su fuerza, como lo demuestra la exposición que el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York le dedicó en el año 2014, titulada “Carleton Watkins: Yosemite”. Para Oliver Wendell Holmes (médico, escritor, poeta) los temas elegidos por Watkins estaban entre los más interesantes que se podían encontrar en la Naturaleza.

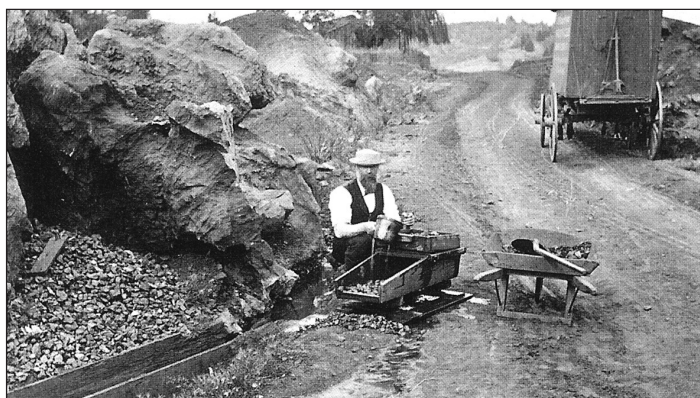


Figura 1. C. E. Watkins: Primitive Mining, the Old Rocker. Selfportrait (1883).

Fuente: commons.wikimedia.org



Figura 2. C. E. Watkins: Section of the Grizzly Giant, 33 Feet Diameter, Mariposa Grove, Yosemite (1861). Fuente: commons.wikimedia.org

Sobre sus fotografías escribió que eran de una perfección artística comparable a los mejores trabajos de Europa. Y Ralph Waldo Emerson (el gran filósofo de la naturaleza) escribió en 1863 que gracias a una fotografía tomada por Watkins de una secuoya gigante, le hizo olvidar sus dudas sobre la existencia de estos árboles. La imagen de Watkins hizo, en palabras de Emerson, el árbol posible.

Por último, algunas de las palabras que escribió el aventurero Fitz Hugh Ludlow, recordando un viaje a Yosemite en 1863, acompañado por el pintor Albert Bierstadt. Recuerda Ludlow que ya había anticipado el viaje gracias a las fotografías de Watkins, y que cuando estuvo frente a la North Dome, la reconoció inmediatamente por esas fotos: “We were into the vale whose giant domes and battlements had months before thrown their photographic shadow through Watkins’s camera across the mysterious wide Continent, causing exclamations of awe at Goupil’s window, and ecstasy in Dr. Holmes’s study.” (Ludlow, 1870, 412).

En 1851, atraído por la fiebre del oro californiana, Watkins emigró a ese estado, encontrándose en Sacramento con un antiguo amigo de la infancia, Collis P. Huntington, uno de los conocidos como los Cuatro Grandes (con Leland Stanford, Mark Hopkins y Charles Crocker) que construyeron el ferrocarril *Central Pacific*, que sería parte del transcontinental. Con él trabajó un tiempo llevando suministros a las minas de oro. Decepcionado de la experiencia y viendo que no se haría rico con el oro, unos años después se fue a San Francisco, trabajando como dependiente en un almacén. El dueño de un estudio fotográfico se dio cuenta de su buen trato con los clientes y, cuando se quedó sin fotógrafo, propuso a Watkins que trabajara con él mientras conseguía otro. Aprendió con rapidez las técnicas de las cámaras y quedó fascinado por el medio, por lo que pronto estuvo trabajando como fotógrafo profesional en San José y San Francisco.

En 1858 ya estaba experimentando con formas para mejorar los negativos en placas de vidrio, a la vez que era comisionado para, por ejemplo, documentar una mina de mercurio, como prueba para un juicio, o fotografiar la finca del explorador y político John C. Fremont.

Pronto se aficionó a la fotografía de exterior y de paisaje, así que en julio de 1861 se marchó a Yosemite con una docena de mulas para cargar su cámara (*mammoth plate camera*) de negativos sobre placas de cristal (18 x 22 pulgadas); una cámara estereoscópica; abundancia de placas de cristal, entre otras cosas, así como una tienda de campaña que le sirviera de cámara oscura.

Watkins volvió de Yosemite con treinta placas y cien negativos estereoscópicos. Pronto sus imágenes fueron reconocidas como soberbias en técnica y calidad

artística. Solía explicar que solo podía tomarlas cuando encontraba la mejor vista. Un admirador calificó sus fotografías por su claridad, su fuerza y su suavidad de tonos. En parte debido a sus imágenes, en 1864 el Congreso de Estados Unidos aprobó y Lincoln firmó la legislación que preservaba el valle de Yosemite como parque estatal de California. Así lo expresan DeLuca y Demo: “Carleton Watkins clicked, Abraham Lincoln signed, Yosemite was ‘saved’ and environmentalism born. It was not so simple, but almost.” (DeLuca y Demo, 2000, 241). Esta ley fue el primer paso en la creación del Servicio de Parques Nacionales de 1916. En fecha tan temprana como 1865, una montaña de Yosemite se bautizó como Monte Watkins. En esos años, 1864 y 1865, Watkins estuvo contratado para fotografiar Yosemite para el Servicio Geológico del Estado de California.

Durante la crisis financiera de 1875, Watkins se declaró en bancarota, perdió su estudio y sus materiales quedaron en manos de un acreedor. Este, con el fotógrafo Isaiah West Taber empezaron a vender las estereografías de Watkins, con el nombre Taber. A pesar de este revés, Watkins volvió a Yosemite para reconstruir su inventario.

En los años posteriores, Watkins viajó y fotografio desde la Columbia Británica hasta México, sin olvidar Yellowstone, Utah y Arizona. Sin embargo, a mediados de los 90, Watkins tenía serios problemas con la vista y una artritis que limitaban mucho su capacidad de trabajo. En 1895 ni siquiera podía pagar la renta de la casa y se trasladó con su mujer y dos hijas a un vagón abandonado. Allí vivió 18 meses. En 1897 estaba prácticamente ciego.

El fuego que siguió al terremoto de San Francisco de 1906 quemó completamente el estudio de Watkins, con la pérdida de la mayor parte de sus fotos, negativos e imágenes estereoscópicas. Nunca se recuperó del trauma y en 1910 fue internado en el hospital estatal de Napa por demencia. Murió seis años después, a la edad de 87 años y con la mente totalmente perdida.

Como muestra del reconocimiento que alcanzó, citaré algunos premios. En la *Mechanics' Institute Exhibition* de San Francisco, en 1867, ganó el premio para “Vistas de montañas”. En 1868 recibió la medalla para fotografía de paisaje en la Exposición Internacional de París. En 1873, el premio Medalla del Progreso en la Exposición de Viena, y en 1876 se exhibieron sus fotografías en la Exposición del Centenario en Filadelfia y, un año antes, en la Exposición Internacional de Santiago de Chile.

Está claro, las fotografías de Watkins se hicieron muy populares y muy eficaces a la hora transmitir experiencias en el mundo de la naturaleza. Por esta razón, también han sido muchos los que han comparado su fotografía con la de otros autores



de la época, muchos de ellos considerados competidores suyos. Por ejemplo, con su fotografía *The Yosemite Valley* (ca. 1865), Watkins siguió los pasos de la que realizó Charles L. Weed, titulada *Yo-semite Valley, from the Mariposa Trail* (1864). Si bien es cierto que ambas fotografías se tomaron desde el mismo lugar, hay sutiles diferencias entre ambas. Por un lado, en su fotografía (figura 3), Watkins se acerca mucho más al borde del precipicio y ofrece una vista más impactante del Valle. Por otro, evita la presencia de personas en sus imágenes, siempre que puede, frente a los dos personajes de la imagen de Weed (figura 4), en la búsqueda, siempre, de una idea de naturaleza virgen que, en otros fotógrafos, no está necesariamente presente.



Figura 3. C. E. Watkins: Yosemite Valley, CA (ca. 1865).

Fuente: commons.wikipedia.org



Figura 4. C. L. Weed: Yo-Semite Valley, from the Mariposa Trail (1864).

Fuente: commons.wikipedia.org

Por último, hay que destacar que la posición del árbol del primer plano también se modifica entre ambas fotografías. Watkins lo coloca en una posición más lateral, dentro del primer tercio de la imagen, restándole cierto protagonismo, pero dándole una mayor profundidad a la fotografía, que no habría tenido sin este elemento. Weed lo centra mucho más, con lo que adquiere más presencia y, por estar a mayor distancia de la cámara, le resta algo de profundidad a la imagen.

Es indudable que las fotografías de Yosemite tomadas por Carleton E. Watkins fueron el modelo a seguir por otros muchos fotógrafos y, todavía hoy, es difícil sustraerse a sus imágenes. Como se puede comprobar en el libro escrito por Josiah Whitney, las veinticuatro imágenes de Watkins cubrieron todas las perspectivas que del Valle de Yosemite se podían reproducir, tanto en las imágenes más cerradas como en las vistas generales del Valle y del conjunto de la región.

De esta manera definen DeLuca y Demo la importancia de la fotografía de Watkins:

“If rhetoric is defined as the mobilization of signs for the articulation of identities, ideologies, consciousnesses, communities, publics, and cultures, it is clear that Watkins’ images operate on many registers, including the short-term, long-term, political, cultural, commercial, and scientific. Watkins’ 1860s photographs had numerous intentional and unintentional effects. As among the first of the landscape photographers, Watkins sought to establish landscape photography as an art, secure his own preeminence, achieve commercial success, arouse national and international interest in Yosemite, and provide scientifically accurate information for geological survey teams.” (DeLuca y Demo, 2000, 253).

La influencia de Watkins llegó incluso a la pintura, como escriben también DeLuca y Demo en ese mismo artículo, citando a Peter Palmquist, quien afirma que Albert Bierstadt utilizó fotografías de Watkins en su pintura. Estos autores recogen la idea de que fue la visita a una exposición de fotografías de Watkins en la galería Goupil de Nueva York, lo que impulsó a Bierstadt a viajar a Yosemite.

Para finalizar el texto dedicado a Carleton E. Watkins, unas palabras de las que se publicaron con motivo de su exposición de 2014 en el *Metropolitan Museum of Art*:

“Watkins was a virtuous practitioner of the difficult wet-collodion process, and the remarkable clarity of his ‘mammoth’ prints (18 by 22 inches) was

unmatched. He rendered with exquisite finesse the vastness and grandeur of Yosemite's glacial valleys, dramatic waterfalls, massive rock faces, and majestic trees. Watkins produced this work wrangling a dozen or more mules carrying roughly two thousands pounds of equipment, including his oversize camera, large glass plates, and flammable chemicals. It is in itself a miracle that any photographs survived these travails."



Figura 5. C. E. Watkins: Vernal Fall, Yosemite (1861).

Fuente: [carletonwatkins.org](http://carletonwatkins.org)

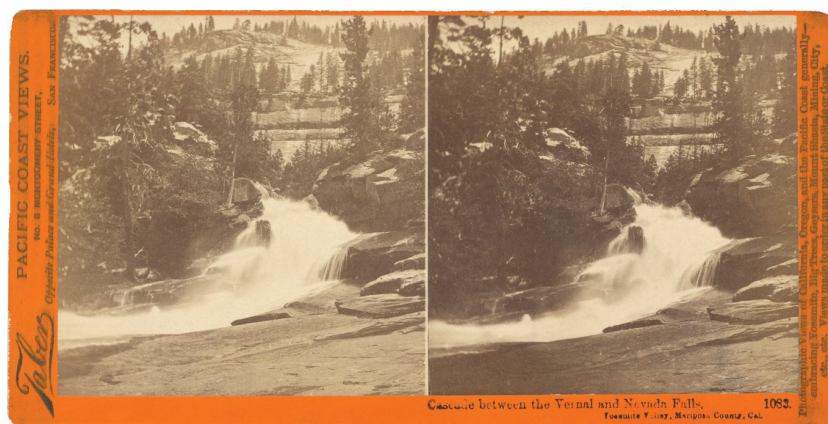


Figura 6. C. E. Watkins: Cascade between the Vernal and Nevada Falls (1861).

Fuente: [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)



Figura 7. C. E. Watkins: El Capitan, Yosemite (1861).

Fuente: [carletonwatkins.org](http://carletonwatkins.org)



Figura 8. C. E. Watkins: The Domes from Sentinel Dome, Yosemite (1865-1866).

Fuente: [carletonwatkins.org](http://carletonwatkins.org)

## Charles L. Weed

Nació en Nueva York, en 1824, y murió en Oakland, California, en 1903. Afirma, con razón, Peter E. Palmquist que Weed fue el pionero entre los fotógrafos de Yosemite, pero que tuvo la mala suerte de quedar opacado por los considerados como mejores fotógrafos de los paisajes de California, Watkins



y Muybridge. “Ironically, some of Weed’s views of Yosemite have in fact been intermingled with the works of the two giants.” (Palmquist, 1979, 199). La investigación de diferentes autores confirma que la primera fotografía que se conoce de Yosemite fue realizada por Weed en 1859<sup>2</sup>. Como Watkins en 1851 y como tantos otros fotógrafos del Este, atraídos por todo lo que significaba la fiebre del oro en aquel estado, Weed se trasladó a California en 1854 y se instaló en Sacramento, donde comenzó a trabajar con una cámara de daguerrotipo para George W. Watson. Unos años después, en 1858, comenzó a trabajar con Robert H. Vance, quien poseía una galería de fotos con el sistema de “ambrotipia”. En octubre de ese año Vance envió a Weed al Middle Fork, afluente del río American, para que hiciera un reportaje sobre el trabajo de los mineros en los placeres auríferos de ese río. Según Palmquist, la visión empresarial de Vance, que esperaba lograr buenas colecciones para ser exhibidas en California, tuvo bastante que ver con el éxito que, a comienzos de ese año, tuvo James M. Hutchings<sup>3</sup> con su publicación, *The Miners’ Own Book: California Mining, Containing Correct Illustrations and Descriptions of the Various Modes of California Mining*. Un incendio producido en la galería de Vance retrasó la exposición de la veintena de fotografías con las que volvió Weed del Middle Fork, la cual, por otra parte, tuvo escaso éxito de crítica y público, según recogen varios autores. Sin embargo, Palmquist reproduce un texto que indica todo lo contrario sobre la calidad del trabajo de Weed:

“Publicist and artist Edward Vischer, for example, reflected in 1859 that ‘rich material for observation is offered in the photographic views of the American River region exhibited in Vance’s [Weed] Panorama, Similar photographs of other mining regions would complete a picture gallery, the inspection of which almost be a substitute for a visit to the places themselves.’” (Palmquist, 1979, 201).

El comentario de Vischer, conocido sobre todo por sus dibujos a lápiz de los paisajes californianos, tiene un doble interés, por su alabanza del trabajo de Weed y, especialmente, por la categoría a la que quiere elevar la imagen fotográfica. De la misma manera que un cuadro de los Alpes se puede admirar por sí mismo, sin necesidad de viajar a esas montañas, la fotografía adquiere el mismo valor, más allá del publicitario que, sobre todo, está jugando en esos años. Una buena foto era el reclamo para visitar un lugar, y las guías turísticas se llenaban de ellas. Ahora, además, su calidad hace que una exposición de fotografías de paisajes, o de actividades mineras en un río, tenga el mismo valor.

<sup>2</sup> No se ha encontrado ninguna imagen con calidad para su reproducción.

<sup>3</sup> James Mason Hutchings fue uno de los pioneros en impulsar la creación del parque estatal de Yosemite.

Charles L. Weed se instaló en San Francisco en la primavera de 1859, en el nuevo estudio abierto allí por Vance, desde donde realizó alguna otra expedición fotográfica. A pesar de lo desconocido de su trabajo en la región del río American, James M. Hutchings, aquel mismo año, lo invitó a participar en un viaje a Yosemite. Cuenta Palmquist que la cronista de Weed en el viaje a Yosemite, Mary Hood, explicó que Hutchings fue invitado a la inauguración del primer hotel de dos plantas de Yosemite, para que escribiera unos artículos ilustrados que se publicarían en la revista propiedad de Hutchings, *Hutchings' California Review*. El trabajo de Weed fue realizar un reportaje fotográfico en 10 x 14 pulgadas que ilustrarían los artículos de Hutchings. Si bien en ningún momento mencionó Hutchings a Weed en sus artículos, trece de sus fotografías ilustraron, junto a las de otros fotógrafos y numerosos dibujos, el libro que, en 1870, publicó Hutchings, *Scenes of Wonder and Curiosity in California*. Todas ellas dedicadas a Yosemite, en el capítulo cuarto del libro. De hecho, la fotografía que inicia el capítulo es la misma que Hutchings utilizó en la revista para ilustrar el primer capítulo sobre Yosemite.

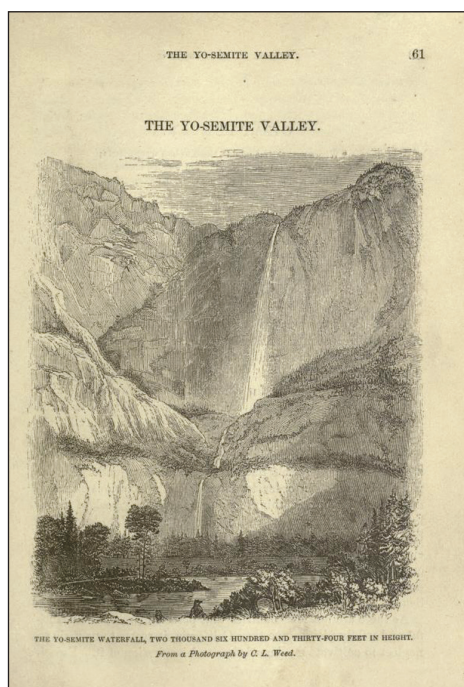


Figura 9. Ilustración para el número de la revista y el libro de Hutchings<sup>4</sup>.  
Fuente: Hutchings, James M. (1870): *Scenes of Wonder and Curiosity in California. A Tourist's Guide to the Yo-Semite Valley*.

<sup>4</sup> No se ha podido encontrar la fotografía original.

El impacto de las fotografías de Weed fue, sin duda, grande, como lo demuestra la serie de expediciones fotográficas que, en muy pocos años, se hicieron al Valle de Yosemite (Watkins en 1861-63, 1864, 1865 y 1866; Weed volvió en 1864 y Muybridge en 1867 y 1871). Esto, sin contar con las guías ilustradas que, durante esos años, se publicaron también sobre el Valle.

Conviene recordar aquí que no fueron los artículos de 1859 los primeros que publicó Hutchings sobre Yosemite. Precisamente, el primer artículo del primer número de su revista estuvo dedicado al Valle ("The Yo-Ham-I-Te Valley and its Water-Falls"), con cuatro ilustraciones representativas del mismo, aunque no se menciona al autor de las mismas. Tras unas palabras sobre las bellezas del Valle, Hutchings recuerda algunos hechos de armas del ejército contra los indios, para acabar con estas palabras:

"This valley is about twelve miles in length, and from one to two miles in width, exceedingly fertile, well timbered, and abounding in game. Before many years shall have passed away, it will become a famous as a place of resort; and those who would see these water-falls in their majesty, should visit them when the melting snows of May swell every stream to its utmost capacity; where, in the calm solitude of mountain life, the excitements of business can be forgotten..." (Hutchings, 1856, 8).

Unos años después, en 1864, Charles L. Weed realizó su segunda excursión fotográfica a Yosemite, como parte de una expedición por California, de varios meses de duración, organizada por dos comerciantes de San Francisco, George S. Lawrence y Thomas Houseworth. De dicho viaje, Weed volvió con treinta imágenes en tamaño 17 x 22 pulgadas, negativos sobre cristal, que se pusieron a la venta, en tamaño 22 x 28 pulgadas, en el negocio de Lawrence y Houseworth, al precio de tres dólares por unidad. Sin embargo, tampoco en esta ocasión el trabajo de Weed fue reconocido, todo lo contrario que le ocurrió a Watkins, aclamado inmediatamente por sus imágenes también sobre *mammoth-plate*, realizadas ese mismo año. Su reconocimiento, eso sí, tuvo carácter internacional, pues fue largamente aclamado en la Exposición de París de 1867. Allí se exhibieron veintiséis de sus vistas de Yosemite y de las secuoyas, incluidas en una gran colección enviada por Lawrence y Houseworth de un importante número de fotógrafos. La exhibición fotográfica, como conjunto, recibió la medalla de bronce, primera vez que se daba a fotografías. No obstante, en las alabanzas dedicadas por algunos periódicos, tanto ingleses como de San Francisco, nunca se menciona el nombre de Weed, aunque él representó a California con sus fotografías en gran formato.



A pesar de la escasa popularidad de Weed en California, Palmquist recoge un breve texto publicado por el *San Francisco Alta*, en octubre de 1864, sobre una de sus fotos más famosas, *Mirror Lake* (figura 10):

“The Perfection of Photography: We noticed at Lawrence & Houseworth... a mammoth photograph of ‘Mirror Lake,’ in the great Yosemite Valley, which appears to be about the acme of perfection in that beautiful art. So perfectly are the mountains in the background, and even small shrubs and vines, reflected in the pure waters of the lake, that the picture is almost equally perfect whether one side or the other be placed uppermost.” (Palmquist, 1979, 211).

Se desprende del texto recogido por Palmquist que, una vez más, el nombre de Weed no aparece en la noticia.

Fuera cual fuese el impacto de la buena crítica del periódico, unos meses después, en febrero de 1865, Weed se embarcó rumbo a Hawái (ya en 1860 había viajado fuera del país, a Hong Kong, donde pretendía abrir una galería de arte. Pero nada se sabe de su éxito o fracaso allí), sin que se conozcan las causas que lo movieron a hacer el viaje.

Con un hermano que vivía en Honolulu abrió una galería fotográfica en abril de ese mismo año, alcanzando un notable éxito como retratista. Su espíritu viajero le hizo cerrar la galería pocos meses después e ir a la isla de Maui, donde realizó una más que notable colección de fotografías de la naturaleza de la isla, entre las que destaca la tomada del interior del cráter del volcán Haleakala.

En diciembre de 1865, a pesar de sus éxitos en Hawái, Weed volvió a Hong Kong y pasó varios años en Asia. En 1871 estaba de nuevo en San Francisco, pero no volvió a Yosemite, salvo, comenta Palmquist, una posible excursión con Muybridge, aunque, de esta ocasión, no hay fotografías.

Es un hecho que a Charles L. Weed no le llegó el reconocimiento de la gran mayoría de sus contemporáneos; quizá sus fotografías no tuvieran la fuerza de las de Watkins, pero es indudable que fue uno de los grandes fotógrafos de su tiempo y que su trabajo dejó una serie de imágenes del mítico Valle de Yosemite que marcaron la imagen que ese lugar proyectó a sus compatriotas y al mundo, contribuyendo así a definir unos paisajes que serían parte del legado cultural de una nueva nación en busca de sus símbolos más representativos y a los que se irían sumando otros lugares del Oeste que conformarían la historia de una nación que, en aquellos momentos, no reconocía su pasado vinculado a la metrópoli de la que fue colonia hasta su independencia en 1776.



Figura 10. C. L. Weed: Mirror Lake, Yosemite (1864).  
Fuente: commons.wikipedia.org



Figura 11. C. L. Weed: El Capitan, Yosemite (1864).  
Fuente: commons.wikipedia.org

Para concluir con este fotógrafo, unas palabras que le dedicó Ansel Adams:

“The orientation of his pictures indicates careful thought and selection of view-point; there is nothing casual or haphazard in his composition. His selection of field and spacing of forms and areas are efficient and powerful... Photographers

of today will surely benefit by study and critical evaluation of these excellent images. They will observe the clarity of line and edge, the simple arrangement of mass, the beauty and richness of tonal values. Above all, they will respond to the integrity and forthright simplicity of [Weed's] photography and to his devotion to the enduring qualities of the world around him." (Palmquist, 1979, 217).



Figura 12. C. L. Weed: The North Dome (1864).

Fuente: commons.wikipedia.org

## Eadweard J. Muybridge

Nació en Inglaterra, en Kingston-upon-Thames, en 1830, y murió en su ciudad natal en 1904. Es posible que Muybridge haya pasado a la historia de la fotografía, sobre todo, por sus imágenes en movimiento, fruto de sus investigaciones, que le permitieron tomar fotografías a una velocidad lo suficientemente alta como para que dieran como resultado la imagen de animales y personas en movimiento. La primera de ellas se conoce como “Caballo en movimiento”, hecha a instancias de Leland Stanford, quien quería demostrar que un caballo al galope llegaba a tener, en un momento dado, los cuatro cascos en el aire.

Pero Eadweard J. Muybridge fue también un gran fotógrafo de la naturaleza, tanto de California como de otros lugares, como Canadá o Guatemala, por ejemplo. Entre los paisajes californianos era imposible que dejara a un lado

Yosemite, y sus fotografías de este valle sirvieron para ilustrar artículos de revista y algún libro sobre los paisajes del entonces parque estatal. Conviene destacar aquí el libro de John S. Hittell, *Yosemite: Its Wonders and Its Beauties*, que se ilustra con veinte de sus fotografías (bajo el pseudónimo de “Helios”), tomadas en su excursión fotográfica de 1867. Volvió a Yosemite en 1872, acompañado, según Palmquist, de Charles L. Weed.



Figura 13. E. J. Muybridge: General View of the Yosemite Valley (1867)<sup>5</sup>.

Fuente: Hittell, John S. (1868): *Yosemite: Its Wonders and Its Beauties*.

Como le ocurrió a Watkins, y al contrario de lo sucedido con Weed, sus fotografías de Yosemite tuvieron un éxito fulgurante, incluso considerado por encima de la obra de Watkins por alguno de sus contemporáneos. Es el caso de la escritora Helen H. Jackson, que compara a Watkins y Muybridge con estas palabras:

“I said there were but three things to do in San Francisco. There are four. And the fourth is to go and see Mr. Muybridge’s photographs.

The scenery of California is known to Eastern people chiefly through the big but inartistic pictures of Watkins. When it is known through the pictures which Mr. Muybridge is now engaged in taking, it will be seen in its true beauty and true proportions. Every thing depends on stand-point; very few photographs of landscapes really render them. Of two photographs, both taking in precisely the same objects and both photographing them with

5 Con esta fotografía se inicia la serie en el libro de Hittell.

accuracy, on may be good and the other worthless, to all intent and purposes. No man can so take a photograph of a landscape as to render and convey the whole truth of it, unless he is an artist by nature, and would know how to choose the point from which that landscape ought to be painted. Mr. Muybridge is an artista by nature. His photographs have composition. There are some of them of which it is difficult to believe that they are not taken from paintings, —such unity, such effect, such vitality do they posses, in comparison with the average photograph, which has been made, hap-hazard, to cover so many square feet and take in all that happened to be there. Mr. Muybridge's pictures have another peculiarity, which of itself would mark them superior to others. The skies are always most exquisitely rendered. His clouds photographs alone fill a volume; and many of them remind one vividly of Turner's studies of skies. The contrast between a photographed landscape, with a true sky added, and one with the usual ghastly, lifeless, pallid, stippled sky is something which it is impossible to overstate." (Jackson, 1878, 85-86).

Es interesante ver que la pintura sigue siendo la referencia para las fotografías de paisaje. Para Jackson, no es solo Turner a quien se puede comparar Muybridge, sino que algunas de sus fotografías, para esta autora, son también comparables a Millet o Teniers.

En un trabajo publicado en 1963, Mary V. J. Hood y Robert B. Haas, destacan algunos aspectos de la fotografía de Muybridge que se separan de lo hecho por sus dos grandes predecesores, Weed y Watkins. Reconocen la calidad técnica de las fotografías de Muybridge, pero la técnica de sus competidores era de una gran perfección y no es ese el punto que permite a Muybridge separarse de ellos. Para estos autores son tres las características que definen la fotografía de Muybridge en Yosemite. En primer lugar, lo que denominan "persistencia". Por una parte, dicen Hood y Haas, Muybridge no se limitó a seguir los puntos elegidos por los anteriores, señalados por Hutchings en su guía como lugares canónicos para fotografiar el Valle. Muybridge los utiliza para, a partir de ahí, dirigirse a otros lugares y, lo que es más importante, buscar la variedad, volviendo a sus puntos de vista favoritos y fotografiar esos paisajes a distintas horas del día y en diferentes momentos del año. En segundo lugar, Hood y Haas destacan la búsqueda de la naturaleza en estado puro en las fotografías de Yosemite. No quiere esto decir que no aparezcan personas y construcciones en algunas de ellas, pero, señalan estos autores:

"Having chosen the *natural* world as his proper subject, Muybridge further concentrated his attention upon its most transient aspects: moonlight, mist, shadowy textures, reflections, the effects of cloud, light, and rainbow. A



preoccupation with the portrayal of rushing and falling water prefigures his later concern with the photography of motion. In this selectivity Muybridge achieved an unique mode of expression. The romanticism rather than the topographical realist emerges in many of his Yosemite landscapes.” (Hood y Haas, 1963, 13).

Por último, escriben Hood y Haas, Muybridge busca las formas que le permitan aumentar los efectos de sus imágenes, no solo por la elección del objeto a fotografiar y la colocación de la cámara, sino que trata también de magnificar las variedades tonales de sus fotografías, añadiendo efectos de las nubes, bien pintando en los negativos o imprimiéndolas en un segundo negativo de nubes fotografiadas para lograr esos efectos.

“To accomplish this he invented and patented the ‘Sky Shade,’ a device for ‘holding back’ the sky portion of a negative while exposing fully for the scenery. Thus, he was able to compose or print in later a clouded sky and thereby control the exact mood of his picture in the printing room. A comparison of the pallid, overexposed skies of Weed’s an Watkins’ early Yosemite pictures with the technically realized sky effects of Muybridge quickly demonstrates how much more technical skill, care and taste he shows in this respect.” (Hood y Haas, 1963, 13).



Figura 14. E. J. Muybridge: View on the Merced River (1867).  
Fuente: Hittell, John S. (1868): *Yosemite: Its Wonders and Its Beauties*.

Si se compara lo dicho por estos autores sobre la fotografía de Muybridge con lo que otros han analizado en las de Weed y Watkins, pareciera que el primero



tenía una idea más formada, incluso humboldtiana, del significado del paisaje en todos sus elementos. Las diferentes horas del día, las estaciones, la importancia del agua o de las nubes, muestran a un artista preocupado por el paisaje en su conjunto, los efectos de luz, la importancia de unos cielos u otros. Pareciera que, frente al artista del paisaje, comparado con algunos pintores como los ya señalados, los otros fotógrafos hubiesen centrado su preocupación en transmitir la imagen de esos lugares recién descubiertos por ellos, sin prestar gran atención a estos nuevos elementos del paisaje por los que Muybridge tuvo obsesión. Weed y Watkins mostraron la belleza de los nuevo lugares incorporados años antes a la nueva república; Muybridge “pintó” con su cámara esos paisajes, de la misma manera que lo hicieran Bierstadt o Moran.

En 1872, poco antes de su nueva expedición fotográfica a Yosemite, la escritora Helen H. Jackson le reprochaba su escasa colección de grandes vistas del Valle. Pero le prometió que haría lo posible para que sus lectores de Boston y de Nueva York conociera su obra.

En un prospecto de Houseworth de mayo de ese mismo año, Muybridge escribía sobre sus propósitos con este nuevo viaje:

“At the suggestion of several artists and patrons of Art, I propose devoting the approaching season to the production of a series of large-size photographic negatives, illustrating the Yosemite and other grand picturesque portions of our coast.



Figura 15. E. J. Muybridge: Yosemite Falls (1867).

Fuente: Hittell, John S. (1868): *Yosemite: Its Wonders and Its Beauties*.

I am encouraged in this undertaking from the generally expressed opinion, especially of our best Art Critics, that although many carefully executed large-size photographs of our scenery have already been published, yet the wonderful improvement in the science of photographic manipulation, and a judicious selection of points of view, with an aim at the highest artistic treatment the subject affords, will result in a more complete realization than has hitherto been accomplished of vast grandeur and pictorial beauty for which our State and Coast have so world-wide reputation.” (Hood y Haas, 1963, 16).

El texto sigue con un amplio detalle de lo que se propone hacer en Yosemite, el tipo de fotografías que haría, e iba acompañado de los nombres de más de un centenar de personajes de la vida política, cultural y económica de California y de otros lugares, incluido el pintor Bierstadt.

Muybridge permaneció en la región varios meses (junio a noviembre de 1872) e hizo un exhaustivo recorrido, desde la cascada del Velo de Novia, hasta las zonas más altas, abarcando muchos más lugares de los que fotografió en 1867.

Ese fue su último viaje a Yosemite y, a partir de ahí se dedicó a las imágenes en movimiento, aunque hizo algunas salidas a otros lugares para fotografiar sus paisajes, casi siempre por encargo.



Figura 16. E. J. Muybridge: Kekootoyem or Mirror Lake (1867).  
Fuente: Hittell, John S. (1868): *Yosemite: Its Wonders and Its Beauties*.



Figura 17. E. J. Muybridge: Valley of Yosemite (1872).

Fuente: <https://mrhalfdome.wordpress.com/2011/03/18/eadward-muybridge/>

## Conclusión

En la década de 1860 en la capital de los Estados Unidos había dos imágenes muy claras, brutalidad y belleza. La brutalidad de la guerra civil y las imágenes que iban llegando, sobre todo de Carleton E. Watkins, en el aún no explotado Oeste. Tras la muerte de Lincoln, la presidencia de Ulyses S. Grant (1869-1877), por distintas razones que no vienen la caso, impulsó la colonización del Oeste y se hicieron numerosas expediciones de carácter geográfico-geológico, así como el desarrollo del ferrocarril como motor de riqueza.

La fotografía jugó un papel fundamental en la promoción de los nuevos territorios y se hicieron numerosas exposiciones y algunas guías que daban a conocer las maravillas de los nuevos paisajes, pero también las posibilidades para todo el que quisiera emprender una nueva vida. Está claro que, al margen de la consideración que cada uno de estos tres fotógrafos tuviera en su tiempo, su labor fue fundamental en el descubrimiento para los norteamericanos de los paisajes de California y, muy especialmente, de los paisajes de Yosemite, que llevó, además, a su temprana protección en 1864.

Las vistas generales del Valle, la cascada de Yosemite, El Capitán, la *Half Dome* y algunos otros lugares profusamente fotografiado por estos artistas se convirtieron en lugares simbólicos de las bellezas de los nuevos territorios in-

corporados a la nación. Por supuesto, no se puede olvidar todo lo que hicieron naturalistas como Muir, y una cantidad importante de periodistas, editores, escritores e, incluso, algunos pintores. Sin embargo, ninguna imagen tuvo tanta fuerza como la que ofrecieron las fotografías, de mayor o de menor calidad, pero imágenes “reales” que se podían ver y entender sin complicaciones, sobre todo en un tiempo en el que la mayoría de la población no era lectora y las exposiciones de pintura quedaban reducidas a la asistencia de un público con ciertas inclinaciones culturales. Además, la fotografía era la imagen fiel, como señalaba hace un momento. El gran público las contemplaba y era consciente de que veía la imagen real del paisaje, sin que se le plantearan cuestiones tales como la posible subjetividad de los encuadres o cualquier otro asunto relacionado con las mismas y que, con el tiempo, afectará al concepto mismo de la fotografía. Por ello, especial interés despertaron las imágenes estereoscópicas, que acercaban más a los paisajes, vistos en tres dimensiones y que alejaban cualquier posible duda sobre la veracidad de lo contemplado. Es por ello que, dado su valor publicitario, desde las empresas y galerías dedicadas al negocio de la fotografía, este tipo de imágenes fue muy difundida y los tres fotógrafos comentados hicieron en prácticamente todos sus viajes vistas en este formato.

Por último, insistir en algo que parece importante. Los tres fotógrafos dejaron una obra extraordinaria del hoy Parque Nacional de Yosemite, aunque no han pasado a la historia de la misma manera. Charles L. Weed, poco reconocido en su tiempo, no lo es tampoco hoy por el gran público y permanece más o menos olvidado para la mayoría. Muybridge, el artista, así proclamado en su tiempo, es hoy mucho más conocido por sus fotografías en movimiento que por sus imágenes de paisajes, tanto de Yosemite, como de las costas californianas, Alaska, Guatemala y otros lugares. Por último, aparece hoy Carleton E. Watkins como el gran fotógrafo descubridor de Yosemite y del único del que ha sido posible encontrar exposiciones sobre su obra en los últimos años, algunas tan importantes como la realizada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, entre noviembre de 2014 y febrero de 2015. No es de extrañar que sea, en consecuencia, considerado el gran fotógrafo de Yosemite y uno de los pilares que ayudaron a su protección en 1864.

## Bibliografía

Cain, Abigail (2016): “13 Photographers Who Captured the Epic Beauty of America’s National Parks”, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-13-photographers-who-captured-the-epic-beauty-of-america-s-national-parks>.

- Deluca, Kevin M. y DEMO, Ann Teresa (2000): "Imaging Nature: Watkins, Yosemite and the Birth of Environmentalism", *Critical Studies in Media Communication*, vol. 17, nº 3, pp. 241-260.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio (2012): *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson, empresa fotográfica*, Ciudad de México, INAH, 200 pp.
- Hittell, John S. (1868): *Yosemite: Its Wonders and Its Beauties*, San Francisco, H. H. Bancroft.
- Hood, Mary V. J. y Haas, Robert B. (1963): "Eadweard Muybridge's Yosemite Valley Photographs, 1867-1872", *The California Historical Society Quarterly*, Vol. 42, No. 1, pp. 5-26.
- Hutchings, James M. (1856): "The Yo-Ham-I-Te Valley and its Water-Falls", *Hutchings's California Magazine*, Vol. 1, No. 1, pp. 2-8.
- Hutchings, J. M. (1870): *Scenes of Wonder and Curiosity in California. A Tourist's Guide to the Yo-Semite Valley*, New York and San Francisco, A Roman and Company, Publishers, 292 pp.
- Jackson, Helen H. (1878): *Bits of Travel at Home*, Boston, Robert Brothers, 191 pp.
- Ludlow, Fitz H. (1870): *The Heart of the Continent: A Record of Travel across the Plains and in Oregon, with an Examination of the Mormon Principle*, New York, Hurd & Houghton, 568 pp.
- Mollá Ruiz-Gómez, Manuel (2016): "La creación de símbolos en los paisajes de Estados Unidos", en Martínez De Pisón, E. y Ortega Cantero, N. (eds.): *El paisaje y sus símbolos*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Fundación Duques de Soria, 33-67.
- Palmquist, Peter E. (1979): "California's Peripatetic Photographer: Charles Leander Weed", *California History*, Vol. 53, No. 3, pp. 194-219.
- Vischer, E., Watkins, C. E., Houseworth, T., Muybridge, E., & Ordoñez, R. C. (1870): *Vischer's Pictorial of California: Landscape, Trees and Forest Scenes: Grand Features of California Scenery, Life, Traffic and Customs*, San Francisco, Joseph Winterburn & Co., 132 pp.
- Whitney, Josiah (1869): *The Yosemite Book*, New York, The New York Lithographing, Engraving and Printing Company, (en CD-ROM por Octavo, Oakland, CA, 116 pp.)

## DENTRO DE LA IMAGEN.

### DIDEROT Y LOS PAISAJES DE JOSEPH VERNET

Sabine Forero Mendoza  
*Université de Pau et des Pays de l'Adour*

El pasaje consagrado a los paisajes del pintor Joseph Vernet en el *Salón de 1767* cuenta entre las mas célebres páginas del Diderot crítico de arte (Figura 1). Y no sin motivo. Este extenso escrito que alterna descripciones y diálogos, reflexiones filosóficas y éxtasis estéticos, donde son convocadas y fundidas todas las formas de lo imaginario (visiones mentales, imágenes de sueños, fantasmas, recuerdos y representaciones pictóricas), constituye sin duda alguna una obra maestra. Para animar los cuadros que evoca, Diderot utiliza con destreza diversas estrategias literarias ya probadas, pero inventa también nuevos procedimientos. Sobre la frontera donde las imágenes y las palabras confrontan sus respectivos poderes, cuando se trata de doblegar lo visible al orden del discurso, y de poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje de despertar la imaginación, todas las astucias son válidas.

A lo largo de las páginas que componen lo que Diderot se complacía en llamar «La Promenade Vernet», el autor nos invita a visitar paisajes encantados («les plus beaux sites du monde») y a explorar su verdad sensible<sup>1</sup>. El artificio literario disimula su naturaleza pictórica y los presenta como lugares existentes, realmente recorridos por el narrador, en compañía de un monje y de dos jóvenes huérfanos<sup>2</sup>. Como si fuese un escenógrafo virtuoso, Diderot planta sucesivamente los decorados: un paisaje campestre rodeado de rocas y montañas, las orillas de un lago, una ensenada dominada por un castillo, los meandros de un río, un paisaje marítimo con el ocaso del sol, una playa bajo la luz de la

---

1 Diderot, *Salon de 1767*, «Vernet», in *Œuvres*, tome IV, *Esthétique-Théâtre*, édition établie par L. Versini, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1996, p. 594.

2 La ilusión de la intromisión física dentro del espacio del cuadro ha sido empleada por Diderot en ocasiones anteriores. Ver en particular la descripción del *Paysage avec personnages et animaux* de Loucherbourg en el *Salon de 1763*, la de *La Pastorale russe* de J.-B. Le Prince en el *Salon de 1765*. En el *Salon de 1767*, acude también al procedimiento a propósito del cuadro de H. Robert, *Un pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieux de Rome*. Pero es la única vez en la que este subterfugio da lugar a una ficción largamente desarrollada. Hay que anotar que el procedimiento es utilizado únicamente cuando se trata de cuadros de género menor (arquitecturas en ruinas o paisajes) y cuando las obras mencionadas son consideradas particularmente exitosas. Es entonces una prueba de admiración por parte del crítico.



luna (Figura 2)<sup>3</sup>. Verdadero demiurgo, crea un universo natural de múltiples aspectos, lo explora en todos los sentidos, lo propone al genio del pintor, para terminar revelando su subterfugio. Pero va más lejos: Diderot describe un séptimo cuadro representando un paisaje al claro de luna para luego conducirnos al espectáculo dramático del naufragio de un barco en llamas, probablemente inspirado por otra pintura de Vernet.

Este texto, que demuestra con distancia crítica los mecanismos de la ilusión literaria, da lugar a una poética de la naturaleza que se expresa en términos líricos o sentimentales. La ausencia misma de los cuadros hace aún mas poderoso el trabajo de recreación efectuado. Por su duración y por su variedad, *la promenade* se convierte en un viaje puramente imaginario<sup>4</sup>.



Figura 1. Louis-Michel Van Loo (1707-1771), *Portrait de Diderot*, 1767.

Huile sur toile, 0,81 x 0,65, Paris, Musée du Louvre.

Este artículo pretende analizar los equivalentes, tanto espaciales como sensoriales, a través de los cuales Diderot logra reconstituir las impresiones físicas de

3 No se conoce precisamente cual fué la serie de cuadros de Joseph Vernet expuesta en el *Salon de 1767*. Las dos reproducciones anexas (Figura 2 y Figura 3) son ejemplos equivalentes.

4 «La Promenade n'est pas une fiction bavarde. Elle nous fait passer de site en site, et suprême habileté, nous promène à l'intérieur de chaque site, comme si l'espace représenté par le peintre était lui-même une équivalence de temporalité, une sorte "d'invitation au voyage"», J. Chouillet, «Commentaire à la promenade Vernet», in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 2, avril 1987, Publications de la Société Diderot, p. 125.

una deambulación en la naturaleza. Además propone estudiar la ilusión de la intromisión dentro de los paisajes pictóricos. La hipótesis es que ésta no constituye solamente una estrategia literaria, cuya finalidad sería distraer y sorprender al lector, sino que implica una profunda modificación de la relación del espectador con la imagen. En vez de situarse frente a la imagen, aquel se encuentra incluido en ella. Este desplazamiento como si fuera un transporte mágico, transforma una experiencia espectacular, limitada en el tiempo, en otra que compromete enteramente al cuerpo y toma la forma de una exploración prolongada.

¿Cuál es precisamente la naturaleza de esta vivencia imaginaria inédita?  
¿Donde se encuentran sus modelos?

### Una experiencia espacial

«J'allais accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire»<sup>5</sup>: esta es la frase que sirve de preámbulo a la caminata propiamente dicha y expone de manera concisa el proyecto del narrador. El desarrollo de la deambulación resulta difícil de definir espacial y temporalmente. En efecto, los sitios son presentados en *fondus enchaînés* y diversos tiempos se superponen los unos a los otros. A la temporalidad de la estadía en el castillo donde se alberga el narrador, puntualizada por las actividades y distracciones mundanas, se agrega la duración de las excursiones con sus pausas contemplativas. Y en fin, como una estructura englobante, está el ciclo de los cuadros que se desenvuelve desde el alba del primer sitio hasta la noche de los últimos paisajes.

Confrontado a la necesidad de imaginar transcripciones discursivas de los efectos pictóricos (la ilusión de la tridimensionalidad), Diderot se muestra muy inventivo. Variados son los medios utilizados para proporcionar una sensación de espacio, siendo el más complejo la ficción de la intromisión en los cuadros: el paisaje está tratado como un espacio penetrable, que se deja recorrer en todas las direcciones y se puede observar desde diferentes puntos de vista. La experiencia visual se prolonga en un compromiso corporal que Diderot se ingenia en restituir de mil maneras.

El avance de los excursionistas constituye el procedimiento más eficaz para emprender y balizar el espacio. Así, desde la presentación del primer sitio, los

---

5 Diderot, *op. cit.*, p. 594.



Figura 2. Joseph Vernet (1714-1789), *Nuit: Scène de la côte méditerranéenne avec des pêcheurs et des bateaux*, 1753. Huile sur toile, 96,5 x 134,6 cm, Madrid, Musée Thyssen Bornemisza.

movimientos turbulentos de los jóvenes permiten realizar un barrido rápido del entorno, primero lateralmente y luego de arriba hacia abajo: «Les jeunes disciples de l'abbé couraient de droite et de gauche, gravissaient sur les roches et leur instituteur craignait toujours ou qu'ils ne s'égarassent ou qu'ils ne se précipitassent ou qu'ils n'allassent se noyer dans l'étang»<sup>6</sup>. En otros apartados del texto, el recorrido del narrador, acompañado de indicaciones de orientación, sitúa unos elementos en relación a los otros y da la medida de las distancias: «Je vais. Je descends, et après une route longue et pénible à travers des ronces, des épines, des plantes et des arbustes touffus, me voilà du côté gauche de la scène. Je m'avance le long de la rive du lac»<sup>7</sup>.

La entrada en la profundidad del paisaje se hace muy a menudo siguiendo directamente a los caminantes, tal y como lo haría un travelling: «nous les laissons derrière nous pour nous enfoncer dans un lointain, fort au-delà de montagnes que nous avons grimpées et qui nous le dérobaient»<sup>8</sup>. Rutas, senderos, caminos y ríos ayudan a trazar direcciones y sugerir vías de penetración: «on avait pratiqué sur la rampe de ces montagnes une espèce de chemin assez large. Nous nous mîmes à grimper par ce chemin difficile»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 599.

Gracias a los desplazamientos, los puntos de vista se renuevan y los ángulos de visión se modifican: «Ces arches que j'avais en face il n'y a qu'un moment, je les avais maintenant sous mes pieds». Pero, frente a los ojos del caminante detenido, las perspectivas se abren: «Mes regards rasant la crête de cette langue de rocaille, rencontraient le sommet de maisons du village, et allaient s'enfoncer et se perdre dans une campagne qui confinait avec le ciel»<sup>10</sup>. La evocación de la lontananza es sin duda el modo privilegiado de sugerir la infinitud del espacio. Desde tal posición dominante, la vista abraza el horizonte y se sumerge en insondables profundidades: «Devant moi, comme du sommet d'un précipice, j'apercevais les deux côtés, le milieu, toute la scène imposante que je n'avais qu'entrevue du bas des montagnes»<sup>11</sup>.

En otras ocasiones, el punto de fuga retrocede y la mirada se encuentra en retirada, descubriendo un espacio sin contornos y sin límites : «Plus loin, des gens de mer occupés à charger ou décharger une nacelle; dans le lointain, sur les eaux, un vaisseau à la voile; fort au-delà, des montagnes vaporeuses et très éloignées»<sup>12</sup>. Más adelante, algunos elementos naturales (rocas, nubes, árboles) o incluso algunas construcciones, intercalándose entre el espectador y el horizonte, contribuyen a ahondar el espacio: «Ces nuages interposés entre le ciel et la fabrique de bois, quelle profondeur ne donnent-ils pas à la scène ! Il est inouï l'espace que l'on imagine au-delà de ce pont, l'objet le plus éloigné qu'on voie»<sup>13</sup>. Más inesperada es la consideración de la elevación que cambia la situación y el aspecto de los objetos a medida que la mirada se desplaza verticalmente. Este subterfugio está presente en la descripción del primer sitio. Se distinguen tres planos superpuestos desde la cima hasta la parte baja de la montaña, y luego una nube transforma las posiciones y las marcas: «Ne voyez-vous pas qu'il établit sous nos yeux un nouveau plan, qu'il annonce un espace en-deçà et au-delà, qu'il recule le ciel et fait avancer les autres objets»<sup>14</sup>.

Estos son algunos de los procedimientos utilizados para que el espacio pictórico adquiera volumen y relieve. Pero con el fin de que la sensación de inmersión sea completa y el lector se sienta verdaderamente ubicado en el paisaje, se necesita que sus sentidos se alerten y participen de la experiencia.

---

10 *Ibid.*, p. 595.

11 *Ibid.*, p. 599.

12 *Ibid.*, p. 603.

13 *Ibid.*, p. 600.

14 *Ibid.*, p. 596.

## Una experiencia sensorial

El corto mensaje al lector que abre el texto de la «Promenade Vernet» concluye con este deseo: «et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres»<sup>15</sup>. La polisemia del término *tableau* está aprovechada con finura por Diderot. *Tableau* es evidentemente la obra del pintor pero también, según un sentido metafórico en vigor desde el siglo XVII, un paisaje caracterizado como pintoresco. Por su parte, los «tableaux» evocados por Diderot no tienen ninguna existencia material, aunque pretendan referirse a paisajes ya existentes. La descripción fabrica con las palabras unos lugares puramente imaginarios, ya que precisamente los recrea a partir del recuerdo de los cuadros de Vernet expuestos en el Salón (Figura 3).



Figura 3. Joseph Vernet (1714-1789), *Un paysage rocheux avec un pêcheur et des voyageurs*, vers 1765. Huile sur toile, 64,8 x 80, 7 cm, collection privée.

De ahí la importancia de las anotaciones visuales en el texto: el narrador no cesa de «regarder», de «promener ses regards», de «attacher ses yeux» sobre tal o cual vista o espectáculo. En un pasaje de la descripción del quinto sitio, la fórmula «je vois» está retomada como un leitmotiv cada vez que se introduce uno de los elementos que componen el paisaje: «Je regarde, je vois. Je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement prodigieux ; je vois depuis ce pont les eaux du torrent arrêtées

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 594.

dans leur cours par des espèces de terrasses naturelles ; je les vois tomber en autant de nappes qu'il y a de terrasses et former une merveilleuse cascade. Je les vois arriver à mes pieds»<sup>16</sup>. Reducida a algunas indicaciones yuxtapuestas unas a otras, la descripción se muda en visión subjetiva. La repetición apunta a despertar la imaginación del lector, como en una antigua *ekphrasis*<sup>17</sup>. En los *Salones* en general, el proceso de textualización de la imagen se dobla de un proceso de iconización del texto: el relato encargado de hacer hablar la imagen debe, a su vez, suscitar una visión. Aquí, sin embargo, no se acude a la ayuda de ninguna elocuencia. Sólo la formula breve «je vois», que actúa como una herramienta eficaz, esta encargada de crear el espectáculo.

En otros pasajes, el uso retórico se desvanece frente al efecto poético. Asistimos así a la multiplicación de anotaciones que tratan de rendir cuenta de variaciones de luz, de tonos y de intensidades de color, de juegos cambiantes de sombra y de claridad, de opacidad y de transparencia: «La lune élevée sur l'horizon et à demi cachée dans des nuées épaisses et noires, un ciel tout à fait orageux et obscur, occupe le centre de ce tableau, et teint de sa lumière pâle et faible et le rideau qui l'offusque et la surface de la mer qu'elle domine»<sup>18</sup>.

Si bien Diderot privilegia el sentido de la vista, igualmente acude a los otros sentidos. En la «Promenade Vernet» abundan impresiones relativas al oído, al olfato e inclusive al tacto. El registro acústico es particularmente rico, como lo muestra el abanico de efectos sonoros evocados (desde el silencio hasta el estruendo ensordecedor), y también la diversidad de las expresiones vocales (del murmullo hasta los gritos) y la variedad de fuentes sonoras en sí. El ruido de las aguas se escucha regularmente, bajo sus formas más violentas, ya se trate del mar, de torrentes o de cascadas: «un bruit éclatant me fait regarder à ma gauche. C'est celui d'une chute d'eaux qui s'échappe d'entre des plantes et des arbustes qui couvrent le sommet d'une roche voisine»<sup>19</sup>. En las últimas páginas del texto, las radiaciones acústicas juegan un papel determinante para completar un decorado sublime y tenebroso: «Les coups d'une cloche interrompus» anuncian «le cri des oiseaux nocturnes» o recuerdan el grito «des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, quand il se mêle au murmure des vents»<sup>20</sup>. Los sonidos escuchados no sirven solamente para definir una atmósfera: en varias ocasiones, remiten a la realidad y ponen fin al abandono contemplativo, como el ruido del bastón de

16 *Ibid.*, p. 599.

17 A propósito de la *ekphrasis*, ver P. Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris, Macula, 1991, p. 7-8.

18 Diderot, *op. cit.*, p. 626.

19 *Ibid.*, p. 599.

20 *Ibid.*, p. 634.



una lavandera que golpea «subitement à l'oreille»<sup>21</sup> o algún ruido lejano, finalmente captado : «Qui sait le temps que je passai dans cet état d'enchantement ? Je crois que j'y serais encore sans un bruit confus de voix qui m'appelaient»<sup>22</sup>. En la compleja construcción del andamiaje de los relatos y también de la maraña de manifestaciones estéticas y de desarrollos filosóficos, los datos sonoros son frecuentemente utilizados como una astucia para operar un corte y regresar al primer nivel narrativo de la estadía en el castillo. En algunas ocasiones, ese brusco retorno se hace trivial: «J'étais encore à quelque distance du château, lorsque j'entendis sonner le souper»<sup>23</sup>. Pero para evocar las sensaciones táctiles y olfativas y restituir las impresiones percibidas, Diderot gira hacia el propósito lírico. Menciona así «le premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres» o «l'effet chaud et piquant de la lumière qui joue entre les troncs des arbres», y también recuerda como «il est doux de goûter la fraîcheur des eaux après avoir éprouvé la chaleur qui brûle le lointain»<sup>24</sup>.



Figura 4. Vue du petit parc d'Ermenonville depuis le château, dessin et gravure de Jacques Mériçot dit Mériçot fils, in *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, 1783.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 605.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 618.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 600.

La «magie picturale», por su misma fuerza, ha hecho vivir los paisajes hasta el punto de invitar al espectador a pasar al otro lado del cuadro. La magia literaria, a su vez, logra revivir la imagen y la anima gracias a la potencia persuasiva de la descripción, procurando al lector la impresión de encontrarse realmente en la naturaleza<sup>25</sup>. Para culminar su creación, Diderot da vida a los paisajes que ha imaginado tornándolos sensibles. Como el maquinista que vendría a despertar los diversos sentidos de la estatua descrita por Condillac, suscita la plena atención sensorial de su lector. El punto culminante se alcanza cuando el artificio, sostenido por los dispositivos ficticios, anula la obra en beneficio de lo que ésta representa. Si la imagen remite a la realidad que imita, no es para compararse a ella, según la lógica habitual de las relaciones entre copia y modelo, sino en virtud de un verdadero proceso de *artialización*. Sin el atajo del arte, la naturaleza nos dejaría indiferentes; sin Vernet, no podríamos comprender la belleza de los paisajes: «Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre ou éclaire, que Loucherbourg et Vernet sont grands»<sup>26</sup>.

Se necesita todo el trabajo del pintor y del poeta para lograr aprehender el mundo. Pero en el doble quiasma donde ficción pictórica y realidad intercambian sus efectos y donde literatura y pintura comparan sus fuerzas, la suma de objetos sensibles aumenta y los sentidos a su vez se diversifican, se afinan y se extienden<sup>27</sup>. La naturaleza a la cual nos remite el artista es una naturaleza transfigurada. Iluminada por el arte, se presenta bajo un nuevo día y ofrece a la percepción unos universos más complejos y más vastos: «Ô Nature, que tu es imposante, majestueuse et belle ! C'est tout ce que je disais au fond de mon âme. Mais comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières étaient accompagnés?»<sup>28</sup>. El espectador, literalmente encantado, comunica a través de todos sus sentidos con la naturaleza. Experimenta entonces una forma de plenitud incomparable, donde se mezclan el placer «d'être à soi» y la satisfacción de fundirse con su entorno.

25 « La puissance de l'*ekphrasis* est ici à son comble, à la fois hallucinatoire et identificatrice ; mais elle n'est telle que parce que la puissance mimétique du tableau est en quelque manière, fantastiquement, passée dans le texte », L. Marin, «Entregose 2. Le descripteur fantaisiste», *Des pouvoirs de l'image. Glosses*, Paris, Seuil, 1993, «L'ordre philosophique», p. 96.

26 Diderot, *Essais sur la peinture*, 1765, Chapitre III, *Diderot. Œuvres esthétiques*, édition P. Vernière, Paris, Garnier, 1968, p. 684.

27 En este sentido, ver J. Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, RMN, 1991, p. 29-30.

28 Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 618.

## Referencias imaginarias

La intromisión en el cuadro no es solamente una astucia literaria para «rompre l'ennui et la monotonie des descriptions»<sup>29</sup>. El procedimiento conduce a una experiencia de la naturaleza que adquiere la forma de un ensoñamiento existencial<sup>30</sup>, una experiencia que no resulta de un contacto directo con la naturaleza sino que se produce a través de la mediación de lo que podemos llamar un «imaginario paisajístico»<sup>31</sup>. Tal imaginario se define y se expresa dentro de realizaciones diversas que tienen en común ser divertimentos muy en boga en la época de Diderot y encuentran su fuente en la creación pictórica. En razón de la multiplicidad de sus facetas, este imaginario constituye un verdadero sistema. Examinaremos tres de estas manifestaciones que subyacen en la ficción de la «Promenade Vernet» y determinan en gran parte las modalidades de aprehensión de la naturaleza que allí se describen, o sea: los jardines ingleses, los paisajes representados en los telones del teatro y los proyectados por la linterna mágica.

Decir que los jardines ingleses constituyen una forma de un imaginario pictórico subraya su naturaleza pintoresca. En efecto, son dibujados y apreciados con el rasero de las pastorales de Claude Lorrain o de los paisajes idílicos de Gaspar Dughet. La reversibilidad de las relaciones del arte y de la naturaleza que los jardines expresan, encuentra su exacta correspondencia en el vaivén construido por Diderot entre los paisajes pretendidamente reales y los paisajes pintados. Mas aún, el jardín pintoresco no está hecho para ser captado de un solo vistazo, sino para ser descubierto progresivamente, ya que está compuesto de una serie de vistas o de «tableaux»<sup>32</sup>. Su visitante, invitado a penetrarlo siguiendo caminos trazados caprichosamente, debe experimentar impresiones sensoriales múltiples y emociones a menudo renovadas, pues su atención está permanentemente solicitada por la diversidad de los efectos creados<sup>33</sup> (Figura 4). Tal es precisamente el programa de la «Promenade Vernet». Deambulaciones dentro de un paisaje accidentado puntualizadas por momentos de contemplación, recorridos tortuo-

29 *Ibid.*, p. 626.

30 En este sentido, ver M. Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, trad. française de C. Brunet, Paris, Gallimard, NRF, 1990, p. 130 sq.

31 Es precisamente lo que establece la diferencia con el ensoñamiento descrito por Rousseau en el célebre pasaje de la quinta *promenade* de las *Ensoniaciones del paseante solitario*. Rousseau evoca una situación de identificación *inmediata* del sujeto con la naturaleza, mientras que Diderot describe una ensoñación provocada por un espectáculo pictórico de la naturaleza. Ver en este sentido L. Marin, *op. cit.*, pp. 100-101.

32 Es el término empleado por Jacques Delille en el poema *Les Jardins ou L'art d'embellir les paysages* (1782) para designar las vistas progresivamente descubiertas por el caminante.

33 Sobre la teoría francesa del jardín paisajista llamado «ingles» o «anglo-chino», ver Cl. H. Watelet, *Essais sur les jardins*, Paris, 1774, y R. L. de Girardin, vicomte d'Ermenonville, *De la composition des paysages*, 1777.

sos conduciendo a puntos de vista o llegando a elementos destacables (árboles, torrentes, canchales, grutas, cascadas, precipicios, puentes, castillos...), todo evoca la errancia del hombre sensible dentro de los «pays d'illusion» y de las «terres d'expériences»<sup>34</sup>.

El segundo modelo sobre el cual se regula la descripción de los cuadros de Vernet esta expresado de manera mas explícita. «C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou le côté gauche, et s'avancant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets au fur et à mesure qu'ils se présentent»<sup>35</sup>, declara Diderot, quien, como si fuera un director de escena todopoderoso, se complace en revelar los resortes que utiliza. Así, confirma que para sus contemporáneos el teatro constituye el arte por excelencia. Todo aquello que puede ser visto, vivido o aun imaginado termina en el teatro; todas las búsquedas —del placer, del *dépaysement* o de lo maravilloso— encuentran allí satisfacción<sup>36</sup>. En el campo de la escenografía, la creatividad y la experimentación actúan libremente, utilizando los recursos de las máquinas. Decoradores y arquitectos rivalizan en extravagancia y en ingenio técnico: para brindar al espectador la sensación de espacio, explotan las posibilidades ilusionistas y los juegos de perspectiva ofrecidos por la multiplicación de los puntos de fuga, las vistas oblicuas y las visiones angulares, los efectos de desproporción y de inversión<sup>37</sup>. En el catálogo de los sitios típicos, los paisajes ocupan un lugar privilegiado. Ya sean amables o terribles, son tratados de un modo espectacular que «habla a los ojos» y se impone a la imaginación. Disposición de bastidores laterales, colocación de cortinas de gasa y de pantallas parciales, elevación de telas de fondo sobre las que se sugieren horizontes lejanos, distribución de luces y composiciones pirotécnicas, todo está hecho para que el espectador se sienta atraído de manera irresistible.

La tercera referencia imaginaria que puede ser considerada nos guía a una forma de divertimento mas intimista. La linterna mágica permite, desde la época de la Regencia, la proyección de vistas pintadas sobre placas de vidrio. El espectáculo, a menudo acompañado por la música y completado con cortos relatos, aporta sorpresa, ilusión y convivialidad ligera. Las demostraciones son frecuen-

34 Ver J. Baltrušaitis, «Jardins et pays d'illusion», dans *Aberrations. Essai sur la légende des formes* [1957], Paris, Flammarion, «Idées et recherches», 1983, pp. 114-153. Ver también *Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, catalogue d'exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1977.

35 *Salon de 1767, op. cit.*, p. 677.

36 Ver H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, tesis doctoral bajo la dirección de J. Scherer, 1969.

37 Tal es el caso de G. N. Servandoni, al que Diderot, en el *Salon de 1765*, saluda en estos términos: «grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, ce sorcier de Servandoni».

tes en los círculos aristocráticos, pero, en las tardes, portadores ambulantes de linternas recorren las calles para ofrecer su servicio a un público mas popular<sup>38</sup> (Figura 5). Louis Carogis de Carmontelle, pintor, dibujante, arquitecto-paisajista y autor dramático muy cercano a Diderot, nombrado en 1763 lector y ordenador de festividades del duque de Orléans, perfecciona el procedimiento. Sobre papel translúcido, pinta al guache paisajes inspirados en los campos de la Isla de Francia, en los cuales siembra pequeños grupos de personajes elegantes que pasean y discuten. Carmontelle logra hacer desfilar las vistas frente a los ojos de la asistencia ubicada en la oscuridad y las anima, improvisando diálogos y comentarios: apuntes, historietas, burlas y parodias se suceden. Con el propósito de reducir las manipulaciones y para evitar las rupturas entre proyecciones, el genial entretenedor inventa pronto otro aparato que, gracias a un sistema de manivelas, permite el desfile continuo de imágenes pintadas sobre rollos de papel que pueden alcanzar hasta cuarenta metros<sup>39</sup> (Figura 6).



Figura 5. Anonyme, *Savoyards avec une lanterne magique*, gravure italienne de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à partir d'un dessin datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cabinet des estampes, British Museum.

38 Ver L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

39 Sobre los transparentes de Carmontelle ver Laurence Chatel de Brancion, *Carmontelle au jardin des illusions*, Saint Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2003. De la misma autora y con el mismo editor *Le Cinéma au Siècle des lumières*, 2007.



Figura 6. Boîte de Carmontelle (Louis Carogis dit Carmontelle, 1717-1806) avec un transparent.

Con esos «transparentes» que reproducen fielmente los lugares de veraneo en los alrededores de París, Carmontelle reenvía a la sociedad que lo emplea su propia imagen y a la vez satisface sus aspiraciones estéticas. Al invitar a sus espectadores a largos paseos por las orillas del Sena, del Marne o del Bievre, o en las profundidades de los bosques, colma, de modo imaginario, sus intenciones de comunión sensible con la naturaleza, mediante una exploración del paisaje. Al mismo tiempo, completa el deseo de una experiencia espectacular plena y absorbente. Esta doble inspiración se realizará totalmente, apenas algunos años más tarde, gracias al invento del pintor y escenógrafo Philippe Jacques de Loutherbourg llamado *eidophusikon* y al procedimiento patentado por Robert Parker bajo el nombre francés de «Nature à coup d'œil» [*Nature at a glance*] y popularizado enseguida bajo el de «panorama». La absorción, en este último caso, se efectuará mediante la disposición de un cuadro de paisaje continuo –urbano o campestre– en el interior de una rotunda iluminada por una claraboya cenital. El espectador, ubicado en el centro de la construcción sobre una especie de tribuna, estará así totalmente rodeado por el paisaje que contempla.

En las páginas del *Salon de 1767* consagradas a Vernet, realidad y ficción no cesan de intercambiar sus signos: desde los paisajes imaginados por el escritor hasta los paisajes pintados por el artista, de lo real facticio a la realidad ficticia de la imagen, desde los fantasmas hasta las visiones oníricas, todas las contaminaciones



y todos los vuelcos actúan. Estos diferentes desvíos, inversiones y deslizamientos no son sino maneras de cuestionar las relaciones entre el arte y la naturaleza. Muy antiguo tema, estribillo repetido de la literatura artística, que se encuentra aquí abordado en términos renovados, en primer lugar porque está visto en el marco más restringido de las relaciones entre el cuadro del paisaje y el paisaje mismo, y después porque el acceso imaginario al paisaje real (por intermedio de la fantasía del paso al otro lado del espejo o más bien de la tela) es constantemente mediatisado por sus diversas representaciones pictóricas. En todos los casos, la aprehensión del paisaje pasa por el filtro de imágenes modeladas por normas estéticas, determinadas por usos sociales o logradas por procedimientos técnicos. Y esto mientras que se reivindica una relación directa y sensible con la naturaleza. Tal es la paradoja de una época que llega al gusto del paisaje natural a través de su *artificialización* pero que a cambio aspira a la invención de otras experiencias imaginarias, aptas para restituir la sensación de inmersión del paseante dentro del paisaje.

# LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DEL PAISAJE EN LA REAL SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ALPINISMO PEÑALARA (1913-1936)<sup>1</sup>

Nicolás Ortega Cantero  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
*Instituto del Paisaje (FDSCCH)*

La fotografía ha desempeñado un papel destacado en la conformación y en la proyección de imágenes del paisaje. Ha sido un factor importante en la elaboración de lo que se conoce como “imaginación geográfica”<sup>2</sup>, que designa el conjunto de ideas, percepciones y valoraciones sobre la realidad geográfica (espacios, lugares, paisajes) que forma parte de la cultura individual y colectiva. Como han señalado Joan M. Schwartz y James R. Ryan, la fotografía hace que el mundo sea visual y conceptualmente más accesible, y, a través de su mediación entre el observador y la realidad, se convierte, en la medida en que contribuye a formar ideas y percepciones sobre el mundo, en una herramienta valiosa de la imaginación geográfica. “A través de las fotografías —dicen esos autores—, decimos, vemos, recordamos, imaginamos: representamos los lugares”<sup>3</sup>. Y esa importancia de la fotografía en la configuración de ideas, percepciones y valoraciones individuales y colectivas sobre la realidad geográfica se manifiesta con ejemplar claridad en el ámbito paisajístico. La imagen moderna del paisaje, con sus dimensiones intelectuales, estéticas y simbólicas, es en buena medida el resultado de su representación fotográfica.

De la importancia de la fotografía en términos paisajísticos ofreció muestras verdaderamente valiosas la actividad de la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara, fundada en 1913, que fue un caso singular e interesante en el panorama del montañismo español<sup>4</sup>. Inscrita en el horizonte del asociacionismo alpino general de su tiempo, la Sociedad Peñalara procuró no limitar su dedicación a lo meramente deportivo, y prestó en todo momento una gran atención a los aspectos culturales.

---

1 Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación CSO2012-38425, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 Hugh H. Prince: “The geographical imagination”, *Landscape*, 11, 1962, pp. 22-25.

3 Joan M. Schwartz y James R. Ryan: “Introduction: Photography and the Geographical Imagination”, en Joan M. Schwartz y James R. Ryan (eds.): *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, London and New York, I. B. Tauris, 2003, p. 1.

4 Nicolás Ortega Cantero: “Montañismo y valoración del paisaje: la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara (1913-1936)”, *Ería*, 95, 2014, pp. 253-279.

Esa perspectiva cultural incluyó la incorporación y la divulgación de las claves de la visión moderna del paisaje promovida por el pensamiento geográfico español. Y la fotografía desempeñó un papel muy notable en esa empresa de divulgación de la visión moderna del paisaje –y, más concretamente, del paisaje de montaña– desarrollada por la Sociedad Peñalara a lo largo del primer tercio del siglo XX.

\* \* \*

El asociacionismo alpino llegó a España cincuenta años después de sus comienzos en Londres, en 1857. En 1908, se fundó el Club Alpino Español, y en octubre de 1913, se constituyó en Madrid la sociedad de alpinismo denominada “Peñalara. Los Doce Amigos”. La formaron doce socios, presididos por Constanancio Bernaldo de Quirós, abogado criminalista y experto montañero. Dos años después, en 1915, la Sociedad abandonó su carácter limitado, y abrió sus puertas a todos los que quisiesen pertenecer a ella. Se cambió su nombre y, tras la concesión del título de Real en 1921, se denominó Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara. Su fundación se debió a la desviación del Club Alpino de sus intenciones iniciales, a su progresivo alejamiento del ideario montañero de sus primeros tiempos. Al igual que otros clubes y sociedades de alpinismo de todo el mundo, el Club Alpino Español afirmó inicialmente su doble intención intelectual y deportiva, pero, en la práctica, mostró pronto una creciente dedicación a lo exclusivamente deportivo y el simultáneo abandono de otras finalidades de carácter más intelectual, y por esa razón se fundó la Sociedad Peñalara. Frente a ese cambio de rumbo del Club Alpino, la Sociedad Peñalara intentó mantener en todo momento un interés no exclusivamente deportivo, sino intelectual y deportivo al tiempo, por la montaña. Para los fundadores de la Sociedad Peñalara, acercarse a la montaña suponía hacerlo no sólo en términos físicos, deportivos, sino también intelectualmente, prestando atención a los aspectos culturales, científicos y artísticos.

Los fundadores de la nueva Sociedad Peñalara criticaron la desviación del Club Alpino, y procuraron mantenerse fieles a los principios del alpinismo originario, con su doble y complementaria actitud deportiva e intelectual. Esta fidelidad se reforzó, además, con la incorporación de los modos modernos de entender el excursionismo y de valorar la naturaleza y el paisaje promovidos en España por Francisco Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Esos dos aspectos –la afirmación de los valores intelectuales que se consideraban olvidados por el Club Alpino, y la incorporación del legado gineriano e institucionista– ayudan en buena medida a entender la caracterización de la Sociedad Peñalara, con su sostenido énfasis en la dimensión cultural del montañismo. El voluntario y expreso deseo de evitar los que consideraban errores y desviaciones del Club Alpino contribuyó a

reforzar en los fundadores de Peñalara la concepción eminentemente cultural del alpinismo, apoyada directamente además en el horizonte intelectual y moral del círculo gineriano e institucionista.

La Institución Libre de Enseñanza, fundada en Madrid en 1876 por Francisco Giner de los Ríos, profesor de la Universidad de Madrid, y algunos otros profesores que habían sido expulsados por razones ideológicas de sus puestos docentes, llevó a cabo una notable modernización del panorama educativo y cultural español, que comprendió la introducción en España de la manera moderna de entender la excursión, con todas sus posibilidades científicas, educativas y deportivas, y la concepción igualmente moderna de la geografía, con su perspectiva paisajística, desarrollada desde tiempos de Humboldt. La influencia de esos planteamientos sobre la Sociedad Peñalara fue notable y valiosa, y a ella se debieron en no pequeña medida algunos de los rasgos distintivos de las actitudes y los comportamientos que se dieron en ella<sup>5</sup>. La mentalidad de los montañeros de Peñalara estuvo marcada por esa influencia, debida en no pequeña medida a la relación que mantuvo Bernaldo de Quirós con Giner, que comenzó en octubre de 1893, cuando se matriculó en su clase de Filosofía del Derecho del Doctorado, en la Universidad de Madrid.

La relación de Bernaldo de Quirós con Giner fue importante –de “importancia decisiva” en su destino y en su vida habló el primero– y le aportó, entre otras cosas, una nueva manera de ver la montaña: “debo a don Francisco en mi formación montañera –escribió Bernaldo de Quirós–, lo mismo que le debo en todo lo demás, el refinamiento, la cultura de aquella primitiva tendencia original”<sup>6</sup>. No era el descubrimiento de la montaña lo que debía a Giner, sino el modo de acercarse a ella y valorarla. Era sobre todo una actitud intelectual y moral, una manera profundamente cultural, enraizada en el horizonte de la modernidad paisajística, de pensar y sentir la montaña. Esa es la clave de lo que le aportó Giner en el terreno del montañismo, y de la influencia que ejerció, en buena medida gracias a su mediación, en la Sociedad Peñalara. Bernaldo de Quirós, principal impulsor y primer presidente de la Sociedad Peñalara, dijo que en ésta se quería “unir, para el sentimiento de la montaña, la ciencia de los sabios con la fantasía de los poetas y la energía de los hombres de acción”<sup>7</sup>, dijo también que sin “los estímulos intelectuales y estéti-

5 Nicolás Ortega Cantero: “El excursionismo, la Institución Libre de Enseñanza y Peñalara”, en Eduardo Martínez de Pisón (coord.): *100 años de Peñalara*, Madrid, Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara, 2013, pp. 177-198.

6 Constancio Bernaldo de Quirós: “Recuerdos y enseñanzas de don Francisco Giner”, en *Estudios Jurídicos en Homenaje al Profesor Luis Jiménez de Asúa*, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, 1964, pp. 167 y 180.

7 Constancio Bernaldo de Quirós: “Hernández-Pacheco, Fernández Navarro, Obermaier”, *Peñalara*, 51, marzo 1918, p. 80.

cos”, el alpinismo quedaba reducido a “un insignificante, estéril deporte”<sup>8</sup>. La Sociedad Peñalara quería realizar, en consecuencia, una “labor de cultura y estudio”<sup>9</sup>.

Los principales responsables de la orientación de la Sociedad Peñalara, con Bernaldo de Quirós en primer término, formaban parte de la burguesía ilustrada, y compartían una perspectiva ideológica de corte reformista. Ése fue el horizonte del núcleo fundador de la nueva asociación, que adoptó en buena medida las ideas y las actitudes de Giner y de la Institución Libre de Enseñanza, que se movían a su vez en unas coordenadas intelectuales y sociales no muy diferentes de las suyas. Hubo así en la mentalidad de la Sociedad Peñalara un componente institucionista, que ayuda a explicar el sostenido sesgo cultural de su actividad montañera y la actitud intelectual y moral que la acompañó. Y ayuda a explicar también su particular sensibilidad hacia el paisaje y la labor que llevaron a cabo para promover su mejor conocimiento y su debida valoración.

Giner enseñó a Bernaldo de Quirós y a sus compañeros de la Sociedad Peñalara a ver la montaña con todo su significado cultural, adentrándose en las dimensiones intelectuales y morales que el asunto ponía en juego. Les enseñó a ver la naturaleza y el paisaje con ojos modernos, y a comprender lo que significaban, no sólo en términos físicos, deportivos, sino también y sobre todo desde el punto de vista intelectual y moral. La Sociedad Peñalara se mantuvo fiel al modo gineriano e institucionista de entender el excursionismo y el significado del acercamiento a la naturaleza y el paisaje. Y a esa fidelidad se debió en gran medida su notable dimensión cultural. La atención al componente cultural del alpinismo, a los variados registros culturales puestos en juego en el acercamiento a la naturaleza y el paisaje, incluidos los científicos, fue una constante de la trayectoria de la Sociedad, que se manifestó en todas sus actividades, desde los cursos de conferencias o los concursos de fotografía de montaña, hasta la propia práctica montañera y sus resultados narrativos en las páginas de su revista o en otros lugares. En todas esas actividades se dejó sentir la influencia gineriana e institucionista, y, más concretamente, su dimensión geográfica y paisajista. La visión moderna del paisaje promovida por Giner y la Institución Libre de Enseñanza, con su orientación geográfica, humboldtiana, pasó a formar parte de la mentalidad de los alpinistas de la Sociedad Peñalara. Y a través de sus actividades deportivas y culturales contribuyeron a proyectar ese paisajismo moderno de corte geográfico.

\* \* \*

8 Constancio Bernaldo de Quirós: “Andanzas castellanas”, *Peñalara*, 52, abril 1918, p. 116.

9 Constancio Bernaldo de Quirós: “Nuestro pirineísmo”, *Peñalara*, 69, septiembre 1919, p. 251.

La Sociedad Peñalara organizó regularmente una serie de actividades culturales directamente relacionadas con la montaña y sus paisajes. Una de ellas fue la organización de conferencias, que se plantearon, como se encargó de recordar la revista, “manteniendo el carácter intelectual que la distingue y que pretende añadir al puramente deportivo”<sup>10</sup>. El mismo interés por el paisaje se manifestó ejemplarmente en las iniciativas relacionadas con la fotografía, que fueron importantes en términos paisajísticos y adquirieron un significado muy notable. Hubo conferencias, proyecciones, concursos mensuales y artículos de su revista dedicados a ella –como, por ejemplo, los que dedicó Francisco Andrada a las características, dificultades y exigencias técnicas de la fotografía de montaña, o el de Fernando de Antón sobre la montaña en la fotografía<sup>11</sup>–, pero la actuación más destacada en ese sentido fue, sin duda, la organización de exposiciones anuales de fotografía de montaña, que constituyeron una de las facetas más conocidas y apreciadas de Peñalara. A finales de 1920, se dijo que cabía destacar “dos grandes éxitos” en la labor de la Sociedad, ambos “únicos todavía en España”: su revista de alpinismo, y “la celebración periódica, y con éxito siempre creciente”, de sus exposiciones de fotografía de montaña<sup>12</sup>.

La iniciativa de organizar esas exposiciones –o “salones”– se debió a Ramón González, uno de los fundadores de la Sociedad Peñalara, que fue su principal impulsor y se ocupó además de comentar con regularidad sus resultados en la revista. Los trabajos presentados debían tener “carácter esencialmente artístico”, y se admitían las fotografías en papel, las vistas estereoscópicas y las diapositivas en cristal<sup>13</sup>. La primera exposición de fotografía de montaña se hizo en junio de 1916, y respondió, como sus propios organizadores expusieron con claridad, a una intención expresamente paisajística: querían exponer los paisajes de las montañas españolas, los paisajes “austeros” del Guadarrama y los “huraños” de la Pedriz y Gredos, los paisajes “plenos de bravura” de los Picos de Europa, los “suaves” de las cumbres de Sierra Nevada, y los “magníficamente impresionantes” del Pirineo aragonés<sup>14</sup>. Los resultados fueron muy satisfactorios. Estuvo abierta durante tres semanas en el Ateneo de Madrid y recibió más de tres mil visitas. Se expusieron casi quinientas obras, previamente seleccionadas por Ramón González y Antonio

10 *Peñalara*, 23, noviembre 1915, p. 173.

11 Francisco Andrada: “Fotografía de montaña”, *Peñalara*, 28, abril 1916, pp. 81-82; y “El arte de la fotografía de montaña”, *Peñalara*, 29, mayo 1916, pp. 116-118. Fernando de Antón: “La montaña en la fotografía”, *Peñalara*, 231, marzo 1933, pp. 98-102.

12 “Fotografías del Salón de Peñalara en la Exposición Internacional de Londres”, *Peñalara*, 83-84, noviembre-diciembre 1920, p. 201.

13 “Bases para la tercera Exposición de fotografías de montaña”, *Peñalara*, 50, febrero 1918, pp. 62-63.

14 “Concurso de fotografía de montaña”, *Peñalara*, 26, febrero 1916, p. 39.



Prast. El Museo de Ciencias Naturales envió un conjunto de fotografías “de gran valor documental”, con trabajos de Eduardo Hernández-Pacheco, Hugo Obermaier, Lucas Fernández Navarro, Joaquín Gómez de Llarena y Juan Carandell<sup>15</sup>.



Figura 1. Ramón González: *Barrera de los Hermanitos. Sierra de Gredos*. Fotografía presentada a la Exposición de fotografía de montaña de 1916. (*Peñalara*, 31, julio 1916, p. 9).

Una de las aportaciones documentalmente más importantes de la exposición fue la dedicada al paisaje de la Pedriz de Manzanares, una serie de fotografías sobre un lugar de excepcional interés y belleza, entonces muy poco conocido, que debió en gran medida su descubrimiento moderno y la divulgación de sus valores naturales y paisajísticos a algunos de los socios de Peñalara. El comentario de la revista fue verdaderamente elocuente:

“En el orden documental, el éxito de la Exposición ha sido la espléndida colección de la Pedriz de Manzanares, formada por 26 fotografías planas y 14 estereoscópicas, inéditas en su mayoría, que han sido la revelación de panoramas, de bravíos paisajes de rocas aun para los habituales visitantes del Guadarrama, que desconocen en absoluto esta parte de nuestra sierra, la más pintoresca, la más salvaje, la que ha de atraer hacia sus erguidos riscos inconquistados a esta generación que nos sigue de valientes alpinistas, de audaces trepadores que comienzan a formarse”<sup>16</sup>.

15 “Exposición de fotografía de montaña”, *Peñalara*, 31, julio 1916, p. 4.

16 *Ibid.*, p. 1.

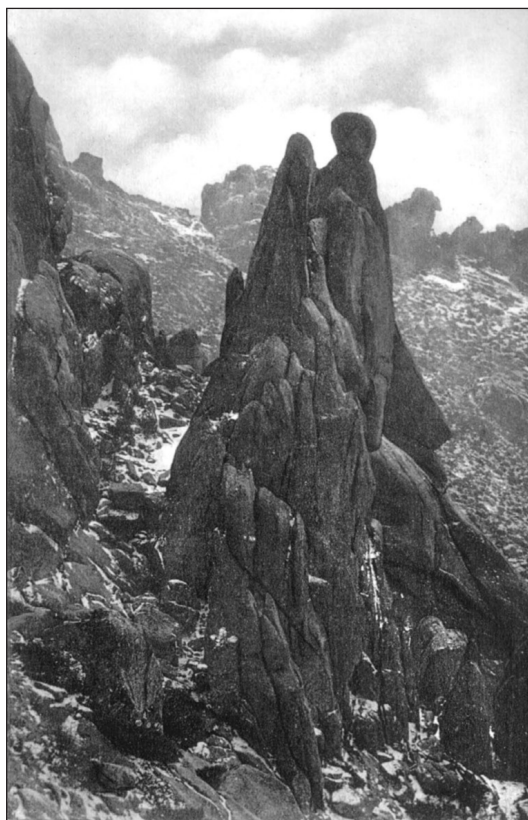


Figura 2. José Tinoco: *De la Pedriza de Manzanares*.  
Fotografía presentada a la Exposición de fotografía de montaña de 1916.  
(*Peñalara*, 31, julio 1916, p. 21).

La Sociedad Peñalara mantuvo con el paisaje de la Pedriza de Manzanares una relación particularmente estrecha, y a él dedicaron dos de sus socios más destacados —el propio Bernaldo de Quirós y Lucas Fernández Navarro— sendos estudios. El carácter de ese paisaje, su originalidad y su belleza, fue uno de los factores que se tuvieron en cuenta para levantar allí el primer refugio de la Sociedad, desde el que se esperaba poder contemplar “el más imponente panorama de montaña que en el Guadarrama puede ofrecerse”<sup>17</sup>. Y era, además, un paisaje especialmente adecuado para la práctica montañera. En la revista se habló de “un paisaje fantástico y grandioso, teatro para todas las formas del alpinismo, desde el más pacífico al más intrépido y heroico”<sup>18</sup>.

17 “Un refugio en la Pedriza de Manzanares”, *Peñalara*, 12, diciembre 1914, p. 167.

18 *Peñalara*, 23, noviembre 1915, p. 173.



Figura 3. Ramón González: *En la Pedriza (Praopollo)*.  
Fotografía presentada a la Exposición de fotografía de montaña de 1917.  
(*Peñalara*, 42, junio 1917, p. 193).

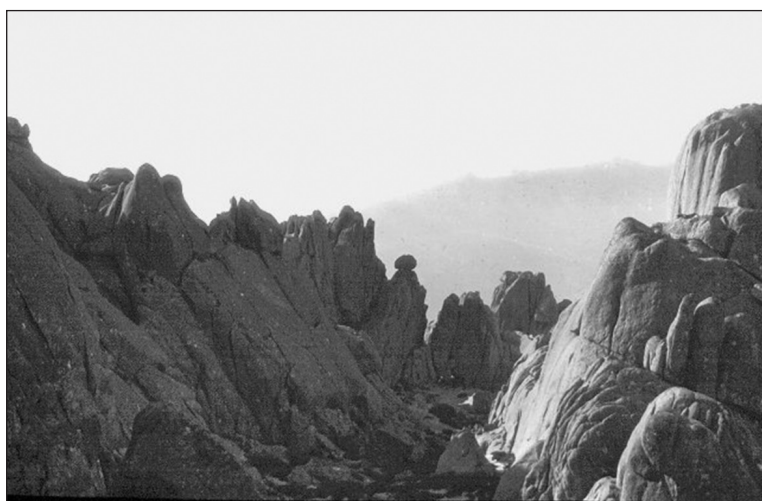


Figura 4. Antonio Victory: *Corredores del Yelmo, en la Pedriza*.  
Fotografía presentada a la Exposición de fotografía de montaña de 1917.  
(*Peñalara*, 40, abril 1917, p. 114).

En el capítulo que dedicó en su estudio al paisaje de la Pedriza, que comienza recordando precisamente a Giner y sus consideraciones sobre la estética geológica, Bernaldo de Quirós dijo de ella que era nuestra Nanga Parbat, “en

el modesto Himalaya de nuestro Guadarrama”, un paisaje “de pura roca”, un “desnudo geológico”, que exigía, para ser entendido y gozado, “una cultura muy avanzada en el paisaje o tener, sin ella, por naturaleza, un espíritu de gran afinidad con la montaña”. Era, en fin, un paisaje a la medida del “verdadero montañero”<sup>19</sup>.

Joaquín García Bellido recordó en uno de sus artículos lo que le había dicho Zabala sobre aquel paisaje –“cuando usted vea la Pedriza confesará que es la parte del Guadarrama más interesante para el excursionista”–, y su propia constatación de la certeza de esas palabras. “Si queréis hacer excursiones para admirar bellos panoramas –escribió a continuación–, para contemplar los más variados y fantásticos paisajes de rocas, y, sobre todo, para que cada excursión, por muchas que hagáis, os reserve sorpresas, descubrimientos, aspectos nuevos; id a la Pedriza”<sup>20</sup>.

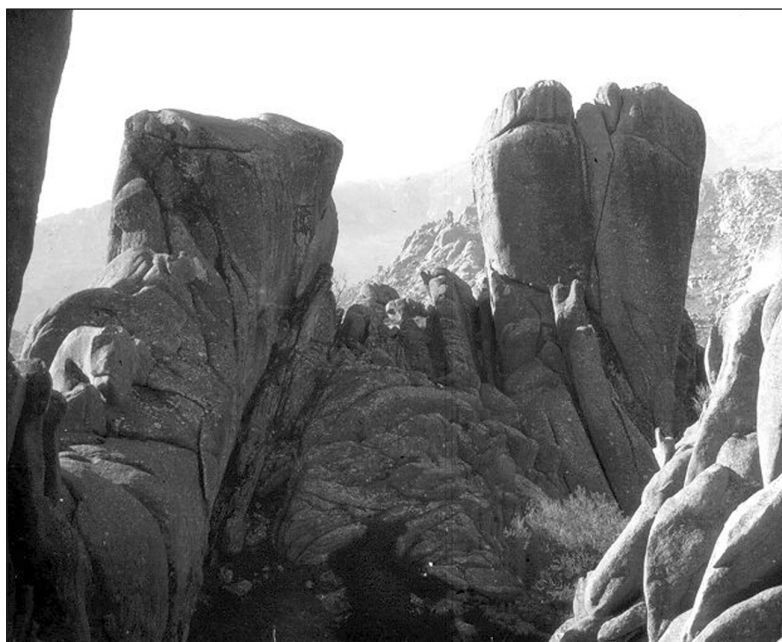


Figura 5. Antonio Victory: *El Castillo, en la Pedriza* (Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara).

19 Constancio Bernaldo de Quirós: “La Pedriza de Manzanares”, *Anuario del Club Alpino Español*, 1921, pp. 39-40 y 43-44.

20 J. García Bellido: “Excursiones por la Pedriza. Pico de la Hermida”, *Peñalara*, 27, marzo 1916, p. 57.



De “éxito imponderable” habló la revista a propósito de esta primera exposición de fotografía de montaña, y los responsables de la Sociedad derivaron de esa muy favorable acogida el compromiso de continuar con la organización de muestras similares. Y así se hizo. Las exposiciones de fotografía de montaña se realizaron anualmente en diversos locales: en el Ateneo, en el patio del Ministerio de Estado, en los salones de la Sociedad “Amigos del Arte”, instalada en el edificio de la Biblioteca Nacional, en el Círculo de Bellas Artes. Desde 1928, se acompañaron con muestras de pintura y dibujo, en parte debidas a los pintores pensionados por la Sociedad en sus albergues de montaña, y en parte aportadas por otros artistas aficionados o profesionales, que prolongaron, aunque con menor envergadura, la iniciativa puesta en práctica diez años antes, en marzo de 1918, con la organización de una exposición de pintura de montaña, dedicada principalmente a la Sierra de Guadarrama, en la que participaron Joaquín Sorolla, Joaquín Mir, Juan Espina y Capó, Luis Huidobro, Francisco Domínguez Marqués, Francisco Núñez Losada, Agustín Lhardy y Félix Borrell.

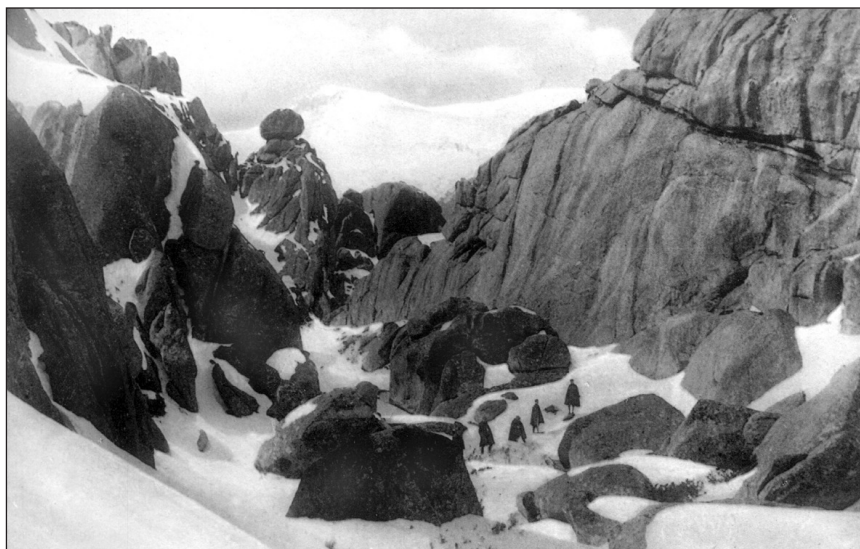


Figura 6. Antonio Victory: *La Pedriza en invierno*.  
(*Peñalara*, 60, diciembre 1918, p. 327).

Participaron en las exposiciones fotográficas de montaña numerosos fotógrafos, aficionados y profesionales, incluyendo a los más destacados exponentes de la fotografía de montaña de la propia Sociedad, los componentes del denominado “grupo de los *maestros* de Peñalara”, entre los que se contaron Francisco Andrada,

Félix Candela, Ángel Castellanos, Ramón González, José Tinoco, Otto Wunderlich y Antonio Victory, de quien se dijo, no sin razón, que le correspondía merecidamente “la categoría de sumo pontífice de la fotografía artística de montaña”<sup>21</sup>. Cuatro de ellos –Ángel Castellanos, Ramón González, José Tinoco y Antonio Victory– eran, además de excelentes fotógrafos, socios fundadores de Peñalara. La labor paisajística de todos ellos y, en general, de las exposiciones de fotografía de montaña de Peñalara fue verdaderamente importante: contribuyeron decisivamente a dar a conocer los mejores paisajes de montaña españoles, y contribuyeron igualmente a conformar su imagen moderna, una imagen acorde con el horizonte perceptivo y valorativo del paisajismo introducido y promovido en España por Giner y la Institución Libre de Enseñanza.



Figura 7. Francisco Andrada: *La Maliciosa. Sierra de Guadarrama*. (*Anuario del Club Alpino Español*, 1919, entre pp. 44 y 45).

Esa intención paisajística presidió toda la actividad fotográfica de Peñalara, y en ella se expresó con bastante claridad la pretensión de aunar ciencia y arte, interés documental e interés estético, que esa intención entrañaba. A propósito de la tercera de sus exposiciones anuales, en mayo de 1918, Ramón González escribió una crónica en la que afirmaba que “con la fotografía puede llegarse a la emoción estética”, y que esa muestra seguía la tendencia de “buscar el aspecto artístico de la fotografía y hermanar el interés documental, que siempre es necesario en la

21 Ramón González: “Primer Salón Internacional de Fotografía de Madrid”, *Peñalara*, 85, enero 1921, p. 118.



fotografía de montaña, con el efecto artístico, que la hace interesante aun a los que no sienten la afición a la montaña”. Todo ello hacía que ese tipo de fotografía pudiese interesar por igual “al alpinista y al público en general, ya que nadie se muestra indiferente –añadía– ante un paisaje en el que la Naturaleza muestra sus más espléndidas bellezas”<sup>22</sup>.

Las fotografías de los socios de la Sociedad Peñalara abarcaron distintos aspectos y perspectivas del paisaje de montaña. Algunas ofrecieron visiones panorámicas directamente inspiradas en el muy influyente óleo de Friedrich titulado *El caminante sobre el mar de nubes* (Figura 8), otras ofrecieron vistas panorámicas que mostraban algunos de los valores más estimados –grandeza, belleza, espectacularidad– de la montaña (Figura 9), o detalles de los componentes geológicos o vegetales del paisaje, como las dedicadas al pinar (Figura 10). Muchas de esas fotografías se centraron en la nieve (Figura 11), mientras que otras, también numerosas, se dirigieron hacia la muy valorada Cartuja del Paular, en el alto valle del Lozoya y junto al macizo de Peñalara (Figura 12), y hacia la práctica deportiva, principalmente concretada en el excursionismo, la escalada y el esquí (Figuras 13, 14 y 15).



Figura 8. Antonio Victory: *La Najarra*. Sierra de Guadarrama. (Peñalara, 13, enero 1915, entre pp. 8 y 9).

22 Ramón González: “Tercer Salón de Fotografía de Montaña”, *Peñalara*, 54, junio 1918, pp. 172-174.



Figura 9. José Tinoco: *El macizo de Peñalara desde Rascafría*.  
(*Guías de los Sitios naturales de interés nacional. 1. Sierra de Guadarrama*, 1931, p. 79).



Figura 10. Antonio Victory: *El pinar de la Acebeda*  
(*Guías de los Sitios naturales de interés nacional. 1. Sierra de Guadarrama*, 1931, p. 59).

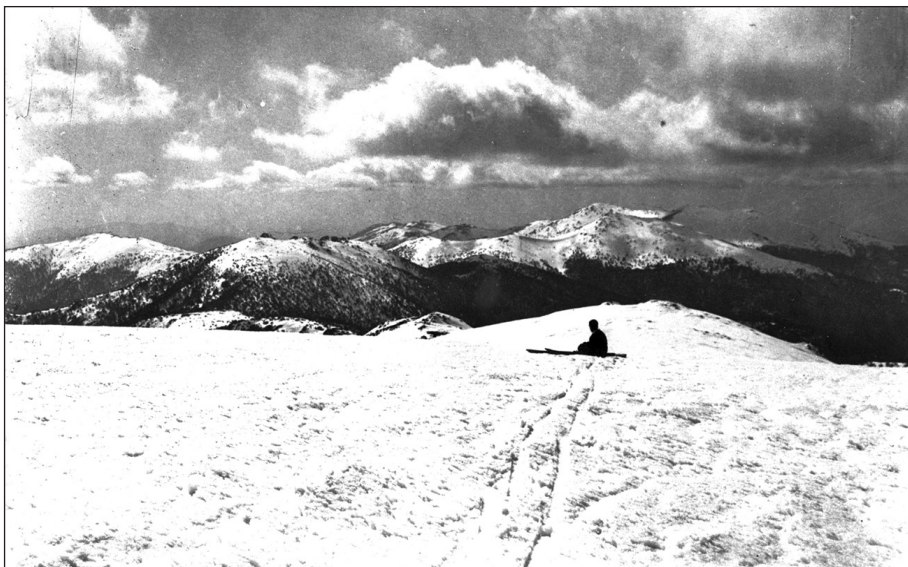


Figura 11. Antonio Victory: *Panorama desde las Guarramillas. Sierra de Guadarrama.* (Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara).

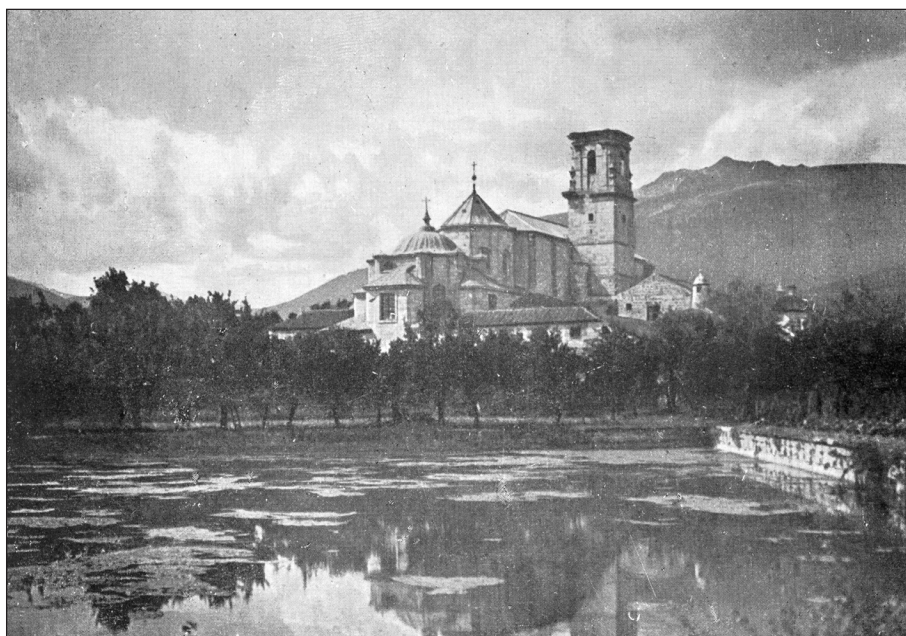


Figura 12. Juan A. Meliá: *El Pualar. El Monasterio y al fondo Peñalara.* (*Anuario del Club Alpino Español*, 1919, entre pp. 32 y 33).



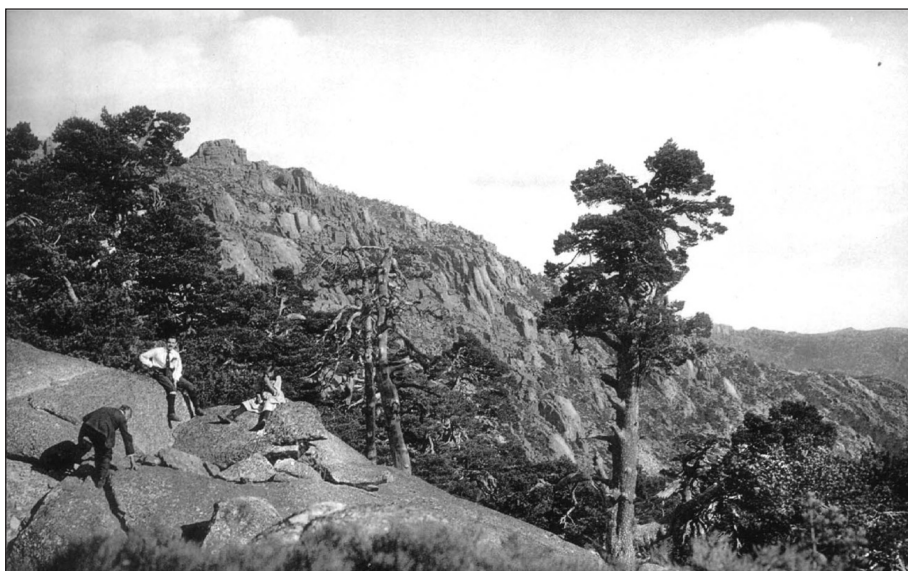


Figura 13. *Subiendo a Siete Picos, en la Sierra de Guadarrama.*  
(Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara).

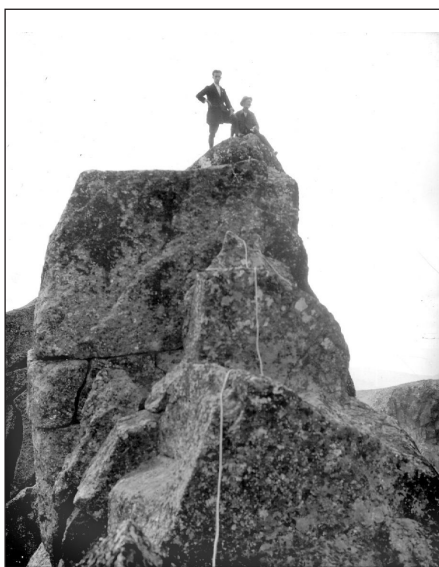


Figura 14. Antonio Victory: *Cumbre del Ameal de Pablo. Sierra de Gredos* (Peñalara, 16, abril 1915, entre pp. 56 y 57).



Figura 15. Antonio Victory: *“Sin los esquís, sería imposible ascender al reino del silencio, donde todo es belleza, luz y quietud...”*  
(Peñalara, 159, marzo 1927, p. 58).

La fotografía fue sin duda uno de los medios que más eficacia mostraron en la divulgación de los modos modernos de entender el paisaje llevada a cabo por la Sociedad Peñalara. Esa labor divulgativa de índole fotográfica se proyectó sobre todo a través de sus exposiciones anuales, algunas de cuyas obras más significativas se reprodujeron en la revista, y también mediante la participación de sus socios fotógrafos en muchas otras muestras, españolas y extranjeras. Félix Candela, José Tinoco y Antonio Victory, por ejemplo, participaron, a finales de los años diez y comienzos de los veinte, en varias ediciones del prestigioso Salón anual de Londres, instalado en el London Camera Club, y las fotografías del tercero fueron seleccionadas en más de una ocasión para formar parte de su publicación asociada, *Photograms of the Year*.

El editor del *Photograms of the Year* del año 1919, F. J. Mortimer, escribió: “La Sociedad Peñalara es digna de imitación. Es verdaderamente altruista, y no tiene otro fin que estimular el amor por el paisaje de España”. Y en el libro se incluye una selección de fotografías procedentes del Salón de Londres, en el que

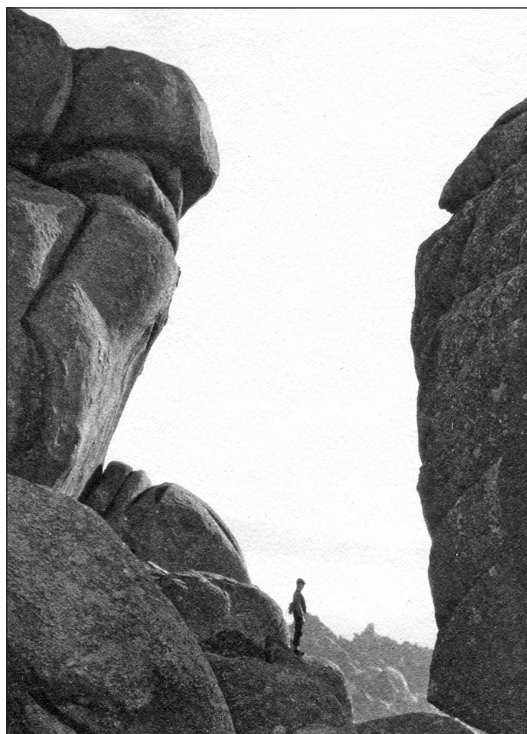


Figura 16. Antonio Victory: *Subiendo al Yelmo. El Cancho del Ofertorio en la Pedriza*. (Peñalara, 71, noviembre 1919, p. 336).

participaron ese año tres socios de Peñalara (Candela, Tinoco y Victory). Además de elogiar la labor de la Sociedad a favor del paisaje, Mortimer se refirió en el prólogo a sus exposiciones anuales de fotografía de montaña, actividad importante y paisajísticamente significativa de Peñalara. Entre las fotografías seleccionadas en el libro, había un retrato de José Ortiz Echagüe (“Sepúlveda”) y un paisaje (“The House in the Fog”) de Victory. La revista de la Sociedad habló de este libro, y reprodujo el elogio del editor.

También participaron diversos socios de la Sociedad Peñalara, a principios de los años veinte, en las primeras ediciones del Salón Internacional de Fotografía de Madrid, en cuya organización colaboró Peñalara, junto a la Real Sociedad Fotográfica y el Círculo de Bellas Artes, y de cuyo comité de admisión formaron parte, al principio, Antonio Victory y Francisco Andrada. Otras iniciativas formaron también parte de la labor fotográfica de la Sociedad, como las proyecciones de fotografías organizadas regularmente en su sede, para las que se contó, desde febrero de 1917, con una linterna propia, o la formación de un archivo fotográfico de montaña que adquirió pronto un volumen notable.

Y a ello hay que añadir otra iniciativa de indudable interés paisajístico: la edición de series de diez tarjetas postales sobre lugares montañosos de alto valor editadas por la Sociedad. Fue éste un medio importante respecto de la difusión del conocimiento y la valoración del paisaje de montaña, ya que, como ha indicado Jean-Louis Guereña, la tarjeta postal actúa como un “verdadero reportero gráfico que a la vez informa y enseña”, y lo que transmiten con ella quienes las envían no es sólo texto, sino “sobre todo imágenes (mensaje visual pues) que en cierto modo el remitente se apropia de una forma u otra”<sup>23</sup>. Las primeras series de tarjetas aparecieron en 1921: las dos iniciales, con fotografías de Andrada, Candela, González, Tinoco y Victory, se dedicaron al Guadarrama en general y a la Fuenfría en particular, y siguieron después otras sucesivamente dedicadas al Valle de Ordesa, con fotografías de Victory, a la Sierra de Gredos y a la Pedriza de Manzanares.

También hay que recordar la importante labor llevada a cabo por la revista de la Sociedad, la revista *Peñalara*, en la divulgación de las fotografías del paisaje de montaña. La revista *Peñalara* comenzó a publicarse en octubre de 1913, cuando se fundó la Sociedad, y apareció desde entonces regularmente, con carácter mensual, hasta junio de 1936, sumando así, en total, en esta etapa anterior a la guerra civil, 24 años, con 270 números. Su concepción, su organización interna

23 Jean-Louis Guereña: “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX”, *Berceo*, 149, 2005, pp. 36 y 50.





Figuras 17 y 18. José Tinoco: *Camino de la Fuenfría*, y *Chalet de Peñalara en la Fuenfría*. De la Serie de 10 tarjetas postales sobre el Valle de la Fuenfría, en la Sierra de Guadarrama, editadas en 1921 por la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara. (Colección particular de Tomás Arribas Fernández).

y su orientación se debieron principalmente a Constancio Bernaldo de Quirós, que la dirigió durante casi doce años, desde su fundación hasta septiembre de 1925, y escribió muchas de sus notas sin firma, en las que no es difícil distinguir el estilo característico de su escritura. Fue la primera revista de alpinismo del panorama español, y fue también sin duda la que más contribuyó en la etapa señalada a fomentar y mejorar el conocimiento y la valoración de la montaña. En ella se expresó con fidelidad, por ejemplo, el interés por fomentar “el desarrollo de las investigaciones científicas y el sentido cultural y educativo” de la Sierra de Guadarrama que, como señaló Manuel Mollá, caracterizó en todo momento a la Sociedad Peñalara.

Y, además, su papel en términos paisajísticos fue asimismo muy notable, ya que desempeñó un papel importante en la difusión del modo moderno de entender el paisaje. En ella se publicaron con regularidad artículos más bien teóricos sobre la caracterización y los valores del paisaje, y sobre los beneficios de variada índole que podía proporcionar su proximidad, y otros centrados sobre todo en las



Figura 19. Ramón González: *El Ameal de Pablo y el Risco Moreno. Sierra de Gredos.* (Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara).



Figura 20. Antonio Victory: *María Luisa Sánchez Arcas, socia de Peñalara, en la cumbre de El Yelmo, Pedriza, en 1917.* (Peñalara, 42, junio 1917, p. 179).

experiencias paisajísticas derivadas de la práctica montañera. Todo ello conformó el meollo de la notable dimensión paisajística de la revista, que se complementó además con las numerosas fotografías de paisajes que aparecieron de manera ha-

bitual en sus números sucesivos. Comenzó subtitulándose “boletín mensual ilustrado”, y pronto convirtió ese subtítulo en el de “revista ilustrada de alpinismo”, insistiendo así siempre, como se ve, en su atención a las ilustraciones, sobre todo fotográficas, y debidas en general a sus socios, que ayudaron también eficazmente a divulgar la imagen del paisaje de montaña.



Figura 21. Antonio Victory: *Collado de la Marichiva. Sierra de Guadarrama*. Primer premio de paisaje del Concurso de Fotografía de *Heraldo Deportivo*. Fotografía presentada a la Exposición de fotografías de montaña de 1917. (*Peñalara*, 42, junio 1917, p. 196).

El interés de la Sociedad Peñalara por la fotografía se tradujo también en la puntual información que dio su revista de las numerosas exposiciones y concursos organizados por otras entidades. Así sucedió, por ejemplo, con el curioso concurso cuya organización encargó a la Real Sociedad Fotográfica la revista *Heraldo Deportivo*, entonces dirigida por Ricardo Ruiz Ferry, presidente de Peñalara desde octubre de 1916, tras la dimisión de Bernaldo de Quirós. Para rendir homenaje a “la mujer propagandista de la montaña” —a su presencia se atribuía, entre otros efectos beneficiosos, “el fundamento principal” del auge de los deportes de nieve

en el Guadarrama—, se organizó, en abril de 1917, un concurso de fotografías en el que el interés del paisaje de la Sierra debía verse reforzado por el de sus acompañantes femeninas. Se definieron dos grupos para la clasificación de los trabajos presentados: el primero, formado por “paisajes de la sierra de Guadarrama, con figuras precisamente de señoras o señoritas alpinistas, conservando el paisaje el interés primordial”; y el segundo, de “figura o composición, sirviéndose únicamente de dichos modelos femeninos, y teniendo el fondo suficiente valor y detalle para poderse apreciar que las fotografías están hechas en la sierra”<sup>24</sup>. Con el título de “Concurso de fotografías de señoritas en la sierra”, la revista *Peñalara* informó de esta convocatoria: “Se trata —decía— de un concurso de fotografías hechas precisamente en Guadarrama, y en cuya composición deberán entrar, bien como asunto principal o complementario, una o varias figuras de señoritas en la sierra”<sup>25</sup>. Las fotografías de los socios de Peñalara obtuvieron buenos resultados en este concurso: Victory logró el primer premio de paisaje con una fotografía titulada “Collado de la Marichiva” y el segundo de retratos, y Andrada y Madinaveitia consiguieron también segundos premios en el segundo grupo.

\* \* \*

Cabe decir, a modo de conclusión, que la Sociedad de Alpinismo Peñalara incorporó a su ideario, a su mentalidad colectiva, las claves del paisajismo geográfico moderno, y contribuyó de forma notable a divulgarlas a través de sus diversas actividades. El pensamiento geográfico moderno conformó un nuevo modo de entender el paisaje, de verlo y valorarlo, ejerciendo al tiempo, equilibradamente, la mirada científica y la estética, la razón y el sentimiento. En esa perspectiva se apoyó el acercamiento al paisaje español protagonizado por Francisco Giner y la Institución Libre de Enseñanza, que abrió el camino a las experiencias posteriores —intelectuales y deportivas— en esa misma dirección. La Sociedad Peñalara, con Bernaldo de Quirós en cabeza, tuvo una influencia directa y notable del círculo gineriano e institucionista, que abarcó desde la forma de concebir su asociacionismo, hasta la manera de practicar las excursiones y entender el paisaje. Y su dedicación a las actividades de carácter fotográfico desempeñó un papel importante en la difusión de ese modo moderno de entender el paisaje, proyectado sobre todo en las montañas españolas. Fue así un factor importante de proyección del modo de entender el paisaje acuñado, desde tiempos de Humboldt, por el pensamiento geográfico moderno.

<sup>24</sup> “Concurso fotográfico”, *Heraldo Deportivo*, 64, 25 febrero 1917, p. 62.

<sup>25</sup> “Concurso de fotografías de señoritas en la Sierra”, *Peñalara*, 38, febrero 1917, p. 66.





## LES PAYSAGES PYRÉNÉENS ILLUSTRÉS DE FRANZ SCHRADER: REPÈRES POUR LE XXI<sup>E</sup> SIÈCLE?

Christine Bouisset / Isabelle Degrémont  
*Université de Pau et des Pays de l'Adour*  
*Laboratoire Passages (UMR – CNRS 5319)*

### Introduction

Géographe, cartographe, inventeur, dessinateur et artiste peintre, Franz Schrader possède toutes les qualités d'un parfait homme du XIX<sup>e</sup> siècle, héritier du siècle des Lumières. Mais contrairement à beaucoup, sa reconnaissance scientifique et sociale ne s'est pas appuyée sur un socle de diplômes académiques. Son père, originaire du nord de l'Allemagne, partagé entre son travail principal d'employé dans le négoce à Bordeaux et son goût pour l'enseignement, souhaitait que son fils puise son instruction dans le travail manuel et des productions concrètes<sup>1</sup>. Les premiers emplois de F. Schrader comme employé de bureau, imposés par son père, ne le motivent guère et le poussent en autodidacte dans des domaines variés grâce à des rencontres déterminantes avec des bordelais instruits, souvent proches de la communauté protestante. C'est donc à plus de 20 ans qu'il va trouver sa voie professionnelle et même sa voie d'artiste en découvrant les Pyrénées grâce à un ami pyrénéiste de son âge, Léonce Lourde-Rocheblave. Cette révélation lui permet de trouver son métier de cœur, cartographe, de mettre en synergie ses connaissances scientifiques, artistiques et manuelles ainsi que son goût jusqu'alors entravé de la découverte : « *Il y a donc deux corps à corps, celui d'un homme et d'une montagne, celui de l'art et de la science. Bonheur et savoir, ou encore aimer, connaître et partager sous-tendent toute l'œuvre du peintre géographe qu'est Franz Schrader.* » (Saule-Sorbé, 1997, p. 14) Dès lors, en quelques années, de 1866 à 1876, ses pas de vacancier vont le mener dans les zones encore inconnues des Pyrénées : le pendant espagnol de la vallée de Cauterets et du massif de Gavarnie. Bien qu'autodidacte, ses premiers travaux de cartographie vont être considérés comme novateurs. Membre dès le départ du Club Alpin Français (C.A.F.), créé en 1874, il publiera sa deuxième carte du massif du Mont-Perdu ainsi que ses

---

1 Il fut une cheville ouvrière du développement de la société philomathique de Bordeaux, créée en 1808. Cette dernière a pour ambition de diffuser les progrès dans les arts, les sciences et l'industrie en insistant tout particulièrement sur des cours d'instruction auprès des adultes et des apprentis, voir plus particulièrement Auriol G. 1997, « Un parcours de jeunesse pas si simple », *Franz Schrader 1844 – 1924, l'homme des paysages rares*, Hélène Saule-Sorbé (dir.), Pau, Editions du Pin à crochets, tome 1 : un homme, un géographe, chap. 1, p. 26.



récits d'ascension dans le tout premier numéro 1874 de l'*Annuaire du Club Alpin Français* publié en 1875. Sa réputation scientifique est alors faite auprès de la communauté nationale des cartographes officiels et des pyrénéistes.

Fort de son expérience scientifique et technique – il invente l'orographe en 1872 qui lui permettra de faire des relevés rapides et fiables en partant d'un tracé mécanique par tour d'horizon – Franz Schrader part à Paris en 1877 travailler principalement pour le bureau cartographique de la librairie Hachette sous la direction d'Adolphe Joanne dans le cadre de l'édition des guides de voyage. Dans le même temps, il accepte la mission scientifique de cartographier les Pyrénées centrales proposée par le Ministère de l'Instruction publique, ce qui lui permettra de financer ses campagnes d'été. Si son travail de cartographe chez Hachette exige sa présence à Paris, pendant plus de 10 ans, il consacrera une partie de ses mois d'été à « voyager aux Pyrénées ». Dans ce cadre, et plus généralement à chaque moment de voyage, de loisirs et de vacances, Franz Schrader remplira des albums de dessin, produira des peintures de paysage. La rédaction de textes littéraires va lui permettre de diffuser sa vision esthétique personnelle, ses impressions et ses émotions lors de ses rencontres paysagères. Ses écrits, principalement les récits d'excursion, sont publiés dans l'*Annuaire du Club Alpin Français*. Cette production, dessins, peintures, récits d'excursion, montrent le lien indéfectible pour Franz Schrader entre science et art, entre images objectives scientifiques et images subjectives de la création artistique. Car, en effet, de l'autre côté, l'homme est scientifique : en sus de la production de cartes inédites, tant dans leur localisation géographique que dans les techniques de représentation du relief employées, Franz Schrader produit des articles de connaissance sur la montagne. La plupart de ses œuvres scientifiques ont été éditées par le Club Alpin Français ou par la librairie Hachette. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'*Annuaire du C.A.F* se voulait, non seulement une revue d'ascensions et de récits d'exploits sportifs mais aussi et surtout une revue scientifique diffusant toutes les connaissances possibles en matière de montagne. Afin d'étayer ses articles scientifiques, Franz Schrader s'appuiera sur des carnets de terrain. Ces derniers, au nombre de 16, courent de 1877 à 1908. F. Schrader y insiste bien sûr sur la connaissance orographique et sur la localisation des différentes parties des montagnes (massifs, vallées, gorges, sommets, *etc.*) et des cours d'eau. Diverses techniques sont appelées en complément : les orographes mais aussi des croquis et des photographies ponctuent son travail de terrain<sup>2</sup>.

---

2 Voir les reproductions illustrées de F. Schrader dans la rubrique « Géographie Archives » du laboratoire SET UMR CNRS 5603, Parcours de Géographes : Franz Schrader, <https://web.univ-pau.fr/RECHERCHE/SET/Archives/archives.html>

Cette volonté de travailler comme cartographe professionnel tout en développant des activités intellectuelles de premier plan – par exemple, comme membre très actif du Club Alpin Français (section Paris et section du Sud-Ouest) ou de la Société des peintres de montagne – le détourne de la construction académique de la géographie qui se fait à ce moment-là autour de Vidal de la Blache (Broc, 1974). Son œuvre est donc restée inclassable, reliant science et art, domaines devenus de plus en plus séparés au cours du XXe siècle à tel point que l'on redécouvre au XXIe siècle ce peintre géographe (Berdoulay & Saule-Sorbé, 1999). Les paysages pyrénéens que F. Schrader donne à voir s'observent dans un ensemble varié d'illustrations et de textes. Croquis, orographes, carnets de terrain permettent de comprendre la façon scientifique dont F. Schrader a étudié les paysages pyrénéens quand dessins, peintures et récits de voyage et d'ascension plongent dans l'esthétique, l'art et le paysage subjectif. Il semble intéressant de revenir sur l'ensemble de ces illustrations, sur la façon dont elles se répondent entre elles mais aussi de voir leur permanence actuelle : servent-elles aujourd'hui de repères aux discours et illustrations contemporains de la part des institutions comme des individus, particulièrement au travers des sites internet ? Quels liens reste-t-il entre les lieux dessinés, peints et décrits par F. Schrader et ceux d'aujourd'hui dans nos sociétés où domine l'utilisation de l'image ? Il nous semble que les paysages, surtout ceux de haute montagne, véhiculés par F. Schrader sont devenus des hauts lieux et pas simplement par la hauteur (Bédard, 2002) mais aussi par un savoir être au lieu (Berdoulay et al., 2010). Cette mise en haut lieu se fonde alors en grande partie sur des valeurs esthétiques qui étaient en émergence au XIXe siècle. Nous partons de l'hypothèse que le discours magistral de F. Schrader au C.A.F. « A quoi tient la beauté des montagnes ? » n'a pas pris une ride : « *Pourquoi, comment, à cause de quoi ces montagnes sont si belles ? Première question souvent suivie d'une autre : Après tout, qu'est-ce qui me prouve qu'elles sont réellement belles ? Je les trouve telles ; soit, mais n'est-ce pas en moi seul qui réside leur beauté ? N'est-ce pas là une chose toute subjective et liée à mon éducation, à ma croissance intellectuelle spéciale ? (...) Eh bien, c'est nous, parce celui qui sent une beauté aura toujours raison contre celui qui ne la sent pas ; celui qui voit contre celui qui ne voit pas, celui qui s'émeut contre celui qui ne s'émeut pas.* » (Schrader, 1897 [Rééd. 1998], p. 5-6). Bien que les valeurs esthétiques soient le reflet d'une société à un moment donné (Riegl, 1903), on peut dire que des constantes, le sublime, le pittoresque (Klingender, 1988) sont observables dans l'appréciation du paysage naturel de haute montagne. Les images véhiculées des lieux et leur valeur esthétique produisent du sens collectif. On peut dire que Schrader a construit du sens pyrénéiste par sa façon multiple de mettre en valeur les paysages ascensionnés, surtout dans le Haut-Aragon et le massif du Mont-Perdu.

Concrètement, nous allons nous arrêter sur l'année 1877 (Figure 1). Le carnet de 1877 (en fait un demi-carnet, le reste est consacré à 1878) nous montre l'itinéraire de F. Schrader autour du massif du Mont-Perdu. Il s'agit du premier carnet de terrain élaboré par Schrader lorsqu'on lui donna mission d'élaborer des cartes pyrénéennes sur l'ensemble du massif, ce qui voulait dire explorer et connaître les versants sud pyrénéens.

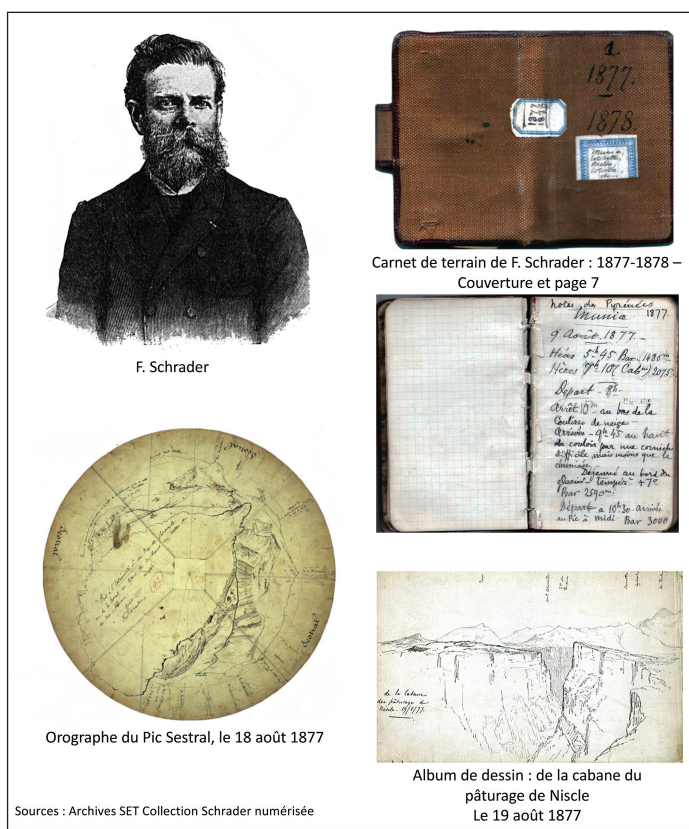


Figure 1. Franz Schrader (1844-1924) et quelques documents de travail en 1877.

Ce carnet est caractéristique de l'organisation que mettra en place F. Schrader sur plusieurs années : entre 15 et 20 jours d'excursion avec des guides français de la région de Gavarnie, une sélection des plus hauts sommets afin de faire des relevés et des orographes et préciser ainsi au fur et à mesure le relief, un relevé systématique des pressions, des températures mais aussi une description minutieuse de l'occupation du sol, naturelle ou anthropique. Il s'agit de carnets

rédigés très succinctement, qui vont à l'essentiel. Ils sont là surtout pour éviter tout problème de repérage et différencier les entités topographiques. On y note aussi une volonté de nommer les lieux avec des problèmes de traduction et de toponymes multiples pour un seul et même lieu. Le carnet concerne, pour 1877, la région du Mont-Perdu, à l'exception de sa vallée principale (vallée d'Ordesa) déjà repérée les étés précédents et ayant fait l'objet de la première carte du Mont-Perdu au 1/40 000e. L'itinéraire, que nous avons reproduit sur la nouvelle carte de 1875 (Figure 2), part du nord, à partir du cirque français de Troumouse (village de Héas) pour rejoindre la Munia (sommets frontière), plonge ensuite plein sud dans la région de Bielsa. En 15 jours, F. Schrader va gravir 2 fois la Munia, puis l'Estibette, la Puntas de Salinas, le Cotiella et le Sestrales. Il va donc relier en arc de cercle du sud-est au sud-ouest les villages d'Espierbe, Bielsa, Saravillo, Tella, Revilla, Fanlo, Sarvisé, Broto et Torla desservis par les vallées de Pineta, du rio Cinca et du rio Ara. Le carnet n'est pas complet, il manque les feuillets du milieu du carnet : la journée dédiée au cirque de Barossa est donc manquante alors que l'on possède croquis et peintures datés de la journée dans l'album de dessin de F. Schrader.

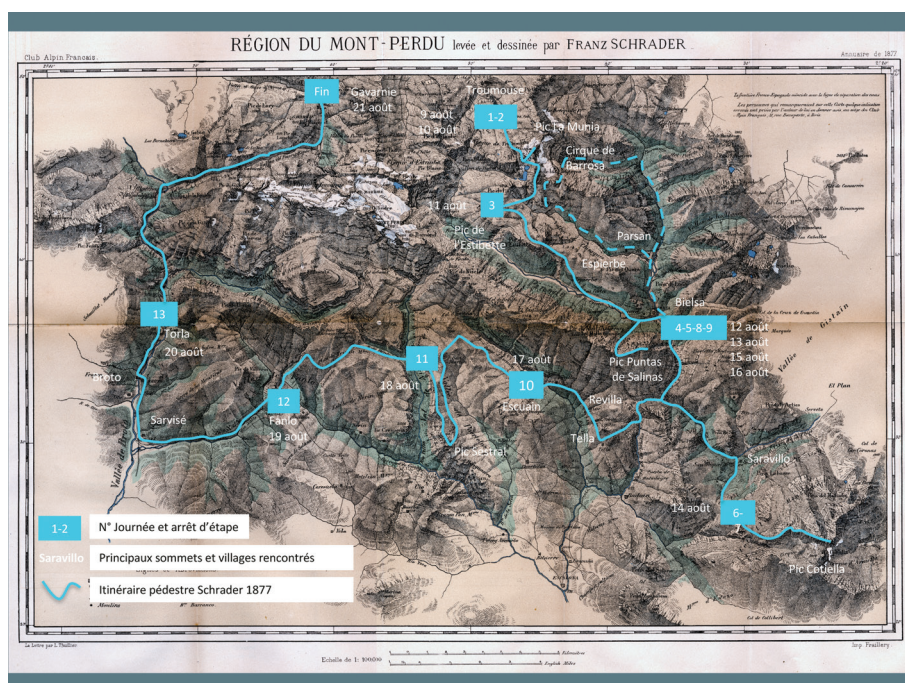


Figure 2. L'itinéraire de F. Schrader autour du Mont-Perdu – Carnet de terrain 1877.

Nous allons donc, dans un premier temps, à partir de quelques exemples d'illustrations variées datées de cette année 1877 nous pencher sur les lieux évoqués par F. Schrader et les échanges qui s'y organisent entre sciences, art et pratiques montagnardes. Nous tenterons ensuite de comprendre les valeurs qu'attribue Schrader aux lieux rencontrés lors de son itinéraire. Dans un second temps, nous les comparerons aux illustrations trouvées sur les sites internet, autant espagnols que français, pour ces mêmes lieux. En effet, ces dernières montrent une diversité de discours, de pratiques et de représentations contemporains qu'il s'agira de comparer et de comprendre (Bouisset et al., 2010 ; Barats 2013). Ce nouveau médium peut nous permettre de mieux comprendre la relation actuelle de l'homme au monde, à l'espace, aux lieux, tout particulièrement ceux de la région du Mont-Perdu.

### **Lieux et hauts lieux selon F. Schrader : par « monts et par vaux », par le sublime et le pittoresque...**

Différents types de lieux apparaissent à la lecture du carnet de terrain de 1877. L'objectif principal de F. Schrader vis-à-vis de ces derniers est avant tout une description topographique et une explication géologique : il faut donc découvrir et cartographier les formes de relief et les cours d'eau présents. Nous y voyons alors tout le vocabulaire topographique classique d'analyse paysagère, des formes élémentaires générales (massif, montagne, sommet, vallée, plaine...) aux détails (chaos, ravin, grotte, source...). Tout particulièrement, il s'attache déjà à déterminer, localiser les sommets et les panoramas des massifs montagnards vus depuis ces derniers. Il n'est donc pas étonnant que ces lieux soient le point de « mire » de F. Schrader dans son exploration et qu'ils soient fortement mentionnés (Figure 3).

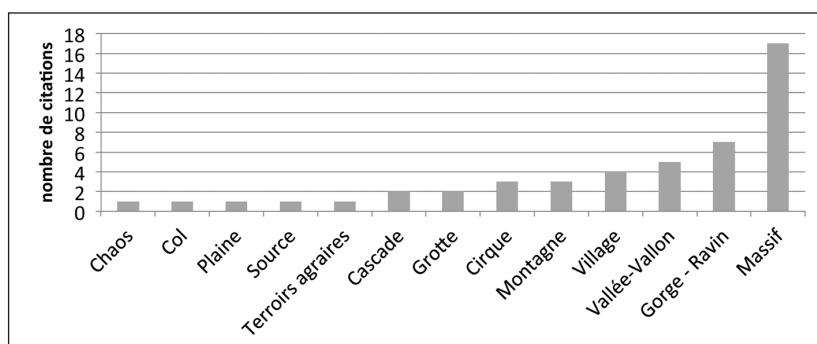


Figure 3. Les types de lieux cités par Schrader dans le carnet de 1877.



Mais, les « hauteurs » ne sont pas les seuls lieux d'intérêt pour lui. A ses yeux, tout l'itinéraire, dans sa montée comme dans sa descente, possède de l'importance. Nous y voyons le passage d'une description de paysages panoramiques à des paysages plus « réduits » sans « horizon », voire à des détails paysagers précis. Tentons de dépasser les seuls nombres de citation et regroupons les types d'éléments paysagers qu'aborde F. Schrader. Quatre grands types de paysage se dévoilent dans la description du carnet de 1877. Le plus important en nombre reste, de façon logique, les sommets et leurs panoramas reliés souvent par F. Schrader à la dimension géographique de « Massif » ou de « Montagne ». Les titres des panoramas choisis par Schrader au moment de la publication mentionnent d'ailleurs souvent l'échelle du massif plutôt que la référence à un seul sommet. Nous notons également des références aux cols, aux cirques, donc tous les éléments hauts topographiquement. Le discours qui suit ces mentions paysagères dans les carnets de terrain est autant de l'ordre de la beauté que de l'explication géologique et topographique même si cette dernière est davantage présente. Cet intérêt géologique amène à un second type de référence. F. Schrader est attiré par la topographie verticale si particulière à cette région aragonaise. Il s'agit de paysages où les roches affleurent en surface : le minéral domine par rapport au végétal. Nous voyons dans cette catégorie, les indications de gouffres, gorges, ravins, falaises, *etc.* Les vallées sont le troisième type de paysage le plus souvent évoqué. Il s'agit notamment de paysages aux altitudes moindres. Leurs descriptions sont autant topographiques qu'anthropiques. L'itinéraire joue ici beaucoup car les villages sont souvent abordés à partir de l'arrivée pédestre dans les points « aval » des vallées. Les descriptions des vallées, terroirs agraires et villages sont donc effectuées de façon relativement concomitante. Derrière ces trois grands types de paysage : paysages panoramiques des grands massifs montagnards, paysages de la verticalité, paysages humanisés des bas de vallée, se profile également une dernière catégorie paysagère qui regroupe des détails topographiques tout aussi importants pour la précision de l'itinéraire que pour des raisons esthétiques : grotte, source, rochers.

Ces paysages ou catégories de paysages posent la question de leur traitement par le regard de l'artiste et du pyrénéiste qu'est F. Schrader. Globalement, à chaque type de paysage correspond une valeur esthétique même si les carnets ne sont pas les textes qui montrent le plus la relation entre sciences et art (Figure 4).

Avec la technique de l'orographe, nous l'avons vu, F. Schrader va déjà se focaliser sur les sommets et les panoramas associés. Il va donc fixer son itinéraire à partir des plus hauts sommets (Figure 2). A ce moment là, F. Schrader est autant scientifique, pyrénéiste qu'artiste et dans tous les cas, sa vision panoramique



correspond à une mobilité du regard (Berdoulay & Saule-Sorbé, 1998). C'est à cette hauteur que les illustrations sont les plus nombreuses et les plus variées : il « orographe », il peint, il dessine. C'est là aussi où ses productions scientifiques publiées sont les plus nombreuses. Nous sommes au cœur de son sujet. De même, les paysages de la verticalité sont observés, décrits, dessinés avec la même constance. Ces paysages de la grandeur amènent des émotions et des sentiments touchant à l'originalité et au sublime. On y note par exemple des expressions comme « panorama effrayant de grandeur » ou pour un sommet « sublime d'élan et de grâce ». La beauté du sublime y est « colossale, écrasante, énorme, terrible » mais toujours reliée à un sentiment d'émerveillement et non de crainte (Figure 5).

| Types de valeur esthétique et sentiments | Exemple de lieu correspondant | Adjectifs / Superlatifs employés : extraits du carnet de 1877                                                                                                                            |
|------------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Le Sublime                               | Massif                        | Colossal - Domine (grandeur) - Superbe - Sauvage de toute beauté - Panorama effrayant de grandeur - Sublime d'élan et de grâce - Rien d'analogue dans les Pyrénées - Enorme - Terrible - |
| Une beauté « simple »                    | Cascade                       | Belle cascade                                                                                                                                                                            |
| Le pittoresque                           | Vallée                        | Charmante de couleur - Charmante de petitesse - Extrêmement pittoresque                                                                                                                  |
| La laideur                               | Val                           | Contourné le val de Puertalas (très laid)                                                                                                                                                |
| La tristesse                             | Village                       | Triste village situé dans un recoin des murs sud des Porets                                                                                                                              |
| Descriptif                               | Village                       | Pentes s'adoucissent - repose sur une large terrasse - On bat le blé -                                                                                                                   |

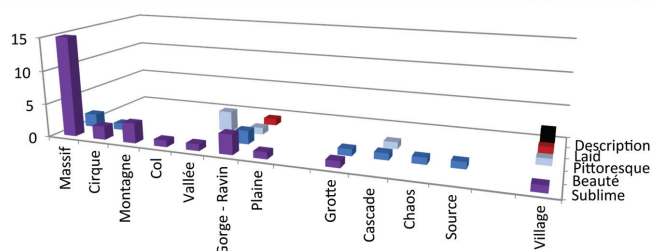


Figure 4. Les valeurs esthétiques associées aux types de lieux par F. Schrader (carnet de 1877).

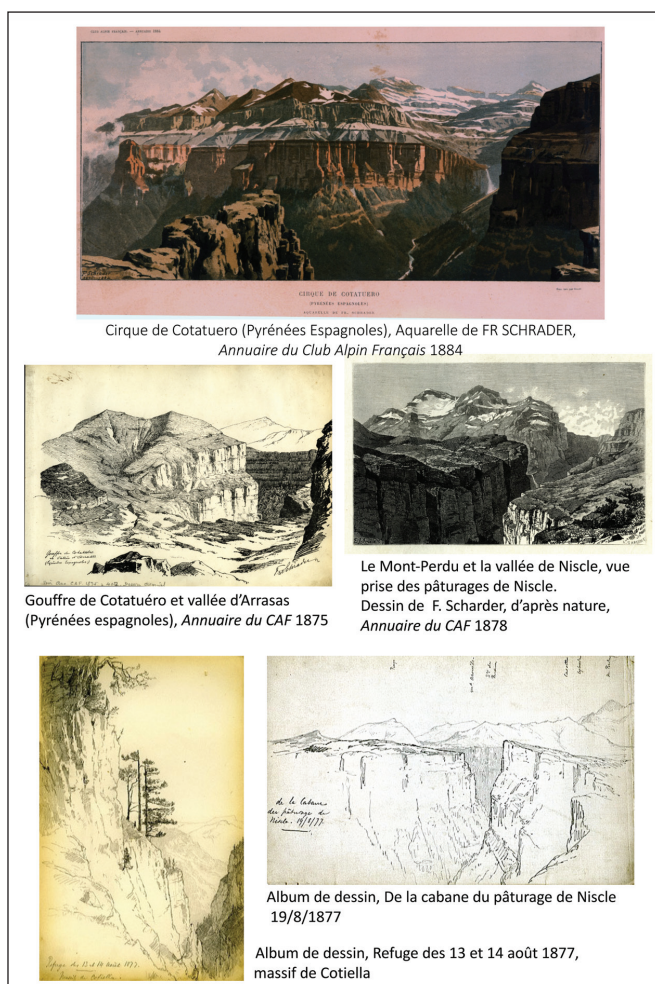


Figure 5. Les paysages de la verticalité, un exemple de beauté sublime.

Le traitement des vallées dans les carnets de Schrader est complètement différent : la beauté est moins sublime que pittoresque et charmante (Figure 4). C'est une beauté plus ordinaire, plus humaine également. Néanmoins, jamais Schrader ne les oppose véritablement. Ses descriptions des basses vallées se font avec autant d'émotion mais avec des valeurs esthétiques différentes : allant de la beauté ordinaire au pittoresque. Si les qualificatifs « beau », « belle » ne se rapportent pas qu'aux vallées et touchent aussi des détails paysagers comme les grottes ou les cascades, celui de « pittoresque » est fortement réservé par F. Schrader aux vallées humanisées. Elles sont donc qualifiées de « charmantes ». Pittoresque renvoie à cette idée de beauté ordinaire qui singularise néanmoins les lieux. « Charmant »

est associé dans les écrits de terrain à deux modalités particulières : la couleur et la taille. Nous avons ainsi des vallées charmantes de couleur ou de petitesse. La sensibilité de F. Schrader relie donc le pittoresque au domaine du spectre des couleurs : la vallées est composée d'une variété de couleurs qui allie éléments naturels (la forêt, l'eau, les roches) et éléments anthropiques (les champs souvent en terrasse, l'architecture villageoise). La beauté pittoresque vient également de la taille des vallées : Schrader est sensible aux petits coins de paradis : les vallées, paysages « sans horizon », possèdent leur identité particulière, singulière, ce qui en fait un monde restreint aux limites précises. Cela est renforcé lorsque la vallée est anthropisée. Le traitement de la montagne habitée par F. Schrader n'est, en effet, pas totalement absent même si les mentions sont moins nombreuses. Un certain nombre d'éléments supplémentaires, plus descriptifs qu'esthétiques (figure 4), apparaissent quand il traverse ou s'arrête dans les villages. Il décrit ainsi les sites villageois dans leur topographie fine (« les pentes s'adoucissent », « [le village] repose sur une large terrasse ») et en donne une ambiance en terme d'activités : « on bat le blé » (Figure 6). Finalement, sur la totalité des lieux cités, on remarque deux exceptions avec des mentions de laideur ou de tristesse. Il s'agit d'un val (Puertalas) qualifié de « très laid » et d'un village considéré comme triste (« triste village situé dans un recoin des murs sud des Porets »).

De façon générale, la beauté ordinaire touche tout autant les hauts lieux que les vallées, autant les paysages panoramiques que les détails paysagers. Si le sublime est davantage relié aux panoramas « grandioses » vus de loin, bien souvent en raison d'une disposition particulière, exceptionnelle, rare..., la beauté ordinaire n'est jamais absente. La plupart du temps, la distinction se fait au niveau de la place dans l'itinéraire. Le sublime est amené quand F. Schrader est en haut, quand seul le regard est mobile, là où le corps est à l'arrêt et ne peut monter « plus haut ». La beauté est « ordinaire » quand celui-ci est davantage dans le temps de la montée ou de la descente, lorsque le corps est aussi en mouvement. Dans tous les cas, lorsque nous lisons les commentaires dithyrambiques des récits d'ascension en bas comme en haut des itinéraires, nous voyons bien que les souvenirs affluent et que F. Schrader n'a nul besoin de les inscrire sur un carnet de note. Finalement, l'itinéraire suffit à lui rappeler ses émotions et sentiments face aux paysages et aux hommes rencontrés. Les récits d'ascension publiés montrent à quel point F. Schrader conserve des émotions fortes de son expérience pyrénéiste, tant sportive que culturelle. Si le carnet ne fait mention qu'une seule fois de sa curiosité pour la vie dans les villages en notant une inscription vue dans une auberge : « *Auberge de Saravillo. En récitant un Ave Maria, chaque fois que sonnera l'horloge et en ajoutant Bénie soit l'heure où il vint en chair à Zaragoza, on gagnera*



Figure 6. Villages sur fond de vallée : l'imbrication Homme – Nature.

*9020 jours d'indulgence ; et cette indulgence se multipliera par 8120 fois si on dit cette bénédiction devant cette sainte image. »* (Carnet 1877, p. 19), les souvenirs affluent dans les récits d'ascension pour présenter les personnes rencontrées à l'occasion : « *Le soir, il y eut un bal merveilleux, à la lumière de quatre lampions, dans la grande salle de la mairie ; le Maire ouvrit la danse par un pas des plus élégants, puis toute la jeunesse de Bielsa et des environs s'en donna à cœur joie. Les bals de notre société civilisée peuvent être plus brillants mais non plus charmants, plus gracieux, plus véritablement distingués, que cette fête de campagne. »* (Annuaire du C.A.F., 1877, page 59). C'est ici que l'on note la plus grande différence

entre la relative aridité des carnets de terrain et le développement des émotions par le dessin et les écrits d'ascension (Figure 4). De façon générale, lors de la publication de ses courses pyrénéistes dans la revue du Club Alpin Français, F. Schrader oscille entre passion et raison, même s'il n'oublie jamais de préciser sa localisation, l'heure, l'altitude et le relief qu'il va devoir emprunter tout en précisant la toponymie : « *Le lendemain matin, à la pointe du jour, nous étions sur pied, et à 6h. Nous quittons la cabane. Une montée douce de 30 min. nous amena au point où je voulais travailler (...) A 8h15 min. nous franchissons le col d'Espierbe (baromètre 2,205 mèt.) ... Nous sommes sur le dos herbeux du chaînon de Chisaguës; de petites montagnes douces ondulent devant nous, entre 1,600 et 1,900 mèt., jusqu'au pic del Queço ou de Deria (2,153 mèt., qui termine le chaînon* » (*Annuaire du Club Alpin Français*, 1877, courses et ascensions, F. Schrader, Montagnes de Bielsa et pic de Cotiella, Pyrénées françaises et Pyrénées espagnoles, p. 22). Une fois, l'observation effectuée, la description panoramique de ce qui l'entoure peut alors verser dans les sentiments esthétiques : « *Tout autour de ces montagnes modestes, charmantes, veloutées et arrondies, par de-là les vallées pleines de lumière et d'eaux courantes, s'élèvent brusquement les grands amoncellements de cimes pelées, neigeuses, noires, rouges, d'architecture babylonienne, qui bouchent les quatre coins du ciel* » (*ibid.* p. 25). Mais, le questionnement scientifique n'est jamais loin, passant ainsi souvent en quelques lignes d'une description classique de courses et ascensions à des impressions esthétiques, des étonnements et des interrogations : « *puis un accident bien imprévu, un caillou de granit sur le chemin ; bientôt un second, puis un troisième, puis des blocs, partout, arrondis, roulés, une véritable moraine latérale de granit (1,600 mèt.) sur une chaîne absolument calcaire* » (*ibid.* p. 25). Trouve-t-on encore cette imbrication des pratiques et d'émotions à l'heure actuelle ? Est-elle dirigée vers les mêmes lieux ? Nous pouvons affirmer que Schrader et son époque ont véritablement façonné le regard et les pratiques sur les lieux montagnards même si des nuances dans leurs modalités d'accès existent bel et bien.

### **Sur les pas de Schrader et des premiers pyrénéistes : la mémoire du regard**

La recherche sur internet à partir des noms de lieux cités par Schrader dans son carnet de 1877 montre trois grands types d'acteurs du web qui allient pratiques de découverte sportive et/ou touristique. Sans trop de surprise, nous voyons une arrivée importante des acteurs institutionnels du tourisme, des sites spécialisés dans la randonnée et le pyrénéisme ainsi qu'à une échelle plus individuelle, de sites et de blogs de particuliers qui racontent leurs randonnées et font partager leur passion. En effet, par exemple, en analysant la première page « images »



d'une recherche « Google » sur Ordesa, nous pouvons déjà repérer des structures publiques telles que le Parc national d'Ordesa-Mont Perdu ou les sites officiels nationaux touristiques. L'objet central, au-delà des paysages présents dans les illustrations, est plutôt de valoriser une zone naturelle protégée, le parc national. A noter que nous trouvons peu de structures publiques locales qui apparaissent dans cette première page d'images « Google ». Dans ce groupe, sont également présents les sites touristiques privés (qui proposent des circuits de découverte en groupe) et des agences immobilières (qui proposent des logements touristiques variés à proximité, hôtels, campings, appartements, *etc.*). Ces acteurs s'appuient également sur la présence du Parc national d'Ordesa. Dans le second groupe, nous trouvons des acteurs qui développent des informations autour des pratiques sportives ou d'exploration de la haute montagne, hors des infrastructures routières : collectifs de randonnées pédestres, mais aussi des pratiquants de VTT (vélo tout terrain) voire de 4x4... C'est ce second groupe qui produit, bien sûr des illustrations photographiques mais également des itinéraires sur carte selon les mobilités choisies. Le dernier groupe, quant à lui, voit l'arrivée de sites plus divers, liés à des blogs personnels qui proposent de diffuser l'expérience d'individus ou de groupes d'individus à partir de leurs pratiques de randonnées pédestres, en général sur plusieurs jours. Il s'agit d'un regard à partir des pyrénéistes contemporains, de provenance variée : espagnols, français et allemands pour les plus nombreux.

Ces trois catégories d'acteurs présentent des images extrêmement homogènes. Elles correspondent aux paysages sublimés par F. Schrader. Nous y voyons le règne des sommets et des panoramas. Nous retrouvons donc les grands sommets visités par F. Schrader : Mont-Perdu, Soum de Ramond, Sestrales, Cotiella, les hauteurs de la vallée d'Ordesa (Figure 1). Les images véhiculées jouent sur le même registre de paysage de nature, où la part belle est donnée à la géologie spectaculaire des hauteurs et des canyons. Ce sont des photos où prime la naturalité, on n'observe que peu d'éléments anthropiques : peu ou pas de présence de visiteurs, d'activités ou d'infrastructures. Avant tout, les images de panoramas dominent, avec une importance du ciel dans les cadrages qui développent un monde d'ambiance sublime. Une autre série de photographies illustre également, comme le faisait F. Schrader dans ses récits de course, les itinéraires de marche afin de gravir ces hauts lieux de minéralité. On y voit des photographies rythmées par les sentiers de randonnée. A côté des images, on retrouve ainsi les mêmes recommandations d'itinéraires afin d'atteindre les sommets ou les sites panoramiques qui surplombent les canyons de la région. Des informations techniques et pratiques guident aussi le pyrénéiste du XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit bien ici d'itinéraires pour « découvreurs » de pleine nature, où l'effort sportif est sublimé par la beauté des hauts lieux abordés.



On retrouve des références au dénivelé, des croquis d'itinéraire, une description précise du tracé. Des nouvelles techniques apparaissent cependant : ajout de la toponymie et du tracé de l'itinéraire sur la photographie, élaboration de profils topographiques supplémentaires, coordonnées GPS indiquées, etc. De même, les itinéraires proposés sont beaucoup plus variés et sont hiérarchisés en fonction des difficultés d'accès. Si F. Schrader effectuait des randonnées longues où les dénivelés journaliers restaient toujours importants, les randonnées proposées actuellement vont de la demi-journée à plusieurs jours, proposant des itinéraires beaucoup plus variés selon la difficulté. Les approches par les fonds de vallée s'adressent ainsi à des publics pas forcément montagnards et sont donc beaucoup plus présentes dans les illustrations d'itinéraires. S'il existe une unanimité vis-à-vis de ces hauts lieux panoramiques véhiculées par les photographies, une différence majeure s'impose ensuite à la lecture plus précise des pages rédigées des mêmes sites internet : il manque un « vrai » commentaire sur les paysages illustrés, seul un texte descriptif de l'itinéraire est en général présent et « accompagne » ces images. Il existe donc peu de textes longs qui « décrivent » les éléments paysagers voire les émotions comme pouvait le développer F. Schrader. Seuls les titres des images donnent quelques indications avec bien sûr une mention de localisation et de date. Visiblement, actuellement, les images sur les sites internet peuvent donc à elles seules « sublimer » le regard ou plutôt la mémoire du regard des pyrénéistes après la fréquentation du lieu. La description paysagère n'est plus de mise, la profusion des lieux photographiés sous tous les angles compenserait ainsi l'inexistence de la description paysagère.

Les 3 types de site internet mentionnent également tous les vallées et leur dimension « pittoresque ». Cependant, si l'importance des vallées demeure une constante à travers le temps, les modalités de mise en place du pittoresque ont complètement évolué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La force du paysage pittoresque tient déjà dans le qualificatif « charmant » employé dès le départ par F. Schrader. Cette beauté charmante, délicieuse, apporte avec le pittoresque, une grande singularité au lieu. Les vallées concentrent cette caractéristique à partir de détails paysagers reliés à la présence de l'eau. Ainsi, les cascades, et les cours d'eau de façon générale, permettent de qualifier ces vallées ou vallons de charmant. Cette beauté de « détail » s'observe autant dans la production de Schrader que dans les sites internet étudiés. La première ligne de la Figure 7 montre ainsi le traitement photographique de l'eau et des ponts associés localisés au premier plan, que cela soit chez Schrader ou dans les photos contemporaines. L'arrière-plan de montagne n'est, pour une fois, pas l'unique point central de la beauté. Ce type de photographie a pris beaucoup d'ampleur dans les sites internet. Ces

paysages restreints sont mis en avant par beaucoup, pas forcément sportifs, pas forcément pyrénéistes. Cette beauté et la contemplation du paysage associée sont donc moins liées à un dépassement de soi. D'un autre côté, le pittoresque est aussi relié à des détails anthropiques. Ainsi, F. Schrader n'a pas manqué de dessiner des villages, avant tout dans leur écrin de montagne (Figure 6). Hier comme aujourd'hui, l'élément central est, sans conteste, le bâti, rehaussé par les lignes de crête alentours tel le traitement du village de Torla (Figure 7). On assiste ici à une véritable convergence dans l'appréciation du pittoresque de l'architecture vernaculaire entre le XIXe et ce début de XXIe siècle. Mais ce sentiment est aujourd'hui exacerbé pour des raisons différentes. F. Schrader dessine et décrit des villages densément peuplés et des terroirs agraires en activité (Oakley, 1923). Il s'est donc penché sur la seule beauté de l'architecture vernaculaire. Aujourd'hui, la beauté a une dimension beaucoup plus nostalgique et les illustrations montrent les vestiges d'un monde agricole perdu (Daumas, 2007). Particulièrement, les blogs individuels s'inquiètent de l'état du bâti tout en développant une esthétique du « vestige » (Figure 7). Cette « esthétique » des villages abandonnés se couple donc à une valeur mémorielle : les illustrations montrent bien que la beauté pittoresque est un peu « triste ». On contemple le bâti et on se souvient du monde agro-pastoral extrêmement présent du temps de Schrader. La mémoire est donc sollicitée pour « comprendre » les photographies du bâti. Certaines photographies sont d'ailleurs davantage « panoramiques » pour intégrer également l'abandon des terroirs et des jardins mais aussi toutes les infrastructures associées : terrasses, ponts, chemins... A ce niveau, on note également que la plupart des commentaires reliés aux photographies choisissent de présenter des villages dans un cadre culturel avec la mention de régions historiques telles que le Sobrarbe, par exemple. Les commentaires insistent sur le caractère homogène des paysages et relient les photographies de bâti individuel à une échelle territoriale que Schrader n'a jamais mentionnée.

Sans que cela soit la majorité face aux regards panoramiques montagnards et aux détails pittoresques des vallées humanisées, il existe également des références explicites à F. Schrader. Ce mouvement provient moins des institutions publiques que des blogs individuels. Si F. Schrader est toujours cité pour son travail cartographique dans des documents de synthèse sur la région (par exemple, Pallaruelo Campo, 2006), il est généralement peu présenté et ses illustrations ne sont pas reprises par les institutions publiques, nationales comme locales. La frontière linguistique est ici assez forte pour que les recherches d'illustrations par les sites internet se centrent sur le pays d'origine. Or, d'un autre côté, les blogs individuels reflètent une plus grande diversité de traitement de l'image et surtout

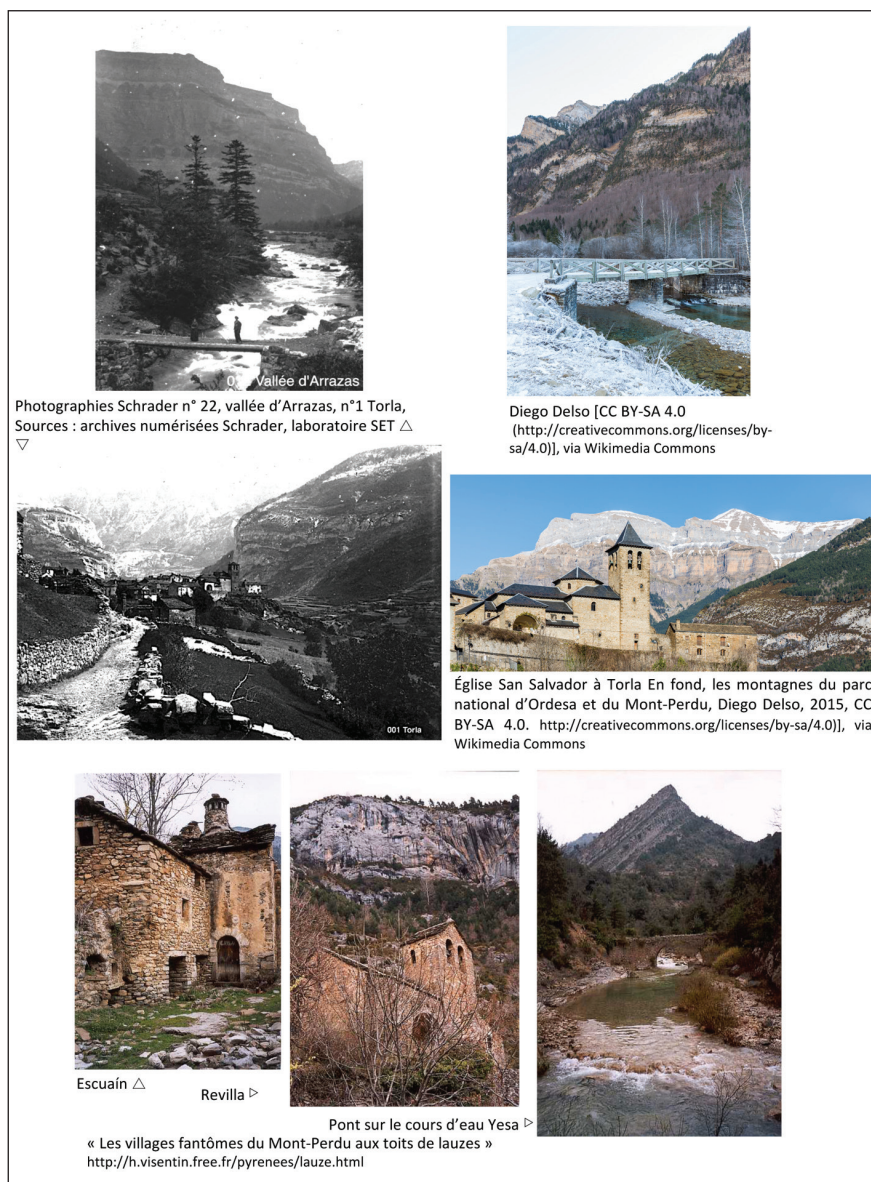


Figure 7. Les vallées pittoresques : villages habités, villages désertés.

une plus grande curiosité sur le fonctionnement des paysages, des milieux mais aussi de la relation de l'homme à la nature. Ces blogs génèrent beaucoup plus de créativité que cela soit dans les types de commentaires, dans les références ou bien dans les techniques visuelles utilisées. Un des exemples emblématiques à ce sujet, actuellement observable sur internet, est le traitement particulier du

cirque de Barrosa<sup>3</sup> (Figure 1). L'auteur du blog, médecin retraité originaire de la région de Toulouse, également membre d'un club de randonneurs, a une passion naturaliste par le dessin et la photographie (Figure 8). Se proposant de faire découvrir ce lieu peu connu des pyrénéistes français, il donne, dans la rubrique « contacts », ses 7 bonnes raisons de s'intéresser au cirque de Barrosa : beauté, singularité, géologie, exploitation minière, rapports transfrontaliers, histoire nationale espagnole et histoire du pyrénéisme avec la mention de F. Schrader. Les premières raisons données sont de l'ordre de la beauté et de la singularité : « *Un des plus beaux des Pyrénées, ce cirque a de quoi séduire les MONTAGNARDS. (...) Singularité : il est traversé à mi-hauteur par les vestiges d'un extraordinaire CHEMIN MULETIER.* » L'intérêt scientifique géologique, à partir d'un chemin installé sur une corniche naturelle, est fortement développé par l'auteur. Il fait référence à l'histoire de l'exploitation minière du site. C'est à ce niveau que l'auteur propose une série de croquis géologiques dessinés à la main et colorés en fonction des roches en présence. Il allie alors ses croquis et ses photos dans une comparaison visuelle. C'est aussi à cette occasion, que le site aborde l'itinéraire de F. Schrader et sa vision du cirque de Barrosa en 1877 comparée à celle d'un autre pyrénéiste français Lucien Briet de la même période : une controverse a opposé les deux pyrénéistes sur la localisation et la forme réelle de ce cirque (Dalzin, 2007 ; Sévilla, 2013a). Dans le blog, les photos et croquis sont mis en perspective pour montrer que les deux pyrénéistes n'ont pas abordé le cirque par le même itinéraire : « *Schrader et Briet n'ont pas vu le même cirque. En effet SCHRADER, lorsqu'il a découvert le cirque de Barrosa en 1877, sans s'avancer suffisamment dans la haute vallée du rio Barrosa, n'en a vu que la grande partie sud (qui constitue pour lui "le cirque de Barrosa à proprement parler"), mais pas la petite partie nord, qui ne figure pas nettement sur la vue idéale dessinée par lui pour les guides Joanne, ni sur les cartes au 1/100000 qu'il a dressées en 1877 et 1887* ». L'histoire du pyrénéisme est donc, selon l'auteur, inscrit dans le site de Barrosa. Il insiste également sur l'intérêt du site dans l'histoire locale avec les relations transfrontalières Espagne / France mais également dans l'histoire nationale : l'histoire de la poche de Bielsa (Bolsa de Bielsa) qui opposa les armées républicaines et franquistes en 1938 entraînant l'exode de civils en France.

Les relations actuelles des blogs individuels à F. Schrader tiennent à la fois de la mémoire de son passage et de ses intérêts pour le relief et la géologie, voire aujourd'hui pour la flore. On voit donc la permanence des éléments naturalistes qui « fabriquent » un paysage de haute montagne : ce sont avant tout des hauts lieux montagnards pour des pyrénéistes avertis. Les références aux apports de F.

3 <http://cirquedebarroa.free.fr> [consulté le 19 février 2017].



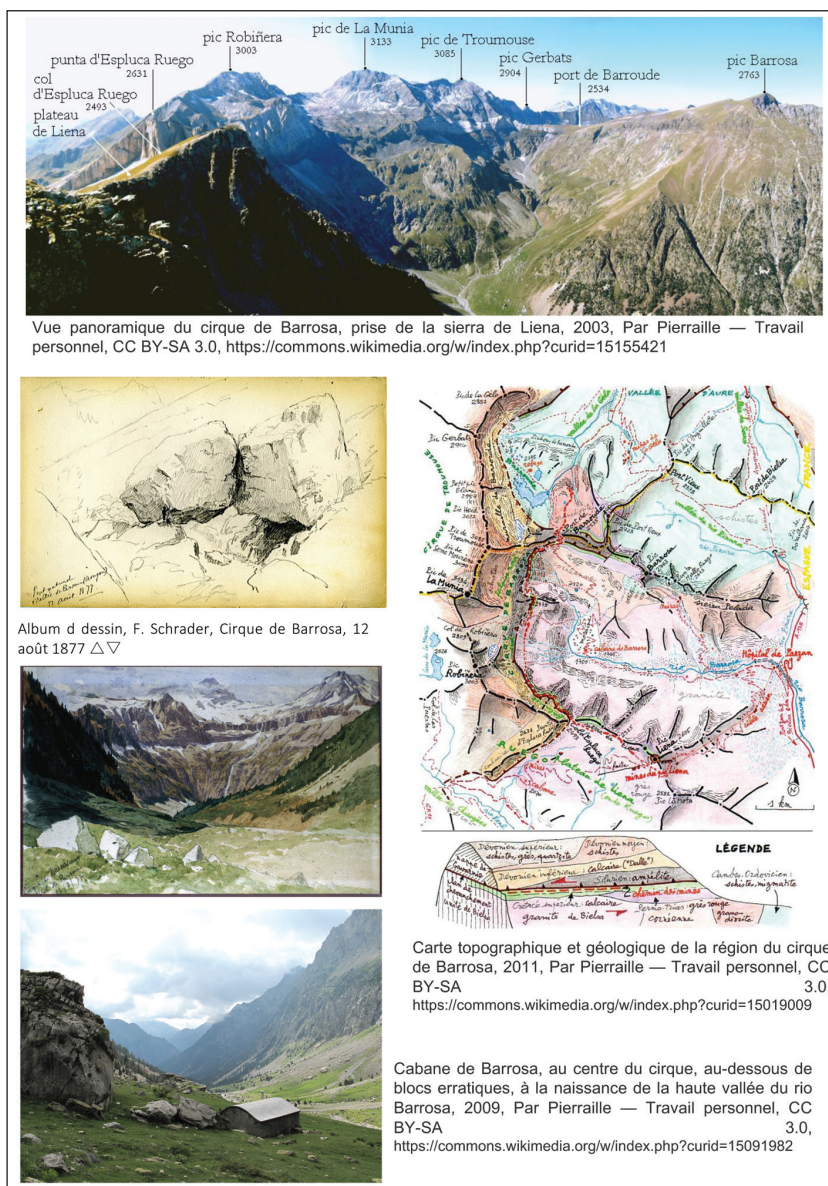


Figure 8. Dessiner, cartographe, photographe d'hier à aujourd'hui, l'exemple du cirque de Barrosa.

Schrader sont donc toutes reliées à la pratique de la haute montagne. A part des blogs individuels, la plupart des clubs, associations de montagnards qui éditent des revues se réfèrent aussi à Schrader mais surtout dans son apport cartographique (Sevilla, 2013b).

## Conclusion

Les panoramas de haute montagne sont l'élément essentiel de permanence entre les itinéraires de F. Schrader et ceux d'aujourd'hui. Ils marquent de fait la pérennité des pratiques pyrénéistes depuis plus de 150 ans. Le même type d'illustrations se retrouve donc entre les deux périodes avec néanmoins une explosion actuelle du nombre des images au détriment des textes : l'émotion passe désormais davantage par l'image que des textes et récits. Les valeurs esthétiques du grandiose et du sublime sont toujours là, elles concernent surtout les paysages géologiques de haute altitude, véritables hauts lieux, que les randonneurs avertis plébiscitent par le biais de photographies de plus en plus nombreuses mais homogènes. La mémoire de Schrader et des premiers pyrénéistes est également convoquée. Il s'agit moins d'institutions publiques que d'individus qui s'intéressent à l'histoire des lieux, qui recherchent des documents pour illustrer leurs randonnées, qui prennent de la profondeur historique pour comprendre les lieux parcourus. La matérialité même de ces lieux qui bougent peu dans leurs caractéristiques naturalistes (les temps longs géologiques) permet d'encore mieux poser la question de la mémoire. La pratique des premiers pyrénéistes, leur intérêt scientifique et esthétique face à la montagne a construit un sens vécu (Buttimer, 1979 ; Damery, 2004). Ces premières expériences diffusées au plus grand nombre grâce aux récits et aux guides (Hancock, 2003), construisent les lieux dans une temporalité plus humaine et sociale. Cette « mise en société » de la nature construit les représentations collectives dans la durée. La combinaison de la matérialité, des valeurs de la société et du temps amène à la patrimonialisation de ces lieux, à leur revendication par la société comme un héritage à transmettre (Graham et al., 2000 ; Bouisset & Degrémont, 2013a, 2013b).

Mais les visiteurs sont là aussi pour les vallées et leurs éléments anthropiques. Le côté pittoresque de paysages « charmants » permet la rencontre entre les visiteurs, la nature et l'histoire. Ce type d'illustrations s'est fortement développé au regard de la production de F. Schrader. Les paysages humanisés ont connu une déprise agraire importante et une partie des terroirs que F. Schrader a connu actifs n'existent plus. Le découpage esthétique, sublime en haut et pittoresque en bas reste malgré tout d'actualité. A la seule beauté, telle que véhiculée à l'époque par F. Schrader, se rajoute maintenant la nostalgie mais plus encore la mémoire de la société agro-pastorale traditionnelle et de ses « vestiges ». Ils sont aujourd'hui présents dans l'iconographie sous forme de mémoires matérielles et immatérielles (Badía, 1997) qui mènent à une patrimonialisation collective même si elle n'a pas été institutionnalisée comme les paysages naturels du parc national Ordesa-Mont Perdu. Une partie de ces « vestiges », le bâti essentiellement, sert de « base » pour



l'activité qui a remplacé l'agriculture : le tourisme. On joue bien sur la mémoire des paysages anciens même s'ils sont « incomplets » par rapport aux activités humaines du XIX<sup>e</sup> siècle. Une véritable iconographie s'est donc mise en place (Gottmann, 1952 ; Barthes, 1964 ; Debarbieux & Rudaz, 2010) en médiatisant la relation actuelle des hommes à ces lieux. La matérialité de lieux montagnards, « immuables » en tout cas en apparence, alliée aux représentations esthétiques et à la mémoire construisent un rapport social (Cosgrove, 1984 ; Duncan & Duncan, 2001) voire un imaginaire social (Bailly, 1989 ; Bozonnet, 1992) qui perdurent dans le temps.

## Bibliographie

- Auriol G. (1997), « Un parcours de jeunesse pas si simple », *Franz Schrader 1844 – 1924, l'homme des paysages rares*, Hélène Saule-Sorbé (dir.), Pau, Editions du Pin à crochets, tome 1 : un homme, un géographe, chap. 1, pp. 19-39.
- Badía A., Fontana C., Vivez P. (1997), *Relaciones históricas del valle de Bielsa con Francia / Rapports historiques de la vallée de Bielsa avec la France*, Villa de Bielsa, Museo etnológico municipal Bielsa, 164 p.
- Bailly A. (1989), « L'imaginaire spatial. Plaidoyer pour la géographie des représentations », *Espace-Temps*, n° 40-41, p. 53-58.
- Barats Ch. (dir.) (2013), *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, collection U Sciences humaines et sociales, 258 p.
- Barthes R. (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, p. 40-51.
- Bédart M. (2002), « De l'être-ensemble à l'être-au-monde : le rôle du haut-lieu », *Anthropologies*, vol. 24, n°2, p. 229-241.
- Berdoulay V., Degremont I., Laplace-Treytoure D. (2010), « Savoir-être-au-lieu et mise en patrimoine de la nature dans les stations thermales des Pyrénées (XI-X<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s.) », *Géographie et cultures*, n°73, Image et espace public, p. 39-62.
- Berdoulay V. & Saule-Sorbé H. (1999), « Franz Schrader face à Gavarnie, ou le géographe peintre de paysage », *Mappemonde*, n°55, 3, pp. 33-37.
- Berdoulay V. & Saule-Sorbé H. (1998), « La mobilité du regard et son instrumentalisation, Franz Schrader à la croisée de l'art et de la science », *Finisterra*, XXXIII, 65, p. 39-50.

- Bouisset C., Degrémont I., Sevilla, J. (2010), « Le patrimoine naturel en Aquitaine vu du Web : discours, valeurs, fonctions », *Sud-Ouest Européen*, n°30, p. 85-98.
- Bouisset C., Degrémont I. (2013b), « Construire un patrimoine naturel : valeurs (de société) contre critères (officiels) ? L'exemple de hauts lieux montagnards pyrénéens », *VertigO – la revue électronique des sciences de l'environnement*, Hors série n°16 [En ligne] URL : <http://vertigo.revues.org/13750>
- Bouisset C., Degrémont I. (2013), « La Patrimonialisation de la nature : un processus en renouvellement », *L'Espace géographique*, 2013/3, Tome 42, p. 193-199. URL : <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2013-3.htm>
- Bozonnet J.P. (1992), *Des monts et des mythes. Imaginaire social de la montagne*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 294 p.
- Broc N. (1974), « Pour le cinquantenaire de la mort de Franz Schrader (1844 – 1924), *Revue géographique des Pyrénées du Sud-Ouest*, vol. 45, n°1, p. 5-16.
- Buttimer A. (1979), « Le temps, l'espace et le monde vécu », *L'espace géographique*, n.° 4, p. 243-254.
- Cosgrove D. (1984), *Social formation and symbolic landscape*, Londres, Croom Helm, 332 p.
- Dalzin C. (2007), *A travers le Haut-Aragon dans les pas de Lucien Briet 1902-1911*, Pau, Editions Cairn, 227 p.
- Damery C. (2004), « Le lieu patrimonial ou la rencontre du visiteur avec le patrimoine naturel », *Hégoa*, n° 24, p. 11-18.
- Daumas M. (2007), *Un géographe dans les Pyrénées aragonaises*, Pau, Editions Cairn, 117 p.
- Debarbieux B., Rudaz G. (2010), *Les faiseurs de montagne, imaginaires politiques et territorialités : XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, collection « Espaces et milieux », 373 p.
- Duncan J. S., Duncan N. G. (2001), « The Aestheticization of the Politics of Landscape Preservation », *Annals of the Association of American Geographers*, 91 (2), p. 387-409.
- Graham B., Ashworth G.J., Tunbridge J.E. (2000). *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*. London: Arnold, Oxford University Press, 288 p.

- Gottmann J. (1952), *La politique des Etats et leur géographie*, Paris, A. Colin, coll. Sciences politiques, 228 p.
- Hancock C., (2003), *Paris et Londres au XIX<sup>e</sup> siècle, Représentations dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS Éditions (Espaces et Milieux), 357 p.
- Klingender F. (1988), « Le sublime et le pittoresque », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, Vol. 75 (Sur l'art), p. 2-13.
- Oakley A. (1923), *Hill-towns of the Pyrenees*, illustrations by Thornton Oakley, New York, The Century Co, 449 p.
- Pallaruelo Campo S. (2006), *Comarca de Sobrarbe*, Disputacion Général de Aragon, ColeccionTerritorio, 23, 398 p.
- Riegl A. (1903, rééd. 1984). *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, coll. "Espaces", 122 p.
- Saule-Sorbé H. (1997), « Introduction », *Franz Schrader 1844-1924, l'homme des paysages rares*, Hélène Saule-Sorbé (dir.), Editions du Pin à crochets, tome 1 : un homme, un géographe, 214 p.
- Schrader F. (1998), *A quoi tient la beauté des montagnes ?*, conférence faite au Club Alpin Français, 25 novembre 1897, + Panorama des hautes-Pyrénées du sommet du Pic de Piméné, Pau, Editions du Pin à crochets, 29 p.
- Schrader F. (1877), « Montagnes de Bielsa et pic de Cotiella (Pyrénées françaises et Pyrénées espagnoles) », *Annuaire du Club Alpin Français*, courses et ascensions, p. 17-39.
- Sevilla Álvarez J., (2013a) : «Le regard de Franz Schrader à l'origine de la patrimonialisation du Haut - Aragon», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, número 74, pp. 173-196
- Sevilla Álvarez J., (2013b), «Le rôle du Centre excursionniste de Catalogne et de la Société Penalara dans la patrimonialisation des Pyrénées Aragonaises (fin XIXe) – début XXe siècle», *VertigO – la revue électronique en science de l'environnement, hors série Patrimonialisation de la nature*, n°16.
- Sindicato de iniciativa y propaganda de Aragon (1933), *Ruta del Pirineo español*, Ediciones turismo, imprenta I.T.Y.C.E., S. A., Zaragoza, 30 p. + photos.

## HAYAO MIYAZAKI: PAISAJE Y NATURALEZA<sup>1</sup>

Marcella Schmidt di Friedberg  
*Università di Milano-Bicocca*

Il mio contributo vuole avvicinare il tema “Paisajes pintados. Paisajes fotografiados” attraverso un altro strumento di rappresentazione: il cinema. Da alcuni decenni il cinema è entrato a fare parte degli strumenti di rappresentazione geografica e ha acquistato un ruolo importante nella didattica della geografia. Quale tipo di realtà ci propone, tuttavia, il cinema? Spiega Elena dell’Agnese, facendo riferimento a Dematteis (1985): “Come ogni altra forma di geo-grafia (cioè di narrazione del mondo), anche quella che scaturisce dalla cultura popolare è uno strumento di “normalizzazione”, ovvero una modalità di rappresentazione che produce e ri-produce della realtà in conformità con le relazioni di potere esistenti” (dell’Agnese, 2007, p. 65). Il cinema ci può trasmettere un messaggio estetico, politico e culturale mediante la trasformazione delle modalità visuali e dello sguardo: “The camera does not mirror reality but creates it, endowing it with meaning, discourse, and ideology. And this endowment can and should be contested” (Aitken, Zonn (a cura di), 1994, p. 21).

Il “nuovo sguardo” sul mondo del cinema si riflette sull’ambiente e sul paesaggio, reale o immaginario, che fa da sfondo alla scena, un elemento sempre fondamentale nella rappresentazione cinematografica: “Durante los últimos cien años se ha conformado una nueva manera de ver el paisaje, ya no se trata de una manera pasiva en la que el espectador, atento y culto, observa una pintura desde distintos ángulos, acercándose o alejándose y empleando todo el tiempo que juzgue necesario para su contemplación. Ahora el nuevo espectador permanece en su butaca y es el nuevo paisaje, el paisaje filmico, el que se mueve ante él y organiza, a su manera, el tiempo y el espacio. El cine se ha convertido en el último siglo en un instrumento de enorme poder para la conformación y difusión de imágenes del espacio geográfico” (Gamir Orueta, 2012).

Il paesaggio e l’ambiente, ripresi dalla realtà o dalla forza dell’immaginazione, possono fare da sfondo a una storia o costituire il messaggio stesso della narrazione: “A prescindere dalla trama e dalle intenzioni degli autori, infatti, ogni film parla,

---

1 Una versione precedente di quest’articolo, riveduto e modificato, è stata pubblicata come “Un parco per Totoro”, in E.dell’Agnese, A. Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente e territorio*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 107-118.

in qualche modo, di ambiente, in quanto non può fare a meno di rappresentare il contesto (e dunque l'ambiente, non importa quanto alterato) dove si situa l'azione, attribuendo a questo contesto un significato e dunque articolando concezioni di ambiente e natura, capaci condizionare variamente l'agire degli esseri umani in tale direzione" (dell'Agnese, 2011, p. 21). Nella rappresentazione cinematografica il paesaggio può comunque scomporsi, accavallarsi, trasformarsi, senza limiti spaziali o temporali; lo spazio diventa "un espacio diegético, el espacio de una historia filmada, que puede tener tantas dimensiones como haya concebido el autor de la misma" (Gamir Orueta, 2012).

I mondi fantastici della science fiction e dei cartoni animati consentono di accedere a tali nuove dimensioni non considerate normalmente né dalla geografia né dalla cartografia, e allo spazio dell'immaginazione. Attraverso il cinema, il mondo che ci circonda viene riletto da altri punti di vista, si veicolano nuovi contenuti, sovvertendo le impressioni ricevute dai sensi. Lo spazio filmico consente così di trasmettere le illusioni visuali della fantasia e del mondo dei sogni. Anamorfosi, progressioni frattali, illusioni geometriche emergono, ad esempio, dalle opere di Salvador Dalí che si cimenta con il cinema nello sconvolgente cortometraggio *Un Chien Andalou* (1929), realizzato in collaborazione con il regista Luis Buñuel, o nel cartone animato *Destino* (2003), realizzato con Walt Disney. Lo spettatore è coinvolto nella narrazione labirintica, aggressiva e discontinua dell'immaginazione onirica degli artisti. Lo stesso montaggio, un susseguirsi di immagini rapidissime, in continua trasformazione, e di libere associazioni che disorientano chi guarda, diventa uno strumento di sovversione: "With the twentieth century, the further dismantling of linear perspective in a variety of areas began to take hold. Cinema supplements photography with the articulation of different temporal perspectives. Montage becomes a perfect device for destabilizing the observer's perspective and breaking down linear time. Painting abandons representation to a large extent and demolishes linear perspective in cubism, collage, and different types of abstraction. Time and space are reimagined through quantum physics and the theory of relativity, while perception is reorganized by warfare, advertisement, and the conveyor belt" (Steyerl, 2012, p. 22).

I cartoni animati, a loro volta, possono trasmettere valori ideologici e culturali. Commenta il filosofo Slavoj Žižek: "Pero, además, creo que realmente se puede aprender mucho de los films: en el cine se puede encontrar la ideología en su estado de máxima pureza. Si uno quiere saber cómo es una sociedad determinada, tiene que ir al cine; allí se muestran las tendencias que dominan una época. Tomemos el ejemplo de los dibujos animados ¿Qué imagen de sociedad nos brindan los cortometrajes de Tom y Jerry? Un sistema de competencia exacerbada,

seres que se matan unos a otros; un universo extremadamente agresivo, horrible. Esos dibujos describen cruelmente la lucha por la supervivencia y, en cierto modo, son mucho más realistas que lo que se percibe a diario en la realidad precisamente porque son fruto de la imaginación” (Žizek, 2004<sup>2</sup>).

Hayao Miyazaki, l'autore al centro di questo contributo, è nato a Tokio il 5 gennaio 1941 e nel 2013 si è ritirato dalla regia; egli rimane una delle figure più celebri della storia del cinema di animazione, oltre a un attivissimo autore di manga. La sua opera continua ad avere uno straordinario successo in Giappone, con record di incassi, ed è anche molto conosciuta all'estero. La sua fama internazionale si è accresciuta dopo le vittorie dell'Orso d'Oro a Berlino, il Premio Oscar per *La città incantata* (2001) –unico cartone animato giapponese finora ad avere ottenuto tale riconoscimento–, il Leone d'Oro al festival di Venezia nel 2005 e l'Oscar alla carriera nel 2014. Nel 1985, Miyazaki, fondò insieme a Isao Takahata, lo Studio Ghibli ove ha prodotto alcuni dei suoi migliori lungometraggi, come *Il mio vicino Totoro* (1988), *La principessa Mononoke* (1997), *La città incantata* (2001) *Il castello errante di Howl* (2004) e *Ponyo sulla scogliera* (2008) (Montero Plata, 2012). Per il successo dei suoi film d'animazione Miyazaki è stato paragonato a Walt Disney ma, allo stesso tempo, egli è considerato l'anti-Disney per eccellenza per il suo dichiarato 'antiamericanismo'. Dalla sua opera emerge una dichiarata impronta pacifista, ecologista e femminista. Miya-San, come rispettosamente è chiamato in Giappone, è anche considerato il “Maestro del Ma”: in giapponese Ma (間) significa, pausa, intervallo, interruzione di un'attività, nel cinema è un momento di arresto in mezzo a una scena. Spiega Miyazaki: “We have a word for that in Japanese. It's called ma. Emptiness. It's there intentionally. [...] He clapped his hands three or four times. The time in between my clapping is *ma*. If you just have non-stop action with no breathing space at all, it's just business. but if you take a moment, then the tension building in the film can grow into a wider dimension. If you just have constant tension at 80 degrees all the time you just get numb” (Ebert interview, 2012<sup>3</sup>).

Il disegno tradizionale che prevale in molte opere dello studio Ghibli deriva dallo sforzo di limitare al massimo l'intervento del computer (10%), in modo da ottenere un risultato di alta qualità estetica. Nell'intervista di Roger Ebert, Miyazaki dichiara: “We take [handmade] cell animation and digitize it in order to enrich the visual look, but everything starts with the human hand drawing. And the color

2 Entrevista a Slavoj Žizek: El cine, espejo de censuras e ideologías, Verónica Chiaravalli 02.05.2004, *La Nación*. Domingo 2 de mayo de 2004. <http://www.lacan.com/Žizek-cine.htm>

3 Hayao Miyakazi Interview by Roger Ebert, September 12, 2002, <http://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview>



standard is dictated by the background. We don't make up a color on the computer. Without creating those rigid standards we'll just be caught up in the whirlpool of computerization" (Ebert interview, 2012). Egli, tuttavia, non rifiuta la tecnologia ma si confronta continuamente con essa sia nei contenuti sia nella realizzazione dei film.

La scala è un altro elemento geografico di grande rilievo nel cinema. Nella rappresentazione del paesaggio si può giocare con rapidi e continui mutamenti di scala e anche in questo Miya-San è un maestro: "There's something that Miyazaki-san does better than anybody else in the animation industry. He's great at giving things a sense of scale. It's a hard thing to do, especially in animation. With animation you achieve scale –weight and size– purely through movement" (John Lasseter in Miyazaki, 2014, p.11). I giochi di scala sono particolarmente evidenti nelle riprese aeree, molto frequenti nelle sue pellicole, che permettono allo spettatore di muoversi nel paesaggio, con repentini campi di prospettiva, dalla terra all'aria. Nella passione per gli aerei e le macchine volanti si può leggere un elemento biografico dell'autore (vedi *Porco Rosso*, 1992, e soprattutto, *Si alza il vento*, 2013) e la radice del suo pacifismo. Il padre di Hayao produceva timoni per gli aerei di combattimento A6M Zero usati dal Giappone nella seconda guerra mondiale ed egli condivide i "beautiful but cursed dreams" dei suoi protagonisti: "But remember this, Japanese boy [...] airplanes are not tools for war. They are not for making money. Airplanes are beautiful dreams. Engineers turn dreams into reality" (Miyazaki, *The Wind Rises*, 2013).

Nel settembre del 2009 è finalmente arrivato nelle sale italiane uno dei primi capolavori di Miyazaki *Il mio vicino Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988). Il film, tra i più amati dal pubblico giapponese<sup>4</sup> (la prima versione inglese di Fox Video è del 1993, quella Disney del 2006), è centrato sulla descrizione idillica del mondo rurale: un padre con due piccole figlie lascia la città per andare a vivere nelle colline di Sayama, nei pressi di Tokyo, e stare così più vicino alla moglie, ricoverata in ospedale per una malattia polmonare; l'azione si svolge nella cornice della pacifica vita di campagna della fine degli anni Cinquanta, tra paesaggi incontaminati e i loro abitanti, felici contadini e spiriti benigni (*kami*), un mondo ricco di fantasia, sullo sfondo delle risaie e del villaggio tradizionale (*satoyama*): «E' importante notare che questo film nostalgico fu realizzato nel 1988, al picco della *buburu*, la Bolla, un periodo di crescita economica descritto da alcuni come "la massima concentrazione di ricchezza nella storia del mondo" [...]. I film di Miyazaki rimpiangono l'abbandono della pienezza di un'infanzia passata nei boschi o la spiritualità

<sup>4</sup> Si tratta di uno dei pochi film giapponesi che il regista Akira Kurosawa ha inserito nella lista dei propri 100 film preferiti (Kurosawa A., *A Dream is a Genius*, Bungeishunju, 1999).

appassionata che deriva dal sentirsi parte della natura e della tradizione sociale»<sup>5</sup> (Wright, 2005, p. 29). Totoro, lo spirito che abita un enorme albero di canfora,<sup>6</sup> è immaginato da Miyazaki come un grande animale peloso, tra il gatto e l'orso, pronto a correre in aiuto alle bambine nei momenti di difficoltà: «Tutto il film è un omaggio al Giappone rurale soffocato dall'urbanizzazione selvaggia. Le opere e i giorni della vita di campagna sono celebrati con grande partecipazione sentimentale e straordinaria bellezza figurative. I meravigliosi sfondi paesaggistici realizzati dallo staff diretto dallo scenografo Kasuo Oga [...]. I campi, gli orti, le risaie, i bacini per l'allevamento delle ostriche, così come i cespugli, i boschi, le distese di fiori selvatici esprimono visibilmente quell'ideale di convivenza fra la natura selvatica e quella addomesticata dal lavoro dell'uomo in cui consiste uno dei messaggi principali del film» (Bencivenni, 2003, p. 87).

Con *Porco Rosso* e l'ultimo, *Si alza il vento*, *Il mio vicino Totoro* è uno dei film più densi di ricordi dell'infanzia di Miyazaki, trascorsa a Tokorozawa, nella prefettura di Sayama, ove il film è ambientato. Autobiografico è pure il ricordo della madre, afflitta da tubercolosi spinale e ricoverata in ospedale. All'infanzia di Miyazaki appartiene la casa ove la famiglia si trasferisce, rappresentata in tutti i minimi dettagli e ambienti:<sup>7</sup> nel 2005, all'interno del *Memorial Park* della *World Expo* di Aichi, vicino a Nagoya, dedicata al tema *Nature Wisdom*, la casa del film fu ricostruita, come modello ideale della dimora tradizionale giapponese.

Se, come spiega Ingram: «Un film 'ambientalista', quindi, è un'opera ove il tema ambientale è sollevato in maniera esplicita ed è centrale per la narrazione» (Ingram, 2000, p. VII), il film di Miyazaki non può certo essere definito un film ambientalista. Non c'è qui l'intenzione di salvare il mondo, né è presente l'ambientalismo mainstream di Hollywood o il messaggio salvifico universale. Spiega Miyazaki: «Non stiamo cercando di risolvere i problemi globali. Non ci può essere un lieto fine nella lotta tra gli dei schierati e gli umani»<sup>8</sup>. Miyazaki è ambientalista com'è pacifista o femminista<sup>9</sup>, il suo è soprattutto un film

5 Le traduzioni dall'inglese, ove non altrimenti indicato, sono mie.

6 Il grande albero e, soprattutto, l'albero della canfora (*Cinnamomum camphora*, in giapponese *kusu*), spesso coltivato nelle grandi città, ha un ruolo importante nella tradizione giapponese. Il simbolismo del grande albero torna nell'opera di Miyazaki *Laputa - castello nel cielo* (*Tenku no Shiro Laputa*, 1986) (Azzano, 2009).

7 Nella versione americana del film si era considerata l'ipotesi di tagliare la scena ove le bambine, secondo l'abitudine giapponese, fanno il bagno insieme al padre nella grande vasca comune, perché poteva urtare la sensibilità del pubblico americano.

8 Hayao Miyazaki, *Project proposal of Mononoke Hime*, [www.nausicaa.net](http://www.nausicaa.net).

9 In un'intervista alla CNN così Miyazaki commenta il suo presunto ambientalismo, pacifismo e femminismo: «The themes you just mentioned are just on the surface of the piece. And what I really want to do is reach people's subconscious and touch their hearts. That's what I want to do» (Interview with Animator and Director Miyazaki about His Work, Influences, and Response to

giapponese. In un'intervista del 1997 alla *CNN* egli dichiara: «Mi preoccupa solo come il mio film sarà considerato in Giappone. Francamente non mi preoccupa molto come sarà interpretato altrove» (Wright, 2005, p. 2). Nella concezione giapponese è assente il dualismo occidentale che mette natura e cultura in un'opposizione binaria; la natura è piuttosto percepita come: «Una 'totalità auto-esistente spontaneamente' (*onozukara shikari*), come l'essenza di un tutto, includendo di conseguenza sia l'umano, sia la dimensione del 'divino'» (Kyburz, 1997, p.273). Natura e cultura sono entrambe nella posizione di soggetto in una relazione dialettica. In tale armonia tra due soggetti (cultura e natura) che non si annullano a vicenda non esiste uno stato di natura precedente alla civilizzazione, né la totale immersione nella natura del panteismo (Berque, 1986). Keiichi Takeuchi così spiega l'idea giapponese di natura: «Il termine *shizen*, che corrisponde più o meno a quello di 'paesaggio' in Occidente, è spesso utilizzato in riferimento all'apparenza visuale della natura. *Shizen*, tuttavia, non è mai concepito come un semplice ambiente fisico sottomesso all'azione umana (l'uomo considerato come la più elevata creazione di Dio e destinato a dominare ogni cosa). Nella tradizione panteista e sciamanica della cosmologia giapponese non può esistere una tale gerarchia. Una grande varietà di divinità s'identifica con i vari aspetti della natura: il sole, la luna, le montagne, i venti, ecc. Nella mitologia giapponese tutti gli elementi del paesaggio naturale corrispondono a una o più divinità» (Takeuchi, 2000, p. 216).

Nei film di Miyazaki il paesaggio e la natura hanno sempre un ruolo determinante e riflettono nella loro dinamicità le emozioni dei personaggi: «The impression we have of a landscape changes dependibg on the emotions of the person viewing the landscape. Nature that is generous is, at the same time, nature that is ferocious» (Miyazaki, 2014, p. 335). Gli anime e i manga ci spiegano molto sulla vita popolare del Giappone e ci introducono a un sapere radicato e situato. Per Kenji Sato, l'enorme successo dell'animazione nel paese è dovuto proprio alla sua mancanza di realismo e alla sua: «Abilità unica di sfruttare l'attrazione e il fascino dell'irreale» (Sato, 1999, p. 24). E' questo il caso del paesaggio di Totoro e della sua distanza dalla vita quotidiana degli anni Ottanta: «Ambientato nel Giappone, approssimativamente degli anni Cinquanta, *Totoro* racchiude un mondo ove la natura e la scena rurale non solo svolgono un ruolo importante nella vita della gente, ma anche fanno da ponte verso il mondo del soprannaturale e della magia» (Napier, 2001, p. 128).

Gli spiriti della natura, i *kami* –sono *kami*, oltre ai *totoro*, i *kodama* de *La principessa Mononoke* (1997), le palline nere– *susuwatari*, *makkuro kuroske* –di *Totoro* e de *La Città incantata* (2001)–, l’albero sacro identificabile per la *shimenawa* (corda sacra di riso e carta) che lo avvolge, i tempietti e le statue buddiste sono i segni evidenti, impressi nel paesaggio, del culto shintoista e buddista. Miyazaki, tuttavia, rifiuta senza mezzi termini qualsivoglia appartenenza o pratica religiosa: «Questo film non ha nulla a che fare con lo shintoismo o altre religioni» (Mc Carthy, 1999, p. 121), egli dichiara. Il film: “Come spesso accade con Miyazaki, è piuttosto il frutto di una sua mitologia personale. Come spiega in un’intervista, il regista si sente figlio della modernizzazione ed estraneo suo malgrado alle tradizioni più antiche: “Il Giappone si è modernizzato. Totoro e i suoi amici sono dei fantasmi di transizione che rappresentano questo Giappone che oscilla fra tradizione e modernità [...] In questo senso, purtroppo anch’io sono qualcuno che si è modernizzato” (Bencivenni, 2003, p. 83-84).

Di religione è comunque intriso l’ambiente tradizionale del Giappone rurale, il *satoyama*, come la sua cultura, ed è questo un fatto che non si può ignorare. La visione di Miyazaki coniuga tecnologia e tradizione in una visione essenzialmente giapponese. Secondo Wright: «I suoi film non rielaborano specifiche storie – egli piuttosto parte dalle fonti per creare un ibrido “mito moderno” giapponese accessibile (in modi diversi) al pubblico postindustriale di tutto il mondo. [...] Il suo lavoro può essere inteso allo stesso tempo come una reinvenzione e un sovvertimento dei miti culturali, l’esposizione della complessità dei problemi della vita, piuttosto che la loro semplificazione» (Wright, 2005, p. 9).

Nell’opera di Miyazaki l’antico e il moderno si fondono alla ricerca di una nuova dimensione fantastica e spirituale del mondo di oggi che non coincide né con il nazionalismo né con il mito dell’identità giapponese, nella sua dimensione politica: “Bien que les positions écologistes de Miyazaki aient de toute évidence une résonance à l’international, ces conflits territoriaux n’en illustrent pas moins une problématique identitaire spécifiquement japonaise [...] Plus largement, Miyazaki semble suggérer à travers sa mise en scène l’existence d’un lien systématique entre les apparitions des kami (les Totoros, le Chat bus) aux jeunes filles et la proximité d’espaces sacrés” (Trouillard, 2013, p. 238). Il legame tra lo shintoismo e il nazionalismo giapponese e la mitologia di un passato eroico sono, invece, considerati con sospetto da Miyazaki che prende decisamente le distanze da ogni implicazione politica-nazionalistica: “I suoi film essenzialmente tentano di re-incantare il suo pubblico con un senso di spiritualità che evita i dogmi e le

ortodossie della religione e della politica organizzata, in modo da arrivare, invece, allo stato primordiale originale dello spiritualismo nella storia umana e a come poterlo vivere oggi” (Wright, 2005, p. 3).

*Il mio vicino Totoro* appartiene al periodo di sodalizio tra Miyazaki e Isao Takahata. I due autori, esponenti della stessa generazione –Isao del 1935, Hayao del 1941– sono entrambi “figli della guerra” e i temi della “bomba”, dell’apocalisse e della violenza del periodo bellico tornano a più riprese nei loro film: li troviamo nella tragedia di *Una tomba per le lucciole* (*Hotari no haka*) di Takahata, nei mondi di *Nausicaä della valle del vento* (1984) e *Laputa – Castello nel cielo* (1986) di Miyazaki; il grande albero di canfora di Totoro, per un attimo minaccioso, mentre un forte vento soffia nella scena, è stato interpretato a sua volta come una fugace immagine del fungo atomico. Scrive Lioi: «The mushroom cloud produced by Laputa’s weapon echoes, in the second frame, the shape of Laputa’s central tree, a juxtaposition that contrasts the city’s ecotopian and dystopian potential. This is not the only time Miyazaki has contrasted a sheltering tree with the mushroom cloud – in *My Neighbor Totoro* (1988), the magical growth of a camphor tree suggests a kind of “green bomb” in which the explosion of canopy marks the resistance to the destruction of Hiroshima and Nagasaki” (Lioi, 2010, p. 10). Hayao e Isao si incontrano nel più importante studio di animazione giapponese, la *Toei Animation* (1963) e nel 1985 fondano insieme lo studio Ghibli. Nel 1988, per ragioni di produzione, al realismo drammatico di *Una tomba per le lucciole* di Takahata che descrive l’inferno di Kobe nel 1945, viene accostato il più favolistico *Il mio vicino Totoro*; i due lungometraggi escono contemporaneamente, in base a un programma comune che permette al pubblico di vederli insieme, con lo stesso biglietto: si tratta di due film diversissimi e ci si affida alla notorietà del libro semiautobiografico *Una tomba delle lucciole* di Akiyuki Nosaka sulla tragedia del Giappone devastato dalla guerra nel 1945, per diffondere l’idillio rurale di *Totoro*.

Miyazaki si è sempre mostrato molto sensibile ai temi della guerra e delle catastrofi ambientali che hanno investito il suo paese. Il suo attivismo militante, oltre che nelle immagini distopiche dei suoi film, appare in azioni di sostegno a gruppi ambientalisti locali e alle comunità delle aree devastate dal terremoto<sup>10</sup> e dallo tsunami del 2011<sup>11</sup>. Dopo l’incidente di Fukushima, lo Studio Ghibli non ha più utilizzato elettricità prodotta da centrali nucleari: “I think we should stop

10 Per un’interessante coincidenza, l’ultima scena di *Si alza il vento* (2013), dove con estremo realismo è descritto il grande terremoto del Kanto del 1923, fu girata un giorno prima del terremoto e tsunami di Tohoku dell’11 marzo 2011

11 Una edizione limitata di 300 statuette fatte a mano che rappresentano il regista é stata messa in vendita per raccogliere fondi per la ricostruzione delle aree colpite dallo tsunami.

using nuclear power plants because it's an old system that we can't control"<sup>12</sup> ha dichiarato Miyazaki in un'intervista alla CNN. Nell'agosto del 2011, inoltre, l'artista è stato fotografato in una solitaria manifestazione per le vie di Tokyo, accompagnato solo da due amici e un cane, con al collo un cartello antinucleare ("no nukes").

Il messaggio ambientalista di Miyazaki si inserisce sempre nella realtà del suo paese e nelle visioni di mondi futuri ove tecnologia e natura esplorano nuove situazioni di convivenza. L'artista osserva il cambiamento negli stili di vita e nel paesaggio del suo paese e lo rielabora nei suoi film senza invocare un ritorno nostalgico al passato: "If [hand-drawn animation] is a dying craft, we can't do anything about it. Civilization moves on. Where are all the fresco painters now? Where are the landscape artists? What are they doing now? The world is changing. I have been fortunate to be able to do the same job for 40 years. That's rare in any era" (Hayao Miyazaki)<sup>13</sup>. Il cambiamento appare nei paesaggi distopici di *Nausicaa* o di *Laputa* o nella memoria del *satoyama* di Totoro. Come osserva Susan Sontag sono proprio le immagini a catturare un'evoluzione rapidissima del paesaggio: "Cameras began duplicating the world at that moment when the human landscape started to undergo a vertiginous rate of change: while an untold number of forms of biological and social life are being destroyed in a brief span of time, a device is available to record what is disappearing" (Sontag, 1977, p. 15).

Nei paesaggi post-apocalittici di *Nausicaa* troviamo un mondo invaso da gas tossici, piante invasive e insetti giganti carnivori, non per forza malvagi o destinati a scomparire per ritornare a un felice passato; la natura rimane un mistero, irrimediabilmente intriso di tecnologia che produrrà nuovi mondi e nuove forme di vita per la sua straordinaria capacità di ricrearsi. Nell'opera di Miyazaki non prevale, tuttavia, il lieto fine buonista alla Walt Disney ma appare un universo di possibilità ancora da esplorare. Così i giganti robot di *Laputa* dischiudono modalità di sopravvivenza della natura in nuovi mondi: "No matter how many weapons you have, no matter how great your technology might be, the world cannot live without love" (*Castle in the Sky*, 1986).

I temi dell'ambientalismo, del contrasto tra città e campagna e della nostalgia del passato tornano nel film diretto da Takahata e prodotto da Miyazaki, *Ponpoko* (*Heisei Tanuki Gassen Ponpoko*, 1994) che narra la lotta contro l'espansione urbana

12 Interview with Animator and Director Miyazaki about His Work, Influences, and Response to The Recent Earthquake, Tsunami, and Nuclear Disaster., Aired August 10, 2011 - 05:30:00 ET, <http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/1108/10/ta.01.html>

13 Intervista di Xan Brooks a Miyazaki, "A god among animators", Wednesday 14 September 2005 17.20 BST, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2005/sep/14/japan.awardsandprizes>



dei *tanuki*, i procioni giapponesi che vivono nelle colline di Tama, uno degli ultimi spazi verdi intorno a Tokyo. Per il contenuto –animali della foresta minacciati dalle ruspe– questo film potrebbe essere facilmente classificato appieno nel genere ambientalista, se non fosse per la forte impronta mitologica, essenzialmente giapponese: i *tanuki* si rifugiano in un tempio shintoista abbandonato e qui perfezionano l'arte di trasformazione in altre forme di vita che è loro attribuita (insieme alle volpi e ad alcuni gatti) dalla tradizione shintoista. La battaglia contro la speculazione edilizia è combattuta, quindi, da spiriti volanti e divinità e giocata sul terrore che i fantasmi del bosco producono sui media locali. Ancora una volta la conclusione del film si distanzia dall'ambientalismo hollywoodiano: l'espansione urbana non si arresta, fino a raggiungere e distruggere il tempio shintoista, rifugio dei procioni, e gli ultimi lembi di bosco; i *tanuki* si disperderanno nella città vivendo di avanzi e spazzatura o, utilizzando le loro doti trasformiste, diventeranno umani, per ingrossare le file dei piccoli impiegati e pendolari di Tokyo.

La celebrazione nostalgica della vita rurale è ancora più evidente in *Only Yesterday* (*Omoide poroporo*, 1991), capolavoro di Takahata che narra il ritorno ai riti e alle pratiche della campagna della giovane Taeko, impiegata di Tokyo: « Il paesaggio è in realtà un prodotto di 'agricoltori e natura che lavorano insieme', il che implica una connessione essenzialmente primordiale tra umani e luogo. Come in risposta a questa evocazione di un inconscio collettivo topologico, Taeko dichiara che proprio per questa ragione il paesaggio le appare così "*natsukashii*" (nostalgico), come se fosse il suo personale "*furusato*" (luogo natio)» (Napier, 2001, p. 223).

Così anche, per Napier, *Il mio vicino Totoro* "non è nostalgia: è un invito a conoscere ciò che abbiamo perso » (Napier, 2001, p. 122). Totoro è un film sul luogo e sull'infanzia, girato con la macchina da presa a livello di bambino e ci trasmette lo stimolo ad andare fuori a vedere il mondo: «Che la magia (o la potenza della fantasia umana) possa esistere nel mondo in alleanza con il mistero della natura è parte del messaggio fondamentale di Totoro» (Napier, 2001, p. 131). Il mondo di Totoro descritto dal film si propone con un intento didattico che non vuole nascondere i problemi, ma tradurli in una dimensione fantastica e ricca d'immaginazione. La visione di Miyazaki: «Incorpora un' agenda etica [...] che si esprime non solo in termini di narrazione e di personaggi, ma anche attraverso la sua straordinaria animazione. [...] Miyazaki ha il massimo potenziale per l'arte didattica» (Napier, 2001, p.123). Il messaggio di Miyazaki è il medesimo della pedagogia libertaria di Elisée Reclus: <sup>14</sup> «Spero che i bambini

<sup>14</sup> «Quelle che ai nostri giorni nelle scuole sono considerate feste eccezionali, le passeggiate, le corse nei campi, nelle lande e nelle foreste, sulle rive dei fiumi e sui greti, dovrebbero essere la regola.

abbiano sempre voglia di correre nei campi, di raccogliere delle ghiande, di giocare dentro i templi che ormai tendono purtroppo a scomparire, e di essere abbastanza curiosi per guardare sotto la veranda della casa dopo avere visto il mio film. E' tutto ciò che desidero» (intervista a Noriaki Ikeda, cit. in Bencivenni, 2003, p. 89). Totoro diventa un mito per l'infanzia, senza volere però tentare di semplificare la complessità del tema ambientale: «Miyazaki è un animatore e narratore il cui pubblico è costituito essenzialmente da bambini. Mantiene, tuttavia, nei suoi film una dimensione culturale ed etica, gravemente carente in tutti i film, di qualsiasi genere, se non nei più specializzati. Dopo aver visionato molti dei suoi magnifici film, siamo colpiti dalla chiarezza del suo messaggio sui problemi ecologici e sociali, anche quando tali problemi sono piuttosto complessi (come spesso è il caso)» (Mayumi, Solomon, Chang, 2005, p. 2).

Nel film si trovano accenni delicati a temi cupi, come la morte e la malattia: “Gli *anime* sono potenzialmente scioccanti perché rompono i codici di neotenia nordamericani e permettono agli eroi e alle eroine dagli occhi di cerbiatto di fronteggiare e perpetuare la crudeltà e la violenza adulta e animale. La loro estetica non riguarda tanto l'aspetto antropogenico o la cura, curiosamente distanziata e irresponsabile, del bambino per l'animale di pezza, quanto il possesso: il possesso dell'animale da parte dell'umano, certamente, ma anche dell'umano da parte dell'animale, ed entrambi da parte di altri soggetti” (Cubitt, 2005, p. 32). Se il messaggio ambientalista si dissolve nella straordinaria fantasia artistica dell'autore, Miyazaki, d'altro canto, spicca per il suo ruolo attivo nel sostenere i movimenti di salvaguardia del suo paese. La scena dello spirito del cattivo odore, ripulito nei bagni termali da Sen nel *La città incantata*, è un ricordo personale di Miyazaki che si dedicò con i suoi concittadini alla pulizia di un fiume inquinato nei pressi del villaggio.

L'attenzione verso l'ambiente e il paesaggio, espressa nei minimi dettagli dei suoi film, si è trasformata in un'azione diretta di tutela del territorio. Al centro di tale impegno troviamo la “foresta di Totoro”, ma l'attivismo del regista va ben oltre: ne troviamo già traccia nella *Storia dei canali di Yanagawa* (*Yanagawa Horiwari Monogatari*), prodotto nel 1987 (DVD nel 2003) da Nibariki, lo studio personale di Miyazaki, con i ricavi di *Nausicaa*, e diretto da Isao Takahata. Il documentario tratta di Yanagawa, una cittadina del Kyushu, Prefettura di Fukuoka, conosciuta come “la Venezia d'Oriente” per il suo peculiare tessuto urbano, costruito da una rete di ben 470 chilometri di canali, un tempo con funzioni di drenaggio

---

Perché è all'aria aperta solamente che noi facciamo conoscenza con la pianta, con l'animale e con il lavoratore, dove si apprende a osservarli, a farsi un'idea precisa e coerente del mondo esterno” (Reclus, E., *L'Homme et la Terre*, Vol. VI, Parigi, Librairie Universelle, 1908, pp. 445-446).

e oggi un'attrazione turistica nazionale. La rete dei canali, degradata negli anni Settanta, fu poi conservata da un movimento di cittadini. Nel 1985, dopo il successo della sua produzione di *Nausicaa*, Takahata, avrebbe voluto ambientare un altro lungometraggio sulla vita dei ragazzi di Yanagawa, ma restò così colpito dalla storia della città che decise piuttosto di girare un documentario sulla lotta che i suoi abitanti avevano condotto per depurare i canali, un tempo inquinati, e preservarli dal cemento dell'edilizia moderna. La realizzazione del film, prodotto personalmente da Miyazaki, durò ben tre anni di lavoro<sup>15</sup>.

L'associazione *Hirabari* per la protezione dell'ambiente, attiva per la salvaguardia di un'area di boschi nei pressi di Nagoya, a sua volta ha chiesto il suo aiuto: «Sostengo l'impegno di voi dell'Associazione per la Protezione dell'Ambiente di Hirabari dal profondo del mio cuore», ha risposto Miyazaki e ha aggiunto: «L'era di una popolazione in continua crescita è finita. L'era dell'espansione urbana è anche verso la fine. Siamo ora in un'epoca in cui dobbiamo ricostruire il nostro paese, roso dalle tarme e frammentato dall'eccessivo sviluppo. E' un'epoca in cui dobbiamo ricostruirlo per una vita confortevole degli umani e delle forme di vita naturali». Il sindaco di Nagoya, Kawamura, ha commentato: «Lo apprezzo molto, è una specie di dio della foresta»<sup>16</sup>.

La foresta, d'altra parte, ben rappresentata da Miyazaki ne *La principessa Mononoke*, rimane una realtà importante nel Giappone contemporaneo, dopo le imponenti campagne di deforestazione e riforestazione operate in varie fasi della storia dell'"arcipelago verde" (Knight, 1997). Secondo Knight, il paese soffre oggi di un processo di "overforestation", per la mancanza di manutenzione delle aree riforestate e il loro stato di abbandono: "In addition to the unwanted embrace of the new forest, animal invasions signal that the village is no longer fit for human habitation [...]. Ultimately, the aggressive forest is a mirror which reflects the inability of the present generation of villagers to control it as past generations have done" (Knight, 1997, pp. 721-722). La foresta è quindi molto presente nell'immaginario, nella rappresentazione e nella realtà del Giappone contemporaneo, come luogo di origine e rinascita ma anche di terrore. La ritroviamo nella letteratura, nei *manga* e negli *anime*. Per l'ambiente di foresta primordiale della *Principessa Mononoke* Miyazaki ha preso ispirazione dall'isola di Yakushima, con i suoi alberi antichissimi. Una precisa segnaletica indica l'accesso alla natura selvaggia della foresta di Shiratani, sulle pendici del Monte Takastuka, oggi chiamata anche "Mononoke Hime no Mori" (もののけ姫の森) la foresta della Principessa Mononoke.

<sup>15</sup> [www.nausicaa.net/miyazaki/yanagawa](http://www.nausicaa.net/miyazaki/yanagawa)

<sup>16</sup> <http://www.ghibliworld.com/news.html#1010>, luglio, agosto 2009.

E' il paesaggio fantastico che fa da sfondo a *Il mio vicino Totoro* a essere stato trasformato da Miyazaki nella realtà di un'area protetta. Tale paesaggio animato nel film corrisponde al *satoyama*, definito nel principale dizionario giapponese (*Kojien*) come: «Montagne e foreste vicine agli insediamenti umani e connesse con la vita quotidiana della gente». Non si tratta qui di una foresta selvaggia<sup>17</sup> ma di un *furusato*, un ambiente profondamente modificato dagli umani. Il *satoyama* corrisponde al paesaggio rurale più diffuso nel Giappone tradizionale, recentemente riscoperto in funzione di una relazione più equilibrata con la natura. Il termine è entrato nel linguaggio comune verso il 1960 e ha conosciuto un'intensa diffusione negli ultimi decenni. Spiega Sadamichi Kato: «La principale funzione del *satoyama* è rifornire la comunità di acqua vitale, sia nel senso materiale, sia spirituale. Se si analizzano i due caratteri cinesi che formano questa parola si può notare che *sato* significa 'casa' o 'villaggio natio' e *yama* significa 'montagna' o 'bosco'. Nell'immaginazione popolare giapponese, la parola *yama* è spesso associata alle zone sacre dove si va dopo la morte. Il *satoyama* indica quindi una sorta di dimora sacra silvestre. [...] Nonostante l'indiscriminata modernizzazione del Giappone, memorie di culture più antiche vengono conservate nel profondo della mente collettiva della popolazione» (Kato, 2001, p. 8).

Attualmente il termine ha acquisito un connotato nostalgico che riporta ai «bei tempi passati»: al *furusato*, l'antico villaggio della tradizione. Il paesaggio del *satoyama* consiste in campi di riso, coltivazioni e aree umide, con una ricca vita selvatica accanto a elementi umani, come templi, dimore rurali e immagini di pietra del Buddha; tale paesaggio ha acquistato una forte dimensione simbolica, legata al mito di un passato «felice», senza lo stress e le contraddizioni della vita moderna. Il *satoyama* rappresenta l'insieme delle delicate e complesse interazioni tra gli esseri viventi dell'ecosistema della risaia – piante, insetti, molluschi, uccelli – nelle diverse stagioni, scandite dal ritmo delle attività umane legate al riso, ai suoi riti e festività (Schmidt di Friedberg, 2004).

L'enorme successo di *Totoro* ha generato un imponente movimento di opinione, sostenuto dallo stesso Miyazaki, per l'istituzione di un'area naturale protetta nelle colline Sayama, culla dei suoi ricordi d'infanzia e meta delle sue passeggiate: la rappresentazione animata del *satoyama* si è trasformata così in un processo di costruzione del territorio. La rivista *Ambio* così descrive l'influenza del film: «Ha agito come uno stimolo potente per far convergere i sentimenti

<sup>17</sup> Per una discussione sul concetto di foresta in Miyazaki vedi «Anime and Animism», *Kyoto Journal*, 1999.

positivi del popolo giapponese verso il *satoyama* e la vita del villaggio tradizionale» (Kobori, Primack, 2003, p. 308). In molte parti del Giappone il *satoyama* è oggi a rischio di scomparsa per l'abbandono delle campagne, il diffondersi dell'industrializzazione e di stili di vita di tipo urbano: la sua riscoperta, oltre che a motivi nostalgici e anti-tecnologici, è legata alla ricchezza della sua biodiversità, in un'armonica convivenza di vita selvatica e attività umane.

Secondo Hideo Tabata: «Gran parte della vita selvatica a noi familiare vive nelle terre del *satoyama*. Esse dispongono, infatti, di un biota ricchissimo [...] né dobbiamo dimenticare le testimonianze storiche di molte epoche, a partire dal neolitico [...] sepolte nelle aree del *satoyama*. Di conseguenza, le componenti delle terre di *satoyama* appartengono alla stessa cultura giapponese: prendere in considerazione il *satoyama* significa allo stesso tempo prendere in considerazione tale patrimonio culturale» (Tabata, 1997, p. 9). Il *satoyama* oggi può essere concepito come un rimpianto nostalgico di un passato idillico, un *furusato* più puro e genuino di quello attuale, purificato da tutte le difficoltà e le fatiche odierne, in una cornice a-storica; può diventare, d'altro canto, un progetto realistico e realizzabile per ottenere una migliore qualità di vita, senza escludere la natura. Per l'ecologo Akio Moriyama: «Conservazione in Giappone significa la conservazione del *satoyama*» (Moriyama, Umezawa, 2000, p. 197). Molti esempi di protezione del *satoyama* e movimenti dal basso sia nelle campagne, sia nelle città puntano in ambedue queste direzioni.

L'area boschiva di Fuchinomori, tra Higashimurayama e Tokorozawa, nelle colline di Sayama, luogo d'ispirazione del film, è situata nella frangia suburbana di Tokyo, area metropolitana tra le più vaste del mondo. Gli oltre 3540 ettari della «foresta di Totoro» sono occupati dall'insieme di risaie, aree umide, campi, arativi, villaggi, insediamenti urbani e aree boschive circostanti che compongono oggi il *satoyama*. Le prime iniziative di tutela dell'ultimo spazio verde, ancora presente nel gigantesco urban sprawl della metropoli, risalgono agli anni Settanta: sempre nuovi progetti di lottizzazione e di urbanizzazione diedero l'avvio a un movimento di volontari, per proteggere la foresta dallo sviluppo. Miyazaki ha sostenuto l'associazione per oltre 20 anni, sia con donazioni, sia partecipando in prima persona ai lavori di manutenzione del bosco. Il successo del film *Totoro* ha stimolato un vero e proprio risveglio d'interesse per il *satoyama* e nuove energie per la sua tutela, sviluppando la coscienza collettiva del valore del paesaggio tradizionale e della sua importanza simbolica: «Non si tratta semplicemente di una specifica foresta. La foresta di Totoro rappresenta

lo spirito della nostra infanzia» - dichiara il comitato per la foresta di Totoro.<sup>18</sup> L'associazione *Totoro no Furusato* fu fondata nell'aprile del 1990 con i contributi iniziali di cinque sponsor tra i quali lo stesso Miyazaki (3 milioni di dollari) e dopo circa un anno fu in grado di acquistare il primo lotto di terreno - "*Totoro no Mori* (la foresta di Totoro) #1" - al fine di una conservazione permanente per le generazioni future, in un'area suburbana ove i prezzi dei terreni sono estremamente elevati; nell'aprile del 1996 è stato acquistato il lotto "*Totoro no Mori* #2" e più tardi ne sono seguiti altri: finora sono stati acquistati quasi 3.000 mq. di terreno, da risanare e riportare allo stato originale.

Nell'aprile 1998 l'associazione è diventata una fondazione, la *Totoro no Furusato Kikin*, con l'obiettivo di «preservare il meraviglioso habitat naturale e assetto culturale delle Colline di Sayama e delle aree circostanti». Oltre all'acquisizione di terreni, le attività della fondazione riguardano la ricerca, l'informazione e la partecipazione all'attivismo ambientalista sempre più diffuso nel paese, mediante campagne di sensibilizzazione del pubblico: nel maggio 1996 è stata lanciata una campagna di abbonamento ed è iniziata la pubblicazione della newsletter *Totoro no Mori kara (Dalla foresta di Totoro)*. La nascita della fondazione è stata stimolata dalla protesta contro la sfrenata urbanizzazione che sta, infatti, raggiungendo livelli insostenibili, soprattutto nella regione del Kanto e intorno a Tokyo e dal desiderio di preservare il paesaggio tradizionale dell'idillica versione di Miyazaki. Nonostante tali iniziative preservazioniste, gli abusi non sono cessati del tutto: continuano la speculazione edilizia per la costruzione di nuovi insediamenti e infrastrutture turistiche e le discariche abusive. La "foresta di Totoro", oltre che dai locali, è visitata da moltissimi bambini e adulti, ammiratori dell'arte di Miyazaki. Nelle colline di Sayama, l'ecosistema del *satoyama* è molto ricco, sono stati identificati 1400 tipi di felci e di altre piante, 19 tipi di mammiferi, e oltre 200 tipi diversi di uccelli; inoltre 2.500 tipi di insetti, oltre a rettili e anfibi<sup>19</sup>. Per raccogliere i fondi necessari per l'area protetta, la Pixar, insieme allo studio Ghibli, la *Totoro no Furusato National Trust Fund* e altri enti, ha lanciato il *Totoro Forest Project* che ha coinvolto artisti di tutto il mondo nella realizzazione di dipinti, statue e illustrazioni sul tema di Totoro. Le opere sono stati messi all'asta prima (agosto 2008) ai *Pixar Animation Studios* a Emeryville, poi (20 settembre 2009) al *Cartoon Art Museum* di San Francisco, con un gran successo di vendite a livello internazionale (184 opere d'arte sono state vendute in un solo giorno

<sup>18</sup> <http://totoroforestproject.org/>

<sup>19</sup> <http://www.totoro.or.jp>



con un ricavo di 185.000 \$).<sup>20</sup> «Veder prendere forma questo progetto è stato davvero molto eccitante», ha dichiarato il Professor Toshihiko Ando, presidente della fondazione: «Abbiamo la sensazione che la partnership tra arte e movimento ambientalista sia centrale per la nostra missione di preservare tali ambienti per i bambini di oggi e per quelli del futuro»<sup>21</sup>.

Il *satoyama* non riguarda solo aree terrestri ma anche marine. Nel processo di “rinascita” del *satoyama* (Nakagawa, 2004), il concetto si è esteso ai paesaggi marini e costieri, derivati dalla costante interazione tra umani ed ecosistemi, è diventato *satoumi* 里海 (*sato*, villaggio, *umi*, mare). Per la protezione del *satoumi*, Miyazaki, è intervenuto nella lotta contro l'interramento del porto di Tomonoura. Situato al centro del mare interno di Seto, il piccolo porto dalla storia antica è stato fatto oggetto di un progetto d'interramento per costruire una strada. Il movimento di protesta dei cittadini locali è riuscito dopo 20 anni a ottenere il blocco dei lavori e a fare prevalere la bellezza del paesaggio sull'interesse dei lavori pubblici. Miyazaki è intervenuto nella disputa appoggiando il movimento di protesta: «Tomonoura è proprietà del popolo giapponese. Non se ne potrà ripristinare la bellezza scenica, dopo che il progetto sarà completato». La bellezza del luogo ha poi ispirato il suo film *Ponyo sulla scogliera*<sup>22</sup> (2009): «Lo spettatore trova in ognuno dei suoi film una topografia che appare esotica [...], ma allo stesso tempo è così perfettamente realizzata fino ai minimi dettagli da sembrare contigua, almeno potenzialmente, al nostro stesso mondo» (Napier, 2001, pp. 122-123). Il successo di *Ponyo* ha stimolato in tutto il paese la partecipazione al movimento di preservazione del sito

Nel futuro dell'“anti-Disney” Miyazaki si preannuncia un altro grande progetto, un parco tematico nella città di Kumejima, nei pressi di Okinawa, dove furono trasferite molte famiglie sfollate da Fukushima. Il parco, all'interno della foresta di Zenda, ospiterà edifici per attività educative, circondati da un enorme area verde di diecimila metri quadrati, dove i bambini potranno muoversi liberamente a contatto con la natura.

## Bibliografia

Aitken, S.C., Zonn L. E. (Eds.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1994.

<sup>20</sup> <http://totoroforestproject.org/>

<sup>21</sup> <http://www.totoro.or.jp>

<sup>22</sup> <http://www.ghibliworld.com/news.html#1010>

- Akimoto D. (2014), "Learning peace and coexistence with nature through animation: Nausicaä of the Valley of the Wind", *Ritsumeikan Journal of Asia Pacific Studies*, Volume 33, pp. 55-63.
- Azzano E., *Il rapporto tra uomo e natura nell'opera di Miyazaki*, (26/03/2009), <http://www.cineclandestino.it/>.
- Bencivenni L. (2003) *Hayao Miyazaki, il dio dell'anime*, Genova, Le Mani.
- Berque A., (1986) *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard.
- Cubitt S. (2005) *Eco Media*, Amsterdam, Rodopi.
- dell'Agnese, E. (2007), "La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica", in G. Grossi, & E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano: Raffaello Cortina editore, pp. 63-92.
- dell'Agnese, E. "Cinema e ambiente: ecocriticism e geografia (eco)critica", in dell'Agnese, E., Rondinone, A. (a cura di) (2011), pp. 13-31.
- dell'Agnese, E., Rondinone, A. (a cura di) (2011), *Cinema, ambiente e territorio*, Milano, Unicopli.
- Dematteis G. (1985) *Le metafore della terra: la geografia umana tra mito e scienza*, Feltrinelli.
- Gámir Orueta A. (2012), "La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine", *Scripta Nova*, Vol. XVI, núm. 403, 1 de junio.
- Gámir Orueta A., Manuel Valdés C.M. (2007), "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", *Boletín de la A.G.E.*, N.º 45 - 2007, pp. 157-190.
- Ingram D. (2000) *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter, University of Exeter Press.
- Kato S. (2001) "Three Ecological Calls for a Restart Out of 'Satoyama' (Neighbouring nature/Home Woodlands Combined with Traditional Agricultural Fields) in AISLE Conference *Making a Start Out of particulars*, Flagstaff, Northern Arizona Univ. pp. 1-10.

- Klein N.M. (1993) *Seven Minutes : The Life and Death of the American Animated Cartoon*, London, Verso.
- Kobori H., Primack R.B. (2003) "Participatory conservation approaches for satoyama, the traditional forest and agricultural landscape of Japan", *Ambio*, Jun. 32 (4):307-11.
- Kyburz, J. A. (1997) "Magical Thought at the Interface of Nature and Culture", in Asquith P., Kalland A. (a cura di), *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Surrey, Curzon Press, pp. 257-79.
- Lack, J. R. (2014), "Seeing With Eyes Unclouded: Representations of Creativity in the Works of Hayao Miyazaki" Undergraduate Honors Theses Paper 726.
- Lioi, A. (2010), "The City Ascends: Laputa: Castle in the Sky as Critical Ecotopia", ImageText: Interdisciplinary Comics Studies. 5.2 Dept of English, University of Florida. 22 Nov 2016, <[http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5\\_2/lioi/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_2/lioi/)>.
- MacWilliams M.W. (2008) *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*, New York, East Gate.
- Mayumi K., Solomon B.D., Chang J. (2005) *The ecological and consumption themes of the films of Hayao Miyazaki*, in «Ecological Economics», 54, pp. 1-7.
- McCarthy H. (1999) *Hayao Miyazaki : master of Japanese animation. Films, themes, artistry*, Berkley, Stone Bridge Press.
- Miyazaki H. (2014), *Starting Point 1979-1996*, San Francisco, Viz Media.
- Montero Plata L., (2012) *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial.
- Steyerl, H. (2012), *The Wretched of the Screen*. Berlin: Stemberg Press.
- Moryama A., Umezawa H. (2000) *Nihonjin no Wasuremono* (Things Japanese Are leaving Behind), Nagoya, Nagoya Reprint.
- Murray R.L., Heumann J.K. (2009) *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*, Albany, Suny Press.
- Napier S. (2001) *Anime, from Akira to princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, palgrave.

- Penney M. (2013), "Miyazaki Hayao's Kaze Tachinu (The Wind Rises)", *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 11, Issue 30, Number 2, Aug, pp. 1-7.
- Prandoni F. (1999) *Anime al cinema. Storia del cinema di animazione giapponese 1917-1995*, Milano, Yamato.
- Sato K., (1999) "More Animated Than Life", *Kyoto Journal*, 41, pp. 22-27.
- Schmidt di Friedberg M. (2004) *L'arca di Noé. Conservazionismo tra natura e cultura*, Torino, Giappichelli.
- Schmidt di Friedberg M. (2011) "Un parco per Totoro", in E. dell'Agnese, A. Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente e territorio*, Milano, Unicopli, pp. 107-118.
- Sontag, S. *On Photography* (1977), New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tabata H., *Satoyama no Shizen* (The Nature of Satoyama), Osaka, Tokyo, Hoiku-sha, 1997.
- Takeuchi K. (2000), "Conceptions traditionnelles de la nature et gestion des ressources naturelles au Japon" in Berdoulay V., Soubeyran O. (ed.) *Milieu, colonisation et développement durable. Perspectives géographiques sur l'aménagement*, Paris, L'Harmattan, pp. 211-22.
- Trouillard E., "Le poids de l'espace dans l'oeuvre de Hayao Miyazaki", *Géographie et cultures*, 88, pp. 233-247.
- Trouillard E., *Géographie animée : l'expérience de l'ailleurs dans l'œuvre de Hayao Miyazaki*, Armand Colin, Annales de géographie, 2014/1 - n° 695-696, pp. 626-645.
- Wegner P.E. (2010), "An Unfinished Project that was Also a Missed Opportunity": Utopia and Alternate History in Hayao Miyazaki's My Neighbor Totoro", *ImageText*, vol. 5, n. 2.
- Wright L. (2005) *Forest Spirits, Giant Insects and World Trees: The Nature Vision of Hayao Miyazaki*, in "Journal of Religion and Popular Culture", 10, pp. 1-11.



# PAISAJES URBANOS EN CONSTRUCCIÓN. MIRADAS FOTOGRÁFICAS DE LAS PERIFERIAS MADRILEÑAS DE AYER Y HOY<sup>1</sup>

Dolores Brandis / Isabel del Río  
*Universidad Complutense de Madrid*

## Para empezar

El trabajo que presentamos parte de una realidad evidente: el interés de muchos fotógrafos actuales por los paisajes urbanos en construcción. Se trata de artistas que dan a conocer su obra en exposiciones y páginas web, lo que facilita la recepción a un amplio público. Sus fotografías se ven respaldadas por la crítica favorable de los especialistas que alaban la capacidad de los autores de crear belleza de escenarios donde suele estar objetivamente ausente. Es obvio que no vamos a descifrar la calidad artística de las fotografías y tampoco encuadrar a los autores por la orientación que puedan tener sus obras para el entendimiento del paisaje, asunto resuelto por Elia Canosa y Ángela García (2016) al destacar tres grupos de fotógrafos de las actuales periferias urbanas: los documentalistas, los que incorporan la vertiente más estética y personal y aquellos interesados en presentar el paisaje urbano como conflicto. Más bien el objetivo del trabajo es intentar explorar en la imagen de la ciudad de ayer y de hoy representada justo en el lugar y en el tiempo de su construcción.

Habida cuenta de que el material fotográfico sobre ciudades es muy amplio y variado e incorpora muchas cosas, había, en primer lugar, que precisar los elementos objeto de nuestra atención. Para ello, partimos del presupuesto de que son las arquitecturas las que marcan la condición del paisaje urbano, pues le dan su razón de ser. También las infraestructuras, que las hacen posibles, y los espacios públicos, innatos al carácter ciudadano. En segundo lugar, había que rastrear entre las imágenes urbanas para seleccionar aquellas que presentaran el paisaje urbano durante el proceso de su fabricación, práctica poco acostumbrada en la historia de la fotografía de ciudades.

---

1 Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación CSO2012-38425, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



Y desde el inicio del estudio surgieron muchos interrogantes que precisaban solución, de forma que las preguntas marcaron el camino a seguir, las respuestas perfilaron el guion del trabajo y las imágenes lo sustentaron. Así, pues, conforme avanzaba la investigación el estudio fue tomando forma.

Y surgió la primera pregunta: ¿hay antecedentes de imágenes de espacios urbanos en construcción o se trata de una mirada nueva aparecida en las últimas décadas? La respuesta dio lugar al primer asunto a tratar.

## **Buscando paralelismos en la historia. Algunas imágenes de arquitecturas y espacios en construcción**

### ***La arquitectura monumental***

Primero fueron los dibujos de arquitecturas, independientes de los que ilustraban los proyectos de su levantamiento. La representación del proceso constructivo era realizada frecuentemente por autores que, si bien eran ajenos a dicha actividad, se erigían en fieles cronistas de la misma. Sirva de ejemplo el dibujo del monasterio de El Escorial en plena tarea constructora (Figura 1). Datado hacia 1576 y atribuido a Fabrizio Castello, pintor italiano de origen genovés establecido en España, forma parte de la colección del marqués de Salisbury y ha sido calificado por Pedro Navascués como imagen de lo que representa la sincronía y buen orden en el colosal esfuerzo colectivo que exige la arquitectura (Arciniega, 1996).

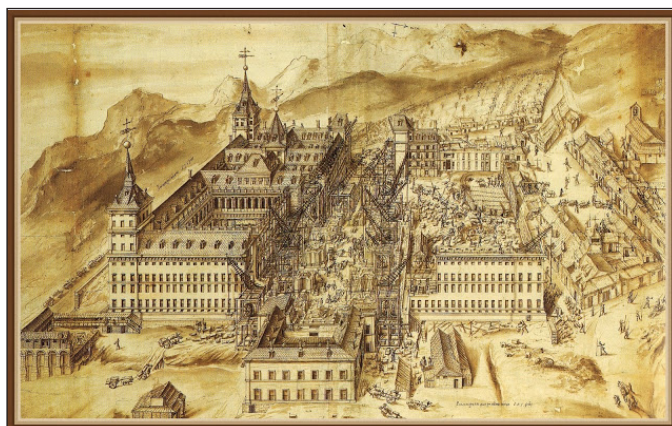


Figura 1. Fabrizio Castello: dibujo del Monasterio de El Escorial en construcción (1576)  
[www.murallalogo.blogspot.com.es](http://www.murallalogo.blogspot.com.es).

Fue a mediados del siglo XIX cuando la fotografía sedujo al arquitecto y al ingeniero. Permitía conservar una imagen de su saber, de su profesión, del arte de la construcción, así como poner en valor las obras y poder transmitir las a los jóvenes profesionales. Veían en las fotos del proceso de construcción la mejor manera de dar testimonio de su realidad, en contra del dibujo que podía mentir. Las fotografías son encargos del autor de la obra, de la empresa constructora o de la administración (Aguilar, 2015). Y estas fotografías, señala Helena Pérez Gallardo (2015), marcaron una etapa fundamental en la representación y difusión del trabajo de arquitectos e ingenieros, convirtiéndolas en un imprescindible vehículo de transmisión hasta hoy.

Así se testimoniaron edificios e infraestructuras en construcción considerados innovadores en el campo de la arquitectura y de la ingeniería. De los fotógrafos que trabajaron en Europa cabe citar a William Lake Price (1810-1896) que documentó la construcción de la sala de lecturas del British Museum en 1855 (Figura 2), a Édouard Baldus (1813-1889), fotógrafo alemán y nacionalizado francés, al que el Ministerio del Interior encargó en 1852 las fotos de las obras del nuevo museo del Louvre (Figura 3) y a Émile Durandelle (1839-1917) que inmortalizó la construcción del Sagrado Corazón, la Ópera de París y la Torre Eiffel, erigida esta última para la Exposición Universal de 1889 y de la que hizo una serie de placas para demostrar la rapidez de su construcción, desde la colocación de sus cimientos hasta su culminación (Figura 4).



Figuras 2 y 3. William Lake Price: construcción de la sala de lecturas del British Museum (1855) (<https://www.britishmuseum.org>), y Édouard Baldus: construcción del nuevo museo del Louvre (1852) (<https://www.culture24.org.uk>).

La construcción de las impresionantes infraestructuras y edificios que permitían los nuevos materiales también se inmortalizan en América, siendo la ciudad

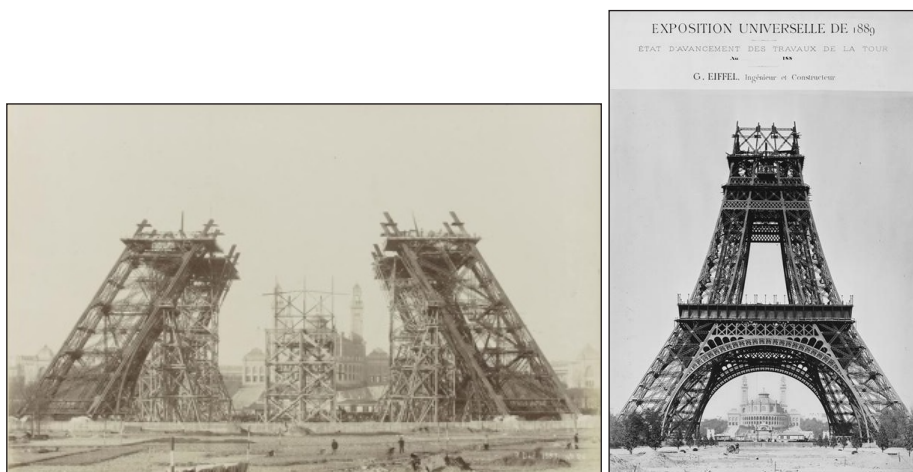


Figura 4. Émile Durandelle: construcción de la Torre Eiffel (1887-1889)  
(<http://catalogo.artium.org>).

de Nueva York la que deja más testimonios fotográficos, de los que destacamos a tres de sus autores. Eugene de Salignac (1861-1943) fue el fotógrafo oficial del Departamento de Puentes, Plantas y Estructuras de la Ciudad desde 1906 hasta 1934. Su trabajo consistía en proporcionar un registro del cambio que se estaba produciendo con la construcción de puentes, edificios municipales, metro, túneles, líneas de tranvías, autobuses, transbordadores, etc., y lo hizo más bien como un artista que como un trabajador municipal ordinario. Fotografió la construcción del puente de Brooklyn que con sus 1.825 metros era entonces el puente colgante más largo del mundo. Algunas de sus imágenes, como la que recoge a los pintores del puente, revelan su ojo especial para la composición, la forma y la luz, considerada la instantánea una verdadera obra de arte (Figura 5).

Al fotógrafo Walter Evans (1903-1975) se le considera el padre de la fotografía documental americana y son famosas sus series sobre la población rural durante la gran depresión o las del interior del metro de Nueva York. Pero también fotografió el edificio Chrysler, el más alto del mundo hasta superarlo el Empire State Building (Figura 6). Por último, citamos al sociólogo Lewis Hine (1874-1940) que aunque utilizó la fotografía como herramienta para la toma de conciencia ante las injusticias y desigualdades sociales de la época y se le conoce sobre todo por las fotos de la llegada de los inmigrantes a la isla de Ellis, también fotografió el Empire State Building considerado el edificio más alto del mundo desde 1931 hasta 1972 en que se terminó la torre norte del World Trade Center (Figura 7).



Figuras 5. Eugene de Salignac: construcción del puente de Brooklyn (<https://historiasdenuevayork.es>).



Figura 6. Walter Evans: construcción del Edificio Chrysler (<https://www.pinterest.com>).



Figura 7. Lewis Hine: construcción del Empire State Building (<http://digitalcollections.nypl.org/collections/>).



En resumen: las arquitecturas e infraestructuras fotografiadas de la primera mitad del siglo XX se consideraban monumentos únicos cuyo proceso de construcción merecía perpetuarse. Aunque sus autores trabajaran por encargo, muchos eran artistas como ponen de manifiesto las imágenes centradas en otros temas y por las que generalmente se les conocía. Es bien sabido que las fotografías de la construcción de edificios proyectados como hitos de las ciudades sigue siendo una práctica habitual hasta hoy.

Y en este momento del trabajo surgió una nueva pregunta: ¿Hay testimonio del proceso de construcción de arquitecturas de menor empaque?

### *La arquitectura menor*

El repaso histórico no da señales. Para los arquitectos y promotores las arquitecturas de baja calidad no merecían difundirse a través de imágenes y, mucho menos, perpetuar el instante de su construcción. No obstante, entrado el siglo XIX se reconoce el interés de dibujantes y pintores por las condiciones en las que vive la población más desfavorecida que buscando empleo llega a las ciudades y se instala en las viviendas precarias levantadas en sus bordes y afueras. Los artistas captarán estos espacios, testigos de las condiciones inhóspitas que quieren mostrar.

Estos autores son los sucesores inmediatos de los impresionistas que, sin desdeñar los paisajes campestres, se interesan también por la periferia de las ciudades donde encuentran realidades no reproducidas hasta el momento. Sus imágenes reflejan la ciudad pesimista de los obreros, frente a la ciudad optimista de la nueva burguesía que mostraban sus antecesores. Desde entonces se puede hablar de una dualidad de miradas sobre la ciudad contemporánea. Así, a las avenidas y bulevares, a las estaciones de ferrocarril y los puentes, se suman ahora las fábricas, las chimeneas y los suburbios industriales (Chaves, 2014). Y Londres es el mejor ejemplo que lo ilustra, pero no solo.

Téodore Géricault (1791-1824) y Paul Gavarni (1804-1866), ambos franceses, se consideran los primeros artistas que muestran la pobreza de Londres (Chappey, 1994). Los dibujos de Géricault apenas tuvieron éxito comercial debido a su crudeza (Figura 8). Las ilustraciones de Gavarni, fruto de una visita a Londres en 1849, son aún más ácidas. Gavarni regresó a su país profundamente impresionado por la miseria, degradación y pobreza de las clases más humildes de aquella ciudad, lo que marcó su obra más tardía. Así, pasó de ser

un caricaturista acostumbrado a la atmósfera alegre de París a otro más incisivo, apareciendo sus imágenes de personajes humildes en el semanario *L'Illustration*<sup>2</sup>.

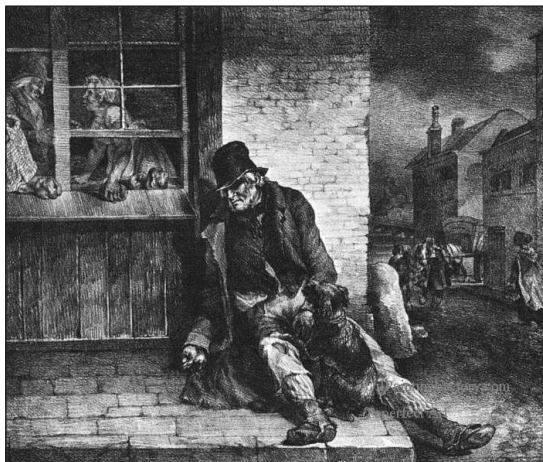


Figura 8. Théodore Géricault: *Man in the street*. ([https://www.zazzle.es/man\\_on\\_the\\_street\\_by\\_theodore\\_gericault\\_postcard-239130652418854439](https://www.zazzle.es/man_on_the_street_by_theodore_gericault_postcard-239130652418854439)).

Pero son sin duda los dibujos de las casas seriadas para obreros del francés Gustave Doré (1832-1883) los más difundidos y de mayor repercusión. Sus grabados aparecieron en el libro de Blanchard Jerrold, *London: A Pilgrimage* publicado en 1872. A los críticos no les gustaron los grabados de Doré, escandalizados por la pobreza que mostraba de la ciudad. Fue acusado por el *Art Journal* de “fantasioso más que de ilustrador” y denunciado en otras revistas importantes como la *Westminster Review*. Sin embargo, el éxito del libro le proporcionó más encargos de editores ingleses. En sus imágenes la naturaleza ha desaparecido completamente: ni un árbol ni un pedazo de cielo en ese decorado de alucinación (Chappey, 1994) (Figura 9).

Y cuando los suburbios de París son sometidos a la industrialización masiva aparece un paisaje urbano caracterizado por una maraña caótica de plantas industriales y casas obreras que conviven con los residuos y aparecen envueltas en un aire contaminado. De esta realidad dejará testimonio el pintor y litógrafo modernista francosuizo Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) en su *Paysage d'usines* de los suburbios del norte de París, donde se constata la mezcla de edificios, fábricas y zonas en transformación (Figura 10).

<sup>2</sup> <https://www.britannica.com/biography/Paul-Gavarni>





Figura 9. Gustave Doré: casas para pobres en Londres  
(<https://urbanformation.wordpress.com>).



Figura 10. Théophile Alexandre Steinlen: *Paysage d'usines*  
(<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections>).

Y en América, aquel Lewis Hine que fotografió el Empire State Building y los inmigrantes llegados a la isla de Ellis, también va a utilizar la fotografía para denunciar las injusticias y desigualdades sociales de su época. Trabajaré para el *Nacional Child Labor Committee* y se le considera el precursor de un tipo de documental artístico-político que nace como género de denuncia para representar a los más desfavorecidos (Figura 11).

Una vez esbozado este apartado retomamos el origen del trabajo, esto es, el interés de los fotógrafos contemporáneos por los paisajes en construcción centrados en las periferias urbanas de las ciudades españolas. De ahí surgió una nueva

pregunta: ¿se han fotografiado anteriormente en nuestro país periferias urbanas en construcción? La respuesta no se hizo esperar, la conocíamos. Eran las periferias de los años 50 y 60 del siglo pasado, en donde el Estado levantó miles de viviendas en las más importantes ciudades españolas, principalmente Madrid y Barcelona. Y decidimos centrar el ámbito de análisis en la primera, pues incorporar Barcelona ampliaría mucho el trabajo. Y empezamos a preparar los andamios en los que anclar las miradas fotográficas de los paisajes en construcción de la vieja y nueva periferia madrileña antes de pasar al análisis del material.



Figura 11. Lewis Hine: fotografías de Mulberry y Pittsburg  
(<http://www.macba.cat/es/expo-archivo-universal/1/exposiciones-antiores/expo>).

## Andamios para la interpretación. El contexto

### *La vieja periferia madrileña de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado*

Tras la Guerra Civil española la ciudad soporta una gran inmigración, agravando el problema de la vivienda que arrastraba de décadas anteriores. En 1939, la Delegación Nacional de Sindicatos establece las bases para la creación de un organismo, la “Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura”, cuya misión principal fuera la de “dotar a los trabajadores españoles de hogares dignos y alegres”. Se crearía así una entidad social nacional para la realización de la política de vivienda, con plena capacitación técnica y administrativa, dependiente del Instituto Nacional de la Vivienda y con un importante componente político (Bernal, 2011).

Se construyen en Madrid más de cien barrios con más de cien mil viviendas que colonizan los espacios vacíos entre las carreteras de salida de la ciudad. Los nuevos barrios, en manos de los mejores arquitectos del momento que beben del movimiento moderno, incorporan diseños y arquitecturas racionalistas. Los mayores polígonos de vivienda pública son los poblados de absorción, dirigidos y mínimos, levantados en los primeros años dentro del Plan de Urgencia Social, que acogerán a la población chabolista existente, a la hacinada en infraviviendas y a los inmigrantes recién llegados. En conjunto, según datos de Luis Moya (1982) se levantan entre 1950 y 1972 un total de 85 polígonos de promoción pública que albergan 94.553 viviendas y ocupan 911 hectáreas. La ciudad, que en 1940 no llega al millón y medio de habitantes, en 1960 habrá incorporado un millón más, tras anexionar los municipios del entorno donde se levantan los poblados, y en 1970 alcanza los tres millones.

Esta presentación, aunque breve, ha sido obligada. El material fotográfico que la ilustra responde al contexto social, cultural y político del momento y, como señala Burke (2001), es necesario situar la obra dentro del entorno en el que se produce. En este sentido, procede insistir en el ambiente social que se respira, siendo una de las claves para interpretar las imágenes. La naturaleza de los usuarios de las nuevas viviendas es importante. Se trataba de una población necesitada de alojamiento que encontró en la actuación del Estado la solución. Pero no solo eso, sino que el resto de ciudadanos vieron en la construcción de miles de viviendas públicas el remedio para solventar, a corto plazo y prevenir a largo plazo, muchos problemas. Fue, pues, una actuación oficial bien recibida por todos y fueron los más directamente afectados los primeros agradecidos. En efecto, incluso los de menores recursos podían acceder a las viviendas participando en su construcción a cambio de una rebaja en el precio. Se les reconocía como las “cuadrillas de domingueros” y mantenían entre ellos fuertes lazos de solidaridad (Figura 12).

Y hay testimonios del agradecimiento y comportamiento de sus pobladores. Helga Müller, esposa del arquitecto Jaime de Alvear, que junto a Sáez de Oiza proyectó el poblado dirigido de Entrevías, comenta: “Alguna vez, en aquella época íbamos en un taxi y, cuando Jaime quería pagar, el taxista le decía: “¡Cómo le voy a cobrar a usted, que me está ayudando a hacer mi casa! Cosas de estas nos han pasado muchas veces” (*El País Semanal*, 2016). Y el arquitecto Luis Cubillo, que construyó el poblado dirigido de Canillas, también lo constata: “Si alguien se moría o le ocurría algo, los demás seguían con su vivienda y le daban la casa a la familia” (*El País*, 2009). En definitiva, todos celebraban la construcción de las nuevas viviendas y se respiraba un ambiente de complacencia y serenidad

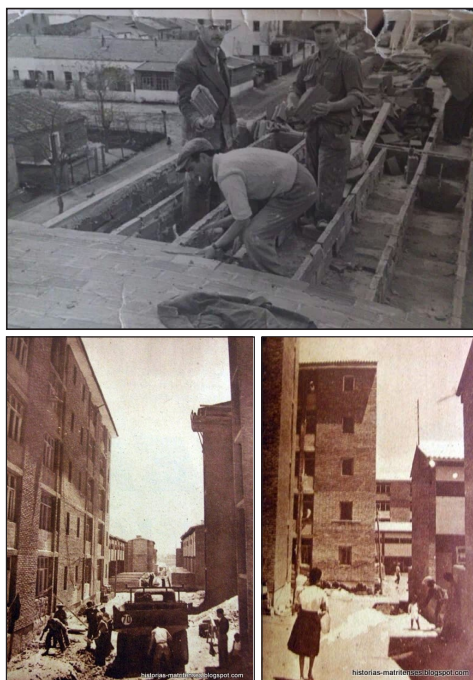


Figura 12. Fotografías de las “cuadrillas de domingueros” en Canillas y Manoteras ([www.barriocanillas.org](http://www.barriocanillas.org)) y ([www.historias-matritenses.blogspot.com](http://www.historias-matritenses.blogspot.com)).

### *La nueva periferia madrileña, 1990-2016*

Desde 1991 se sigue en Madrid un modelo de desarrollo urbano que apuesta por el crecimiento a ultranza, respondiendo a intereses específicos de los agentes privados interesados por el negocio inmobiliario y amparados en el marco institucional que proporcionan los instrumentos y mecanismos para su puesta en práctica. El resultado es una movilización de suelo sin precedentes donde levantar miles de viviendas adosadas a las carreteras de circunvalación M-40 y M-50. Con la crisis inmobiliaria, que el propio modelo propició, estos grandes desarrollos se encuentran en gran parte paralizados, a medio construir y con viviendas desocupadas.

Entre 1991 y 1997 se ponen en el mercado más de 7.000 hectáreas de suelo donde se tiene previsto construir 207 mil viviendas en catorce grandes barrios. En 2013 las viviendas que cuentan con licencia de primera ocupación no llegan a 68 mil, esto es, el 33% de las previstas. El panorama que presenta la nueva periferia tras la crisis inmobiliaria es el de espacios donde se dan cita suelos descarnados, solares vacíos, edificios sin terminar, pisos en venta, espacios públicos sin equipar y ausencia de equipamientos (Brandis, 2014). No es de extrañar que los que invir-

tieron en estos desarrollos, la clase media, formen parte ahora de la legión de ciudadanos que se sienten defraudados, engañados e indignados, cuyos problemas se difunden a través de los medios de comunicación y con los que se solidariza parte de la sociedad. Lo que está pasando en la nueva periferia madrileña no es desconocido y es tema habitual de conversación entre la ciudadanía que la asocia a muchos y graves problemas actuales (paro, desahucios, banco malo, fondos buitres, etc.).

### **El lenguaje de las fotografías de las periferias madrileñas de ayer y de hoy y sus autores**

Aquella doble mirada, la de los artistas y la de los arquitectos, que ya quedó evidenciada en el repaso histórico, vuelve a aparecer ahora y con más fuerza. Reconociendo que la fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel un doble de la realidad (Barthes, 2011), añaden Dethier y Guiheux (1994) que la mirada diferenciada que artistas y arquitectos proyectan de la ciudad estriba en que no tienen con ella la misma responsabilidad. Y sostiene Miguel Ángel Chaves (2014) que estas dos miradas, una la real, cartografiada por urbanistas y arquitectos que la representan técnicamente y otra la recreada, imaginada e interpretada subjetivamente por los artistas, pueden producir imágenes contrapuestas, enfrentadas y bifrontes de una realidad urbana, pudiendo ser totalmente beneficiosa como representación del progreso y la belleza, o completamente maléfica, como representación del caos, la perversión, la fealdad o la indignancia. No obstante, hay que tener presente que la mirada del arquitecto no tiene el marchamo de objetividad, pues conoce la capacidad de las imágenes para condicionar la apreciación del ciudadano y, como señala Peter Burke (2001), intentará controlar las interpretaciones mediante indicadores de carácter plástico como el encuadre, el tamaño o el color.

#### ***La doble mirada de la vieja periferia madrileña***

##### ***La mirada de los artistas***

Tras 1945 los fotógrafos se van a enfrentar a una ciudad distinta. Señala Marta Delclòs, comisaria de la exposición *Periferies Urbanes*, que es entonces cuando se produce la ruptura con una determinada forma de representar la ciudad, dominada hasta entonces por una imagen documental, dirigiéndose la nueva mirada hacia lo social, las clases populares y la periferia (*La Vanguardia*, 2013). En este comienzo se hace obligada la referencia a Barcelona, pues allí se pone voz por primera vez a la periferia de la ciudad con la publicación en 1957 del libro de Paco Candel *Donde la ciudad cambia su nombre*.



A partir de aquí, una serie de fotógrafos iniciarán un nuevo camino, un recorrido que arranca con Francesc Català-Roca (1922-1998) y sus fotografías de la periferia barcelonesa, imágenes innovadoras por mostrar esa parte de la ciudad que no era habitual. Señala el fotohistoriador Publio López Mondejar que Català-Roca marca el final de la “puerilidad pictorialista” que se había afianzado en la posguerra española (*Abc*, 2003) (Figura 13). Sus instantáneas serán modelo e inspiración para otros fotógrafos catalanes, entre los que destacamos a Oriol Maspons (1928-2013) y a Xavier Miserachs (1937-1998). Todas estas imágenes se muestran espontáneas, amables aunque duras y en las que el elemento humano es un factor importante que añade realismo (Figuras 14 y 15).



Figura 13. Català-Roca: la periferia de Barcelona de los años sesenta (<http://www.museoreinasofia.es>).



Figuras 14 y 15. Oriol Maspons (izquierda) y Xavier Miserachs (derecha): la periferia de Barcelona de los años sesenta (<http://www.srabsenta.blogspot.com.es>).



Los primeros fotografías que se fijan en la periferia madrileña pertenecen al grupo La Palangana<sup>3</sup> y a partir de los años 50 entran a formar parte de la Escuela de Madrid. La Escuela supuso un cambio de rumbo en la fotografía madrileña, penetrada hasta entonces por el pictorialismo y la fotografía de salón, hacia otra de carácter social y documental (Ayuntamiento, 2006). Los dos autores que presentamos, Paco Gómez y Francisco Ontañón, son exponentes del intenso proceso de renovación de la fotografía madrileña de mediados del siglo XX. Son auténticos fotografías del paisaje de la periferia que está surgiendo y captan buena parte de los elementos que la componen. Así, dan cuenta de las imponentes estructuras en construcción o recién terminadas de los nuevos edificios, los sinuosos caminos de tierra que enlazan los polígonos de viviendas con las principales vías y, como escenografía más habitual, aparecen los grandes descampados donde se produce buena parte de la vida ciudadana que, además de proporcionar dinamismo y realidad, dan escala a la imagen.

Paco Gómez (1918-1998) ingresó en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y pronto entró a formar parte de los principales movimientos y grupos fotográficos surgidos a partir de los años cincuenta, como Afal, La Palangana o la Escuela de Madrid. Apunta Alberto Martín (2016) que sus fotos de la periferia, generalmente sin intención documental directa, construyen un discurso visual alusivo, simbólico, incluso en ocasiones emocional en torno al tema tratado y que ilustran la apertura del medio hacia el urbanismo, la sociología urbana, el problema de la emigración y la edificación masiva (Figura 16). En paralelo a la difusión de su obra más personal comienza su recorrido como fotógrafo de la revista *Arquitectura*, ilustrando con sus imágenes los estudios de planeamiento que la revista publicaba con fines divulgativos y que le obliga a ejercer un fotoperiodismo que en sus comienzos no pretendía (Bernal, 2012).

Por su parte, Francisco Ontañón (1930-2008) procede de la Agrupación de Fotógrafos Catalanes y también publica en la revista Afal. Al trasladarse a Madrid forma parte del grupo La Palangana y más tarde de la Escuela de Madrid. Está considerado como uno de los representantes del neorrealismo fotográfico español y madrileño (Figura 17).

---

3 La Palangana agrupa a un colectivo de fotógrafos nacido en el seno de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1959. Eran un grupo de amigos que se juntaron sin mayores pretensiones que hacer fotos a su manera y encontrar un marco que acogiese sus anhelos artísticos. Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Ramón Masats, Francisco Ontañón y Joaquín Rubio Camín fueron el núcleo fundacional del grupo, al que pronto se unieron Juan Dolcet, Sigfrido de Guzmán, Fernando Gordillo y Gerardo Vielva. En una nación calificada como “fotográficamente muerta”, ofrecieron la espontaneidad del acto fotográfico sin artificios. Conscientes de ello, no dudaron en señalarse a sí mismos como “un pequeño grupo de subversivos con mucha inquietud” (*El Mundo*, 2014).



Figura 16. Paco Gómez: la periferia madrileña en 1959 (*Archivo Paco Gómez*, 2016).



Figura 17. Francisco Ontañón: la periferia madrileña en los años sesenta (<http://www.museoreinasofia.es> y <http://artblart.com>).

### *La mirada de los arquitectos*

Durante los años 50, dos revistas del panorama nacional, la catalana *Cuadernos de Arquitectura*, del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, y la madrileña *Revista Nacional de Arquitectura*, del Colegio Oficial de Arquitectos

de Madrid, toman conciencia de las nuevas necesidades y problemas que debía acometer la arquitectura. Ya en los años 60, momento en el que la arquitectura moderna se reconoce como “lenguaje” oficial y en el que se empiezan a incorporar a la práctica profesional nuevas generaciones de arquitectos, el número de publicaciones especializadas aumenta de modo considerable. Entre las principales que se editan en Madrid se encuentran: *Hogar y Arquitectura*; *Arquitectura* (nuevo nombre que adopta la antigua *Revista Nacional de Arquitectura*); *Temas de Arquitectura*; *Informes de la Construcción y Nueva Forma* (Bernal, 2013).

Revisados los fondos fotográficos de las revistas citadas y buscando entre sus contenidos imágenes que informaran de la periferia madrileña en construcción, optamos por trabajar con *Hogar y Arquitectura* por ser la que mejor la ilustra de 1955 a 1977. La edita la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura, organismo público oficial que se convierte en un medio ideal de difusión y propaganda de la entidad sindical, de las edificaciones que construía y de las actividades que realizaba (Alarcón, 1999).

La revista da información detallada de los proyectos de los polígonos residenciales en planos y maquetas e incorpora instantáneas de su materialización. Pero del monto de fotografías que reproduce, la mayoría muestran los espacios ya habitados, menos los recién terminados y muy pocos los que están en proceso de construcción. Optamos por trabajar con los dos últimos grupos, pues los recién terminados todavía carecen de los mínimos equipamientos que llegarán más tarde, cuando la población ya esté asentada. Es por ello que los polígonos volverán a ser fotografiados muchas más veces con motivo de la construcción de mercados, escuelas e iglesias o del acondicionamiento de los espacios públicos.

Las fotografías adoptan distintos encuadres y son las que recogen grupos de edificios o construcciones individuales las más representadas y menos las que dan una visión de conjunto, aunque en algún caso se incorporen imágenes aéreas de mucho interés. La mayor parte de las instantáneas son en blanco y negro, tomadas en invierno y al atardecer que es cuando se producen las mayores sombras. Con esto, como apunta Andrés Martínez (2012), las imágenes adquieren más fuerza y dramatismo, un recurso especialmente útil cuando se trata de un tejido urbano con una volumetría tan rotunda como la de los bloques abiertos.

Son imágenes contundentes que sin retraimiento dejan ver las deficiencias que presentan los conjuntos y las arquitecturas: construcciones apiñadas, viviendas mínimas, materiales baratos, calles de firme precario, poblados alejados de la ciudad y clavados en el campo. Pero como existía consenso popular de que eran

mucho mejor que el hacinamiento de los barrios pobres de la ciudad o las infraviviendas y chabolas de los suburbios, la esperanza y la ilusión estaban servidas y el agradecimiento y consenso asegurado (Figuras 18, 19 y 20). Y también la revista, como no podían faltar, inmortaliza las visitas de personalidades a las obras (Figura 21).

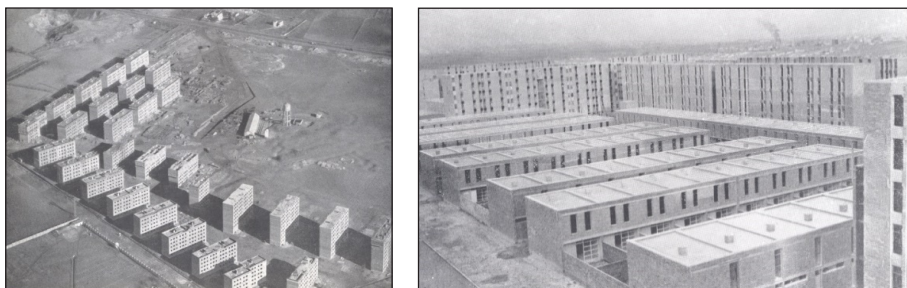


Figura 18. Poblados Dirigidos de San Cristóbal y de Orcasitas.  
*Hogar y Arquitectura*, 1958 (14) y 1960 (30).

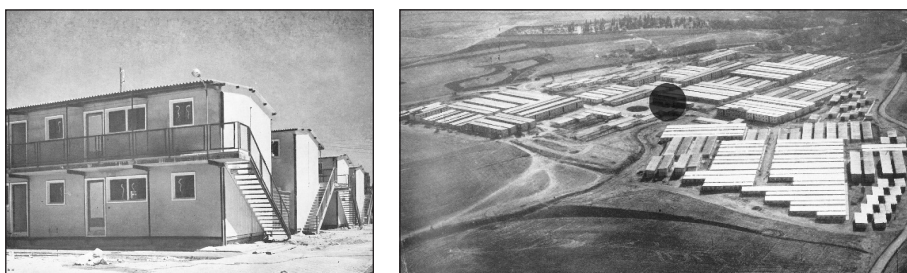


Figura 19. Unidades Vecinales de Absorción (UVAS) de Pan Bendito y Vallecas.  
*Hogar y Arquitectura*, 1963 (47) y 1965 (57).

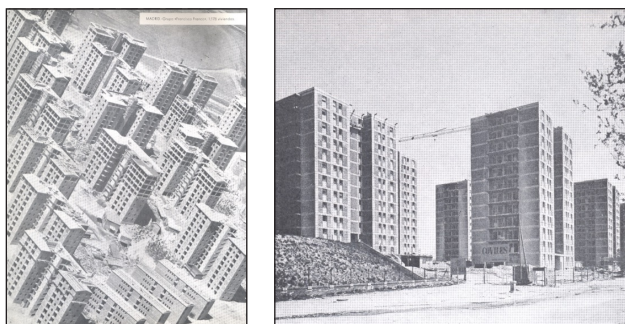


Figura 20. Grupo Francisco Franco y Gran San Blas. *Hogar y Arquitectura*,  
1955 (1) y 1974 (111).



Figura 21. Visita a las obras e inauguración. *Hogar y Arquitectura*, 1957 (8) y 1959 (55-56).

## ***La doble mirada de la nueva periferia madrileña, 1991-2016***

### ***La mirada de los artistas***

Desde finales del siglo XX algunos fotógrafos han desplazado su mirada hacia los rincones menos convencionales y, a priori, menos atractivos estéticamente de la ciudad y el territorio. Revelan situaciones que caracterizan la vida urbana contemporánea, como se vio con los autores de *La Palangana*, claros antecedentes de la irrupción posmoderna de imágenes de paisajes transformados artificialmente, todavía no definidos, sin estructura urbana, pero ya lejos de cualquier recurrencia a lo natural o al campo. Y los críticos coinciden en calificar a estas fotografías de “bellas” y alabar la capacidad de crear belleza a partir de lo más feo. A este respecto es interesante preguntarse, y lo hace Iñaki Berguera (2011), por la capacidad de sugestión, y que denomina “catarsis estetizadora”, que los paisajes de la “ruina postmoderna” ejercen sobre los autores.

La búsqueda de antecedentes próximos fuera del ámbito español de fotografías que representaran periferias urbanas actuales en construcción no ha tenido mucho éxito. No cumplen con los parámetros que decidimos en un principio como imprescindibles. Son imágenes que muestran espacios alejados de las aglomeraciones urbanas o, quizás, de periferias, pero no están referenciadas. Y creemos que, como señala Rosa Olivares (2009:11) “su carácter genérico le priva de la identidad necesaria para ser recordado, para ser visitado por sí mismo (...) Nadie hablará de ellos, no formarán parte de la historia”. No obstante, esas fotografías muestran similitudes en la intencionalidad y en el lenguaje con las que nos interesan aquí.

Ocurre con la obra de los autores englobados en la *New Topography*, cuya actitud va a influir notablemente en las prácticas de la fotografía del paisaje en todo



el mundo y en la del paisaje urbano contemporáneo. Son imágenes que se centran en buscar la belleza en la transformación, la desolación y la destrucción del paisaje natural por la acción del hombre. Sus autores, en su mayoría jóvenes, aúnan con destreza, la belleza y la denuncia a través de sus imágenes (Muñoz, 2011).

Los artistas que fotografían paisajes españoles inconclusos son muchos, pero pocos los que aportan imágenes de la nueva periferia madrileña en construcción. Y es que, tras repasar buena parte de sus obras, expuestas en exposiciones y en las series y proyectos de los que informan sus páginas webs, hemos descartado muchas fotografías por no aparecer referenciadas en la periferia madrileña. Son los casos, por ejemplo, de las que incorpora Carlos Albalá en su proyecto *Periferia* de 2007 y las de Sergio Belinchón en *Suburbia* de 2002, que muestran los entornos inacabados de ciudades pero no remiten a su localización, o las de Gerardo Cus-tance en *Perímetro* de 2006-2008 fijadas en territorios demasiado distantes de la ciudad de Madrid.

Trabajamos, pues, con las fotografías de dos obras: *Castillos en el aire* de Hans Haacke (2012), expuestas en el museo Reina Sofía de Madrid, y con *A Road Trip Through Madrid's Bubble Challenge* de Luis Galán y Daniel Fernández (2010), traducida por los autores como *Un viaje por carretera por la burbuja. Desafío de Madrid*, que califican de foto-reportaje en curso. Las imágenes que presentan, independientemente de su valor artístico que no nos corresponde valorar, se localizan en la nueva periferia madrileña y reproducen paisajes en construcción, con esqueletos de edificios, calles recién pavimentadas o sin terminar, numerosos solares y algunos edificios ya ocupados.

Hans Haacke (Colonia, 1936) está considerado pionero de la llamada crítica institucional, vertiente del arte conceptual, surgida a finales de los años sesenta. En 2011 visitó la capital española y su periferia y descubrió los barrios a medio construir. “Aquella visión fue la chispa de esta exposición, la relación directa entre la ruina y el mundo del arte”, explica (*El País*, 2014). Fotografizó el PAU de Vallecas, un fiel exponente de la práctica inmobiliaria seguida en la ciudad en los últimos años y recabó información. Como bien señala Marcos Dittborn (2012) el trabajo de Hans Haacke se caracteriza por estar en los intersticios de la práctica artística, el análisis sociológico o antropológico y el ejercicio periodístico. Ahí quizás esté uno de los puntos centrales de la dimensión crítica de sus proyectos: su rol de investigador. Y añade que *Castillos en el aire* se constituye no como una obra cerrada sino abierta, en la cual el propio público tiene la posibilidad de ser parte de la crítica política, económica o social de la obra (Figura 22).



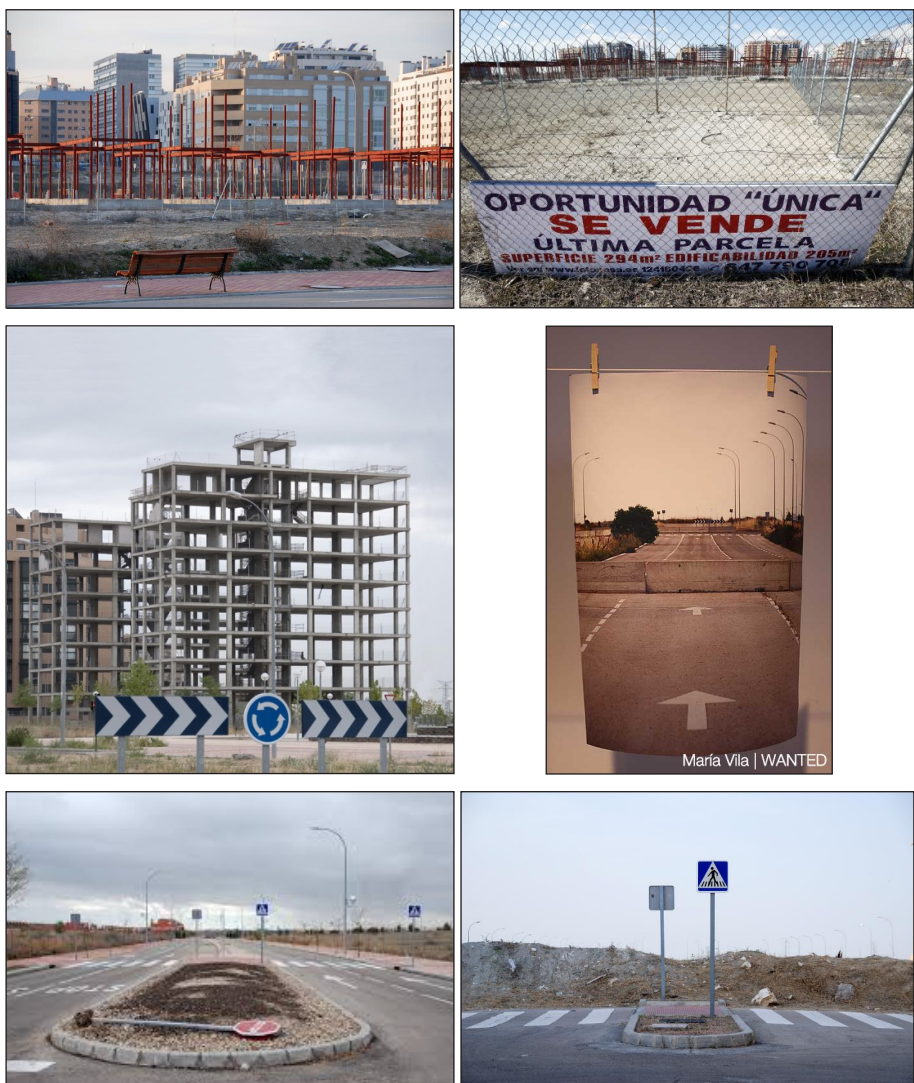


Figura 22. Hans Haacke: el PAU de Vallecas en 2012.  
(<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>).

Luis Galán García y Daniel Fernández Pascual, fotógrafos jóvenes y menos conocidos, también demuestran ser buenos conocedores de los espacios que trabajan como se evidencia en la presentación de su proyecto. Explican que sus fotografías ilustran los vacíos urbanos contemporáneos y proponen aprender de la belleza de lo inacabado. Y, añaden, que estos espacios que trataron de ser ciudad están mutando en un paisaje bucólico, donde los antiguos caminos destruidos

vuelven a aparecer de nuevo, y las extintas plantas nativas tienden a recuperar su lugar y los convierten en las verdaderas áreas verdes de la metrópoli, cuyo crecimiento salvaje no debe evitarse (Figura 23).



Figura 23. Luis Galán y Daniel Fernández: PAU de Las Tablas y de Arroyo del Fresno (superiores) y desarrollo residencial de Valdebebas (inferiores).  
(<http://www.deconcrete.org/2011/03/16/a-road-trip-through-madrids-bubble-challenge/>)

### ***La mirada de los arquitectos y promotores***

Es casi imposible dedicar un apartado con entidad a la mirada de los arquitectos. Conociendo los avatares por las que ha pasado la nueva periferia madrileña se entenderá que no haya interés en perpetuar con imágenes su proceso de construcción. Por otro lado, una vez diseñada la trama de los barrios, de cansina homogeneidad por otra parte, no hay un único promotor de la construcción, pues cada edificio corre a cuenta de su inmobiliaria y sólo se fotografía una vez terminado con el fin de ilustrar los folletos y páginas web que publicitan su venta. No obstante, hay un caso en esta nueva periferia, el desarrollo residencial

de Valdebebas, que por su peculiar gestión, en manos de la Junta de Compensación, va incluyendo en su página web imágenes del proceso de ocupación y construcción del barrio (Figura 24).



Figura 24. Junta de Compensación de Valdebebas: desarrollo residencial de Valdebebas. (<http://www.valdebebas.es>).

Lo que sí encontramos son fotografías de los nuevos barrios de la periferia que el Ayuntamiento de Madrid incorpora en sus publicaciones o en la red para publicitarlos, a modo de ilustración de su política urbana materializada en los PAU de 1991 y en los desarrollos residenciales de 1997. Pero no tienen mayor interés. Son imágenes aéreas oblicuas que solo permiten apreciar la situación inconclusa que presentan los nuevos barrios, unos sin terminar y otros sin haber iniciado la urbanización (Figuras 25 y 26).



Figuras 25 y 26. Ayuntamiento: PAU de Vallecas (2008) y desarrollo de Valdecarros (2016). *Memoria de Gestión* (2009) y

<http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Impulso-a-la-creacion-del-nuevo-barrio-de-Valdecarros>).

## Bibliografía

- ABC (2003): "Català-Roca confronta el Madrid y la Barcelona de los años 50 en el Reina Sofía" (14-5-2003).
- Aguilar Civera, I. (2015): "Diálogos entre ingeniería y fotografía", en Rodríguez Ruíz, D. y Pérez Gallardo, H. (edit.): *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*, Exposición, Madrid, Biblioteca Nacional de España, págs. 79-90.
- Alarcon Reyero, C. (1999): *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*. Tesis del Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, <http://oa.upm.es/9130/>
- Arciniega, L. (1996): "La representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI", Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid, Instituto Juan de Herrera / CEHOPU, págs. 49-56.
- Archivo Paco Gómez. *El instante poético y la imagen arquitectónica* (2016), Comunidad de Madrid / Fundación Foto Colectania.
- Ayuntamiento De Madrid (2006): *La Escuela de Madrid. Fotografía (1950-1975)*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.
- Barthes, R. (2011): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós. Primera edición de 1979.
- Berguera, I. (2011): "Nuevos paisajes, nuevas miradas", <https://www.ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/76/02berguera.pdf>
- Bernal, A. (2011): "Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura: 1960-1970", <http://fundacion.arquia.es/>
- Bernal, A. (2012): "Paco Gómez: fotógrafo de la Revista Arquitectura", págs. 81-88.
- Bernal, A. (2013): "Tras las huellas de la descontextualización de la arquitectura y el paisaje urbano", <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4953906.pdf>
- Brandis, D. (2014): "La producción inmobiliaria de la periferia madrileña (1991-2013)", Micheli, J.J. (ed.): *Desafíos metropolitanos. Un diálogo entre Europa y América Latina*, Madrid, La Catarata, págs.169-189.
- Burke, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.



- Canosa Zamora, E. y García Carballo, A. (2016): "Valores de la mirada fotográfica sobre la periferia urbana", en Martínez de Pisón, E. y Ortega Cantero, N.: *El Paisaje y sus símbolos*, Madrid, UAM / Fundación Duques de Soria, págs. 233-255.
- Chappey, F. (1994): "El desbordamiento de las multitudes urbanas. De lo innumerable a lo innumerable", en Dethier, J. y Guiheux, A. (dir.): *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Barcelona, Electra, págs. 42-47.
- Chaves Martín, M. A. (2014): "Artistas y espacio urbano: la representación de la ciudad en el arte contemporáneo", *Historia y Comunicación Social*, vol. 19, nº especial, págs. 277-288.
- Dethier, J. y Guiheux, A. (1994): *Visiones urbanas: Europa 1870-1993: la ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*, Madrid, Electa España.
- Dittborn, M. (2012): "Hans Haacke-Castillos en el aire", en <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/hans-haacke-castillos-en-el-aire/>
- El Mundo* (2014): "El neorrealismo del 66" (27-6-2014).
- El País* (2009): "Un barrio levantado entre vecinos" (23-11-2009).
- El País* (2014): "La burbuja inmobiliaria al museo" (14-2-2014).
- El País Semanal* (2016): "Helga de Alvear: el arte siempre es una apuesta arriesgada" (3-8-2016).
- Galán, L. y Fernández, D. (2010): *A Road Trip Through Madrid's Bubble Challenge*, <http://www.deconcrete.org/2011/03/16/a-road-trip-through-madrids-bubble-challenge/>
- Haacke, H. (2012): *Castillos en el aire*, Catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- La Vanguardia* (2013): "Barcelona, periferias urbanas" (18-12-2013).
- Martín, A. (2016): "La poética de Francisco Gómez. Un itinerario contextual", en *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. Madrid, Comunidad de Madrid, págs. 13-62.
- Martínez, A. (2012): 40 años en los barrios de Madrid. La consolidación de la periferia de Madrid a través de su reproducción fotográfica, file:///C:/User/Usuario/Documents/AndresMartinezPeriferia.pdf.

- 
- Moya, L. (1982): *Los barrios de promoción oficial en Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Muñoz Muñoz, J. L. (2011): *Algunas miradas del arte sobre el espacio de las infraestructuras urbanas en la ciudad contemporánea*, <https://www.medialab-prado.es/mmedia/7623>
- Olivares, R. (2009): “El fin de la ruina”, *Exposición Periferias*, Catálogo, págs. 9-19.
- Pérez Gallardo, H. (2015): *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*, Madrid, Cátedra.





# A PROPÓSITO DEL TIEMPO, FOTOGRAFÍAS Y PLANOS DE LOS ESPACIOS VERDES HISTÓRICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO<sup>1</sup>

Amaya Larrucea Garritz  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

“Los ritmos, los objetos y los acontecimientos existen;  
pero el tiempo y el espacio son triunfantes invenciones del hombre.  
Cada individuo crea de nuevo el pasado, el presente y el futuro.” Kevin Lynch.<sup>2</sup>

## Introducción

Las fotografías contienen un instante, retratan un momento de tiempo detenido y en esta captura sugieren la existencia de un tiempo anterior y uno posterior. Este instante puede hacer trascender, al menos como imagen, un fragmento del fugaz tiempo presente y propiciar la reflexión. La fotografía y el tiempo es el binomio con el que inicia este texto y desde esta relación aborda un aspecto urbano del paisaje, el jardín histórico.

Así, hacemos una breve intervención sobre las posturas, a través de las que se ha abordado el fenómeno del tiempo, para enmarcar en estas, las posibilidades que ofrece la fotografía como mnemotecnia urbana. Con este marco teórico en mente, describimos la forma en que inicialmente se introdujo la vegetación en los espacios públicos de la Ciudad de México, y nos referimos a las imágenes de época que lo recuerdan, particularmente el *Álbum de fotografías de los Jardines de la Ciudad de México* de 1905 y la colección de planos originales de los mismos, publicados recientemente.

A través de revisión y contraste de imágenes antiguas con las condiciones actuales de los jardines públicos, podemos reconocer los cambios y permanencias que nos permiten abordar la relación entre el tiempo y el jardín. Finalmente hacemos una reflexión sobre la percepción del tiempo colectivo, la función de las imágenes como puntales del recuerdo y el valor de los jardines históricos en la memoria urbana.

---

1 Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto IN405016 de la DGAPA de la UNAM y en el Laboratorio de espacios verdes públicos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

2 Kevin Lynch (1975). *¿De qué tiempo es este lugar?* Barcelona, Gustavo Gili. p. 141.

## El binomio Tiempo – Fotografía

Comprender cabalmente el fenómeno del tiempo parece ser una tarea imposible, sin embargo, muchos han sido los intentos humanos a lo largo de la historia por acercarse a esta compleja interrogante, todos ellos, en alguna forma se complementan. Las preguntas sobre el tiempo han sido abordadas desde el pensamiento filosófico, se remontan a Aristóteles, quien le otorga un marco de referencia fijo e inmutable y a Kant que lo propone como una condición subjetiva de la intuición humana. Uno de los filósofos de principios de siglo XX que resulta una referencia para este trabajo es Henri Bergson<sup>3</sup> quien ahondó en la naturaleza del tiempo ligada indispensablemente a la invención y creación de formas, abordando la subjetividad presente en la sensación de su duración. Grandes escritores, Marcel Proust<sup>4</sup> y Jorge Luis Borges<sup>5</sup>, tratan desde el mundo literario, las entrañas del tiempo con metáforas que resultan muy sugerentes que nos acercan al enigma.

La percepción del tiempo, es también una de las materias de estudio de la psicología, inició a finales del siglo XIX y se formalizó con los experimentos de Hudson Hoagland a principios del siglo XX. Por su parte, la psicología intenta comprender como las circunstancias culturales y personales influyen en la manera de percibir diferentes sensaciones y estimaciones sobre el tiempo. Por otra, a través de la neurociencia, los científicos actuales buscan el mecanismo neuronal que hace posible la codificación de la información temporal, pero esto sigue siendo una cuestión sin resolver, en gran medida debido a que el cuerpo humano no tiene un órgano especializado para percibir el paso del tiempo. El cerebro puede descifrar estímulos diversos captados a través de los sentidos y transformarlos en la sensación del tiempo. Aunque el proceso es aún desconocido, sabemos que la evocación del tiempo requiere de sensaciones impulsos perceptuales ya sea visuales, sonoros, gusto-olfativos o táctiles. Coincide Bergson, al afirmar que el tiempo no es un objeto en el sentido usual del término es un fenómeno inasible, el cual nos vemos obligados a abordar “objetivándolo”.<sup>6</sup> La percepción de este “objeto” requiere de impulsos, como hemos explicado, a través de los sentidos.

Ahora bien, como demuestra el científico Morgado Bernal, uno de los componentes esenciales para percibir el tiempo es la capacidad de formar recuerdos,

3 Henry Bergson (2007). *Matter and Memory*. Nueva York, Cosimo, Inc.

4 Marcel Proust. (2016). *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. México, Editores Unidos Mexicanos.

5 Jorge Luis Borges (2011). El jardín de los senderos que se bifurcan y Funes el memorioso. *En Cuentos completos*. Madrid, Lumen.

Jorge Luis Borges. (2015). *Historia de la eternidad*. México, Debolsillo.

6 Henry Bergson (2007). *Op. cit.*

pues la memoria es siempre necesaria para medirlo.<sup>7</sup> Para tener la sensación de que el tiempo transcurrió, a través de un movimiento, tenemos que recordar un estado anterior para hacer comprensible el cambio.

Nos hemos referido a la capacidad individual de traer de la memoria un recuerdo del pasado para distinguir que el tiempo ha transcurrido. Este recuerdo puede ser inmediato o remoto dependiendo de la longitud de tiempo acontecido entre ambos eventos. En el caso lejano requerimos de un “objeto” que al ser percibido proyecta el recuerdo. Podemos recurrir a Proust en un célebre relato cuando describe el momento en que llevaba a su paladar la magdalena reblandecida en el té, al sentirse invadido por un placer delicioso y recuerda “*el gusto del trocito de magdalena mojada en la tila que me daba mi tía (aunque todavía no supiera y debería dejar para más tarde el descubrir por qué ese recuerdo me hacía feliz) enseguida, la vieja casa gris, donde estaba su habitación, vino como un decorado teatral a añadirse al pequeño pabellón que estaba sobre el jardín...todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.*”<sup>8</sup> La magdalena de Proust es el disparador que genera el recuerdo y éste a su vez produce el sentimiento. En este caso hay un impulso, producido por el gusto- olfato, que lo proyecta a un instante del pasado transponiendo con él un sentimiento. La sensación del tiempo se logra a partir del recuerdo de momento de otro tiempo, que evoca un lugar y un estado de ánimo que se comunican con el presente.

El mecanismo que hemos descrito y explicado a través de las letras de Proust, es una experiencia individual que sucede en muchos momentos de la vida. La suma de estos momentos nos permite identificarnos a nosotros mismos y construirnos sumando los acontecimientos del pasado que dan significado al presente. La memoria es la base de la propia identidad, el yo es una manera de organizar los episodios temporales y los recuerdos son indispensables para constituirlo. De forma similar, aunque más compleja, el mecanismo actúa en la sociedad humana. El interés de este texto está en acercarnos al fenómeno del tiempo, con sus componentes de percepción, recuerdo y memoria, en esta dimensión colectiva y particularmente en sus referencias a la ciudad. En este caso, para percibir el tiempo se requiere de la memoria colectiva, como depósito de los recuerdos que logren interiorizar y percibir su paso y así incluir las transformaciones que han sucedido como parte de un continuo en la cadena cultural. La memoria colectiva hace referencia a los recuerdos que guarda la sociedad en su conjunto y que se comunican y traspasan por muchas generaciones. El proceso

7 Ignacio Morgado Bernal, (2014) La percepción del tiempo. Recuperado de <http://www.investigacionyciencia.es/blogs/psicologia-y-neurociencia/37/posts/la-percepcion-del-tiempo-12083>.

8 Marcel Proust. (2016). *Op.cit.* p. 45.

va enlazando el lugar de la sociedad a la intrahistoria, ligando los acontecimientos significativos del pasado y produciendo una identidad colectiva particular.

La conciencia sobre el pasado, en términos culturales, requiere también de los “objetos” que disparan la conciencia y testifican la existencia del pasado que atañe al presente. Algunos, pueden ser tangibles y planeados, como son los monumentos o la arquitectura, muchos de ellos incluso erigidos con un propósito particular o seleccionados para lograr identidades construidas como es el caso del nacionalismo o los regionalismos. En otros casos, el proceso se detona desde el ámbito intangible, iniciando el impulso desde el imaginario cultural a través de las costumbres, ritos o tradiciones. Dentro de las pruebas tangibles, mucho se ha escrito sobre el patrimonio arquitectónico y los monumentos, menos se han tratado otros objetos como la fotografía o los mapas y proyectos en su relación con el espacio urbano histórico, que son los objetos de particular interés para este trabajo.

### **La fotografía como mnemotecnia urbana**

Estudios de psicología ambiental<sup>9</sup> prueban que las fotografías permiten construir conocimiento sobre espacios que ya no existen al funcionar como fuente de información ambiental. Sin embargo, ya que el conocimiento sobre el ambiente se construye a través de la experiencia presente, las fotografías de lugares pasados configuran un conocimiento muy singular. Se trata de un conocimiento que integra la información y los significados del pasado con los del presente. Se ha mostrado que la observación de fotografías activa la memoria de los observadores y promueve la reflexión acerca de sus experiencias. Estudios reportados por Schwartz<sup>10</sup> indican que cuando grupos de personas observan fotografías, éstas desencadenan narraciones amplias de experiencias personales. Los observadores comentan cómo las imágenes son significativas para ellos en un contexto previo y diferente al de las fotografías. Schwartz concluye que la actividad social alrededor de la observación de fotografías puede revelar no sólo el sobre la información que observan en ellas, también el significado que las personas le atribuyen a sus vidas diarias.

Las fotografías antiguas, entonces, no son pertinentes únicamente para conocer el pasado, lo son también para resaltar lo que es importante para comprender el presente<sup>11</sup>. A través de las fotografías se crean vínculos entre lo que aparecen en ellas

9 Agradecemos la ayuda del Dr. Eric Jiménez Rosas en los estudios de psicología ambiental.

10 Dona Schwartz, (1989). Visual ethnography: Using photography in qualitative research. *Qualitative sociology*, 12(2), Minesota, University of Minnesota, pp. 119-154.

11 Txetxu Aguado, (2011). Travels in History Through Memory: Photography and the Restoration of the Past. *Hispanic Issues Online*, 3.

al momento de ser tomadas, y lo que ocurre en nuestras vidas presentes. Aguado describe este proceso como la construcción de un eje que comunica las vidas presentes con las vidas del pasado. Este proceso se consolida de forma más sólida, si las fotografías hacen sentido a los observadores. Esto sucede cuando las fotografías del pasado revelan elementos que el observador puede ligar a sus experiencias personales. Cuando esto ocurre, el pasado ya no se aprecia como ajeno, de tal forma que la fotografía sirve como vehículo para unir lo que antes estaba separado.

Como hemos explicado antes, la habilidad cultural para tener recuerdos es condición indispensable para la percepción del paso del tiempo y la transmisión de ideas comunes. Estos recuerdos compartidos por generaciones, crean vínculos identitarios resguardados en la memoria colectiva, distinguidos incluso por generaciones que no se conocieron y que sumados, crean una identidad cultural particular.

La relación entre la fotografía y la memoria, ha sido abordada con otros puntos de vista, entre ellas una particularmente significativa la *Breve historia de la fotografía* de Walter Benjamín, otros estudios más puntuales son los de Roland Barthes,<sup>12</sup> Susan Sontang<sup>13</sup> y John Berger<sup>14</sup>. Benjamín, explica que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos, distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia<sup>15</sup>. Esa conciencia estaba en el futuro, en la selección de un instante que ya era parte del pasado y que se pretende perpetuar.

Para el filósofo Henri Bergson, los tiempos psíquicos se viven en una dimensión distinta a los hechos físicos, “el tiempo cobra realidad solamente como posibilidad íntima del quehacer humano del mundo, permanece como una mera virtualidad, mudo o aletargado en tanto la conciencia humana no lo despierte”<sup>16</sup>. Observar una fotografía del pasado nos permite retrotraer a la conciencia un momento de esta dimensión distinta, adormilado en la memoria colectiva. Algunos acontecimientos del pasado forman parte casi inmediata del hilo que los conduce al presente, y son recordados significativamente dentro de un cauce continuo, otros pueden ser despertados cuando el presente encuentra en ellos un nuevo significado o una relación particular con un evento o inquietud incluso con una actitud empática.

12 Roland Barthes. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, PAIDOS.

13 Susan Sontang. (2014). *Sobre la fotografía*. Madrid, De Bolsillo.

14 John Berger. (2016). *Para entender la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

15 Walter Benjamín. (2004). Pequeña historia de la fotografía en José Muñoz Millane (ed.). *Sobre la fotografía. Walter Benjamín*, Valencia, Pre-textos. pp. 40-41.

16 Henry Bergson (2007). *Op. cit.*, p. 171.



En términos culturales, lo que limita la conciencia del pasado es esta elección previa, pero esto no anula la posibilidad de que al cambiar los estímulos e intereses se puedan traer recuerdos que no eran conocidos o no tenían un valor en otro momento. Para que un hecho del pasado se reúna en la memoria colectiva, debido a que la sociedad ha encontrado una razón para ello, se requieren detonadores o testigos de esos momentos que no conocimos o que habíamos dejado en el olvido. Así, la fotografía tiene la posibilidad de realizar una acción en la memoria colectiva no solamente mostrando una imagen detenida del pasado, sino abriendo la posibilidad de que ese suceso pueda ser reinterpretado en el presente.

El poder de la imagen en el mundo actual, que incluso se han denominado ocularcentristas, es indiscutible. El valor que se otorga a recordar a través de imágenes es parte de la vida cotidiana y se manifiesta incluso en un exceso del uso fotográfico. Ahora bien, las imágenes del pasado pueden ser testigos objetivos de otros momentos y hacen posible la atención sobre hechos que pueden ser incorporados conscientemente al presente, funcionando como el recordatorio de un hecho pretérito y convirtiéndolo en un evento de significación común. En este sentido, la fotografía puede como una imagen detonar un estímulo y colaborar a precisar y hacer vívido un fragmento del pasado como una ayuda o pretexto para lograrlo, a la manera en que se utiliza en las mnemotecnias.

Cuando olvidamos la cámara y no podemos tomar alguna foto, nos damos cuenta que en realidad la utilizamos como una herramienta para no utilizar la memoria. La fotografía entonces hace este trabajo, se convierte en memoria y una prueba en gran medida objetiva, que graba y recuerda el pasado. Al identificarse una imagen como parte del pasado, el paso del tiempo es percibido la memoria cobra sentido.

Los documentos gráficos del pasado de la ciudad, son uno de los elementos objetivos que dejan a la sociedad actual mirar y hacer perceptible el instante del pasado encapsulado en ellas y hacer vivido un recuerdo que, aunque no testificaron puede permanecer o regresar a la memoria colectiva. En el caso de una fotografía de la ciudad, la experiencia puede ser enriquecida al visitar el lugar de que se trata y a través de la identificación de los cambios y las permanencias, lograr complementar la sensación del paso del tiempo e incluso percibir las emociones que se comunican entre la sociedad del pasado y del presente.

El espacio y sus imágenes del pasado se despliegan de una manera diferente que alberga un fragmento amplio de tiempo contenido el lugar mnemotécnico de la intrahistoria urbana.

## La llegada de los jardines públicos a la Ciudad de México

La historia es el relato de los hechos seleccionados que un grupo humano determinado ha decidido conservar e interpretar. Dentro de esta elección, la historiografía mexicana ha dedicado poco al tema de los jardines públicos, en gran medida, los ha mantenido en el olvido, pero en los últimos años, ha surgido interés por los espacios verdes urbanos y esto ha traído consigo algunos textos especializados, entre ellos, los trabajos historiográficos de Ramona Pérez Bertruy,<sup>17</sup> basados no solamente en un arduo trabajo en archivos documentales y gráficos, sino en interpretaciones históricas novedosas. Otras recientes coincidencias, nos ponen a la mano material para recordar, entre ellas, colecciones fotográficas que recientemente han sido dadas a conocer, así como el rescate de los planos de los jardines del Archivo histórico de la Ciudad de México.

A través de estos estudios, podemos conocer la manera en que se introdujo vegetación en los espacios públicos de la ciudad durante el periodo comprendido entre 1592 y 1911. Para su comprensión distinguiremos tres etapas. La primera de ellas, corresponde a las acciones en torno a los jardines realizadas en la época virreinal. Es posible que el gusto por los jardines en el mundo mesoamericano, como demuestra el jardín de Chapultepec, animara a los conquistadores a introducirla en la ciudad desde finales del siglo XVI. En 1592, el virrey Luis de Velasco el joven construyó el Paseo de la Alameda, que habría de ser el primer jardín público diseñado para tal fin en América, y uno de los primeros en el mundo.<sup>18</sup> El espacio que ocupaba se encontraba en la frontera del lago y la ciudad, en una acción para ganar terreno urbano. Fue un punto verde en la periferia de la mancha urbana y podemos considerar que se emplazó como el núcleo conceptual a partir del cual se extendería la vegetación en la ciudad. Un periodo de casi 200 años no vio grandes cambios en mancha urbana de la ciudad en lo que se refiere a jardines, hasta que en 1771 la Alameda fue ampliada y remodelada por los borbones en 1771 que también incluyeron arbolado del Paseo de Bucareli. Conocemos estos jardines gracias a las pinturas anónimas que se realizaron sobre ellos, a los documentos de la época resguardados en archivos y en algunas descripciones literarias.

El México independiente, inició con grandes convulsiones que desde el inicio del siglo XIX produjeron la destrucción de la vegetación y el deterioro de los

17 Ramona I. Pérez Bertruy. (2003). *Parques y jardines públicos de la Ciudad de México, 1881-1911*. Tesis doctoral. México, Colegio de México. Consultado en:

[https://colmex.alma.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX\\_INST/1264668980002716](https://colmex.alma.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1264668980002716)

18 Para ahondar en el tema consultar Amaya Larrucea Garritz, (2008). La alameda, el primer jardín público novohispano. En *Anuario de Estudios de Arquitectura, historia, crítica y conservación*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

espacios públicos. Más adelante, en lo que podemos considerar la segunda etapa, los cambios generados por las Leyes de Reforma, (1859), particularmente la desamortización de los bienes del clero con la destrucción de muchos inmuebles, produjeron cambios en la fisonomía de la ciudad que se trasladaba de ser una urbe eminentemente religiosa a una de carácter secular. La ciudad que recibiría Maximiliano de Habsburgo (1864-1867) era resultado de estas acciones, en muchos casos aún no consolidadas, lo que le permitió realizar muchas de las modificaciones urbanas que tenía en mente y para las que se había hecho acompañar de su jardinero y guarda, Wilhelm Knechtel. Siguiendo los lineamientos europeos con preceptos del urbanismo neoclásico en materia de intervención en la ciudad, realizó importantes plantaciones, lo que consideraba un elemento indispensable para la construcción de una ciudad moderna e higiénica. Los jardines públicos, eran entonces un claro signo de la secularización de la vida urbana.

La Plaza Mayor de 1840 contenía únicamente un alineamiento de fresnos plantados en alcorques frente a la Catedral, en el llamado Paseo de las Cadenas. En 1843, la plaza fue intervenida siguiendo el proyecto de Lorenzo de la Hidalga que se realizó parcialmente y que no incluía vegetación. Éste planeaba la construcción de una columna que conmemoraría la independencia de México con la que se inauguró el uso de símbolos nacionalistas en el espacio público en la ciudad. En la plaza se trazó un cuadrado delimitado por andadores que se comunicaban a través de senderos diagonales al espacio circular central que rodearían la columna. Únicamente se construyó el zócalo de este monumento y curiosamente, *Zócalo*, desde entonces es el nombre con el que se conoce a esta plaza y a muchas de México. En 1847, año de la intervención norteamericana, se colocaron arriates de madera alrededor de los árboles frente a la catedral y farolas de trementina. Para 1861 el andador perimetral ya se había flanqueado con hileras de árboles, como testifica la fotografía de la figura 1.

Fue este el espacio en el que Maximiliano realizaría la primera intervención de gran impacto visual en la ciudad, introduciendo en 1866, un jardín formal. El proyecto contenía parterres con flores, cuatro fuentes, bancas de fierro fundido y candelabros para iluminación de gas hidrógeno. Planeaba la construcción de un monumento a la Independencia en el centro que tampoco fue construido, pero, aunque no fue terminado totalmente, para 1867 la vegetación ya lo hacía lucir como un espacio verde consolidado, en parte debido a que conservó el arbolado que existía. Realizó otras acciones en la ciudad como el Paseo de la Emperatriz<sup>19</sup>, flanqueado por una densa masa arbórea que acercó el Parque de Chapultepec a la

---

19 Hoy Paseo de la Reforma.

ciudad e intervino el Paseo de la Alameda, en este caso siguiendo los lineamientos del jardín romántico. El verde urbano se introdujo en mayor escala causando desde entonces una valoración positiva de la misma en la ciudad que continua así hasta hoy.

Pues bien, hemos imaginado las características de estos lugares gracias a las imágenes tomadas en daguerrotipos y fotografías de la época, que los seleccionaron como objetos dignos de ser recordados. Los primeros daguerrotipos de vistas de la Ciudad de México que se conocen fueron tomados en la década de 1840 por Jean Prelier Dudoille, otros fueron realizados por los enviados en las tropas norteamericanas durante la invasión de 1847. La invasión francesa trajo consigo algunos soldados fotógrafos y comerciantes que imprimieron placas fotográficas de vistas de la ciudad. Entre estos últimos, el soldado Louis Edouard Roussel<sup>20</sup> que alrededor de 1863 capturó una imagen hasta hoy poco conocida del zócalo de México en la que se observan los primeros árboles plantados en este espacio y con ello el primer jardín cívico del México independiente, así como el círculo central en donde se colocaría el monumento.



Figura 1. Louis Edouard Roussel. (c. 1863) View of the Zocalo of México.<sup>21</sup>

20 Llegó a Veracruz en marzo de 1862 y en abril de 1863 inició su trabajo en la *Commission scientifique du Mexique* como geógrafo e hidrólogo en la Ciudad de México. Permaneció en México hasta febrero de 1865. Datos tomados de <https://earlylatinamerica.wordpress.com/2016/01/22/louis-edouard-roussel-mexico-1862-1865/>

21 Fotografía cortesía de Gregory Leroy Fine Photographs.

Después de la construcción del jardín del zócalo, Maximiliano de Habsburgo, encargó a su fotógrafo oficial, François Aubert, una imagen del mismo en la que se observa el crecimiento dosel de los árboles perimetrales y la consolidación del jardín.



Figura 2. François Aubert. Tomada entre 1864 y 1867.<sup>22</sup>

Durante la República Restaurada, (1869-1875), se continuó con la idea de Maximiliano de introducir vegetación en las plazas del centro de la ciudad, en los antiguos atrios de conventos expropiados, convirtiéndolos en jardines públicos. En este periodo se construyeron ocho, algunos de los cuales fueron nombrados, por primera vez, en memoria a personajes o eventos de la Independencia de México, o de destacados científicos, costumbre que prevalece en nuestros tiempos. Estos son los designados como Vicente Guerrero (en el antiguo atrio de San Fernando), Morelos (frente a la iglesia de la Veracruz), 5 de mayo (sobre lo que fuera el convento de Santa María de la Caridad y frente al Colegio de niñas), San Juan (también llamado Mociño), La Lagunilla (o Jardín López), Jardín Comonfort, Santos Degollado (en la Plazuela de Tarasquillo), Resurrección (frente al convento de Santo Domingo). El diseño que se utilizó en la mayoría de ellos fue geométrico con glorietas y andadores diagonales y en ellos se albergaron las nuevas formas de vida pública decimonónica. Contuvieron faroles de gas hidrógeno, pavimentos cómodos y mobiliario urbano, bancas, quioscos y esculturas de los héroes nacionales o con motivos grecorromanos. Sobre estos espacios, considerados en cierta medida secundarios si se comparan con el Zócalo o el Paseo de la Alameda, existen muy pocas fotografías de sus inicios limitándose muchas de ellas a mostrar algún momento de la obra a que fueron sometidas en tiempos posteriores.

<sup>22</sup> Françoise Aubert. (Entre 1864 y 1867) Palais du place de México [sic.] (tomada en dos partes). Bajada de <http://foro.forosmexico.com/showthread.php?t=33&page=6>. 24 de febrero de 2008.

La tercera etapa, corresponde al prolongado gobierno del General Porfirio Díaz, durante el cual la jardinería pública en plazuelas, glorietas, camellones y banquetas cobraría gran fuerza. De acuerdo a las ideas de modernización del régimen, se buscaba el desmantelamiento de la infraestructura virreinal para transformar la capital en una urbe cosmopolita y civilizada a la manera europea. En particular, los jardines públicos fueron considerados como símbolos materiales y culturales del anhelado bienestar y progreso, razón por la que su construcción fue profusa.

La estabilidad pública y la bonanza económica permitieron que se implementaran iniciativas para retirar el comercio ambulante y otras actividades de las plazas, e invertir en la recuperación de los paseos tradicionales de la ciudad, remodelación de jardines y en la construcción parques públicos.<sup>23</sup> Calcula Pérez Bertruy,<sup>24</sup> que, en 1910, existían 61, alamedas y jardines públicos, 54 de las cuales se construyeron durante el porfiriato. Estos, se planearon con todos los elementos urbanos de la ciudad moderna, con suficiente infraestructura material y sanitaria, con pavimentos, banquetas, farolas de luz eléctrica, tuberías y desagües además de implementos hidráulicos para almacenar agua como tinacos de lámina y bombas de vapor o de electricidad para distribuir agua limpia y llaves de cobre y mangueras para facilitar el riego y mingitorios. Se establecieron incluso viveros de aclimatación para la propagación de plantas, muchas de ellas de especies exóticas que fueron muy apreciadas en la época.

Los encargados de esta tarea eran sobre todo europeos, entre 1881 y 1910 el régimen porfiriano empleó a jardineros europeos como Victor Founier, Juan Ekelmud y Mauricio Urbanowicz, como director técnico de paseos y jardines, quien por cierto firmó varios planos como arquitecto paisajista. En 1903 se creó un presupuesto particular y la Comisión de Embellecimiento y Mejoras Materiales de la ciudad, lo que permitió que varios jardines se implementaran en lo que entonces era su periferia, en barrios pobres, considerando que dotarlos de estos, contribuiría a mejorarlos. Todas estas acciones son las que explican cómo los jardines como parte de la expresión del arte público, “orientada a la formación

23 Entre estos, el Jardín de San Juan (reconstruido en 1902), el Manuel María Contreras de la plaza de Loreto (1905) el *tecpan* de San Juan (1905), la Plaza de la Concepción (1908), La Santísima (1887), Juárez en la plaza de San Pablo (1888) y Carlos Pacheco en la plaza de Candelarita (1895). La Corregidora, (reconstruido por tercera vez en 1896), Jardines Cerdá y Echevarría (1896), Sessé y Cervantes (1904), Leopoldo Río de la Loza (1904), Concepción Cuevas (1904), Porfirio Díaz (1905), Gabino Barreda (1905), Jesús García (1908) y el de la plaza de San Sebastián (1908).

24 Ramona Pérez Bertruy. (2009). Miguel Ángel de Quevedo: precursor de los espacios verdes urbanos y reservas forestales en México. En Martínez Leonardo y Quiroz Teresita, *El espacio. Presencia y representación*. México, UAM Azcapotzalco. p. 213.



del nuevo ciudadano”<sup>25</sup>. Miguel Ángel de Quevedo, quien se desempeñó como servidor público de 1902 a 1913, es otro de los personajes que no podemos dejar de mencionar por resultar indispensable en la introducción y valoración de la vegetación en la ciudad, ya que promovió profusamente la jardinería urbana, a la que consideraba dentro de una campaña de salud e higiene pública.

Los espacios verdes contenidos en el centro histórico de la ciudad actual, tienen prácticamente su origen en las tres etapas descritas, de manera que al finalizar el porfiriato, la vegetación era ya un elemento inseparable de la traza urbana y su continuidad en la ciudad estaba asegurada. Poco tiempo más adelante, y los gobiernos posteriores, continuaron plantando algunos, entre ellos el Jardín para la plaza de la Ciudadela (1912), el Jardín Riva Palacio (1920), el Fernández de Lizardi y el Jardín Montero, de manera que lo verde en la ciudad acompañaría en diferentes gradientes, al crecimiento de la urbe.

## Recuerdos, fotografías y planos

Si una de las habilidades de Porfirio Díaz pudiera destacarse fue su capacidad para promoverse a sí mismo y a sus acciones. La fotografía sería uno de los instrumentos más utilizados con este fin. El avance en la técnica fotográfica hizo posible una profusa producción, al bajar los costos del material aumentaron las impresiones y se desarrolló la forma de publicarlas y difundirlas en medios impresos como revistas, calendarios y particularmente en la prensa. Otra de las acciones, muy común en la época, fue la creación de Álbumes fotográficos. El gobierno y sus instituciones realizaron algunos para coleccionar imágenes de temas particulares, que eran considerados como pruebas objetivas y medio de difusión que demostraba los aciertos y avances del régimen.

Entre estas colecciones, una que nos interesa particularmente es el Álbum de fotografías de los Jardines de la Ciudad de México de 1905 descubierto azarosamente por, Arturo García Ramos,<sup>26</sup> en una vasta colección de fotografías de la Dirección de Obras Públicas que habían sido abandonadas en algún momento, en las bodegas del edificio sede del Gobierno del Distrito Federal. Todas ellas están actualmente resguardadas por el Museo Archivo de la Fotografía que alberga más de dos millones de imágenes. El álbum contiene 41 fotografías, de los jardines del centro y los alrededores de la Ciudad de México firmadas por Osbahr. Fue

25 Ramona Pérez Bertruy. (2009). *Op. cit.*, p. 209.

26 Arturo García Ramos (2009). Paseos de la época de Don Porfirio: el álbum de fotografías de los Jardines de la Ciudad de México. En Boletín de Monumentos históricos. México, INAH-CONACULTA. pp. 171-174.

mandado a hacer por el Ayuntamiento del gobierno de Porfirio Díaz y sus imágenes dan fe del anhelado progreso de la nación mostrado a través de los jardines que fueron creados o remodelados en este periodo.

Mirando estas imágenes podemos recordar o traer de la memoria urbana una prueba sobre la forma en que los jardines se insertaron en la vida citadina que probaba la posibilidad de recreación y descanso en el terreno de lo público. Son, en muchos de los casos, las únicas imágenes antiguas de los jardines, ya que la mayor parte de ellos, podrían considerarse secundarios al haber sido emplazados en barrios pobres de la entonces periferia de la ciudad, y por lo tanto de menor interés para ser fotografiados. Resultan particularmente sugerentes para la memoria urbana debido a que contienen escenas de la vida cotidiana menos conocidas y en alguna medida más auténticas que otras que eran resultado de poses planeadas.



Figura 3. Osbahr. (1905). *Jardín Manuel M. Contreras. Plaza de Loreto.* En el Álbum de fotografías de los Jardines de la Ciudad de México.<sup>27</sup>

El Álbum es un testimonio, implícito en fotografías de buena calidad que reproduce la escena con la suficiente nitidez para otorgarles un carácter documental. Si bien desconocemos la pretensión última de esta colección fotográfica,

<sup>27</sup> Osbahr. (1905). *Jardín Manuel M. Contreras. Plaza de Loreto.* en Álbum de fotografías de los Jardines de la Ciudad de México. Reproducción autorizada ©Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, Museo Archivo de la Fotografía. 044670-036.

sabemos cómo afirma Susan Sontang, que fotografiarlo fue conferir importancia a estos espacios. Más allá de los objetivos originales, seguramente propagandísticos de las acciones del gobierno porfiriano, constituyen hoy uno de los elementos que disparan la memoria y nos permiten recordar tiempos de la ciudad que no vivimos, pero que nos concierne.

### *Huellas del pasado en los jardines de la ciudad actual*

Los textos sobre la historia de los jardines a los que nos hemos referido limitan los estudios a los periodos en que se construyeron o a las primeras intervenciones en ellos a principios del siglo XX, pero no se tratan la evolución de los mismos en tiempos posteriores. En lo que toca a estos jardines, existe un largo periodo de olvido historiográfico. El material para reconstruir lo que sucedió en ellos, es escaso o poco accesible. Algunos, los más emblemáticos, como la Alameda y el jardín del Zócalo continuaron siendo mencionados y fotografiados, pero la mayoría de los pequeños jardines fueron relegados o dejados de lado por los registros que voltearon hacia los nuevos espacios de la urbe que resultaron más atractivos. Seguir su evolución en documentos es complejo, incluso por la dificultad que representa para la búsqueda de información, el que hayan sido cambiados de nombre en varias ocasiones. No es el objeto de este trabajo llenar el vacío existente en la historiografía sobre estos parques, pero sí identificarlos en el presente para reconocerlos como resultado de las modificaciones que han tenido valiéndonos de fuente objetivas como las fotografías y los planos, para comprender su valor como parte de la memoria urbana.

Con este objetivo, nos acercamos a las fotografías de los jardines históricos en el álbum de 1905 y otras de los mismos sitios resguardadas en la Fototeca Nacional y en el Museo Archivo de la Fotografía. A través de ellas, observamos que, con el paso del tiempo, estos lugares han sido objeto de múltiples remodelaciones. Fue posible localizar varias fotografías del mismo jardín en algunos casos, tomadas en diferentes épocas, a través de las cuales observamos cambios muy notorios en la estructura, la traza, los elementos decorativos y funcionales, así como la vegetación arbustiva, como resultado de diferentes remodelaciones que alteraron constantemente el ambiente que imperaba. Algunos jardines fueron rediseñados cinco veces entre 1905 y 1943. El paso del tiempo es evidente en las imágenes al observar el crecimiento del arbolado de los ejemplares que fueron conservados y que contrastan con lo menos mutable de la arquitectura circundante. La diversa memoria gráfica que existe en estos casos, más allá de un punto estático, nos permite reconstruir un recorrido que se distingue por las transformaciones de que son objeto constantemente, pero que los identifica en las huellas que permanecen.



Figura 4. Diferentes momentos de los jardines frente al templo de Loreto.  
Fototeca Nacional. S/f.

Otro documento resultó indispensable para este trabajo, la reciente publicación de planos originales de varios jardines de la ciudad, realizados entre 1771 y 1935,<sup>28</sup> a través del cual conocimos el diseño y la fisonomía de los jardines. Debido al periodo que se trata, la mayor parte de los proyectos corresponden a la forma que tenían los jardines fotografiados en el Álbum de 1905 o en la colección de fotografías de obra pública de 1928. Con estas, incluso pudimos constatar cuales de los jardines se hicieron con los proyectos diseñados para ellos, como el de la Plazuela de San Sebastián.

Con la información gráfica e histórica recabada, localizamos los espacios en los mapas históricos y en mapas e imágenes satelitales de la ciudad actual, para con esto limitar el estudio a los localizados en los perímetros a y b del centro histórico y a los construidos hasta 1934<sup>29</sup>, con un total de 48 jardines. El primer hallazgo que tuvimos al iniciar el diagnóstico es que, de estos, 10 han desaparecido totalmente<sup>30</sup> y en la actualidad esos terrenos están ocupados por edificios o por mercados y otros 10 continúan siendo espacios públicos, aunque estos han sido pavimentados y ya no contienen jardines<sup>31</sup>.

28 Publicados por Ramona Pérez Bertruy (2015). Jardines, paseos y parques del centro histórico de la Ciudad de México, 1771 a 1935. México, PUEC-UNAM.

29 Año en que se nombró presidente a Lázaro Cárdenas

30 Jardines desaparecidos: Plaza del estudiante, Comonfort, Lagunilla, San Lucas, Mixcalco, Alfonso Herrera, Plaza de misioneros, la Profesa, San Jerónimo y General Anaya.

31 Jardines desaparecidos que conservan el espacio público: Santo Domingo, Guardiola (parcialmente), Colegio de niñas, Doctor Liceaga, Paseo de las cadenas, Jardín del zócalo, Garibaldi, Palacio de comunicaciones, Corregidora y Juan José Báez.

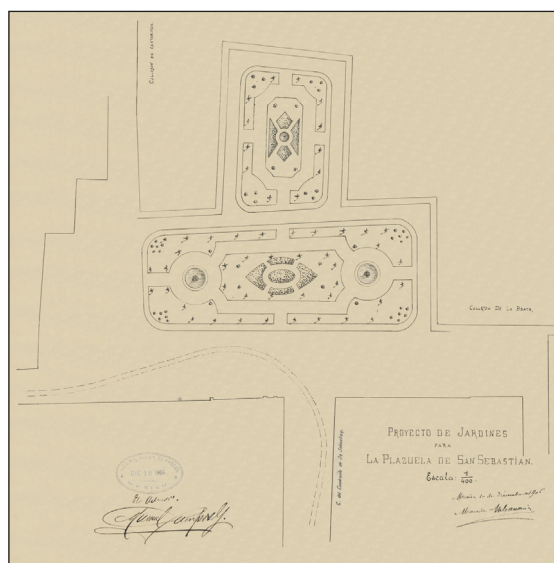


Figura 5. Maurice Urbanowicz Urbanowicz.  
Proyecto de jardines para la plazuela de San Sebastián, 1906<sup>32</sup>.



Figura 6. Fotografía del jardín de San Sebastián. 1928<sup>33</sup>.

32 Maurice Urbanowicz. Proyecto de jardines para la Plazuela de San Sebastián. 10 de diciembre de 1906. Archivo histórico de la Ciudad de México, Planoteca, módulo 1, planero 4, fajilla 6, clave 413.4(073) /43. Obtenido del Catálogo de planos: jardines, parques y campos deportivos en el Distrito Federal. Coordinado por Ramona I. Pérez Bertruy, (material inédito). Reproducción autorizada.

33 Autor desconocido. (1928). *Fuentes en el jardín de San Sebastián*. Reproducción autorizada ©Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, Museo Archivo de la Fotografía. 0444668 057 172.

Descartando los desaparecidos, iniciamos el programa de visitas a los 28 jardines que siguen existiendo en el centro de la ciudad. La tarea parecía sencilla, siendo que visitábamos el centro histórico esperábamos encontrar muchas evidencias físicas de la historia en ellos. Algunas de las huellas del pasado son relativamente sencillas de identificar sobre todo en los elementos arquitectónicos cuyos estilos, materiales y características constructivas denotan su origen en un periodo particular, otras como la traza urbana, pasan más desapercibidas, aunque podrían ser evidentes con un conocimiento sobre el crecimiento de la ciudad y su desarrollo urbano. El caso de los jardines es más complejo, se requiere de un entrenamiento fino. Algunas evidencias del pasado pueden ser identificadas a través del estilo que tiene la planta arquitectónica y las formas utilizadas en la jardinería en diferentes épocas, los recubrimientos y materiales empleados, la edad de la vegetación o de alguno de sus ejemplares, la presencia de monumentos, esculturas o las características del mobiliario urbano que pueden ser datadas por sus materiales o estilos.

Para localizar estos elementos físicos del pasado presentes en los jardines actuales, acudimos a los planos históricos y especialmente a las fotografías, que como información objetiva y visual fueron una herramienta útil para lograr encontrar las huellas del pasado. El supuesto inicial de que los jardines del centro histórico conservaban las características del pasado o al menos muchos de los elementos que contenían había permanecido en ellos por mucho tiempo no fue cierto. De los 48 jardines visitados 25<sup>34</sup>, la mayoría, han sido radicalmente transformados y contienen muy pocos elementos antiguos. Solamente 3<sup>35</sup> conservan la traza y la mayor parte de sus componentes originales.

|                                                         |    |     |
|---------------------------------------------------------|----|-----|
| Desaparecidos                                           | 10 | 21% |
| Jardines desaparecidos (se conserva el espacio público) | 10 | 21% |
| Jardines que conservan el diseño original               | 3  | 6%  |
| El diseño ha sido constantemente transformado           | 28 | 52% |
| Total                                                   | 48 |     |

Tabla 1. Estado actual de los jardines construidos entre 1770 y 1934 en los perímetros A y B del centro histórico de la Ciudad de México.

34 Jardines transformados: Vizcaínas, Regina, Netzahualcóyotl, La Santísima, Montero, Santa Veracruz, San Fernando, Santos Degollado, Loreto, Porfirio Díaz, Carlos Pacheco, Romita, Circular romita, Guaymas, Cuauhtemotzin, San Juan, Santa Catarina, Riva Palacio, San Pablo, Concepción, Secretaría de Gobernación, Villamil y Casimiro Chovel.

35 Jardines conservados: El paseo de la Alameda (el único protegido), el Jardín en la plazuela de San Sebastián y el Jardín de la Ciudadela.



En el caso de los jardines transformados, realizamos levantamientos del estado actual, marcando los pocos elementos que aún se conservan y que pudimos identificar en las fotografías, así como los ejemplares de arbolado viejo. Comparamos estos planos con los planos históricos que teníamos y nos percatamos de los drásticos cambios que han sufrido. Como sabíamos, muchos de los jardines públicos fueron modificados al poco tiempo de ser plantados y con este estudio pudimos comprobar que su forma ha sido rediseñada constantemente y que en los últimos años esta costumbre se ha acelerado. No es este el lugar para evaluar la pertinencia o causa de las remodelaciones, pero sí para reconocer que la sociedad mexicana en diversas generaciones ha decidido intervenirlos, mudando sus elementos y transformándolos de manera que esta costumbre ha sido una constante en ellos. La capacidad natural de movimiento y transformación de un jardín parece que ha sido acompañada, en estos casos, por las diferentes generaciones humanas que los han ideado.

### **El dialogo entre el tiempo y el jardín**

Un jardín está siempre en movimiento, su fisonomía va reflejando el paso del tiempo. En el medio urbano particularmente, el paso del tiempo se hace visible y puede ser percibido gracias a los cambios que suceden en sus jardines. Estos son producidos por factores intrínsecos o naturales y por acciones externas o producidos por los seres humanos. Un jardín existe, como el paisaje, por el acuerdo entre la intención humana y la naturaleza, ambos lo determinan y lo condicionan.

Sobre los primeros, un jardín contiene vegetación que se transforma no solamente mientras crece, sino que responde a la intensidad de luz y disponibilidad de agua, floreciendo o produciendo semillas. Hace evidente los ciclos naturales en la ciudad, incluso en los espacios más alejados del paisaje natural circundante, cuando la vegetación responde a los cambios estacionales, a la intensidad de luz y temperatura, perdiendo las hojas o cambiándolas de color. Como dice Kevin Lynch, “uno de los grandes valores del parque o el jardín urbano es que sus plantas y superficies transmiten el paso del año. Sus hojas se secan y la capa de nieve amortigua los sonidos”. La fauna que los habita, los pájaros e insectos con sus sonidos pueden hacernos percibir el amanecer o el ocaso del sol, incluso sin verlo. Un jardín puede hacer evidente el tiempo para los que “pasamos la mayor parte de nuestra vida en entornos interiores, que estamos privados de muchas claves naturales que indican el paso del día y de las estaciones... la luz, el clima y la forma visible son invariables.”<sup>36</sup>.

---

36 Kevin Lynch (1975). *Op. cit.* p. 80.

Sobre los segundos, un jardín existe y está determinado por el deseo humano, su forma surge de la creatividad y el trabajo constante que lo moldea. La vegetación sigue sus ciclos, pero la acción humana intenta domesticarla y hasta donde es posible, la define.

Si entendemos que una característica indiscutible en un jardín es el movimiento, resulta clara la imposibilidad de mantenerlo inmutable, de que permaneciera como se concibió originalmente. Como dice Javier Maderuelo, un monumento está determinado por su estado de definición y un jardín está determinado por sus cualidades de evolución y transformación. De alguna manera, un jardín “original”, existe solamente en la idea inicial o en el instante en que se inaugura. En el momento en que este es plantado, inician los cambios, el paso del tiempo, se hace evidente.

En el texto recientemente citado por Juhanni Pallasmaa en su libro *Habitar*,<sup>37</sup> Karsten Harries,<sup>38</sup> otorga la invención de la arquitectura al intento por domesticar el espacio, delimitándolo y arrebatándolo del espacio que resulta incontrolable. De la misma manera reconoce que el ser humano intenta a través de la arquitectura, refugiarse del terror paso del tiempo. El miedo se manifiesta en la imposibilidad de asir o entender el tiempo geológico o universal o en el transcurrir que nos acerca a la muerte individual. Los edificios, de alguna manera, logran reducir en gran medida la percepción del tiempo limitando las transformaciones que hagan perceptible su paso. Un jardín sin embargo actúa de forma diferente, delimita el espacio, pero no lo aísla de su actuación como naturaleza. Con la constante acción humana y la selección de vegetación, un jardín demarca la evidencia del paso del tiempo, pero tampoco lo cerca. De esta manera, los jardines urbanos son un vestíbulo que nos prepara para transitar entre los espacios arquitectónicos “inmutables” y la tenaz transformación del paisaje que rodea a la ciudad y que nos acerca sutilmente a la gran escala del tiempo.

Múltiples son las posibilidades del tiempo en el jardín, como menciona Rafael de Lacour,<sup>39</sup> este es el lugar donde se adquiere la mayor densidad con la que se consigue viajar en el tiempo es el jardín. Es también el espacio elegido por Borges para ubicar el laberinto temporal en su cuento *El jardín de los senderos que*

37 Juhanni Pallasmaa (2016). *Habitar el tiempo* en *Habitar*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 113-125.

38 Karsten Harries (1982). *Building and the terror of time*. The Yale Architectural Journal, Volume 19. Consultado en [http://www.fluxwurx.com/jstudio/wp-content/uploads/2011/01/harries\\_terroroftime.pdf](http://www.fluxwurx.com/jstudio/wp-content/uploads/2011/01/harries_terroroftime.pdf)

39 Tomás García Píriz (2013). Cuatro historias de todas las ciudades, En Calatrava, Juan (ed.). *La Arquitectura y el tiempo*. Madrid, Abada Editores. p. 436.

*se bifurcan*<sup>40</sup>, en donde desvela que el tiempo y la memoria están en el jardín. En esta memoria, los jardines urbanos actúan en la mnemotecnia como el espacio que alberga el recuerdo del paisaje que habitaban los seres humanos.

## Reflexiones finales

Para Halbwachs,<sup>41</sup> quien propuso la idea de la memoria colectiva, las diferentes generaciones humanas que integran una cultura, se comunican a través de marcos de la memoria y estos pueden ser espaciales o temporales. Los marcos temporales son intentos por ordenar los recuerdos y pueden ser fechas o periodos que tienen algún significado o se han identificado como referencias importantes. Los marcos espaciales están integrados por los lugares en los que se ha ido depositando la memoria de los grupos. Su existencia garantiza la memoria colectiva y su pérdida impide la reconstrucción del recuerdo. Este autor sentencia que “En el tiempo está depositada la memoria, como si la memoria fuera un objeto y el tiempo fuera un lugar, y si faltan estos lugares, el recuerdo que contenían no puede ser devuelto”. La posibilidad que otorga la fotografía está su capacidad para promover información sobre este lugar de forma que esta pueda ser evocada. Los recuerdos formados a partir de ellas están accesibles para ser recuperados por otros por lo que funcionan como un recurso mnemotécnico eficaz para mantenerlos accesibles.

Con esta idea, en este trabajo nos dimos a la tarea de buscar los jardines, como uno de esos lugares que guardan la memoria de la ciudad y nos encontramos con dificultades. La mitad de los jardines construidos en el centro antes de 1934 han desaparecido y prácticamente todos los que permanecieron están drásticamente transformados, las huellas de la historia en ellos son casi nulas. Uno de los hallazgos inesperados fue conocer que las modificaciones intencionales, aunque de manera acelerada en tiempos recientes, han sido una constante en la mayoría, prácticamente desde su nacimiento.

Esto nos lleva a reflexionar sobre las cualidades de los jardines en términos de tiempo y en su relación con la memoria colectiva. La transformación natural es uno de sus atributos esenciales y en el caso de los jardines que estudiamos, los cambios producidos en ellos por diferentes sociedades es una constante. Nos preguntamos entonces si estos espacios han dejado de guardar

40 Jorge Luis Borges (2011), *Op. cit.*

41 Maurice Halbwachs. (1991). Fragmentos de la memoria colectiva. Selección y traducción de Miguel Ángel Aguilar, en *Revista de cultura psicológica*, Año 1, Número 1, México, Facultad de psicología, UNAM. p. 1.

la memoria colectiva y podríamos responder que así ha sido. Es entonces cuando repasamos las visitas, la documentación que recopilamos y los trabajos que realizamos. A través de los planos y de las fotografías logramos encontrar la manera de traer su recuerdo al presente, de reconocer sus cambios y de ligarlos en la temporalidad.

La fotografía puede disparar un recuerdo sobre lo que ha sucedido en un lugar, aunque haya pocos elementos que puedan reconocerse en el mismo, estas pueden llevar nuestro ser colectivo a otros tiempos y retrotraer emociones que los ligan con el presente. Como recuerdo es uno de los objetos que guarda la memoria colectiva de forma virtual, por decirlo de alguna manera, que en el caso de las múltiples transformaciones se vuelve un documento indispensable para el recordar colectivo. La fotografía no es solo un soporte para la imagen, se trata de un puntal de y para la memoria, ya que su fuerza y atractivo reside en su capacidad intrínseca de suspender el tiempo y centrar el espacio en un instante. Observar una fotografía nos permite no olvidar el pasado que se ha preservado en ellas.

Por otra parte, el haber identificado tres jardines que conservan su traza y muchos de sus elementos originales como fuentes, arbolado, esculturas y mobiliario urbano, abre nuevas opciones para ponerlos en valor como patrimonio y considerarlos particularmente en las actuaciones urbanas futuras. Las posibilidades de tratar la ciudad y la arquitectura del pasado son muchas y entre ellas, opina García Piriz, lo fundamental es establecer una mirada crítica a las políticas que simplifican la oportunidad de un diálogo enriquecedor entre la historia y la ciudad contemporánea. “No se trata de convertir el discurso del patrimonio en una cuestión puramente estética, como sucede habitualmente. Se trata de entender la historia como un agente vivo, activo y estructural del presente en el proyecto del futuro.” Así estos dos jardines históricos podrán seguir conteniendo el testimonio de su permanencia en las muchas ciudades en que han existido y los que han sido transformados podrán reconocerse como la suma integradora de estas historias.

Los espacios verdes públicos como contenedores de la memoria urbana son el objeto de este estudio. Este fue en gran medida posible, gracias a la existencia de imágenes fotográficas fijas, que paradójicamente nos permitieron mirarlos como espacios en constante movimiento. El encuentro nos dio la posibilidad de iniciar una ponderación sobre el tiempo y el jardín para descubrir a los jardines urbanos como el paisaje de la ciudad en que podemos sentir el paso del tiempo colectivo.

## Bibliografía consultada

- Aguado, Txetxu, (2011). Travels in History Through Memory: Photography and the Restoration of the Past. *Hispanic Issues Online*, 3.
- Barthes, Roland, (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, PAIDOS.
- Benjamín, Walter, (2013). (2004). Pequeña historia de la fotografía, en José Muñoz Millane (ed.). *Sobre la fotografía. Walter Benjamín*, Valencia, Pre-textos.
- Berger, John, (2016) *Para entender la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bergson, Henry, (2007). *Matter and Memory*. Nueva York, Cosimo, Inc.
- Borges, José Luis, (2011), El jardín de los senderos que se bifurcan y Funes el memorioso, en *Cuentos completos*. Madrid, Lumen.
- De Lacour, Rafael, (2013). Smultronsället, el paisaje de la memoria, en Calatrava, Juan (ed.). *La Arquitectura y el tiempo*. Madrid, Abada Editores.
- Franyuti Hernández, Regina, (2007). Un espacio entre la religión y la diversión: el Paseo de las cadenas (1840-1860), en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM. P. 101-111.
- García Píriz, Tomás, (2013). Cuatro historias de todas las ciudades, en Calatrava, Juan (ed.). *La Arquitectura y el tiempo*. Madrid, Abada Editores.
- García Ramos, Arturo, (2009). Paseos de la época de Don Porfirio: el álbum de fotografías de los Jardines de la Ciudad de México, en *Boletín de Monumentos históricos*. México, INAH-CONACULTA, pp. 171-174.
- <http://dinastias.forogratias.es/castillo-real-de-chapultepec-ciudad-de-mexico-t4016-12.html>
- Halbwachs, Maurice, (1991). Fragmentos de la memoria colectiva. Selección y traducción de Miguel Ángel Aguilar, en *Revista de cultura psicológica*, Año i, Número 1, México, Facultad de psicología, UNAM, p. 2.
- Harries, Karsten, (1982). *Building and the terror of time*. The Yale Architectural Journal, Volume 19. Consultado en:
- [http://www.fluxwurx.com/jstudio/wp-content/uploads/2011/01/harries\\_terroroftime.pdf](http://www.fluxwurx.com/jstudio/wp-content/uploads/2011/01/harries_terroroftime.pdf)

- Hartel, J., & Thomson, L. (2011). Visual approaches and photography for the study of immediate information space. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 62(11), 2214-2224.
- Larrucea Garritz, Amaya, (2008). La alameda, el primer jardín público novohispano, en *Anuario de Estudios de Arquitectura, historia, crítica y conservación*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Leroy Gregory, s/f Primeras fotografías en Latinoamérica. <https://earlylatinamerica.wordpress.com/2017/02/06/>
- Lynch, Kevin. (1975). *¿De qué tiempo es este lugar?* Barcelona, Gustavo Gili.
- Morgado Bernal, Ignacio, (2014). La percepción del tiempo. Recuperado de <http://www.investigacionyciencia.es/blogs/psicologia-y-neurociencia/37/posts/la-percepcin-del-tiempo-12083>.
- Pallasmaa, Juhanni, (2016). Habitar el tiempo, en *Habitar*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pérez Bertruy, Ramona I., (2003). *Parques y jardines públicos de la Ciudad de México, 1881-1911*. Tesis doctoral. México, Colegio de México. Consultado en: [https://colmex.alma.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX\\_INST/1264668980002716](https://colmex.alma.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1264668980002716)
- Pérez Bertruy, Ramona I., (2009). Miguel Ángel de Quevedo: precursor de los espacios verdes urbanos y reservas forestales en México, en Martínez Leonardo y Quiroz Teresita, *El espacio. Presencia y representación*. México, UAM Azcapotzalco.
- Pérez Bertruy, Ramona I., (2015). *Jardines, paseos y parques del centro histórico de la Ciudad de México, 1771 a 1935*. México, PUEC-UNAM.
- Proust, Marcel, (2016). *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. México, Editores Unidos Mexicanos.
- Schwartz, Dona, (1989). Visual ethnography: Using photography in qualitative research. *Qualitative sociology*, 12(2), Minesota, University of Minnesota.
- Sontang, Susan, (2014). *Sobre la fotografía*. Madrid, De Bolsillo.





## PAZ Y TRABAJO: REPRESENTACIONES DEL PAISAJE INDUSTRIAL EN MÉXICO DURANTE EL PORFIRIATO<sup>1</sup>

Luis Felipe Cabrales Barajas  
*Universidad de Guadalajara*

Con los sentimientos a flor de piel Don Porfirio Díaz Mori cerraba la entrevista que en el castillo de Chapultepec de la ciudad de México le concedió al periodista estadounidense James Creelman en noviembre de 1907. Según el relato “sobre la ciudad flotaba el humo de numerosas fábricas” lo cual fue aprovechado por Creelman para opinar “es mejor que el humo de los cañones”. La reacción del longevo presidente de México fue afirmativa, aunque matizó “hay tiempos en los que el humo del cañón no es una cosa tan mala. Los trabajadores pobres de mi país se han levantado para sostenerme” (Creelman, 1963 [1907]: 19).

El periodista no dudó en describir a su interlocutor como un político único, poseedor de una fuerza capaz de “conectar con la inmensidad del paisaje” (Ídem: 10), para entonces Díaz había desplegado su férreo poder durante 27 años. El impecable relato de Creelman, documento clave para entender la mentalidad de Díaz –y también su posterior caída– está provisto de referencias paisajísticas y un tono crítico “es verdaderamente increíble salir de la congestionada Wall Street y sus ansias económicas y hallarse en el transcurso de la misma semana en las rocas de Chapultepec, rodeado de una belleza casi irreal en su grandiosidad al lado de aquel a quien se considera que ha cambiado una república en una autocracia” (Ídem: 10-11).

Tema de conversación e ingrediente del paisaje, la industria ocupaba un lugar simbólico para el régimen. Si bien es cierto que durante la década de 1830 se instaló en México el Banco de Avío con el objeto de apuntalar la agricultura y la minería mediante procesos de mecanización (De la Torre, 2007: 19), fue hasta el Porfiriato cuando se hizo visible un despegue industrial. El periodo dictatorial cubrió de 1876 a 1911 con excepción de los años de 1880 a 1884 en que Manuel González Flores, político afín a Porfirio Díaz ocupó la silla presidencial.

---

1 Este trabajo forma parte de las líneas de investigación del cuerpo académico “Espacio, tiempo y sociedad” adscrito a la Universidad de Guadalajara. Agradezco a Indira Palomino Núñez por facilitarme el *Álbum de la Paz y el Trabajo* y a Sergio Valerio Ulloa por su enriquecedor diálogo y por la aportación de materiales sobre los barcelonnettes en Guadalajara. Gracias a MODO, Museo del Objeto del Objeto de la Ciudad de México por proporcionarme la imagen de la caja de jabón La Parisienne.

Las primeras ocho décadas del siglo XIX mexicano estuvieron marcadas por la inestabilidad política y por ello el arribo de Díaz al poder y la aplicación de los principios de paz, orden y progreso permitieron conseguir la calma necesaria para perfilar una nación moderna. El Porfiriato se caracterizó por el cultivo de principios liberales que contribuyeron a configurar nuevas articulaciones territoriales: destaca el tendido de la red ferroviaria más extensa que se haya construido en México y que significó uno de los pivotes para dinamizar nuevos territorios.

El despliegue de poder se valió del discurso sobre el progreso, concepto aplicado básicamente como crecimiento económico que buscaba imitar el modelo industrial de Europa y de Estados Unidos. Dado su carácter excluyente desde el punto de vista social y político, el régimen terminaría por degradarse y desencadenar la Revolución Mexicana a partir del 20 de noviembre de 1910.

Durante los meses previos al ocaso del régimen, el ambiente estuvo contagiado por las fastuosas celebraciones del Centenario de la Independencia cuyo hito referencial fue el 15 de septiembre, que por casualidad coincidía con el cumpleaños 80 de Porfirio Díaz. Enrique Florescano (2005: 189) señala que el imaginario político de la época estuvo dominado por tres obsesiones: la Independencia, la consolidación del Estado y la exaltación del caudillo. Conmemorar el primer siglo de emancipación política era la oportunidad de oro para reforzar simultáneamente esas obsesiones.

Era tiempo de divulgar prolíficamente entre la opinión pública los esfuerzos invertidos en fortalecer el sistema económico. En 1853 se había creado el Ministerio de Fomento pero hubo que esperar hasta el Porfiriato para hacer efectivo su papel como palanca institucional del liberalismo, al grado que Blanco y Moncada (2011: 75) consideran que “fue el ministerio más importante en función del proyecto modernizador que se planteaba para el país”. Entre 1877 y 1898 los *Anales* fueron un órgano encargado de difundir los resultados que “no se limitaban a presentar minuciosos textos, sino que estos se acompañaban de detallados planos y mapas” (Idem: 80). Parte de los recursos económicos que invertía el Estado en materia técnica y científica los cosechaba en informes que muchas veces contenían productos cartográficos que reflejan el potencial y la transformación del territorio.

Otro instrumento utilizado para socializar las bondades del régimen y testimoniar la materialización del progreso fue la publicación de álbumes que privilegiaron la difusión de paisajes fotografiados, representaciones que enfocan la mirada sobre todo en territorios culturizados. La labor propagandística fue apo-

yada por iniciativas de personas particulares afines al régimen cuya motivación habría sido una mezcla de genuino reconocimiento hacia los avances observados, el desarrollo de nuevos productos editoriales y el espíritu empresarial.

La cultura de la imagen fue clave no solo para las personas instruidas, el hecho de que en el año 1895 el 82,1 % de la población mayor de 10 años no supiera leer ni escribir (Inegi, 1985: 90) ayuda a entender que las fotografías, las pinturas y las litografías conformaran un repertorio asimilable en forma casi universal y que hayan constituido una plataforma mediadora entre los lugares y la gente, entre los discursos del poder y la población.

Analizamos dos ejemplos notables sobre iniciativas de esa naturaleza y que tuvieron en la fotografía un vehículo central de comunicación: la edición del álbum *México en el Centenario de su Independencia* elaborado por Eugenio Espino Barros Rebouche, y el *Álbum de la Paz y el Trabajo* editado por Ireneo Paz Flores, personajes nacidos en Puebla y Guadalajara, respectivamente. Las obras proceden del año 1910 y aunque fueron motivadas por una causa común los contextos de su realización fueron distintos, por ello resulta útil explicitar los sistemas financieros de producción e incluso el perfil de sus productores ya que por ejemplo, Espino tenía 37 años de edad cuando publicó su obra mientras que Paz había alcanzado los 72 años.

Tales ediciones constituyen un acervo documental que permite, tanto a través de las imágenes como de los textos adentrarse en la caracterización de la industria y de sus representaciones paisajísticas. Exponemos en la última parte del texto un análisis sobre la Parisiense, una fábrica de jabones y perfumes ubicada en la ciudad de Guadalajara, ello a partir de fotografías incluidas en el *Álbum de la Paz y el Trabajo* y de una pintura de paisaje publicada en forma independiente la cual habría pasado por el proceso de reproducción litográfica.

### **Eugenio Espino Barros y el reconocido álbum *México en el Centenario de su Independencia***

El álbum *México en el Centenario de su Independencia*, elaborado por Eugenio Espino Barros (1883-1976), implicó un recorrido por el país para formar un amplio acervo de imágenes aunque las diversas regiones observan una representatividad inequitativa. Se integran temáticas como la arqueología, sitios naturales, paisaje rural, urbano y resulta notorio el interés por registrar el paisaje industrial que se convertiría en la especialidad de dicho fotógrafo una vez que se mudó a Monterrey en la década de 1930.

Si bien es cierto que hasta el siglo XIX el paisaje por antonomasia era el de carácter natural, los cambios detonados por el desarrollo económico y la imprevista urbana acelerada del siglo XX permitieron arraigar el uso términos como “paisaje industrial” y “paisaje urbano” e incluso sugerimos que en dichos ámbitos se puede identificar el “clímax paisajístico” dado que condensan la transformación cultural de los lugares y sintetizan la capacidad creadora del hombre.

Espino fue versátil, gracias a su espíritu viajero pudo realizar el álbum en una época en que las comunicaciones eran a todas luces deficitarias. A decir de Esther Angélica Villareal Espino Barros, su abuelo Eugenio fue “una persona muy observadora, perfeccionista y con mucha inventiva por lo que nunca estaba conforme con el equipo fotográfico que había en el mercado pues le encontraba deficiencias e inconvenientes” (Villareal, 1997). Ello motivó su inventiva para fabricar cámaras y de acuerdo con dicho testimonio “nunca dejó de fotografiar. Fue un hombre visionario, con ingenio agudo, que gozó de excelente salud, disciplinado y práctico, de modales refinados y amena conversación, que hablaba inglés y francés que gustaba de la buena comida, los antojitos poblanos” (Ídem).

Con el objeto de respaldar financieramente el proyecto formó la Sociedad Anónima “México en el Centenario de su Independencia”<sup>2</sup>. El álbum se presenta en un formato de 31 por 40 centímetros, contiene 390 fotografías en blanco y negro que responden casi siempre a un formato horizontal e incorporó selectivamente imponentes vistas panorámicas que cubren dos hojas, por ejemplo, de las ciudades de Veracruz, Puebla y Guanajuato. El trabajo fue editado por el “Gran establecimiento tipo-litográfico de Müller Hnos.” situado en la Ciudad de México.

Las tomas fueron en su mayoría realizadas por Espino, sin embargo, Rodríguez (2007: 25-26) calcula que “un poco más de 30 fotografías corresponden de manera comprobable a otras autorías...lo que realmente importaba, sobre todo para una celebración como la del Centenario, era que las imágenes estuvieran acorde a lo celebrable vinieran de donde vinieran” tal es el caso de las firmadas por Guillermo Kahlo.

Espino manifestó en el prólogo de su álbum el objetivo de “dar a conocer de una manera gráfica nuestro país, tanto a los mexicanos que no han podido recorrerlo, como a los moradores de países extranjeros, a quienes comúnmente llegan

---

2 La Sociedad estuvo integrada de la siguiente forma: como presidente, Othón Balcázar; vicepresidente, Juan B. Ordóñez; primer Vocal y tesorero, Melchor Álvarez; segundo vocal, Enrique Gutiérrez; tercer vocal y secretario, Alfredo Amescua; comisario, Francisco R. Villavicencio; gerente Eugenio Espino Barros y redactor Juan Palacios (Espino, 1910: 421).

retratos de tipos de ínfima clase y cuadros de costumbres no mejor escogidos y muy a menudo ridiculizados por el turista me propuse formar este álbum, que da una completa idea del estado actual de México en su parte monumental, culta, industrial, agrícola, bella, logrado por la paz y los esfuerzos del Gobierno del General Don Porfirio Díaz” (Espino: 1910: 5).

Así explicitó su convicción de aportar una visión moderna, acorde con los principios del régimen aunque se intuye la contraparte: ignorar situaciones que resultaran incómodas, el principio de belleza entendido convencionalmente no comulgaba con la pobreza de la mayoría de los mexicanos. Por ello resulta acertado el título “ver positivamente” que Rodríguez (2007: 15) utilizó para caracterizar la obra, aunque naturalmente las posturas críticas también podrían considerarse positivas desde otro ángulo.

El álbum tuvo buena acogida, los dos mil ejemplares de la primera edición aparecida con enero de 1910 se agotaron por lo que se reeditó igual número en noviembre del mismo año lo que explica que desde su aparición y hasta hoy el documento sea conocido al menos en los círculos artísticos y académicos, además de que existen ediciones facsimilares recientes (Espino, 2009 [1910]). A pesar del éxito comercial, Villareal (1997) comenta que Espino jamás obtuvo ganancias “al estallar la Revolución la situación económica y política fue difícil, los socios preferían perder el dinero que habían invertido, la venta de las dos ediciones no resultó un buen negocio, por lo que no se pudo pagar el total del valor a los impresores, por lo que estos se quedaron con los negativos y los clichés”.

Como difusor de imágenes y productor de imaginarios, el álbum utilizó representaciones literarias a través de los pies de fotografías. Una vez que Espino concluyó su gran periplo a lo largo y ancho del país realizó una selección que muestra un país pujante con lo cual se pretendía neutralizar visiones críticas o estereotipadas. Las fotografías se acompañaron de un texto amplio a pie de página orientado a subrayar los logros conseguidos durante el régimen. Fueron redactados por de Juan Palacios<sup>3</sup> y constituyen un rico testimonio para analizar los discursos e ideologías imperantes. Los paisajes industriales abarcan diversas ramas como la textil donde aparecen por ejemplo la imponente fábrica Santa Rosa de Orizaba, Veracruz y la de Metepec, en Atlixco, Puebla.

---

3 En la conformación de la Sociedad Anónima aparece Juan Palacios como “Redactor” lo que puede entenderse como autor de los pies de las fotografías, más aún si se considera que otra persona fungía como “Secretario”. En la presentación a la edición facsimilar de 2009 María Julia Sierra realiza la misma interpretación ya que consigna a Palacios como autor de “los textos al pie de cada imagen”.



Se incluye a la moderna industria cervecera con la fábrica de Moctezuma en Orizaba y la Cuauhtémoc de Monterrey, así como otras vinculadas con la fabricación de cigarros, vidrio y fundiciones minerales. Especial atención merece la lámina titulada “Fábrica de hilados, tejidos y estampe de Río Blanco, Orizaba, Veracruz” (Figura 1) que muestra en formato panorámico una ciudad industrial replicante del modelo inglés, contenía plazas, escuelas, iglesia, mercado y teatro. El complejo industrial era servido por un sistema de tranvías y estaba articulado con el Ferrocarril Central Mexicano.

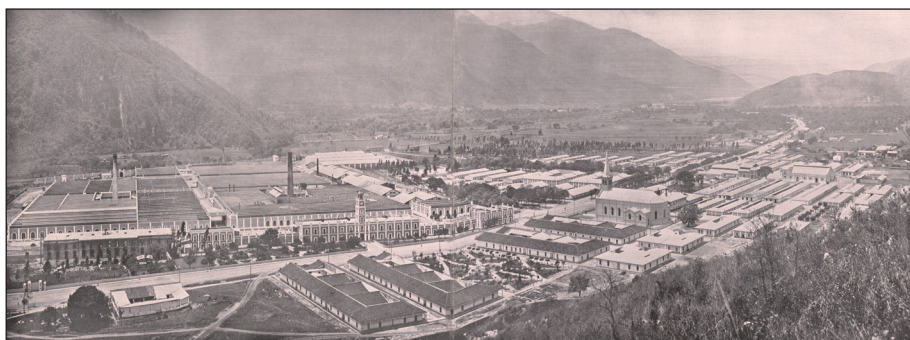


Figura 1. Fábrica textil de Río Blanco en Orizaba, Veracruz, magnífica representación panorámica del paisaje industrial (Fuente: Espino, 1910: 170-171).

En la inserción bajo la fotografía se lee que la Compañía Industrial de Orizaba “procedió a la construcción de un gran edificio que llenase las condiciones más perfectas de una fábrica de hilados, tejidos y estampe...es una ciudad completa con calles perfectamente delineadas” (Espino, 1910: 170).

Se insiste en la posición de la Fábrica de Río Blanco como “la primera del país” y en los premios que sus productos habían obtenido en las exposiciones de París, Chicago y Saint Luis. La capacidad retórica de imágenes y textos era lo suficientemente poderosa para edulcorar la industria y sus relaciones laborales a pesar de que ya habían estallado graves conflictos. En Río Blanco se produjo una huelga en 1907 que junto con la de Cananea ocurrida el año previo constituyeron hitos en la historia del sindicalismo y un preludio de la agitación social que envolvería al país a partir de 1910.

Los argumentos que insistían en presentar a México como un país civilizado fueron refutados por el periodista estadounidense John Kenneth Turner mediante su libro “México Bárbaro” que desnudó diversas realidades, por ejemplo las de-

plorables condiciones laborales de los seis mil trabajadores de Río Blanco lo que habría motivado la huelga que fue violentamente reprimida. Según Turner en la matanza de Río Blanco habrían fallecido “entre 200 y 800 personas...no hay cifras oficiales, si las hubiera desde luego serían falsas” (1998 [1911]: 174).

Dado el sentido propagandístico del álbum *México en el Centenario de su Independencia*, resulta claro que lo publicado estuvo mediado por un filtro. Hoy constituye un acervo proclive para ser utilizado para estudiar la construcción de imaginarios y la representación de paisajes de un país con gran personalidad geográfica y diversidad cultural.

### **Ireneo Paz Flores y el poco conocido *Álbum de la Paz y el Trabajo***

El espíritu emprendedor de Ireneo Paz Flores (1836-1924) facilitó que el *Álbum de la Paz y el Trabajo* saliera a la luz después de muchas dificultades. Se trata de un compendio en el que se aportan noticias sobre las entidades de la República y donde los avances en materia industrial ocupan una posición central.

La colorida portada del álbum elaborada en papel cartoncillo y cuya autoría no se consigna, sintetiza la esencia del proyecto. Los valores que representan la paz y el trabajo son personificados por una figura femenina y una masculina. La paz con las alas abiertas muestra una indumentaria propia de la cultura clásica europea, mientras que el trabajador está ataviado con un overol y en su mano izquierda sostiene un martillo. El arte y la ciencia hacen presencia en el primer plano mediante instrumentos como una paleta con sus respectivos pinceles, un libro y un globo terráqueo (Figura 2).

El fondo del cuadro, que refuerza el tratamiento paisajístico presenta un dominio terrestre y otro marítimo. En el primer caso se incrusta una planta industrial en la que sobresalen sus humeantes chimeneas, lo que se complementa con un poste que simbolizaría la labor de electrificación y el desarrollo de la telegrafía. El entorno marítimo arranca con un ancla y más allá tres navíos que mostrarían a México como un país abierto al mundo.

El uso de estéticas neoclásicas, tanto en alegorías de este tipo como su materialización arquitectónica fue una marcada tendencia durante el Porfiriato dada su ideología liberal “ser moderno y ser grandioso en 1910, quería decir ser neoclásico” (Fernández, 2000: 135) y de hecho también el álbum *México en el Centenario de su Independencia* contiene un frontispicio neoclásico en el que aparecen dos figuras femeninas y como telón de fondo los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl.



Figura 2. La portada del *Álbum de la Paz y el Trabajo* sinteriza pictóricamente los valores fomentados durante el Porfiriato (Fuente: Paz, 1910).

Ireneo Paz, además de ostentar el título de abogado mostró talento como escritor y periodista. Participó en la Guerra de Reforma, en la intervención francesa y ocupó diversos cargos públicos como magistrado y Secretario del gobierno del estado de Colima. Sobre su abuelo paterno, Octavio Paz (1997: 4) comentó “supe que había sido un hombre muy activo: había conocido las penalidades y la camaradería de la guerra, las agitaciones de la política, los torbellinos del periodismo y el silencio del cuarto de escritor”. Relata que en los muros de la casa de Don Ireneo, en la Ciudad de México, existían colgados “dos o tres cuadros, académicos paisajes del valle de México. En un ángulo un piano y, en el muro contiguo, prominente una inmensa fotografía de Porfirio Díaz a caballo. Aunque mi padre protestaba por la presencia de la imagen del dictador en la sala, mi abuelo se rehusaba a moverla y ahí se quedó hasta su muerte, unos años después” (Ídem: 5).

Anota que Ireneo Paz llegó a cultivar amistad con Porfirio Díaz aunque su entusiasmo “se enfrió” porque lamentaba que “no se hiciera nada por encaminar la nación a una verdadera democracia” (Ídem). No obstante, su cordura lo llevó a considerar que Díaz “hizo más bien que mal. Su pecado fue la ceguera y la sordera de sus últimos años: no quiso dejar el poder y su terquedad provocó el terrible estallido de la Revolución” (Ídem).

El “bien” materializado por la administración porfirista es lo que habría intentado plasmar Ireneo Paz en su álbum que tiene un formato de 38 por 53 centímetros. En cuanto a su extensión el ejemplar al que hemos tenido acceso cuenta con 350 páginas aunque desconocemos si está completo, dado que no se

encuentra paginado y tampoco ha sido posible saber el tiraje del álbum y la casa impresora que realizó el trabajo. En el prólogo Ireneo Paz (1910) manifestó su deseo de publicar una obra “que contuviera nuestra historia evolutiva de los últimos treinta años de paz que hemos disfrutado, con los monumentos, los edificios, los talleres que se han levantado y el desarrollo que han tenido nuestra industria y la riqueza nacional hasta un grado increíble”.

El texto sirve además para conocer las dificultades de financiamiento “principalmente por la desconfianza que han sabido sembrar los estafadores que han recorrido el país ofreciendo publicaciones de parecida índole de manera que para realizar nuestro trabajo, hemos tenido que hacer gastos de cuantía, principalmente en agentes algunos de los que solo dieron resultados negativos” (Ídem). Se utiliza el término de “suscriptores” aparentemente para referirse a empresarios que aceptaron insertar información sobre sus negocios y para ello firmaron pagarés y además se comprometieron a enviar el material publicable. En paralelo Paz habría solicitado “hasta con insistencia” a todos los gobernadores de los estados de la república que enviaran su biografía y retrato, sin embargo “algunos no contestaron y otros lo hicieron con evasivas” (Ídem).

El resultado fue que la edición sufrió cinco años de retraso y entre las causas parece que muchos de los suscriptores demoraron sus envíos. Además de que las páginas no fueran numeradas tampoco se insertó un índice ya que fue imposible completar los materiales y dar cerrado el documento como era esperable lo que no impidió a su editor afirmar “llenos de orgullo presentamos nuestro trabajo, no como el único, no como el incomparable, no como el más perfecto, sino solamente como el mejor que hasta ahora se ha hecho en México” (Paz, 1910).

El mecanismo de producción explica que los contenidos resulten heterogéneos, a diferencia del álbum de Espino Barros que respondió a una gestión centralizada y controlable ya que él produjo la mayoría de materiales que resultan más homogéneos. En cambio, Ireneo Paz dependió de respuestas provenientes de todo el país y al ser desiguales contaba con un limitado margen de maniobra. En el afán de identificar un aspecto positivo de tal esquema de trabajo, los contenidos del *Álbum de la Paz y el Trabajo* reflejan discursos e imaginarios contruidos desde lo local y eso otorga un atributo que dota de un valor distinto.

El álbum presenta información histórica y estadística de los Estados, datos biográficos de gobernadores y un amplio repertorio de casas comerciales, bancos, hoteles, teatros, fábricas, talleres y fincas agrarias. El espacio destinado a cada lugar o empresa es variable y suele tener un formato de inserción comercial.

Además de los textos, seguramente escritos por varias plumas, se mezclan diversos lenguajes: reproducciones litográficas, grabados y viñetas pero sin lugar a dudas la fotografía ocupa una posición dominante. Dadas las motivaciones del documento sobresale el paisaje industrial unas veces presentado fotográficamente y en otras mediante representaciones panorámicas procedentes de dibujos arquitectónicos de alzados o de vistas panorámicas.

### **La Parisiense en Guadalajara: dos pequeños edificios fabriles idealizados como paisaje industrial**

La fábrica de jabones y perfumes La Parisiense fue fundada en 1892 según se documenta en una plana completa a dos columnas que le dedicó el *Álbum de la Paz y el Trabajo*. Manuel Robles Gil Tolsá (1861-1921) aparece como Director, Gerente y Fundador, lo cual correspondería al año 1910. Fue un destacado empresario originario de Guadalajara cuyo padre Emeterio Robles Gil llegó a ser Gobernador de Jalisco entre 1868 y 1869 y por la parte materna fue bisnieto del escultor y arquitecto valenciano Manuel Tolsá Sarrión.

En 1888, poco después de iniciado el Porfiriato arribó a Guadalajara el servicio de ferrocarril desde la Ciudad de México, lo cual impulsó el desarrollo de un perímetro industrial en torno a la estación, en esa coyuntura se inscribe La Parisiense. El caso encierra interés de cara al análisis de las representaciones del paisaje industrial en Guadalajara ciudad que en el año 1910 se posicionaba el segundo puesto dentro de la jerarquía urbana del país y contaba con 119.468 habitantes (Inegi, 1985: 27)<sup>4</sup>.

La elaboración de jabón y perfume eran ramas productivas casi marginales en la ciudad: para el año 1907 la fabricación “textil y ropa” concentraba al 16,36 % del empleo industrial mientras y el de “harinas y pan” ocupaba al 12,62 % por lo que eran las dos especializaciones más importantes, en tanto la elaboración de jabón apenas representaba el 1,14 % (Magaña, 1992: 114). Pero desde el punto de vista tecnológico y de calidad de sus productos La Parisiense debió ser la empresa líder dejando atrás a los talleres artesanales, aunque sus productos en realidad respondían a nichos de mercado diferenciados. Las exposiciones internacionales, escaparate para mostrar avances industriales permitieron a La Parisiense obtener, entre otros, dos diplomas de honor en París (1900), medalla de oro en St. Louis Mo. (1904) y diploma de honor en Boston (1908) según se lee en el *Álbum de la Paz y el Trabajo*.

<sup>4</sup> La ciudad de México había alcanzado para entonces 471.066 habitantes (Inegi, 1985: 24).

Adolfo Dollero (1911: 430) en su relato viajero *México al día*, dejó testimonio de su visita a la fábrica “produce mercancía verdaderamente buena y bien presentada...importa las esencias y parte de la materia prima de Italia, de Francia y de Alemania. Anexas hay también una imprenta y litografía, y una fábrica de cajas de cartón. Se usa para fabricar el jabón aceite de semillas de algodón, y para los jabones finos el aceite de nuez de palma”. La noticia sobre la existencia de un taller editorial no debe desdeñarse ya que da cuenta de una industria paralela que se complementaba productivamente con el giro básico de la fábrica pero también explicaría la importancia otorgada a fomentar una imagen corporativa.

La empresa puede dividir su historia al menos en dos grandes etapas, la que va de sus inicios en 1892 al año 1907 cuando fue dirigida por Robles Gil quien probablemente no contaba con socios. El 13 de junio de ese año con el ingreso de accionistas de origen francés se protocolizó la razón social “La Parisiense S.A. Fábrica de Jabones y Perfumes” (Valerio, 2015: 273). A partir de entonces arrancaría la segunda etapa que se prolongaría hasta inicios de la década de 1920 cuando dejó de existir. El texto anónimo sobre La Parisiense inserto en el *Álbum de la Paz y el Trabajo*, fiel a su intención de ensalzar el progreso alcanzado durante el Porfiriato inicia con elogiosas alusiones al jurisconsulto Don Emeterio Robles Gil, “uno de los hombres más notables y más populares que ha tenido Jalisco” para luego referirse a su hijo:

“el señor Manuel Robles Gil que, con un tino admirable, al lanzarse a la lucha por la vida, proyectó fundar una fábrica que hoy puede considerarse como un modelo entre las de sus especie...y como todo lo que se comienza, hubo que vencer las dificultades...pero como la perseverancia hace prodigios, el joven Manuel Robles Gil con un tesón digno del mayor elogio, no solo consiguió fundar su establecimiento y hacerlo vivir, sino también progresar de modo que ya en el año 1907, a la vista del incremento que había tomado el negocio, no se tuvo duda de que era bueno y por consiguiente de proporcionar buenos rendimientos a las personas que quisieran allegarle mayor suma de capital. Entonces fue cuando se constituyó en sociedad anónima llegado a ser sus acciones muy solicitadas y según nuestras noticias, adquiridas con mucha rapidez para dar a esta fábrica todo el impulso fue el de \$ 300,000 y con él ha bastado para que se vea en el estado floreciente en que se manifiesta en los dos edificios que tenemos el gusto de reproducir en esta página”.

Al momento de aparecer el álbum estaría funcionando plenamente la sociedad anónima en la que se incorporaron empresarios franceses de origen barcelonnette: Joseph Lèbre, Eugene Cuzin, Auguste Brun, Auguste Lugier y Pascal André (Valerio, 2015: 274). En los Estatutos de La Parisiense se anota que para llenar



su objeto, la Sociedad tendrá además de otros bienes que se juzguen convenientes “la fábrica y propiedades que aportó el señor Manuel Robles Gil”, y ello debe referirse básicamente a la dupla de edificios a cuyas fotografías alude el *Álbum de la Paz y el Trabajo* (Figuras 3 y 4).



Figura 3. La sede de La Parisiense, fábrica de jabones y perfumes ubicada en la calle Manzano 310 de Guadalajara (Fuente: Paz, 1910).



Figura 4. La otra sede de La Parisiense ubicada en Manzano 288 y de la cual se conserva la fachada (Fuente: Paz, 1910).

Creemos que con la constitución de la Sociedad Anónima La Parisiense, además de continuar como firma exitosa, se incursionó en una nueva estrategia de promoción. Particular atención merece la manera de presentar los edificios, la documentación gráfica disponible aunque es mínima permite identificar la evolución entre el lenguaje fotográfico convencional y la pintura de paisaje traducida y divulgada litográficamente. La estrategia fue sin duda alimentar el imaginario sobre la relevancia de la empresa mediante una representación idealizada del paisaje industrial.

Las fotografías del *Álbum de la Paz y el Trabajo* corresponden a las sedes de La Parisiense contiguamente ubicadas sobre la calle Manzano y mediadas por la calle Epigmenio González, esto a 13 calles de la catedral. El primer edificio, que hoy no existe, se situó en la esquina nororiente de la manzana. La fuente catastral consultada con el fin de verificar la titularidad de los inmuebles y que corresponde al año 1914 consigna la propiedad a nombre de La Parisiense S.A. Por el lado de Manzano medía 24 metros de frente y por la calle Epigmenio González 31,90 y tenía un chaffán cuyo corte de acuerdo al plano catastral medía 3,50 metros. La superficie de la parcela es de 947 m<sup>2</sup> lo que supone el 19,35 % de la superficie de la manzana que es de 4.849,70 m<sup>2</sup> (Atlas, 1914).

El otro edificio, ubicado al norte del anterior, en la esquina suroriente de la manzana aledaña aparece con el nombre de E. Lèbre y Cía. y cubre 990,50 m<sup>2</sup>, el 14,80 % de los 6.695,20 m<sup>2</sup> que abarca la manzana. El frente que asoma a la calle Epigmenio González tiene 35,90 metros mientras que por el lado de Manzano mide 27,60 metros. De tal construcción permanece actualmente su fachada deteriorada mientras que el interior fue adaptado para usarse como almacén<sup>5</sup>.

Se trata de construcciones que correspondieron a una escala industrial pequeña al grado que podrían confundirse con arquitectura doméstica. El anónimo fotógrafo tuvo cuidado de abrir el horizonte a efecto de captar la articulación de las fincas industriales con el sistema de servicios urbanos a través de la línea de tranvía y también las coberturas eléctricas mediante postes y el sistema de cableado. Sólo en la Figura 3 se percibe una chimenea y en ambos casos se enfatiza la razón social de La Parisiense por medio de carteles rotulados en las dos fachadas que se presentan en ángulo de 90 grados. En la Figura 3 se puede leer el nombre de Robles Gil en la planta alta y “La Parisiense” en la planta baja.

5 Dada su utilidad para asociar con otros documentos, resulta conveniente anotar la numeración de los edificios. En el que corresponde a la Figura 3 la fuente catastral señala dos ingresos, los números 320 y 310 de la calle Manzano (el segundo corresponde a la puerta del chaffán) y en lo que toca a la Figura 4 se señala Manzano 288 mientras que por la calle Epigmenio González aparecen los números 152 y 160.

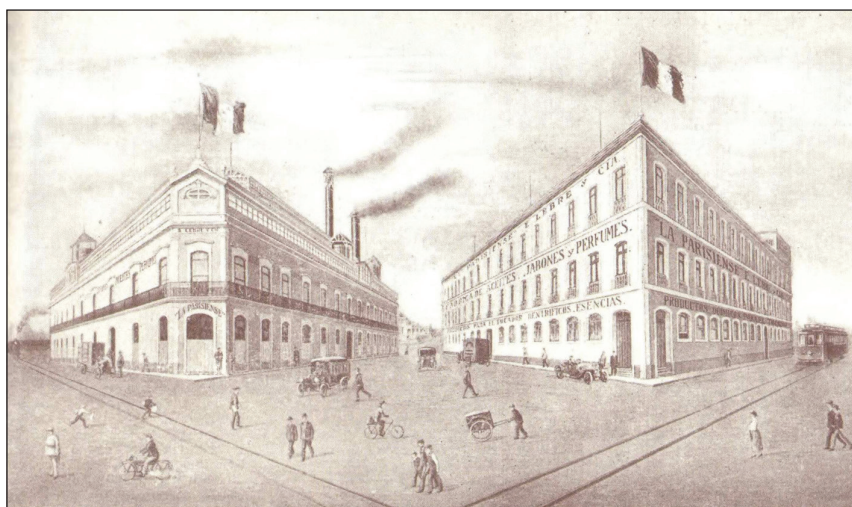


Figura 5. Representación panorámica de “La Parisiense”, E. Lèbre y Cía., Fábrica de jabón y perfumes (Fuente: Chaix y Cotti, 2005: 111).

Nuestro análisis se fundamenta en el cotejo de tales fotografías con un documento que podemos definir como “paisaje pintado” el cual se reprodujo mediante la técnica litográfica, proceso desarrollado una vez que los empresarios barcelonnettes habrían reforzado su presencia (Figura 5). La imagen corresponde al género de vistas panorámicas, de acuerdo a nuestro sistema de clasificación se trata de una categoría intermedia entre la *panorámica horizontal* y la *vista intraurbana* (Cabrales, 2011: 127). Desconocemos los canales de circulación de la litografía de La Parisiense, la versión analizada fue incluida en el álbum editado recientemente por Chaix y Cotti (2005: 111), en el encabezado aparece la leyenda “La Parisiense” E. Lèbre y Cía. Fábrica de Jabón y Perfumes. En el pie de la litografía se puede leer “Sector Juárez, Calle 14 A Número 288. Apartado postal 409. Guadalupe, Jalisco”<sup>6</sup>.

La deconstrucción de la imagen ayuda a entender la construcción del imaginario: presentar ambos inmuebles en un solo cuadro, magnificar la escala, reforzar el papel de los ingredientes del contorno y dotarlos de vitalidad callejera habría supuesto construir artísticamente una imagen que si bien contiene elementos reales fue idealizada paisajísticamente.

Se usa el recurso de mostrar los edificios con sus esquinas en primer plano de tal forma que los puntos de fuga colaboran con la ampliación de la perspectiva y

<sup>6</sup> La calle 14 A corresponde a Manzano.

exageran la escala. El efecto se refuerza altimétricamente al dibujar un sobrepiso o ático en uno de los edificios y un piso adicional en el otro, de dos alturas que realmente tenían se elevan a tres en la estampa. En lo que respecta a la planimetría, de ocupar estrictamente menos del 20 % de la superficie de sus respectivas manzanas las fábricas pasaron a representarse pictóricamente como dueñas del 100 %.

En el primer edificio se trazaron dos grandes chimeneas humeantes y en ambos se dibuja ondeante la bandera nacional. Suponemos que litografía original fue ejecutada a color, lo cual realzaría su capacidad persuasiva. Las dos sedes de La Parisiense quedan engarzadas mediante las líneas ferroviarias, del lado izquierdo se deja venir una máquina de vapor mientras que en la parte derecha, dibujado con más detalle, aparece un tranvía. Se consigue así una composición que luego es aderezada con escenas costumbristas y varios vehículos: dos camiones de carga en los que se intuye que se transportan los productos de La Parisiense, tres coches, uno de ellos descubierto, una carreta de tracción manual y dos bicicletas. Llegan a contarse 27 personas en un espacio multifuncional que combina gente de diversas condiciones, algunos visten con traje, otros con overol, unos trabajan, otros circulan, los niños juegan, parece un mundo feliz, un lugar bucólico.

La comparación entre las dos fotografías de La Parisiense y litografía recién descrita supondría un paso entre la visión monumentalista y la visión paisajística, esta última integradora de un repertorio de piezas materiales y significados culturales lo que enfatiza la idea de conjunto. Resulta factible pensar que la litografía salió de los talleres de la propia empresa y queda la duda sobre su autoría. El profesionalismo alcanzado habría abarcado el diseño gráfico que se manifiesta en las cajas de productos donde llama la atención la insistencia el uso de E. Lèbre y Cía. como parte de la imagen corporativa (Figura 6).

Tal razón social se enmarca dentro del activismo que desarrollaron en Guadalajara migrantes provenientes del distrito de Barcelonnette en los Bajos Alpes franceses y que en su mayor parte llegaron a México durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. La formación de redes sociales y empresariales estudiada a profundidad por Valerio (2002, 2015) pone de relieve la estrecha vinculación entre los barcelonnettes y La Parisiense.

Aunque varios ciudadanos procedentes de tal sitio fueron accionistas de La Parisiense sobresalen las figuras de Joseph Lèbre y Emile Lèbre. Valerio (2015: 150) comenta que Joseph “fue sobrino de Emile, nació en Forcalquier en 1868, tenía 20 años de edad cuando llegó a la compañía como empleado, a los 28 se le admitió como socio”, esto refiriéndose al almacén de ropa La Ciudad de Londres ubicado en Guadalajara.





Figura 6. Caja de jabón que muestra la calidad editorial de la empresa (Fuente: MODO, Museo del Objeto del Objeto de la Ciudad de México).

Llama la atención que la leyenda “E. Lèbre y Cía” que aparece en vista panorámica ocupa el lugar que en la fotografía tuvo “Robles Gil” lo que denotaría un reposicionamiento real y simbólico de los barcelonnettes. La sociedad E. Lèbre y Cía. figura también en 1889 como poseedora del 14,5 % de las acciones de la Compañía Industrial de Guadalajara, propietaria de las fábricas de hilados y tejidos de Atemajac y La Experiencia (Valerio, 2002: 121) y en 1907 como propietaria de la casa comercial La Ciudad de Londres (Valerio, 2015: 187).

Mediante la litografía se reforzó la “personalidad francesa” de La Parisiense. Además del nombre comercial ya de por sí elocuente, se agrega el apellido Lèbre. Por doble vía se retroalimentó el afán de la clase ilustrada por imitar referentes de la cultura francesa, una tendencia propia de la época.

## Reflexión final

El centenario de la Independencia de México constituyó una efeméride aprovechada tanto por el régimen como por la clase ilustrada para promover una imagen positiva del país. Publicaciones como *México en el Centenario de su Independencia* y el *Álbum de la Paz y el Trabajo* fueron instrumentos a través de los cuales se multiplicaron imágenes, huellas visuales que muestran un país en el que fructificaban los esfuerzos por alcanzar el progreso.

Los álbumes utilizaron diversos lenguajes aunque destacan las representaciones fotográficas y dentro de tal repertorio se sitúan diversos paisajes industriales

que incitaban a realizar lecturas optimistas dado que exhibían el éxito político, el aprovechamiento de los recursos naturales, el desarrollo tecnológico y la creación de empleos.

Como muestra se analizó un par de fotografías de La Parisiense, fábrica de jabones y perfumes ubicada en Guadalajara incorporadas en el *Álbum de la Paz y el Trabajo*. La comparación entre dichas imágenes y una pintura del lugar editada por separado implicó leer la trayectoria entre el realismo fotográfico y la idealización paisajística. Así se identificó lo que Roger (2007: 25) denomina “artealización” que se produce cuando un lugar es mediado por la mirada del artista y consigue revelar el “genio del lugar”.

Si el caso fuera discutir sobre la idealización pictórica de La Parisiense, de acuerdo con el léxico propuesto por Kagan (1998: 171) se descubre un esfuerzo de transitar hacia una “vista comunicétrica” que atiende a la comprensión del carácter del lugar, a su dimensión humana y por tanto se relaciona con el concepto de *civitas* a diferencia de la “vista corográfica” más atenta a la dimensión física del lugar, a la *urbs*, en este caso cercana a las tomas fotográficas de La Parisiense incorporadas en el *Álbum de la Paz y el Trabajo*. Kagan deja en claro que en las vistas comunicétricas “la objetividad no es su mayor virtud” (Ídem) atributo legítimo en cualquier obra artística, de ahí que la pintura haya sido utilizada para romper los límites impuestos por la fotografía pero al mismo tiempo se revela la diversidad de miradas sobre un mismo lugar. Las imágenes del paisaje representan el retrato de una época, una memoria documental que puede ser considerada como patrimonio cultural heredado. Dado el desdibujamiento de los paisajes industriales en el centro histórico de Guadalajara, el caso de La Parisiense puede contribuir a poner en valor el lugar o al menos ayudar en la identificación social de los vestigios materiales que aún se mantienen.

## Bibliografía

- Atlas de los planos de las manzanas que corresponden al Cuartel 7º (1914): *Catastro de la Ciudad de Guadalajara. Revalúo de la propiedad raíz practicado de acuerdo con la Ley General de Septiembre de 1914 y Decreto No. 42 del Gobierno del Estado del mismo año.*
- Blanco Martínez, Mireya y José Omar Moncada Maya (2011): “El Ministerio de Fomento, impulsor del estudio y el reconocimiento del territorio mexicano (1877-1898)”, en *Investigaciones Geográficas*, No. 74, México, D.F.: Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 74-91.



- Cabralles Barajas, Luis Felipe (2011): "Las panorámicas urbanas mexicanas: representación del paisaje cultural", en Carlos Herrejón Peredo (coordinador), *La formación geográfica de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Chaix, Eduardo y Silvio Greco Cotti (2005): *Álbum d'honneur de tous les français resident au Mexique partis pour la France, 1914-1919*, Barcelonnette, Sabenca de la Valeia / Asociación Franco Mexicana, Suiza y Belga de Beneficencia (IAP).
- Creelman, James (1963 [1907]): *Entrevista Díaz-Creelman, Cuadernos de Historia Mexicana*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la Torre, Federico (2007): *El patrimonio industrial jalisciense del siglo XIX: entre fábricas de textiles, de papel y de fierro*, Guadalajara, Secretaría de Cultura, Gobierno de
- Dollero, Adolfo (1911): *México al día (Impresiones y notas de viaje)*, París, México, Librería de la Vda. de C. Bouret.
- Espino Barros, Eugenio (1910): *México en el Centenario de su Independencia*, México, D.F., Establecimiento tipo-litográfico de Müller Hnos.
- Espino Barros, Eugenio (2009 [1910]): *México en el Centenario de su Independencia*, Edición facsimilar, México, D.F., Editorial Servicios de Imagen y Publicidad.
- Fernández Christlieb, Federico (2000): *Europa y el urbanismo neoclásico de la Ciudad de México, antecedentes y esplendores*, Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México, Plaza y Valdés.
- Florescano, Enrique (2005): *Imágenes de la Patria*, México, D.F., Taurus.
- INEGI, INAH (1985): *Estadísticas Históricas de México, Tomo I*, México, México, D.F., Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Kagan, Richard (1998): *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, Editorial El Viso.
- Magaña, Mancillas, Mario Alberto Gerardo (1992): "La industria en Guadalajara durante la primera década del siglo XX", en *Capítulos de la historia de la ciudad de Guadalajara*, Tomo II, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara.
- Paz, Ireneo (1910): *Álbum de la Paz y el Trabajo*.

Paz, Octavio (1997): “Silueta de Ireneo Paz”, en *Vuelta*, pp. 4-8.

Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Rodríguez, José Antonio (2007): “Ver positivamente: el álbum México en el Centenario de su Independencia”, en *Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno*, Monterrey, Nuevo León, Gobierno del Estado de Nuevo León, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, pp. 15-27.

Sierra Moncayo, María Julia (2009): “Presentación” en Eugenio Espino Barros (2009 [1910]).

Turner, John Kennet (1998 [1911]): *México Bárbaro*, México, D.F., Costa Amic editores.

Valerio Ulloa, Sergio (2002): *Empresarios extranjeros en Guadalajara durante el Porfiriato*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Valerio Ulloa, Sergio (2015): *Los barcelonettes en Guadalajara, siglos XIX y XX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mora-CONACYT.

Villareal Espino Barros, Esther Angélica (1997): *Introducción a exposición virtual México en 1910, Conmemorando un siglo de Independencia*,

[www.zonacero.com/exposiciones/fotografos/espino/prologo.html](http://www.zonacero.com/exposiciones/fotografos/espino/prologo.html)



# CONSERVAR LA MEMORIA DE LA PERIFERIA PARA ENTENDER SU PAISAJE. FOTOGRAFÍA URBANA DE FRAGMENTOS DE CIUDAD

Elia Canosa Zamora / Ángela García Carballo  
*Universidad Autónoma de Madrid*

## La fotografía en la construcción del paisaje urbano

Existe un acuerdo general sobre el valor indiscutible de la fotografía para el estudio del paisaje. Si entendemos, como señala Martínez de Pisón (2009), que analizar el paisaje “*obliga a interrogarse sobre sus componentes tanto materiales (génesis, formas y dinámica), como culturales*” y que “*hay que acudir a las múltiples miradas para entender los significados de las formas*” y “*atender a sus símbolos, sus representaciones, a los valores añadidos y a su sentido para los distintos colectivos*”; resulta evidente que la fotografía es un recurso privilegiado al que acudir en las investigaciones geográficas de diversas temáticas, incluida la ciudad (Oliveras, 1996; sobre la Canosa et. al., 2007; Martínez de Pisón y Ortega, 2016; Canosa y García, 2016).

Hay disponible una ingente literatura académica y ensayística sobre teoría de la fotografía desde enfoques muy diversos. Se desprende una clara premisa de la mayoría de las lecturas: el poder de la fotografía es enorme y ha ido cobrando mayor peso con el paso del tiempo. De hecho, algunos autores señalan que la fotografía sobresale sobre otros medios de representación, como la pintura o el dibujo, por su capacidad de descripción de la realidad, hasta el punto de que la imagen llega a hacerse de nuevo presente como si de un retorno del pasado o de la muerte se tratara (Barthes, 2004; Sontag, 2005).

No cabe duda de que la fotografía es un documento muy valioso como testimonio de un hecho o realidad concreta y por ello ha estado siempre ligada a la idea de verdad. Una imagen procura pruebas de la existencia de un fenómeno o situación, hasta el punto de parecer irrefutables. Su uso como indicio está respaldado por la cualidad que la fotografía tiene para realizar el inventario o catalogación de los espacios representados. Posee, por tanto, una utilidad documental, especialmente interesante para establecer una conexión con el pasado, con aquello que ya ha desaparecido, incluidos los barrios demolidos o las zonas rurales transformadas. Funciona como una fuente de información para la reconstrucción

histórica y, como tal, forma parte de la documentación para la lucha social, el activismo, y como vía de movilización de conciencias (Sontag, 2005: 32-40). Incluso, cuando ya no queda rastro de lo representado, el documento fotográfico puede adquirir un valor patrimonial en sí mismo, a modo de objeto que se acumula, se almacena, y se mercantiliza.

Por todo ello, la fotografía se ha considerado tradicionalmente como un eficaz contenedor de la memoria, ya sea individual, del propio fotógrafo, o colectiva para aquellos que comparten una misma interpretación. Tal capacidad radica en el hecho de ser un medio de expresión comprensible para todos los grupos sociales, que facilita la transmisión de significados y de la esencia inmaterial del pasado, a modo de relato que salva a las escenas del olvido. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la interpretación de las fotografías puede ser tan variada como los espectadores de la misma y no siempre una misma imagen transmite los mismos valores a quien la observa (González, 2008; Lobato, 2008).

Si bien la lectura de las fotografías es múltiple, la selección de los espacios y elementos representados por los fotógrafos es concreta. Señalan hacia dónde y qué merece la pena mirar, y en el proceso de elección se apropian de los lugares, llegando a incluso a dignificarlos (Sontag, 2005: 18). Por ende, las preferencias del autor no son neutrales y pueden responder a un deseo explícito de ocultar ciertos aspectos, siendo en ocasiones estas ausencias más relevantes y elocuentes que las propias imágenes materializadas (Foncuberta, 2016: 26).

Cada momento histórico ha tenido una forma particular de expresión artística, y en las sociedades contemporáneas la fotografía ocupa un puesto central por estar incorporada a la vida cotidiana de todos los individuos, al margen de su estatus social (Freund, 1993). En este sentido, a mediados de los años setenta, Susan Sontag (2005), en su obra más citada, anunciaba que la fotografía se había convertido en una forma artística de masas que había provocado una verdadera “compulsión por fotografiar”, como medio de apreciar cualquier tipo de situación y sentirse partícipe en ella. Si ya entonces Sontag anunciaba que nuestras sociedades modernas nos estaban convirtiendo en verdaderos “yonquis” de las imágenes, podemos sentenciar que en la actualidad el fenómeno se ha exacerbado.

Una condición **básica de la fotografía** es su facilidad de reproducción y la posibilidad que eso ha generado para la rápida circulación de las imágenes (Benjamin, 2016). Con la llegada de Internet, las redes sociales y la incorporación de cámaras en los teléfonos móviles, esa cualidad se ha multiplicado enormemente. Joan Foncuberta (2016) alude a la existencia de una verdadera «furia icónica» li-

gada a las nuevas tecnologías, en la que se abre paso el concepto de *postfotografía*, basado en la inmaterialidad de las imágenes, su profusión y disponibilidad, y la facilidad e inmediatez con la que son transmitidas, llegando a tener un uso conversacional. Foncuberta advierte de que en las sociedades actuales todos somos al mismo tiempo productores y consumidores de imágenes que contribuimos a la enorme “avalancha” de fotografías que nos inunda, y en este contexto el valor de la fotografía ya solo reside en uso y en expresar un concepto o prescribir un sentido a través de un proceso intelectual (53-54).

Poniendo el foco sobre la ciudad, el registro fotográfico, desde sus inicios y más aún en la actualidad, la ha tratado como escenario principal y prioritario, ya que en el espacio urbano se desarrollan la mayoría de las actividades humanas (Sanchez, 2003). Y dentro de los temas urbanos, la fotografía de arquitectura ha estado muy extendida como forma de representación, que otorgaba en sí misma valor cultural a las construcciones. Además, la fotografía ha sido un medio de trabajo para los propios arquitectos, apreciada por su equilibrio entre la documentación y la interpretación, llegando en algunos casos a sustituir o complementar al dibujo (Pardo y Redstone, 2015; Ferro 2014). Hay ejemplos de arquitectos de prestigio vinculados a fotógrafos profesionales encargados de difundir, ensalzar y consagrar su obra, y otros en los que los propios arquitectos son los que se ocupan de fotografiar sus creaciones (Ferro, 2014).

Pero más allá de las obras arquitectónicas, los fotógrafos siempre se han sentido seducidos por registrar los elementos más antiguos, pintorescos, innovadores o impactantes de lo urbano, entre los que se incluyen los barrios populares o degradados, y las ruinas y los efectos de la destrucción de la ciudad. La atracción por las ruinas no es una novedad y la toma de este tipo imágenes podría remontarse hasta los reportajes fotográficos de las operaciones de la gran reforma urbana diseñada por Haussman en París (Ferro, 2014). En la actualidad hay un renovado interés por estas temáticas, que convierten a los fotógrafos y aficionados en exploradores en busca del romanticismo de los lugares decadentes, degradados, abandonados o en proceso de destrucción (Ramírez, 2010). No es la única deriva moderna de la temática de las ruinas en la fotografía de la ciudad, pues existen interesantes ejemplos del uso de las imágenes de espacios urbanos desocupados y abandonados, como medio de denuncia, por ejemplo de los efectos territoriales del boom inmobiliario y de la crisis económica reciente en nuestro país (Schulz-Dornburg, 2012).

En este trabajo se trata de analizar y valorar la eficacia y el poder de la fotografía como forma de representación de un paisaje urbano concreto, identificado con un conjunto arquitectónico muy reconocible, la Unidad Vecinal de Absorción de Hor-



taleza de Madrid. El barrio formó parte de un plan de erradicación de los núcleos chabolistas durante la dictadura franquista y es la única Unidad superviviente de las seis realizadas a mediados de la década de 1960, sometida desde hace décadas a un complejo y largo proceso de intervención urbana que está aún por finalizar.

### **El caso de la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza en Madrid**

El proyecto de la Unidad Vecinal de Absorción (UVA) de Hortaleza ha sido ensalzado por los especialistas como ejemplar dentro de un contexto cultural concreto de la construcción de la vivienda social en España. Como tal ha sido inventariado en las más importantes monografías sobre la arquitectura representativa del siglo XX y la práctica totalidad de los estudios sobre la vivienda social en Madrid<sup>1</sup>. También ha sido frecuentemente estudiado y citado debido a la exitosa carrera profesional de Fernando Higuera Díaz<sup>2</sup>, uno de los arquitectos que participó en su diseño junto con Antonio Miró, Lucas Espinosa y Arturo Weber, bajo la dirección de Lucas Espinosa Navarro.

La UVA de Hortaleza no solo ha gozado del reconocimiento de los especialistas en arquitectura en España sino que logró también proyectarse fuera de nuestras fronteras. La mayoría de autores y publicaciones que han analizado el barrio destacan, como elemento que corrobora su importancia, la mención que el proyecto logró en 1969 en el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos “La Arquitectura, factor social: la vivienda de interés social” (Krahe, 2003). La UVA fue seleccionada por un jurado compuesto, entre otros, por Louis Khan y Le Corbusier entre 2.300 propuestas de vivienda social en todo el mundo por considerarse “como el más humano” de todos (Higuera, 1991: 43).

Esta pieza constituye uno de los resultados del Plan de Absorción de Chabolas concebido por la administración franquista en 1961. Como parte de las medidas a desarrollar, se estableció la necesidad de levantar seis nuevos barrios en los que realojar a una parte de los habitantes de las aproximadamente 300.000 infraviviendas que existían entonces en Madrid, y a los damnificados por las expropiaciones y derribos de viviendas afectadas por grandes operaciones urbanas, como la construcción de la autopista M-30. Las seis nuevas unidades vecinales de absorción, con entre 650 y 1.840 viviendas en superficies de 12 a 20 has, se localizaron en zonas alejadas de la ciudad central, sobre suelos vacantes, expropiados

1 Araujo (1994), Badellou (1995), COAM (1992), COAM (2007bis), Flores y Amann (1967), Moya (1983), Sambricio (2003) y Sus (1987), entre otros.

2 Botia (1987), Castro (1972), García Ovies (2015), Higuera (1991), Urrutia (1997).

o preparados por el Instituto Nacional de la Vivienda, de los antiguos municipios anexionados a Madrid, como Canillejas, Fuencarral, Hortaleza, Vallecas, Villaverde y Carabanchel (Fariña, 2003:167).

El Instituto Nacional de la Vivienda encargó en 1963 a la Obra Sindical del Hogar la construcción de los nuevos núcleos. Un total de 6.585 viviendas que quedaron ejecutados, en apenas unos meses cada uno, en el verano de 1963 (Moya, 1983: 49). Tales plazos fueron posibles gracias al carácter temporal de las edificaciones; barracones y módulos prefabricados de rápido montaje, que supuestamente debían perdurar cinco años hasta que los habitantes fueran trasladados a otras viviendas definitivas. El caso de la UVA de Hortaleza fue particular, pues contó con el mandato de ser una construcción permanente. Esta distinción no la eximió de las carencias económicas ni de los apremiantes plazos de diseño y ejecución, pero supuso una diferencia sustancial en la forma de construcción, más tradicional frente al resto de unidades, que podría explicar por qué ha seguido en pie hasta la actualidad, mientras el resto de conjuntos fueron remodelados entre las décadas de 1970 y 1990.

La UVA de Hortaleza se levantó al noreste de Madrid sin más conexión con otros tejidos urbanos que un pequeño asentamiento de autoconstrucción, entre las calles de la Estación de Hortaleza y Virgen del Carmen. Los terrenos eran rústicos y presentaban un importante desnivel en forma de hondonada. El nuevo barrio, con una superficie de 10,7 has y un total de 1.104 viviendas, se diseñó con un solo acceso en la calle Mar de las Antillas, que se prolongaba en una vía principal que rodeaba la parte central del conjunto, a partir de la cual varias calles peatonales daban acceso a los bloques. Un total de 51 edificios residenciales que formaban hileras de bloques paralelos de dos plantas que dejaban un espacio interior a modo de patio entre ellos. En la obra de urbanización no se realizaron desmontes debido a lo ajustado del presupuesto y se salvaron los desniveles gracias a grandes pilotes que dejaban huecos cerrados no vivideros en las plantas bajas (Krahe, 2003).

El conjunto contaba con una importante superficie de zonas libres compuestas por los viales y escaleras peatonales de comunicación entre unidades a distinto nivel, la plaza de Alcaudete, donde se situaba la Iglesia San Martín de Porres, una serie de espacios ajardinados escalonados en los extremos de los edificios y las zonas verdes intersticiales y perimetrales. El barrio fue dotado con 41 locales comerciales, un edificio para servicios administrativos, centro de atención sanitaria, guardería, pabellón escolar y un centro de formación para adultos llamado *Cátedra José Antonio*, en honor al destacado falangista mártir de la dictadura franquista (Diez, 2015: 157).

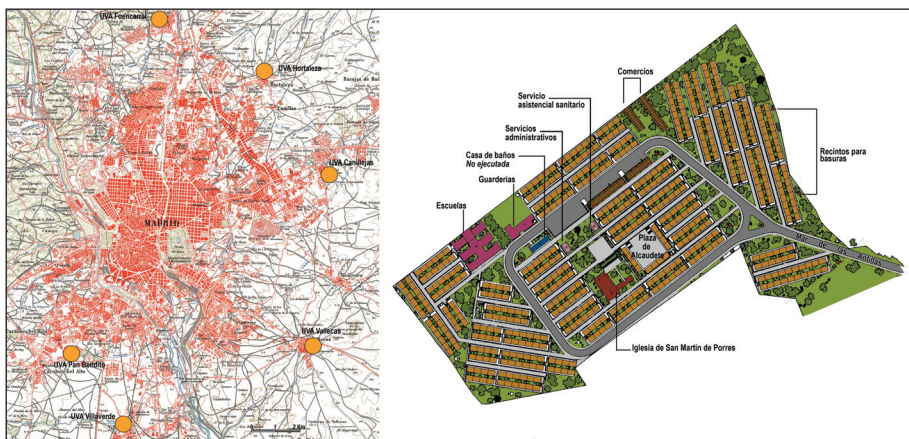


Figura 1. Situación y organización interna de la UVA de Hortaleza.

Fuente. A la izquierda, emplazamiento de las 6 UVAs sobre el mapa de Madrid de 1969 [IGN, MTN50-0559]. A la derecha, plano de ordenación realizado a partir del proporcionado por la Guía de Arquitectura de Madrid (COAM, 2014).

En cuanto a las viviendas, se distribuían en los bloques de dos plantas, con accesos a través de unas galerías o corredores que a su vez estaban comunicados en sus extremos por escaleras. Estas galerías diseñadas con barandillas metálicas pintadas de blanco fueron una de las señas de identidad del conjunto, por ser un elemento muy destacado en el paisaje resultante y formar parte de espacio más intensamente utilizado por los habitantes del barrio. Probablemente tal intensidad en el uso de esos corredores se debía al reducido tamaño de las viviendas, con superficies que oscilaban entre 36 y 50 m<sup>2</sup> con distribuciones de 2, 3 y 4 dormitorios. El tipo más extendido, con un total 992 viviendas, era el que contaba con 3 dormitorios en una superficie aproximada de 46 m<sup>2</sup> (Diez, 2015: 157).

Las casas no solo eran de un tamaño reducido en superficie sino que además contaban con una altura libre en el interior de menos de dos metros. Esto sumado a las deficiencias en el aislamiento de los muros y la pobreza en los materiales de las cubiertas dieron como resultado un conjunto con unos estándares de calidad muy limitados. Además, la urbanización de las zonas exteriores y la construcción de las dotaciones pronto pusieron de manifiesto las carencias de una obra ejecutada con urgencia y sin los remates y mantenimientos necesarios.

A pesar de todo, esta unidad vecinal proyectada con carácter definitivo tuvo un resultado constructivo superior al de las otras levantadas en Madrid (Fariña,

2003:169). La perdurabilidad del conjunto quedó ratificada con el acceso diferido de la propiedad al cabo de 50 años, contemplado en los contratos mixtos de arrendamiento y amortización firmados por los vecinos con el Instituto Nacional de la Vivienda (Díaz, 2015: 232). Para algunas familias que llegaron a la UVA eran unas condiciones ventajosas puesto que muchas provenían de asentamientos chabolistas de gran pobreza y fuera de la legalidad.



Figura 2. La UVA de Hortaleza en el borde noreste de la ciudad. 1967 y 1970. Fuente: Izquierda, fotografía aérea de Madrid [Nomecalles, 1961-1967] y derecha, Fototeca de la Consejería de Medio Ambiente. Comunidad de Madrid [Paisajes Españoles, 1970].



Los primeros habitantes se instalaron en 1964 y durante una década apenas hubo cambios en los titulares en las viviendas. Las novedades se produjeron a partir de la segunda mitad de los años setenta con modificaciones por fallecimiento del cabeza de familia y subrogaciones de los contratos a viudas, viudos, hijos y otros familiares, además de cesiones ilegales de los derechos sobre la vivienda. Sin embargo, a finales de los años ochenta aún el 64 % de los habitantes pertenecían a las familias instaladas originalmente en la UVA<sup>3</sup>.

Pasados los primeros años se fue manifestando el deterioro físico del conjunto, siendo necesarias continuas intervenciones de carácter puntual. En 1965 se repararon las cubiertas de las viviendas, en 1969 se finalizó la urbanización con la mejora de la pavimentación de las aceras y de la jardinería, y en la década de 1970 se invirtió en los servicios urbanos y en la adaptación de las calles peatonales para el tráfico de automóviles. Tras el fin de la dictadura franquista y el traspaso de las competencias del Instituto Nacional de la Vivienda y la Obra Sindical del Hogar a los nuevos organismos autonómicos, la UVA pasó a ser gestionada por el Instituto de la Vivienda de la Comunidad de Madrid (IVI-MA), fundado en 1984, que siguió ejecutando rehabilitaciones de viviendas y solucionando parcialmente todo tipo de problemas constructivos (Díez de Pablo, 2015:161-163).

A finales de los años ochenta del siglo pasado habían mejorado ostensiblemente las conexiones del barrio con el resto de la ciudad. La promoción del Parque de Santa María lo integraba en el continuo urbano y se habían levantado en la zona nuevos equipamientos públicos educativos y deportivos. Pero frente a las mejoras del entorno, era ya evidente la degradación de los edificios de la UVA, a lo que se sumaba los problemas sociales y de convivencia entre los vecinos. Las familias sufrían un considerable hacinamiento, con viviendas que acogían en ocasiones a padres, hijos, nueras, yernos, nietos y otros allegados.

Una de las respuestas particulares a esta situación fue el cierre y privatización del espacio común de las galerías, que quedó incorporado a las viviendas, con accesos individuales desde la calle en el caso de los corredores de las primeras plantas y soluciones múltiples en las segundas. Debido al protagonismo que las galerías tenían en la configuración del paisaje urbano original de la UVA, ésta sería la transformación más relevante. A ella hay que añadir la apertura de los huecos de las plantas bajas de los bloques no previstos para viviendas, que fueron ocupados ilegalmente, y la también ocupación al margen de la legalidad de algunos locales comerciales cuyos negocios habían cerrado. Con todo, no

3 Informe sociológico sobre la UVA de Hortaleza realizado por Javier Bermejo (Díaz, 2015: 235).

eran estos los problemas más graves de la UVA sino la llegada de la venta de droga a la barriada y las reyertas y altercados sucedidos en las calles, que dieron una proyección mediática de esta zona urbana ligada a la conflictividad y la marginalidad.

La llegada de la democracia supuso el comienzo de un periodo de grandes cambios para amplios sectores de vivienda obrera de la ciudad de Madrid en el marco del *Programa de Remodelación de Barrios* que permitió la mejora de 30 barrios, con la construcción de unas 39.000 viviendas, servicios y equipamientos en algo más de 830 hectáreas (López de Lucio, 1999: 139). La UVA de Hortaleza no fue incluida en aquel ambicioso plan y por tanto quedó al margen de los proyectos de mayor calado y presupuesto. La degradación siguió agudizándose y la asociación de vecinos del barrio comenzó a exigir a las administraciones la ejecución de la remodelación de todo el conjunto. Tal reivindicación no se vio colmada hasta la incorporación de la UVA en 1990 al llamado *Plan Ocho Barrios*, que prolongaba la actuación del Programa de Remodelación de Barrios a sectores antes no incluidos. A partir de ese momento se estableció un plan mixto de rehabilitación y remodelación para la UVA que, en varias etapas, debía quedar finalizado en 2013 (Díez de Pablo, 2015).

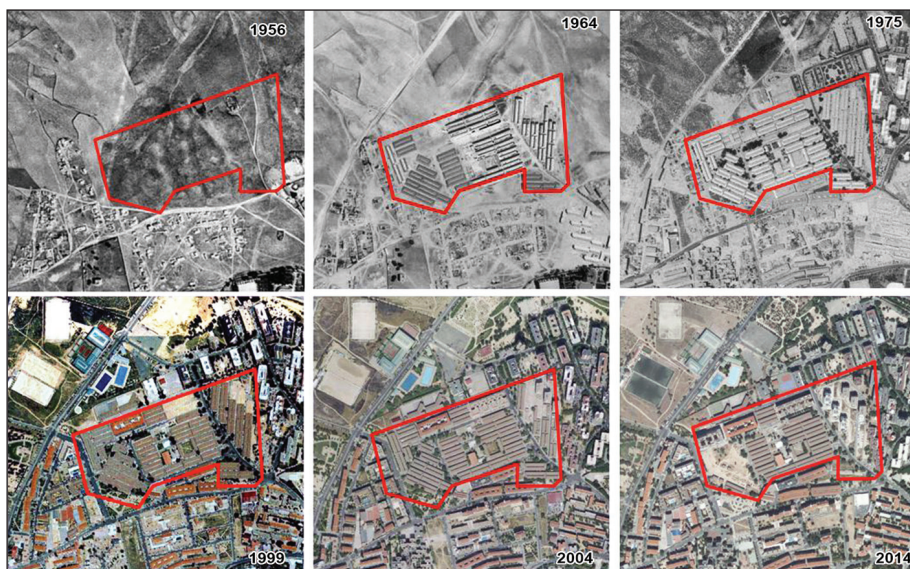


Figura 3. Densificación progresiva del área urbana junto a la UVA de Hortaleza.  
Fuente. Series de fotografía aérea disponibles en Información Territorial y Cartografía Regional. Planea. Comunidad de Madrid.



En el año 1993 comenzaron los derribos. Primero, el centro de enseñanza, sobre cuyo solar se procedió a la inmediata construcción de un nuevo bloque de 36 viviendas que quedó terminado en 1995, permitiendo llevar a cabo los primeros realojos y las subsiguientes demoliciones de los bloques originales que quedaban desocupados. De esta forma se inició el proceso de remodelación del barrio, que tuvo que hacer frente a numerosos contratiempos y dificultades. La ejecución de los desalojos de las viviendas de la UVA por parte del IVIMA fue desde el inicio muy problemática. Por un lado, algunos residentes se negaban a abandonar sus viviendas, pues no se les ofrecía una vivienda en propiedad sino un nuevo contrato de alquiler con la renta actualizada, que suponía en ocasiones incrementos inasumibles para las familias. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los contratos originales se habían firmado a mediados de los años sesenta y algunos titulares estaban ya jubilados y habían pagado sus cuotas durante más de 30 años. Por otro lado, el IVIMA no reconocía los derechos de algunos habitantes de la UVA que tenían subrogaciones de los contratos originales, y menos aún de aquellos que ocupaban de manera ilegal viviendas y locales abiertos irregularmente en los bajos de los edificios (Sanz, 1990; Aguirre, 1998; Serrano, 2004). Los conflictos estaban servidos y la remodelación siguió adelante en los sectores norte y este del barrio, pero no al ritmo esperado, al tiempo que la degradación física de las zonas no intervenidas se iba agravando.

A mediados de los años 2000 la operación había avanzado a duras penas, pero ya se habían construido cinco nuevos edificios de viviendas en los suelos procedentes de los derribos de la UVA y se esperaba proseguir más rápidamente con las nuevas obras. En ese contexto, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid lanzó una campaña de protesta contra la demolición de la UVA (Fraguas, 2005) y una propuesta de rehabilitación de todos los edificios de los sectores centro, sur y oeste de la UVA aún conservados (COAM, 2007). El órgano rector de los arquitectos madrileños reclamaba su conservación aduciendo el valor patrimonial del conjunto y señalaba la importancia de esta pieza urbana en la historia de la arquitectura de la ciudad de Madrid.

Tal y como señala Díaz de Pablo (2015: 285-289), la UVA de Hortaleza tuvo reconocimiento de protección en los Planes Generales de Ordenación Urbana de Madrid de 1985 y 1997. En el primero, el conjunto fue calificado como zona de “mantenimiento de la edificación” y en el segundo se le otorgó el nivel 3 de “Protección Ambiental” dentro de las zonas de “conjuntos homogéneos de bloques en altura”. A pesar de esta calificación y de las propuestas de rehabilitación hechas en 2007 por el COAM, se mantuvo para UVA una solución mixta, por un lado la conservación y rehabilitación del sector central, compuesto por

el edificio de la iglesia y los bloques de viviendas del interior de la calle Abarzuza, y por otro la remodelación y el desmantelamiento del resto del barrio.

El proyecto siguió su curso, y en el año 2011 había terminado la construcción de un nuevo edificio de viviendas junto a la calle Capitán Cortés, y quedado prácticamente concluido el derribo del sector este, donde pronto comenzaron las obras de tres nuevas torres residenciales, mientras se iniciaban las demoliciones en el sector oeste. En 2016 aún seguía en curso el derribo de esta última zona y en el sector este se habían finalizado las torres de viviendas, pero otros tres inmuebles proyectados de manera simultánea para esa zona estaban aún sin ejecutar. En total se habían construido unas 600 nuevas viviendas de las aproximadamente 1.300 previstas en la remodelación (EFE, 2016).

Pasados más de 25 años desde el inicio las obras de transformación en la UVA, la zona sigue empantanada. Continúan los desahucios forzosos de viviendas previos a los derribos, que se acometen a saltos, y no se ha solucionado el problema de las ocupaciones ilegales de viviendas, locales comerciales y bajos, mientras los edificios originales no intervenidos permanecen en un deplorable estado, entre solares vacantes recientemente vallados y espacios públicos abandonados.

## La fotografías de la Unidad Vecinal de Hortaleza

La dilatada historia la UVA de Hortaleza y el problemático proceso de remodelación al que ha sido sometida, intensifican el interés del análisis de la imagen fotográfica y su evolución a lo largo del tiempo. Las fotografías han acompañado todo el proceso vital del barrio, pasando por su construcción, su desarrollo, el deterioro y la destrucción. Existe, por tanto, un amplio repertorio fotográfico de la UVA al que nos hemos acercado en este trabajo. En total se han revisado 750 imágenes de gran interés para el estudio del paisaje urbano y la confrontación de las distintas valoraciones que se han hecho del mismo.

La importancia otorgada al proyecto desde su realización hace que los soportes de las fotografías sean muy variados y tengan un abanico temporal tan amplio como su propia existencia. Ya en 1963 la revista *Hogar y Arquitectura* de la Obra Sindical del Hogar, dedicaba varios artículos a las Unidades Vecinales de Absorción de Madrid con amplios reportajes fotográficos, a los que se añadía una presentación de la visita de Franco a los nuevos barrios en el significativo día de la *fiesta de la exaltación del trabajo*<sup>4</sup>. Tras esta primera publicación, otras

---

<sup>4</sup> *Hogar y Arquitectura: revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, 1963, nº 47, p. 2-3.

revistas de arquitectura incorporaron en los años sesenta trabajos ilustrados sobre las Unidades Vecinales, en ocasiones solo referidos al caso de Hortaleza.

Como ya se ha destacado, desde 1968, guías de arquitectura y monografías sobre arquitectos han recogido textos y fotografías sobre la UVA, por la importancia dada al proyecto o a sus autores. Higuera, autor de relevantes edificaciones en Madrid, como el edificio del Instituto del Patrimonio Histórico, el Colegio Estudio o las viviendas militares de la calle San Bernardo, cuenta incluso con una fundación con su nombre que se encarga de preservar su obra. Varias monografías están dedicadas específicamente a este arquitecto, además de la reciente realización de tesis doctorales sobre su figura o sus proyectos (Díez de Pablo, 2015; García Ovies, 2015). En todos esos trabajos se destaca el valor de la UVA de Hortaleza y algunos van acompañados de fotografías de distintas fechas.

La prensa ha sido otra de las fuentes para la recopilación de fotografías de la UVA. Desde los años sesenta, con las noticias referidas a su inauguración, se han sucedido las referencias al barrio, pero fue en los noventa cuando la remodelación del barrio y las denuncias sobre la enorme degradación del entorno, llevaron a intensificar la atención de la prensa. Altercados, desahucios, derribos, entregas de nuevas viviendas, problemas de habitabilidad de las originales y otras noticias de la turbulenta vida urbana de la UVA han mantenido el interés de los medios sobre el barrio, contribuyendo a la difusión de imágenes de la misma.

Otro tipo de publicaciones locales ha colaborado en los últimos años al aumento de la circulación de fotografías. Destaca el *Periódico Vecinal Hortaleza*, una publicación bimensual realizada por las asociaciones de vecinos, grupos culturales y políticos del distrito, que ha dedicado a la UVA varios artículos. No es el único medio de difusión de la Asociación de Vecinos de la UVA, que cuenta con una activa cuenta en la red social *Facebook* y con el blog *Somos la UVA, un barrio en lucha*, fundado para canalizar las reclamaciones de los vecinos en el proceso de remodelación. Ambas plataformas suman más de 500 fotografías centradas en los procesos recientes de transformación, desahucios, derribos y nueva construcción de viviendas, a las que se suman otras recogidas en diferentes redes sociales y blogs personales relacionados con la arquitectura y los temas urbanos.

Aparte de las fotografías, cabe señalar que la UVA ha sido objeto de atención de algunas creaciones audiovisuales que ayudan a completar la imagen de

este espacio y certifican su importancia como un caso singular y afamado de la vivienda social en la ciudad de Madrid. En primer lugar cabe señalar un reportaje del NODO franquista realizado en 1963 con motivo de la inauguración de las Unidades Vecinales de Absorción. Por su importancia mediática también merece la pena destacar el rodaje en la UVA de Hortaleza, a mediados de la década del 2000, de una serie de televisión del canal privado Antena 3. Se trata de la serie *El Síndrome de Ulises* que, a lo largo de sus 26 episodios emitidos entre 2007 y 2008, narra un drama médico ambientado en un barrio prototipo de vivienda popular y problemas sociales. Finalmente, existen en las nuevas plataformas digitales, como *Youtube* o *Vimeo*, algunas creaciones individuales publicadas en los últimos años sobre los conflictos de la remodelación y los derribos en la UVA de Hortaleza<sup>5</sup>.

Los autores de las fotografías de la UVA son tan variados como los propios medios de publicación y difusión de las mismas. Las revistas de arquitectura y las monografías especializadas suelen contar con fotógrafos profesionales, aunque en la mayoría de los casos se desconoce o no es fácilmente identificable. Por otro lado, tenemos las fotografías de los medios de prensa que suelen tener la cita de autor siendo estos especialmente numerosos.

Hay que destacar dos casos especiales en el conjunto de las fotografías de la UVA de Hortaleza. El primero es el la colección de fotografías depositadas en el *Fondo Fernando Higuera Díaz* de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). En esta colección están archivadas más de cien fotografías de gran calidad de la UVA, sin fecha ni autoría, que pudieron ser realizadas a finales de los años sesenta o principios de los setenta por el propio arquitecto o alguno de sus colaboradores. El segundo caso es la colección de fotografías realizadas por los fotógrafos del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Félix Fuentes es el autor de las fotografías recogidas el documento de 2007 en el que se basaba la propuesta del COAM sobre la conservación y rehabilitación de la UVA. De esos mismos años data otro grupo de imágenes dedicada al barrio, en este caso realizadas por José Latova para el COAM en el estudio del proyecto de ampliación de la Línea 4 del Metro de Madrid en el Parque de Santa María, al este del barrio.

---

5 Entre los audiovisuales por cronología: “Uva de Hortaleza”, 2012, Paul Losa Romay (<https://www.youtube.com/watch?v=VcdKpePRsmY>); “UVA de Hortaleza”, 2014, Alberto di Lolli (<https://vimeo.com/83541824>); “#Somos la UVA”, 2015, Oficina de Apoyo Mutuo de Manoterías (<https://youtu.be/VL-HKPJsCdw>); y “UVA Hortaleza”, 2016, Pablo de Palma (<https://www.youtube.com/watch?v=xIJ9Jb0iwtU>).



Figura 4. La transformación del paisaje urbano. En 1964, a la izquierda de la imagen, se aprecia el aislamiento de la UVA de Hortaleza, rodeada de eriales y de viviendas de autoconstrucción, meses antes de finalizar las obras (aún no aparece la torre de la iglesia ni el centro educativo). La fotografía, tomada desde el este, permite distinguir con claridad los sectores que componen la Unidad Vecinal y la distinta orientación de los edificios. La segunda vista está tomada 52 años después, desde el edificio de la calle Abizanda 28-36 construido como parte de la remodelación de la UVA. En esta panorámica se observa la diferencia de volúmenes y formas de estos nuevos edificios con respecto a las hileras de los bloques originales que persisten alrededor de la Iglesia de San Martín de Porres.

Fuente: 1964, Fototeca de la Consejería de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid (Paisajes Españoles) y 2016 en Facebook de la Asociación de Vecinos de la UVA de Hortaleza.

Las imágenes analizadas ofrecen diversas escalas de aproximación a la UVA, pudiéndose clasificar en fotografías aéreas oblicuas, panorámicas tomadas desde un punto elevado y fotografías a pie de calle. Las primeras son anecdóticas, ya que solo se han localizado dos fotografías de 1964 y 1970 realizadas por la empresa *Paisajes Españoles*<sup>6</sup>. Este tipo de documentos permiten conocer la inserción de la UVA en el espacio urbano y observar los componentes de la periferia en unos años de importante crecimiento. Las fotografías panorámicas, entendidas como aquellas que muestran un amplio espacio desde un punto concreto, tampoco son las más numerosas pero tienen un gran valor para el análisis del paisaje urbano ya que ofrecen una visión de conjunto muy elocuente. Casi todas las fotografías de este grupo tienen fechas recientes ya que, en general, han sido tomadas desde las plantas más altas de los bloques de viviendas de la remodelación levantados en las últimas dos décadas, aparte de unas pocas realizadas desde la torre de la Iglesia de San Martín de Porres. Por último, las fotografías a pie de calle son las más

<sup>6</sup> Fotografías depositadas en los fondos de la Fototeca de la Consejería de Medio Ambiente, Administración Local y Ordenación del Territorio de la Comunidad de Madrid.

abundantes y suponen una gran aportación para el estudio de los elementos que sostienen el paisaje urbano, ayudando a entender mejor su evolución.

En cuanto a los temas tratados en las fotografías, éstos son muy variados, pero en síntesis hay que aludir al protagonismo de los edificios residenciales y todos sus elementos: fachadas, galerías, escaleras, accesos, cubiertas, etc. También son objeto de atención las calles peatonales, las escaleras de comunicación y las zonas ajardinadas. En todos los casos no es extraño que aparezcan retratados niños jugando y adultos realizando tareas cotidianas o simplemente posando. En los primeros años llaman la atención determinadas ausencias, como el interior de las viviendas y otros componentes del barrio no ensalzados, como los equipamientos educativos o la torre de la Iglesia San Martín de Porres, que por su altura y posición central debía estar llamada a ser un hito del paisaje de la UVA. Desde los años noventa, con la palpable degradación del barrio y el inicio de la remodelación las fotografías pasan a retratar ese proceso. En todo caso, la cronología de las imágenes es la que organiza mejor las temáticas abordadas, el tipo de paisaje reflejado y las valoraciones del mismo.

### **Los primeros años de la UVA de Hortaleza y la imagen de éxito del barrio**

Las fotografías de los años sesenta funcionan como un registro del resultado constructivo del proyecto de la UVA desde sus inicios, reflejando incluso el momento de las obras y el espacio urbano inconcluso (figuras 2 a 4). En las revistas y monografías de arquitectura de esa década se han recopilado un total de 54 fotografías publicadas en blanco y negro que, salvo excepciones, no se acompañan de título ni de texto explicativo<sup>7</sup>. Algunas imágenes parecen datar de las primeras semanas tras la finalización de las obras, con calles vacías y galerías sin vegetación (figuras 4 a 6). Centran su atención en la materialización de los bloques residenciales –con detalles de las fachadas, las galerías y sus accesos, y de las escaleras de comunicación entre sectores–, de los viales y de la urbanización del conjunto. Parecen resaltar los avances en el diseño que tan alabados han sido posteriormente por los especialistas en arquitectura. En contraste, un nutrido grupo de fotografías de esta primera época, muestra la vida cotidiana en los primeros años tras la llegada de las familias al barrio. En ellas se observan las galerías de los bloques llenas de macetas y plantas, niños en las escaleras y zonas públicas, usos

---

<sup>7</sup> Entre las publicaciones consultadas hay que destacar el reportaje fotográfico del número 70 de la revista *Arquitectura* de 1964, con 12 documentos firmados como “Fotos Gómez”. Son imágenes de gran calidad y su importancia radica en que algunas de ellas fueron incluidas en otras revistas y monografías de la época, funcionando como clichés de la imagen del barrio.



cotidianos, como el reparto de hielo y pan, el encuentro entre vecinas, familias en zonas peatonales, etc. (figura 6). Parecen transmitir la imagen del éxito de la barriada y la plácida convivencia de la vida urbana allí desarrollada.



Figura 5. En construcción. A la izquierda, vista de los bloques en la calle Mar de las Antillas con las zonas ajardinadas en primer término. Se aprecia el desnivel de la zona y los terrenos sin urbanizar al norte de UVA de Hortaleza. A continuación, fotografía de los edificios residenciales del sector central. Firmada como “Fotos Gómez”.

Fuente: Revista *Hogar y Arquitectura*, 1963, nº 47 y Revista *Arquitectura*, 1964, nº 70.

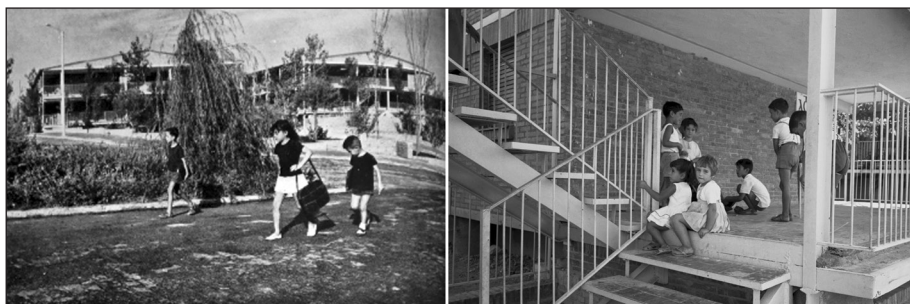


Figura 6. Niños en los espacios libres. Grupos de niños aparecen en las zonas ajardinadas y en las escaleras de acceso a las galerías de los bloques residenciales.

Fuente. Revista *Arquitectura*, 1964, nº 70.

Entre las publicaciones consultadas hay que destacar el reportaje fotográfico del número 70 de la revista *Arquitectura* de 1964, con 12 documentos firmados como “Fotos Gómez”. De hecho, el número 46-47 de la revista *Nueva Forma* de 1969 dedicado a Antonio Miró y Fernando Higuera, que contiene el mayor número de fotografías, un total de 18, reproduce algunas de aquellas, sin referencias de autoría, e incorpora otras nuevas; todas sin texto explicativos, sustituidos en algunos casos por extractos de la obras *El Ciudadano Iscariote Reclús y Escenas*

*Matritenses* de Camilo José Cela. Ambos reportajes incluyen imágenes de gran calidad y su importancia radica en que varias de ellas fueron incluidas en otras revistas y monografías de la época, funcionando como clichés de la imagen triunfalista del barrio.

Especial mención merece la colección de 90 fotografías pertenecientes al *Fondo Higuera* de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Aunque no hayan sido publicadas, son fundamentales para entender la difusión de la imagen de calidad del proyecto de la UVA. Desconocemos la autoría de las fotografías, quizás tomadas por el mismo Higuera, y la fecha exacta de su realización, aunque parecen corresponder a los últimos años de la década de 1960 o los primeros de 1970. Son fotografías en color, clasificadas en las siguientes temáticas: “obras, zonas verdes, viario, fachadas, encuentros y escaleras, terrazas, patios y torre”<sup>8</sup>. En casi todas las fotografías la protagonista es la vegetación, ya sea de las zonas ajardinadas, de las calles o de los edificios, en jardinerías o enredaderas, y en menor medida, los habitantes de la UVA.



Figura 7. Calles peatonales. Fotografía de un niño corriendo en una calle de acceso a los bloques de viviendas. A su lado, una de las calles diseñadas como peatonales con un vehículo aparcado y dos niños paseando. Están entre las imágenes más reproducidas en las monografías y estudios de las décadas posteriores. Probablemente fueron utilizadas para la documentación del X Concurso de la Unión Internacional de Arquitectos de 1969. Fuente: Revista *Nueva Forma*, 1969, nº 47-48.

En esta colección, la exuberancia vegetal y floral sirve para realzar el diseño de las galerías comunes de la UVA, elemento al que se aludía recurrentemente a hora de destacar los valores arquitectónicos del barrio. El propio Lucas Espinosa hablaba en 1964 de la barriada como un “verdadero vergel, lleno de flores y plan-

<sup>8</sup> Clasificación de los documentos fotográficos de la UVA de Hortaleza en la Biblioteca de la ETSAM ([http://cdp.upm.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=506445.xml&dvs=1488638957434-814&locale=es\\_ES&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true](http://cdp.upm.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=506445.xml&dvs=1488638957434-814&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true))

tas, de árboles y jardines [...]” para referirse a “la comprensión que las familias habían alcanzado sobre el diseño del barrio”. De hecho, en el año 1971 la UVA obtuvo el primer premio en el *XVI Concurso de Floricultura y Vivienda* del Ministerio de la Vivienda. Por su parte, Fernando Higuera (1991: 42) al hablar del proyecto señalaba que: “se introdujeron galerías de jardineras, pues conocíamos lo amantes de las flores que son los chabolistas y no nos han defraudado en absoluto, como puede verse en las fotografías. De esta forma, la vegetación, además de alegrar enormemente el poblado, sirve como otras muchas veces, para ocultar las deficiencias que la premura de tiempo en la construcción han traído consigo”. Las fotografías a las que se refiere son coetáneas a las del *Fondo Higuera* de la ETSAM, y probablemente formaban parte de la misma colección, pero aún en los años noventa, cuando se asumían los problemas constructivos del barrio, servían de prueba para la ensalzar el proyecto de la UVA.



Figura 8. Rincones del barrio: fachadas, terrazas, calles, escaleras, zonas verdes y encuentros. Fuente: Fotografías del *Fondo Fernando Higuera*. Sin fecha ni autor. Biblioteca de la ETSAM.

Fueron, por tanto, los arquitectos y sus medios de difusión los encargados de mantener viva la idealización del barrio, haciendo protagonista a la fotografía como fiel aliada de los discursos. Todas las imágenes de esta época ofrecen la vi-



sión de una barriada tranquila, de fácil convivencia en las calles y en los espacios comunes de los edificios. Pero habría que comentar lo que las fotografías dicen a través de sus ausencias. No hay imágenes del interior de las viviendas de reducido tamaño donde las familias vivían hacinadas. Tampoco quedan registros de los problemas surgidos en las cubiertas de las fachadas por la mala calidad de los materiales ni de las deficiencias de la urbanización. También llama la atención la falta de imágenes de conjunto o panorámicas, de los equipamientos y de la plaza Alcaudete, punto central del espacio público del barrio, y la escasa atención prestada al edificio de la Iglesia y su torre, pues no aparece fotografiada en casi ninguna publicación de esta época.



Figura 9. Montaje fotográfico de calles, fachadas, terrazas y galerías de la UVA de Hortaleza. Algunas imágenes están depositadas en la colección del Fondo Fernando Higuera de la Biblioteca del ETSAM. Probablemente formaron parte de la documentación del X Concurso de la Unión Internacional de Arquitectos de 1969.

Fuente: Publicado en 1991 en la monografía *La casa, el arquitecto y su tiempo. La vivienda colectiva*, p. 43.

La visión de la UVA de Hortaleza como un proyecto innovador en su diseño y atractivo como espacio físico de convivencia se perpetuó en los textos y fotografías de las publicaciones durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa.

Algunas monografías y estudios sobre arquitectura de esos años, incluso reproducen las imágenes de los sesenta para justificar la importancia otorgada al barrio en la historia urbana reciente. Si el propio Fernando Higuera reconocía en el texto citado anteriormente los problemas surgidos en la UVA, otros los obviaban. Por ejemplo, Miguel Ángel Baldellou (1995: 39) para juzgar el valor del proyecto optaba por citar la guía de arquitectura de Flores y Amann de 1967, que señalaba que frente al paisaje sórdido y depresivo de otras unidades de vivienda social, en la UVA se había logrado “una escena urbana de indudable significación positiva”.

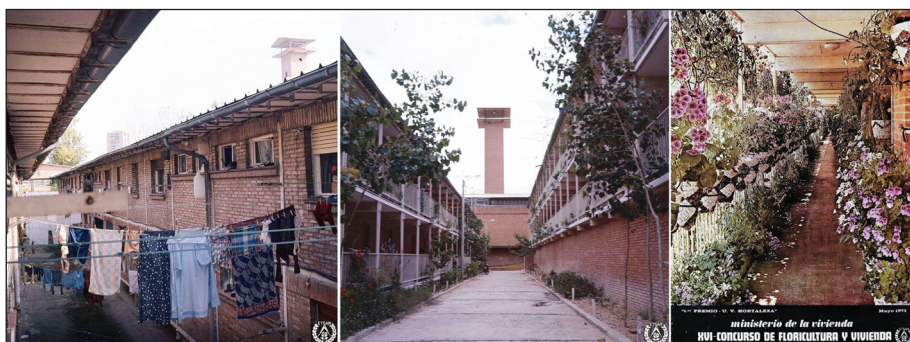


Figura 10. Patios y flores en la UVA. Imágenes de un patio interior y de una calle peatonal con la torre de la Iglesia de San Martín de Porres al fondo. Cartel del XVI Concurso de Floricultura y Vivienda del Ministerio de la Vivienda de 1971.

Fuente: *Fondo Fernando Higuera*, Biblioteca de la ETSAM.

A esta idea general, algunos autores no vinculados con la arquitectura añaden la descripción de la indudable y temprana degradación del entorno y los problemas sociales presentes en el barrio. Teresa Pérez en 1981 comentaba que el diseño de los edificios longitudinales, con las galerías de paso y las barandillas metálicas adornadas con jardineras daban “un aspecto de colonia de bungalows” y apuntaba al “estado deplorable” de los servicios de urbanización, carreteras de acceso, zonas ajardinadas y red de alumbrado exterior (p. 1174). Por su parte, en 1983, Dolores Brandis aludía a las mínimas superficies de las viviendas y a las “deficiencias en la infraestructura de los viales y espacios abiertos, la mayor parte de las veces sin asfaltar” (1981:318). En todo caso, las reducidas fotografías que acompañan estos trabajos tratan de resaltar las zonas mejor conservadas del conjunto y los elementos más característicos del mismo. Habría que esperar a los años noventa para que irrumpiera con fuerza la fotografía crítica y de denuncia sobre el estado de la UVA.



Figura 11. Continuidades y cambios. Imagen de una zona peatonal de la UVA con una fachada en la que observan las escaleras de acceso y algunas terrazas de la primera planta con cerramientos privados. A la derecha, fotografía de la Guardería Infantil. Los equipamientos originales de la UVA apenas han sido retratados.

Fuente Araujo y Seco (1994: 101) y Pérez Higuera, T. (1981: 1174).

### **La fotografía en la batalla entre la remodelación y la patrimonialización**

El origen humilde de las familias llegadas a la barriada, mayoritariamente provenientes de asentamientos chabolistas con pésimas condiciones de habitabilidad y sin ningún servicio, hizo que durante los primeros años en ellas aflorara un sincero aprecio por la nueva vivienda y el conjunto del barrio. Sin embargo, la evidencia de los problemas constructivos, el hacinamiento de las familias y la toma de conciencia sobre el mal estado de espacio público y las dotaciones, llevaron a los vecinos a iniciar las reivindicaciones de mejora que con el tiempo acabarían desembocando en la reclamación de la remodelación completa.

A principios de los años ochenta al deterioro de las viviendas y del entorno urbano se sumó el agravamiento de los problemas sociales de los residentes por llegada a la UVA de la venta de drogas. Apenas se han encontrado registros fotográficos de estos años de decadencia (figura 12), lo que supone un vacío en el relato visual del barrio. Son las fotografías realizadas a partir de mediados de los años noventa las que traducen el resultado del abandono físico y social acumulado.

La puesta en marcha de la remodelación y el inicio de los derribos marcan un punto de inflexión en la fotografía del barrio. La prensa pronto se hizo eco de los conflictos surgidos en el proceso entre algunos residentes y el IVIMA. Las ocupaciones ilegales de viviendas, locales y bajos de los edificios, los desahucios y las reclamaciones de las familias por el derecho al realojo en las nuevas viviendas a pesar de



haber quedado fuera del censo oficial, fueron algunos de los temas tratados por los medios (Sanz, 1990; Aguirre, 1998, Serrano, 2004). Pero estas noticias, durante los primeros años, apenas estuvieron acompañadas de imágenes. La verdadera profusión de fotografías sobre el proceso de transformación comienza a mediados de los años 2000, cuando ya se habían demolido, total o parcialmente, 23 de los 51 bloques residenciales y levantados seis nuevos inmuebles para el realojo de las familias.



Figura 12. El impacto de la droga y la delincuencia. A la izquierda fotografía de los años ochenta del Archivo de la asociación de vecinos *La Unión de Hortaleza*. En ella se explicita el conflicto de convivencia por la venta de droga y la residencia en el barrio de los traficantes. A la derecha fachadas cerradas en una calle del barrio en 2007. Se aprecia la transformación y degradación de las galerías por los cerramientos efectuados por los vecinos.

Fuente: Aroca y Sam, 2013 y Sérvulo, 2007.

En ese contexto, el año 2005, el COAM presentó un manifiesto firmado por más de cuarenta arquitectos de la capital y otras ciudades, denunciando la descatalogación de la protección de la UVA por la Comisión Integrada de Patrimonio Artístico, Histórico y Natural (CIPAHN) del Ayuntamiento de Madrid, y reclamando al IVIMA la paralización de los derribos y la conservación del barrio (Ballester, 2005 y Fraguas, 2005). La Asociación de Vecinos expuso un mes después su postura a favor de la remodelación insistiendo en las deficientes condiciones del barrio: la reducida superficie de las viviendas y la escasa altura de los techos, la mala calidad de los materiales, y el pésimo estado de conservación de los interiores y exteriores del conjunto. Incluso aludían irónicamente al valor reconocido a la UVA en el X Congreso de la Unión de Arquitectos de 1969, invitando a aquellos que reclamaban la protección, a instalarse y residir en una de las viviendas mínimas premiadas, ya que parte del barrio iba a ser conservado<sup>9</sup>.

9 *El País*, 1 de marzo de 2005, sección Opinión del lector ([http://elpais.com/diario/2005/03/01/madrid/1109679856\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/03/01/madrid/1109679856_850215.html)).

La postura del COAM quedo explicitada en 2007 en un documento de análisis y propuesta de intervención que abogaba por rehabilitar y conservar todos los edificios que aún estaban en pie, para “salvaguardar una importante pieza de la historia urbanística y arquitectónica de la ciudad de Madrid, cuyo interés trasciende el ámbito local”<sup>10</sup>. El texto reconocía los problemas del barrio pero aún insistía en la calidad del diseño del barrio, y sus positivos resultados, comentando que “el ambiente urbano que se percibe es sumamente agradable, la organización en calles secundarias, tranquilas y sin apenas tráfico rodado, y la proporción entre los anchos de la calle y su altura es perfecta” (COAM, 2007: 1-8).



Figura 13. La encrucijada. Montaje fotográfico incluido en la última página del informe del Colegio de Arquitectos con la exposición de propuestas para el futuro del barrio mostrando la alternativa paisajística abierta con el proceso de remodelación.

Fuente: COAM, 2007.

El dossier se acompaña de varias imágenes de los años sesenta y de 28 fotografías del momento, que reivindican las virtudes del conjunto urbano a partir de la selección de los elementos mejor preservados: galerías y corredores aún sin cerramiento, zonas ajardinadas, escaleras, etc. Hay una especial atención a la vegetación presente en las calles y los espacios públicos, en un momento en el que ya no quedaban galerías llenas de macetas y flores. También se incluye alguna imagen de los derribos en curso y de los nuevos edificios, pero es evidente que se ocultan las zonas más degradadas, los efectos de las ocupaciones ilegales, los comercios abandonados y los bloques parcialmente tapiados a la espera de concluir los desalojos para ejecutar la demolición. Quizás el montaje fotográfico que cierra el documento sea el más expresivo del uso de la fotografía como sostén de un paisaje idealizado (figura 13). Se muestra la contraposición de los valores del barrio

<sup>10</sup> Los autores de documento son: José María de Churtichaga, Antonio Lopera, Consuelo Martorell, Vicente Patón y Concha Roa, miembros de la Comisión de Patrimonio y Biblioteca del COAM.

de los años sesenta, con los jardines y edificios residenciales, frente al collage de aquellos parcialmente destruidos y el telón de fondo de los bloques recién finalizados para el realojo, con el expresivo cierre del interrogante que parece plantear la incógnita sobre el futuro urbano de la zona<sup>11</sup>.

Como se ha señalado, la posición de las elites culturales representadas por el COAM fue contestada por los residentes con un abierto desprecio por el barrio y la apuesta por la remodelación completa, con el realojo de las familias en la zona. La postura de los vecinos y sus reclamaciones fue recogida por la prensa en noticias referidas a las denuncias de los retrasos de la remodelación y sus problemas burocráticos, al abandono del barrio, y a los problemas de las ocupaciones ilegales, los desahucios y el conflicto abierto con el IVIMA por el derecho al realojo no reconocido a muchas familias<sup>12</sup>. Es el punto de inflexión para la imagen del paisaje urbano de la UVA, pues muchos artículos se acompañan de fotografías que destacan la degradación del espacio público y las edificaciones.

La lenta ejecución de la remodelación, los derribos realizados a cuentagotas y la ruina de los bloques originales han proporcionado un escenario especialmente atractivo para la fotografía, no solo explotado por el fotoperiodismo con gran calidad. De hecho, desde el año 2010 se puede hablar de una verdadera *avalancha* de fotografías, que han alcanzado gran difusión en Internet gracias a las nuevas plataformas y las redes sociales, en las que las activas asociaciones de vecinos de Hortaleza han creado sus propios medios para canalizar sus reclamaciones y compartir información y experiencias. Podría decirse que la imagen de la UVA ha entrado a formar parte del contexto de la *postfotografía* descrito por Fontcuberta (2016). En Internet se han podido consultar más de 500 fotografías<sup>13</sup>

11 La admiración del COAM por el proyecto original de la UVA también se sugiere en la guía de arquitectura de la periferia de Madrid publicada ese mismo año: "Sigue provocando admiración la claridad estructural con que está concebido el módulo edificatorio básico, y la optimización que se hace de todos los elementos del diseño. A pesar del efecto de los años y el descuido, esta arquitectura luce aún sus buenas cualidades, con la presencia de sus netos volúmenes a dos aguas ordenados por la topografía y filtrados por la delicada trama de las cerrajerías pintadas de blanco. Todavía esta Unidad sigue siendo una lección de cómo con inteligencia y total naturalidad se puede sintetizar una nueva constructiva con los valores intemporales de los hábitats populares" (2007bis: 259-262). La ficha de la UVA se acompaña de siete fotografías firmadas por Vicente Patón y Fernando Tellería, que también resaltan los elementos mejor mantenidos del conjunto. Resulta llamativo el reconocimiento que esta publicación otorga al valor arquitectónico de los edificios de realojo de la calle Mar de las Antillas construidos en 2005, retratados en el montaje de la figura 13.

12 Entre las noticias: Hernández (2006), Villalba (2009), Abdelrahin, J. (2010), Toledo (2012) y Gualtieri (2015).

13 La mayoría de las fotografías están depositadas en las redes sociales de las asociaciones de vecinos: Facebook de la *Asociación de Vecinos de la UVA de Hortaleza* (<https://www.facebook.com/ASOCIACION-DE-VECINOS-UVA-DE-HORTALEZA-112069462154833/>), Facebook de la asociación *Somos La UVA* (<https://es-es.facebook.com/somoslauva/>) y blog de la misma (<https://>



Figura 14. La degradación del barrio. Ambas imágenes son de Alberto di Lolli, que ha publicado en *El Mundo* numerosas fotografías de la UVA de Hortaleza y un valioso vídeo sobre el barrio (ver nota 5). La de la izquierda tiene como pie “Una vecina de la UVA de Hortaleza, ante las viviendas originales del barrio” y la de la derecha “Una de las antiguas viviendas situadas en la UVA de Hortaleza, en Madrid”.

Fuente: Sánchez, 2014 y EFE, 2016.



Figura 15. Ya no es el mismo paisaje. La fisonomía original ha cambiado por completo en el resto de un edificio de la UVA parcialmente derribado. Se aprecia con mucha claridad el cierre de las galerías de las dos plantas. En el texto que acompañaba a la otra imagen, la procesión atravesando los descampados de la UVA, se hacía referencia a la sensación de vuelta a los orígenes que la dejadez administrativa y las demoliciones ocasionaban: “ahora pisando barro como los demás vecinos entre escombros y barro”.

Fuente: “La UVA de Hortaleza”, 2013 y Facebook Asociación de Vecinos UVA de Hortaleza, 2015.

de la UVA de Hortaleza que cambian la iconografía del barrio de los años sesenta y setenta encubierta por el COAM hasta la década del 2000.

somoslauva.wordpress.com/). Además de otras plataformas con interesantes imágenes de la UVA como *Instagram*, existen algunos proyectos personal como el blog *Madridperiferia* con una interesante entrada sobre “La UVA de Hortaleza” en julio de 2013 (<http://madridesperiferia.blogspot.com.es/search?q=UVA>) o la red social *Instagram*.



Este conjunto de fotografías, tan variado como sus autores, en su mayoría vecinos del barrio que no titulan ni etiquetan las mismas, insiste en el deplorable estado del sector aún sin remodelar, con la mezcla de inmuebles a medio derribar, otros tapiados, algunos ocupados ilegalmente, y los descampados y solares circundantes. Podríamos clasificarlas dentro de la categoría de foto-denuncia. Pero también interesa retratar, sobre todo a los internautas especializados en exploraciones urbanas, los edificios conservados, con sus galerías y escaleras de acceso. A éstas, se suman nuevas temáticas relacionadas directamente con la demolición del barrio y las ruinas<sup>14</sup>. Son fotografías que examinan el proceso de derribo y la acumulación de escombros resultantes. Tienen una gran fuerza expresiva como escenario del drama de la destrucción del barrio, aunque sus lecturas son múltiples. La desaparición del antiguo paisaje urbano, que podría llevar a la idea de una pérdida patrimonial queda sepultada por algunos testimonios de los residentes que aplauden el espefrado arrasamiento de la UVA (figura 16).



Figura 16. La pasión por la ruina. La exaltación del escombro.

Dos vistas de los derribos centradas en la destrucción. En los comentarios de la imagen de la derecha se incluye: “que satisfacción cuando ves que esas casas desaparecen, te dan ganas de ayudar para que las tiren antes”.

Fuente: La fotografía de la izquierda está hecha por Sandra Blanco para *El periódico de Hortaleza*, (2016) “Montañas de escombros en la UVA tras el derribo de las antiguas viviendas”. La de la derecha se ha obtenido en el *Facebook Asociación Vecinos UVA Hortaleza*, 27 mayo 2012.

Un nutrido grupo de imágenes trata de reflejar la fuerte identidad del barrio, con escenas de las fiestas y reuniones de vecinos, de los locales de las asociaciones, de las manifestaciones contra la actuación del IVIMA, con las pancartas de

<sup>14</sup> La UVA ha sido hasta el telón de fondo de un reportaje de moda para un blog especializado, en el que la ruina de los edificios parcialmente tapiados y destruidos encuadran el trabajo de la modelo (“UVA” *Madame de Rosa*, 6 noviembre 2013, (<http://www.madamederosa.com/urban/u-v-a/>)).

reclamación, y hasta de las procesiones religiosas que atraviesan los descampados (figura 15). En todas ellas se refleja la lucha vecinal y se dignifica la percepción de la vida urbana del barrio y de la batalla de sus habitantes por las nuevas viviendas. De tal forma que si fue llamativa la ausencia de retratos del interior de las viviendas originales, ahora no es extraño encontrar fotografías de las recién recepcionadas en los bloques de la remodelación.

La mayor parte de estas fotografías recientes están tomadas a pie de calle y son detalles del espacio construido y parcialmente demolido del barrio, pero se han localizado algunas panorámicas de gran valor documental. Los nuevos bloques construidos para el realojo de las familias de la UVA son una atalaya privilegiada desde la que los vecinos hacen inventario del proceso de derribo y renovación. Se trata de imágenes muy útiles para analizar los cambios en el paisaje urbano, especialmente llamativos en cuanto a los incrementos de volúmenes introducidos por los nuevos inmuebles.

### **La memoria y el futuro de la UVA en imágenes**

Las incógnitas sobre el futuro del barrio siguen aún sin resolverse, no hay fecha prevista para la rehabilitación de los 12 edificios del sector central que van a ser conservados y tampoco parece existir un plan unitario para el diseño y construcción de los edificios pendientes de construcción en la zona de la remodelación. Mientras, la UVA de Hortaleza sigue en el centro del debate sobre la intervención y la gestión de la vivienda social en Madrid.

Los discursos sobre su valor patrimonial están aún presentes en los textos académicos con diferentes orientaciones, pero siempre “desde fuera”, sin contar con los habitantes del barrio (Díez de Pablo, 2015). Por ejemplo, García Ovies (2015: 503) sigue aludiendo a la bondad de la escala del conjunto para defender la salvaguarda del proyecto original<sup>15</sup>. Otros autores (Rodríguez y Martín, 2015: 48) matizan su elogio apoyando la propuesta de rehabilitación realizada en 2009 por Antonio Miró, que asume la modificación de la distribución del

---

<sup>15</sup> García Ovies aboga todavía por una rehabilitación que mantenga intactas las características del proyecto original y se apoya en la fotografía para hacer valer su asombrosa propuesta: “La escala y las proporciones de la UVA de Hortaleza se caracterizan en su diseño de escala humana justa y necesaria, los arquitectos FH y Antonio Miró reducen, por ello, su altura libre de apenas 2.20 m aproximadamente, hace que los interiores sean tratados como un albergue de juguete o casita de muñecas singular y cambiante. Es una escala muy singular para el hombre tranquilo y en actitud de cambio. Hoy en día, esta premisa inicial de diseño, se debe respetar en la futura rehabilitación de la UVA de Hortaleza que tiene pendiente el IVIMA desde hace unos años”.



interior de los edificios y la transformación física de los exteriores, con la mutación de las antiguas galerías comunes en terrazas privadas para cada vivienda.

La inacabable regeneración del barrio y la lucha vecinal de los habitantes a favor de su demolición, siguen haciendo de la UVA un punto esencial para los políticos implicados en el proceso. Muchos de ellos han visitado la zona y han querido dejarse fotografiar para testimoniar su compromiso con la vivienda social en general y la remodelación de la UVA en particular<sup>16</sup>. Es la prueba del poder que sigue teniendo la fotografía y que ésta ha tenido como medio de difusión de la historia del barrio, de las diversas lecturas sobre su valor y de las propuestas para su futuro.

Las fotografías del paisaje urbano desaparecido o en visos de desaparición cobran relevancia en sí mismas como documentos que sirven para preservar el pasado y la memoria colectiva del barrio. En ese sentido, resulta curiosa la rápida superación de su vinculación con el franquismo y su política de vivienda social. En el relato fotográfico de la UVA, los discursos sobre la redención de los pobres y la lucha contra el chabolismo de la dictadura no aparecen más allá del NO-DO y las primeras fotografías de la Obra Sindical del Hogar.

De la UVA han quedado las imágenes de dos visiones contrapuestas, una la del mundo de la arquitectura alabando el proyecto y sus logros, y otra la de los residentes y su denuncia de la degradación del barrio con la apuesta por la remodelación. De hecho, en las últimas décadas, esta segunda postura ha conseguido imponer su interpretación del barrio gracias a la masiva circulación de fotografías en los medios de comunicación tradicionales y, especialmente, en las nuevas plataformas de Internet. El alejamiento sentimental de los habitantes con respecto al diseño primitivo de la UVA se ha manifestado con mucha claridad en las fotografías, que parecen tratar de explicar que la base de la identidad del barrio reside en sus habitantes, superando la configuración del espacio construido.

La pérdida de las características morfológicas originales y el anodino paisaje de la UVA resultante de la remodelación, se vislumbran en las fotografías más recientes. Los modernos bloques de manzanas alineadas a la calle y las torres de gran altura, trastocan los anteriores volúmenes y el diseño de los espacios abiertos, sin por ahora lograr ningún equilibrio ni integración. Las nuevas viviendas satisfacen las legítimas demandas de los vecinos, que ahora disfrutan de mayores superficies construidas y menores barreras arquitectónicas, pero ya no puede hablarse de

---

16 En los últimos años se han fotografiado las dos máximas autoridades madrileñas. La alcaldesa de Madrid, Manuela Carmena, durante una visita institucional destinada a conocer sus problemas (Delgado, 2015). También lo ha hecho la presidenta de la Comunidad de Madrid, Cristina Cifuentes, durante la entrega de llaves de las nuevas viviendas de realojo (EP, 2016).

un paisaje propio y diferenciado de la UVA de Hortaleza. Una vez concluya la reforma urbana, será la vida que desarrollen los residentes y las imágenes que a partir de entonces se produzcan, las que resolverán el enigma sobre el valor y la interpretación del nuevo paisaje.



Figura 17. La memoria del barrio. La secuencia de imágenes muestra, de izquierda a derecha, primero la rotulada “Una de las plazoletas que en escasos días dejarán de existir físicamente para pasar al imaginario colectivo. Cuando un niño pregunte qué es eso de la uva, habrá que explicarle que no era solo una fruta”. A continuación “Incendio de un árbol en la UVA y miedo por el mal estado de las casas que no fueron tiradas. Para cuándo una solución?”. La tercera, confronta el color, la moda y la juventud con el paisaje deteriorado y gris del barrio: “No te creo! Eres de mi barrio??”.

Fuente: Sepelio, *Instagram*, 14 enero 2016 (<https://www.instagram.com/p/BAf6t62tNN8/>); txujb, *Instagram*, 26 diciembre 2016 (<https://www.instagram.com/p/BOfEBOFBbmY/>) y labibitches, *Instagram*, 8 junio 2016 (<https://www.instagram.com/p/BGY-L5OJZMa/>)

## Bibliografía

- Abdelrahin, J. (2010): “20 años de retrasos urbanísticos en la UVA de Hortaleza”, *El País*, 23 julio.
- Aguirre, B. (1998): “La cuarta fase de la ‘amnistía’ del IVIMA recibe 1.764 solicitudes”, *El País*, 24 marzo.
- Araujo, R. / Seco, E. (1994): “UVA de Hortaleza”, en: *Construir arquitectura en España con acero*, ENSIDESA, p. 94-101.
- Aroca, P. / Sam, S. (2013): “UVA de Hortaleza: sin las asociaciones no sería lo mismo”, *Hortaleza, Periódico Vecinal*, 23 diciembre.
- Baldellou, M. A. (1995): “Neorrealismo y arquitectura. El problema de la vivienda en Madrid, 1954-1966”, *Arquitectura*, nº 301, p. 20-58.

- Ballester, J.M. (2005): "La UVA de Hortaleza, patrimonio cultural y de vivienda social". Tribuna: el urbanismo, a debate. *El País*, 1 abril.
- Barthes, R. (2004): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, (9ª ed.), 188 p.
- Benjamin, W. (2016): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro libros (1ª ed. 1939).
- Botia, L. (ed.) (1987): *Fernando Higuera*. Xarait ediciones, 181 p.
- Brandis, D. (1981): *El paisaje residencial en Madrid*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 342 p.
- Canosa Zamora, E. / García Carballo, A. (2016): "Valores de la mirada fotográfica sobre la periferia urbana", en Martínez de Pisón, E. / Ortega Cantero, N. (eds.): *El paisaje y sus símbolos*. Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica y Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, p. 233-255.
- Canosa Zamora, E. / García Carballo, A. / Sáez Pombo, E. (2007): "La fotografía urbana en la geografía española", *Ería*, nº73-74, p. 213-235.
- Castro Arines, J. de (1972): *Artistas Españoles Contemporáneos. Fernando Higuera*. Dirección General de Bellas Artes. 96 p.
- COAM (1992): *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 369 p.
- COAM (2007): *Análisis y propuesta de recuperación funcional de la UVA de Hortaleza*. Fundación Arquitectura – COAM.
- COAM (2007bis): *Arquitectura de Madrid. Periferia*. Tomo 3. Fundación COAM, 1071 p.
- Delgado, C. (2015): "Manuela Carmena visita su barrio, Hortaleza", *Gaceta Local*, 16 julio.
- Díez de Pablo, A. (2015): *La vivienda social como patrimonio urbano. Análisis de la patrimonialización de tres Barrios de Promoción Oficial madrileños*. Tesis doctoral, inédita (<http://oa.upm.es/39877/>).
- EFE (2016): "Las familias de la UVA de Hortaleza reciben sus pisos de alquiler social", *El Mundo*, 14 enero.

- EP (2016): “Un total de 108 familias de la UVA de Hortaleza serán realojadas en tres nuevos bloques de pisos de la zona”, *teinteresa.es*, 14 enero.
- Espinosa Navarro, L. (1969): “El X Congreso Internacional. Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza”. Diario *ABC*, 14 de noviembre.
- Fariña Tojo, J. (2003): “Las Unidades Vecinales de Absorción”, en Sambricio, C. (ed.): *Un siglo de vivienda social*. Tomo II. Ed. Nerea, p. 167-169.
- Ferro, A. L. (2014): *Architecture, city, photography : arquitectura y ciudad en la mirada fotográfica*. Tesis doctoral, inédita (<https://riunet.upv.es/handle/10251/49964>).
- “Fernando Higuera y Antonio Miró”, (1969), *Nueva Forma*, nº 46-47, p. 2-68.
- Flores, C.; Amann, E. (1967): *Guía de la Arquitectura de Madrid*. Artes Gráficas Ibarra.
- Foncuberta, J. (2016): *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 263 p.
- Fraguas, R. (2005): “40 arquitectos piden a Gallardón que frene la demolición de la UVA de Hortaleza”, *El País*, 12 febrero.
- Freund, G. (1993): *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili (1ª ed. 1974).
- García Ovies, A. (2015): *El pensamiento creativo de Fernando Higuera*. Tesis doctoral, inédita (<http://oa.upm.es/34963/>).
- González Flores, L. (2008): “La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI”, *Textos de Historia*, vol. 16, nº 1, 11 p.
- Gualtieri, T. (2015): “Los atascos burocráticos paralizan la UVA de Hortaleza”, *El País*, 14 septiembre.
- “Habitat d’Urgence Aux Environs de Madrid”, (1965), *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 120, p. 31.
- Hernández, J. A. (2006): “El Tribunal Superior anula la reforma de la UVA de Hortaleza por no haber sido anunciada”, *El País*, 21 marzo.
- Higuera, F. (1991): “Fernando Higuera Díaz. Unidad Vecinal de Absorción en Hortaleza. Madrid, 1963” en COAM: *La casa, el arquitecto y su tiempo. La vivienda colectiva*, p. 41-44.

- Krahe, E. (2003): "La UVA de Hortaleza", en Sambricio, C. (ed.): *Un siglo de vivienda social*. Tomo II. Ed. Nerea, p. 208-209.
- "La UVA de Hortaleza", *Madridesperiferia*, 23 julio 2013, (<http://madridesperiferia.blogspot.com.es/search?q=UVA>).
- Lobato, M. Z. (2008): "Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores", en Lobato, M. Z. (dir.): *Historias con mujeres. Mujeres con Historia. Teorías, historiografía y metodologías*. Buenos Aires, FFYL-UBA, p. 69-95.
- López de Lucio, R. (1999): "Los nuevos tejidos residenciales, la supresión del suburbio y el cambio de paradigma de ordenación de la ciudad del bloque abierto a los nuevos ensanches", en López de Lucio, R. (ed.): *Madrid 1979-1999. La transformación de la ciudad en veinte años de ayuntamientos democráticos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, p. 134-158.
- Martínez de Pisón, E. (2009): "Los paisajes de los geógrafos", *Geographicalia*, 55. p. 5-25.
- Martínez de Pisón, E. / Ortega Cantero, N. (eds.) (2016): *El paisaje y sus símbolos*. UAM - Fundación Duques de Soria.
- Moya González, L. (1983): *Barrios de Promoción Oficial. Madrid 1939-1976*. COAM, 257 p.
- Oliveras, J. (1996): "La fotografia i els estudis de paisatge: possibilitats per a la investigació", *4º Jornadas La imatge i la recerca històrica*, Ajuntament de Girona, [<http://www.girona.cat/sgdap/docs/4morflwjosep%20oliveras%20samitier.pdf>]
- Pardo, A.; Redstone, E. (2015): "Introducción", en: *Construyendo mundos. Fotografía y arquitectura en la era moderna*. Museo ICO, 277 p.
- Pérez Higuera, T. (1981): "Hortaleza-Vicálvaro", en AZCÁRATE, J.M. de (coord.): *Madrid. Tomo III, del Paseo del Prado a Barajas*. Espasa-Calpe, p. 1161-1180.
- Ramírez, C. (2010): "Safaris entre escombros", *El País*, 12 septiembre.
- Ray, S. (2014): "Cómo vivir 50 años (temporalmente) en barracones", *El Mundo*, 2 noviembre.

- Rodríguez Martín, I. / Martín Blas, S. (2015): "Futuro de la herencia industrial: la vivienda social y obrera del siglo XX como patrimonio a conservar y transformar", en Álvarez Areces, M.A. (Ed.): *Vivienda obrera en la ciudad industrial del siglo XX*, Gijón, TICCIH-España Comité Internacional para la conservación y defensa del Patrimonio Industrial, Editorial CICEES, p. 43-50.
- Sánchez Montalbán, F. J. (2003): "La ciudad poseída. Miradas fotográficas sobre lo urbano como fuente de conocimiento social", *Zainak*, 23, p. 71-88.
- Sánchez, R. (2014): "Hortaleza reclama que los realojos en la UVA terminen en dos años" *El Mundo*, 3 marzo.
- Sanz, J.C. (1990): "Vecinos de Hortaleza evitan que la policía desaloje a una familia de un piso del IVIMA", *El País*, 18 octubre.
- Schulz-Dornburg, J. (2012): *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Àmbit Serveis editoriales.
- Serrano, M.I. (2004): "Batalla campal en la UVA de Hortaleza", *Diario ABC*, 7 octubre.
- Servulo González, J. (2007): "Cuarenta años provisionales. Las administraciones planean rehabilitar la UVA de Hortaleza tras cuatro décadas de abandono", *El País*, 5 febrero.
- Sontag, S. (2005): *Sobre la fotografía*. Alfagura, 285 p. (1ª ed. *On photography*, 1977).
- Sus, A. (dir.) (1987): *Historia de la Arquitectura Española*, Tomo V. Editorial Planeta.
- "S.E. el Jefe del Estado visita las Unidades Vecinales de Absorción construidas en Madrid por la Obra Sindical del Hogar", (1963), *Hogar y Arquitectura*, nº 47, p. 2-19.
- Toledo, M. (2012): "Los vecinos de la UVA de Hortaleza llevan casi 20 años a la espera de sus casas de realojo", *20minutos*, 4 diciembre.
- "Unidad Vecinal de Absorción en Hortaleza", (1964), revista *Arquitectura*, nº 70, p. 20-26.
- "Unidad Vecinal de Absorción en Hortaleza", (1965), *Zodiac*, nº 15, p. 96-97.
- "Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza", (1968), en: Domenech Girbau, L. (dir.): *Arquitectura Española Contemporánea*. Editorial Blume, p. 80-83.



Urrutia, A. (1997): *Arquitectura Española del siglo XX*. Ediciones Cátedra, 888 p.

Villalba, E. (2009): “La UVA de Hortaleza clama por su rehabilitación urgente”, *www.madridiario.es*, 25 de mayo.

Wohnquartier für ehe-malige Slumbewohner in Hortaleza bei Madrid”, (1967), *Baumeister*, nº 6, p. 722-723.

“6 unidades vecinales de absorción en Madrid (6.083 viviendas)”, (1963), *Hogar y Arquitectura*, nº 46, p. 3-26.

## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DEL PAISAJE (FDSCCH)

El Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, dirigido por Eduardo Martínez de Pisón, organiza anualmente en Soria un Seminario del Paisaje, destinado a investigadores y estudiantes avanzados. Estos Seminarios han estado dirigidos sucesivamente, desde 1996, por Eduardo Martínez de Pisón (1996-1998), Florencio Zoido Naranjo (1999-2001), Nicolás Ortega Cantero (2003-2005), y, desde 2006, Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero. Sus resultados, junto a los de alguna otra reunión científica igualmente organizada por el Instituto del Paisaje, han dado lugar a la serie de publicaciones que sigue.

Martínez de Pisón, Eduardo (dir.): *Paisaje y medio ambiente*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Duques de Soria, 1998, 152 págs. [ISBN: 84-7762-80-8]

Eduardo Martínez de Pisón: “El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental” ♦ Florencio Zoido Naranjo: “Paisaje y actuación pública. Inserción en la legislación y planificación europeas” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “Paisaje y geosistema. Una aproximación desde la geografía física” ♦ Concepción Sanz Herráiz: “Métodos y resultados del estudio de un paisaje natural concreto: la Sierra de Guadarrama” ♦ Valentín Cabero Diéguez: “Los paisajes rurales. Contrastes y procesos de transformación” ♦ Luis Vicente García Merino: “Naturaleza y ciudad. Presencia y significado de la naturaleza en el paisaje y en la organización del espacio urbano” ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: “Paisaje urbano y patrimonio cultural: el centro histórico de Cuenca” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje y cultura”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Sanz Herráiz, Concepción (eds.): *Estudios sobre el paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2000, 368 págs. [ISBN: 84-7477-801-8]

*Primera parte: Los paisajes de montaña. Caracteres, usos y protección.*

Eduardo Martínez de Pisón: “Imagen de la naturaleza de las montañas” ♦ Concepción Sanz Herráiz: “Rasgos naturales del paisaje de las montañas españolas” ♦

Julio Muñoz Jiménez: “El factor climático en los paisajes de montaña españoles” ♦ Josefina Gómez Mendoza: “Historia reciente del paisaje forestal español en áreas de montaña” ♦ Valentín Cabero Diéguez: “El carácter rural de las montañas” ♦ Rafael Mas Hernández: “La urbanización de la montaña” ♦ Pedro Nicolás Martínez: “Actividades deportivas y conservación de la naturaleza. El caso de la Sierra de Guadarrama” ♦ Paloma Martínez Lasierra: “Conservación de paisajes de montaña. Un caso específico: los espacios naturales protegidos pirenaicos” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Viajeros e institucionistas: una visión de la montaña”.

*Segunda parte: Paisajes protegidos. Paisajes desprotegidos.*

Eduardo Martínez de Pisón: “La protección del paisaje. Una reflexión” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Las raíces culturales de la conservación de los paisajes” ♦ Rafael Mata Olmo: “Los orígenes de la conservación de la naturaleza en España” ♦ Concepción Sanz Herráiz: “El paisaje como recurso” ♦ Florencio Zoido Naranjo: “El paisaje, ideas para la actuación” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “Naturaleza e historia en el paisaje y en la protección de Cabañeros” ♦ Juan Luis Arsuaga: “La conservación del paisaje arqueológico. El ejemplo de Atapuerca” ♦ Juan Luis Muriel Gómez: “La conservación de la naturaleza y del paisaje” ♦ Juan F. Ojeda Rivera, J. Carlos González Faraco y Juan Villa Díaz: “El paisaje como mito romántico: su génesis y pervivencia en Doñana” ♦ Francisco Alonso Otero: “Trabajo de campo: visita al cañón del río Lobos (Soria)”.



Zoido Naranjo, Florencio y Venegas Moreno, Carmen (coords.): ***Paisaje y ordenación del territorio***, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Obras Públicas y Transportes) y Fundación Duques de Soria, 2002, 353 págs. [ISBN: 84-8095-293-8]

*1. Aspectos conceptuales, de conocimiento y fundamentos legales.*

Florencio Zoido Naranjo: “El paisaje y su utilidad para la ordenación del territorio” ♦ Rafael Mata Olmo: “Paisajes españoles. Cuestiones sobre su conocimiento, caracterización e identificación” ♦ Fernando Sancho Royo: “El paisaje y la carretera” ♦ Fernando Amores Carredano: “Paisajes con valores patrimoniales: objetivos y estrategias para su protección y gestión” ♦ Juan Francisco Ojeda Rivera y Rocío Silva Pérez: “Aproximación a los paisajes de la Sierra Morena andaluza” ♦ Riccardo Priore: “Derecho al paisaje, derecho del paisaje. Motivaciones sociales y objetivos políticos de la evolución de la aproximación al paisaje en el derecho europeo” ♦ Giorgio Pizziolo: “Experiencia europea de valoración social del paisaje”.

## 2. *Desarrollos instrumentales y metodológicos.*

Julio Muñoz Jiménez: “La representación cartográfica del paisaje: problemática y potencialidades” ♦ José Ojeda Zújar: “Los sistemas de información geográfica y la modelización del paisaje” ♦ Emma Pérez-Chacón Espino: “Unidades de paisaje: aproximación científica y aplicaciones” ♦ José Vicente de Lucio Fernández: “Avances en la evaluación de los paisajes” ♦ Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez: “Paisaje y planeamiento urbanístico” ♦ Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez: “Valoración de los paisajes monumentales. Una propuesta metodológica para la integración paisajística de los conjuntos históricos” ♦ Rafael Escribano Bombín: “Prouesta de una metodología para la integración de las actuaciones forestales en el paisaje”.

## 3. *Experiencias de gestión y aplicaciones.*

Philippe Roudié: “El paisaje y los parajes del patrimonio mundial de la humanidad de la UNESCO” ♦ Andreas Hildenbrand Scheid: “Instrumentos de intervención sobre el paisaje. Ejemplos de buenas prácticas de la experiencia internacional” ♦ Yves Luginbühl: “La política de paisaje en Francia y sus desarrollos” ♦ Damián Álvarez Sala: “Un programa de actuaciones para los paisajes de Andalucía” ♦ Régis Ambroise: “Paisaje y agricultura: un proyecto nuevo” ♦ Josefina Gómez Mendoza: “Paisajes forestales e ingeniería de montes” ♦ Rodolfo Caparrós Lorenzo, Francisco Ortega Alba y Miguel Ángel Sánchez del Árbol: “Bases para el establecimiento de una red de miradores en Andalucía” ♦ Amador Ferrer i Aixalá: “La valoración y gestión del paisaje urbano: estrategias de actuación” ♦ José Martínez Sarandeses: “Valor paisajístico de los espacios libres urbanos” ♦ Francisco Pellicer Corellano: “Ordenación paisajística de espacios fluviales en las ciudades mediterráneas” ♦ César Portela Fernández-Jardón: “Paisaje y proyecto” ♦ Jesús María Bachiller Martínez: “Medinaceli: ejercicio de análisis, diagnóstico y propuesta de mejora paisajística” ♦ Guido Schmidt: “Elementos para una metodología transparente para el estudio del paisaje” ♦ Carmen Móniz Sánchez: “El ámbito municipal como marco territorial básico para la gestión y la participación en las políticas paisajísticas”.

## 4. *Anexo y conclusiones.*



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Estudios sobre historia del paisaje español*, Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Duques de Soria y Los Libros de la Catarata, 2002, 186 págs. [ISBN: 84-8319-134-2]

Eduardo Martínez de Pisón: “Reflexiones sobre el paisaje” ♦ Ángel García Sanz: “Paisaje e historia: cañadas, esquilos y lavaderos de la lana en el piedemonte de la sierra de Segovia. Pasado, presente y futuro” ♦ Antonio Morales Moya: “Notas para una geografía cultural de la Ilustración española” ♦ Joaquín del Moral Ruiz: “Capitalismo y capitalistas: nuevas mentalidades, otros paisajes (1836-1882)” ♦ Aurora Rabanal Yus: “El paisaje transformado: jardines españoles de los siglos XVII y XVIII” ♦ Antonio López Ontiveros: “Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX” ♦ Francisco Quirós Linares: “El paisaje urbano español en el siglo XIX” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “La valoración institucionista del paisaje de la Sierra de Guadarrama”.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, 221 págs. [ISBN: 84-7477-920-0]

Nicolás Ortega Cantero: “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “El orden natural del paisaje” ♦ Eduardo Martínez de Pisón: “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno” ♦ Antonio López Ontiveros: “Descubrimiento y conformación histórica de los paisajes rurales” ♦ Josefina Gómez Mendoza: “Paisaje y jardín: la plasmación de la idea de naturaleza” ♦ Francisco Quirós Linares: “El paisaje urbano en la geografía española moderna” ♦ Valentín Cabero Diéguez: “El paisaje en la geografía española actual” ♦ Guillermo Morales Matos y Daniel Marías Martínez: “Naturaleza, cultura y paisaje en las Islas Canarias: el ejemplo del bosque de Doramas”.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2005, 294 págs. [ISBN: 84-7477-985-5]

Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje, historia y nación (A propósito del *Tableau de la géographie de la France*, de Paul Vidal de la Blache)” ♦ Eduardo Martínez de Pisón: “El paisaje como encuentro y expresión de identidad. Literatura, excursionismo, conservación” ♦ Mariano Esteban de Vega: “Los historiadores y la construcción de la identidad nacional española: el papel de Castilla” ♦ Joan Nogué: “Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña” ♦ Jacobo García Álvarez: “Territorio, paisaje y nacionalismo: la construcción geográfica de la identidad gallega” ♦ Francisco Alonso

Otero: “Las vías pecuarias y su inserción en los paisajes tradicionales sorianos” ♦ José Naranjo Ramírez y Luisa Ramírez López: “El ‘Archivo de Paisaje’ de Andalucía” ♦ Valerià Paül y Joan Tort: “Las escalas del paisaje en Josep Pla. Una lectura en clave de identidad y memoria histórica” ♦ Juan Fco. Ojeda Rivera: “Los paisajes, totalizadores históricos. Paisajes paralelos en Doñana y Sierra Morena”.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Imágenes del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2006, 332 págs. [ISBN: 84-8344-029-6]

Nicolás Ortega Cantero: “Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje” ♦ Eduardo Martínez de Pisón y Juan Carlos Castañón Álvarez: “Evolución del empleo de los bloques-diagrama en la representación gráfica del relieve” ♦ Didier Mendibil: “Iconografía geográfica de los paisajes de Francia: contextos, formatos, posiciones” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Las imágenes de la ciudad histórica y el turismo” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Excursionismo y visión del paisaje” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “Las formas tabulares en la imagen del paisaje soriano: sierras llanas, altos y parameras” ♦ José Naranjo Ramírez y Antonio López Ontiveros: “El relieve de Andalucía en la obra gráfica de Juan Carandell Pericay” ♦ Joan Tort: “Ildefonso Cerdà, ¿paisajista?” ♦ Francisco Alonso Otero: “Cómo hacer una guía geográfica del paisaje”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2007, 237 págs. [ISBN: 978-84-8344-071-1]

Eduardo Martínez de Pisón: “Reflexión geográfica sobre los paisajes y los Parques Nacionales. Una mirada al futuro” ♦ Joan Nogué: “El Observatorio del paisaje y los catálogos de paisaje de Cataluña” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “El significado cultural del Parque Nacional del Guadarrama” ♦ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: “De la Reserva de Néouvielle al Parque Nacional de los Pirineos: ¿a favor o en contra del hombre?” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “El Parque Nacional de los Pirineos y el arte” ♦ Juan Carlos Castañón Álvarez y Manuel Frochoso Sánchez: “La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa” ♦ M. Eugenia Arozena: “El paisaje del Parque Nacional del Teide”.





Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *La recuperación del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2008, 311 págs. [ISBN: 978-84-8344-114-5]

Eduardo Martínez de Pisón: “La recuperación del paisaje. Una mirada al proceso de retorno desde la geografía española” ◆ Nicolás Ortega Cantero: “Visiones históricas del paisaje: entre la ciencia y el sentimiento” ◆ Antonio Morales Moya: “Historia, literatura, paisaje” ◆ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: “Le paysage à la croisée des chemins ou 35 ans d’atermoiements de la géographie française” ◆ Hélène Saule-Sorbé: “La récupération du paysage par l’art et par la ville: De l’image et du jardinage comme agents de la récupération du paysage” ◆ Daniel Zarza: “Arquitectura y paisaje” ◆ María Medina Muro: “El paisaje y los paisajistas. Una evolución profesional” ◆ Miguel Aguiló: “Ingeniería y recuperación del paisaje” ◆ Marcella Schmidt di Friedberg: “Il paesaggio nella tutela del territorio” ◆ Francisco Alonso Otero: “Naturaleza, campo y ciudades. Tres paisajes protegidos del occidente soriano”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *Los valores del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, 322 págs. [ISBN: 978-84-8344-151-0]

Eduardo Martínez de Pisón: “Valores escondidos de los paisajes. Calidades ocultas de la ascensión a la montaña” ◆ Nicolás Ortega Cantero y Jacobo García Álvarez: “Paisaje y lugares de memoria: Covadonga y El Paular” ◆ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: “Le paysage dans les lois de conservation et d’urbanisme en France. L’exemple des stations touristiques pyrénéennes. Première moitié du XXe siècle” ◆ Juan F. Mateu: “La valoración científica del paisaje: Luis Pardo y los *Lagos de España* (1932)” ◆ Elia Canosa Zamora y Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Otras valoraciones del paisaje: el excursionismo militar” ◆ Danièle Laplace-Treytore: “Les valeurs du paysage dans les guides touristiques: l’exemple de trois guides récents de la ville de Bordeaux” ◆ Javier Maderuelo: “La mirada del arquitecto” ◆ Hélène Saule-Sorbé: “Les valeurs du pittoresque: définitions, évolution, applications” ◆ Francisco Alonso Otero: “Los paisajes sorianos de Antonio Machado. Recreación de algunos paisajes evocadores” ◆ José Naranjo Ramírez: “El valor paisajístico de lo utilitario. La casa rural en el viñedo cordobés: ‘los lagares’ “.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2010, 208 págs. [ISBN: 978-84-8344-154-1]

Eduardo Martínez de Pisón: “Valores e identidades” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje e identidad en la cultura española moderna” ♦ Jacobo García Álvarez: “Toledo como paisaje de memoria” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Paisajes identitarios: México” ♦ Francisco Alonso Otero: “El Camino de Santiago Francés. Paisaje y territorio” ♦ Elia Canosa Zamora: “El espacio público abierto y el paisaje urbano de Madrid” ♦ Rodrigo Torija Santos: “Patrimonio natural y desarrollo rural: los paisajes forestales de la comarca soriana de Pinares Llanos y la gestión del recurso micológico”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2013, 211 págs. [ISBN: 978-84-8344-354-5]

Eduardo Martínez de Pisón: “El paisaje: circunstancia, patrimonio, saber y representación” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje, patrimonio y turismo. Claves de la valoración patrimonial del paisaje en la primera política turística española” ♦ Francisco Alonso Otero: “Factores territoriales y rasgos paisajísticos de la frontera hispano-portuguesa” ♦ Esther Isabel Prada Llorente: “Mixturas y redes en el paisaje: un modo de aproximación a espacios de frontera” ♦ Hélène Saule-Sorbé y Jean-Yves Puyo: “Paysage des artistes et aménagement forestier: l'exemple de la forêt de Fontainebleau (XIXe siècle)” ♦ Marcella Schmidt di Friedberg y Stefano Malatesta: “La memoria dell'abbandono” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “El descubrimiento de los Tatras polacos y su conservación”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *El paisaje: de los exploradores a los turistas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2015, 293 págs. [ISBN: 978-84-8344-497-9]

Eduardo Martínez de Pisón: “La Fuente de los Geólogos (Sierra de Guadarrama)” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Excursiones escolares y científicas a la erupción del volcán Chinyero (Tenerife)” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Exploración y paisaje: John Muir en el oeste de los Estados Unidos” ♦ Danièle Laplace-Treytore: “Tourisme et ‘réalité augmentée’: vers quelle expérience ‘enrichie’ des paysages?” ♦ Aurora Rabanal Yus: “Opiniones de viajeros sobre los jardines del Real Sitio de

San Ildefonso (siglos XVIII y XIX)» ♦ Sabine Forero Mendoza: “Los exploradores fotógrafos en la segunda mitad del siglo XIX y la transformación del imaginario geográfico» ♦ Hélène Saule-Sorbé: “De Franz Schrader au touriste excursionniste: les vues à vol d’oiseau du *Guide Joanne*” ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Quand les touristes explorent un paysage métamorphosé: la cas de la forêt des landes de Gascogne – XIXe-XXIe siècles” ♦ Jean-Yves Puyo: «Promotion, exploration et aménagement du protectorat français au Maroc: Augustin Bernard et Jean Dresh» ♦ Marcella Schmidt di Friedberg, Stefano Malatesta y Valeria Pecorelli: “Le Maldive: pratiche, miti ed immaginari del paradiso terrestre” ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: “Caminando por los espacios públicos de Madrid, Entre la ideología y el símbolo” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Territorio, paisaje y cultura. Los espacios de arte y cultura contemporánea en España”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *El paisaje y sus símbolos*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2016, 280 págs. [ISBN: 978-84-8344-531-0]

*Territorios y paisajes*. Amaya Larrucea Garritz y José Omar Moncada Maya: “Representaciones del valle y la ciudad de México. Símbolos del México independiente” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “La creación de símbolos en los paisajes de Estados Unidos” ♦ Joan Nogué: “Paisaje e identidad nacional en Cataluña. Del catalanismo decimonónico al independentismo contemporáneo” ♦ *Literatura y paisaje*. Marcella Schmidt di Friedberg: “Il labirinto del paesaggio” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Naturaleza y símbolo en la visión del paisaje de Unamuno” ♦ Eduardo Martínez de Pisón: “Símbolos como paisajes. Una expresión en los cuentos simbólicos de George Sand” ♦ *Fotografía y paisaje*. Hélène Saule-Sorbé: “Actividad simbólica en el monte, una cuestión de forma y de situación” ♦ Sabine Forero Mendoza: “Ana Mendieta: incorporarse al paisaje” ♦ *Paisajes urbanos*. Danièle Laplace-Treytoure y Hélène Douence: “A propos de quelques enjeux paysagers du jardinage urbain. Des jardins familiaux aux jardins partagés, vers une nouvelle symbolique ?” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Miradas y significados del paisaje industrial heredado” ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: “Valores de la mirada fotográfica sobre la periferia urbana” ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Les symboles géographiques dans la construction territoriale de Pau”.



FUNDACIÓN DUQUES DE SORIA



ISBN-13: 978-84-8344-590-7



9 788483 445907