

LA BÚSQUEDA DE LA IMAGEN DEL MUNDO. SOBRE LAS DIMENSIONES ARTÍSTICAS EN LA OBRA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT

Francisco Javier Castillo*

ABSTRACT

Art is a major legacy in Alexander von Humboldt's publications and this paper aims to be an approach to the impressive list of artists involved in the visual level of his works, to the itinerant and dynamic progress followed by the illustrations from the starting sketch to the final engraving, to the intensive supervision task exerted by the scientist along the creative process, and to the way his ideas and views pervade the artistic product.

KEYWORDS: Travel literature, art, illustrations, engravings, 19th century, Humboldt.

RESUMEN

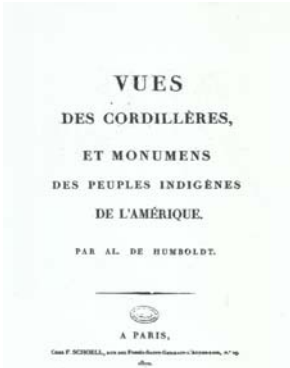
El legado de arte y estética que contienen las publicaciones de Alexander von Humboldt tiene una particular relevancia y el propósito de este artículo es acercarse a la impresionante lista de artistas implicados en el nivel visual de sus obras, al progreso itinerante y dinámico seguido por las ilustraciones desde el boceto inicial hasta el grabado final, al control que el científico ejerce en todo el proceso creativo, y a las huellas del ideario y la experiencia de Humboldt que impregnan el producto artístico.

PALABRAS CLAVE: Literatura de viajes, arte, ilustraciones, grabados, siglo XIX, Humboldt.

En la obra de Alexander von Humboldt, de manera especial en su magna aportación americana (Humboldt 1810; Humboldt y Bonpland 1816-1826), se da una amplia presencia de la imagen, resultado feliz tanto de posiciones personales en este sentido como de los usos generalizados en las expediciones científicas del momento en relación con la representación de la realidad. En estas, la versión iconográfica de las formas de la naturaleza constituye un obligado y relevante complemento a la relación escrita, una exigencia que cobra más fuerza después de que arraigan el empirismo y la doctrina del libro de la

* Profesor Titular del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de La Laguna (fcastil@ull.es). Sus líneas de investigación comprenden la literatura inglesa del Renacimiento, la narrativa norteamericana de la primera mitad del siglo XIX, y la literatura de viajes, además de constantes incursiones en los estudios canarios, sobre todo en aspectos literarios, históricos y lingüísticos.

naturaleza. Como se sabe, el postulado esencial de la ciencia moderna es la lectura, directa y desde los hechos, del libro del mundo, una lectura en la que la observación fidedigna de los fenómenos es una exigencia central, pero no lo es menos la necesidad de registrar, de retratar de manera precisa, exacta y fiel lo observado. De ahí la amplia utilización de la imagen (Pimentel 2003; Barona, Moscoso y Pimentel 2003), tan necesaria y esperable como la representación textual. Humboldt también cumplió con estas exigencias, legando una contribución estética de primer orden, un espléndido legado visual y artístico que sobresale tanto por el destacado volumen y la notable calidad de las creaciones como por la preeminencia de buen número de los profesionales que toman parte en el proceso de ilustración, al igual que por el enorme impacto que esta labor creativa tiene en los autores y los artistas de la época, que canonizan una representación de la realidad y de la naturaleza en términos que reflejan de modo patente la influencia recibida. Aproximarse a todo este proceso creativo y a la singularidad de sus rasgos, conocer las posiciones de Humboldt en este sentido y considerar las estrategias y metodología que adopta, son aspectos que, sin duda alguna, revisten una especial relevancia, y a ello dedico estas páginas. Es cierto que sobre el nivel artístico de la producción de Humboldt se han dedicado distintos trabajos, tanto desde el punto de vista conceptual como técnico (Fernández Pérez 2002; Pimentel 2004; Baron 2005; Corbera Millán 2014: 54-58; Garrido Moreno 2015; y Verdú Schumann 2008), pero no abundan los que se acercan a la impresionante nómina de profesionales y al proceso itinerante seguido por las creaciones, que es mi objetivo en este caso.



Para ello voy a iniciar mi andadura justamente en el momento en que Humboldt y Bonpland, procedentes de Cartagena y de camino a Quito, visitan en Bogotá a José Celestino de Mutis. Espléndidamente avalado por toda una vida de dedicación a la ciencia, Mutis sigue entonces al frente de la célebre *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, un proyecto que para su director no se limita a la mera observación y estudio del medio natural, sino que también está ligado a una importante labor artística, imprescindible para la visualización de los hallazgos. Mutis es consciente de que la ciencia de la época exige el dibujo exacto y preciso, siguiendo el postulado linneano de representar fiel y simplemente la naturaleza en su tamaño y disposición

naturales y por ello crea la Oficina de Pintores anexa a la *Expedición botánica*, en la que se forma el personal idóneo capaz de realizar la tarea, todo ello bajo la atenta mirada de Mutis y siguiendo unos criterios precisos en virtud de los cuales en el dibujante no se da una separación entre la labor artística y la propia del naturalista de campo, se favorece en todo momento la pintura al natural, se introducen nuevos procedimientos técnicos, se cuida la creación y aplicación de las gamas cromáticas y se distribuye de manera singular la información sobre el papel (González Bueno 2019; y Fernández 2008).

El propio Humboldt, en el par de meses que pasa en Bogotá, tiene ocasión de apreciar todas estas técnicas, usos y particularidades de ejecución, al igual que también

puede examinar la notable colección de láminas que posee la *Expedición botánica* novogranadina, dotadas de simetrías y juegos cromáticos de extraordinaria perfección y realizadas con un apreciable virtuosismo. Nuestro viajero sabe que él tendrá que hacer algo semejante, pero también es consciente de que va a ser, necesariamente, siguiendo una metodología diferente a la de Mutis y su equipo. No puede ser de otra manera por las circunstancias particulares de la expedición humboldtiana, que no tiene otro apoyo financiero que el propio y que, por lo tanto, no está provista de los recursos, de los equipos y de los especialistas que poseen otros proyectos de la época. Por ello Humboldt se sirve de una metodología que se adapta en cada momento a sus circunstancias y que, en esencia, se traduce en tres estrategias o tareas progresivas que, por supuesto, no son nuevas en el ámbito del viaje científico, pero que en el caso de Humboldt se dan y se combinan de una forma propia, permitiéndole alcanzar uno de sus objetivos prioritarios: la visualización de la naturaleza, la representación gráfica de toda la belleza del mundo natural y de toda su diversidad, además de la de otras áreas que atraen su atención, como la etnografía y la cultura antigua.

La primera de estas tareas es la recogida de material visual de elaboración propia y de primera mano mediante la realización de bocetos sobre el terreno, una labor a la que se entrega desde prácticamente el minuto cero de la expedición. Paralela a esta labor está la del aprovechamiento de grabados o dibujos anteriores, recopilados mayoritariamente en ultramar y que se refieren en buena parte a la cultura antigua americana. En este nivel Humboldt actúa con un alto nivel de exigencia y procura comprobar sobre el terreno la calidad de las imágenes que aprovecha. Luego llega el nivel definitivo en el que tienen todo el protagonismo las colaboraciones, puntuales en unos casos y más intensas en otros, de dibujantes, pintores y otros profesionales artísticos que hacen posible el resultado final. Para ello Humboldt se va a rodear de los artistas de más talento y de los grabadores más cualificados, no solamente de París, sino de otras ciudades, señaladamente Roma y Berlín. Se trata, como se puede ver, de una actividad creativa incesante e itinerante, que presenta, como no puede ser de otra manera, los mismos episodios que la vida del científico. A ello hay que unir el hecho singular de que Humboldt se va a involucrar de manera significativa en toda esta labor creativa y lo hace controlando la calidad de los trabajos artísticos y asegurándose de que estos representen fidedignamente la realidad. Veamos todo este proceso con algo de detalle empezando por la aportación americana.

LOS ARTISTAS DE ULTRAMAR.

Como es de esperar, las colaboraciones de los artistas y dibujantes americanos son las más tempranas. A algunos de los que generan este material visual inicial los conocemos, como es el caso del joven Louis de Rieux, que es el autor del boceto de los “Volcanes de aire de Turbaco”, del que posteriormente se hace el grabado parisino que se publica (*Vues*, lám. XLI); pero en buena parte se trata de una aportación anónima de dibujos hechos expresamente para la ocasión o de copias de otros facilitados por distintas personalidades. Así vemos que, en Bogotá, nuestro científico obtiene el permiso del canónigo José Domingo Duquesne de la Madrid (1748-1822) para hacer una reproducción del dibujo de la piedra



Volcanes de aire de Turbaco. *Vues des Cordillères*, lám. XLI.

pentagonal con la que los sacerdotes muisca establecían el calendario lunar y que este ilustrado y curioso eclesiástico tenía en su poder, pero no se ha transmitido el nombre de la persona que llevó a cabo el dibujo (*Vues*, lám. XLIV). Igual ocurre con el artista mexicano, perteneciente a la Academia de San Carlos de la Nueva España, que dibuja las dos láminas del “Busto de una sacerdotisa azteca” y que lo hace bajo la supervisión de Guillaume Dupaix, castellanizado Guillermo Dupé (1746-1818), que guarda esta pieza en su gabinete (*Vues*, láms. I y II). Una situación similar se da en el dibujo del “Bajorrelieve azteca



Bajorrelieve azteca encontrado bajo el empedrado de la Plaza Mayor de México.

encontrado en la plaza mayor de México” (*Vues*, lám. XXI), que muestra solamente una sección, seleccionada por Humboldt, del dibujo original de Dupé que contenía todo el relieve. Tampoco conocemos al artista al que se debe la “Vista de la Plaza Mayor de México”, copia fiel de un dibujo que Rafael Ximeno y Planes (1759-1825) había realizado con anterioridad y a mayor tamaño (*Vues*, lám. III). Otros colaboradores artísticos de Humboldt en su

estancia novohispana son Vicente Cervantes (1755-1829), profesor de Botánica de la Universidad de México, que le presta el dibujo del “Relieve mejicano encontrado en Oaxaca” (*Vues*, lám. XI), y Luis Martín, destacado arquitecto, geógrafo y dibujante, que le facilita acceso a sus dibujos de las “Ruinas de Miquitlan o Mitla, en la provincia de Oaxaca” (*Vues*, láms. XLIX y L).

Como ya se ha adelantado, en algunos casos nuestro autor aprovecha ilustraciones de publicaciones anteriores. Así, la imagen de la “Historia jeroglífica de los aztecas, desde el diluvio hasta la fundación de la ciudad de México” se copia del *Giro del Mondo* de Gemelli (*Vues*, lám. XXXII); los dibujos del “Relieve de basalto que representa el calendario mexicano” y del “Ídolo azteca de pórfito basáltico, encontrado bajo el empedrado de la Plaza Mayor de México” (*Vues*, láms. XXIII y XXIX), proceden de los dibujos incluidos por el astrónomo, antropólogo y escritor novohispano Antonio de León Gama (1735-1802) en su obra *Descripción histórica y cronológica de dos piedras...*, publicada en México en 1792 y abiertos por el grabador Francisco Agüera Bustamante, que también es el autor del dibujo del relieve de la primera terraza del “Monumento de Xochicalco”, que se realiza en México en 1791 (*Vues*, lám. IX). Además, Humboldt también aprovecha el plano del “Interior de la casa del Inca, en el Cañar”, hoy conocida como el castillo de Ingapirca y que dibuja La Condamine en 1739 para su *Mémoire sur quelques anciens monumens du Pérou, du tems* [sic] *des Incas*, que se publica en Berlín en 1748. Humboldt encuentra este dibujo en el Bureau des Longitudes de París y lo rectifica con los bocetos que hace sobre el terreno en 1803 (*Vues*, lám. LXII).

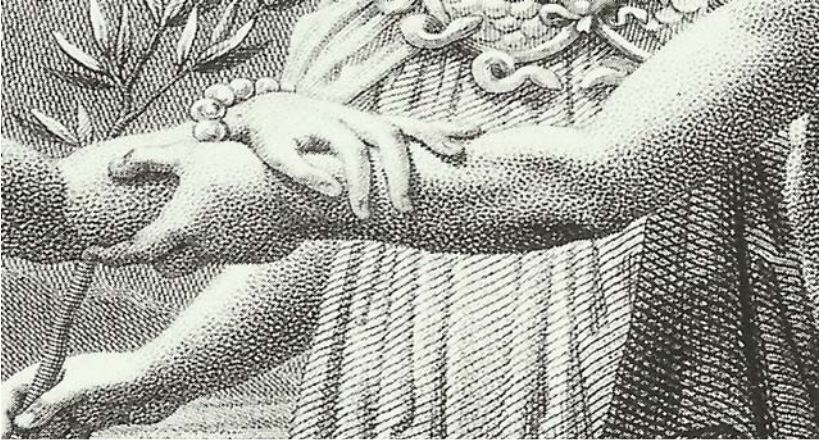
LAS CREACIONES PARISINAS.

Como es de esperar, la mayor parte de la labor artística que Humboldt encarga y coordina para ilustrar su obra se desarrolla en París. La nómina de profesionales es manifiesta y necesariamente amplia debido al volumen de trabajo creativo y de colaboración artística que hay detrás de todo este conjunto de ilustraciones, todo un proceso complejo que en aquellos momentos parte en la mayoría de los casos de un boceto que se elabora sobre el terreno, este boceto lo mejora y define luego un dibujante y, finalmente, se hace necesaria la labor del grabador. Entre los dibujantes parisinos se encuentra Pierre Jean François Turpin (1775-1840), que está considerado uno de los grandes ilustradores de la etapa napoleónica especializados en la botánica. Turpin conoce a Humboldt en Nueva York en 1801, regresan juntos a Francia y su colaboración se extiende a lo largo de veinte años. Su labor, como es de esperar, aparece sobre todo en el volumen que, dentro de la serie americana, se dedica a las *Plantes équinoxiales* y, en menor grado, en *Vues des Cordillères...*, donde su aportación artística puede verse en la lám. VIII “Masa desprendida de la pirámide de Cholula” y en la lám. LXIII “Balsa del río Guayaquil”. Las *Plantes équinoxiales* también se enriquecen con la labor de Pierre Antoine Poiteau (1766-1854), famoso por sus litografías y acuarelas. Muy amigo de Turpin, con el que colabora artísticamente en numerosos proyectos, en Poiteau no solamente tenemos a un artista de primer orden, sino que también es un naturalista de relevancia. Sus estancias en Haití y en la Guayana francesa le permiten llevar a cabo importantes campañas de herborización y descubrimientos.

También está Nicolás Hüet el joven (1770-1827), que pertenece a una familia de dibujantes. Hüet se especializó en las ilustraciones de animales, fue ilustrador oficial del Museo de Historia Natural de París y colaboró en numerosas publicaciones de la época. No es de extrañar que su colaboración artística pueda verse en varias de las láminas del *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée*, señaladamente las dedicadas a moluscos, peces y simios. Muy conocidas son sus ilustraciones de *Simia melanocephala*, *Simia trivirgata* y *Simia ursina*, al igual que la del guácharo o *Steatornis caripensis*. Ya que hablamos de la contribución artística en el campo de la zoología, magníficamente representada por Hüet, conviene mencionar a dos grandes naturalistas del momento y excelentes dibujantes e ilustradores también, cuya aportación artística y científica enriquece el *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée*. Me refiero al taxónomo y embriólogo alemán Nikolaus Michael Opperl (1782-1820) y al zoólogo y paleontólogo francés Charles Léopold Laurillard (1783-1853). El primero estudió en París en los años 1807-1809 y trabajó en el Museo de Historia Natural catalogando y clasificando especies de reptiles y anfibios; en el *Recueil* Opperl realiza dieciséis láminas de insectos, señaladamente abejas y mariposas. Otra colaboración de relevancia en el campo de la ilustración zoológica es la de Jacques (o Pierre-Paul) Barraband (1767-1809), más conocido como grabador, pero que también es un magnífico dibujante, como se ve en la famosa lámina del cóndor o *Vultur gryphus*, dentro del *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée*, elaborado a partir de un dibujo al natural de Humboldt.

A los anteriores hay que añadir a Pierre Antoine Marchais (1763-1859), muy famoso como paisajista, y al pintor François Gérard (1770-1837). Humboldt conoce a Gérard en 1798, en su segunda estancia en París, y a partir de entonces mantienen una estrecha amistad, como puede advertirse en el hecho de que el barón asistía asiduamente a sus veladas, y también en los diversos trabajos que Gérard le hace. La colaboración de este artista puede verse, de forma especial, en el hermoso dibujo “Humanitas, litterae, fruges” para el frontispicio del *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*. De igual manera cabe destacar la participación, aunque corta, del acuarelista, dibujante y arquitecto Jean Thomas Thibaut (1757-1826) y del pintor y grabador austriaco Lorenz Adolf Schönberger (1768-1846). El primero destacó como paisajista e interiorista y, especialmente, en la pintura de edificios; es el autor de dos láminas de las *Vues des Cordillères*, la de “El Chimborazo, visto desde la meseta de Tapia” y la “Vista del lago de Guatavita” (láms. XXV y LXVII). En cuanto a Schönberger, especializado en el paisajismo, llega a la capital francesa en 1804 y dibuja, con la colaboración de Turpin, el perfil de la “Geografía de las plantas en las regiones tropicales”.

Entre los grabadores parisinos hay que mencionar de forma especial a Barthélemy Roger (1770-1841), precisamente el grabador que se ocupa de “Humanitas, litterae, fruges”, a Jean Baptiste Antoine Cloquet (†1828), a Raphaël Urbain Massard (1745-1822), también conocido como Massard padre o Massard el viejo, y a Jean Louis Denis Coutant (1776-1831), que será el que grabe la conocida lámina de la cabeza del guácharo, además de otras colaboraciones en los *Nova genera et species plantarum* y en el *Atlas géographique et physique du Nouveau Monde*. En este capítulo artístico hay que destacar, de forma muy especial, la



Humanitas, litterae fruges (detalle).
Atlas géographique et physique du Nouveau Continent.

labor de Louis Bouquet (1765-1814). Su amplia presencia en el nivel artístico de la producción americana evidencia que los resultados de su labor satisfacen a Humboldt y para ello no hay más que ver el destacado protagonismo que Bouquet tiene en las *Vues*, donde, de un total de sesenta y nueve láminas, interviene en el grabado de un destacado número de ellas, al igual que ocurre en el *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée*. Bouquet y Pierre Antoine Marchais van a formar un tándem de notable productividad en la obra de Humboldt. A ellos se deben las magníficas láminas del “Volcán Cayambe” y de los “Volcanes de aire de Turbaco”, además de las del “Puente de cuerdas cerca de Penipe”, las “Montañas de pórvido en columnas de Jacal”, la “Cima de la montaña de los Órganos de Actopan”, el “Volcán de Pichincha”, el “Cofre de Perote” y la “Vista de la Silla de Caracas” (*Vues*, láms. XXXIII, XXXIV, XLI, XLII, LXI, LXIV, LXV y LXVIII). Otra ilustración que se debe a estos dos artistas y que constituye una excelente muestra de la labor creativa de los talleres parisinos es la del “Drago de La Orotava” (*Vues*, lám. XLIX), con grabado de Louis Bouquet según un dibujo que Pierre Antoine Marchais hace a partir de otro anterior de Pierre Ozanne (1737-1813). Como se puede ver, en esta ilustración no parte, como ocurre en un buen número de los casos, de un boceto de Humboldt. Ozanne había estado en Tenerife en dos ocasiones, junto a Jean Charles Borda: la primera en 1771, formando parte de la expedición de *La Flore* y, cinco años después, en la de *La Boussole*, que es el momento en el que realiza su dibujo del célebre vegetal.

Otros grabadores parisinos que colaboran con Humboldt son Pierre Jean Louis Barrière (1789-?), Claude Marie François Dien (1787-1865) y François Noël Sellier (1727-18..), que es otro grabador que tiene una singular relevancia, especialmente en el volumen de las *Plantes équinoxiales*. A todo ello hay que unir la importante labor de los calígrafos o pendolistas, y en este sentido hay que citar a L. Aubert, padre, y a Claude Louis Beaublé (c. 1775-1817), dos de los mejores especialistas en este campo y, también, grabadores.

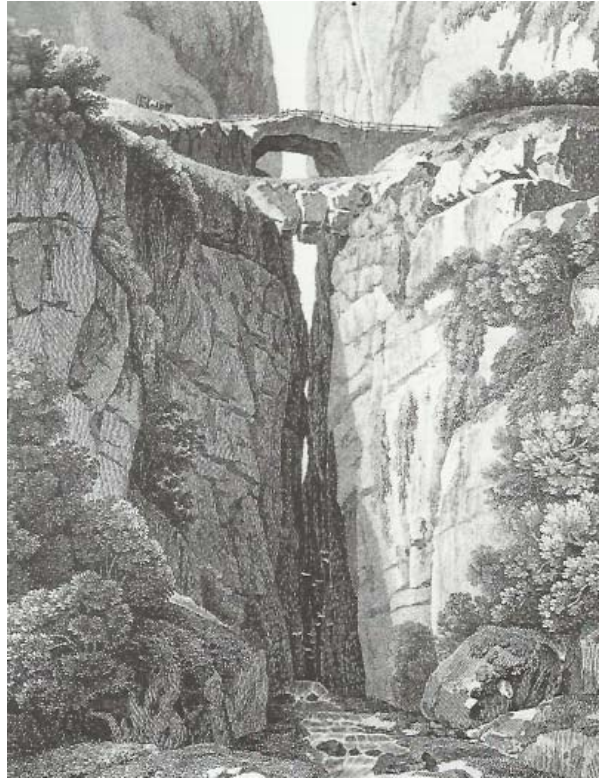
LA APORTACIÓN DE LOS TALLERES Y LOS ESTUDIOS DE ROMA.

El destacado y esencial protagonismo artístico parisino va a tener un complemento romano de particular relevancia, todo ello dentro de la dinámica itinerante que Humboldt le imprime a su vida y a su trabajo. Como se sabe, a finales de abril de 1805, nuestro incansable viajero llega a la Ciudad Eterna, que en aquellos momentos es un importante centro de producción artística. El escultor Antonio Canova ya lleva más de veinticinco años instalado en la ciudad y en ella confluyen artistas de diferentes nacionalidades. Humboldt acude a Roma por su atractivo artístico, pero también por las posibilidades que ofrece para la investigación. Conviene destacar, aunque sea innecesario dadas las inquietudes de nuestro científico, que no estamos ante un viaje de placer, sino ante uno de estudios, que encara con un gabinete portátil y la parafernalia necesaria (Bourget 2008). Además de las razones que se han citado, se da en este caso una circunstancia especialmente relevante: su hermano Wilhelm estaba al frente de la embajada prusiana ante la Santa Sede, un hecho que va a facilitar notablemente su labor y sus actividades. Wilhelm von Humboldt mantiene una relación muy cordial con la corte pontificia y con el Papa Pío VII, lo que le permite a Alexander tener acceso a los materiales del Museo y Biblioteca Vaticana. Su influyente hermano pudo conseguir un dibujante que ayudara a realizar ciertos mapas e ilustraciones de los manuscritos que a Humboldt le interesaban. En la misma dirección, esto es, como fruto de la influencia del mayor de los hermanos Humboldt en las altas esferas vaticanas se puede explicar que también la familia Borgia le haga llegar a Roma, desde la localidad de Velletri, el original del códice mexicano que esta familia guarda en su colección de antigüedades para que lo pueda estudiar detenidamente. Se trata del más grande y el más notable por la brillantez y variedad de los colores. Por otro lado, Wilhelm y su esposa Carolina organizan en el Palacio Tomati, donde estaba alojada en aquellos momentos la legación prusiana, reuniones y tertulias de gran brillantez a las que acuden habitualmente artistas, escritores, pensadores, científicos y estadistas, como es el caso de Madame Staël, Schlegel, Schinkel y Christian Daniel Rauch, entre otras personalidades.

De especial interés son los contactos que Humboldt establece con diversos artistas que han fijado su residencia en Roma o pasan allí una temporada de formación o de creación, y a los que implica como colaboradores. Uno de ellos es el dibujante, pintor y grabador alemán Wilhelm Friedrich Gmelin (1760-1820) y especializado en el paisajismo y la naturaleza. Gmelin, que recibe una amplia formación en el arte del grabado primero en Basilea y luego en Nápoles, pasa sus últimos veinte años en Roma y es aquí donde conoce a Humboldt, que le encarga dieciséis trabajos para las *Vues*, y que son muy bien valorados en esta obra en las líneas finales del comentario de la lámina XVII, “Monumento peruano del Cañar”, donde lo llama “artista justamente célebre por su talento y por la variedad de sus conocimientos”, y añade que “durante mi última estancia en Italia, me honró con su amistad, y a él debo en gran parte lo que, en esta obra, pudiera no parecer del todo indigno de atraer la atención del público”. A Gmelin se debe el dibujo y grabado de la “Cascada de Tequendama”, y también es el autor del dibujo de la “Vista del interior del cráter del Pico de Tenerife”, basado en un boceto de Humboldt y con grabado de Parboni (1783-1841), y del “Interior de la casa del Inca en el Cañar” (láms. VI, XX y LIV). Lo mismo sucede con

“Inti-Guaicu” y con “Inga Chungana del jardín del Inca cerca del Cañar”, dibujados por Gmelin, según un boceto de Humboldt y grabados en Roma por el pintor François Morel, italianizado en Francesco Morelli (lám. XVIII y XIX). Hay casos en los que el dibujo de Gmelin se graba finalmente fuera de Roma, como sucede con las hermosas láminas del *Volcán Cotopaxi*, de la “Vista del Chimborazo y del Carihuairazu” y de la “Vista del Corazón”, grabadas finalmente por Friedrich Arnold en Berlín (láms. X, XVI y LI), o como sucede con las del “Monumento peruano del Cañar”, de las “Rocas basálticas y Cascada de Regla”, de la “Casa del Inca en Callo, en el reino de Quito” y la del “Volcán del Jorullo”, que las graba Louis Bouquet en París (láms. XVII, XXII, XXIV y XLIII). Así sucede también con la magnífica lámina de los “Puentes naturales de Icononzo” (lám. IV), sin duda la más hermosa de las láminas de Gmelin. Como curiosidad hay que resaltar en este sentido que en la primera edición de las *Vues des Cordillères* se hace constar que se debe a Gmelin el grabado de los “Puentes naturales de Icononzo”, pero se trata de un error que Humboldt subsana en una edición posterior, haciendo constar al verdadero grabador, que no es otro que Bouquet.

Además de su importante contribución en *Vues des Cordillères*, también Gmelin va a mejorar en su estudio romano algunos de los bocetos y dibujos que Humboldt trae de América y que se publican en el *Atlas géographique et physique du royaume de la Nouvelle-Espagne*. Así sucede con la lámina “Volcanes de La Puebla, vistos desde la ciudad de México”, que Luis Martín dibuja sobre el terreno, que Gmelin mejora en 1805 y que graba Arnold en Berlín en 1807; y las mismas circunstancias se dan en la lámina “Pico de Orizaba visto desde el bosque de Jalapa”, solo que en este caso el proceso parte de un dibujo al natural de Humboldt.



Puentes naturales de Icononzo.

La lista de los colaboradores artísticos que Humboldt consigue en Roma se amplía con el pintor austriaco Joseph Anton Koch (1768-1839), Gottlieb Schick (1776-1812) y el escultor danés Bertel Thorvaldsen (1770-1884). Koch es un artista de singular relevancia,

uno de los paisajistas más famosos del romanticismo, que se instala en Roma a principios de 1795, en aquellos momentos la máxima aspiración de los artistas alemanes y austríacos, y se especializa en la paisajística italiana y por eso no tiene nada de extraño que colabore dibujando el “Paso del Quindío, en la cordillera de los Andes” y la “Cascada del río Vinagre, cerca del Volcán de Puracé”, luego grabadas en Stuttgart y Berlín (*Vues*, láms. V y XXX). Schick, por su parte, reside en Roma de 1802 a 1811 y es el autor del dibujo del “Despacho de cartas en la provincia de Jaén de Bracamoros”, luego grabado por Bouquet en París (*Vues*, lám. XXI). En cuanto a Thorvaldsen, Humboldt lo conoce en el verano de 1805 en la casa de su hermano mayor en Roma y será el autor del dibujo—Massard se encargará del grabado—de la dedicatoria a Goethe en la primera edición en alemán de la *Geografía de las Plantas* (1807). Otras colaboraciones son las de François Morel, italianizado en Francesco Morelli (1768-1832), Bartolomeo Pinelli (1781-1835) y Pietro Parboni (1783-1841).

LAS CREACIONES BERLINESAS.

En la capital prusiana hay que destacar la colaboración del pintor y grabador Friedrich Georg Weitsch (1758-1828). Muy conocidos son los dos óleos que pinta con Humboldt como tema: el primero de ellos, el célebre retrato del viajero que realiza en 1806 y que lo muestra entregado al estudio de la botánica; y, el segundo, pintado en 1810 y que refleja a Humboldt y Bonpland en la llanura de Tapia al pie del Chimborazo. Ambos son trabajos de encargo que no tienen nada que ver con las ilustraciones de la obra científica humboldtiana, pero sí la tiene alguna colaboración puntual como el magnífico dibujo de la *Simia Satanas* que Weitsch realiza y que se publica luego dentro del *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée*. Junto a esto hay que citar la colaboración de Anton Wachsmann (1765-1836) y Friedrich Arnold (1786-1854), en especial del segundo de ellos, que se encargan de grabar algunos dibujos hechos en Roma por W. F. Gmelin para las *Vues des Cordillères*, como es el caso de la lámina de la “Montaña de Iliniza” y de la “Pirámide de Cholula”, la primera grabada por Arnold y la segunda por Wachsmann y Arnold (láms. VII y XXXV). Junto a esto, Arnold dibuja y graba el “Hacha azteca” y el “Ídolo azteca de basalto



Montaña de Iliniza.

encontrado en el valle de México”, al igual que se encarga del grabado de los “Jarrones de granito encontrados en la costa de Honduras” (láms. XXVIII, XXXIX y XL), a partir del dibujo de Thomas Pownall (1722-1805) en *Archaeologia, or Miscellaneous Tracts*

relating to Antiquity, vol. V, lám. XXVI, p. 318, una publicación patrocinada por la Society of Antiquarians of London. A estas colaboraciones se suma la de Karl Friedrich Friessen (1784-1814), joven arquitecto de gran talento, que se encargará de dibujar los mapas para el *Atlas géographique et physique de la Nouvelle-Espagne*.

De origen berlinés, aunque anónimo, son también los dos dibujos que muestran cómo se vestían los indios de Michoacán (*Vues*, láms. LII y LIII), finalmente grabados por Bouquet. Humboldt le trae de México a la reina Luisa de Prusia varias figuras elaboradas por los indios de la provincia de Valladolid, hechas a partir de madera cubierta con la pulpa de una planta acuática, y la reina hizo dibujar las figuras que menos habían sufrido en el transporte

OTRAS CIUDADES.

A las localidades anteriores se suman Stuttgart y Berna. En la primera, Christian Friedrich Traugott Duttchenhofer (1778-1846) lleva a cabo el grabado del “Paso del Quindío en la cordillera de los Andes” y el de la “Roca de Inti-Huaico” (*Vues*, láms V y XVIII), con dos dibujos que Koch había realizado en Roma a partir de un boceto de Humboldt. Y en Berna, B. Pinelli.

Se trata, como se puede ver, de una actividad creativa incesante e itinerante, que tiene los mismos episodios que la vida del científico. Por eso no es de extrañar, como se ha señalado, que ilustraciones que se inician en París se concluyen en Roma y lo mismo pasa con ilustraciones que, romanas de nacimiento, se terminan grabando en París o en Berlín. También se trata de una actividad que Humboldt supervisa muy de cerca y desde un alto nivel de exigencia. Una muestra de esta labor de supervisión la tenemos en la lámina de la Balsa de Guayaquil. El esbozo inicial de Humboldt lo mejora Marchais, pero también entran en la creación Turpin y Poiteau en lo que se refiere a los frutos tropicales. Su nivel de exigencia también se advierte en la fase de trabajo de campo. En ultramar, cuando se sirve de dibujos o grabados ya hechos o publicados por otros autores, procura en la mayor parte de las ocasiones hacer la comparación oportuna con el objeto correspondiente. Cuando no es así lo hace constar y no tiene otro remedio que confiar en la versión que le llega, como le ocurre con el monumento de Xochilalco, al sudeste de la localidad de Cuernavaca. También se trata de una actividad que Humboldt supervisa muy de cerca y desde un alto nivel de exigencia. Cuando no se sentía satisfecho de la calidad de las ilustraciones, Humboldt ordenaba que se destruyeran, lo mismo que las planchas de cobre, y había que hacerlas de nuevo, con el enorme gasto consiguiente.

También es de apreciar que el ideario humboldtiano y su experiencia científica y vital, como no puede ser de otra manera están presentes en la creación artística y como muestra de ello quiero referirme a la idea de la unión de los dos mundos, el Viejo y el Nuevo, que queda reflejada en el hermoso dibujo de François Gerard. Gerard es el artista, el que mueve los útiles artísticos, pero Humboldt está muy presente en la creación, no solamente en el concepto sino también en los elementos que se disponen. Los que rodean la escena pertenecen a la antigua civilización azteca, con la pirámide de Cholula al fondo y en primer plano una escultura muy similar a la de la sacerdotisa que se reproduce en *Vues des*

Cordillères. Las armas, los atuendos, las alhajas, las edificaciones y las estatuas se han reproducido con gran precisión y fidelidad. Lo único que contradice la homogeneidad temática en este sentido es la presencia como telón de fondo del Chimborazo, pero hasta en eso está presente la voluntad y el pensamiento del príncipe de los viajeros, que lo utiliza en este caso para conseguir el concepto panamericano.

Obras citadas

- Baron, Frank. "From Alexander von Humboldt to Frederic Edwin Church: Voyages of scientific exploration and artistic creativity." *HiN* VI 10 (2005): 2-15.
- Barona, José Luis, Javier Moscoso y Juan Pimentel eds. *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*. Valencia: Universidad de Valencia, 2003.
- Bourget, Marie-Noëlle. "Escritura del viaje y construcción científica del mundo. La libreta de Italia de Alexander von Humboldt." *Redes*, vol. 14, n^o 28 (2008): 81-95.
- Corbera Millán, Manuel. "Ciencia, paisaje y naturaleza en Alexander von Humboldt." *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 64 (2014): 37-64.
- Fernández, T. "Humboldt en Nueva Granada." *Actas del simposio Alexander von Humboldt entre volcanes*. Coord. B. Castro Morales. Universidad de La Laguna, 2008, 49-68.
- Fernández Pérez, Joaquín. *El descubrimiento de la naturaleza: Humboldt*. Madrid: Nivola, 2002.
- Garrido Moreno, Elisa. *Arte y ciencia en la pintura de paisaje. Alexander von Humboldt*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/.../garrido_moreno_elisa.pdf?...1...n
- González Bueno, Antonio. "La naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (178-1816)." *José Celestino Mutis en el bicentenario de su fallecimiento 1808-2008*. Ed. B. Ribas Ozonas. Madrid: Real Academia Nacional de Farmacia, 2009: 211-238.
- Humboldt, Alexandre de, y A. Bonpland. *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*. Paris: Gide, J. Smith, 1816-1826.
- Humboldt, Alexandre. *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris: Schoell, 1810.
- Pimentel, Juan. *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Pimentel, Juan. "Cuadros y escrituras de la naturaleza." *Asclepio* 56.2 (2004): 7-23.