

EL PAISATGE PICTÒRIC, ABANS DEL SEU ALLIBERAMENT

Francesc Fontbona
Institut d'Estudis Catalans

La pintura de paisatge va ser, sens dubte, el gènere pictòric més revalorat durant el segle XIX en l'àmbit de l'art occidental, si bé és cert que en alguns països va tenir més auge que en altres. En aquell segle el paisatge esdevingué la gran novetat pictòrica, el gènere preferit alhora pel públic i per les escoles artístiques més modernes. I això és vàlid també en el marc d'una societat tan poc en contacte amb els grans corrents culturals internacionals com era encara la catalana de mitjan segle XIX.

Si se'm permet l'autocita, centrant-me en el cas català: "Com a índex demostratiu de la importància real del paisatge ja aleshores, consignaré que als catàlegs de les exposicions dels Amigos de las Bellas Artes [de Barcelona] els quadres descrits com '*país*', '*paisaje*' o amb algun altre títol de caire paisatgístic representaren més del 27% de les peces exhibides durant els anys que duraren les exposicions [1847-1859]. Concretament, de 1448 obres presentades al conjunt d'aquelles exposicions, 394 foren paisatges": 442 si hi sumem les 48 marines exposades, que evidentment també les hem de considerar paisatges, el que faria que més del 30 % de totes les obres exhibides tindrien caire paisatgístic (Fontbona 1997, 19-33). Aquesta és, sens dubte, una dada eloqüentment demostrativa de la nombrosa presència dels paisatges en el mercat públic de l'art a la Catalunya de la part central del segle XIX.

Nicolás Gato de Lema, un paisatgista madrileny, en el seu discurs d'ingrés a la Real Academia de San Fernando, el 1859, parlava ben clarament de l'auge del paisatgisme en aquella època: "*La sociedad moderna contribuye con decidido empeño a impulsar este movimiento. La afición á decorar las habitaciones con paisajes (...) crece cada dia hasta el punto de que apenas se hallará una regularmente decorada, en que el paisaje no ocupe su lugar*" (Gato de Lema 1872, 110). Que això es digui a Madrid, on la pintura de paisatge vuitcentista va ser només discretament conreada, i encara molt pel darrera de la pintura d'història, indica ja el grau de vitalització general que assolí el paisatgisme pictòric en aquella època. El fet mateix que un paisatgista, i no massa brillant, com Gato de Lema, esdevingués acadèmic aleshores ja era igualment simptomàtic del nou paper preponderant que havia conquerit el paisatgisme pictòric en el panorama de les arts plàstiques.

Aquest èxit social del paisatge com a gènere pictòric contrastava fortament, tanmateix, amb la baixa consideració que el paisatgisme havia tingut anteriorment. La mateixa paraula “paisatge” era gairebé desconeguda del gran públic, no cobrava nova vida fins al darrer quart del segle XIX, i sobre tot fins ben entrat ja el segle XX. El 1932 l'escriptor i polític Pere Corominas arribava a fer del paisatge català –no de la pintura de paisatge sinó del paisatge mateix– una mitificació tan abundantada que llegir-la avui, a estones, pot encendre en la sensibilitat actual certes alarmes (Corominas 1932, 29).

Fins les acaballes del segle XIX en català “paisatge” era un mot molt poc utilitzat; si consultem aquesta eina magnífica i encara tan desconeguda que és el Portal de Dades Lingüístiques de l'Institut d'Estudis Catalans (<http://pdl.iec.es/>), veurem que entre 1833 i 1873 al mostratge d'aquesta àmplia recopilació de textos catalans de tota mena –que n'inclou evidentment molts de valencians– “paisatge” només apareix un parell de vegades¹, mentre que a partir dels anys setanta el mot “paisatge” ja surt molt més sovint (cent vuitanta-sis cops entre 1874 i 1913), i ja dintre del nou segle esdevindrà definitivament una paraula molt comú (dues-mil dues-centes trenta-set vegades entre 1914 i 1988). Evidentment que el buidat del PDL no és exhaustiu –fóra pràcticament impossible de realitzar una cosa així– però sí que és prou ampli com per a que les proporcions que se'n deriven siguin molt indicatives. I en tot cas és un termòmetre immillorable per a concloure que el mot “paisatge”, i en conseqüència el concepte que designava, era molt poc corrent en català fins el darrer quart del segle XIX, la qual cosa és altament indicativa de la generalització tardana de la seva presència en àmplies capes de la societat, almenys en aquest cas catalana, però segurament extrapolable a altres latituds del món occidental.

Això en part pot ser degut a que els paisatges pintats eren denominats tradicionalment “països” i no “paisatges”, però evidentment també perquè el concepte mateix de paisatge no havia saltat encara al primer pla de l'actualitat; i no diguem ja el mot “paisatgisme” que, segons el mateix PDL, no apareix en absolut fins ben entrat el segle XX, quan ho fa de la ma d'escriptors com Joaquim Folguera, Lluís Nicolau d'Olwer, Sebastià Gasch o Francesc Serra.

El perquè de la mediocre fortuna del paisatge com a gènere artístic abans del segle XIX rau en circumstàncies històriques força definides. Recordem que en la mentalitat acadèmica clàssica, tan procliu a reglamentar-ho tot, el paisatge ocupava un rang baix entre els gèneres pictòrics: era ben bé tres graons per sota del gènere rei, la pintura d'història, que no volia dir exclusivament temes de la història sinó qualsevol composició complexa amb intervenció de figures humanes. El paisatge era també dos graons per sota de la figura sola i un, fins i tot, de la pintura d'animals vius. Segons aquest *ranking*, ben explicitat pel portaveu, si no oficial sí oficiós, de la teoria de l'art del classicisme francès André Félibien (Felibien 1666, 54) –pauta seguida després poc o molt per tot el món acadèmic europeu–, per sota

¹ Les dues curiosament en textos diferents d'un mateix escriptor: Francesc Pelagi Briz.

de la pintura de paisatge només hi hauria la pintura de flors i la natura morta, és a dir els gèneres que es basaven en elements més allunyats del que es considerava com la màxima creació de Déu, és a dir la persona humana. I aquesta referència aquí a l'obra de Déu no és pas gratuïta, ja que precisament era aquest l'argument o el pretext per a estratificar els diferents gèneres pictòrics en el món acadèmic: com més pròxim al millor de la creació divina era el tema d'un quadre més dignitat artística se li concedia.

El 1765, a la mítica Enciclopèdia francesa, sota l'epígraf "paysage", un article del cavaller de Jaucourt, encara es deia que "*Les peintres intelligens (...) rarement ils ont fait des paysages deserts & sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l'action fût capable de nous émouvoir; & par conséquent de nous attacher*" (Encyclopédie 1765, XII, 212). Els enciclopedistes, doncs, encara pensaven com els primers acadèmics d'un segle abans i només consideraven "intel·ligents" els paisatgistes que incorporaven argument al seus quadres, i tan sols aquest argument era capaç d'"emocionar-los".

És a dir que no és que la pintura de paisatge no existís en el món acadèmic: existia però no era considerada com un gènere massa noble, i aquest prejudici es mantingué no anys sinó segles. A les Acadèmies de Belles Arts, que proliferaren a l'Europa del segle XVIII i pervisqueren amb bona salut bona part del XIX, l'assignatura de paisatge no tenia gaire relleu, o bé fou introduïda tardanament. Encara que algunes figures de la cultura, com Schiller o Chateaubriand, ja defensessin el paisatge a finals del segle XVIII, no eren ells però representatius de la mentalitat més comú en aquell moment, sinó d'un encara rar sentiment preromàntic que s'anticipava a allò que havia de florir ja ben entrat el segle XIX.

A Barcelona, per exemple, no s'introdueix una assignatura de paisatge a l'ensenyament acadèmic, l'Escola de Belles Arts coneguda com la Llotja, fins el 1824 (Fontbona 1879), i a Madrid, la Real Acadèmia de San Fernando no crea una càtedra de paisatge fins vint anys més tard. Sembla clar doncs el desinterès que en els cercles acadèmics, oficials, preponderants en el món de l'art, hi havia per aquell gènere que, malgrat haver tingut ja magnífics conreadors en el segle XVII, i en el XVIII, no era vist pas com prioritari. I si a França es creà un Gran Premi de Paisatge Històric el 1817 (Pena 1982, 25), cal veure aquesta decisió acadèmica encara com un intent de "dignificar" precisament un tipus de paisatge susceptible d'acostar-se a la pintura d'història, i no pas de valorar el paisatge pur que no pretén reflectir altra cosa que la natura o l'entorn real de les persones.

El fet és que, a part excepcions magnífiques però aïllades, a l'Holanda del segle XVII ja trobarem una extraordinària escola de paisatgistes inspirats senzillament en el seu entorn: Hercules Seghers, Jan van Goyen, Philips Koninck, Albert Cuyp, Paul Potter, Jacob van Ruysdael, Willem van de Velde, Jan van der Heyden o Meindert Hobbema. I fins i tot altres pintors holandesos que no eren pròpiament paisatgistes se sentiren també temptats a explicar com era el món físic o urbà que els envoltava, com és el cas dels grans Rembrandt o Vermeer. Com veurem, aques-

ta línia natural del paisatgisme holandès no quedaria només com una anècdota curiosa del segle XVII sinó que tindria conseqüències notables més lluny del seu país d'origen.

Però no era aquest el model de paisatge que més es portà arreu d'Europa els segles XVII i XVIII, almenys en els cercles acadèmics, sinó un altre molt més elaborat, rigorós coetani d'aquesta sèrie de paisatgistes holandesos, i fruit no pas de l'observació directa sinó de l'elaboració mental basada en models acreditats, coneguts directament o difosos a través de l'estampa noble. Nicolas Poussin en fou el creador més paradigmàtic, tot i que ben mirat les seves composicions són en realitat autèntiques pintures d'història en les que el context físic hi té, això sí, un paper més gran que d'habitud; per això, perquè no era un paisatgista sinó de manera subsidiària, Nicolas Poussin, francès arrelat a Roma fins ser-ne un pintor ben representatiu, va ser un dels paradigmes més sòlids de l'Acadèmia arreu d'Europa, un dels noms que es repetirien constantment com a models als alumnes de Belles Arts durant gairebé dos segles.

Mai un paisatgista pur hauria tingut aquesta especialíssima consideració que tenia Poussin per part de la norma acadèmica. Per això no és gens d'estranyar que tan tard com el 1802, al concurs convocat per a concedir una pensió a Roma de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, el tema obligat a desenvolupar pels concursants, *L'adoració del vedell d'or*, fos interpretat per aquests –entre els quals Francesc Lacoma i Sans–² d'una manera encara tan semblant al model del mateix tema establert per Poussin en el seu famós quadre homònim de la National Gallery de Londres, que data de cap a 1633-36. Aquesta il·lustre pintura aleshores encara no estava en cap museu públic, pel que els joves pintors barcelonins que s'hi inspiraven més que conèixer-la directament demostraven estar imbuïts, més de cent seixanta-cinc anys després, dels mateixos esquemes en que es basava el mestre: eren els esquemes perpetuats per l'ensenyament acadèmic gairebé com un dogma, pel damunt d'estils nacionals o personals.

Molt més paisatgista va ser Claude Lorrain, només sis anys més jove que Poussin, i deixeble indirecte de Paul Bril, un flamenc romanitzat a qui devem algun paisatge (*Port*, Musées Royaux des Beaux Arts, Brussel·les) que fa pensar en el que després seran les obres típiques del lorenès. En les composicions de Claude el medi natural o arquitectònic eren clarament protagonistes, mentre que les figures, usualment petites en la seva obra –i hi ha qui diu que afegides pels seus ajudants–, el cert és que hi eren sovint mers accents que donaven tot just un toc d'argument al conjunt.

Tanmateix els paisatges de Lorrain, format i radicant en aquella Roma que aleshores era considerada unànimament com la indiscutible capital mundial de l'art, tampoc no eren el que després hem considerat un veritable paisatge natural, sinó

² Al museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, de Barcelona, es conserven tres de les pintures que optaren al premi (Fontbona-Durà 1999, 29, 50, 110, 172).



1. Nicolas Poussin, *L'adoració del vedell d'or* (entre 1633-37), oli/tela 154 × 214 cm., Londres, National Gallery.



2. Francese Lacoma i Sans, *L'adoració del vedell d'or* (1802), oli/tela 105 × 146 cm., Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

que responien a receptes de gran bellesa però també força artificioses, en les que sovint palaus o construccions clàssiques podien arribar arran de mar mentre un vaixell entrava al port, i el sol de posta donava una llum crepuscular a l'escena, panorames inexistents enlloc més que en la imaginació de l'artista, una imaginació que ha fet que ja sigui gairebé un tòpic deixar caure l'adjectiu "romàntic", anacrònicament, quan es glosa la personalitat de Claude.

Claude Lorrain era sens dubte un rar paisatgista vocacional, però vivia immers en un temps en que la veritat oficial volia que per fer art "seriós" s'haguessin de camuflar els paisatges com escenes històriques. Acomplerta aquesta convenció, tanmateix, ell feia paisatges en els que batejava més autenticitat natural que en la majoria dels seus imitadors i continuadors.

Una mica més jove, Salvator Rosa, creador polifacètic i complex, un napolità tan vinculat a Roma com els francesos que acabem de veure, quan fa paisatges barreja elements naturals, clàssics i un toc de dramatisme que ha fet que molts també parlin, en referir-se a ell, d'un romàntic abans d'època.

Aquest era el paisatgisme pictòric que caracteritzava els medis oficials del segle XVII, una tendència paral·lela en el temps amb el Barroc però que res, o molt poc, hi té a veure. I de fet, via Acadèmia, d'ara endavant aquest serà el paisatgisme tolerat en el món oficial de l'art, durant tot el segle XVIII i començaments del XIX.

Però no tot s'acabava amb les tendències acadèmiques. La història del món occidental evolucionava cap a una crisi de l'absolutisme, i en conseqüència dels valors de tot tipus propugnats per ell. Filla, en certa manera, del paisatgisme urbà holandès representat per la famosa *Vista de Delft* de Vermeer, a finals del segle XVII aparegué una insòlita línia de paisatgisme urbà molt realista, de la ma precisament d'un holandès, Gaspar Van Wittel, tan arrelat a Roma que se'l coneix pel cognom italianitzat de Vanvitelli. Les seves vistes de la capital del cristianisme, minucioses i precises, obren la porta a l'escola dels veduttisti italians, que especialment retrataren Venècia, en gran part ja al segle XVIII, com Canaletto, el seu nebot Bernardo Bellotto –que acabaria portant el vedutisme a l'Europa central–, o Francesco Guardi, que produí nombroses vistes de factura més solta destinades a un públic ampli: els turistes, sovint anglesos, que visitaven Venècia.

Aquell era un paisatgisme per fi natural, que responia a una visió directa de la ciutat, i allunyat per tant de la mitologia acadèmica i de l'encarcament del paisatge compost convencional. Al món de l'art començava a notar-se el pes d'un públic de classe mitjana, amant de les coses quotidianes i poc interessat per escenes mitològiques, un públic semblant al que havia predominat en l'Holanda burgesa ja al segle XVII.

Un nou exponent a Itàlia d'un paisatgisme natural va ser, al segon quart del segle XIX, l'escola de Posillipo, que trobà en el paisatge de Nàpols i les seves rodalies una font de temes important. No deu ser casual que l'impulsor d'aquella escola fos novament un pintor holandès, Anton Pitloo, radicat a Nàpols, autor d'unes



3. Paul Bril, *Port* (c. 1610), oli/tela 105 × 150 cm., Brussel·les, Musées Royaux des Beaux Arts.



4. Claude Lorraine, *Port* (1639), oli/tela 103 × 136 cm., París, Louvre.



5. Antonio Canal "Canaletto", *La punta de la duana* (1726-28?), oli/tela 46 × 62'5 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum.



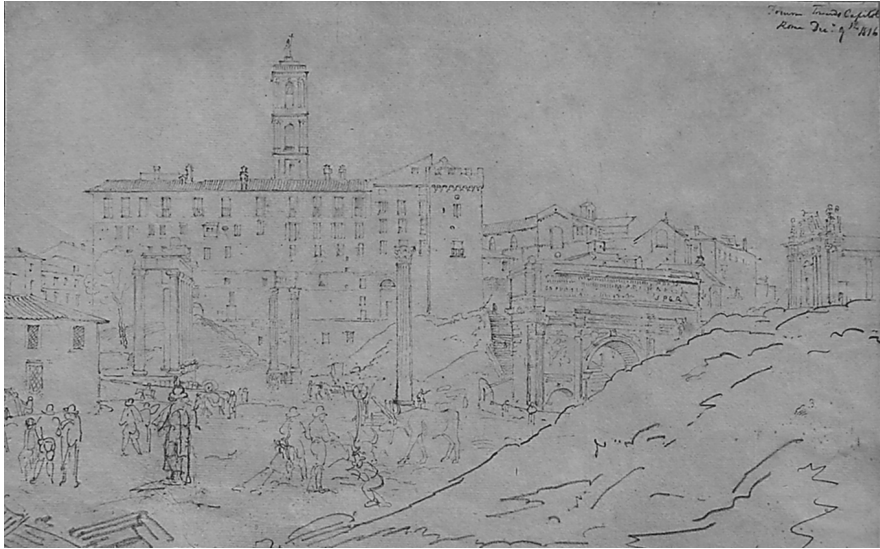
6. Antonio Pitloo, *Il Castello di Baia* (1834), oli/tela 24 × 34 cm., Sorrento, Museo Correale.

vistes senzilles, pintades amb un toc lliure que pot fer pensar de vegades en el futur Impressionisme.

La pintura de paisatge, doncs, s'estava desfent de fórmules estereotipades, ja que fenòmens com el de l'escola de Posillipo no eren aïllats. En rigorosa coetaneïtat un Camille Corot, a França, malgrat la seva formació romana, creava un paisatgisme viu, bategant, serè, fecundat purament per la visió de la natura, camí que seguiria, a França mateix, l'escola de Barbizon. Mentres tant els anglesos Turner i Constable descobrien pel seu compte les virtuts del paisatge real com a font d'inspiració. A Anglaterra, segons l'abans esmentada Enciclopedia francesa, "*les tableaux de paysage y sont fort à la mode & fort bien payés, ensorte que ce genre y est cultivé avec un grand succès*" (Encyclopédie 1765, XII, 213). Constable, en triomfar el 1824 al Salon de París, donà a conèixer el seu nou camí paisatgístic a França, que esdevenia receptiva a aquella aportació anglesa, aleshores que França s'estava convertint en la nova gran potència artística mundial; i Turner, més endavant, deixaria tan en llibertat el seu paisatgisme que arribaria a una dissolució de les formes, d'un tal grau de llibertat –i de bellesa– que anuncia que decennis més tard la modernitat de l'art occidental rauria precisament en l'abandó de l'anècdota en benefici de la pintura pura.

Les grans aportacions a la història de l'art acostumem a donar-los-hi noms i cognoms molt famosos, però solen ser filles d'un moviment evolutiu en el que, a part dels noms que la posteritat ha preservat i enaltit n'hi ha d'altres que demostren formar part del mateix procés sense haver gaudit del mateix renom que els altres. Rigorosament coetani d'aquests dos grans pintors anglesos podem trobar un arquitecte també d'aquell origen que feia el Grand Tour entre 1816 i 1817, James Hakewill, travessant França i recorreguent quasi tota l'Itàlia per anar a parar al final a Àustria. Hakewill va deixar un testimoni extraordinari de seu Grand Tour: prop de tres-cents vint dibuixos a llapis on deixa constància dels indrets que visità. Doncs bé aquest dibuixos, molt desconeguts encara dels estudiosos i afeccionats, i que es conserven majoritàriament a la British School de Roma, són un preciós exponent d'un paisatgisme sobri i directe (Cubberley-Herrmann-Scott 1992), fet per un artista de formació acadèmica, rigorós coetani també, dels neoclàssics que encara podien produir paisatges dins normes rígides de tradició siscentista.

El XIX va ser el segle de l'alliberament definitiu del paisatgisme. A Alemanya la natura fecundà esplendorosament les vistes fantàstiques de Caspar David Friedrich, centrades en els anys deu als trenta, que recreà els seus models dotant-los de misteri, sentit nacional i una intensa poesia individualista. Això no treia que per una banda coetaniament al món acadèmic encara es mantinguessin les fórmules que venien del segle XVII, i així veurem que el primer professor de paisatge de l'escola de Llotja de Barcelona, Pau Rigalt i Fargas, només es mostrava fidel al natural en alguns dibuixos, però les seves pintures respiren encara el convencionalisme llibresc del vell academicisme. El salt el donarà entre nosaltres el seu fill i successor en la càtedra, Lluís Rigalt Farriols, massiu retratista fidel dels racons de Catalunya i pintor idealista de paisatges ja romàntics, basats però en la realitat, i



7. James Hakewill, *Forum towards Capitol. Roma* (1816), mina de plom, 29'3 × 49'5 cm., Barcelona, col. particular.

en tot cas despullats de les bambolines de receptari pròpies dels paisatgistes de temps anteriors.

L'esmentada escola de Barbizon a França, o l'escola d'Olot a Catalunya —on Joaquim Vayreda, després de ser alumne aprofitat a Barcelona del gran paisatgista Ramon Martí i Alsina, formà un grup de paisatgistes rurals que aconseguien una plaça destacada en els ambients de la mateixa Barcelona³, són símptomes inequívocs de l'alliberament del paisatge pictòric, representat a nivell internacional per l'esclat de l'Impressionisme a França el 1874.

Aleshores l'Academicisme era ja història. Quedaven, és cert, alguns tics, com el de no oblidar-se els pintors de posar alguna figureta als paisatges per a que no perdessin del tot el seu caràcter argumental, romanalla del prestigi que el pes de l'Acadèmia havia donat durant segles a la pintura historiada; però ara l'àrbitre dels gèneres artístics no era ja l'Acadèmia sinó el públic, i aquest volia naturalitat a les parets de les seves cases i no es parava a pensar, ni li feia cap mena de falta, si allò que ell volia ho beneïa cap instància cultural superior o no.

³ Al catàleg sobre una antològica de l'escola d'Olot vaig publicar un text sobre el paisatgisme en general al que remeto a qui vulgui tenir més dades sobre el tema (Fontbona 1993, 19-24). També he abordat el tema concret del paisatgisme català a Fontbona 1991, 175-193, i a Fontbona 2004, 12-19.

BIBLIOGRAFIA

- COROMINAS, P. (1932): *Elogi del paisatge català*, Barcelona, Publicacions de “La Revista”.
- CUBBERLEY, T., HERRMANN, L. y SCOTT, V. (1992): *Twilight of the Grand Tour. A Catalogue of the drawings by James Hakewill in the British School at Rome Library*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato.
- Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1765), Neufchâstel, Chez Samuel Faulche & Compagnie.
- FÉLIBIEN, A. (1666): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Chez Pierre le Petit [primera part].
- FONTBONA, F. fotos de MANENT, R. (1979): *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino.
- FONTBONA, F. (1991 [1993]): El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo, *Liño* (Oviedo), 10, 175-193.
- FONTBONA, F. (1993): El paisatge en l'art europeu, a: *L'Escola d'Olot. J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Olot-Barcelona, Fundació La Caixa, Museu Comarcal de la Garrotxa, 19-24.
- FONTBONA, F. (1997): La pintura de paisatge a Catalunya, a *El paisatgisme català del Naturalisme al Noucentisme, dins la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza*, Andorra la Vella, Govern d'Andorra, Ministeri de Cultura, 19-33.
- FONTBONA, F. y DURÁ, V. (1999): *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- FONTBONA, F. (2004): El paisatgisme, a: *La finestra oberta, paisatgisme català 1860-1936*, Sabadell, Diputació de Barcelona-Museu d'Art de Sabadell, 12-19.
- GATO DE LEMA, N. (1872): *De la pintura de paisaje en nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 110. Cito de l'edició facsimil de les llibreries “París-València”, València 1996.
- PENA, M. del C. (1982): *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid, Taurus, 1982.

