

DOS VISIONES DE UN MISMO PAISAJE UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA OBRA DE JOSÉ MARÍA VELASCO Y EUGENIO LANDESIO

Laura C. Hernández Peña
Alumno de la ECRO

La Restauración, implica una forma de aprendizaje en la que se desarrolla una estrecha relación con otras disciplinas, una de ellas es la Historia. Generalmente se entiende que los límites de nuestro objeto de estudio no se encuentran plenamente definidos entre lo correspondiente a la Historia y a la Restauración. Conuerdo con esto claramente, sin embargo aunque la materialidad de los objetos que intervenimos no delimita dicho objeto de estudio, sí nos ayuda a tener una perspectiva o un punto de partida en cuanto a nuestra forma de aproximarnos a los objetos restaurables y como consecuencia a definir nuestros alcances dentro de la profesión.

Esto se ve remarcado cuando se trata de comprender los objetos utilizando las disciplinas afines a la restauración, como la Historia y la Historia del Arte, por ejemplo, la comprensión desde la interdisciplinariedad es necesaria en el momento de intervenir un objeto, ya que intentamos abordarlo de la manera más completa para elegir la mejor forma de restaurarlo. En este trabajo me aproximó a las obras de José María Velasco, tomando en cuenta las enseñanzas de su maestro Eugenio Landesio. Este trabajo es un ejemplo de cómo un enfoque histórico ayuda al restaurador a comprender este tipo de obras, ya que nuestra labor profesional no se ciñe únicamente a la intervención material.

José María Velasco es un ícono de la pintura mexicana, es uno de los últimos pinos académicos y al mismo tiempo marcó pautas a seguir con las vanguardias del siglo XX (como la importancia del paisaje, especialmente de los volcanes, para la consolidación de la identidad nacional a partir de símbolos reconocibles), por lo que se considera “un broche de oro” que cierra esta etapa. Velasco ingresó a la Academia de San Carlos en 1858, se inscribió primero en el taller de pintura de Pelegrín Clavé, al poco tiempo se cambió al taller de paisajismo que impartía Eugenio Landesio (Moyssén, 1997). Velasco siguió las instrucciones de su maestro pero poco a poco se fue distanciando de algunas enseñanzas para lograr su estilo propio y así llegar a ser uno de los más importantes, si no es que el más importante de los paisajistas mexicanos del siglo XIX.

Por otro lado, el italiano Eugenio Landesio (que inició su docencia el 2 de mayo de 1854) fue el primer maestro de perspectiva, paisaje y ornamento de la Academia de San Carlos (Acevedo, 2002). Al hablar de la obra de Landesio, lo primero que debemos tomar en cuenta es el hecho de que el pintor escribió tres folletos de paisajismo que servían como libros de texto a sus alumnos en la Academia. Dichos títulos son:

- *Los cimientos del artista dibujante y pintor. Compendio de perspectivas lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de geometría*, 1866.
- *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, 1867.
- *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl (sic)*, 1868.

No abordaré aquí los últimos dos textos, ya que *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos* únicamente contiene una introducción al género de pintura de paisaje, dividiéndolo en: “Localidades: celajes, follaje terrenos, aguas y edificios” y “Episodios: historia, escenas militares, familiares retratos o animales”, luego presenta a sus alumnos y su obra y, por último, señala los estudios que debe realizar un pintor de paisaje, y *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*, es un estudio topográfico redactado en forma de relato, realizado durante una excursión a estos sitios.

Por ello, abordaré solamente *Los cimientos del artista dibujante y pintor*, en donde Landesio describe las bases de la geometría y presenta la aplicación de los principios de la perspectiva. Este tratado es muy importante, ya que sus alumnos de, entre los que se encontraba José María Velasco, fueron los encargados de realizar las láminas que lo ilustran.

En uno de los apartados del texto mencionado trata acerca de la línea del horizonte, ya que de ésta depende la deformación que puedan presentar los objetos. Landesio indica:

Lo más conveniente, agradable a la vista y ventajoso para la pintura, lo que enseñó y practico yo mismo, es cuando el horizonte perspectivo coincide con el verdadero, lo que se verifica cuando la sección del cono óptico es vertical; porque sólo entonces todas las verticales de la escena se hallan perpendiculares al horizonte y paralelas entre ellas. Por eso todos los casos en que el horizonte perspectivo se separa del verdadero los dejo como desventajosos, o más bien como un modo vicioso de ver y escoger (Landesio, 1886).

Aunque la ubicación material de la línea del horizonte dentro de la pintura depende de la intención del artista en cada obra, Landesio se deja ver en las instrucciones anteriores: que es necesario que la imagen sea agradable pero que no deje de seguir lo que se conoce como “sección áurea”. En *Los cimientos del artista*, el maestro menciona que debe existir una proporción de uno a uno y medio entre el cielo y el terreno que se divide por la línea del horizonte ilustrándolo en la lámina 25 de la publicación. Ninguno de ellos lo aplica al pie de la letra en todas sus obras, pero aparece más o menos constante como lo vemos en las obras de Velasco, *El Citlaltépetl* (ver imagen 2), así como en la obra de Landesio *El valle de México desde el cerro del Tenayo* (ver imagen 3).

Es por tanto que aunque el texto de Landesio mantiene connotaciones científicas en la mayoría de los términos, en este sentido no es muy exacto y deja a los alumnos la interpretación individual de las proporciones armónicas. Sin embargo les da una regla general que si bien no la utilizan perfectamente se acerca mucho para generar lo que él llama “imágenes agradables y armónicas.”

Las ocasiones en las que José María Velasco no cumplió con la regla de la ubicación de la línea del horizonte, ocurre cuando el paisaje vuelve a ser fondo de lo que se quiere realmente representar, como alguna escena costumbrista tal es el caso de *la Alameda de México [Un paseo en los alrededores de México]* (ver imagen 4). En estas obras, aunque el paisaje no es tributario de una escena como ocurre con la obra de Landesio, sí llegan a cohabitar como complementarios, un

elemento con otro, es decir que si se llegara a alterar alguno de estos aspectos se perdería el significado de la obra.

Otras ocasiones en la que ubica evidentemente baja la línea del horizonte, por debajo de la mitad del cuadro, son las vistas marítimas que hace en 1889, aunque quizás en estas obras es con el propósito de recalcar una continuidad cromática entre el cielo y el agua del mar. En la serie de cinco cuadros titulada *Lumen in coello* (imagen 6), las cuales además de ser atípicas en cuanto a su temática religiosa (ya que ilustran el tema del Buen Pastor) presentan una línea del horizonte demasiado baja, que Velasco no había utilizado anteriormente en sus pinturas. Además los colores que usa en esta serie son mucho más oscuros que en el resto de sus obras, todo esto hace que la serie sea mucho más contrastada que lo que había trabajado hasta el momento, aunque sin dejar de lado este espíritu romántico que su maestro le había infundido. Estas pinturas nos sirven de igual manera para hablar sobre el estilo que impera en la forma de pintar de estos dos artistas. Se ha dicho repetidamente que la obra de Landesio tiene un aire romántico, pues en sus pinturas podemos ver cómo el tratamiento de las nubes y naturaleza corresponden a una idealización de los mismos. La paleta cromática, aunque presenta contrastes altos para diferenciar los planos sin perder una continuidad en los tonos claros predominantes, les sirve a ambos para resaltar aspectos como personajes o zonas del paisaje relacionadas con sus ideas políticas. Así, el estilo pictórico de estos dos autores converge en la idealización de las formas y momentos dentro de un mismo marco geográfico que fundamentaba ambas visiones: el Valle de México.

En *Los cimientos del artista*, Landesio también ofrece una serie de instrucciones sobre cómo se deben tratar formalmente los distintos objetos, para lograr el mayor realismo posible y al mismo tiempo lograr que transmitan aquello que el pintor desea. Un punto importante que trata son las sombras, ya que son las que permiten distinguir a los objetos entre sí, lo cual se ilustra en su lámina 23. Además, considera a las luces como una herramienta para transmitir el naturalismo que busca y para causar un impacto diferente. José María Velasco, por ejemplo, usa una luz mucho más marcada en la serie de *Lumen in Coello* (imagen 6), diferente a la que recurría en todos sus cuadros anteriores porque en ésta tiene una connotación religiosa.

En cuanto a lo que se enseñaba en las clases acerca del uso de la luz y sombras Landesio dice:

La luz es de dos clases, natural y artificial; la natural es la que emana del sol y la que recibimos aún de la luna, y la artificial la que nos procuramos por medio del fuego. El sol nos proporciona tres clases de luz: la primera que es la más fuerte, se recibe directamente de él, y se llama luz de sol; la segunda es la que se recibe de una superficie iluminada por el sol, y se le dice reflejada: la tercera es la que se disfruta en un lugar abierto sin sol y es llamada difusa (Landesio, 1886).

Así entonces, el uso de las sombras en las obras de Landesio y Velasco es muy cuidado. Tanto en paisajes abiertos, como en los casos de *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo* (imagen 3) de Landesio como en la obra de *La caza* (imagen 7) de Velasco, la luz es una forma en la que se resalta aquello que le interesa al autor, ambos usan las nubes y otros objetos para crear sombras.

En el caso de la obra de Landesio se ilumina la escena y los poblados, y se aprecia muy claro también el nopal ubicado en un costado. Es decir, acentúa aquello que caracteriza a México: sus poblados, su gente (que no por casualidad es un grupo indígena), así como el nopal que es vegetación endémica de México. Cosas propias del país le sirven para unificar la identidad nacional.

En el caso de obra la de Velasco, la iluminación con el cambio de sombras es más sencilla en el sentido de que no hay tantos juegos con las nubes. Queda iluminada únicamente el área central de la obra, una sola escena que resulta ser mucho más dinámica que la de Landesio. José María Velasco incluye como fauna local un venado en movimiento, mientras que el nopal, casi en tinieblas, aparece solamente como eco de la obra de Landesio, deja de ser el punto focal pero sigue dejando una constancia de la identidad nacional.

Otra enseñanza de Landesio que se traduce en la pintura de José María Velasco es la reflexión en los espejos de agua: en la lámina 25 de *Los cimientos del artista* se muestra también el juego de ángulos que se debe seguir para realizar de forma correcta los espejos, o, dicho de otra forma, cómo el agua refleja la luz que es reflejada a su vez por los objetos aledaños a ésta. Se trata de un fenómeno óptico en el que parece que el agua contiene los objetos en dirección contraria pero con los mismos ángulos en el que incide la luz sobre ellos, es por esto que se le denomina “espejos”. Para ejemplificar este fenómeno en una obra se puede utilizar de nuevo *La caza*. Aquí se ven las dos figuras humanas espejeadas pero de forma borrosa en el agua, de la misma forma se refleja la luz que incide directamente sobre el agua y a su vez ilumina parcialmente a las personas mencionadas.

Por otra parte, Eugenio Landesio dedica todo un capítulo de su tratado para la enseñanza de la perspectiva aérea de la que dice lo siguiente:

Bajo este nombre (perspectiva aérea) se entiende la modificación que sufren las luces, sombras y colores de los objetos por la interposición de la atmósfera que media entre ellos y nosotros. Como se ve en la naturaleza una disminución continua, y en degradación del tamaño de los objetos a medida que se alejan de nosotros, hasta que concluyen en puntos invisibles y desaparecen; del mismo modo, pero con causas muy diferentes, sufren en la fuerza del claro y oscuro la brillantez de los colores, hasta confundirse completamente. La primera depende de los radios visuales; y la segunda de la atmósfera, que interponiéndose entre nosotros y los objetos, hace que estos, perdiendo sus propios colores, tomen más o menos el de la atmósfera que los circunda (Landesio, 1886).

En esta cita se entiende que la perspectiva aérea es la disminución de los objetos en el horizonte, atenuando su color y tamaño hasta confundirse unos con otros. Este efecto Landesio lo describe indicando “que los objetos toman el color de la atmósfera que los rodea”; pero en realidad es un efecto óptico en el que el ojo no alcanza ya a percibir el cambio de las luces que reflejan los objetos a cierta distancia por lo que no se observan definidos y por cuestiones de distancia los más cercanos siempre se verán de mayor tamaño. Una obra de Velasco en la que se observa este fenómeno representado pictóricamente y en la que logra

exitosamente este sentido de continuidad en el paisaje como cuando se observa el natural, es la obra *Pirámide del sol* (imagen 8).

Aprovecho esta misma imagen, para referirme a la representación en perspectiva de la traza de las ciudades. Si bien este es un principio básico para la representación de paisajes académicos, esta pintura de Velasco guarda sus correspondencias con la lámina 7 de *Los cimientos del artista* de Landesio. La lámina demuestra cómo, sobre la línea del horizonte, se encuentra un punto que Landesio llama “principal” hacia el que se dirigen las líneas de los objetos. Es decir, dos líneas que corren paralelas en el terreno terminarán por unirse visualmente en este punto, así dan la ilusión óptica en la pintura de que siguen paralelas hasta el infinito. Se trata del punto que actualmente conocemos como *punto de fuga*.

Este tipo de representación en la que las trazas van disminuyendo su tamaño para lograr una sensación de profundidad, se presenta en obras de Landesio como la titulada *Patio de la Hacienda de Regla* (imagen 9). Aquí podemos ver que aunque las líneas que corren no son perpendiculares a la línea del horizonte, van siguiendo la regla de disminución del tamaño de acuerdo al mismo principio explicado anteriormente.

Como conclusión, retomo el punto inicial: es de suma importancia que los restauradores abordemos las obras de manera integral. No en todos los casos se tiene la facilidad de conocer las enseñanzas que dieron origen a la forma de pintar de un artista, pero en casos como éste, en el que tenemos los tratados y láminas ilustrativas, es nuestro deber como restauradores utilizarlos como herramientas y así tener una mayor comprensión de la obra que será intervenida. Por otro lado, al apoyarnos en la Historia, también podemos realizar contrastes entre las particularidades que encontremos al aproximarnos materialmente al objeto, para ayudar al desarrollo de nuevo conocimiento y lograr la mejor intervención posible.

Por todo lo anterior, quiero terminar mi participación con una pregunta, un pendiente que todavía queda por responder: ¿Cuál es el límite –si es que realmente lo hay– entre el objeto de estudio entre la Restauración y la Historia?

Bibliografía

- Acevedo, Esther (2002). *Catálogo comentado del acervo del museo nacional. Pintura. Siglo XIX. Tomo I*. México: Museo Nacional de Arte.
- Báez Macías, Eduardo (1974) *Fundación e historia de la academia de San Carlos*. México: Secretaría de Obras y servicios de la Ciudad de México (Col. popular).
- De la encina, Juan (1943). *José María Velasco, el paisajista*. México: El Colegio de México.
- Landesio, Eugenio (1866). *Los cimientos del artista dibujante y pintura, compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*.
- Landesio, Eugenio (1992) “La pintura general o de paisaje y de perspectiva en la academia de San Carlos”, en: *Memoria. Museo nacional de Arte*, 4 (1992).
- Landesio, Eugenio (2007) *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl* [ed. original, 1868]. México: Universidad Iberoamericana.
- Livio, Mario (2006) *La Proporción Aurea. La Historia del Phi, el número más sorprendente del mundo*. Barcelona: Ariel.
- Moyssén, Xavier. *Eugenio Landesio, teórico y crítico del arte*.

- Moyssén, Xavier (1997). *José María Velasco, el paisajista*. México: Círculo de arte.
- Ramírez, Fausto (2001). *La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Imágenes

Imagen 1



Eugenio Landesio. *Perspectiva tomada desde la antesacristía del convento de San Francisco* (Antesacristía del convento de San Francisco), 1855. Óleo sobre tela, 82.5 x 115 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA

Imagen 2



José María Velasco, *El Citlaltépetl*, 1897. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Arte, INBA

Imagen 3



Eugenio Landesio. *El valle de México desde el cerro del Tenayo* 1870. Óleo sobre tela, 105 x 213 cm.
Col. Museo Nacional de Arte, INBA

Imagen 4



José María Velasco, *Un paseo por los alrededores de México*, 1866 Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Arte, INBA

Imagen 5



José María Velasco. *Mar Atlántico*, 1889. Óleo sobre tela, 45 x 61 cm

Imagen 6



José María Velasco. *Lumen in Coello*, 1892. Óleo sobre tela. Colección particular

Imagen 7



José María Velasco, La caza, 1863. Óleo sobre tela. Col. Museo Nacional de Arte, INBA

Imagen 8



José María Velasco. pirámide del sol 1878, óleo sobre tela, 29 X 44 cm . Col. Museo Nacional de Arte. INBA.

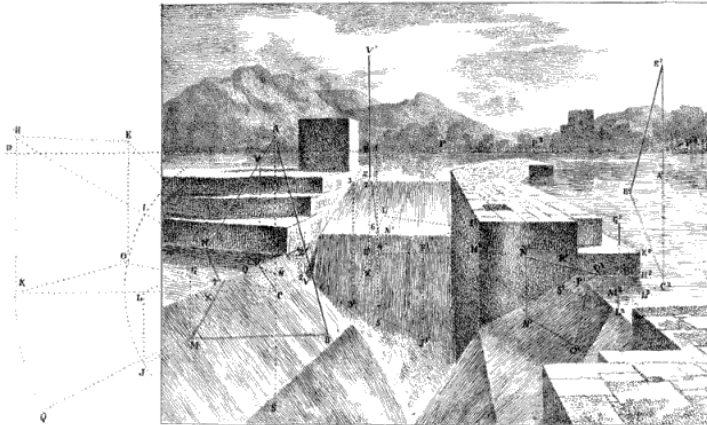
Imagen. 9



Eugenio Landesio. Patio de la Hacienda de Regla, 1857. Óleo sobre tela, 45.5 x 63.5 cm. Col. Museo Soumaya.

Láminas tomadas de *Los cimientos del artista*:

Lám. 25*



Lám. 23*

