

La maleta [Universal] de
Alexander von Humboldt,
viajando de la *Encyclopédie*
(1751-1772) al *Kosmos* (1845-1847).
Diálogos ininterrumpidos
entre las ciencias y las artes
— Román de la Calle

138/161

La pintura de paisaje viene a ser como una especie de descripción fresca y animada, apta y eficaz para difundir el estudio de la naturaleza.

A. von Humboldt, *Cosmos*, 1845

[1]



I

Se cumplen y celebran –justamente en estos márgenes cronológicos, que con marcada exactitud nos arropan– los 250 años del nacimiento del explorador, científico y polímata Alexander von Humboldt (Berlín, 14 de septiembre 1769 -6 de mayo de 1859).

A veces pienso que el azar tiene memoria y nunca es aleatoria, del todo, su secreta actividad, al barajar sus cartas o lanzar sus dados, para darles cabida, como un reto, entre los pliegues del destino. Me explico. Hace justamente un año –en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València-Estudi General, y concretamente en la sala denominada (como justa memoria histórica) “de la Academia”–, dábamos cabida a una motivada exposición, programada para conmemorar la creación oficial, el 14 de febrero de 1768, de una relevante e ilustrada institución, muy nuestra: la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Conocida entidad académica, pues, que ha cumplido también sus 250 años, contando en su haber peregrino diversos socorridos traslados a otros lugares de la ciudad, en cumplimiento de sus reconocidos menesteres reformistas, consistentes en reestructurar los estudios y el desarrollo planificado de las Bellas Artes, en aras del progreso socioeducativo, de la perfección del gusto y

[1]

Alexander von Humboldt con traje de viajero naturalista de Karl von Steuben, 1813, publicada en Alexander von Humboldt, *Une amitié de savants au siècle dernier: Alexander von Humboldt et Achille Valenciennes, correspondance inédite*, par J. Théodoridès. Paris, Specia, 1965. Biblioteca Historicomèdica Vicent Peset Llorca, Universitat de València.

de la investigación estética, junto a la defensa de los fondos patrimoniales del país y del avance interdisciplinar de las ciencias y las artes. Indiscutible y sólido programa ilustrado, propiciado desde la habilidosa política borbónica.

El hecho, altamente significativo, a nuestro modo de ver, de que la Academia se instalase, en sus orígenes, en los espacios universitarios de la ciudad, ha de considerarse, sin duda, un dato sumamente particular en su simbolismo, dado el fuerte encaje municipalista, que, de forma directa, aquella decisión comportaba.

No en vano, la Reial de Sant Carles y el Estudi General, durante casi un siglo –en concreto, hasta aplicarse los efectos directos de la desamortización de Mendizábal sobre el Convento del Carmen (1838), donde, a continuación, se trasladó la Real Academia, con su Escuela de Bellas Artes, liberando espacios que, sin duda, ya requería y necesitaba, para sí, la propia universidad–convivieron y colaboraron en el conjunto desarrollo de la bisagra artística y científica, como es fácil constatar con solo frecuentar los correspondientes fondos históricos patrimoniales –dibujos y grabados, pinturas y cartones, ilustraciones y mapas– que conforman, respectivamente, las colecciones científicas y artísticas de ambas instituciones.

Pero, siguiendo tensionando, con una nueva vuelta de rueca más, los hilos de un programado destino, resulta que se está preparando en la actualidad –justamente en esa misma sala histórica, ya citada, “de la Academia” del Centre Cultural La Nau, donde precisamente desde el xviii la Real de San Carlos impartía su docencia y exponía oficial y periódicamente sus obras–una muestra transdisciplinar en torno al “Sistema Humboldt. Pensar/Pintar”, que, de alguna manera, comporta un nuevo reparto de cartas providencialmente marcadas–esta vez, aplicado ya el resultado que se derive hacia la investigación artística–por la mano decisiva de Nuria Rodríguez Calatayud (València, 1965), a la vez artista y comisaria, investigadora y docente, justamente adscrita al eslabón histórico citado/derivado de aquella histórica Escuela de Bellas Artes, transformada a su vez, de manera oficial (1978), en Facultad, dentro de la estructura universitaria de la Universitat Politècnica de València.

Digamos además, para poner, *comme il faut*, los puntos sobre las íes, que se trata de una protagonista totalmente obsesionada, desde hace tiempo, no solo con el relevante personaje (Humboldt), sino también atraída por su compleja historia circundante. Fruto directo, tal contexto, de la herencia del pensamiento ilustrado y del injerto habido con el nuevo marco romántico emergente, en cuya bisagra cronológica vivió. De hecho, Alexander von Humboldt fue hábilmente proclive, además, por su vital y

radicalizada dedicación, a proyectar sintéticamente ambos sustratos filosóficos de la época / Ilustración & Romanticismo en el entorno natural, que, a caballo entre las ciencias y las artes, le seducía de forma apasionada. Su visión enciclopédica, su afán metodológico, su rigor empírico, junto a su capacidad descriptiva/narrativa y su sistemática aproximación simultáneamente estética y científica a la historia natural, para divulgar el conocimiento y asentar estratégicamente el recurso artístico como elemento ilustrador y pedagógico fundamental, era algo que claramente deseaba implantar, como influyente modelo conjunto de investigación. Todo ello son, pues, elocuentes testimonios de su evidente y comprometida adscripción a la época –pródiga en transformaciones y cambios– que le tocó vivir, disfrutar y compartir activamente.

Se entenderá, por tanto, que nuestra investigadora se haya involucrado abiertamente en el estudio/interpretación creativos de las aventuras viajeras humboldtianas, así como en el seguimiento hermenéutico de las citadas experiencias estéticas, subyacentes a tales afanes documentalistas, como es bien conocido, a través de los resultados de sus diversas actividades intercontinentales –fruto de sus viajes–insertas, asimismo, en sus arracimados y plurales descubrimientos científicos.

Hace tiempo que conozco tales derivas y en ellas, incluso, alguna que otra vez, me he visto involucrado, al socaire de las propuestas y trabajos de la profesora Nuria Rodríguez. Tales son, al fin y al cabo, las claves del presente caso, que concita, de nuevo, nuestra actual colaboración en la propuesta expositiva global comentada junto a otras destacadas aportaciones y rastreos creativos suyos.

Activando, pues, las relaciones entre las fechas celebradas, en tales 250 años, es fácil constatar que el hilo conductor que hilvana el contexto cronológico implicado es precisamente –como acabamos de indicar– tanto la fuerte “tradición ilustrada” como el salto hacia el “pensamiento romántico”, de los cuales los distintos protagonistas implicados –que irán desfilando por nuestras reflexiones y párrafos– hacen uso, paralelamente, al potenciar y consagrar, como clave revulsiva, la prometedora “llegada y desarrollo de la modernidad”, *pari passu*, entre los repliegues dialógicos de las artes y las ciencias, a caballo sobre la frontera común de ambos intensos siglos, el xviii y el xix.

En resumen, especial interrelación, sumamente determinante, podemos descubrir, tras las huellas de Humboldt, en tres singulares dominios, conectados interdisciplinariamente: a) las aspiraciones empíricas, aplicadas al estudio directo de la ciencia natural; b) los recursos estéticos plurivalentemente expandidos en su

quehacer, y c) la potencialidad filosófica, abierta a la generalizada sistematización unitaria, proyectada afanosamente desde y en los más diversos planteamientos y dominios.

Quizás, además, todo ello pueda ser rastreado, en paralelo, tanto en los entresijos de la propia maleta viajera de Humboldt y/o en los fondos de la Biblioteca Histórica de La Nau, como posiblemente también podrían rescatarse determinados flecos de esas memorias diacrónicas entre los legajos de otros archivos patrimoniales valencianos, como será plausible apuntar en su momento.

Incluso, si se me permite la osadía imaginativa, podríamos jugar metonímicamente—la parte por el todo—a interpretar los hechos y puntualizar los contextos en los cuales nos vamos a mover, en esta compleja cita expositiva, primero tras los pertinentes y necesarios *preludios ilustrados*, conectados directamente con el *espíritu enciclopedista* y, luego, a través de las lecturas selectivamente entresacadas para la ocasión, de tres emblemáticos bloques de investigación, aparecidos, todos ellos, en el marco alemán de ese efervescente siglo: 1) la obra *Aesthetica* (1750) de Alexander G. Baumgarten (1714-1762); 2) toda una serie de escritos, de un mismo autor, sobre la “Naturphilosophie”, así como otro trabajo suyo sobre *Las relaciones entre las artes figurativas con la naturaleza* o también las conferencias recogidas/publicadas, como *Philosophie der Kunst* (1802-1805). Se trata de Wilhelm J. von Schelling (1775-1854); y, por fin, como colofón interreferencial 3) la obra cumbre *Kosmos* (1845), del propio Alexander von Humboldt, que no debe arrastrarnos a dejar en el olvido otras aportaciones suyas, como *Essai sur la géographie des plantes* (1805), *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (1810) (auténtico “modelo” de trabajo seguido, bajo su influencia, por toda una serie de artistas europeos y latinoamericanos), o *Essai politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne* (1811) y *Tableaux de la Nature* (ediciones de 1808 en alemán y de 1826 en francés).

La dedicación de Humboldt a su sistemática tarea viajera, investigadora, descriptiva, narrativa y representativa, supone un auténtico diálogo entre imágenes y palabras, que desarrolló con su equipo de trabajo, en el que destaca especialmente Aimé Bonpland (1773-1858). Juntos viajaron entre 1799 y 1804 en la expedición americana, interesados ambos en conocer la amplia variedad de realidades físicas, naturales y socioculturales de aquel inmenso continente. Llegaron a Venezuela a finales de 1799 (a Cumaná) y se fueron desplazando hacia el sur, en un viaje zigzagante / de ida y vuelta por el interior de la región del Orinoco (hasta cerca de Río Negro, zona de contacto entre los actuales territorios de Colombia, Venezuela y Brasil). Luego pasaron a Cuba (1800), a Cartagena

de Indias (1801), internándose en el Virreinato de Nueva Granada, que cruzaron de norte a sur (Colombia, Ecuador y Perú actuales). Tras embarcar, de nuevo, hacia Acapulco, entraron en el territorio mexicano (entre 1803 y 1804), llegando a Guanajuato, al norte, y a Veracruz, al este. Humboldt pasó posteriormente a Cuba y a Estados Unidos. De ahí retornó a Europa (a Burdeos). Tal fue el periplo de su viaje. Pero luego, tras su retorno, dedicó el resto de su vida a escribir, sistematizar sus materiales y a publicar sus trabajos, con una intensa vida de relaciones científicas y sociales sorprendentes.

Un acercamiento estudioso, por reducido y puntual que fuere, a este vasto e inabarcable programa, sería sencillamente utópico. Pero quede aquí formulado el reto, al menos, como un simple esbozo del posible recorrido deseado, por nuestra parte y por la de la profesora Nuria Rodríguez, a caballo, en su caso, entre la investigación y la creación plástica... *D'après Humboldt*.

II — Entre *Naturalia* y *Artificialia*

Vayamos, pues, por partes. De hecho, la dedicación al estudio del siglo xviii, desde el ámbito específico de la filosofía, potenciando selectivamente los encuentros con el dominio de las Bellas Artes, influyó, por cierto, en nuestras crecientes preocupaciones en torno a los diálogos entre el arte y la educación de la época. Y justamente en tal charnela cronológica del xviii es cuando se produce un importante relevo entre los precedentes *cabinets de curiosités* / *Wunderkammern* y el nacimiento social de los museos, en el Siglo de las Luces. A decir verdad, las *Cámaras de las maravillas* fueron históricamente los indiscutibles y operativos antecedentes de los museos, en sus múltiples variedades.

Las colecciones de objetos extraños y raros, junto a obras valiosas resultantes de la actividad humana, fueron durante siglos—en especial xvi y xvii—más que conocidas, hasta el extremo de ser bautizadas, estudiadas y catalogadas históricamente, tales agrupaciones, con los nombres de sus famosos propietarios.

Es justo entender que en la época de los descubrimientos y viajes de exploración se incrementaron tales afanes coleccionistas, en el contexto europeo. En realidad, se podrían diferenciar evidentes dualidades entre las *Wunderkammern* y las *Kunstammern*, si se hubieran perfilado, en su pureza respectiva, las distintas colecciones, aunque en la mayoría de los casos no fue así, al decantarse comúnmente hacia la heterogeneidad. En realidad, esa bisagra conceptual y distintiva no se hace funcionalmente clarificadora hasta la época de la Ilustración. Y ese paso significará ya la diferenciación oficial y sistemática entre los *museos de arte* y los *museos de historia natural*.

No en vano, en esa misma coyuntura, se fija la expresión *Beaux-Arts*, y se apunta el “Sistema de las Bellas Artes”, no solo para ordenarlas, en sus famosos seis dominios de entonces (las Nobles Artes), sino además para marcar perfectamente las diferencias, por una parte, entre el Arte y las Artesanías y también, por otra, entre el Arte y la Ciencia, con el explícito fin de hacer directo hincapié en los ámbitos correlacionados de la belleza y el gusto.

En este sentido, la obra y la figura de Charles Batteux (1713-1780) desempeñarán un determinante papel en tal contexto histórico, que le llevó a entrar –como reconocimiento– en calidad de miembro de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1754) y de la Académie Française (1761). Sin embargo, Alexander von Humboldt, por su parte, no seguiría precisamente ese camino, ni ese modelo, como tendremos la oportunidad de explicitar. Buscará un “sistema”, sí, pero claramente *interdisciplinar*, tendente a la globalización explicativa del universo, no de carácter *intradisciplinar*. Diríamos que prefirió seguir los sugerentes apuntes de los escritos de Diderot, en la *Encyclopédie*, referidos claramente a la necesidad de potenciar la bisagra relacional tanto de las artes y las ciencias, como de las artes con las artesanías. Aunque tiempo al tiempo.

De hecho, bastante antes de esas crecientes propuestas sistematizadoras dieciochescas (apuntadas restrictivamente desde el dominio artístico, por Batteux), debemos recordar, abriendo la línea de nuestra orientación argumental, que fue en la coyuntura de los nacientes descubrimientos científicos, estrechamente vinculados a las expediciones geográficas –ya en el Quinientos y en el Seiscientos– cuando el objetivo de los ordenamientos y clasificación de cuantos objetos y realidades se hallaban y coleccionaban, siempre tenían como pauta obligada e imprescindible referencia a la misma naturaleza. *Naturalia*, pues. Mientras que, por otro lado, las realizaciones humanas se acogían y acomodaban clasificatoriamente como *Artificialia*, dando lugar, asimismo, a un complejo dominio, que luego exigiría también muchas y depuradas matizaciones.

No obstante, los distintos reinos de la naturaleza pronto fueron, a su vez, los obligados referentes, que dieron lugar a la triple clasificación desplegada entre los conceptos de *Animalia*, *Vegetalia* y *Mineralia*, proyectados en las propias colecciones, recogidas diligentemente, según sus extensiones, en cada *Wunderkammer*. Sin embargo, los deseos de máxima interrelación y las crecientes normas funcionales, habilitadas de cara a la afinación de los estudios pertinentes, no tardaron en imponer cuatro amplias categorías en la diversificación apuntada. Y así es como nos topamos –resumidamente– con el dominio de los *Artificialia*, bajo cuya denominación

se incluyen los objetos creados y/o modificados por el hombre; en paralelo con los *Naturalia*, que recopilan las criaturas y objetos naturales; sin preterir los *Exotica*, que incluyen plantas y animales extraños; y finalmente también los *Scientifica*, que ordenan toda la variedad de los instrumentos científicos históricos y sus diferencias prestaciones funcionales.

Podrá entenderse, por tanto, la sólida riqueza histórica – como contexto inmediato– frente a la que se levanta y apunta el proyecto expositivo de Nuria Rodríguez y el compromiso que hace suyo, al asumir, como contrapunto referencial de su tarea investigadora, el estudio de *las colecciones científicas*, gestionadas, en su diacronía, por la Universitat de València, que tiempo ha celebró ya sus quinientos años de existencia. Fondos que podrían enriquecerse, desde la ineludible bisagra de las relaciones arte/ciencia, también por la riqueza patrimonial de otras instituciones próximas, que mantuvieron una estrecha correlación y consiguieron un solvente *pedigree* en la historia valenciana: el propio Museo de Bellas Artes, que ya está próximo a cumplir sus 180 años, en este curso 2019-2020 (octubre de 1839 se inaugura el “Museo Provincial de Pintura”, quedando bajo los auspicios de la Comisión de Monumentos); y la Real Academia de San Carlos, que, como se ha indicado, ha celebrado recientemente sus 250 años. Y en esos respectivos arcos cronológicos, en el panorama valenciano, han ido conformando institucionalmente sus fondos patrimoniales y sus destacadas herencias históricas, al alimón, las tres entidades.

III — Decantamientos y tránsitos de *l'artiste savant* al científico artista

Debemos reconocer que entre los fundamentos de la *doctrina clásica francesa*, que desde el xvii se articuló y fue clave en los dominios de su hegemonía, de su influencia europea y de su consolidación académica, existió una

determinada normativa, que sirvió para pautar las *cualidades que debían definir al artista ideal*, como destacado sujeto de la práctica adscrita a los *Artificialia*. Y esa idealidad se convirtió, consecuentemente, en aspiración y pauta común del mundo académico, en el resto de Europa.

Así, en el marco de las academias el hecho de que su principal tarea estatutaria fuese la docencia y la práctica de taller, es decir, la preparación de los artistas, por mandato institucional, nos lleva a pensar que el puntual seguimiento / control de las estrategias pedagógicas vigentes en las reales academias europeas, activas en la época, debería ser uno de sus planes determinantes.

- a. Sin duda, en tal sentido, la conformación de una biblioteca adecuada, especializada en las tareas artísticas, su historia y sus técnicas, modelos y procedimientos se convirtió en objetivo fundamental. Gracias a esta entrega histórica, se explica el considerable fondo bibliográfico acumulado—adquirido pauladamente o conformado por donaciones destacadas o intercambios con otras entidades—que se disfruta en los diversos fondos patrimoniales actuales, en los diferentes países.
- b. Otro tanto cabe afirmar de los materiales e instrumentos docentes requeridos, según las especialidades implicadas, de dibujo, grabado, pintura, escultura y arquitectura, así como de los conocimientos paralelos / complementarios requeridos para su formación y desarrollo: botánica, anatomía, matemática, geometría...
- (Siempre he pensado que el hecho, altamente significativo, de que la Real Academia cohabitase con la Universitat de València desde 1768 hasta 1848 no pudo ser algo simplemente casual o aleatorio. Piénsese lo que debió representar, por cierto, como mutua influencia ejercitada, la copresencia del profesorado especializado en estas materias “comunes”—precisamente en ambos estudios—compartiendo edificio, estrategias, información y hasta proyectos).
- c. Como especial factor, debe subrayarse además el perfil ideal que la educación artística de aquella coyuntura, académicamente, requería, de acuerdo con la heredada doctrina clásica, por la vía del poder monárquico y la paralela presión de la generalizada cultura francesa, en el contexto europeo. En concreto, para la formación del artista se apuntaban, de forma oficial, conjuntamente tres cualidades / requisitos, surgidos del encuentro entre la presencia metodológica de *le génie, l'art et la science*.

Pero atendamos, con mayor flexibilidad y distinción, al apuntamiento estratégico de esta trilogía de causas eficientes, de cara a la formación pautada de los artistas.

El génie era como la base natural de las aptitudes del sujeto. Exigiendo su presencia—el marco académico—en sus implicaciones, se atendía a toda una posible gama de registros, capaces de conducir al sujeto más allá de la simple artesanía y del contexto regulador de los gremios. Es decir, las palabras paralelas a la descripción del genio podían ser—en su activa mixtura—imaginación, intuición, inspiración, fuerza interior, gusto, juicio o libertad creadora. Conviene recordar, en este sentido, cuál era el *dictum* consagrado

y ampliamente divulgado de la Real Academia Francesa: *Libertas artium restituta*. Su misión y su objetivo era “conseguir la libertad de las artes”. Un adagio que cruzó Europa.

Como segundo concepto, el *art*, en cuanto *techné*, implicaba tanto el dominio de la doctrina como la apropiación efectiva de las reglas, es decir, tanto los procedimientos y programaciones previas como la ejecución y el control operativo de las tareas pertinentes. Lo cual suponía, a fin de cuentas, el adecuado encuentro entre ambas exigencias indicadas, entre naturaleza (*génie*) y arte (técnica), es decir, entre concepción y la realización controlada de las obras.

El tercer paso, que aquí nos interesa de forma muy especial, es la eficaz copresencia, en la citada trilogía de la doctrina clásica, de la *science*. Algo ciertamente novedoso, en relación a las anteriores tradiciones recibidas: la *griega* y la *latina*, como determinantes palancas de la tradición imperante, pero también algo nuevo frente a la intensa *influencia italiana del xvi*. ¿Qué suponía realmente la irrupción, en la historia, de esta nueva exigencia, que iba a condicionar tantas cosas?

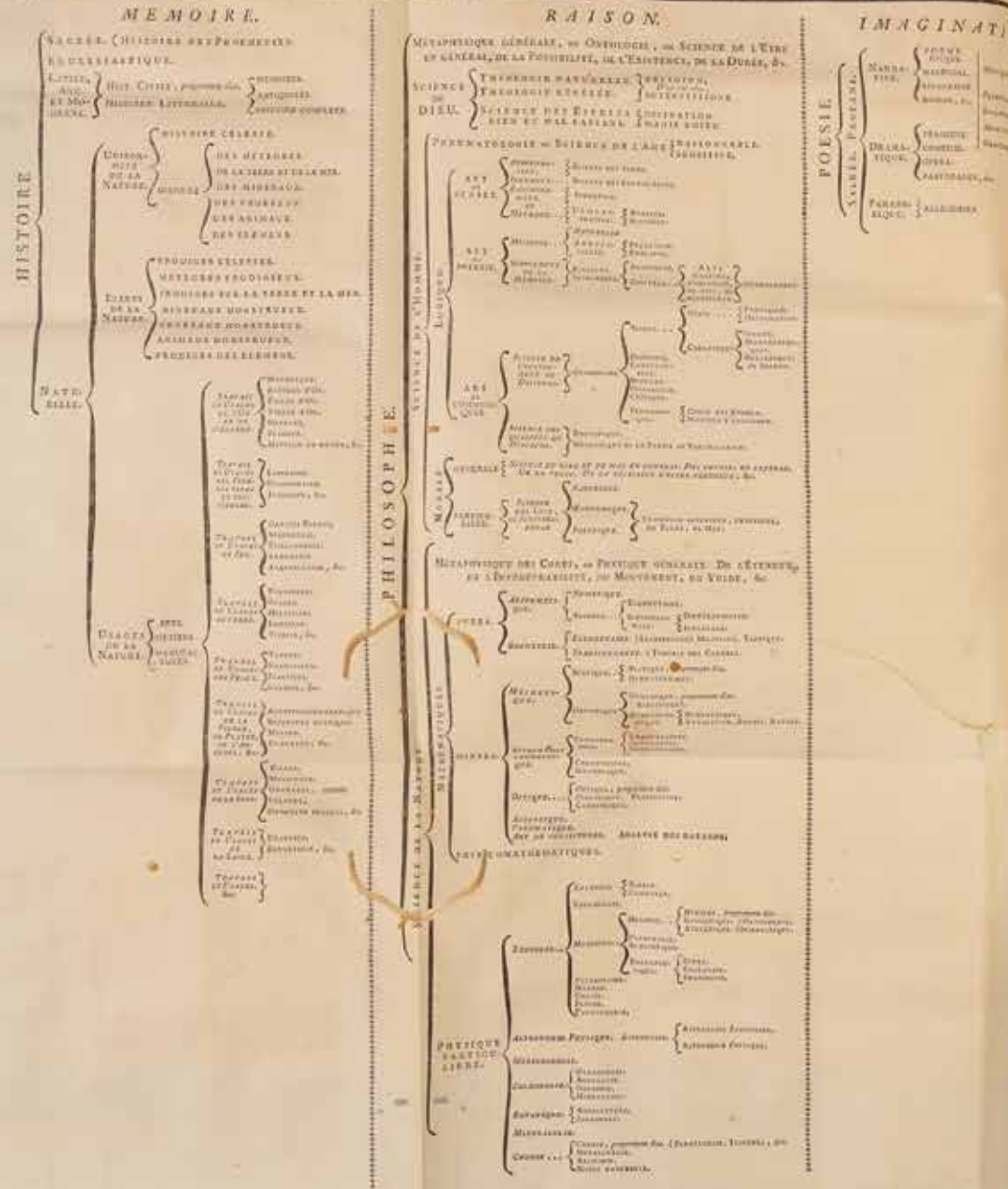
Piénsese la noción de ciencia—aquí—como una especie de “enciclopedia de saberes”, exigida y reclamada para mejor alimentar las crecientes exigencias de las posibles obras de arte y enriquecer / perfeccionar las acciones cualificadas del propio artista. Se apunta así el novedoso y potente ideal, propio de la época, que supone convertir al artista en una especie de sabio y se perfila, en paralelo, un gusto expansivo a favor de un arte y una poesía nutridos, también, de ciencia y puestos al día, es decir, reforzados por el saber.

Sin duda, esta tendencia académica (interés matizado por las relaciones del arte y de la técnica, por ejemplo, como asimismo de las ciencias y las artes) tendría también suma relevancia internacional a la hora de plantear aportaciones fundamentales en los diálogos viajeros entre el arte y la naturaleza. Pero luego, a su vez, se irá resintiendo y eclipsando, frente a otra concreta orientación académica emergente (*ars versus technica / scientia*) cuando se replantee, a fondo, la sistematización escolar del universo de las artes (Charles Batteux), distinguiéndose identitariamente de la artesanía y de la ciencia, a lo largo del propio siglo xviii.

Un buen ejemplo—incluso paradigmático—de este enfrentamiento de opciones en pleno siglo xviii quedará patente y recogido en la propia *Encyclopédie*. Oposición evidente y radicalizada, la que se plantea entre el artículo “Art” de Denis Diderot y la voz “Beaux-Arts” tomada/resumida de las obras de Ch. Batteux, que se enfrentan, sin mediaciones posibles, en sus respectivos planteamientos. Nos topamos, pues, con dos mundos, que se opondrán, defendiendo

SYSTÈME FIGURÉ DES CONNOISSANCES HUMAINES

ENTENDEMENT.



ENCYCLOPÉDIE, OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS.

A

A est la première lettre de l'Alphabet, ou la première voyelle de l'Alphabet. Elle est simple et brève, et sert à commencer un mot, ou à séparer deux mots. Elle est toujours prononcée avec une voix forte, et est le plus facile à prononcer. Elle se fait en ouvrant la bouche de manière à laisser passer l'air sans résistance.

On dit que la voix de l'Alphabet des Hébreux étoit la même que la nôtre, et que les Latins de les autres peuples de l'Europe ont imité les Grecs dans la forme qu'ils ont donnée à cette lettre. Selon les Grammairiens Hébreux, & la Grammaire générale de P. R. p. 11. L'Alphabet se fait (selon les uns) par l'Alphabet, & se fait par l'Alphabet de la voix qui lui est propre. Cette fois l'Alphabet de la voix est simple et brève, et se fait en ouvrant la bouche de manière à laisser passer l'air sans résistance. C'est ce qu'on appelle l'Alphabet simple, ou l'Alphabet de la voix. On dit aussi que l'Alphabet des Hébreux étoit la même que la nôtre, et que les Latins de les autres peuples de l'Europe ont imité les Grecs dans la forme qu'ils ont donnée à cette lettre. Selon les Grammairiens Hébreux, & la Grammaire générale de P. R. p. 11. L'Alphabet se fait (selon les uns) par l'Alphabet, & se fait par l'Alphabet de la voix qui lui est propre.

Quelques Auteurs (Cicéron) disent, que lorsqu'on lit un mot, on le prononce par l'Alphabet de la voix, & qu'il est la première voyelle de l'Alphabet.

A

Tome I.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / par une société de gens de lettres; mis en ordre & publié par M. Diderot (...) & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Paris, chez Briasson, chez David l'aîné, chez Le Breton, chez Durand, 1753.



Histoire Naturelle.
Fig. 1. Cérus. Fig. 2. du même.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, "Tome VI – Planches" / par une société de gens de lettres; mis en ordre & publié par M. Diderot (...) & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Paris, chez Briasson, chez David l'aîné, chez Le Breton, chez Durand, 1753. Biblioteca Històrica, Universitat de València

cosmovisiones diferentes, en relación a cómo entender y definir el dominio de las artes, sobre las arenas movedizas de la Ilustración.

Podríamos así hablar, respectivamente, de un acercamiento mimético del arte a la naturaleza y también de una aproximación funcional y analítica de la ciencia a la naturaleza, a través, a su vez, en muchos casos, del concurso y de la mediación artística. Y curiosamente ambas opciones las encontramos perfectamente emparentadas, en el trasfondo histórico que justifica –con su presencia– esta muestra de Nuria Rodríguez que ahora nos ocupa.

Previo al *Kosmos* de Humboldt, asumido como sistema unitario y global, deducimos que se trenzan y acumulan los meandros precedentes, conformados por las numerosas e históricas colecciones de *Naturalia* complementadas, directamente y en paralelo, por series, no menos numerosas de *Artificialia*, cooperando al homenaje conjunto y sostenido a la naturaleza, a través de pinturas, esculturas, dibujos, grabados, libros y facsímiles, pero también de piezas de zoología, entomología y / o malacología.

Sabido es que Humboldt, en sus años de formación, aprendió dibujo y grabado, en Berlín, con Daniel Chodowiecki (1726-1801). De hecho, además de la asistencia a este taller, como aprendiz, ingresó en la Academia de Artes de Berlín, donde llegó, incluso, a participar en exposiciones, entre 1786-88. Es sabido que, asimismo, en París, una vez finalizada su extensa expedición americana, tomó de nuevo clases de dibujo y pintura (1813) con François Pascal Simon, barón de Gérard (1770-1837).

Sin duda, además de pintar él mismo (sobre todo dibujar y grabar) siempre prefirió controlar directamente la cualificación de los trabajos de sus colaboradores y sus encargos, de cara a las ilustraciones de sus trabajos de investigación científica, incluso en sus viajes, y, sobre todo, de sus cuidadas publicaciones posteriores. Decía que se trataba de captar adecuadamente la naturaleza, tanto en los detalles como en el todo. Ese era el reto capital de las representaciones asumidas como documentos. No dudaba, tampoco, en exigir –en esta línea de cuestiones estéticas – la adecuada conciliación, en las imágenes pictóricas, tanto de la exactitud como de lo pintoresco. De estas cuestiones dan fe sus intercambios epistolares con Johann W. von Goethe (1749-1832), otro personaje universal, que postulaba, asimismo, desde el romanticismo, la unidad sistemática del universo y el directo interés por la naturaleza como un todo armónico.

Humboldt, a lo largo de su trayectoria investigadora, no dejó de estimular, con su interés y formación artística, a numerosos pintores (europeos y también latinoamericanos) con su influencia, preferentemente en los núcleos de Berlín y París, para que reajustaran sus programas de trabajo, a fin de que, con una mejor preparación

y siguiendo sus indicaciones, contribuyeran a impulsar el género del paisaje como medio para divulgar una moderna sensibilidad en relación con la naturaleza. La ilusión de Humboldt era ofrecer a los artistas un terreno casi virgen en la historia del arte europeo, que se correspondiera con su propio tratamiento estético (que no exactamente poético) de la materia científica. Todo un manajo interdisciplinar, pues, de ámbitos entrecruzados: ciencia, filosofía, arte e historia.

Tras lo dicho y volviendo al marco histórico académico de la época, debe quedar claro que, tras cualesquiera colecciones institucionales, que conformaban las respectivas visiones / modos de entender el mundo de las *Naturalia*, lo que se constata efectivamente es la historia –la vieja y constante historia– que nos apunta, subraya y explicita *le souci du naturel* que caracterizó, a radice, el fuerte naturalismo clásico, el cual desde el xvii, paso a paso fue consolidando la mirada académica, con determinada flexibilidad y creciente rigor, proyectándola asimismo, primero hacia el periodo ilustrado del xviii y, luego, hegemónicamente, hacia el romántico decimonónico.

En resumidas cuentas, la preocupación por lo natural fue efectivamente versátil, ya que podía fundarse en sólidas raíces filosóficas, involucrarse en profundos ecos religiosos, reivindicar fuertes aspiraciones científicas, agitar diversificadas opciones estéticas, refugiarse –segura– en la tradición compartida, materializar amplios inventarios de fondos patrimoniales o apelar, como la historia nos recuerda, a la investigación de desarrollos técnicos modernizantes.

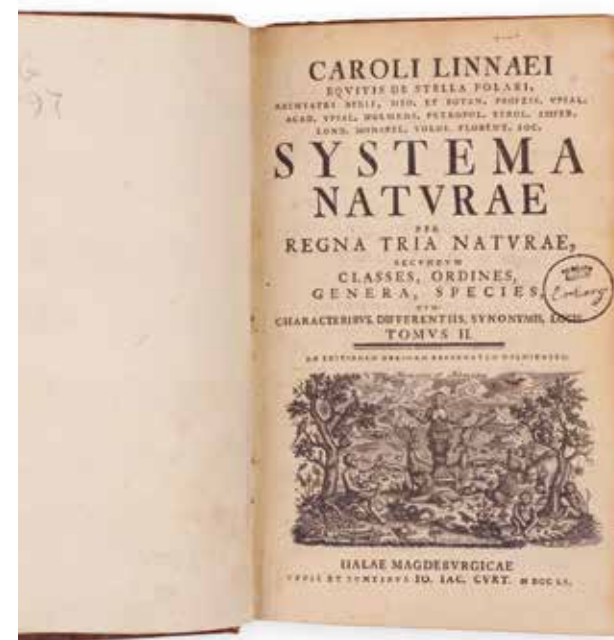
Pero además, lo primero que debemos poner sobre la mesa, analíticamente, en esta histórica y plural devoción por la naturaleza, es el factor común –el principio– que ha fundamentado tanto la tradición de su rendimiento artístico como de su consolidación funcional y científica desde los orígenes clásicos hasta el apuntamiento de las vanguardias.

La mimesis ha sido efectivamente la llave oficial del acercamiento artístico a la naturaleza, que de mano en mano ha ido cruzando culturas y sosteniendo debates. Y también, en esta visita a nuestra muestra actual, para recorrer el abanico de propuestas que se nos ofrecen, de la mano de Nuria Rodríguez –tras la alargada sombra de la maleta de Humboldt– deberíamos llevar como *vademécum* hermenéutico algunas de las claves que han explicado y sostenido la *imitación de la naturaleza*, como teoría, práctica y modelo de intervención.

Concretamente en este camino de aproximación a la enseñanza académica internacional, a los abundantes fondos patrimoniales y a su historia (bien derivara tal aprendizaje hacia la creación estrictamente artística y/o hacia la formación de recursos plásticos funcionales, de cara a la investigación científica correspondiente)



[1]



[2]

[1] Claudio Ptolemeu, *Geografia di Claudio Tolomeo* (...) / tradotta di greco nell'idioma volgare italiano da Girolamo Ruscelli, et hora novamente ampliata da Gioseffo Rosaccio con varie Annotazioni & espositioni & Taulo di Rame (...) Et una breve Descrizione di tutta la terra distinta in quattro libri (...). Venetia, apresso gli heredi di Melchior Sessa, 1598. Biblioteca Històrica, Universitat de València

[2] Carl von Linné, *Caroli Linnaei ... Systema Naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species: cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*. Tomus I [-II]. Praefatus est Ioannes Ioachimus Langius (...). Halae Magdeburgicae, typis et sumtibus Io. Iac. Curt, 1760. Biblioteca Històrica, Universitat de València

nos topamos con un doble imperativo, heredado de las influencias que –como ya hemos apuntado – vinieron a confluír en su desarrollo y consolidación, al socaire de la escuela clásica francesa. El primer imperativo fue, sin duda, *imitar a la naturaleza*. Pero el segundo y no menos relevante consistió, paralelamente, en *imitar a la antigüedad*.

De ahí que se coleccionaran elementos para facilitar y estudiar tal imitación, a la vez que se incrementaban sus fondos con los principales resultados de esos juegos miméticos. Por eso, es evidente que los *Naturalia* acabarían correlacionándose estrechamente junto con los *Artificialia*, tal como nos es dado constatarlo en la propia historia del arte y la memoria del desarrollo de las ciencias, a lo largo de estos siglos.

Ahora bien, la *mímesis* –citada así, en su globalidad– es, por cierto, un fundamento explicativo tan viejo como vago, ya que efectivamente admite versiones plurales y vale siempre en función de sus posibles interpretaciones. Así, es sabido que dicho principio puede desplazarse, hermenéuticamente, desde el *realismo radicalizado* al *idealismo extremo*, pasando además por toda la gama de los posibles *naturalismos*.

Hagamos memoria. Cuando nos paseamos por las muestras de las colecciones históricas (*Naturalia* / *Artificialia*) –entre piezas asumidas como ejemplares, extraídas de la propia naturaleza, por su singularidad o extrañeza y/o entre propuestas realizadas por el sujeto humano, a partir de la creación investigadora, ejercitando la *mímesis* de la naturaleza– debemos tener efectivamente clara la clave interpretativa de la que partimos, convertida –ahora– en pregunta: ¿Cómo se entiende la naturaleza, cómo se asume lo natural? O dicho de otra manera, ante cada pieza expuesta, habría que interrogarnos acerca de *cuál es el modelo de naturaleza* por el que, en cada coyuntura, se han inclinado el artista, el científico o el coleccionista...

Sin duda, Alexander von Humboldt –a quien estratégicamente podemos tomar, en este caso, como oportuna excusa de aproximación al tema o como motivación reflexiva– más de una vez, se preguntaría por *el modelo de naturaleza que convenía imitar* en sus dibujos y representaciones pictóricas, en sus bocetos, apuntes, notas y esquemas gráficos, siempre oscilante, en su praxis documental, entre el panorama de conjunto y el fragmento minuciosamente analítico. De hecho, Humboldt, como ya hemos recordado, había recibido formación artística previa y posterior a sus viajes. Otro tanto cabría rastrear de la mano de todo un conjunto de destacados naturalistas de la época (algunos más de *buffet* que propiamente viajeros) que siempre mantuvieron la imagen dibujada como clave determinante de sus trabajos, tales como C. Linneo (1707-1778), Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), José Celestino Mutis (1732-1808), Jean-Baptiste de Lamarck

(1744-1829), Georges Cuvier (1769-1832) o Charles Darwin (1809-1892), por solo apuntar algunos, en este contexto bisecular.

¿Cómo entender, pues, la naturaleza? Y las posibles respuestas desgranadas se irían escalonando en facetas/opciones distintas, como bien podemos inferir, con solo citar / repasar alguna de ellas. Podemos enumerar, al menos, las siguientes: a) la naturaleza asumida, por su fuerza y rotundidad, como espectáculo, como grandeza y poder exterior; b) la naturaleza cotidianizada y asimilada a la vida misma, en su ordinaria funcionalidad, prendida al *bon sens*, al sentido común y práctico del día a día; c) la concreta naturaleza humana, en su identitaria particularidad suma, es decir, en escenografía que encarna la representación de sentimientos y pasiones, abiertos, a su vez, al estudio correspondiente; d) la naturaleza convencionalmente admitida como estricta verdad científica, como lo universalmente aceptado, como directo resultado de experiencias empíricas, potenciada, por cierto, por los pintores-viajeros y/o los científicos-artistas; e) la naturaleza en cuanto cobijo de lo excepcional y de lo maravilloso, fruto eminente y modelo de la fantasía, de lo exótico y de lo sorprendente; por último, f) la naturaleza perfeccionada, seleccionada por la historia de la representación y por el sujeto-artista, al idealizarla en aras de la propia producción artística.

Es bien sabido que los generalizados diálogos / intercambios entre la naturaleza y el arte han cruzado todas las culturas y se han cobijado históricamente en cualesquiera *Wunderkammern*, hasta consolidarse en buena parte de nuestros numerosos museos. Pero también es cierto que, en nuestras fuentes de pensamiento y cultura, se reconoce justamente que son el bagaje y la herencia aristotélicos –especialmente en su *Poética*– donde históricamente se fundamenta y explícita la teoría de la *mímesis*.

1. *Poética* 1448 b. “El imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez [...] y además todos disfrutan con el ejercicio de la *mímesis*”.

2. *Poética* 1447 a. “[Las artes] son todas *mímesis* [...], pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con *medios diferentes*, o imitan *cosas distintas* o imitan de *formas diversas* y no de la misma manera”.

Es decir, que las preguntas viables que la *Poética* aristotélica directamente sugiere se resumen, de forma operativa, en tres cuestiones: ¿con qué medios se aborda la *mímesis*?, ¿qué es lo que se imita?, ¿cómo se mimetiza? Y a partir de estos hilos, directamente vinculados a la praxis artística (autónoma o heterónomamente sumida),

se irá conformando el ovillo de la teoría del arte más sólidamente establecida, directamente enlazada con la naturaleza y que la doctrina del clasicismo reflotará, introduciéndola definitivamente en el marco académico y en la historia posterior.

La actividad pedagógica de las reales academias y de las escuelas de bellas artes u otros centros docentes especializados europeos irán sistematizando además, de forma progresiva, durante siglos, las diversas maneras de entender la mimesis: a) como *copia* sumamente detallada y escrupulosa del modelo natural; b) como *perfeccionamiento* de la propia naturaleza (selección, combinación, idealización); y c) como *intervención relativamente expresiva y libre* ante el modelo.

En resumidas cuentas, se trata de apuntar un trayecto que académicamente viaja, durante siglos, entre “lo que es” y “lo que puede ser”. Y, a decir verdad, tales vertientes pueden constatarse a lo largo de los materiales expuestos en los *Naturalia* de nuestros museos y fondos institucionales. Es decir, en las minuciosas “Academias” mostradas y extraídas de los fondos conservados; en los numerosos libros de estudios de anatomía, botánica y/o zoología, magistralmente trabajados, como documentos, procedentes de los archivos universitarios; en los paisajes de diversa factura o en las numerosas naturalezas muertas de los museos, que nos hablan elocuentemente de las maneras de entender la *physis* y nuestras complejas relaciones con ella.

En la observación y disfrute de tales obras pueden asimismo estudiarse las *restricciones* impuestas a la mimesis, en la praxis artística, a través de las estrategias de docencia académica. No en vano las reglas y las normas fueron la clave sobre la que pivotó la pedagogía nacida de *l'École classique*. Por eso las academias no dudaron en asignar al artista y a su trabajo una misión social, un rango educador. Y con la misma entrega y rigor se le impondrá igualmente un código de doctrina. Obedeciendo las reglas, el artista alcanzará su meta.

Nos encontramos con una constante labor de comparación entre *imitaciones* y *modelos*, camino que conduce directamente hacia una especie de codificación del arte. ¿Podrá extrañar, pues, el explícito culto concedido a Aristóteles? Existen reglas, cuyo conocimiento es indispensable al artista para triunfar. A lo sumo, se discutirán los contenidos concretos de las reglas, pero no su existencia. Y con este trasfondo nos movemos en esta tensa y dilatada historia que nos ocupa.

Estábamos hablando de restricciones a la mimesis, en la praxis académica, consolidada a través de los siglos. a) Primera restricción: se trata de poder conciliar las exigencias de la *imitación* con las necesidades del *embellecimiento*. Es así como arte (*techné*) y belleza (*kallós*) se armonizan compartiendo un horizonte común

en la praxis artística. Por ello habría que diferenciar entre *rasgos esenciales* y *permanentes* en los caracteres abordados en la mimesis, que no se pueden modificar, y *elementos variables* que sí que cabe alterar, según convenga en el plan de producción trazado. b) Segunda restricción: se puede concebir una imitación servil junto a otra imitación libre (según procedimientos). Es decir, se pueden imitar totalidades o partes de la naturaleza, por elección concreta del proyecto planteado, según sus funciones (como es el caso de los pintores-viajeros y/o de los científicos-artistas, que venimos comentando. De ahí el dominio académico de los diferentes *modelos* conformados, respectivamente, en busca de lo bello, de lo interesante, de lo expresivo, de lo característico, de lo dramático o de lo sublime. Las distintas categorías estéticas entraban, siempre, en directa función, en tales casos.

Sabían los académicos y los científicos, en ello implicados, muy bien, en su tarea docente, que este conjunto de posibles elecciones ejercitadas por parte del artista conlleva en realidad, además, una *construcción de la naturaleza*, la instauración de un modelo, de un lenguaje, de una poética, de una obra de arte, de un documento testimonial. Y, en el fondo, es claro que el artista selecciona bien sea por *preocupaciones estéticas* y/o por *inclinaciones morales*. Por eso, en el fondo de la cuestión, se trata de imitar *lo bello* (buscando la belleza estética), *lo correcto* (propiciando la belleza moral) o *lo característico* (rastreado la belleza prototípica, registrada / inserta entre los propios parámetros científicos).

Pensemos en los estudios y trabajos de investigación del propio Humboldt, en los que parece rastrear numerosas claves de futuras disciplinas –hoy encuadradas incluso entre las ciencias humanas y sociales (geografía, demografía, historia, sociología o economía)– junto a diversificados aportes, característicos de las ciencias naturales (botánica, fisiología, zoología, así como observaciones climáticas, agronómicas, meteorológicas, mineralógicas y otros elementos de cálculo oceanográfico y astronómico o citas y apuntes tomados de otros autores. De hecho cuida la base literaria de sus escritos, para articular una especie de relato, donde siempre la espina dorsal de sus argumentos corre paralela al río de imágenes que aporta. Quizá podamos proponerlo como científico-artista, en este marco histórico que estamos pautadamente recorriendo.

A fin de cuentas, podemos descubrir en nuestra virtual visita al contexto común de los *Naturalia* –como privilegiado de reflexión, junto a la fruición y el interés descubierto por los meandros de la historia– que la naturaleza se “elabora” por convención, a la medida del gusto de la época, según las expectativas de la

bienséance, de lo que se considera adecuado, correcto y deseable. Por tanto, podemos afirmar que la naturaleza se convierte en modelo del arte por selección y estilización, con lo que acabamos por toparnos plenamente también con la concepción idealizada de la naturaleza, en brazos de los planteamientos académicos: *le beau* es el objetivo del arte. (De ahí la expresión consolidada de *Beaux Arts*). Y lo bello supone una naturaleza depurada, que no admite lo imperfecto ni lo extraño. De nuevo, se constata el decantamiento progresivo desde la *Wunderkammer* hacia la *Kunstammer*.

Por eso podríamos hablar, incluso, si se nos permite, de dos estados de naturaleza en la actividad artística. *a) La naturaleza material*, real, empírica, tal cual, que puede seducirnos y atraernos, al encontrarla, en nuestros afanes coleccionistas o mimético-científicos (*la grossière nature*). *b) La naturaleza ideal*, racionalizada, ordenada, elegida y depurada por el espíritu (*la belle nature*).

Pero ¿cuál de las dos es la que debe ser imitada? Se preguntará el academicismo, oscilando, por ello, abiertamente entre dos modelos y dos tendencias: el naturalismo y el idealismo, el rastreo científico o el esteticismo de base, quizás aún sobreviviente en los meandros del romanticismo. Esta es y aquí radica una parte destacada de nuestra propia historia.

Por último, una observación más. Con la *naturaleza de elección*, a la que nos hemos referido –al hilo de los comentarios asociados a la Escuela clásica, como punto de arranque y desarrollo–, el interés se centra sumamente en *la naturaleza humana como modelo*. Y el resto, *la naturaleza del entorno*, sería asumido como escenografía, como el contexto oportuno de la representación. Excepto, claro está, por la investigación científica, que viaja, explorando el mundo, con la bisagra artística como llave maestra frente a la naturaleza.

En pocas palabras, se trata de establecer la diferencia entre la naturaleza como algo *externo* y circundante y la naturaleza *interior* –el corazón humano– que abre un nuevo dominio de preferencias, con lo que el arte se acerca intensamente a la psicología. *Naturalia*, pues, una vez más, *versus Artificialia*. No se tratará de imitar a *toda la naturaleza* ni tampoco a la *naturaleza tal cual*, que obnubilaba a Humboldt, sino de programarla adecuadamente, como reducto creador, a nuestras intenciones estéticas / morales.

De nuevo, la voz normativa de *l'École classique* se dejará oír entre las aulas académicas. Solo interesa, se imita y se selecciona lo bello, una belleza vinculada a convenciones: al gusto y/o a la razón, el buen sentido y la tradición. *La nature c'est la raison*. Bajo la apariencia de la naturaleza, el arte se aproxima, también a menudo, a la *mimesis empírica*, en la investigación proclamada por la ciencia

y/o a la *mimesis idealizada*, que, desde otra óptica selectiva, conforma el modelo de nuestro entorno construido por el arte.

Junto a la *imitación de la naturaleza*, decíamos, la *imitación de los antiguos*. Otro de los tópicos fundamentales de nuestro histórico itinerario académico, en el que, siendo realistas, no podemos entrar en esta ocasión, a pesar de la relevancia que tuvo en el complejo dominio de la imitación. Ya el propio Horacio, en su *Poética / Epístola ad Pisones*, en los versos 268-269, dejó bien claro, sobre el contexto de la mimesis, el consejo de lo que debía hacerse: “[...] Vos exemplaria graeca // nocturna versate manu, versate diurna” (“vosotros deberéis dar vueltas y más vueltas, día y noche, a los modelos griegos”).

Ciertamente insiste en que la originalidad absoluta es un mito, ya que cada artista es tributario de sus antecesores. Y que por ello la imitación es la regla común, por lo cual la antigüedad se convierte paralelamente, además, en fuente intensiva respecto al quehacer artístico. De su mano, la naturaleza y la historia se nos presentan como fundamentales referencias y banderillas para la producción artística.

Es un tópico explicativo del mundo académico reiterar, pues, que los antiguos nos han dado, en sus obras, una especie de “segunda naturaleza”, una naturaleza idealizada y limpia de imperfecciones aleatorias y de confusiones y rasgos identitarios, que son más bien propias de la “primera naturaleza”, es decir, de la real y empírica.

De ahí que imitando a los antiguos diligentemente imitemos también, de hecho, a la naturaleza ideal (*la belle nature*). Al fin y al cabo, *el principio de la imitación de los antiguos* se funda, a su vez, en *el principio de la imitación de la naturaleza*, como ya insistía el viejo Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), que siempre prefería y recomendaba –para imitar– la elección de aquello que mejor pudiera adaptarse a la época, es decir, al gusto del contexto del elector.

IV — Post scriptum

“Sistema Humboldt. Pensar/Pintar” se nos perfila claramente como una oportuna y concreta lección encajonada directamente hacia el interés por la naturaleza,

a través de los siglos, como un panorama de propuestas ejercitadas bajo la compleja y diversificada cúpula de la mimesis artística, de la investigación científica y de la documentación histórica, frente al tema del simple coleccionismo de objetos y de obras, depositados diacrónicamente en las instituciones museísticas entre el *xvii* y el *xix*.

Humboldt era consciente de lo que podía representar, para la historia del arte del momento, el descubrimiento de la importancia del paisaje y la acrecentada sensibilidad estética que suponía,

a través de las investigaciones en torno a la historia natural. Así lo dejó recogido en numerosos fragmentos de sus trabajos, demostrando que no se encontraba al margen de la historia de las diferentes áreas disciplinares que frecuentaba.

“La historia del arte nos enseña cómo la pintura de paisaje, en su autonomía y desligada del elemento histórico, ha tomado importancia y llegado a conformar un género aparte, y cómo, por ejemplo, la presencia de las figuras humanas, en tales representaciones paisajísticas, no han servido, desde entonces, sino para animar una comarca cubierta de montañas o de bosques, para perfilar complementariamente bien los paseos de un jardín o quizás la orilla del mar. Así se ha preparado paulatinamente la diferenciada separación de los cuadros de historia y los de paisaje, cuya mejor distinción clasificatoria ha favorecido el progreso general del arte, en las diferentes épocas de su desarrollo” (Humboldt, 1874).

Apuntábamos, al principio de nuestras reflexiones, cómo la noción de “sistema” aplicado tanto a las ciencias como a las artes, tanto a la naturaleza circundante como al universo en su globalidad –*Kosmos*– va configurándose sostenidamente a lo largo y ancho de la modernidad. Citábamos así a Baumgarten, con su afán de completar el sistema de la filosofía académica con Christian Wolff (1679-1754), con el aporte de su *Aesthetica*, planteada como *cognitio sensitiva perfecta*, en paralelo y en diferencia a la ciencia de la lógica (*cognitio intellectiva*) y asimismo frente a la percepción conjunta, actuante en la vida cotidiana (*cognitio sensitiva imperfecta*). Aportación de un nuevo ámbito filosófico, centrado en una dúplice vertiente disciplinar (estética y teoría del arte).

También nos referíamos a Schelling y su imponente elaboración filosófica, sobre todo en su *Naturphilosophie*, de potente carácter deductivo, en el seno de la impresionante construcción global que su idealismo maduraba. Pues bien, justamente de ambos y de otros muchos pensadores de ese panorama histórico, entre el *xviii* y el *xix*, bebe directamente Humboldt, como se ha demostrado en concienzudos y numerosos estudios que a él se han dedicado, con motivo de este 250 aniversario.

Pues bien, su “sistema” es elaborado inductivamente, debido a su metodología empírica, propia de un investigador científico y conocedor asimismo de la filosofía inglesa de aquella coyuntura. De ahí que en la correspondencia con Schelling se apunten ciertas discrepancias en ambos pensadores, sobre todo de raíz metodológica, como no era difícil suponer. Pero el arco constructivo de sus comunes aspiraciones sistemáticas, con la naturaleza al fondo, es un rasgo fundamental en esa intrahistoria, como modo de entender y explicar el universo –*Weltanschauung*–, que a su vez cobija, con

Nuria Rodríguez ha decidido, a través de sus estudios, afán coleccionista y sus pinturas, llevar a cabo, con la discreción que la caracteriza, una secreta arqueología de su particular coetaneidad estética, convertida, paradójicamente, en espejo retrovisor de cara al futuro...

eficacia, el desarrollo de las artes y las ciencias, siguiendo quizás aquel perfil marcado por Diderot en la *Encyclopédie*, como brevemente hemos intentado apuntar más arriba.

“La constitución de la historia natural, en el clima empírico en el que se desarrolla [en el marco de la doctrina clásica y sus influencias posteriores], no es la experiencia que fuerza, de buen o de mal grado, el acceso a un conocimiento que guardaba celosamente antes la verdad de la naturaleza. La historia natural –que justo aparece en esa coyuntura– es el espacio abierto en la representación por un análisis que se anticipa a la posibilidad de nombrar. Es la posibilidad de VER lo que se puede DECIR, pero que no se podría decir, en consecuencia, ni ver a distancia si las cosas y las palabras, distintas unas de otras, no se comunicaran desde el inicio del juego, en una REPRESENTACIÓN”.

Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*, Cap. V, epígrafe 2, pp. 130-131.

Con este juego, entre ver, decir y representar, que nos ha sido propuesto conjuntamente, en este lance, Nuria Rodríguez ha decidido, a través de sus estudios, afán coleccionista y sus pinturas, llevar a cabo, con la discreción que la caracteriza, una secreta arqueología de su particular coetaneidad estética, convertida, paradójicamente, en espejo retrovisor de cara al futuro. Y, en esa compleja telaraña de ideas, proyectos, realizaciones, apuntes, obras y sugerencias aliñadas –guardada en el trasfondo de su armario-maleta de artista viajera– nos ha atrapado a más de uno, como hasta aquí [en mi caso] he intentado probar.

València, otoño 2019 / primavera 2020