

MISCEL·LÀNIA

L'ÚS DE LES FONTS TEÒRIQUES EN EL *TRATADO DE PAISAJE*
DE JOAN O'NEILLE (1862)

THE USE OF THEORETICAL SOURCES IN JOAN O'NEILLE'S
TRATADO DE PAISAJE (1862)

Andreu Josep Villalonga Vidal
Universitat de les Illes Balears

Resum: A l'hora d'escriure el *Tratado de paisaje*, Joan O'Neill es va documentar emprant diversos textos (espanyols i francesos, sobretot) que fan que es pugui considerar el resultat com una síntesi de la valoració que, a mitjan segle XIX, es tenia de la pintura paisatgista a Europa. S'ha d'advertir, no obstant, que a les línies que segueixen no es podrà dur a terme una anàlisi exhaustiva dels continguts del tractat. Tan sols s'intentarà assenyalar, a grans trets, quina és la valoració del gènere, quin és el seu quadre de classificació i quin és el paper que les fonts principals usades per O'Neill tingueren dins la seva gènesi.

Paraules clau: Joan O'Neill, pintura de paisatge, art del segle XIX, literatura artística, marina.

Abstract: When writing the *Tratado de paisaje*, Joan O'Neill documented himself using several texts (Spanish and French, mainly) which mean that the result can be considered as a synthesis of the assessment that, in the middle of the 19th century, there was landscape painting in Europe. It must be warned, however, that in the lines that follow it will not be possible to carry out an exhaustive analysis of the contents of the treaty. It will only be attempted to point out, in broad terms, what is the assessment of the genre, what is its classification table and what is the role that the main sources used by O'Neill had in its genesis.

Keywords: Joan O'Neill, landscape painting, 19th century art, artistic literature, seascape painting.

Introducció

Abans d'entrar en el tema específic d'aquest article convé donar dues pinzellades que, a manera de context, serveixin per introduir el moment històric i la situació en la qual es trobava la pintura de paisatge quan Joan O'Neill, un dels pintors mallorquins més destacats de la segona meitat del segle XIX, va publicar el *Tratado de Paisaje*. Donades les limitacions d'espai, al·ludiré, breument, a dos aspectes: l'evolució del paisatge com a gènere i el marc pictòric mallorquí del vuit-cents.

Des de que, a principis del segle XVII, la pintura de paisatge va començar a identificar-se a Europa com a un gènere independent, fins a finals del segle XVIII, la representació de la natura es trobava sotmesa a les regles de la composició pictòrica. És a dir, el pintor transformava la realitat natural, que no era considerada suficientment interessant, per tal d'adaptar-la a les normes de la bellesa clàssica.¹ A partir de la Il·lustració es va anar implantant una nova visió de la natura que acabaria per transformar la pintura de paisatge. Els científics començaren a considerar la naturalesa com una entitat canviant, cosa que no encaixava amb l'estatisme transcendent dels paràmetres formals del classicisme.² Amb l'aparició del Romanticisme, la pintura de paisatge va assolir una autonomia plena, situant-se al mateix nivell que la pintura d'història.³ Lògicament, la nova posició del paisatge convidava a la reflexió teòrica i començaren a publicar-se textos monogràfics sobre el nou gènere pictòric.

Pel que fa al context insular, s'ha de dir que el segle XIX fou un període en el qual les distintes tendències estilístiques se succeïren i, fins i tot, es solaparen amb relativa rapidesa. Això no vol dir, però, que des d'una perspectiva àmplia i flexible no és pugui establir una classificació estilística i cronològica per a la pintura insular del dinovè segle.

El classicisme, heretat de l'Antic Règim i transformat subtilment i lenta per la Il·lustració dominà encara el mercat artístic de la primera meitat del vuit-cents, sense gaires interferències, més enllà de les evocacions romàntiques que, a partir de les dècades dels 40, poden apreciar-se en la literatura i el gravat. Durant la primera meitat de segle, la pintura religiosa i el retrat foren els gèneres més importants, però, amb el pas del temps, el paisatge anà convertint-se en el gran protagonista del món pictòric insular.⁴ A partir dels anys cinquanta i seixanta les influències romàntiques, a vegades estereotipades i parcials, començaren a ser perceptibles en els quadres d'alguns pintors com Gabriel Reinés, Joan Mestre o Joan O'Neill. El gir cap a la representació progressivament mimètica i detallada del paisatge local es consolidà cap al darrer terç de la centúria, amb l'arribada del Naturalisme, del Realisme i de l'Eclecticisme.

En qualsevol cas, hi ha una constant a la pintura mallorquina del segle XIX que, fins a cert punt, homogeneïtza les propostes formals dels diferents corrents estilístics i que ajuda a explicar el to conservador de la pintura illenca, es tracta de l'acadèmia. Així, l'Escola de Nobles Arts (fundada per la Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País el 1779) i, des de 1849, l'acadèmia Provincial de Belles Arts exerciren una influència generalitzada damunt tots els pintors destacats de Mallorca.⁵

El tractat i els autors de referència

O'Neill publicà el tractat l'any 1862, just a l'inici de la seva carrera artística. Només feia tres anys que havia començat a pintar a l'oli, encara que es dedicava a l'aquarel·la des de la meitat de la dècada dels cinquanta.⁶ En alguna ocasió s'ha

¹ Javier Maderuelo Raso, *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada editores, 2020, p. 493.

² *Ibid.*, p. 495.

³ *Ibid.*, p. 446.

⁴ Príamo Villalonga de Cantos, *La Pintura mallorquina del siglo XIX desde el clasicismo al eclecticismo (resumen de tesis doctoral)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1988, p. 35.

⁵ Catalina Cantarellas Camps, *La pintura a les Balears en el segle XIX*. Palma: Documenta Balear, 2005, p. 7 a 12.

⁶ Bernat Bennàssar Coll, «Per a una lectura de l'obra pictòrica de Joan O'Neill», *Joan O'Neill 1828-1907*. Palma: Ajuntament de Palma - Consell Insular de Mallorca, 1994, p. 11-20, p. 13. Catalina Cantarellas Camps, *La Pintura a...*, *op. cit.*, p. 46.

destacat l'ús del format tractadístic per a reflexionar entorn del paisatge en comptes de fer servir altres tipus textuais més en voga en aquell moment (com l'assaig o el discurs). Interpretant-se com un recurs didàctic per a defensar un gènere pictòric nou, com era el paisatge, mitjançant un mecanisme vell, el tractat, ancorat dins la tradició de la literatura artística de l'edat moderna.⁷ Sembla que allò que el va motivar a publicar el llibre va ser l'intent de crear una escola espanyola de paisatgisme, sense adoptar cap model europeu concret, sinó valorant-los tots des de una perspectiva eclèctica, per més que, en el fons, acusés una evident inclinació cap a la pintura italianitzant.⁸ S'ha de dir, no obstant, que aquesta afinitat amb la tradició pictòrica italiana es manifestava sobretot en l'admiració envers determinats pintors, mentre que, com detallarem tot seguit, mostrà una evident predilecció per alguns teòrics francesos. També s'ha afirmat que darrera de tot plegat hi havia la defensa d'una concepció del paisatge com a gènere autònom, sense figures.⁹ La majoria de quadres d'O'Neill semblen corroborar-ho, però el tractat exigeix fer alguns matisos, tota vegada que l'artista reivindica el gènere paisatgista exposant la relació que aquest havia tengut d'antuvi amb la pintura d'Història i amb el retrat, als quals estava subordinat al servir de fons.¹⁰ Per altra banda, concedeix una importància capital a l'erudició del pintor, a l'exactitud en la representació de l'entorn dels diferents països i de les diferents èpoques, així com un coneixement detallat de la perspectiva i la geometria.¹¹ Però, sobretot, destaca el paper que, explícitament, O'Neill atorga a les figures, a les que dedica un breu capítol. L'autor les considera una

part secundària però molt interessant, tota vegada que serveixen per donar una aparença animada al paisatge i sovint resulten efectistes.¹² Per això recomana que el pintor estudiï específicament l'estructura i el moviment de l'esquelet, com a recurs per aconseguir plasmar la gràcia i el moviment de la figura. Es fa palesa, doncs, la relació del paisatge i la pintura d'Història, en la relació que s'estableix entre figures i fons. Segons O'Neill, la diferència entre ambdós gèneres resideix en la relació inversament proporcional entre dits elements. Mentre que en la pintura d'Història són les figures les que ocupen l'espai principal, a la pintura de paisatge tot ha de quedar subordinat a la descripció pictòrica de la natura. Per això, aconsella donar a la figura l'alçada d'una polzada per a cada palm d'amplada del quadre.¹³

D'altra banda, s'ha assenyalat també que el tractat d'O'Neill combina tot un seguit d'indicacions tècniques amb un corpus teòric influenciat per Mengs.¹⁴ Sens dubte és cert, car el mateix O'Neill reconeix el deute amb el pintor txec i el cita en diverses ocasions. Però no és manco cert que la llista d'autors citats en el *Tratado de paisaje* és bastant més extensa i, més important encara, que hi ha autors que han resultat ser més decisius que Mengs a l'hora de perfilar els principals continguts teòrics del tractat, almanco aquells directament relacionats amb el paisatge. En aquest sentit, s'ha assenyalat la influència d'autors com Jean-Baptiste Deperthes o Gérard de Lairese.¹⁵

En el pròleg, O'Neill esmenta que ha consultat a diferents autors a l'hora d'escriure el seu llibre.¹⁶ Concretament en relaciona vuit (a més d'altres no citats pel nom), a saber: Antonio Pa-

⁷ Catalina Cantarellas Camps, «Introducció», *Joan O'Neill 1828-1907*. Palma: Ajuntament de Palma - Consell Insular de Mallorca, 1994, p. I-IV, p. II.

⁸ Francesc Fontbona de Vallescar, *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions Destino, 1979, p. 168.

⁹ Bernat Bennàssar Coll, «Per a una..., *op. cit.*, p. 13. Catalina Cantarellas Camps, *La Pintura a..., op. cit.*, p. 46

¹⁰ José Enrique García Melero, *La literatura española sobre artes plásticas*, vol. 2. Madrid: Encuentro, 2002, p. 140.

¹¹ Carmen García Iglesias, «La evolución del paisaje decimonónico español. El tratado de O'Neill y Rosiñol», *Goya* 184 (1985), p. 246-253, p. 250.

¹² Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje*. Palma: Imprenta de Pedro José Gelabert, 1862, p. 110. <https://acortar.link/9mWy4x> (28 de juliol de 2023).

¹³ En altres paraules, l'artista proposa emprar una escala aproximada de 1:9 per a la representació figurativa. *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ Catalina Cantarellas Camps, *La Pintura a..., op. cit.*, p. 46.

¹⁵ Catalina Cantarellas Camps, «Introducció..., *op. cit.*, p. II i IV nota 9.

¹⁶ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje ..., op. cit.*, p. II.

lomino, Anton Raphael Mengs, Jean Baptiste Deperthes (citats per O'Neill com Desperthes), Gérard de Lairesse, Charles Louis François Lecarpentier i Parrasio Tebano (pseudònim de Francisco Preciado de la Vega), a més de dos autors que no he aconseguit identificar: Laurenze i Dolz.¹⁷ La influència d'aquests teòrics és tal que el mateix O'Neill afirma al pròleg que no presenta el tractat només com a obra personal, matisant, acte seguit, que tampoc es tracta d'una traducció de cap dels textos consultats,¹⁸ cosa que, paradoxalment, no sempre és certa. De fet, resulta curiós que a l'epíleg torni a insistir que ha consultat diverses obres sobre paisatge i que fins i tot ha copiat paràgrafs sencers.¹⁹

Abans de passar a tractar la influència que aquests autors varen tenir damunt el *Tratado de paisaje*, convé fer dos incisos. El primer fa referència al que O'Neill denomina «el magnífico y sublime diccionario de Bellas Artes de la enciclopedia francesa»²⁰ obra que, particularment, recomana als artistes. A partir de les citacions literals que, entre cometes, apareixen en algunes parts del *Tratado* he pogut deduir que es tracta del *Dictionnaire des beaux-arts* d'Aubin Louis Millin de Grandmaison, publicat a París el 1806. Molt probablement, va ser l'estranya vinculació que estableix O'Neill entre aquest diccionari i l'Enciclopèdia Francesa, el que va portar a la confusió del diccionari de Millin amb l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigida per Dennis

Diderot i Jean le Rond d'Alembert i que, com es veurà, s'ha de descartar.²¹

Així mateix, s'ha assenyalat que O'Neill, dins el marc del coneixement teòric, citava algunes publicacions franceses sobre els principis del paisatge, esmentant tres autors: Calame, Hubert i Jacottet.²² No obstant això, crec que es tracta d'un error d'apreciació. És cert que se citen aquests noms, però no apareixen esmentats al pròleg, on hi ha el llistat de referències teòriques, sinó al final del capítol titulat «Parte Elemental» que O'Neill ha dedicat a dissertar sobre la importància de la perspectiva i del dibuix.²³ Però llegint bé els darrers paràgrafs del capítol, hom arriba a la conclusió que O'Neill no parla de tractats sobre els principis del paisatge sinó de col·leccions de gravats que aquells qui volen aprendre a pintar paisatges haurien de començar a copiar, recomanant, especialment, les col·leccions de Calame.²⁴ Aquest no deu ser altre que el pintor suís Alexandre Calame, mentre que els denominats Jacottet, i Hubert deuen ser Louis-Julien Jacottet i Balthazar-Augustin Hubert de Saint-Didier.²⁵

fica el de la campanya...los pintores que se dedican á este género, se llaman pintores de marinas» Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 61. «Marine. Ce mot se dit du spectacle de la mer, comme paysage se dit du spectacle de la campagne [...] Les peintres qui se livrent à ce genre, se nomment *peintres de marines*». Aubin Louis Millin de Grandmaison, *Dictionnaire des beaux-arts*, vol 2. París: Imprimerie de Crapelet, 1806, p. 407. <https://acortar.link/AtqPFU> (28 de juliol de 2023). Per la definició donada per l'Enciclopèdia, vegeu: Louis Jaucourt, «Marine», DDAA, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volum X. París: André Le Breton 1765, p. 127. <https://acortar.link/Uva7rb> (28 de juliol de 2023).

²² Carmen García Iglesias, «La evolución del...», op. cit., p. 250.

²³ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 13 i 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ També potser que, aquest darrer, fos un gravador que signava només «Hubert» i del que es poden trobar alguns gravats de paisatge, datats a mitjan segle XIX, a la venda en internet, però sobre el que no he aconseguit trobar cap tipus de documentació acadèmica.

¹⁷ En qualsevol cas, l'abast d'aquests dos darrers degué ser limitat ja que, al marge de la seva menció en el pròleg, no tornen a ser citats explícitament, cosa que, com veurem, no té perquè significar que no fossin emprats ni citats implícitament.

¹⁸ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. I.

¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

²⁰ *Ibid.*, p. II.

²¹ Catalina Cantarellas Camps, «Introducció...», op. cit., p. II i III. A fi d'esclairar dubtes entre el Diccionari de Millin i l'Enciclopèdia de Diderot i d'Alembert, s'ofereix la transcripció de la definició de marina donada per O'Neill i la seva contrapartida al text de Millin. «Dice el diccionario *Marina*: esta palabra significa el espectáculo del mar, como paisaje signifi-

La influència de les fonts teòriques en l'estructura del *Tratado*

En la seva articulació més bàsica, el llibre d'O'Neill es presenta dividit en 18 apartats. Descomptant el pròleg i l'epíleg, és possible dividir el contingut del tractat en tres parts diferenciades i de desenvolupament desigual. La primera (introducció, part elemental, part material i colors) estaria dedicada als aspectes més generals i als instruments del pintor. La segona es conformaria a partir d'un únic apartat dedicat als gèneres del paisatge i la darrera (composta per onze apartats) es consagraria al que O'Neill denomina les parts del paisatge, incloent els aspectes formals, tècnics i iconogràfics.

Aquesta manera d'ordenar el discurs pot atribuir-se a O'Neill, ja que s'aprecien diferències significatives entre l'ordre d'exposició del *Tratado* i les obres que han servit de referència. Així, per exemple, Lecarpentier comença el seu assaig amb la classificació dels gèneres del paisatgisme mentre que Deperthes organitza la seva teoria a l'inrevés, partint primer dels aspectes més generals i de la representació de les hores el dia i de les estacions i dedicant la segona part del llibre als diferents gèneres de paisatge.²⁶

No obstant, s'aprecia en la selecció dels continguts tot un seguit de coincidències que acusen la dependència del *Tratado* vers els textos referenciats. Això sembla especialment explícit en l'interès mostrat en la representació de les estacions i les hores del dia, considerades a partir de les diferències lumíniques que presenten, essent un tema que tracten tant Lecarpentier com Deperthes i que recollirà O'Neill.

També el quadre de classificació del paisatge establert en el *Tratado*, procedeix de les referències bibliogràfiques manejades pel seu autor. Bàsicament, O'Neill distingeix entre dos tipus de

paisatge que ell denomina gèneres, a saber: el Paisatge Natural i el Paisatge Sublim. Es tracta del nivell més general de classificació, ja que cada un dels gèneres esmentats presenta la seva pròpia compartimentació interna amb distintes variants (que l'artista denomina classes o estils).²⁷

S'ha indicat que aquesta divisió del paisatge en dos gèneres prové del l'*Encyclopédie* i del llibre de Deperthes.²⁸ Certament és així (en el ben entès que l'*Encyclopédie* segurament ha de ser considerada només una font indirecta, no esmentada explícitament per O'Neill, però que, de ben segur, va influenciar als autors francesos citats en el *Tratado*), però crec que, al marge d'això, es poden incorporar algunes reflexions sobre la nomenclatura emprada per O'Neill. Mentre, en general, els textos de referència, fan servir una sola denominació per a cada gènere, O'Neill usa tres termes diferents. L'excepció seria el diccionari de Millin que utilitza dos mots per a cada gènere: heroïc o ideal i campestre o pastoral. Les denominacions principals —heroïc i campestre—, seran recollides per O'Neill, descartant, en canvi, les denominacions secundàries. Així, el paisatge pastoral no és mencionat i el denominat ideal és emprat al *Tratado* amb un sentit diferent al que li confereix Millin. Per O'Neill, el gènere ideal és una subdivisió que pot aplicar-se indistintament al paisatge natural o al sublim. En un primer moment, quan enuncia la seva proposta de classificació, els exposa en aquest ordre:

— Natural, campestre o rústic.

— Sublim, històric o heroïc.²⁹

²⁷ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ Catalina Cantarellas Camps, «Introducció...», *op. cit.*, p. III.

²⁹ És necessari senyalar que l'ús donat per O'Neill al terme «sublim» es limita a la identificació d'aquest tipus de paisatge, sense entrar a valorar les accepcions filosòfiques que el mot tenia en els escrits d'autors com Edmund Burke, Immanuel Kant o Friedrich Schiller. Sobre l'evolució teòrica del sublim com a categoria estètica vegeu: Robert Doran, *La teoria de lo sublime*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.

²⁶ Charles Jacques François Lecarpentier, *Essai sur le paysage*. París: Treuttel et Wurtz, 1817, p. 28 i ss. <https://acortar.link/Zfpp9R> (28 de juliol de 2023). Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage*. París: Chez Lenormant, 1818, p. 133. <https://acortar.link/jhoFms> (28 de juliol de 2023).

No obstant, quan passa a desenvolupar el contingut teòric de cada gènere, inverteix l'ordre dels noms («històric, heroic o sublim»), els usa individualment («campestre», «gènere sublim») o aparellats («campestre o rústic» i «històric o heroic».³⁰ Per tant, crec que és raonable considerar que, per a O'Neill, les tres denominacions de cada gènere són sinònimes. Si bé, en el primer cas, sembla decantar-se pel terme «campestre», en l'altre, usa els tres mots indistintament.

El gènere campestre té com a finalitat la descripció objectiva de la naturalesa, transcrivint, sense alteracions, tots els elements d'un paratge específic, reproduint, fins i tot, els efectes de llum del moment en que va ser observat pel pintor. El format bàsic del paisatge campestre és el que O'Neill denomina «vistes» i que defineix com a la còpia senzilla d'algunes parts de la natura que, sense cap necessitat d'alteració compositiva, ofereixen un conjunt bell de «pintoresc efecte».³¹

D'altra banda, O'Neill defineix el gènere històric, heroic o sublim com a la representació de la natura transformada per l'acció humana, ja sigui conrant els camps, semblant arbres o afegint construccions arquitectòniques. L'autor deixa ben clar que no es refereix a l'intent de l'artista de superar la bellesa natural. Això, diu O'Neill, no és possible, car la natura sempre és bella.³² En aquest punt, l'autor del *Tratado*, s'allunya de Deperthes doncs aquest considera l'estil heroic com l'art de compondre el paisatge segons una selecció d'entre les coses més belles i grans produïdes per la natura afegint-hi personatges.³³ Així, el paisatge heroic de Deperthes sembla apropiat-se més a aquell que O'Neill qualifica com a «compost», el qual és una subclassificació que s'adapta tant al gènere campestre com a l'heroic (juntament amb els paisatges denominats «mixte» i «ideal».³⁴ Semblant,

però amb matisos, resulta també la definició donada per Lecarpentier en la que s'identifica el gènere heroic amb aquells paisatges que introdueixen un toc d'història a partir de la influència de la literatura i l'arquitectura de l'antiguitat clàssica.³⁵

Si bé tant el *Dictionnaire* de Millin com els llibres de Deperthes i Lecarpentier fan servir la denominació de gènere o estil heroic (igual que ja passava a l'*Encyclopédie* d'on, potser, dits autors recolliren el terme), les referències als monuments i a la poesia de l'antiguitat ben bé podrien haver inspirat a O'Neill la denominació de gènere històric que, tal com s'ha dit, emprà també per referir-se al paisatge heroic. Això sense descartar la influència de Palomino, el qual, en el capítol setè del *Museo pictórico*, identifica dos tipus de paisatge, aquell que es troba sotmès a la història i aquell que predomina sobre la història.³⁶ Més ambigu resulta l'ús de la veu «sublim» com a sinònim del gènere històric o heroic. Aquest terme no és emprat com a denominació d'un tipus de paisatge a cap dels textos francesos citats per O'Neill. Tampoc sembla que pogués fer derivar dita denominació de les idees de Mengs, per més que aquest, en un dels textos publicats per Azara, identificà un «estil sublim» ja que, en aquest punt, no sembla coincidir amb les idees d'O'Neill. Mengs defineix la pintura sublim de la següent manera:

Por Estilo sublime entiendo aquel modo de tratar el arte que conviene á la execución de las ideas con que se quieren hacer concebir objetos de calidades superiores á nuestra Naturaleza. El artificio de este Estilo consiste en saber formar una unidad de ideas de lo posible é imposible en un mismo objeto: por lo que conviene que el artífice junte y emplee formas y apariencias conocidas á fin de hacer un todo que no existe mas que en su imaginación; y para esto, en las partes conocidas que tome de la Naturaleza debe hacer abstracción de todas las señales del mecanismo de ella.³⁷

³⁰ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 49, 50, 55, 56 i 57.

³¹ *Ibid.*, p. 49. tal com es veurà en el proper apartat, la definició concreta del gènere campestre oferta per O'Neill constitueix una cita no reconeguda del llibre de Deperthes.

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 210.

³⁴ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 59-61.

³⁵ Charles Jacques François Lecarpentier, *Essai sur le...*, op. cit., p. 59.

³⁶ Antonio Palomino, *Museo pictórico y...*, op. cit., p. 49.

³⁷ José Nicolas de Azara y Perera, *Obras de don...*, op. cit., p. 205.

Com s'ha assenyalat més amunt, O'Neill indicà expressament la seva oposició a la idea de la possibilitat superar la bellesa natural a través de la idealització pictòrica:

El género histórico, heroico ó sublime, dije ya que era la representacion de la naturaleza embellecida por la mano del hombre. Esto no quiere decir que la embellezca el artista en el momento de ejecutar un paisaje, ni con ideales colores, ni dando á los objetos mas graciosa forma: esto no es posible; la naturaleza siempre es bella, puede ser mas ó menos pintoresca, pero no confundamos esto con aquello.³⁸

Aquesta classificació del paisatge a partir de dos gèneres essencials (i les seves variants) pot semblar en un primer moment, subjectiva o, fins i tot, arbitrària però, com s'ha vist, respon a un criteri d'organització recurrent a Europa, especialment a França, entre els segles XVIII i XIX i que esdevé útil per a la interpretació de la pintura paisatgista.

Cites i còpies de les fonts teòriques

El teòric més citat del *Tratado de paisaje* és Anton Raphael Mengs, si per cita entenem la referència explícita a l'autor i la posterior transcripció, entre cometes, del passatge en qüestió. Seguint aquesta fórmula, O'Neill emprà els textos de Mengs en 7 ocasions. A tal efecte, va fer servir la polèmica edició castellana titulada *Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* a cura de José Nicolás de Azara. L'edició príncep és de 1780, però ben aviat conegué versions en diversos idiomes i noves tirades en castellà.³⁹

Entenc que és important fer notar que cap d'aquestes cites de Mengs es refereix específicament al tractament del paisatge, sinó a qüestions

més generals sobre la consideració de l'art, la pintura i la seva relació amb el gust i, sobretot, a valoracions sobre el clarobscur. Així, la primera vegada que O'Neill cita a Mengs ho fa a la introducció del tractat, per tal de referir la definició del terme art, tal i com es troba al text titulat *Carta de don Rafael Mengs a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño*. En aquest document epistolar s'identifica la delectació per mitjà de la imitació com a la finalitat de les belles arts, a través de l'ordenació de les coses imitables a fi de millorar-ne l'ordre i la claredat naturals, obtenint com a resultat la bellesa.⁴⁰

Un poc més endavant, dins la secció dedicada a la part elemental de la pintura, es torna a recordar a Mengs en una cita doble sobre el paper recortador que la pintura i l'arquitectura tenen en el bon gust.⁴¹ En aquesta ocasió, el text de referència és *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*. El problema amb aquesta cita rau en el fet que es tracta d'un text interpolat i que potser no reproduceixi amb fidelitat les idees de Mengs al respecte.⁴² No obstant, s'ha de tenir en compte que, essencialment, les interpolacions de l'edició d'Azara concernien a la valoració que de l'art espanyol oferia l'artista txec i O'Neill extracta només frases soltes que es refereixen a conceptes generals, pel que podria haver evitat qualsevol desviació de l'ideari del pintor de cambra.

En el capítol dedicat als colors, l'autoritat de Mengs torna a ser invocada a l'hora de tractar sobre el clarobscur. En aquesta ocasió no es fa una transcripció literal, però es pot identificar l'origen

³⁸ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 55.

³⁹ Orozco Díaz, E. (1943), «Sobre el libro de Mengs», *Archivo español de arte* 16/58 (1943) p. 264-269, p. 264.

⁴⁰ José Nicolas de Azara y Perera, *Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey*. Madrid: Imprenta Real, 1797, p. 243. <https://acortar.link/HMZdjA> (28 de juliol de 2023).

⁴¹ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 21. José Nicolas de Azara y Perera, *Obras de don...*, op. cit., p. 187.

⁴² José Ignacio Tellechea Idígoras, «Azara y la edición de las obras de A. R. Mengs: interpolaciones de Llaguno y Amírola», *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 35 (1972), p. 45-68, p. 52.

sense problemes. La referència prové de la secció dedicada a l'harmonia en el text *Lecciones prácticas de pintura*.⁴³

El deseiximent i la facilitat, la *sprezzatura*, en una paraula, són competències que, segons O'Neill, el pintor ha d'assolir i torna a emparar-se en les afirmacions de Mengs per tal de justificar-ho. En aquest cas, la font és *Pensamientos de d. Antonio Rafael Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los antiguos*.⁴⁴ No pot sorprendre l'ús aquest text reflexiu, tota vegada que els conceptes ressenyats són de tradició renaixentista. La resta de cites es refereixen al clarobscur i venen a subratllar la importància que O'Neill, justificant-se en l'autoritat de Mengs, conferia a aquest aspecte de la tècnica pictòrica.⁴⁵

No sembla que Palomino exercís una influència cabdal en la concepció de la pintura de paisatge que desenvoluparà O'Neill, però sí que és cert que el nostre autor extreurà del *Museo pictórico y escala óptica* algunes dades específiques sobre el tractament formal del paisatge. Les primeres cites estan dedicades a la importància de practicar el dibuix i a les mercès del blanc de plom⁴⁶ i, per tant, es situen dins l'aparell general i instrumental de la pràctica pictòrica però, puntualment, també esmentarà les opinions del tractadista cordovès sobre l'aplicació del clarobscur i el color al paisatge i sobre la dificultat que comporta la representació dels arbres.⁴⁷ En qualsevol cas, segueixen essent continguts molt genèrics i que no afecten directament al receptari tècnic del tractat.

D'altra banda, es evident que els textos *Théorie du paysage* (1818) de Jean-Baptiste Deperthes i *l'Essai sur le paysage* (1817) de Charles Jacques

François Lecarpentier, foren tant o més influents que Mengs o, si més no, més útils a l'hora d'estructurar i perfilar la classificació paisatgista del tractat escrit per O'Neill, especialment el llibre de Deperthes. Aquest és citat, explícitament, cinc vegades al llarg de *Tratado de paisaje*. Hom dirà que és un nombre menor d'esments del que tenia Mengs, i és cert. La diferència, però, radica en l'extensió de les cites i en la seva vinculació en la concepció o execució de la pintura de paisatge i, en aquest aspecte, Deperthes acaba resultant una font clau. Les cites de Mengs consistien, generalment, en frases soltes amb un valor genèric i quasi aforístic, amb la sola excepció dels passatges referits al clarobscur en els que apareixen transcripcions extenses.⁴⁸ Per contra, l'ús de material abundant procedent del llibre de Deperthes n'és la tònica general. En aquest sentit, les cites no sols són més extenses sinó que es refereixen més directament a qüestions relacionades amb el paisatge. D'altra banda, és ben lògic, tenint en compte que el llibre del teòric francès es troba dedicat íntegrament al tema mentre que els escrits de Mengs o els de Palomino tenen un abast molt més ampli i pertanyen a èpoques i a posicionaments estètics que tenen tendència a infravalorar al paisatge com a gènere pictòric. En qualsevol cas, no pretenc negar l'ascendent de la visió classicista de Mengs en el rerafons conceptual del tractat d'O'Neill, sinó incorporar l'aportació dels continguts de Deperthes que, com es veurà, potser no s'han considerat suficientment.

Just a la introducció del tractat, O'Neill reprodueix una exhortació de Deperthes als joves artistes que volen dedicar-se al paisatge, encoratjant-los a estudiar incansablement la natura, doncs la seva representació és ben complexa, ja sigui a través de la còpia directe d'algun paratge o mitjançant la idealització de l'entorn. No obstant, una vegada superades les dificultats inherents a l'aprenentatge, assegura Deperthes, l'activitat pictòrica resulta altament gratificant.⁴⁹ A conti-

⁴³ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 48. José Nicolas de Azara y Perera, *Obras de don...*, op. cit., p. 367.

⁴⁴ José Nicolas de Azara y Perera, *Obras de don...*, op. cit., p. 111.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 213, 366 i 347.

⁴⁶ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 8 i 37. Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica. Práctica de la pintura*, tom II, Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 322 i 229.

⁴⁷ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 88 i 107. Antonio Palomino, *Museo pictórico y...*, op. cit., p. 49 i 50.

⁴⁸ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 79, 82 i 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 3 i 4. Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du paysage...*, op. cit., p. 5.

nuació, O'Neill afegeix una llarga cita del teòric francès sobre la dificultat que comporta la captació dels efectes de la llum sobre el paisatge, car el moviment de rotació de la terra fa que la il·luminació canviï constantment.⁵⁰

També la segona referència a la *Theorie du paysage*, pertinentment citada, és una exhortació. En ella s'expressa, de forma emfàtica, que la reproducció fidel de la natura, entesa com a pràctica sistemàtica del paisatgista, és una activitat que condueix al perfeccionament del talent.⁵¹ Més endavant, quan O'Neill disserta sobre la importància de la representació de la llum a través del color en la pintura de paisatge, torna a citar a Deperthes per tal de recollir les explicacions que aquest dona sobre l'ús de la perspectiva aèria en la representació de la natura.⁵² Dues coses criden l'atenció d'aquest fragment. La primera és la defensa de la pintura a l'aire lliure, a *plein air*, que du a terme el teòric francès (i que, òbviament, O'Neill assumeix) com a l'única forma possible a l'abast del pintor per a copsar les possibilitats de la perspectiva aèria. Val a dir que potser ni Deperthes ni O'Neill pensessin, en aquest moment, en la realització completa del quadre in situ, sinó que enfoquessin el tema des de l'observació directa i l'execució d'estudis previs. En aquest sentit, s'ha de tenir en compte que els mitjans tècnics a l'abast dels pintors a principis del segle XIX, encara limitaven molt les seves opcions. No obstant, poc més d'una dècada després de la publicació del *Tratado*, quan ja era habitual la comercialització de pigments en tubs d'estany, la pintura a l'aire lliure (tot i que finalitzant encara el quadre a l'estudi) serà una pràctica habitual per a O'Neill, qui la durà a terme assíduament en companyia de Ricard Anckermann.⁵³ La segona qüestió, abans esmentada, consisteix en una anomalia en el text d'O'Neill. La cita acaba amb la següent frase: «El

artista que se dedique al paisaje, solo puede llegar á distinguirse en este género por medio de una verdadera imitación de la naturaleza».⁵⁴

Tan sols després es tanquen les cometes. El problema és que aquesta afirmació no apareix en el text original de Deperthes. En comptes d'això, en la *Theorie du paysage*, es parla del sentit del color, entès com un do de la natura, escàs i abastable només a partir de l'esforç constant de l'artista.⁵⁵ Pens que es poden plantejar dues hipòtesis al respecte. La primera passaria per considerar que dita afirmació sobre la imitació de la natura respon a la visió d'O'Neill i que la col·locació de les cometes al final d'aquesta oració és un error. La segona consistiria en plantejar la possibilitat que la cita provengui realment de Deperthes però que hagi estat extreta d'una altra part del llibre. Aquesta darrera hipòtesi és difícil de provar, donada la importància que la mimesi té dins el text francès, de fet tota la primera part del llibre està dedicada a la imitació de la natura.

La darrera referència explícita al text de Deperthes és també la més llarga, ocupa, de fet, tot un capítol (excepte una breu introducció). Es tracta de l'apartat dedicat a la representació del cel a través dels quatre moments del dia (matí, migdia, horabaixa i nit). Tal com assenyala el mateix O'Neill, tant l'estructura com el contingut de dit capítol provenen de la *Theorie*.⁵⁶

A partir d'aquí la citació de la resta d'autors esmentats al pròleg baixa significativament. Le-carpentier, Lairesse i Parrasio són referenciats una sola vegada cada un, mentre que Laurenze i Dolz, tot i haver estat invocats també com a autoritats consultades per l'autor, no tornen a ser mencionats al llarg del llibre.

Crida l'atenció que l'única cita expressa al tractat de Gérard de Lairesse provengui del llibre pri-

⁵⁰ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 4. Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 18.

⁵¹ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 55. Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 299.

⁵² Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 85. Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 9.

⁵³ Bernat Bennàssar Coll, «Per a una...», op. cit., p. 14.

⁵⁴ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 85.

⁵⁵ Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 9.

⁵⁶ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 125 a 133. Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 30 a 63.

mer (dedicat al maneig del pinzell, al color i a la bellesa) i no al llibre sisè, consagrat específicament al paisatge. Sigui com sigui, O'Neill seguirà al teòric holandès a l'hora d'establir la gosadia, l'atenció i la paciència com a les qualificacions essencials del pintor a l'hora d'executar correctament un quadre.⁵⁷

La referència, per part d'O'Neill, a Parrasio pot portar a confusió, ja que hom podria pensar que el tractadista es refereix al pintor grec del segle V a. C. De fet, s'ha plantejat, com a hipòtesi, que la font emprada en aquest cas fos els *Deux dialogues sur la peinture*, publicats el 1730 per l'arquebisbe de Cambrai François Fénelon, en els que apareix Parrasio com un dels interlocutors.⁵⁸ En realitat, s'ha de descartar aquesta possibilitat, ja que el Parrasio Tebano citat per O'Neill és en realitat el pseudònim amb el que Francisco Preciado de la Vega va signar el llibre *Arcadia pictórica en sueño: alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*, publicat el 1789. Aquest text és emprat per a justificar la importància de la geometria en la formació de l'artista. Apareix a l'apartat dedicat a la part elemental del *Tratado* i és emprat per explicar que, a l'Antiguitat, l'estudi de la geometria constituïa la primera fase de l'aprenentatge de pintors, escultors i arquitectes.⁵⁹

Finalment, l'única referència expressa a l'*Essai sur le paysage* (1817) de Charles Jacques François Lecarpentier, es troba a l'apartat dedicat a la primavera, dins el capítol de la representació de les quatre estacions.⁶⁰ Tot i que es cita al teòric francès, el text no apareix entre cometes i, de fet, no es tracta d'una traducció literal de l'original sinó més aviat d'una adaptació, tot i que sigui perfec-

tament identificable, recollint les evocacions de Lecarpentier del final del llarg hivern, dels cignes que es desplacen majestuosos sobre els llacs o del domini cromàtic del verd per damunt dels altres colors de l'espectre durant el temps primaveral.⁶¹

En qualsevol cas, la influència de tots aquests textos no es va limitar a les cites textuais aquí ressenyades sinó que subministrà a l'autor del *Tratado* d'altres continguts, usant-los per elaborar cites no reconegudes, traduint o adaptant paràgrafs sencers (tal i com reconeix O'Neill a l'epíleg). També, com s'ha vist a l'apartat anterior, les fonts emprades ajuden a definir algunes parts de l'estructura i organització dels continguts del llibre.

Sobre la primera qüestió, i a tall d'exemple, es pot esmentar una al·lusió a Claude Lorrain. La preferència mostrada per O'Neill vers aquest artista del barroc francès, s'ha assenyalat en diverses ocasions però, fins ara, no s'havia fet esment a l'origen d'aquesta cita en el text de Deperthes.⁶² D'aquesta manera, es pot llegir a la *Theorie*:

[...] il passait les jours et une partie des nuits à observer l'aurore, le lever, le coucher du soleil, et le crépuscule: attentif aux moindres accidens que l'on remarque pour ainsi dire à chaque heure de la journée, suivant les diverses saisons, le brouillard, la rosée, les teintes fraîches du matin, l'atmosphère enflammée, les vapeurs condensées à l'horizon, les tons rougeâtres du soir, rien n'échappait à sa vigilance. Semblable à l'abeille qui voltige dans les prairies, Claude Lorrain parcourait les campagnes pour choisir les objets qui lui promettaient un riche butin; soigneux à recueillir tout ce qui fixait particulièrement son attention, il le gravait dans sa mémoire, et de retour à son atelier il s'empressait de reproduire sur la toile ses réminiscences, qu'il avait l'art d'exprimer avec tant de vérité et de précision, qu'on les eût prises pour la nature elle-même, revêtue de tous ses attraits.⁶³

⁵⁷ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 97. Gerard de Laresse, *A Treatise on the art of painting*. Londres: Edward Orme. p. 2. <https://acortar.link/zGNw8D> (28 de juliol de 2023).

⁵⁸ Catalina Cantarellas Camps, «Introducció...», op. cit., p. IV nota 8.

⁵⁹ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 12. Parrasio Tebano, *Arcadia pictórica en sueño: alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*. Madrid: d. Antonio de Sancha, 1789, p. 94. <https://acortar.link/KGyz8Z> (28 de juliol de 2023).

⁶⁰ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 115.

⁶¹ Charles Jacques François Lecarpentier, *Essai sur...*, op. cit., p. 69.

⁶² Carmen García Iglesias, «La evolución del...», op. cit., p. 250. Catalina Cantarellas Camps, «Introducció...», op. cit., p. II.

⁶³ Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 20.

La contrapartida d'aquest text és ben identificable al *Tratado* sense que apareixin indicacions de que es tracta d'una cita literal de la *Theorie du paysage*:

[...] pasaba aveces días y hasta parte de las noches, observando la aurora, las salidas y puestas de sol, el crepúsculo, los efectos de luna.... atento siempre a los menores y mas pequeños accidentes que pueden notarse a cualquier hora del día, y en cualquier estación del año, el rocío de la mañana con las especiales y frescas tintas propias de tal hora, la atmósfera caliente, los condensados vapores del horizonte con las rojizas tintas de una tarde abrasadora.... nada escapaba a su continua artística vigilancia; semejante a la trabajadora abeja que revolotea sobre las flores del prado, Claudio de Lorena recorría las campiñas para recoger con inteligencia los objetos que le producían rico botín: cuida dosis en escoger todo lo bueno que llamaba su atención, lo que iba bien en su memoria, y de vuelta a su casa se afanaba en reproducir todas aquellas impresiones y recuerdos con aquel Arte, con aquella verdad, y precisión que le caracterizan.⁶⁴

D'altra banda, quan O'Neill passa a desenvolupar el quadre de classificació de la pintura de paisatge defineix un dels seus subgèneres (el campestre) amb els següents termes: «Género campestre es la copia de la naturaleza, bien representada con todos los detalles.... en una palabra, fijar sobre el lienzo una parte de país, con su correspondiente celaje, con el mismo efecto de luz del momento que se observó».

També aquesta definició prové de la *Theorie*:

Le style champêtre, dans le genre du paysage, s'entend de la manière de retracer avec exactitude des points de vue d'après nature, de présenter l'image fidèle de la campagne dans tous ses détails; en un mot, de fixer sur la toile, traits pour traits, une étendue de pays avec la portion du ciel qui la domine, et éclairée par la lumière qu'elle reçoit à l'instant même où le peintre s'occupe à saisir sa ressemblance.⁶⁵

Conclusions

A manera de cloenda, es poden recuperar algunes idees que han anat articulant-se al llarg de l'article. Primer de tot convé recordar que O'Neill compon el seu tractat recollint la influència de altres textos que usa de manera diversificada a l'hora de redactar. Alguns autors només són esmentats com a referents genèrics, sense que les seves obres o aportacions siguin citades explícitament (Laurenze, Dolz). D'altres, en canvi, sí són emprats àmpliament mitjançant citacions literals que el tractadista identifica transcrivint el text entre cometes (Mengs, Deperthes, Lairesse, Lecarpentier, Parrasio, Millin). Fins i tot, en algunes ocasions, tradueix fragments d'obres alienes sense citar-ne la font (Deperthes).

Tal com ja havien assenyalat anteriorment altres autors, i com he intentat mostrar en aquest article, és notable la influència de les idees artístiques de Mengs en la gestació del *Tratado*. No obstant això, és matisable en tant que O'Neill divergeix de l'artista txec en la seva valoració del paisatge (d'aquí que no l'usi com a font en el desenvolupament dels aspectes més específics) i en alguns aspectes conceptuals tan bàsics com la idea d'allò sublim, en la definició de la qual el pintor mallorquí sosté, respecte de Mengs, una posició antitètica.

S'ha d'esmentar també que l'ambigüitat mostrada per O'Neill en l'ús d'algunes fonts teòriques va dificultar-ne la seva identificació i pertinent valoració. Ara s'ha pogut ponderar la influència rebuda pel nostre tractadista d'autors com Aubin Louis Millin de Grandmaison o Francisco Preciado de la Vega àlies Parrasio Tebano.

⁶⁴ Joan O'Neill Rosiñol, *Tratado de paisaje...*, op. cit., p. 5.

⁶⁵ Jean-Baptiste Deperthes, *Theorie du paysage...*, op. cit., p. 144.