

LA MONTAÑA Y EL ARTE



Eduardo Martínez de Pisón

LA MONTAÑA Y EL ARTE

Miradas desde la pintura, la música
y la literatura

fórcola
Periplos

Periplos

Director de la colección: Javier Fórcola

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Diseño de maqueta y corrección: Susana Pulido

Producción: Teresa Alba

Detalle de cubierta:

El caminante sobre el mar de nubes (Der Wanderer über dem Nebelmeer), Caspar David Friedrich (1818).

Kunsthalle de Hamburgo

© Eduardo Martínez de Pisón, 2017

© Fórcola Ediciones, 2017

C/ Querol, 4 - 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

Depósito legal: M-22347-2017

ISBN: 978-84-16247-96-7

Imprime: Sclay Print, S. L.

Encuadernación: José Luis Sanz García, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

*A Maíta,
a las montañas,
al arte*

PARTE I

Ideas, imágenes y sonidos

1. Montañas escritas	11
2. Montañas pintadas, montañas sonoras	99

PARTE II

El arte de la palabra

3. La senda estrecha	245
4. El modelo cultural	281
5. Nuestras montañas	393
EPÍLOGO. Las otras montañas	547
NOTAS	558
AGRADECIMIENTOS	559
BIBLIOGRAFÍA	561
ÍNDICE ONOMÁSTICO	591
ÍNDICE GENERAL	611

PARTE I

IDEAS, IMÁGENES Y SONIDOS

1. MONTAÑAS ESCRITAS

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées.

CHARLES BAUDELAIRE,
Élévation (1857)

A. LA MONTAÑA, UNA INTERPRETACIÓN CULTURAL

Ante el paisaje

No se engañe con el título de este libro, amigo lector. No he pretendido escribir un tratado sobre la historia del arte dedicado a la montaña ni tengo dotes para ello, sino sopesar a mi modo, o al vaivén de preferencias personales, un valor cultural, el estético, que ha dirigido sus miradas y dedicado sus representaciones al escenario montañoso en mi entorno, que es eso que vagamente llamamos Occidente. Funde tal arte tres orígenes: el de los artistas que han pasado por la montaña y le han dedicado su atención con los chispazos propios de su calidad literaria o pictórica, el de los montañeros que han reflejado en obras artísticas su devoción y sus experiencias, y el de los montañeses que han formado su arte en la misma montaña como parte de sus modos de vida. Este libro está dedicado de forma casi completa a las dos primeras procedencias.

Lo que resulta, que es amplio y en ocasiones notable, destaca por sí mismo unas veces con modalidades distintas y otras con interferencias mutuas. En ese sopesar el arte referido a la montaña he procurado establecer con cierto orden la

información seleccionada, pues la total está claro que es excesiva. No pretendo ser completo sino acaso expresivo. La selección y su orden implican criterios y, por ello, perspectivas propias, de modo que dejo claro que no he hecho un manual informativo preciso ni una historia sin huecos, sino que nuevamente he escrito un ensayo. Es una mirada cómplice. Siempre me ha gustado aquello que escribió Guitton sobre la sagacidad, que consiste en «reparar en esas cosas singulares que contienen lo universal en potencia», pues «la cultura no consiste en abarcar superficialmente todo el campo del saber ni en acantonarse en una especialidad, sino en cavar allí donde se está». Estas palabras son una guía; ojalá logren también algún resultado.

Por otro lado, vuelvo con este formato sobre cosas que he ido desgranando desde hace tiempo en escritos dispersos, a veces atisbos, en ocasiones apuntes o enunciados y digresiones, incluso en otros libros, pero que ahora presento con algún afán de panorama, unificación y contraste. De este modo, aunque no lo parezca, vuelvo a escribir aquí sobre geografía del paisaje, ya que tal paisaje requiere para expresarse la cultura de los lugares. Al insistir en la montaña, tema siempre preferido, es inevitable el retorno a asuntos ya abordados por mí en otros escritos, aunque su expresa relación con el arte creo que conduce a verlos de modo distinto. Y este sentido global que añade el arte (o lo destaca) es el que cualifica finalmente a la montaña de modo cabal. Tengo la impresión, sin embargo, de que no es lo más habitual hoy; y precisamente por ello, tal vez por no estar en la corriente, requiera con mayor razón que alguien lo atienda. Claro está, tampoco hay que pasarse y ver todo el paisaje exclusivamente en clave de arte, como aquel personaje de Balzac, en *La comédie humaine*, quien, procedente de París y de viaje por el campo, sólo fue capaz de apreciar los susurros de las cascadas y del viento en los árboles cuando le recordaron la ópera, y únicamente se interesó por el rostro de un anciano campesino cuando sus rasgos le evocaron un retrato visto antes en un museo.

Un paisaje es, simplemente, un territorio mirado por un hombre. Es decir, con la mirada propia de quien, además de

ver, interpreta. El paisaje es un territorio interpretado culturalmente. Los geógrafos, como yo mismo, hemos resalta- do con frecuencia el carácter territorial de los paisajes, pero también hemos explorado la frontera del aspecto paisajístico de los territorios. Como decimos, su sentido internado en la cultura. Siempre nos hemos movido en esos enlaces, aunque unas veces centremos su interés en la materialidad territorial y otras busquemos la sustancia que vuelve enteramente paisaje tal materialidad. El territorio constituye la armazón escueta y práctica del paisaje, por lo que hay que dominarlo intelectualmente. Contaba Josefina Carabias que a Miguel Delibes le gustaba leer la prosa ajustada del *Tratado de Derecho Mercantil* de Garrigues como dura escuela para depurar su castellano. Pero luego escribía novelas. Algo similar podría aplicarse al geógrafo respecto a la exactitud del territorio, materia básica para depurar el lenguaje con el que luego hablará del paisaje. Por otro lado, también es cierto lo que escribía Jean Giono en *Las riquezas verdaderas*: «Las especulaciones puramente intelectuales despojan al universo de su manto sagrado [...], quería haceros comprender que los hombres no pueden vivir sin moradas mágicas».

Este libro tiene, así, un expreso sentido geográfico al considerar el paisaje una imagen de la Tierra con rasgos integradores, que completa su realidad palpable con sus connotaciones impalpables. De este modo he considerado que aquí debería atender y poner en comunicación sus vertientes científicas –que han sido mi profesión– con las estéticas. El estudio interpretativo del paisaje es una suma de componentes multilaterales donde es sustancial su dimensión cultural. Esta dimensión conduce a la sensibilidad, hace que la experiencia del paisaje esté instruida por estilos y niveles de civilización. La mirada histórica reorganiza el espacio geográfico intelectualmente y estéticamente, estableciendo un diálogo con él. El análisis cultural del paisaje, de las ideas y representaciones que ha suscitado, entendidas como un movimiento completo, nos enseña a ver a través de los significados de los escenarios geográficos y, así, nos puede revelar su entidad, su

identidad e incluso sus sentidos morales. El paisaje es, pues, también la idea del paisaje, la interpretación de un territorio como paisaje. Escribía Paul-André Lesort sobre Paul Claudel que, en su visión del Japón, había entendido el poeta la naturaleza como «un templo ya dispuesto para el culto», con refinados simbolismos, y recogía de él la afirmación de que, allí, lo sobrenatural no era otra cosa que la misma naturaleza, o «esa región de autenticidad superior donde los hechos brutos están transferidos al dominio de los significados». Si descifrar el lenguaje simbólico de las figuras del paisaje sería el empeño de un poeta, indagar en tales significados completaría en un nivel también necesario los hechos brutos del territorio. Es decir, que no viene al caso aplicar aquí la advertencia bíblica de que, por guardar la viña ajena, el arte, descuidemos la propia, la geografía. No se trata tampoco de hacer geografía del arte, sino de considerar el arte como ingrediente de la geografía del paisaje. No quiero decir con esto que se deba emprender necesariamente la escritura de una colección de libros, tras éste, que relacionen el arte, por ejemplo, con los ríos, las cavernas, las llanuras, los bosques, las costas o las aldeas, pero no dejaría de ser una empresa interesante y razonable.

Hay que añadir, por tanto, que el goce completo del lugar está en la plenitud de sensaciones y en las «correspondencias» que apuntaba Baudelaire, el punto donde se reúnen y responden perfumes, colores y sonidos en una unidad de ecos en el «bosque de símbolos» del paisaje. Pero hay incluso más; como escribía Unamuno, «el campo es una metáfora»; al contemplar los cerros pedregosos de Neila, percibía el escritor el panorama como una pintura «en que se ve la tela y su trama, el tejido sobre el que se había pintado el cuadro y, en él, las pinceladas de Dios [...]. ¿Pero es que el campo mismo, la pintura de Dios, es más que un ramillete de metáforas o toda una metáfora? El universo visible es una metáfora del invisible, del alma».

Adaptando a nuestro asunto unas reflexiones que leí (y anoté) hace años en un curioso libro titulado *Prolegómenos a la Metafísica*, que escribió en 1893 un profesor de la

Universidad Literaria de La Habana, llamado López Martínez, el proceso sería el siguiente: inicialmente habría que tener la percepción (derivada de «per capio») del paisaje, ser consciente, tener conciencia de su existencia, lo que no siempre ocurre. Si no se tiene tal percepción, si no es posible tenerlo presente, menos aún lo será prestarle atención, que vendría a ser el segundo paso. Ni obtener su experiencia ni, claro está, su conocimiento. Para conocer el paisaje, que es una pretensión mayor, será preciso –como para cualquier tipo de conocer– poner en ejercicio la inteligencia. Y, finalmente, para alcanzar un «entendimiento» (derivado de «intus legens») del paisaje habrá, además, que leerlo interiormente. Entonces es cuando podremos llegar a la metáfora. Y, ya en este nivel, la esfera teórica del paisaje, configurado, percibido, atendido, vivido, conocido y leído, interpretado, quedaría cerrada. De todos modos, me parece oportuno repetir aquí la advertencia que Nietzsche escribía en 1871 al comienzo de una de sus obras: «Este libro está destinado al lector tranquilo, a los que todavía no se han mostrado arrastrados por el torbellino de nuestra arrolladora época ni sienten un idolátrico placer en arrojar-se bajo sus ruedas; es decir, a hombres que no se han acostumbrado todavía a tasar las cosas con arreglo a la economía o despilfarro de tiempo que en ellas se emplea».

En relación con los paisajes de montaña, recuerdo que Pío Baroja hacía en *Los amores tardíos* la siguiente puntualización: «Es curioso observar cómo Holanda, donde el campo es, a primera vista, tan insignificante y tan mediocre, ha producido magníficos pintores y, en cambio, la naturaleza grande, heroica, de los Alpes no ha producido ni uno solo». Este libro, como veremos, no comparte del todo la opinión de mi admirado novelista; creo incluso que la lectura crítica de esas líneas fue uno de los motivos lejanos que me llevaron a escribirlo. No sólo porque hay pintura alpina de interés, sino porque no deja de haber, además, pintura flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII con paisajes de montañas, por ejemplo de rocas fantásticas en Patinir y Herri met de Bles, o en escenas recompuestas en Savery o con voluntad más realista en Brueghel,

Van Valckenborch, Momper, Pynacker o Von Everdingen, y, desde luego, los hay en Ruisdael, quien aparte del mar, de árboles, bosques, horizontes, llanos campesinos y cielos nubosos, también hizo cuadros de lugares agrestes con muchas cascadas, algunas tormentas, no pocas rocas, un buen número de castillos en colinas y verdaderas montañas centroeuropeas con coníferas, todo ello con un tratamiento que parecería romántico si no fuera por las fechas de la vida del pintor (1628-1682).

Hace años leí en un trabajo de P. Budry lo siguiente: «Los artistas del Cuatrocientos van a hacer un gran consumo de montañas, cada uno a su manera personal o provincial, de modo mágico (Gozzoli, Lippi, Pietro di Cosimo, Basaiti) o patético (Masaccio, Mantegna, Buonconsiglio, Bellini) o constructivo, como Piero dei Franceschi, o pintoresco, en fin, como Ghirlandai o Botticelli [...]. El volcán cuyo cono acanalado se levanta tras la cabeza de la Virgen del retablo de Isenheim es sin contradicción la montaña más bella de la antología alpestre», aunque el verdadero padre de la pintura alpina acabaría por ser un maestro de la llanura: el holandés Ruisdael. Y esto adquiere un interés más amplio que la propia voluntad o los viajes de los artistas –que ya sería bastante– si aplicamos la idea de Kenneth Clark de que la pintura del paisaje es una forma que toma el espíritu humano en cada etapa «por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza». Todo arte es simbólico, añadía el historiador. Entonces, ¿no es integrante este símbolo?

Luego me llegó directamente la incitación del geógrafo Carlos Agudo, afincado en el Guadarrama, tras una conferencia mía sobre pintura de montaña, para que plasmara lo allí expuesto en un libro, con las imágenes que había proyectado. Resultó ser un libro económicamente imposible. Finalmente, la apertura y la insistencia benevolente de Fórcola para que lo transformara en ensayo sobre la montaña y el arte me permitieron dar con la forma y el campo posible de este escrito. Por razones de unidad de argumento y de control de la extensión de este libro, o por no tener afán de totalidad, no trataré sino

el arte que nos concierne geográfica e históricamente, aunque eso no signifique desdeñar el precedente, por ejemplo, de las profundas concepciones religiosas de la montaña en otras culturas, como las del Tíbet y el Himalaya. De gran interés es también la montaña en la pintura china: en el concepto chino de paisaje es fundamental la relación entre montaña y agua, y, en su pintura, la nube es la síntesis de tal relación bipolar, que puede equivaler a la suma de corazón y entendimiento frente al paisaje y significar el paisaje mismo. Pero, de momento, nos bastará el arte que en nuestro entorno ha incorporado la montaña a su catálogo y ha nutrido su imagen de una peculiar belleza.

El asunto, así delimitado, admite una aproximación mediante un juego con las calidades encontradas, dejándolas expresarse, aunque también aceptaría sin dificultad una relación histórica o geográfica más inclinada al muestrario o al sistema. Aparte de mi aprecio hacia estos modos de entender los paisajes montañosos, me he formado en sus aportaciones y considero éstas como un fondo cultural capaz de otorgar entidad al mundo, satisfacción al espíritu exigente, pensamiento a quien lo requiere y hasta determinados sentidos del medio. Estos significados pueden constar o no, pero pienso que su desconocimiento o su olvido son una pérdida de sustancia.

Dejaré así hablar a los autores y sólo seré su intérprete cuando no tenga otro remedio, pues la expresión de quienes lograron hacer arte mirando un monte valdrá siempre más que mi interpretación o síntesis. No es tampoco este libro, sin embargo, una antología de textos, asunto interesante pero limitado para quien pretende dar cierta estructura y razonamiento a un proceso cultural. Otra cosa son las imágenes, que aquí no pueden recopilarse, pero está claro que el lector las buscará si estas páginas le incitan a hacerlo. Es fácil localizar a cada autor y ver cada obra en internet, lo que significa un complemento casi automático. Por lo tanto, si se aviva con estas páginas su interés por lo aquí tratado, el lector puede alcanzar, por sí mismo o con la guía que se le propone, representaciones y publicaciones de las obras de los artistas

seleccionados, aunque es bastante posible que esté más enterado de estos temas que quien escribe estas líneas. Acaso el sentido de este escrito sea vagar –el autor en compañía de lectores interesados– sobre ese legado en barca propia y con libertad de rumbo.

Pese a los precedentes apuntados de la llamada edad de oro del paisaje y algún otro del naturalismo renacentista, la verdadera concentración cultural en la montaña fue históricamente tardía. Hubo un tiempo en el que afirmaba Tasso: «Così sparver gli alberghi, e restar sole l'alpi, e l'orror que fece ivi natura». Incluso Petrarca, tan calificado como «hombre moderno» y pese a expresar bellamente su emoción ante el paisaje, aparece para Clark como dominado aún por «una filosofía monástica» que se extiende a su sensibilidad ante la naturaleza. «A finales de la Edad Media –escribe Clark–, la naturaleza en conjunto sigue siendo algo inquietante, vasto y temible; y abre la mente a muchos pensamientos peligrosos.» La percepción de la montaña se hizo en cambio positiva, como sabemos, con la Ilustración y se difundió como tal gracias a su mezcla posterior con el sentimiento romántico de la naturaleza.

La costumbre viajera del hombre culto, que tenía tradición en Europa, base del espíritu de exploración, se asentó y se propagó en muy diversas manifestaciones concretas ilustradas y románticas. Una de ellas, por ejemplo, fue la «peregrinación» temporal recomendable entre las etapas juveniles de formación y de profesionalización. Hay múltiples testimonios literarios de tal práctica, como en Goethe o en el mismo arranque del *Adolphe* de Benjamin Constant, publicado en 1816 («Acababa de terminar mis estudios en la universidad de Gotinga –escribe–. La intención de mi padre [...] era que recorriese los países más señalados de Europa...»); es decir, semejante al modelo biográfico de Schopenhauer, al menos en lo que se refiere a sus estudios en Gotinga y su largo recorrido por el continente). El viaje a la montaña fue entonces un modo particular del más amplio viaje a la naturaleza –a cualquier edad–, que a su vez era parte del viaje en general y, en concreto, en Europa, del «tour» que atravesaba necesariamente los Alpes.