Se recogen en este libro las ponencias del Seminario que, con el título de "Paisaje y literatura", organizó el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, en octubre de 2025, en su sede de Soria. Cabe agrupar esas ponencia en tres apartados. En primer lugar, las que trataron de la mirada del caminante a través de varios autores (Martínez de Pisón), de las primeras imágenes literarias del paisaje alpino (Ortega Cantero), del impacto del paisaje de las islas Aran en la literatura irlandesa (Durán Sela y Daly), el paisaje en algunos autores españoles (Rodríguez Gutiérrez), y un análisis sobre el escritor Charles Sealsfield (Schmidt di Friedberg). Otras ponencias se centraron en aspectos mexicanos: la *Rusticatio Mexicana* (Moncada Maya), el diálogo entre Helen Fowler y Juan O'Gorman (Larrucea Garritz), la visión paisajística de la vegetación de México (Meza Aguilar), y la obra yucateca de Désiré Charnay (Puyo). Finalmente, se dedicaron estudios locales a la presencia de Sierra Nevada en la poesía (Titos Martínez), a la Ciudad Lineal madrileña en Ramón Gómez de la Serna (Cabrales Barajas), a los paisajes de la obra de Elvira Lindo (Canosa y García Carballo), al paisaje rural y minero en Armando Palacio Valdés (Fernández García), y al paisaje urbano en Clarín (Sevilla Álvarez). Se incluye también la explicación de la excursión dedicada al paisaje de las comarcas sorianas de Vega Cintora y Valle de Tera que ofrecieron Julio Muñoz e Isabel del Río. Con todo ello, el libro proporciona una variada serie de reflexiones sobre las relaciones entre paisaje y literatura.

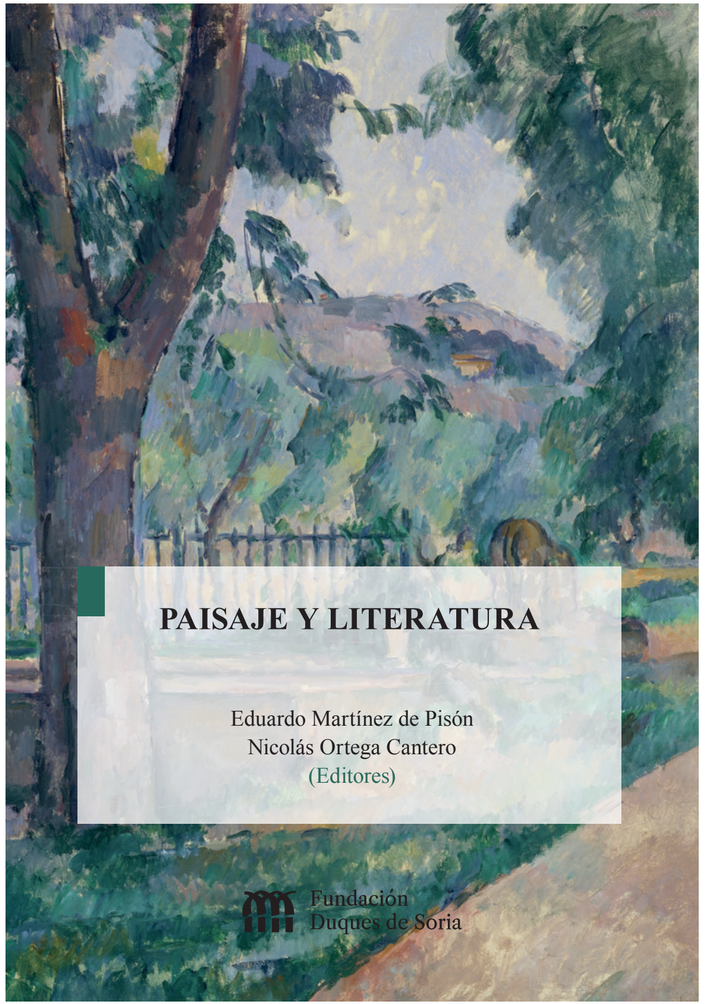
Fundación
Duques de Soria

9 788409 861422



Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)

PAISAJE Y LITERATURA



PAISAJE Y LITERATURA

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)

Fundación
Duques de Soria

Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero son catedráticos de Geografía (Física y Humana, respectivamente) de la Universidad Autónoma de Madrid. El primero dirige además el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, del que el segundo es vocal. Junto a ellos, colaboran en este libro Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo, de la Universidad Autónoma de Madrid, Julio Muñoz e Isabel del Río, de la Universidad Complutense de Madrid, Felipe Fernández García, Juan Sevilla Álvarez y Fermín Rodríguez Gutiérrez, de la Universidad de Oviedo, Adrian F. Daly, médico, de la Universidad de Lieja, Serena Durán Sela, médico y psicóloga de Oviedo, Manuel Titos Martínez, de la Universidad de Granada, Christine Bouisset, Isabelle Degrémont, Sabine Forero-Mendoza y Jean-Yves Puyo, de la Université de Pau et des Pays de l'Adour, Amaya Larrucea Garritz, María del Carmen Meza Aguilar y José Omar Moncada Maya, de la Universidad Nacional Autónoma de México, Luis Felipe Cabrales Barajas, de la Universidad de Guadalajara, y, finalmente, Marcella Schmidt di Friedberg, de la Università di Milano-Bicocca.

PAISAJE Y LITERATURA

Esta obra es el resultado del Seminario organizado por el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, y celebrado entre el 9 y el 11 de octubre de 2025, en Soria.

© 2026 Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica
www.fds.es // fds@fds.es

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente (salvo en este último caso, para su cita expresa en un texto diferente, mencionando su procedencia), por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro.

Imagen de portada: Paul Cézanne: La piscina de Jas de Bouffan (1885-86)
Maquetación y diseño de cubierta: Enrique del Barrio Arribas
ISBN: 978-84-09-86142-2
Depósito Legal: SO24-2026

PAISAJE Y LITERATURA

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)

Fundación
Duques de Soria

Índice

Nota preliminar 7

La mirada del caminante
Eduardo Martínez de Pisón 9

Primeras imágenes literarias del paisaje alpino:
Rousseau, Goethe, Senancour, Victor Hugo
Nicolás Ortega Cantero 63

Facetas de una estética paisajística en los textos
de Jean-Jacques Rousseau
Sabine Forero-Mendoza 89

De las rocas al papel: impacto del paisaje
de las islas Aran en la literatura irlandesa
Adrian F. Daly y Serena Durán-Sela 103

Charles Sealsfield: letteratura, paesaggio
e politica tra Europa e America
Marcella Schmidt di Friedberg 137

Naturaleza y paisaje en *Rusticatio Mexicana* (1781)
José Omar Moncada Maya 157

Literatura y paisaje en el pedregal:
Helen y Juan O'Gorman en la Casa Cueva
Amaya Larrucea Garritz 181

Estudio de la vegetación de México
que cambió la visión sobre el paisaje mexicano
María del Carmen Meza Aguilar 213

Les paysages yucatèques dans
l'œuvre romanesque de Désiré Charnay (1828-1915)
Jean-Yves Puyo 237

Andar y ver para contar. El paisaje en A. Machado,
Azorín, Marañón, Azaña, Pla y Chaves Nogales
Fermín Rodríguez Gutiérrez 269

Un dardo literario: la Ciudad Lineal madrileña como paisaje
según Ramón Gómez de la Serna
Luis Felipe Cabrales Barajas 309

Paisajes y lugares en "Una palabra tuya", de Elvira Lindo
Elia Canosa y Ángela García 347

Paisaje rural y paisaje minero en
La aldea perdida de Armando Palacio Valdés
Felipe Fernández García 377

La literatura ante el cambio en los paisajes:
el germen de la ciudad burguesa
en *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín"
Juan Sevilla Álvarez 397

La voz de las mujeres en la literatura sobre Sierra Nevada
Manuel Titos Martínez 413

Naturaleza, sociedad y arquitectura en el paisaje rural de las comarcas
sorianas de la Vega Cintora y el Valle de Tera (Excursión)
Julio Muñoz Jiménez e Isabel del Río Lafuente 453

Publicaciones del Instituto del Paisaje (FDS) 503

NOTA PRELIMINAR

Este libro corresponde a las ponencias presentadas y debatidas en el Seminario del Paisaje de la Fundación Duques de Soria, que tuvo lugar en el Convento de la Merced de Soria en octubre de 2025. Se publica, como es habitual, coincidiendo con el seminario sobre el paisaje previsto en el mismo lugar, también en octubre de 2026.

Podría considerarse que, pasados ya nuestros primeros veinticinco años del Instituto del Paisaje, entramos en una segunda etapa de investigación y publicaciones propias. Pero no hay ninguna discontinuidad ni en el asunto que nos reúne ni en el equipo formado ni tampoco en el método de trabajo seguido hasta aquí. Nuestra biblioteca paisajista sigue creciendo con este nuevo volumen donde se mantienen y amplían, como ha venido ocurriendo año tras año, los propósitos iniciados en los cursos de verano y en la creación del mismo Instituto.

Las jornadas de trabajo de este año prolongan, por tanto, de manera encadenada la dedicación a los estudios sobre el paisaje que la Fundación Duques de Soria acogió, inicialmente en sus cursos, desde 1996, y que ha mantenido ya más de un cuarto de siglo. La reunión de 2025 estuvo dedicada a la conexión entre *Paisaje y literatura*, tras haber tratado en los cursos y seminarios anteriores la relación del paisaje con el medio ambiente, las montañas, la protección, el territorio, la historia, la naturaleza, la cultura, el patrimonio, el arte, los Parques Nacionales, el turismo, la ciencia, su recuperación, sus valores, sus símbolos, sus imágenes, sus representaciones y su experiencia.

Las ponencias de 2025 que recoge este libro se pueden agrupar en tres apartados. Por un lado, trataron, dentro de un contexto general, sobre la mirada del caminante a través de varios autores (E. Martínez de Pisón), las primeras imágenes literarias del paisaje alpino, con referencia a Rousseau, Goethe, Senancour y Hugo (N. Ortega), la estética paisajística de Rousseau (S. Forero-Mendoza), el impacto del paisaje de las islas Aran en la literatura irlandesa (S. Durán y A. F. Daly), los paisajes en Machado, Azorín, Marañón, Azaña, Pla y Chaves (F. Rodríguez) y un análisis sobre el escritor Ch. Seasfield (M. Schmidt di Frieberg).

Se aportaron además investigaciones en relación con México sobre *Rusticatio Mexicana*, 1781 (J. O. Moncada), el diálogo entre H. Fowler y J. O'Gorman (A. Larrucea), la visión paisajista de la vegetación (M. C. Mesa) y la obra yucateca de D. Charnay (J.-Y. Puyo).

Finalmente, los estudios locales se dedicaron a Sierra Nevada en la literatura femenina (M. Titos), la Ciudad Lineal en Gómez de la Serna (L. F. Cabrales), los paisajes de Elvira Lindo (E. Canosa y A. García), el paisaje rural y minero en Palacio Valdés (F. Fernández) y el urbano en Clarín (J. Sevilla). Además, en las sesiones de Soria, Ch. Bouisset e I. Degrémont presentaron una investigación sobre el paisaje en la literatura escolar en Francia.

Como es habitual en estos seminarios, se realizó una visita directa al paisaje soriano, dirigida por J. Muñoz e I. del Río, en las comarcas de Vega Cintora y Valle de Tera, cuya relación queda también recogida en estas páginas.

Para el seminario de 2026 se propuso y se aceptó un tema abierto, como bien indica su enunciado: *Paisaje: naturaleza, campo y ciudad*.

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero

LA MIRADA DEL CAMINANTE

Eduardo Martínez de Pisón
Universidad Autónoma de Madrid e Instituto del Paisaje (FDS)

> "Es divinamente hermoso y bueno, sencillo y antiquísimo, ir a pie. Suponiendo que zapatos y botas estén en condiciones".
>
> Robert Walser, *El paseo.*

Introducción

La partida de los caminantes. También nosotros vamos a salir a andar, pero por libros de paseantes. Empecemos, como preámbulo y preparación, con dos caminatas breves, por una ciudad y por un bosque.

El paseo, de Walser, es uno de los relatos que hacen de eje en los giros de la literatura caminante reciente. Es como un desahogo, puras ganas y arte de andar, ver y escribir. Un deseo de divagar entre observaciones literarias, jugando con maestría en el uso de giros originales y convencionales. El paisaje del camino deja desfilar las gentes y las cosas que va encontrando a su paso el escritor. Salgamos, pues, de paseo con Walser para iniciar nuestro artículo, como aprendizaje de lo que vendrá después.

"Declaro -así comienza- que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle". Según marcha el escritor por el escenario poblado, se va abriendo ante él un paisaje en actividad, una jornada completa entre gentes diversas de la ciudad veraniega -retratadas con tono irónico, espíritu sensible y gesto suficiente-, casas, calles, fábricas, arboledas, un bosque, niños, perros, automóviles, comercios, huertos, ventanas, una actriz y una cantante, una señora absorbente, un triunfador posesivo, un sastre chapucero, un recaudador de impuestos, un nogal, edificios, un maestro



Paul Cézanne, un camino en Provenza hacia 1866.

con sus alumnos, cosas nuevas y repetidas, bellas y feas, justas e injustas, sueños y materia. Dice R. Juventeny que el buen paseante ama lo minúsculo.

Tras el retablo, se justifica el autor diciendo: "pasear me es imprescindible"; es su modo de contacto con el mundo en tal medida que, sin el paseo inspirador y estimulante, no podría escribir. Le permite la contemplación de la naturaleza y su identificación con ella, disolverse en las cosas, interiorizarse, reflexionar, defender la permanencia de un árbol frente al utilitarismo. El camino le ofrece una imagen de la vida, de la muerte, de la dicha y la desdicha, y, cuando acaba al oscurecer, del sentido último de la soledad del paseante.

Otro renombrado caminante reflexivo que debemos mencionar desde estas primeras líneas es, evidentemente, Jean-Jacques Rousseau por su obra tardía *Les rêveries du promeneur solitaire*, cuando expresa en ella que pasea como si estuviera "solo sobre la tierra". No es entonces un espectador, sino un "contemplador solitario", fascinado por la naturaleza, por el lugar del silencio sólo roto por el rumor del torrente o el canto de las aves. Como complemento introductorio a estos paisajes del caminante, tras la ciudad de Walser, llena de personajes, nos invita a caminar por el bosque en soledad.

En su séptimo paseo, Rousseau se entrega a tales parajes "sin guía, sin libros, sin jardín, sin herbario", con sus fuerzas disminuidas por la edad pero aún en busca de la armonía del bello paisaje campestre "con el que se siente identificado", para recreo de los ojos y alerta de la atención, para pasar de las ideas a las sensaciones y apaciguar los sentimientos. Escala rocas, sube montañas, entra en valles, olvida a los hombres y busca el aspecto salvaje del bosque, tan orgulloso como aquellos "viajeros que

descubren una isla desierta". Con espíritu naturalista, el caminante escribiría un libro sobre cada hierba o cada musgo, porque "nunca hago nada salvo durante el paseo. El campo es mi gabinete. […] Iba entonces con paso tranquilo a buscar cualquier lugar salvaje en el bosque, cualquier lugar desierto […], algún asilo donde poder creer haber penetrado el primero y donde ningún importuno viniese a interponerse entre la naturaleza y yo". En la hondura del bosque, el contemplativo y solitario paseante se siente "olvidado, libre y apacible"; por ello, el apartamiento de los lugares aumenta su valor subjetivo. Pese a las incomodidades de tales parajes, en fin, todo se soporta "sin pena cuando el corazón es mejor tratado que el cuerpo".

Las miradas elegidas: montes, valles y mesetas. Como no hay más procedimiento en un artículo, capítulo o ponencia que la brevedad, vamos a abordar este ensayo, por tanto, a través de unos contados ejemplos de paseantes que nos parecen paisajísticamente expresivos. El camino en la literatura es, sin embargo, un ciclo cultural entero de gran interés, como todo el mundo sabe o debería saber. Pero no es lo que podemos o queremos tratar aquí, sino la escritura, descriptiva o alusiva, de algunos de los inevitables paisajes del caminante. Ineludibles, porque es evidente que el recorrido del paseante o del viajero sólo se puede realizar a través de su escenario.

En consecuencia, el movimiento literario alrededor del concepto de *wanderer* ha tenido muchas ramificaciones artísticas e intelectuales. En su sentido romántico, según C. Cañas, el *wanderer* está poseído por "unas ganas irreprimibles de viajar […]. No obstante, y a pesar de su independencia e inquietud, el *wanderer* se enfrenta continuamente a la incertidumbre y a la melancolía […]. Gracias a esta perspectiva subjetiva y sensual cobra una importancia esencial el paisaje". Su expresión por excelencia es pictórica: el famoso cuadro de Friedrich del caminante que contempla desde una peña el paisaje sobre el mar de nubes (1818).

Como en los libros de viajes hay, lógicamente, de todo, es grato encontrar en ellos inteligencia, no sólo rutas. No es necesario que sean en los confines. Unos de esos libros inteligentes son el *Viaje en autobús* y *Viaje a pie* de Josep Pla, donde el escritor confiesa su poca afición al exotismo y afirma que el viaje de verdad es para ver las cosas inútiles del mundo, vagando sin objetivos, al azar. Aprovechando, de paso, el alejamiento para aprender a tolerar. Sin embargo, en el momento que los escribió, los años cuarenta, en España –dice Pla- se viajaba esencialmente por tres razones que no respondían a tales criterios: "la peregrinación a Lourdes, la luna de miel y los negocios". En este tono, Pla prodigó talento, ingenio y humanidad. Y, además, describió, aunque con brevedad, algunos paisajes envolventes.

También hay literatura viajera que no presta especial atención al paisaje. No nos interesa ahora. Y, con frecuencia, hay otra que hace transcurrir su acción por regiones inventadas. Esto es normal en literatura, pero además hubo quienes mezclaron la geografía mítica con la real y un ejemplo atractivo de esa indeterminación es el de "La Isla Lluviosa", según cuentan en un documentado libro, titulado *Afortunadas*, los historiadores A. Tejera y A. García. Plinio el Viejo (siglo I), en su *Naturalis Historia* -escriben estos autores-, añadió al archipiélago canario una isla imprecisa con el nombre de *Ombrios*, que significa lluvia, en relación con crónicas anteriores y geografías literarias que vendrían desde Homero, y tal nombre podría tener relación con uno de los atributos y epítetos de Zeus como "el que hace llover". De este modo, Plinio habría sumado a la geografía real de lo ya conocido en su época un elemento de fantasía, lo que acabaría provocando las múltiples interpretaciones que buscaron, a partir de su texto, el emplazamiento concreto de la difusa *Ombrios*. A veces, quizá por fortuna para el lector, aunque no para el navegante ni el caminante ni el agrimensor ni el urbanista, la misma geografía es más literatura que ciencia.

Si he elegido hablar de la mirada al paisaje del caminante no es sólo porque se trata de mi perspectiva habitual, sino también porque pienso que el camino es el lugar y la condición de movilidad propios del geógrafo. Además, por lo que afirma Moor, de amplia aplicación: "Andar hace caminos. Los caminos, a su vez, configuran paisajes. Y con el tiempo los paisajes pasan a actuar como archivos de conocimiento comunitario y significado simbólico. […] Las culturas de caminantes suelen llegar a ver el mundo en términos de caminos". Escribía Joseph Conrad algo inspirador que, además, une la vocación geográfica a la viajera: "cuando era pequeño tenía pasión por los mapas. Me pasaba horas y horas mirando Sudamérica o África o Australia y me perdía en todo el esplendor de la exploración". Algunos lo hemos seguido haciendo toda la vida. Pero, en suma, el caminante está en el paisaje, lo afronta y mide con sus pasos, lo recorre y observa en una secuencia de elementos complementarios, vuelve experiencia sus condiciones y recoge en él su información de modo directo. Luego, en el paso a la escritura, a las palabras, necesitará, como es natural, recurrir al arte. También el paisaje es estimulante para el literato y, en este sentido, destacaba Lapesa a Fray Luis, poniéndolo como ejemplo de la "contemplación entusiasta de la naturaleza" cuando el poeta decía: "en viendo lo verde, deseo o cantar o hablar".

Como pide el título general de este seminario, me he atenido sólo a la literatura (y a su inmediato entorno); lo he hecho en la convicción de la sinceridad de aquella incertidumbre que planteó Descartes (en traducción de García Morente): "¿Qué soy, pues? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere y, también, imagina y siente". Por esta condición fundamental de entender, dudar, imaginar y sentir, el camino que aquí

tratamos enlaza sin dificultad -como tantas cosas- con la escritura y, realmente, con casi todas las demás artes.

Por un lado, con la ingente pintura del paisaje. Una exposición en la Biblioteca Nacional tuvo por título *Palabras de viajeros*, donde se atendió, además del viaje literario, al dibujo caminero. Su bello catálogo se abre con una expresiva cita de Jovellanos: "Me duele ver que viaja y no escribe, que observa y no apunta". Entre las pinturas, son particularmente evocadores de los antiguos caminos rurales, enmarcados por grandes árboles y transitados por las gentes, varios cuadros de Hendrik Pieter Koekkoek o *Donde gira el camino* de James Raeburn Middleton o alguno de Corot, testimonios de unos modos de vivir y de unos paisajes perdidos. Para seguir de modo directo las vistas errantes pintadas y dibujadas es recomendable realizar un repaso a los quizá infinitos cuadernos de viaje y, en concreto, a los "libros de memoria" de los pensionados españoles en Roma en el siglo XVIII, reseñados por D'Alessandro en el catálogo citado; ejemplo de su vigencia es la reciente publicación en forma de libro de los sugestivos apuntes viajeros del pintor Granell.

Por otra parte, tiene evidente presencia el camino en la música, como ocurre repetidamente -otro ejemplo- en los conocidos *lieder* de Schubert, sobre textos de varios poetas (es decir, también literatura), en especial cuando el caminante habla con la naturaleza y hasta se consuela y se funde con ella, pues el paisaje es ingrediente esencial en su ánimo. Así ocurre en "La bella molinera", "Viaje de invierno", "El tilo", "Torrente", "En el arroyo"" o en "Mañana tormentosa". En la canción "El pastor en la roca", el poema de base de Wilhem Müller, escrito en 1828, dice: "Cuando estoy en la roca más alta, / miro hacia el profundo valle / y canto. / Desde el profundo y oscuro valle / se eleva el eco lejano / por el abismo" (traducción de F. Pérez Cárceles). Y es bien explícito el título de su sonata *Wanderer-Fantasie*, de 1822.

Como decimos, el caminante está presente con frecuencia en los textos elegidos por el músico, como en "La noche", en "La bella molinera", "En primavera", "La canción en el verde" y, sobre todo en "Viaje de invierno" por senderos solitarios. Ian Bostridge ha calificado el ciclo del "Viaje de invierno", sobre poemas de W. Müller, como "una gran obra de arte". Así, en "Las sombras", con texto de F. von Matthisson, aparecen imágenes de la luna sobre el bosque o de un arrecife. En "La canción en el verde" (F. Reil) se trata de caminar, vagabundear. En "El tilo sin flores" (L. G. von Széchényi) se propone amar al árbol por sí mismo, no por sus cambios efímeros. En "La noche" (E. von Harold) el caminante encuentra un cuadro con colinas, nubes, estrellas, la luna, el bosque, el río, el valle, más una senda, un árbol, viento, maleza, hierba, animales, manantial, rocas y pantano. En "La Tierra" (F. von Matthisson), es la primavera vital. La luz lunar sobre el paisaje está en "La luna en una tarde de

otoño" (A. W. Schreiber). En "La bella molinera" (W. Müller) viaja el caminante con su bastón y aparecen en su andar senda, agua, molino, arroyo (con el que se conversa), peces, ardillas, jabalíes, corzos, peña, viento, bosques, flores, nubes, estrellas, pájaros, árbol, caza, cauce, cañas, cipreses, pradera, campo y mar. O "En primavera" (E. Schulze) nuevamente están el camino, el campo, el valle, el prado, el cielo, la brisa, el manantial, las flores y las ramas. "Viaje de invierno" (W. Müller) trata del caminar en soledad por los senderos apartados, el paisaje nevado, en la desolación de los lugares desiertos, bajo la luz de la luna, el viento, los copos de nieve, un cuadro compuesto por el hielo, un tilo, un río silencioso, una corneja y la tormenta.

Comenté además en otra ocasión la clara vinculación de algunas de las composiciones de Liszt con la literatura itinerante en sus *Años de peregrinación*, título que evoca al Meister de Goethe, y más concretamente en su pieza *El valle de Obermann*, a partir de la obra de Senancour, y en *Lo que se oye en la montaña*, inspirada en una poesía de Hugo.

Está claro que también el pensamiento ha tenido desde los peripatéticos su larga historia de paseantes, combinando diversos modos de caminar, deambular y filosofar. Además, si, como señalaba Werner, ya el peripatético Aristóteles expresó la idea de que "la forma" es "lo que merece el nombre de naturaleza", podríamos incluir ahora el concepto de paisaje, que es ante todo morfología, en una idea general del mundo que nos asiste desde los griegos. Entre la filosofía *wanderer*, o la que razona caminando, cabe destacar la de Nietzsche en Zaratustra y, más en concreto, en el paseante que dialoga con su sombra. Se ha escrito que en su pensamiento se concibe la vida como exploración y superación en un esfuerzo constante del espíritu, y también que andar el camino se podía proponer como buen método de filosofar. En una alegoría específica del paisaje, sostiene que, si bien el andarín ha de ascender su ruta, no estaría mal que también contemplara las vistas que aparecen en su camino. Entre nosotros, Ortega y Gasset discurrió además sobre la circunstancia, clave en su obra, paseando por el Guadarrama y tomando su bosque como metáfora. Mucho después, en 2025, la Fundación Ortega-Marañón organizó un "paseo filosófico" por el Madrid personal de Ortega, en sintonía con aquel precedente.

En cualquier caso, más o menos hasta el siglo XIX o incluso el XX, el camino rural o entre la naturaleza o el callejeo eran condición normal, habitual y necesaria en la vida, bien inscrito su trazado en el entorno, con sus tiempos, medios y requisitos. Sólo tardíamente -con excepciones-, se ha generalizado, además, como experiencia artística, turística, deportiva, saludable o especulativa. Aunque se ha dicho que podríamos remontarnos a Fedro en el goce durante el paseo, lo que es cierto, es a ilustrados y románticos a quienes debemos en realidad la apertura mental a otro

caminar que se hizo cultura, ciencia y arte. Un atractivo y breve ensayo que habla del placer literario de pasear (incluyendo el pasear por los libros) y recorre el sentir de escogidos autores viandantes -de Pla a Maistre o de Schelle a Kant- es *La belleza del caminar*, de Avelino Fierro, cuya lectura lógicamente recomiendo. Su especial sensibilidad puede resumirse en esta afirmación: "claro que podemos encontrarnos con la poesía por la calle. Sólo hay que estar algo pendientes".

Y todo esto que señalo no pasa de ser una divagación para acotar el asunto meramente literario de mi escrito, pues un tratamiento adecuado de la sustancia de las referencias geográficas, pictóricas, musicales e intelectuales al paisaje del caminante requeriría, sin duda, otro enfoque, otro procedimiento y otro alcance.

Si he escogido las obras que comentaré a continuación, se debe sin duda a preferencias personales sobre ciertos lugares físicos, determinados autores y ciertas contribuciones literarias, pero fundamentalmente me he guiado en su selección por los significados adicionales que otorgan a los paisajes. He recorrido tres caminos que son también míos: el de los montes, el de los ríos y andar sin rumbo por España. Hay muchos más, claro está, pero por algo significativo hay que empezar. Creo que esos tres caminos, a la vez físicos y literarios, nos pueden mostrar diversos modos de la relación humana con el paisaje, primero como una respuesta reflexiva a las grandes fuerzas y escenas de la naturaleza, luego por medio de las actitudes en un territorio de historia cambiante, también por la intensidad reordenadora de la realidad según la percepción del observador y, por último, a través de la coloración del lugar originada por el poderoso filtro del arte.

Las literaturas de montes, valles y terreno propio componen así en conjunto un escenario múltiple. Aunque sus elementos son diversos, sus naturalezas y paisajes vitales permiten adiciones, asociaciones y enlaces geográficos, culturales y perceptivos en una composición complementaria. De todos modos, aunque Hegel nos legó que los elementos geográficos esenciales eran los países altos, las planicies y los litorales, y me complace esa distinción filosófica, como se ve ni es la pauta que he seguido ni tampoco he pretendido que los paisajes aquí elegidos sean primordiales.

He renunciado con pesar también a la poesía. Hay estudiosos, sin embargo, que facilitan un acercamiento general paisajista a esta forma del arte en España. Por ejemplo, recuerdo con gozo aquellas antologías de Mercadal sobre las sierras en los poetas y de J. M. Blecua sobre el mar, las flores y los pájaros; o la selección de González y Suárez, con capítulos sobre nuestros ríos, montañas, y regiones; o la de D'Ors sobre los montes o la de Marín sobre naturaleza y ciudades; o, en fin, el estudio en el que Orozco nos paseaba con Machado por sus caminos. Si el andar nos llevara por

paisajes locales, serían incluso inabarcables los senderos. Una reciente publicación de M. Titos, compañero en estos seminarios de paisajes, sobre los poemas dedicados únicamente a Sierra Nevada ronda unas ochocientas páginas de refinada literatura. Valga de momento este comentario como sugerencia de inagotables lecturas y como justificación del carácter conciso de ese escrito.

Iniciamos, así, esta caminata -campestre, fluvial y peregrina- como siempre, como geógrafos montaraces, con la mirada puesta ya en nuestro alrededor. Sin temor, como nos proponía Ruskin, a conjugar el amor a la naturaleza con el del arte.

1. Primeras miradas. Caminos empinados

> "Je ne suis allé nulle part, mes démarches sont sans but et sans profit [..]. Comme on dit que l'on *comprend* la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres […]. Et je marche, je marche, je marche! […] L'attrait de toutes choses, je le ressens dans le silence de mon âme."
>
> Paul Claudel, "Le promeneur", *Connaissance de l'Est*

Un homenaje previo. Desde el Arcipreste hay muchos escritores por los montes. Seleccionando entre los de espíritu más moderno, después de las ensoñaciones de los paseantes Rousseau y Senancour, tengo errando por estas altas veredas a otros dos caminantes escritores preferidos. Sin embargo, por extensión y orden de la ponencia, voy a prescindir nuevamente de ellos, sólo los menciono y dejo su crónica acaso para otra ocasión. No obstante, quiero decir los nombres de los dos aludidos antes de entrar en materia.

El primero es el profesor suizo Töpffer, que dejó constancia de sus excursiones escolares por la montaña en dos entregas de sus entonces famosos viajes en zigzag, unos entre 1837 y 1838 por Chamonix o el Righi y otros de 1833 a 1842 haciendo el "tour" del Mont Blanc o por Zermatt o el Grimmsel. En 1886, cuando llevaban éstos su quinta edición, se les añadió una introducción de Sainte-Beuve titulada "Noticia sobre Töpffer considerado como paisajista", que indica su completa adecuación a nuestro seminario. Ilustró además sus viajes con dibujos propios, en general humorísticos, y de otros artistas, hasta del mismo maestro Calame. Somos sus respetuosos y a la vez divertidos seguidores.

El otro autor es John Muir, a cuya obra me vincula el haber sido inductor de la edición en español de sus viajes por Alaska y de quien me admiran su exploración de la naturaleza salvaje y remota, su defensa de la naturaleza y su capacidad literaria para

describirla. Existe además un "John Muir Trail" en la Sierra Nevada de California que va desde el Sequoia National Park al Yosemite National Park por 370 kilómetros de espectaculares paisajes de "wilderness", entre lugares protegidos como Kings Canyon, Inyo y Sierra, consagrando así sobre el terreno el carácter caminero y montaraz del explorador que le da su nombre. Su recorrido es una peregrinación que siguen los excursionistas amantes de la gran naturaleza, al que el conocido alpinista Galen Rowell dedicó hace unos años un artículo interesante.

Destaco a ambos porque no todas las alusiones a la montaña, escritas por antiguos caminantes, son sin artificio. Por ejemplo, en aquellos versos, tan formales, del "Souvenir des Alpes" de Alfred de Musset, que datan de 1851, el viajero que relata su "triste y dulce misterio" tiene por telón de fondo la montaña ("à vos pieds est l'abîme; / l'avalanche au-dessus"). Pero su recurso al paisaje es estrictamente literario: la calma eterna del Monte Rosa, la nieve del pico, los cazadores de rebecos, el camino escabroso, el torrente tortuoso, el espectro del glaciar, un águila por el cielo, los árboles fulminados y un culto recuerdo a Byron forman un cuadro muy convencional en el que mostrar, en contraste, la agitación de su ánimo dolorido.

Töpffer y Muir, en distintos momentos y continentes, conocieron una montaña sin asaltar, la consideraron educadora y la contaron con arte. Aunque inicio con ellos este apartado, es sólo como homenaje: según he indicado, me voy a ceñir a un ciclo cultural de otros autores, breve pero no menor, que encuentra en las cuestas de los Alpes y del Pirineo una experiencia complementaria de la naturaleza, de la sociedad y del propio espíritu. También he tenido la duda de comentar o no los sentidos de las montañas de Unamuno, sobre lo que apunté algunas ideas hace años; además, porque de esos montes hay una guía para andariegos, confeccionada por J. A. Serrano, con más de treinta rutas, desde Pagasarri al Vesubio, y confieso que ha sido difícil resistirme, para esta ocasión, a la tentación de seguirlas.

Pero prefiero ahora limitarme a una muestra de cuatro actitudes literarias claves ante el paisaje natural: las que lo ven como iniciación, como sentimiento, como experiencia y como expresión de armonía. Dado que las montañas adquieren personalidad y gesto, es el arte quien puede desvelarlos; a título de ejemplo, el experto en literatura de montaña José Arias me pasó hace tiempo la siguiente cita de Gautier, escrita en 1869: "Las montañas, como los poetas, tienen su día de inspiración, y aquella tarde el Mont Blanc estaba locuaz".

Retorno a los renunciantes. Escribo retorno porque vuelvo a ello al cabo de los años. Si hay literatura itinerante con el espíritu innovador de finales del siglo XVIII y primer tercio del XIX, ésa tiene una de sus claras raíces en las novelas de Goethe sobre Wilhelm Meister. Sus asuntos tratan, como es conocido, de la formación, el

aprendizaje, los años viajeros (o de deambular) del personaje y su elección de un camino vital, si es posible en armonía con la naturaleza: en sus términos originales, desde el *Lehrjahre* al *Wanderjahre* (es decir, de instruirse a vagar, como dos pasos en la iniciación personal). Es sabido que esta costumbre de sumar la enseñanza de un viaje a la de los estudios lo practicaban ya entonces con buen criterio en varios países europeos algunos de quienes tenían inquietudes intelectuales, científicas, artísticas o comerciales y, obviamente, podían permitírselo. Creo, por ello, acertada la traducción francesa del título de la novela tardía como *Les années de pèlerinage de Wilhelm Meister*: años de peregrinación, que son, con sus paisajes desde el camino, lo que ahora nos ocupa. Sin embargo, como advierte Cañas, la palabra "peregrinación" (o "peregrinaje") puede conducir a pensar en un contenido religioso que no posee la obra. Además, tiene su sitio Meister bajo este epígrafe concreto, porque una parte significativa de su vereda en la obra del *Wanderjahre* (hay más) es cuesta arriba.



Caminantes por los Alpes. Apunte de cuaderno de viaje.

En el sentido de dicha costumbre de realizar un viaje instructivo al finalizar una etapa de aprendizaje, es también explícito, como ya señalé en otra ocasión, el inicio del *Adolphe* de Benjamin Constant, que se publicó en 1816: "Acababa de terminar, a los veintidós años, mis estudios en la Universidad de Gotinga, y la intención de mi padre, ministro del elector de (***), era que recorriese los países más notables de Europa". Entre 1800 y 1804 el joven Arthur Schopenhauer fue también entusiasta de los paisajes, ánimo despertado a través del viaje formativo por los escenarios alpinos y especialmente por los glaciares. Son ambas referencias algo originales, sin duda, pero también son reflejos del movimiento generalizado entre las gentes de la cultura al que hemos aludido.

Escrito en dos versiones este libro caminante de Goethe, en 1821 y 1829, su argumento expone en forma de retablo la relación entre el individuo y la comunidad humana. La peregrinación de Meister es a la vez concreta y simbólica. Según el agudo análisis de F. Malkani, representa el encuentro personal con

el mundo, la sociedad, la economía, la política, la ciencia, el arte y la religión; y, cómo no, es alegoría del viaje errático de la vida y de la distancia y los reflejos de las cosas y las gentes, de la limitación y la constante renuncia. Pensar y actuar, razón y fantasía, cambio y permanencia, soledad y sociedad constituyen el perfil bifronte del camino. El cuadro general de esta obra del genial autor es, pues, tan sugestivo como ambicioso y muestra el sentido profundo de la peregrinación vital.

Pero, en lo concreto del viaje, también hay símbolos culturales propios de su momento. Unos son sociales y otros están en el paisaje. Entre ellos se encuentra la visita científica, artística, filosófica, ya más romántica que ilustrada, a los Alpes (tras Rousseau y de Saussure vendrían Senancour, Ramond, Sand, Chateaubriand, Coleridge, Dickens, Byron, Shelley, Wordsworth…, pero, en las claves del despegue, el autor de *Oberman* había acudido a los Alpes en 1789 para ver el país de la *Nouvelle Héloïse*). Además, en el mismo Goethe, como argumentó Javier Arnaldo, está claro que su modo de entender la naturaleza se centraba en su manifestación como paisaje, con la siguiente máxima: "la naturaleza es el único libro en el que todas las páginas ofrecen mucho contenido". De esa mirada paisajista derivaba justamente su dedicación al dibujo en un ir y venir del mundo al arte y del arte al mundo

En consonancia, el libro de Goethe que aquí nos ilustra arranca en un escarpado camino de montaña, sobre precipicios, en un "lugar salvaje", junto a una roca, mientras el viajero escribe y su hijo identifica una piedra, un vegetal, un ciervo y dice: "es bueno pasar la vida en el bosque". Sólo una referencia previa: en 1799 Senancour había escrito en sus *Rêveries* que necesitaba los paisajes alpinos, su reposo salvaje, sus sonidos románticos, el mugido de los torrentes fogosos, la seguridad de los valles, la paz de las montañas, su silencio inexpresable y el fragor de los glaciares que funden, de las rocas que caen y de la vasta ruina de los inviernos. No lejos de aquel estado de espíritu, en el albergue de montaña, Meister mira el paisaje montañoso y luego escribe, lamentando que, quien viaja, debe aceptar como primera renuncia la privación de los afectos dejados en su lugar de origen Al amanecer, antes de que aparezca el sol, sube la niebla desde las profundidades, los valles están aún oscuros, pero, en lo alto, el cielo es puro. El caminante atraviesa después bosques, prados, colinas, cultivos y, en un valle aislado y severo, pasa junto a un monasterio medio ruinoso en el que parece revivir el pasado o gustar del "sentimiento de la antigüedad".

Por las cercanías, un experto en minerales recorre la montaña. Meister desea encontrarlo y emprende una excursión geológica. Sube entre gencianas, alerces y pinos hasta que oye el sonido de un martillo golpeando la roca. Entonces escala un escarpe al encuentro del naturalista, reuniéndose con él en un paraje vertiginoso y grandioso. Ante ellos se abre un paisaje extraordinario que Goethe describe con

delectación: roquedales, cimas, abismos, laberintos, lagos, ríos, cascadas y, en la lejanía, la planicie. Suficiente para que aparezca ya la palabra "sublime". También los poetas, según Goethe, han contribuido a que la experiencia del entorno contenga, en distinción kantiana, "sus bellezas agradables y sus bellezas sublimes".

Sin embargo, según piensa quien recorre la montaña entregado a sus rocas, para estar plenamente en tal paisaje es preciso llevar una vida nueva. "Pero -pregunta Meister- ¿por qué este extraño gusto, esta inclinación, la más solitaria del mundo". "Precisamente porque es solitaria", le responde el geólogo. He escrito sobre este sentido imprescindible de la renuncia en otras ocasiones, pero es inevitable regresar a su rotunda expresión en Goethe, pues consiste, como digo, en una condición básica de la dedicación naturalista.

Su decisión de apartamiento es necesaria para abandonar las desventuras entre los hombres y también indispensable si lo que se busca es leer la escritura de la naturaleza, igual que cuando se trata de conocer a otro o de manejarse en una lengua distinta. Porque hay que cultivar el estudio de las cosas en su propio dominio y la lengua de la naturaleza sólo se aprende en la naturaleza: es, pues, en medio de las montañas donde se puede alcanzar el conocimiento de las montañas. La relación humana será sólo con quienes tienen relación con esas montañas.

Pero, antes de la utilidad y la posesión, está el estudio y, luego, el camino del especialista podrá ir ascendiendo del oficio al arte y a la excelencia. Dicho en nuestros términos, el conocimiento del paisaje se obtiene en la entrega al paisaje y, por ello, de nuevo la elección del indispensable retiro conlleva la separación de lo mundano. Por eso, repito, los personajes que caminan por la montaña son, en expresión de Goethe, los "renunciantes". Está claro que esta entrega a la naturaleza significa tanto una privación voluntaria de la vida social como también una satisfacción especial en la experiencia directa del paisaje y en una forma distinta y vigorosa de existencia. A ello habría que añadir lo que escribía John Ruskin a mediados del XIX en *Modern Painters*: la naturaleza "guarda celosamente ocultas sus mejores obras hasta que las contemplas con reverencia".

Sólo indicamos ahora que los viajeros, tras penetrar en una gruta, alcanzan un jardín y un castillo en una hacienda cultivada, entrando a partir de ahí en otros campos literarios que exceden a este apartado sobre el camino en la montaña. La vivienda, no obstante, tiene vistas geográficas pintadas en las paredes. Pero el paisaje ha cambiado, convertido en territorio llano y útil (frutales, legumbres, plantas medicinales) y también lo hacen largamente la peripecia vital y el ambiente intelectual de los personajes. Dejamos, pues, sus diferentes paisajes, asuntos y reflexiones para otra ocasión y nos quedamos en tal punto con la necesidad de la renuncia, la entrega vital, del estudio y del perfeccionamiento en quienes busquen el entendimiento de la naturaleza.

"Nube de ideas". Sin duda, Victor Hugo experimentó una gran atracción por el paisaje y lo expresó repetidamente, por supuesto en sus descripciones y reflexiones viajeras, pero no sólo en su obra escrita sino también en sus dibujos. En la introducción a la exposición que tuvo lugar en Madrid hace unos años sobre tales dibujos, comentaba Michel Butor que Baudelaire había expresado ese sentimiento tan propio de Hugo diciendo que veía "el misterio por doquier", sin fronteras entre las artes. Incluso, en este caso, esos dibujos (esos paisajes) podían ser reveladores de sus escritos.

En una de sus cartas de viaje, de paseo por Montreuil-sur-Mer, cuenta Victor Hugo que encontró un cura absorto en la lectura. Y escribió: "Tenía los ojos fijos en su libro y yo contemplaba la campiña. El leía su breviario y yo el mío. La naturaleza, Adela mía, es un bello y glorioso libro. Es el más sublime de los salmos y de los cánticos. Dichoso el que lo oye". Cuando recordé esta carta, pensé también en Petrarca leyendo a San Agustín en la cima del Mont Ventoux y negándose a mirar el panorama. Hugo nos salvó literariamente, entre otros, de la ceguera ante el paisaje. Así que la lectura de aquellas cartas me pareció que ofrecía un enlace cultural de la mirada sobre la montaña, con dos preguntas similares y dos respuestas distintas desde el siglo XIV al XIX. Aparte, Hugo prestó atención en su poesía, como es conocido, al paisaje ("el horizonte de tu alma es más alto que la tierra. / Pero busca en tu pensamiento un mundo armonioso") y, en él, ampliamente, a la montaña, al glaciar, a los llanos y al borde del mar.

Victor Hugo realizó sus viajes a las dos grandes cordilleras fronterizas francesas, primero a los Alpes, en 1839, y luego al Pirineo, en 1843. Sus escritos tienen las lógicas fuerza, hondura y personalidad del gran escritor, y se deben entender -en lo material y en lo espiritual- en su época, formando parte indispensable de las específicas literaturas alpina y pirineísta.

Los relatos del primer viaje se obtienen a partir de la colección de sus cartas familiares y las impresiones del segundo de los apuntes que fue tomando sobre la marcha, que se publicaron póstumamente. Sus itinerarios no fueron originales ni sus ascensiones las propias de un montañero, pero su agudeza, su sensibilidad y su excelente escritura hacen de ambos textos una muestra de primer rango en la literatura itinerante por la montaña. Lucerna y el Monte Pilatos, Berna y el Righi o Ginebra son lugares de visita apropiada a un turista habitual. Algo parecido ocurre con su itinerario pirenaico por Cauterets o Gavarnie. Pero, como decimos, incluso así, algo profundo de la montaña tuvo la suerte de entrar una vez más en las letras al compás de una prosa excepcional. Aunque ya hemos tratado estas obras en diferentes ocasiones, hablando del paisaje del caminante no queda más remedio que volver a ellas.



Viajeros cruzando un torrente pirenaico, según Eugène Isabey, hacia 1850.

Como es de suponer, Hugo no es cualquier observador. Desde que abre la ventana en su hotel de Lucerna y sondea la noche se despliega el paisaje aún invisible en el chapoteo del agua próxima del lago, unas luces que rielan, la silueta de un puente viejo, el oscuro perfil lejano del Monte Pilatos y, sobre él, el brillo dorado de Saturno. Entre la bruma oye el campanilleo del ganado suelto en los prados del Righi. Es como si hubiera desplegado un panorama en la sola interpretación. Muestra su gusto por la llegada nocturna a las ciudades para que la imaginación deje también su poesía antes de ver la prosa.

La descripción divagante de su itinerario es, pese al género epistolar al que pertenece, geografía descriptiva salpicada de ingenio. Su texto se va llenando de árboles, montañas, topónimos, cavernas, información libresca, leyendas, gentes, aprovechamientos, incluso de buen humor que le distancia del cuadro. Así, por ejemplo, señala: las cuatro mil vacas que pastan en el Pilatos "componen una orquesta de cuatro mil

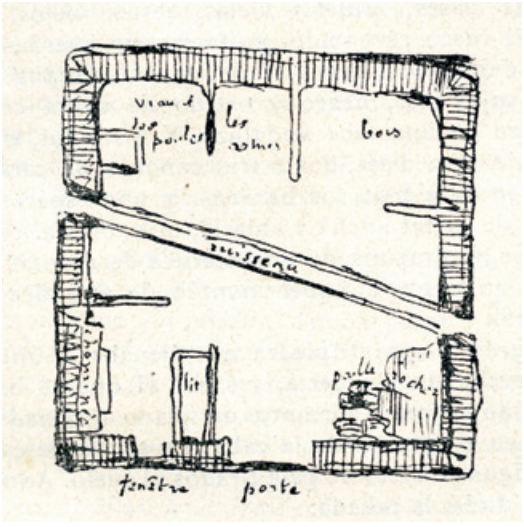
cencerros que estoy oyendo en este momento". Y la ciudad también está contada, naturalmente: dentro de su muralla torreada, compuesta por casas pintorescas, con puentes cubiertos con pinturas expresivas que evocan libros abiertos a los transeúntes para hablarle de ideas, de "la religión, la nacionalidad y la filosofía". Al llegar a Berna, nuevamente de noche, le parece de lejos una isla fantasmal llena de faroles que se vuelve real de repente al alojarse en un hotel destartalado. Cuando repasa los lagos que ha visto en su viaje, destaca uno menor, acogido en una hondonada desierta, del que se dice, como en Sanabria, "que una aldea ribereña se desmoronó y fue tragada por él. […] ¡Maldito lago!, me ha dicho un viejo campesino que pasaba". Y concluye: "De todo paisaje emana una nube de ideas".

En su excursión al Righi desde Lucerna se incluye en la procesión de turistas que realizan la ascensión, donde observa las caravanas de caballerías, los visitantes de aspecto anticipadamente tartarinesco, las viajeras inglesas con sus encajes, las parisinas, los estudiantes alemanes… Atraído, en principio, por lo pequeño de una pradera, su césped, sus flores, sus insectos, de pronto se abre ante él, como un prodigio, el gran paisaje alpino: "un festín de montañas", al que sólo contemplaba en aquella cumbre, en "espantosa antítesis", un pobre idiota. Hugo exclama conmocionado en su carta: "¡Oh abismo! Los Alpes eran el espectáculo, el espectador un cretino". Ante lo agreste, aún en la onda cultural de los "sublimes horrores", el escritor se pregunta: "¿Es esto hermoso o es horrible? […] Esto no son ya paisajes, sino aspectos monstruosos. […] Un caos de exageraciones absurdas y de espantosas disminuciones". Está, pues, sobrepasado: "La emoción es inmensa". "El paisaje está loco".

Pasada la sorpresa, llega la admiración. Vuelvo a copiar, de modo inevitable, su discurso desde el Righi, que ya he citado en otras ocasiones: "El turista viene a buscar un punto de vista; el pensador encuentra aquí un libro inmenso, donde cada roca es una letra, donde cada lago es una frase, donde cada aldea es un acento y de donde surgen revueltos como una humareda dos mil años de recuerdos. El geólogo puede escudriñar la formación de una cadena de montañas, el filósofo puede estudiar la formación de una de esas cadenas de hombres, de razas o de ideas que se han denominado naciones". Cada lago, cada abismo, cada bosque, cada macizo, se ofrece a su vista también como el sueño de la historia (Aníbal, Carlomagno, César, Tell, Napoleón), un "nudo de hombres". El atardecer, finalmente, ante las formidables olas de piedra de la cordillera, hizo brotar en Hugo la palabra esencial: "sublime".

Pasemos ahora a su primera imagen pirenaica. Nos sumaremos aquí de lleno al viaje al Pirineo de Hugo en 1843 cuando éste se interna en la montaña, pero ya antes, en Pasajes, su pensamiento deriva un momento hacia las cumbres, como un acto preparatorio, y escribe: "las cimas de las montañas son para nosotros como mundos

desconocidos. Allí vegeta, florece y palpita una naturaleza refugiada que vive aparte. Allí se acoplan, en una especie de misterioso himeneo, lo repulsivo y lo simpático, lo salvaje y lo pacífico. Cuando el hombre está lejos, la naturaleza está tranquila. Una especie de confianza, desconocida en el llano donde la bestia oye los pasos humanos, modifica y apacigua el instinto de los animales. No es ya la naturaleza azorada e inquieta de los campos. […] No hay otro rumor que el viento, ni otro movimiento que la hierba abajo y la nube arriba. En la montaña el alma se eleva, el corazón se sanea; el pensamiento toma su parte en esta profunda paz. [...] Todos los pensadores son soñadores, la fantasía es el pensamiento en estado fluido y flotante. No hay un espíritu grande a quien no hayan obsesionado, encantado, asustado o al menos sorprendido las visiones que salen de la naturaleza".



Plano de una cabaña de contrabandistas en el Pirineo navarro, según Victor Hugo, en 1843.

Por otro lado, el escritor tiene una experiencia directa del mundo escondido de los montañeses. Uno de los más bellos cuentos que he leído sobre el Pirineo es el relato de Victor Hugo sobre su visita a una cabaña situada en la montaña navarra. He gozado muchas veces con su formidable escritura. Narra su internamiento por el bosque, en un valle apartado y por un sendero fatigoso, hasta alcanzar, cuando ya se hacía de noche, en lugar remoto y escondido, un refugio sumamente rústico utilizado por sus guías. Pese a la oscuridad, el viajero pudo apreciar que estaba construido con piedra seca y coronado por un tejado de paja; de la misma base de la pared de la cabaña salía un arroyo procedente, por tanto, de su interior. Mediante una contraseña en forma de silbido, alguien del interior, un desconfiado personaje con aire de contrabandista, acabó por abrirles la puerta, defendida por una barricada. "La casa -escribió Hugo en descripción minuciosa- se componía de una estancia, en la que estábamos, pero aquella estancia contenía un mundo": una chimenea como una caverna, una cama, un becerro y unos pollos, unos gatos y un niño, una leñera, arreos y pellejos de vino, unas carabinas, un trabuco y una navaja, cestos, una sartén, una guitarra y un tamboril rotos, más las mulas de los viajeros; es decir, agrupaba, en un solo espacio, dormitorio, establo, bodega, posada y arsenal. El arroyo atravesaba la sala de una pared a otra como si algo de la montaña

exterior estuviera también dentro de la casa. La cabaña aparecía como síntesis no sólo de la naturaleza sino de cierto sentido de la montaña y tal montaña cobraba un nuevo significado como extensión y escenario del secreto de aquel refugio escondido.

En su segunda imagen pirenaica, Hugo visita Cauterets y reflexiona: "vengo del mar y estoy en la montaña. Lo cual, por decirlo así, no es más que cambiar de emoción. Las montañas y el mar hablan al mismo lado del espíritu". El tiempo por la mañana es lluvioso, el ambiente glacial y brumoso, el paisaje confuso; por la noche aclara y lucen las estrellas en un retazo de cielo entre moles de montañas "negras, vellosas, deformes". La claridad del amanecer le permite distinguir flores, hierbas, brezos, piedras y un torrente murmurador, en suma, armonía: "todo el valle era como una inmensa urna […] Me parece, amigo mío, que esas cosas son algo más que paisaje". Hay horas, piensa, en que la naturaleza parece soñar o vivir con intensidad y todo palpita como en una vida universal, donde "la calma es más profunda, el silencio más absoluto, la soledad más completa". En la tormenta se unen el ruido del trueno al del torrente, como si éste fuera el de la rabia y aquél el de la cólera. Y concluye: "Consagro mi espíritu a contemplar el mundo y a sondear sus misterios. Y paso mi vida entre un punto de admiración y otro de interrogación".

En el lago de Gaube su temple es más burlesco: observa el agua glacial, donde un matrimonio inglés se ahogó el año anterior. Paga por acercarse a la tumba -todo está rentabilizado-, se aproxima a una roca del borde, resbala y está a punto de caer al lago. Se divierte algo tétricamente pensando que ha estado a punto de que hubiera dos tumbas y que en el futuro cobraran el doble la visita. En el gran circo glaciar de Gavarnie, finalmente, le choca la originalidad de sus líneas rectas y simples, simétricas, geométricas, similares a las de una muralla gigante de origen humano, tan diferentes a las angulosas y curvas de otras montañas. El misterio de Gavarnie es esa arquitectura colosal. Al anochecer, entre la oscuridad de una nube y la de la tierra, se abre en el cielo una franja donde brilla Júpiter: nada tan bello y melancólico que aquel punto "de luz entre dos bloques de tinieblas". Todo lo que pasa en el paisaje tiene un eco en su ánimo.

En mi opinión, hay un punto en la lectura de Hugo en el que imagino que grandes autores hablan con distinta perspectiva y a lo largo del paso de los siglos sobre su comunión con la naturaleza. Volviendo a sus reflexiones en Pasajes, expresa allí Victor Hugo una cavilación que nos permite entender mejor ese eco: "poco a poco el paisaje exterior, al que miraba vagamente, había desarrollado en mí ese otro paisaje interior que llamamos el ensueño. Había vuelto y abierto el ojo hacia dentro de mí y ya no veía la naturaleza sino mi espíritu". Pero, además de expresar el eco del paisaje, aquí enlaza el escritor en el tiempo con San Agustín, en el año 398 y, sobre todo, con Petrarca en el Monte Ventoso, en 1336. Y con los tres lo hará Unamuno, en 1897, en el silencio de una cima de Vizcaya.

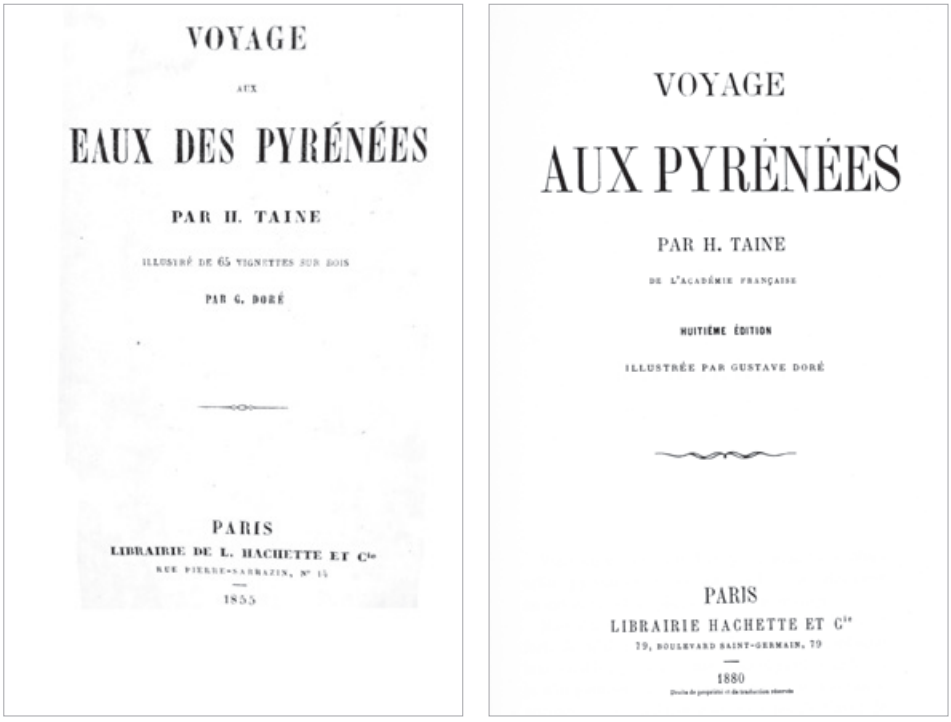


Apunte del Pirineo. Cuaderno de viaje.

Un campo poco campestre. De la década de los cincuenta a los sesenta del siglo XIX he tenido referencias de, al menos, ocho libros sobre los balnearios franceses del Pirineo: por supuesto, el de Taine, de 1855, el más célebre y literario, al que acompañan las guías de Bascle de Lagrèze (1855), Abadie de Sarrancolin (1853), Landrin (1852), Soutras (1858), Lallier (1857), Lambron (1860), aparte de la mención a las aguas sanadoras en otras obras más generales. Sin duda, no era un asunto ni secreto ni raro, sino una activa y popular corriente turística en la que se embarcó nuestro filósofo del arte, dejando un memorable relato de su viaje. El estudioso Eugène Trutat, siguiendo a finales del XIX al doctor Garrigou, dedicó un apartado de su obra *Les Pyrénées* a cerca de 600 fuentes conocidas, según censo de 1860, de aguas termales y minerales (sulfurosas, cloruradas, bicarbonatadas, sulfatadas y ferruginosas) en estas montañas, entre ellas Eaux-Chaudes, Eaux- Bonnes, Cauterets, Saint-Sauveur, Barèges, Bagnères de Bigorre y de Luchon, lugares que habían sido visitados por afamados personajes históricos. Aunque el libro de Taine se ha publicado repetidas veces como *Viaje a los Pirineos*, en francés y en español, su versión anterior, de 1855, se tituló, con mayor precisión y expresividad, *Viaje a las aguas de los Pirineos* (*Voyage aux eaux des Pyrénées).* Aquí vamos a seguir, no obstante, por su composición definitiva, la obra reelaborada y más difundida desde 1858.

Sin duda, Taine tuvo gran eco, pues, aparte de su propia fama y del valor de su irónica, erudita y buena prosa, más las abundantes ilustraciones de Doré, los lugares recorridos por él eran célebres en Francia desde hacía tiempo, visitados -como decimos- por un público amplio y, con frecuencia, renombrado. Los balnearios pirenaicos tuvieron también la función de campamentos base de ascensiones deportivas o

científicas a las cumbres más reputadas de la cordillera. Dentro de esa serie de logros montañeros, algo antes del viaje del historiador Taine, en el año 1842, habían subido a la cima más alta de la cadena, el Aneto, un geógrafo ruso y un botánico francés, como contamos en Soria el año pasado. Tenían incluso tales balnearios su tradición literaria bien asentada, con autores andarines o turistas o simplemente bañistas. Se editaron, además, por entonces, "itinerarios" tan completos como el pirenaico de Joanne de 1862, prologado por Reclus e ilustrado por Petit, que detallaban al viajero todos los caracteres interesantes para su propósito.


VOYAGE

AUX

EAUX DES PYRÉNÉES

PAR H. TAINE

ILLUSTRÉ DE 65 VIGNETTES SUR BOIS

PAR G. DORÉ

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1855

VOYAGE

AUX PYRÉNÉES

PAR H. TAINE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HUITIÈME ÉDITION

ILLUSTRÉE PAR GUSTAVE DORÉ

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1880

Portadas de las ediciones de 1855 y de 1880 del *Viaje a los Pirineos* de H. Taine.

El viaje de Taine era, sí, una excursión a las montañas, o mejor dicho a determinados enclaves de éstas, aunque no a la aventura, a los precipicios, los osos o las ventiscas. Sin embargo, esos montes guardaban todavía una resonancia de especial misterio. Por esta aureola, cuando Camena d'Almeida publicó en 1893 su tesis sobre la historia del conocimiento de la cordillera, concluía diciendo: "en el momento presente, los Pirineos han cesado de ser una *terra incognita* en plena Europa". Esa era su fama. En su sector español, tan atractivo al explorador, aún permanecían los enigmas. Pero Taine no pasó la frontera ni representó en su relato turístico ningún papel épico, sino más bien el del observador dotado de una agudeza algo volteriana.

En cambio, su humorista inclinación a la caricatura social le aproxima, aunque sólo en ese tono, al *Tartarín en los Alpes* de Daudet, que se publicó más tarde, en 1885. Tartarín también se mezcla con la sociedad y participa en una montaña transformada ya por el turismo, pero tiene más ideal de aventura, sube al Righi como los visitantes que vio Victor Hugo (pertrechado de alpinista para llegar a un hotel) y asciende con peripecias por las cumbres. Taine da, pues, en fecha previa, una imagen de otra geografía, una cordillera más marginal, y de otro medio social, sólo en cierto modo emparentado con el alpino. Habla, así, de sus lugares y de sus gentes (las históricas, nativas y visitantes) y de las diversas facetas del pirineísmo, modalidad cultural y excursionista del alpinismo en nuestra montaña, con su ámbito de originalidad. En todo caso, el *Viaje* de Taine, no el real sino el libresco, es también literatura. Una literatura inteligente.


152 LA VALLÉE D'OSSAU.

nuit à celle qu'il voit; il ne la comprend pas, parce qu'il en comprend une autre. La première fois que je vis la mer, j'eus le désenchantement le plus désagréable : c'était par une matinée d'automne; des plaques de nuages violacés bigarraient le ciel; une brise faible hérissait la mer de petits flots uniformes. Je crus voir une des longues plaines de betteraves

qu'on trouve aux environs de Paris, coupée de carrés de choux verts et de bandes d'orge rousse. Les voiles lointaines ressemblaient aux ailes des pigeons qui reviennent. La perspective me semblait étroite; les tableaux des peintres m'avaient représenté la mer plus grande. Il me fallut trois jours pour retrouver la sensation de l'immensité.

Le cours du Valentin n'est qu'une longue chute à

La cascade du Valentin.

Cascadas, según Doré. Ilustraciones del libro pirenaico de Taine.

El desplazamiento del escritor le lleva inicialmente desde Burdeos al valle de Ossau, con impresiones descriptivas y divagaciones por entretenidas historias y anécdotas locales. Una vez en el Pirineo, apunta con buen comienzo: "nada más dulce que viajar solo en un país desconocido, sin meta precisa", con "sensaciones frescas […] olvidando lo útil, no pensando más que en lo bello. […] Este mismo camino me parece hermoso". Cautivado por el entorno es sorprendido por su vecino de carruaje que le habla del aspecto comestible de los corderos, deshaciendo su ensueño estético. Mira

de nuevo por la ventanilla y ya no ve paisajes: “las praderas son kilogramos de heno sin segar, los árboles son estéreos de vigas y los rebaños son bistecs en movimiento”.

En el balneario de Eaux-Bonnes, ya internado en el valle, cerca de España, entre grandes montañas, cree estar en una calle de París: “jamás un campo fue menos campestre”. Casas como soldados en formación contrastan con los perfiles y elementos de la naturaleza inmediata, de modo que le “parece grotesco que un poco de agua caliente haya atraído a estas frondas la cocina y la civilización”. Por todas partes se expande su urbanización tallando rocas, colgándose sobre el río, pegando sus chimeneas a las hayas; se traza, en fin, una calle y se puebla de servicios. Por la tarde, los agüistas salen al “paseo horizontal”, verdadera excepción topográfica en el corazón de la montaña. Pero la lluvia y la niebla convierten el poblado en prisión y el paisaje tras los cristales en arboleda turbia; los enfermos salen mojándose a sus rituales bebidas de agua medicinal y el aburrimiento se apodera de los bañistas. Y “después de estas distracciones, vuelve uno a su cuarto para encontrarse frente a frente, en íntima conversación, con su cómoda y su mesilla de noche”. Cuando aparecen días soleados, los habitantes forman tertulias, hacen punto las señoras o leen los caballeros en tumbonas, de modo que “todo recuerda los Campos Elíseos. […] Estos amantes del campo semejan el banquero amante de los conciertos que se halla bien en ellos porque calcula sus dividendos. Perdonad a esos desgraciados: sufren el castigo de saber leer y no saber mirar”.

Una imagen complementaria de la vida rural y de “caseríos diseminados” le sirve de contraste con “la soledad y el desierto”, mientras en un cementerio encuentra lápidas de los enfermos muertos en el balneario. Su experiencia le lleva a pensar que “el desinterés magnánimo no suele ser una virtud de la montaña”, en la que “el forastero es un botín que todos los años da su fruto”. Hay mercaderes y mendigos, “muy astutos y muy finos” y de allí salieron “tantos bandidos como héroes”.

Afuera están los paisajes, aunque un día que ascendió a un mirador la niebla le impidió ver lo que estaba escrito en su guía. Conoce entre el público al hombre de la montaña, un excursionista solitario, amante del peligro, aventurero y discutidor, viajero y lector que está ya entonces en contra de los miradores con juicio certero: “Es destruir el paisaje para gozar mejor de él”. “Mi vecino dice que esto es bello -añade-, el libro tiene la misma opinión; he pagado por subir, debo estar emocionado, por lo tanto, lo estoy”. Allá arriba, sólo allá arriba, las montañas son bellas. Es preferible acudir a los paisajes sin previsión, sin anticiparlos con demasiada información, sin figurarse nada, dejándoles que te aporten directamente las sensaciones. Sus valores son las hayas retorcidas, la cascada, el desfiladero, la piedra desnuda, el espectáculo del torrente, la luz, mientras perduren libres. Un paisaje tampoco sería un mapa, según

su pirineísta, sino un cuadro. Éstas son sus ideas: "para que un paisaje sea bello, es preciso que todas sus partes impriman una idea común y se citen para producir una misma sensación". Además de su grandiosidad, las montañas tienen otras expresiones, que son "el alma del paisaje" y "el placer consiste en saber ver esta alma".

No faltan las impresiones de la naturaleza. Taine se desplaza valle arriba al balneario de Eaux-Chaudes, metido en una hendidura, y a la aldea de Gabás, fría y triste. Al fondo divisa el Midi d'Ossau: en efecto, "espléndido, que levanta sus dos estacas melladas, de un gris leonado, hacia la cúspide del día sereno". Cuando sale hacia la llanura atraviesa la garganta de Pierrefitte, donde traza un cuadro plenamente romántico: "Las nubes habían aumentado y ennegrecían todo el cielo; el viento se precipitaba con sacudidas y levantaba el polvo en torbellinos. […] El coche rodaba entre dos murallas inmensas de rocas sombrías [..]: grietas abruptas, labradas en cortes abiertos, heridas rojizas, desgarradas y cruzadas por otras heridas pálidas […]. A una altura prodigiosa, las cimas almenadas, negras, se abismaban en el vapor. […] El viento gemía con largas lamentaciones agudas y, entre todos estos sonidos dolorosos, se escuchaba el zumbido ronco del torrente". Una tormenta en Cauterets que daba resplandor a los ventisqueros y arrojaba luz en el fondo de los desfiladeros es de nuevo romanticismo puro.

En Barèges, sin embargo, le parece que "el paisaje es horrible"; sensación que le lleva a pensar que "nada más feo, para los del siglo XVII, que una montaña verdadera", porque "el paisaje cambia como la literatura. […] El paisaje es una literatura no escrita". El paisaje está vestido por siglos de cultura. Al fin y al cabo, todo es recibido literariamente por el viajero mundano porque, para él, los riscos, los precipicios y la desolación le permiten "descansar de nuestras aceras".

En suma, la vida en los baños no era para Taine tan poética como contaban los libros, ni sus conversaciones tan espirituales, Retrata a sus frecuentadores como gentilhombres envejecidos, ingleses jóvenes, nobles, damas extranjeras, un español -voraz lector de periódicos-, un abad… Allí, reseña, "la calle está llena de figuras tristes: jurisconsultos, banqueros, gentes fatigadas por los trabajos de bufete o aburridas porque tienen demasiado dinero y muy pocos disgustos". Además, están los "turistas" echados al monte, los excursionistas, con sus bastones herrados, sus impermeables, sus ascensiones y sus guías a sueldo; y también los "turistas dóciles", metódicos, que siguen sus libros de viaje con escrupulosidad; igualmente, los que van en grupo, los "comilones" insatisfechos y los "sabios", algo impertinentes. Por último, los "sedentarios" son "muy numerosos", constituidos por quienes contemplan la montaña desde su hamaca o su ventana y "después de esto dicen que han visto los Pirineos".

"Añoranza de armonía". En 1920 publicó Herman Hesse un pequeño libro *El caminante*, ilustrado con algunas de sus acuarelas. Son casi cien páginas de destellos de prosa y verso, enlazados por el espíritu del autor y por el lugar elegido (el Tesino), en capítulos independientes que se encadenan en el caminar: la aldea, el collado, un cementerio, un puente, una casa, el campo, la lluvia, los árboles, el anochecer y otros cuadros más en ese mismo tono. Son sus temas de siempre, sus lugares viajeros de casi siempre, su nomadeo en "añoranza de armonía" y la plenitud de su escritura de "confesión", como escribe su prologuista en español, A. M. Carvajal. Las acuarelas de casas, árboles, nubes, agua, sencillez total, perfiles netos y colores suaves, se acompasan con los textos en una sola imagen. Una decantación de paisajes.

El caminante atraviesa con gozo la frontera y la interioriza, se siente como "un hombre primitivo" que supera el sedentarismo, "guía del mañana", y se despide de sus raíces en la concreta forma de una casa alemana, símbolo del norte, para pasar al otro lado de la montaña. Es su renuncia, con y sin nostalgia: se entrega al aroma del viento del mediodía. Alcanza el paso de montaña, elevado y pedregoso, siguiendo un camino estrecho "a través de peñas, ciénagas y nieve, que nos conduce a otros valles, a otras casas, a otras lenguas y otras gentes". En lo alto, desde la divisoria, se alejan dos mundos: el agua de un charco fluye hacia el norte e "irá a mares fríos", frente a una mancha de nieve que gotea hacia el sur. Luego, "todas las aguas del mundo se reencuentran" y formarán una sola nube. Desde el collado, el caminante presiente su destino y sonríe al mundo: "mis ojos están contentos con lo que existe". "Estoy preparado para morir, listo para nacer otra vez".



Paisaje del Tesino. Acuarela de Herman Hesse en 1925.

Ya en el Tesino, "pasear sin meta, reposar al sol, vagar libremente". Mientras "mi senda no se vuelva oscura", el camino es a la vez liberación y recuerdo, con amor a "aldeas y montañas, lagos y desfiladeros, a los niños del camino, a mendigos en un puente, a los bueyes de los prados, a los pájaros y a las mariposas". Un caminar sin objetivo, saboreando sólo la dicha de "estar en camino". Por ejemplo, atender al sollozo del arroyo al atardecer junto a los arbustos húmedos, a su vieja canción, mientras "el paciente corazón del mundo sigue latiendo. Si nos tumbamos en el prado con el oído pegado a la tierra, o nos inclinamos sobre el agua desde el puente,

o si observamos largamente el cielo luminoso, entonces podemos escuchar ese corazón grande y silencioso que es el corazón de la madre, porque de ella somos hijos". En el paisaje, el poeta ha escapado al lado de los sueños.

Las casas montañesas parecen haber surgido de la naturaleza: "las casas, los muros, los bancales de los viñedos, los caminos y los cultivos; nada es nuevo ni viejo, es como si no estuviera hecho y pensado para reemplazar a la naturaleza […]. Todo nos envuelve como una pintura o una poesía; el mundo resuena hermoso y feliz a nuestro alrededor". Todo el paisaje es como un ser vivo, en cuyo "cuerpo habría viñedos, caseríos y ermitas", árboles, rosas silvestres y tormentas. En el lugar, cuando se ha "aprendido a escuchar a los árboles", éstos parecen santuarios, predican en susurros la lección de la vida y nos traspasan la definitiva "nostalgia de la tierra".

El campesino cerca sus campos, pero el pintor aprende a ver el paisaje de otro modo más inocente, rojos, azules, violeta, verde, luces como sentimientos ("Dios se hace mundo en vivos colores"). Y, cuando la lluvia mancha de gris el aire sobre el lago, también enturbia con tristeza el espíritu del artista caminante, pues sus sentidos forman parte del paisaje. Igualmente, una capilla en una pradera parece emanar la sensibilidad y confianza de quien la construyó, y calmar, semejante a un bosque, la inquietud del alma en la quietud del mundo, en la madre eterna que escribe nuestro efímero nombre. El lago, la arboleda, el buen tiempo, recuerdos de infancia, de música y versos se mezclan con la nostalgia y el escritor observa que la montaña le mira. Uniendo su canto al del dios lejano de los paisajes, es tragado por "la tarde azul y silenciosa".

Nuestro interior se mueve como los tiempos de las mareas, como se evapora la lluvia sobre la tierra. La tristeza es como la sombra de la nube mientras la hermosura del mundo y caminar por él sin rumbo ayudan al ánimo de modo alternante. "Hay días -escribe Hesse- en los que estoy convencido de que ningún hombre sobre la tierra es capaz de observar cierto humor del aire y de las nubes, ciertos matices en los colores o ciertos cambios de fragancia o de humedad con tanta precisión y tan fielmente como yo puedo, equipado con mis nerviosos sentidos de poeta y caminante. Y luego, otra vez como hoy, me parece muy dudoso que haya visto, oído u olido algo en realidad y que todo lo que tomo por cierto no sea más que una imagen proyectada hacia fuera de mi propia vida interna".

Todo es fusión en el artista desde y hacia el paisaje: así, en un cementerio en el campo, refugio definitivo o sueño total ("humo oscuro es el mundo de la muerte"), el caminante oye el zumbido de las abejas como un canto de vida universal. La sutileza del paisaje expresa siempre, por muy menor que sea su gesto, la profunda condición

mutua del mundo y del espíritu. La sensibilidad de Hesse nos abre para siempre paisajes en los paisajes e incita nuestras miradas a descubrirlos. Es suficiente; dejamos, pues, aquí las montañas con algunos de sus mayores contenidos literarios y nos mudamos en el apartado siguiente a los valles, por nuevas veredas.

2. Donde los caminos andan

> "No se trata de lo que sea el paisaje, sino de lo que somos nosotros. Si no existiéramos, el paisaje seguiría siendo el mismo, pero sin ningún significado humano. El paisaje varía según la investidura que le atribuimos".
>
> Jack London, *Una hija de las nieves*.

Un ilustre pensador de antaño definió a los ríos como caminos que andan. La red fluvial es la figura de la organización natural o elemental de la vida en la faz de la Tierra y, con ello, el sistema espacial más básico de asentamiento y comunicación. Ejes activos de los paisajes, fundamento de la supervivencia y símbolos múltiples, sobre todo del nacer, vivir y morir, se ha dotado a los ríos de significados tanto existenciales como espirituales, tanto de pragmatismo y dominio como de reflexión y poesía. Son paisajes dirigidos por el agua, con historias, sotos, fauna, sed e inundación. Son civilizaciones. Por poner algunos ejemplos, hay ríos que dan nombre a pueblos (los tenemos cerca, como Muros de Nalón o Cangas de Narcea), a villas (también, como Miranda de Ebro o Aranda de Duero), a espacios naturales (tan inmensos como la Amazonia), a regiones que fueron reinos (como Aragón) o a naciones y océanos (como la India y el Índico).

Los cursos de agua han ordenado, a su modo, el mundo. Y los espíritus. No sólo porque el agua es clave de la vida sino por voluntad de los hombres. Hay otros poderosos organizadores geográficos y vitales, está claro, pero los ríos son a veces mentores y en ocasiones hasta tiránicos. Tal vez por eso nuestros poetas, de Garcilaso a Lorca, pasando por Quevedo, Zorrilla, Machado, Unamuno y varios más, han visto en sus aguas un motivo inspirador. Otros se han burlado, en el caso del Manzanares, de su pobre caudal: nada menos que Quevedo, Lope, Góngora, Galdós, Dumas, aparte de algunos menos famosos. No por sobradamente conocidas podemos evitar que resuenen, cada vez que nos metemos en literatura fluvial, las coplas de pie quebrado del siglo XV escritas con elegante sencillez por Jorge Manrique a la muerte del Maestre don Rodrigo, pues se han convertido en base de la cultura española ("nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir: / allí van los señoríos / derechos a se acabar / y consumir; / allí los ríos caudales, allí los otros, medianos / y

más chicos, / allegados son iguales"). Las aprendimos de memoria desde niños; son nuestra doctrina de la vida que pasa. Recientemente, Sampredo comparaba de nuevo con bellas palabras la vejez con la desembocadura de un río.

Por ello hay abundante literatura y pintura del agua, o ésta tiene asiento desde las mitologías (ahí están Neptuno y las náyades) y en las religiones (como en su carácter bendito), o en un lenguaje riquísimo o en la reglamentación práctica de su uso o en derivaciones identitarias, en ciencia fluvialista, en organización de territorios, en teorías políticas… Es inabarcable el agua que corre -y no digamos la del mar- en relatos de literatos, con algunas de mis preferencias en Hesse o -a veces caminantes y también navegantes- en las fantasías de Verne por el Amazonas, el Orinoco o el Danubio, entre tantos otros. Múltiples acciones tienen que ver con las aguas fluviales y así podrá haber novelas de barqueros, de viajeros, de exploradores, de bañistas o de pescadores.

También consideraciones de ríos que son rutas significativas, como los de Olivia Laing y de John Graves. Según la primera, ciertos ríos guardan secretos: "un río que atraviesa un paisaje captura el mundo y lo devuelve acrecentado: un mundo cambiante y centelleante, más misterioso que el que solemos habitar". Y cita *El corazón de las tinieblas* de Conrad para recordar que los ríos llevan consigo los secretos de los hombres. El segundo autor escribe que un río entero es demasiado para ser entendido y que prefiere sólo un tramo de su cauce; pero, aun así, "es montaña, ladera y llano; pantano y delta; lecho de piedra, lecho de arena, lecho de hierba y lecho de barro; es azul, verde, rojo, transparente, marrón, ancho, estrecho, rápido, lento, agua limpia y sucia"; es también árboles, matas, peces, aves y hombres. Un río como un mundo.

El libro de Olivia Laing no es una descripción paisajista, aunque contenga referencias a lugares concretos, por lo que convendría seguirlo con un mapa a mano. Cuenta, desde una perspectiva personal, sus miradas (¿o, mejor, sensaciones?) a los paisajes fluviales que va encontrando en su ruta, expresándolas con prosa brillante. Más bien es una obra de notas viajeras al estilo habitual de los escritores metidos a caminantes, con divagaciones, cuentos, recuerdos, alusiones e inspiraciones. Es también un río, naturalmente, pero sobre todo un río de libros, de historias y referencias narradas con agudeza, de experiencias puntuales, cierta inclinación naturalista y muchas evocaciones, siempre con el contrapunto de Virginia Woolf, que se ahogó en aquellas aguas, de su carácter, su vida, su muerte, sus escritos. Por eso el Ouse es un río tan literario. Y Laing acaba convenciendo, sin argumentarlo, de que la suma de todo lo dicho, vivencias, cultura, un trozo de vida que parece una vida entera, es igualmente paisaje. El escritor asturiano Ricardo Labra habla del río Nalón como de un eje vital para dar unidad a quienes habitan en una parte sustancial de las cuencas mineras y para su propia existencia, pues, como afirma, "él me lo enseñó todo".

En mi generación fueron descubrimientos fluviales literarios y juveniles aquellas novelas de Sampedro, *El río que nos lleva* (1961), y de Ferlosio, *El Jarama* (1956), con dos mundos tan dispares como el de los gancheros y el de los domingueros. Con anterioridad leímos una cabal descripción de una riada levantina en la novela *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez (1900): "El cielo llorando incesantemente por sus innumerables ojos: el río, hinchándose de rugiente cólera, lamiendo con sus lenguas rojas la entrada de las calles bajas, asomábase a los huertos de las orillas y penetraba por entre los naranjos después de abrir agujeros en los setos y en las tapias. […] En las calles bajas, el agua, al extenderse, se colaba por debajo de las puertas. Las mujeres y los chicos refugiábanse en los graneros, y los hombres, arremangados de piernas, chapoteaban en el líquido fangoso." En contraste, los sotos, en fin, han sido escenarios poéticos con tanta fuerza en nuestras letras que cualquier evocación literaria de los ríos españoles tiene que recordar sus raudales de versos: recordemos sólo la espesura de verdes sauces garcilasianos junto al Tajo, donde "el sol no halla paso a la verdura" y "el agua baña el prado con sonido".

Sobre el agua, el camino es el puente, igualmente paisaje, cuya historia en España dio lugar a una concienzuda obra escrita por Fernández Troyano. Hay relatos famosos de viajes por los grandes ríos, por ejemplo el de Gonzenbach (entre otros) por el Nilo o el histórico de Carvajal (también entre otros) sobre Orellana en el Amazonas, pero no es nuestra intención entrar en ellos, sino sólo mencionar la existencia de su ciclo propio, asociado a lo que aquí tratamos en el infinito racimo de temas de paisajes y caminos del agua. En geografía sigue mandando su mensaje didáctico perfecto el clásico libro *El arroyo*, de E. Reclus, publicado en 1869, donde el lector recorre su curso desde la fuente, contemplando su trayecto, su entorno y sus riberas, su valle, sus saltos y remolinos, sus crecidas, sus peces, su paso a río, sus riegos, barcos y molinos. Y dice así el geógrafo: "la historia de un arroyo, hasta del más pequeño que nace y se pierde entre el musgo, es la historia del infinito", pues todo se congrega en él, la lluvia, el sol, el roquedo; "todas las fuerzas cósmicas han trabajado en común" para que corra cada una de sus gotas. Recientemente, *El murmullo del agua*, de M. Belmonte, muestra el aspecto cultural de las fuentes.

El Duero. Hace un tiempo, en la *Guía física de España* dedicamos uno de sus volúmenes a nuestros ríos, escrito por Clemente Sáenz y Miguel Arenillas, para seguirlos con pulcritud, detalle y hondura cauce a cauce. Hay también un bello libro de Javier Barbadillo que nos propone setenta caminatas por paisajes del agua en España para quien quiera amar nuestros manantiales, lagos, cascadas, desfiladeros, cuevas, ramblas, embalses y regadíos. Es una sugerencia casi inagotable. En lo literario, soy especialmente devoto de dos libros de este siglo y de uno del pasado que descienden el Duero. Lo soy por el río, por los textos y por los autores. Respecto a los recientes, uno de ellos,

de R. Cerrada, se titula *De Urbión a Oporto siguiendo el Duero* (2009) y el otro, de E. Escapa, *Corazón de roble. Viaje por el Duero desde Urbión a Oporto* (2009 y 2011); son obras, pues, que fueron tan coetáneas como independientes. El libro del siglo XX (por poco, pues se publicó en 1999) es de J. Llamazares y se titula *Cuaderno del Duero.*

El primero, de Cerrada, es una narración de lugares con gentes (Salduero, Vinuesa, Numancia, Soria, Almazán, paso a paso, luego por tierras de Burgos, Valladolid, Zamora y Salamanca, atraviesa los Arribes y Portugal), donde hay bares, muchachas, panaderos, paseantes, historias, paisajes, pues todo el río (o todo el libro) es una sucesión de encuentros. El volumen de Escapa, de casi quinientas páginas, se abre con citas de Machado, Cervantes, Diego, Juan de Mena y Unamuno. Muestra que el Duero es también escritura ("la curva de ballesta"), arte e historia (Almanzor, el Cid, Viriato, Colón, los godos, los castillos, los monasterios, el románico, la frontera e incluso el vino). Hay además citas, entre otros, de Celaya, Ridruejo, Baroja, Galdós, Gaya, el Poema del Cid, Torbado, Alberti, Salinas, Cela, Carnicer, Navagero, Quevedo, Góngora, Gaziel, Rosales, el Arcipreste, Lorca, Otero, Madoz, Torga, Saramago y Eça de Queiroz. Es como si su escrito abriera una biblioteca o fuera un río de palabras o una historia fluvial de la literatura. Lorca dijo que el Duero "va lentamente arrastrando su prestigio de evocaciones históricas". Vuelvo a Conrad en *El corazón de las tinieblas*, cuando traza una síntesis del significado histórico, aventurero y literario del viejo Támesis. Es demasiado larga para reproducirla aquí y obviamente ajena al lugar que en este instante nos ocupa, pero es tan excelente ejemplo de la evocación que un paisaje fluvial puede suscitar en un viajero, que, aunque sea de paso, debo recordarla.

El *Cuaderno* de Llamazares consiste, como bien dice su título, en la transcripción de un cuaderno de viaje, de tan bella prosa que hace olvidar al lector que las pertinaces lluvias dejaron su mapa fluvial incompleto. No obstante, por su escritura pasan las fuentes del Duero, los bosques de su valle alto, las gentes, los pueblos, las ciudades, las historias, las artes, los pantanos, los poetas, los caminos, los pastores, los pescadores y hasta los labriegos blasfemos. Lástima de lluvias que no le dejaron duplicar la lista. La reunión de todos los lugares y personajes de los tres libros añade, en fin, al Duero lo que quizá no se ve y también tiene o fluye: un cultivado caudal de palabras.

Palabras del agua. Bachelard, en su obra de filosofía literaria *El agua y los sueños*, hablaba de la primera como de "una realidad poética completa", de un "signo cultural", de una noción cargada de significados derivados: en una geografía subjetiva –es decir, tomada como un método para soñar la tierra-, el lago es "agua que piensa", la fuente simula un parloteo; "el agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino", es la "sangre de la Tierra" y un "elemento melancolizante"; el río huye sin fin mientras el estanque sombrío guarda durante el día algo de la tiniebla nocturna;

el agua violenta es la expresión de una cólera universal; el mar es un símbolo o una voz maternal, un alma. De este modo, "la contemplación y la experiencia del agua nos conducen a un ideal" y sólo los profanadores de las fuentes, "soñadores de agua turbia", "encuentran una sádica alegría en remover el limo del arroyo". Se piensa así que "una gota de agua pura basta para purificar un océano; una gota de agua impura basta para ensuciar un universo". Comprender el agua requiere situarla en su cuadro natural, en su paisaje, donde persisten el "desafío cósmico" y la correspondencia con el mundo. La conclusión de su ensayo se titula "La palabra del agua", colofón de las "lecciones de lirismo que nos da el río": "todo es eco en el universo". Oigamos, pues, las redondas palabras del arroyo rodar sobre las piedras.

El Misisipi. Decía el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), en un artículo titulado "La psicología del viaje", que, de un mismo sitio, hay tantas descripciones como viajeros han pasado por él. Tantos escritores, tantos sitios. Es el caso, entre otros, del Misisipi. Aquí ganó incluso recientemente el Premio Planeta la novela de Luz Casal, *Lejos de Luisiana*, centrada en el Misisipi histórico. En la cuenca de este gran río de América del Norte se ha plasmado el proceso de la colonización de un paisaje, pero no vamos a entrar en la historia de la exploración y apropiación del gran valle ni a detallar sus paisajes, sino sólo a mostrar unos rasgos expresivos de su imagen escrita a través del correr del tiempo. Aunque, por tanto, no es ahora el momento de describir la variada y compleja geografía del formidable río norteamericano, sí procede recordar, al menos, que es el eje mayor norte-sur del subcontinente, con una amplísima cuenca a la que contribuyen sus poderosos afluentes -como el Ohio o el Misuri-, encerrada entre las Montañas Rocosas y los Apalaches, y que su curso sirvió tanto de famosa vía de comunicación fluvial como de clave en el proceso de colonización, en la región misma y desde ella hacia el oeste. En la edición de 1883 de *Life on the Mississippi*, de Mark Twain, se decía que la cuenca de este río era "el cuerpo de la nación" y el resto del territorio meros miembros. En la voluminosa *Geografía Universal* de Medrano, todavía en el siglo XIX, se le denominaba, con razón, el "Padre de las Aguas".

En principio, gracias a *Atala* (Chateaubriand, 1801), el río Misisipi adquirió un rango elevado en las letras francesas e inmediatamente lo hizo en las universales y aquí mediante su pronta traducción. Por tanto, la literatura paisajista, caminante y fluvial tiene allí, en aquellas aguas y riberas, uno de sus lugares de excelencia. Chateaubriand, como es sabido, escribió, entre su variada obra, igualmente páginas memorables sobre otros lugares americanos y sus distintos viajes, por ejemplo sobre el Ártico, el camino de París a Jerusalén, los Alpes y el Mont Blanc, o sobre Italia con el Etna y el Vesubio. Pero, aunque se entrega con gran prosa al cuadro de la naturaleza de *Atala*, no es tan sencillo su modo de pensar en cuanto al sentido y la calidad



Ilustración antigua de Atala.

espontánea de tal paisaje. Así, para que el lector no le entendiera mal y en defensa de sus supuestos generales, declaraba con rotundidad en el prefacio a la primera edición de esta obra: "no soy como Rousseau un entusiasta de los salvajes" y, además, "no creo que la naturaleza pura sea la cosa más bella del mundo. La he encontrado siempre muy fea allí donde he tenido ocasión de verla". Todo ello, pese a sus protagonistas nativos y al portentoso escenario boscoso del libro. Si los geógrafos de hoy encontramos en las páginas de *Atala* una muestra literaria ejemplar de paisajismo es, pues, por nuestra cuenta y a sabiendas del desdén por estas cosas de su autor. Por otro lado, ya habló hace años N. Dulin de la relación de Chateaubriand con ciertos modos de expresión en la geografía del paisaje, en concreto la escrita por nuestro Otero Pedrayo.

Bastante antes de lo imaginado por Chateaubriand, en 1541, Hernando de Soto llegó a lo que sería la tierra de Atala. Fueron él y su tropa los primeros europeos que vieron el Misisipi, al que llamaron del "Espiritusanto", y allí murió el conquistador al año siguiente, siendo sepultado en las aguas del río. En su recuerdo se denominan hoy como "de Soto" diversos objetos, sitios e instituciones locales en los lugares de sus andanzas, incluyendo un bosque protegido, y hasta se usó su nombre para una antigua marca de coches. La lectura de las relaciones de aquella portentosa jornada, narradas por Luis Hernández de Biedma y por Fidalgo de Elvás, es, en sus austeros lenguajes, bastante emocionante. No puedo evitar que el soberbio cuento de Kipling por el Kafiristán, *The man who would be king*, de 1888, me evoque, en peripecias y estilo, aquellos relatos de Indias: prosa sobria sobre aventuras de soldados, tan audaces como ambiciosos, que se internan en tierras desconocidas con propósitos de dominio, estableciendo allí una relación, inevitablemente conflictiva e incluso dramática con los nativos.

En 1673, como ha contado A. Picazo en *Viajeros lejanos*, Louis Jolliet y Jacques Marquette exploraron el "paisaje primigenio" que les ofrecía la ruta fluvial del gran río norteamericano, oyendo las aves, entreviendo indios emboscados, temiendo a los españoles, desentrañando su trazado y dando hoy también sus nombres a "accidentes geográficos, calles, escuelas, parques, edificios, hoteles y hasta centros comerciales". Loable costumbre la de mantener el significado de las proezas de los exploradores. Pese a perder Jolliet su diario en unos rápidos, reconstruyó el relato de tal exploración

y dejó constancia de sus pesquisas en la primera literatura viajera del Misisipi. Las expediciones de La Salle, también en el siglo XVII, acabaron trágicamente para el explorador. Más tarde, como es sabido, continuaron los viajes por la gran cuenca, la ruta hacia el oeste, la posesión de las tierras y la transformación de los paisajes. Por ejemplo, ya en el inicio del siglo XIX, tras la compra de la Luisiana, fue célebre y hasta legendaria la expedición norteamericana por el Misuri de Lewis y Clark. Los viajes en barco por el río, finalmente, se convirtieron en una práctica habitual y en una leyenda bastante literaria.

Después de *Atala*, un geógrafo, Élisée Reclus volvió a hablar del Misisipi de modo elocuente. Dice François Graveline que lo hizo viviendo el río directamente para poder expresarlo líricamente en la peculiar lengua de los geógrafos. Su artículo "Mississipi et ses bords" se publicó en la *Revue des Deux Mondes* en 1858. Chateaubriand, literatura pura, aunque no sin ideas, y Reclus, lenguaje didáctico, aunque no sin poesía, nos pueden llevar ahora durante unas líneas por su río de palabras. El lector curioso puede comparar el modo de comunicación de Reclus con el descriptivo clásico de la geografía del siglo XX, por ejemplo en las páginas de Baulig sobre el Misisipi, cuyo lenguaje técnico, en exposición estrictamente metódica, no se permite ninguna concesión literaria. Más tarde, ya en el siglo XX, Faulkner volvió, en un relato de soberbia prosa y notable profundidad, a los bosques del gran valle. No está concretado el lugar novelado del bosque del oso en la gran extensión del valle ni el momento de su acción, pero cabe deducir que era un paraje apartado y que la historia transcurre en la segunda mitad del siglo XIX. Hay más literatura del Misisipi, claro está, y alguna muy conocida, con autores tan célebres como Mark Twain, antes citado, o Melville, pero nuestra mirada al paisaje se va a limitar a los escritores anteriormente nombrados, como tres miradas en el tiempo. No obstante, el libro de Twain, con sus abundantes ilustraciones originales, es lectura complementaria recomendable para acercarnos a la vida, gentes, barcos y viajes de aquel mundo fluvial.

La localización del paisaje natural de *Atala* en la Luisiana del siglo XVIII estuvo inspirada en una estancia de Chateaubriand en América en 1791, aunque su descripción parece tomada de diversas referencias escritas. Tal paisaje, aparte de estar magníficamente expresado, se inserta de modo general en lo que se llamó "los cuadros de naturaleza", donde encontraríamos (con las debidas diferencias) a Saint-Pierre y a Humboldt, y tiene un peso notable de modo constante en los hechos narrados, pues recrea el ambiente salvaje en el que se desarrolla la apasionada peripecia romántica de los protagonistas. En el lado histórico del escenario, los personajes se agitan lógicamente entre los nativos y los franceses y españoles de su época, en las circunstancias políticas del territorio, con claras alusiones religiosas en el fondo de sus espíritus. Como señala Pierre Moreau, el personaje nativo y el marco exótico marcan así la re-

lación entre el argumento y su cuadro, donde se mezclan espíritus y gustos literarios del siglo de las luces con los del romanticismo y pasiones de naturalistas con las de los poetas. Los hechos transcurren sobre un entramado geográfico imprescindible, una naturaleza armónica e inmediata, en unas condiciones históricas dadas y en un tono de sensibilidad elevado.

En varias ocasiones he indicado la calidad literaria y paisajística de las páginas geográficas del prólogo de *Atala*, razón por la cual vuelvo ahora sobre este texto. El Misisipi es denominado por Chateaubriand al modo tradicional ("Meschacebé"), cuando describe cómo se ordena la red de su largo curso y de sus afluentes en el dilatado mapa de su cuenca, mientras a sus márgenes se extiende un "nuevo Edén", donde "a la gracia se une siempre la magnificencia". El río cambia con las estaciones y con él los paisajes, los troncos arrastrados por la corriente, las islas flotantes de nenúfares, en "salvaje abundancia". Y lo cuenta así:

"Suspendidos sobre el curso de las aguas, agrupados sobre las rocas y sobre las montañas, dispersos en los valles, árboles de todas las formas, de todos los colores, de todos los perfumes, se mezclan, crecen juntos, suben en los aires a alturas que fatigan la vista. La viña silvestre, las bignonias, las tueras se entrelazan al pie de esos árboles, escalan por sus ramas, trepan hasta la extremidad de sus brazos, se lanzan desde el arce al tulipero formando mil grutas, mil bóvedas, mil pórticos. Frecuentemente perdidas de árbol en árbol, esas lianas atraviesan brazos del río sobre los que lanzan puentes de flores. Del seno de estos macizos, el magnolio eleva su cono inmóvil, cubierto por sus anchas rosas blancas, domina todo el bosque y no tiene más rival que la palmera que balancea ligeramente cerca de él sus abanicos de verdor".

A un lado del río hay calma; al otro, "movimiento y murmullo". Allí están los indios Natchez y el viejo Chactas que narra su historia, recordando que, recogido por españoles, había experimentado de muy joven la llamada de la selva ("L'envie de retourner au désert"), prefiriendo morir en su peligroso medio salvaje y misterioso que hacerlo de inadaptación entre la población europea. Este es el temple de Chateaubriand, contado a corazón abierto: vivir y morir en el esplendor de tu propio paisaje, en tu destino, con tus espíritus, debilidades, fortalezas, soledades, creencias, temores, enemigos, pasiones, bondades, animales, dramas y tormentas. Como es sabido, la historia termina tristemente junto a unos indios expulsados de lo que fue su edén, pero en la grandiosidad de otro paisaje indiferente al dolor, las cataratas del Niágara, donde mil arcoíris se cruzan sobre el abismo.

Como decíamos, años después de Chateaubriand, pero aún en el siglo XIX, Reclus (1830-1905), llegado a la Luisiana en 1853, exploró el Misisipi con su característica

mirada de geógrafo y lo describió, en un texto de juventud, con dotes de escritor. Observó al Misisipi físico como si fuera una gran máquina autorregulada y comentó su territorio humano como testigo de su colonización. No tenía el río una vieja historia que narrar, pero entendió la geografía de su cuenca como una gran organización espacial. Además, sintió que se podía amarlo con tal de vivirlo, dotándole de algo semejante a una existencia personal.

Reclus supo encadenar los paisajes fluviales del largo río con maestría. De este modo, se refirió a su confluencia con el Misuri como "un magnífico espectáculo en la estación de las crecidas, cuando las dos corrientes, anchas cada una más de un kilómetro, vienen a chocar una contra otra con rapidez y a torcer sus aguas en amplios torbellinos". Entonces, juntando las aguas azules del Misisipi a las amarillas del Misuri, "corren largo tiempo aún los dos ríos pegados uno al otro sin acabar de mezclarse". En la desembocadura del Ohio, en cambio, "el viajero podría creerse transportado al mar en medio de un archipiélago". La región de praderas le evoca "un horizonte sólo limitado por la redondez del globo […], antaño tan bello, con sus contornos tan suavemente ondulados, con lejanías tan vaporosas, pero que hoy en día no son sino un inmenso damero". Sin embargo, luego, "es necesario haber viajado por los bosques vírgenes para hacerse una idea del misterio y del silencio que reinan en los bordes del Misisipi en la parte media de su curso". En este tramo Reclus alaba también el entorno grato de la villa de Natchez, antigua ciudad de nombre indígena, entonces en decadencia.

Con el aumento de los meandros se aproxima paso a paso hasta el delta, donde "los bordes del Misisipi pierden su aspecto salvaje y los campos cultivados suceden a los bosques silenciosos. No obstante, el conjunto del paisaje conserva siempre un carácter grandioso, incluso en su monotonía. […] Al oeste, las nubes púrpuras nadan en una atmósfera violeta. Al este, la sombra de la tierra, proyectada al cielo, se dibuja como un arco negro. En todos los puntos del horizonte centellean relámpagos silenciosos". Y recapitula: "los bosques son particularmente bellos durante el otoño, cuando las hojas brillan con sus espléndidos colores [y] los árboles de América se revisten de los colores más osados y más magnífico, violeta, púrpura, naranja, amarillo de oro". En suma, el geógrafo ante el paisaje no sólo tiene un espíritu sensible, una percepción aguda y un procedimiento metódico, sino ojos de pintor.

William Faulkner publicó, en fin, en 1942 un relato breve titulado *El oso*, como una imagen de antaño en los bosques del valle del Misisipi, del que luego hizo distintas versiones. Uso aquí, primero, su redacción como cuento, donde ya amplía las miradas literarias que hemos visto con nuevos tiempos y contenidos. Allí, en la misteriosa arboleda, resiste la fiera emboscada, escondida. Allí está su huella en lo profundo y

aún desconocido de la selva. Allí reina solitaria en su mundo silvestre y es famosa entre los colonos por sus destrozos en las granjas, por su resistencia y por su tamaño. Es el molesto residuo de la gran naturaleza cuando los hombres se van apropiando de su viejo territorio salvaje. Es también el símbolo de lo indómito. Los colonos temían y perseguían al oso simplemente porque representaba lo salvaje. Porque era un fantasma de un tiempo pasado, el último significado de un paisaje perdido.

En la caza insistente -casi ritual y constantemente fracasada- de la última gran fiera, hay deseos de acorralarla y acabar con ella, representando el acecho a la inmortalidad de la naturaleza, o acaso sólo un afán oculto de asomarse a verla. Allí hay además gamos, ardillas, aves, pero el oso es distinto. El muchacho cazador parte a su encuentro y, para ello, necesita primero hacerse experto en el ajeno territorio silvestre, donde el oso está en su lugar. Cuando por fin se encuentran ambos, se miran fugazmente y, sólo un segundo después, el animal vuelve "a hundirse en la inmensidad salvaje".

Una lectura más completa llevará al lector a otros sentidos del relato: el enfrentamiento con el mito o a la persecución obstinada de lo indócil. Pero también verá al oso como significado del "fiero orgullo de la libertad", de lo que usa su fuerza para "mantenerla y preservarla". Y, así, el cazador irá asimilando vitalmente lecciones de valentía, humildad y orgullo. El oso se convierte en su interlocutor anímico en el bosque y, cuando aparece a tiro, no dispara, porque ha aprendido lo que son "el valor y el honor y el orgullo y la piedad y el amor por la justicia y la libertad. Todo ello toca el corazón y aquello a lo que se aferra el corazón se convierte en verdad".

Además, hay otra cuestión: leí hace tiempo en un comentario literario (y me es imposible ahora recordar dónde) que, al desarrollarse la acción en plena expansión de la colonización del valle, expondría el dilema entre civilización y barbarie, manteniendo el comentarista la idea arcaica de que tal "civilización" consiste en vencer a la naturaleza. Pero no; en el cuento primitivo de Faulkner hay una idea nueva: la civilización consiste en convivir con esa naturaleza.

Aunque el significado de esta inicial narración breve queda ahí claramente ajustado, Faulkner introdujo cambios y añadidos en su versión novelada que, si bien siguen teniendo que ver con los paisajes en su primera parte, luego se alejan de los caminos, las selvas y los osos. En primer lugar, la misma historia inicial está contada de otro modo y hasta con otro estilo, más barroco y torrencial, y otra estructura, aunque también se mantienen sucesos, frases o párrafos originales y su carácter explícitamente alegórico, por ejemplo, al hablar sin rodeos de "aquella selva condenada a muerte cuyos bordes eran mordisqueados por los arados y las hachas de los hombres que la temían porque era la selva".

En segundo lugar, el desarrollo posterior de la caza hace de la historia algo sustancialmente diferente, pues no sólo se alarga la acción con nuevos sucesos de acoso a la fiera, sino que entran diferentes personajes, distintos lugares y se acentúa el estilismo narrativo, palpitante en las escenas de acción y violencia, pausado en las de costumbres. En cualquier caso, el sentido del final de la primera versión -el valor ético de la convivencia entre hombre y naturaleza- se diluye y hasta se pierde en los nuevos sucesos; se extiende en cambio la expresión del acorralamiento incesante de lo selvático hasta alcanzar finalmente una furiosa y simbólica muerte del gran oso. El relato de esa feroz escena es espléndido, de modo que sólo este episodio valdría ya por toda la novela: un paisaje entero, un bosque, un río, un oso, en su última lucha y en su derrota.

En tercer lugar, buena parte de la novela transcurre después de que los cazadores acabaran con el oso. También cambia entonces la manera de narrar, más discursiva y complicada, menos directa, ocupándose entonces de los hombres que tomaron la tierra en propiedad, formaron familias, levantaron casas, roturaron campos, hilaron algodón, recogieron impuestos, rellenaron libros de cuentas sobre lo que antaño fue salvaje y se entregaron, en definitiva, a asuntos sin paisajes. No obstante, en un momento, como un eco, vuelven las páginas finales de la primera versión cuando el muchacho no disparó al oso porque, igual que entonces, "todo trata del corazón y lo que el corazón mantiene se convierte en verdad". En el último capítulo, el que fue el muchacho del oso "volvió al campamento una vez más antes de que la compañía maderera se trasladase allí y empezase a talar los árboles". Porque antes de que fuera borrado, en el fondo del bosque aún habitaba el misterio.

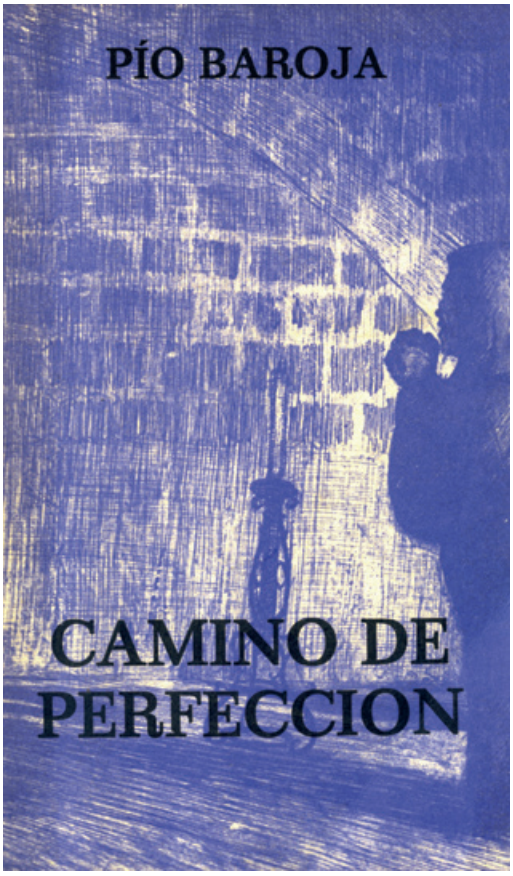
3. Caminos de hiel, caminos de gozo

"Un viaje por España es aún empresa peligrosa y romántica".
Teófilo Gautier, *Viaje por España*, 1843.

Paisajes de caminos de dolor. Volvemos a la Península Ibérica, como es normal. En 1902 se editó una novela de Pío Baroja titulada *Camino de perfección. (Pasión mística).* El título es el mismo que dio Santa Teresa a una conocida obra suya en 1567. Y el subtítulo parece aludir inicialmente al misticismo al que contribuyó o en el que participó la santa. Pero, leídos ambos textos, nada tienen que ver uno y otro. Está claro que Baroja tomó el título (pero no sé por qué ni si estuvo acertado) y fue por su cuenta.

Son, pues, dos caminos, uno -el original teresiano- de relación celeste por apartamiento en un mundo religiosamente agitado y otro -el noventayochista barojiano- de confusión mental y aspiraciones etéreas errando por un mundo rudo y hosco. Teresa

propuso a sus monjas la búsqueda y encuentro de la verdadera razón religiosa en un conjunto de consejos donde aplicó lo que se ha llamado su "magisterio espiritual". Sus temas son, por tanto, la pobreza, el amor al prójimo, la confesión, el amor a Dios (y el temor de Dios), la virtud, la humildad, la mortificación, las tentaciones, la vida contemplativa, la oración, el recogimiento, la quietud y un desglose del paternóster. No hay paisajes en sentido estricto, sino, en cierto modo alegórico, escenarios de piedad.



Cubierta de *Camino de perfección*, de Pío Baroja. Grabado de su hermano Ricardo.

Baroja creó, sin conexión con tan aparentemente directo precedente religioso, un personaje contradictorio que se mueve por una España del cambio del siglo XIX al XX, con su áspera sociedad, sus hipocresías y, en consonancia, con algunos de sus paisajes reales y literarios, para contar, en tales lugares y dichas gentes, sus modos de chocar con el entorno. Podríamos dejar así esta discordancia en lo que atañe al título, pero tampoco está claro que el protagonista de la novela recorra, salvo en las intenciones de su mismo final, una senda de perfección a lo largo del libro, sino una sucesión de tropiezos. De manera parecida, el personaje no está conducido por nada místico y apasionado, por lo que el lector se desprende de los posibles significados del título a lo largo del camino, realmente imperfecto, que Baroja describe en sus páginas. Podremos encontrar en él tentaciones, pero no pobreza o humildad ni las demás santas recomendaciones y virtudes teresianas.

Se trata de un camino al encuentro de sí mismo, a golpes con el mundo, de un joven ocioso y sin rumbo, con la cabeza llena de fantasmas y tormentos, que va lidiando con una realidad siempre tosca, opresiva y con frecuencia feroz, a la que responde con una rebeldía entre estéril y displicente, sin hallar hasta los últimos capítulos el enfoque que cree adecuado para su vida. En todo caso, puede tomarse el título de la novela como una

ironía o un contraste o como metáfora de la vida en forma de vereda o ruta. Hay, por tanto, quienes lo interpretan como una parodia, pero no es ahora el momento de entrar en estas sugerencias ni creo que tengan demasiado interés. Lo que expresa esta obra, al margen de su título, es la desadaptación social y cultural a través de los paisajes.

Porque, en tal camino sí hay, en cambio, con pleno espíritu del noventa y ocho, paisajes abundantes, señalados en cada punto y descritos con insistencia. No son cuadros pasivos, sino que buscan una identificación con la acción, las circunstancias y los sentimientos. Baroja utiliza para el recorrido del protagonista de su novela los apuntes de sus viajes, en general con ubicaciones concretas y alguna disimulada, por lo que su itinerario, que podría parecer tanto casual o azaroso como meditado, y que acaba por ser determinante, sigue estrechamente las experiencias excursionistas del autor. A veces parece que éstas sirven a la trama literaria y otras que el asunto se adapta a ellas. En cualquier caso, la acción de la novela se desenvuelve sobre todo en el nomadeo incierto del protagonista por terrenos y entre gentes en general huraños.

La contraposición es buscada. El primer paisaje descrito es una pintura angustiosa: en el cuadro había unas figuras enlutadas en una habitación pobre y por una ventana abierta se veían cables, alambres y humos de chimeneas. El segundo, inmediato, es un ocaso real madrileño en un cielo puro, entre cerros ocres y, al fondo, la silueta de la sierra enrojecida. El autor de la pintura, el protagonista de la novela, exclama entonces: "¡Condenada Naturaleza! ¡Es siempre hermosa!".

El escenario puede también ser la calle, el gentío con sus costumbres impositivas, o el interior de una vivienda de aspecto marchito, habitualmente en contraste con sus ideas: "el ideal de su vida era un paisaje intelectual, frío, limpio, puro, siempre cristalino, con una claridad blanca, sin un sol bestial". Sin embargo, "soñaba que iba andando por una llanura castellana seca, quemada y que el cielo era muy bajo y que cada vez bajaba más". La capital que refleja Baroja es opresiva; podría aplicarse a ese Madrid, concentrado de esencias cerradas, aquella broma, muy del ingenio de Julio Camba ("*in tristitia hilaris, in hilaritas tristis*"), aunque ya en 1926, en la que este articulista aseguraba que ninguna institución era tan cosmopolita en la ciudad como la Casa de Fieras, por la congregación en ella del oso polar, los monos del trópico, el león de la selva y el águila de la montaña, mientras que el resto urbano, tan rotundamente castizo, carecía de cualquier exotismo.

Desasosegado, tal personaje barojiano decide salir de Madrid, "a cualquier parte" y, para emprender su viaje a pie por los caminos del campo, toma las siguientes medidas, expresivas tanto de su temple como del mundo que le esperaba hacia el año

1900: "cosió unos cuantos billetes en el forro de su americana, se vistió con su peor traje, compró un revólver y una boina". Y, "sin despedirse de nadie, salió de casa". Así viajó, con un revólver y una boina por equipaje.

Baroja extiende su mapa y nos lleva, como venimos diciendo, por los lugares de sus correrías. Por la periferia madrileña de entonces cruzó su personaje merenderos y "casuchas roñosas" sin ventanas. En el cambio de siglo, ese lugar, los Cuatro Caminos, era un incipiente barrio obrero de construcciones espontáneas, aún con elementos rurales, pero pasa desapercibido al caminante. Hacia el norte siguió una carretera entre "viñas polvorientas" y "arbolillos raquíticos", por donde "pasaban carromatos y mujeres montadas en borriquillos". Poco después, "el paisaje tenía la enorme desolación de las llanuras manchegas". Cerca ya de Manzanares, al pie de la Sierra de Guadarrama, tropieza con un jinete al que pregunta sobre su ruta, pero el hombre se asusta y echa a correr y sólo le responde con una sílaba cuando se considera suficientemente lejos. El pueblo serrano no es sino un conjunto de "pobres casas desparramadas en una loma". Y en la posada, como le diría Giner a Ortega algo más tarde, de comer sólo hay lo que el viajero traiga.

Tras Manzanares (el Real), caminó por "cerros llenos de matas de tomillo violadas, campos esmaltados por las flores blancas de las jaras y con las amarillas brillantes de retama". Luego sube por un barranco pedregoso, tomando veredas de ganado. Es difícil seguir con detalle el itinerario barojiano, sin duda reflejo de experiencias del escritor, pero de vez en cuando confuso en su trazado. Llega a un puerto "triste" y "desolado" entre "montes desnudos" que, por lo que alcanza después el caminante, podría ser el de Canencia, pues desde allí se dirige a Rascafría. En un pueblo sin nombre tras el collado, ya en posada, durmió en un cuarto donde "había colgadas en la pared una escopeta y una guitarra; encima, un cromo del Sagrado Corazón de Jesús. Ante aquellos símbolos de la brutalidad nacional comenzó a dormirse". En su huida sin rumbo, parece perseguido el caminante hasta su entonces remoto paraje por la dureza del mundo social imperante, ahora en su modalidad rural.

En el Valle de Lozoya, el personaje encuentra por primera vez un entorno "agradable, con arroyos espumosos" y se encamina al Paular, "entre prados florecidos". Allí están el cementerio, de "gran poesía", "huerto tranquilo, reposado, venerable" y un patio con "un recogimiento solemne". Baroja pasó alguna estancia con su familia en este monasterio desamortizado, como otros intelectuales y artistas, con institucionistas y amantes del excursionismo serrano, y cuenta aquí su experiencia paisajista camino de la Laguna Grande de Peñalara en 1898. En las memorias familiares de Fernanda Troyano de los Ríos (1902-2000), esposa de Manuel de Terán, se recuerda el largo y montaraz viaje que hacía de niña en los veranos desde Madrid a El Paular, como a

un lugar apartado y recogido. Agradezco a la familia Terán Troyano el conocimiento y la consulta del manuscrito. Ritama Muñoz-Rojas ha recogido también en un libro reciente, cuya autoría comparte con J. Moreno Luzón, algunos de los párrafos de estas memorias referidos a los particulares caracteres y accesos a El Paular a comienzos del siglo pasado. En lo que aquí nos ocupa, Fernanda Troyano cuenta que, para hacer en 1907 los 85 km que separaban Madrid de El Paular, primero cargaban el equipaje en una carreta de bueyes que tardaba tres días en hacer el recorrido. Luego iba la familia en diligencia, con las paradas normales por los cambios de tiro, bajándose en las cuestas los adultos para aligerar el peso del carruaje, de modo que el viaje completo duraba catorce horas. Había también andarines que iban en tren a Segovia, de allí a San Ildefonso en carricoche y pasaban al Valle de Lozoya por el puerto del Reventón (2.079 m.) o bien a El Molar en tren, en carricoche a Miraflores y luego a El Paular por el puerto de la Morcuera (1.776 m.). Y, una vez en el punto de destino, recordaba Fernanda Troyano: "en El Paular había un ambiente muy especial entre otros motivos porque las familias que iban ahí también eran especiales".

Además, Carmen Baroja cuenta alguna anécdota de las estancias de su familia en la cartuja. Allí aparece, en fin, en la novela, un alemán con rotundas ideas filosóficas, contrafigura del amigo suizo de Pío, Paul Schmitz, que usaba el seudónimo de Dominik Müller, con el que conversa el personaje principal y con el que sube hasta el circo de origen glaciar donde se aloja dicha laguna. Aparte de la suma de lo agreste a la experiencia geográfica del protagonista de la novela, esta ascensión pertenece plenamente al ritual guadarramista de los avanzados de la época en el que participó Baroja, aunque a su modo, pues el escritor va contando -como decimos- su mapa propio.

Todavía no se ha pasado de la caza al montañismo en el excursionismo en la naturaleza, lo que puede plantearse como un avance cultural entonces ya en progreso; por ello, los personajes van armados en su expedición a la inofensiva laguna. En tal ascensión, interesante en sí misma, pero no imprescindible en el argumento novelesco, están latentes, por un lado, la raíz alpina del compañero extranjero y, por otro, la devoción institucionista por el Guadarrama, aunque ambas no aparezcan explícitas. En todo caso, el recogimiento místico que se respira en El Paular y el esfuerzo de la ascensión en la montaña que podría considerarse ascético, no aparecen netos en el espíritu ambiguo del personaje.

En su excursión, resalta Baroja que "a veces cruzaban por bosques, entre grandes árboles secos, caídos, de color blanco, cuyas retorcidas ramas parecían brazos de un atormentado", saltaba el agua de los torrentes, brillaban las nubes y la montaña cercana tenía una coloración violeta y verde. Impermeable inicialmente al sentimiento de la naturaleza, el personaje expresa que tales montes le parecen postizos, una mera

decoración de teatro, mientras para el alemán "esos montes son Dios", dualidad bien expresiva de opuestas actitudes culturales de orden mayor. Llegados a la laguna, el escritor define el lugar como "un verdadero páramo, lleno de piedras, desabrigado […]. Era un paisaje extraño, un paisaje cósmico, algo como un lugar de un planeta deshabitado, de la Tierra de las edades geológicas del icthiosauros y plesiosauros". Imaginaria geología, pues, sin contacto con el significado del paisaje, incluyendo su tiempo, ni en la edad del roquedo ni en la de la glaciación que excavó el cuenco. En la laguna, "insondable, brillaban dormidas miles de estrellas" (su profundidad máxima es en realidad de 4'5m). Allí pasan una noche incómoda y fría, quemando piornos. La impresión que refleja el escritor no es, pues, admirativa. Sólo en la aurora, cuando la luz solar despierta al planeta, el caminante empieza a apreciar el paisaje. Pero esta estancia o prueba en la naturaleza no contiene los aspectos positivos de la cultura alpina ni de la educación gineriana.

Ascienden hacia la cumbre contemplando el panorama, bastante preciso, y luego se internan por la sierra, sin descripción ahora del camino, hasta aproximarse, con licencia literaria, de pronto a Cercedilla y ver sus tejados: este dato es, en cambio, bastante impreciso, pues queda este pueblo realmente apartado de Peñalara, mediando entre ambos los lugares bien serranos de los Cotos, las Guarramillas, el puerto de Navacerrada, los Siete Picos y hasta la Peñota. Baroja, de nuevo sin detalle, describe allí, no obstante "una ingente montaña, cubierta en su falda de retamares y jarales florecidos, […] brotaba sola, separada de otras muchas, desde el fondo de una cóncava hondonada", acabando en un "peñón tajado y desnudo, coronado en la cumbre por multitud de riscos, de afiladas aristas, de pedruscos rotos y de agujas delgadas como chapiteles de una catedral". Por la posición y la descripción, podría estar Baroja refiriéndose a los Siete Picos, pero no es seguro. También podría ser una imagen de la Pedriza cambiada de lugar. Al personaje, cultista y artista, el panorama le recuerda la pintura de Patinir.

Al anochecer, "sobre aquellos rojos siniestros se contorneaban los montes ceñudos, impenetrables. Era la visión algo de sueño, algo apocalíptico", como iluminado por una "luz infernal". Tal vez revivían el anochecer en Siete Picos que había descrito Giner en su artículo "Paisaje" de 1886, pero sin conexión con la más delicada percepción de la naturaleza del maestro institucionista. Lo cual es importante porque este artículo, con el minucioso relato de un ocaso en Siete Picos, fue el verdadero despertar del paisaje en la cultura española contemporánea, pues en él se contenía una "estética geológica", con todos los sentidos en equilibrio y algo más allá de los sentidos, donde la Pedriza era ejemplo, y en el que aparece un Guadarrama, grave y risueño a la vez, como un todo indivisible de sus componentes, como un paisaje purificador, de recogimiento y de "ennoblecimiento de las emociones". Si hay un indudable impulso de

raíz institucionista en la excursión serrana del personaje barojiano, el logro final de esa etapa silvestre de su camino no tiene exactamente los mismos resultados. Pero está ahí, como una fase de iniciación, al estilo de los clásicos viajeros ilustrados y románticos. Y como testimonio de un estado de la Sierra de Guadarrama y de alguna de sus percepciones hace aproximadamente siglo y cuarto.



Apunte de circo glaciar en el macizo de Peñalara. Cuaderno de viaje.

En busca de otros escenarios de la realidad española, Baroja lleva luego a su personaje a Segovia. Hace años escribí que Segovia llegó al siglo XX destartalada y pobre, pero sin perder su carácter monumental y sutil. Un resumen de la Castilla, compleja y decaída, a la que diversos escritores del 98 dedicaron páginas que hablaban de su agotamiento, decrepitud, soledad, aislamiento, despoblamiento, con más nostalgia del pasado que promesas de futuro, de vida monótona y a la vez con minoritaria vitalidad cultural interna, conciencia de su valor y de su ruina, tras la apariencia general indolente. La descripción que hizo Solana en 1920 de la plaza de la ciudad refleja, por ejemplo y como era de esperar, un paisaje urbano propio de lo que se llamó la *España negra*. Una guía de la ciudad de 1906, la de Félix Gila, expresa lo mismo, pero con precisión y con matices. En suma, los antiguos talleres se habían convertido en desvanes y ciertas almenas en pobreras. Es también lo que aparece en *Doña Inés*, de Azorín, de 1925, y más acentuado en *El secreto del acueducto* de Gómez de la Serna, en 1918.

En la Segovia barojiana se recrudecen estos rasgos: los alrededores son "campos abrasados y secos", en la primera posada de arrieros y chalanes que encuentra el caminante la dueña repite la frase gineriana de que "cada uno comía lo que llevaba", como costumbre de nuestros mesones desde el siglo XVII. El Parral, ruinoso, tenía su

pórtico "hecho trizas" y en su patio crecían malas hierbas, "rezongueaban los moscardones" y los lagartos corrían entre las piedras. Mientras resonaban las campanas de la catedral, en lo alto se perfilaba la ciudad, "soberbia floración de piedra", en el cielo luminoso. Acude el personaje a ella, sube a la plaza y en un café observa una tertulia de viejos de "expresión apagada", aburridos "señoritillos de pueblo" de mirada vacía y "caras hoscas por costumbre, gente de mirada siniestra y hablar dulce". Puros "gestos y ademanes", mero "cascarón" en un lugar que "parecía muerto". Todo desagrada al personaje, incluso el entorno de "lomas calvas", que "era un paisaje de desolación profunda". Y en él se erguía el pueblo de "casas amarillentas, ictéricas, de maderaje al descubierto, de tejados viejos, roñosos como manchas de sangre coagulada". Sólo salva Baroja su "cielo heroico", en el que se recortaban los pináculos de la catedral como cipreses en un cementerio, y el entorno del río Eresma con el verdor múltiple de sus inmediatos álamos y los más alejados pinos y prados. En la posada donde aloja a su protagonista un arriero cantaba malagueñas tristes y "jotas brutales". Del resto, su personaje no aprecia ni la Veracruz. Ni La Granja, ya de salida hacia la meseta meridional, cuyas fuentes le resultan "repulsivas" y de gusto "antipático".

El novelista salta la sierra en su relato y reaparece en Torrelodones, Las Rozas, Aravaca y el Paseo de los Melancólicos, siguiendo ruta hacia el sur sin entrar en un Madrid que describe como polvoriento, abrumador por su calor y gentío. Llega a Illescas, pueblo dormido bajo el ardor del sol, "manto de plomo", de casas cerradas y paredes cegadoras, cuyo "paisaje de los alrededores era triste, llano", donde trillaban y aventaban los campesinos: "lomas blancas, trigales rojizos, olivos polvorientos", una tierra "calcinada", de "una melancolía terrible".

Sin duda, no sólo el escenario influye en la acción, como una losa que sepulta, y en el personaje, desasosegándole, sino que el alma de éste se proyecta todo el tiempo sobre el terreno, sea cual sea, y extrae de él lo más afín a su complicado carácter, concluyendo que "le parecía el paisaje un lugar de suplicio". Así, en Toledo concluye que "el mundo de afuera no existe; tiene la realidad que yo le quiero dar". Y tampoco esta ciudad, soñada mística y secularizada de hecho, de comerciantes, caciques, curas y canónigos cantores, sale beneficiada en su implacable juicio, salvo una arboleda otoñal con el Tajo de fondo.

Por si todo esto fuera poco, mete después Baroja a nuestro personaje en un lugar manchego próximo a Albacete al que llama "Yécora" (hay un Yécora real en Álava, pero se refiere a Yecla, en Murcia, ciudad tan vinculada al 98 por Azorín), que resulta ser "un pueblo terrible", donde, al contrario -al menos paisajistamente- de Segovia y Toledo, "todo es nuevo en las cosas, todo es viejo en las almas" y se respira un sórdido ambiente, hostil a la "elevación de espíritu". El sol es africano, el pueblo vulgar,

las calles monótonas, los caminos polvorientos, la sociedad hipócrita y la vida allí sombría. La sustitución del nombre Yecla por "Yécora", evidentemente para no hacer directa su despiadada descripción, fue señalada hace tiempo por Martínez del Portal y comentada más recientemente por D. Val.



Apunte ideal de Toledo en 1902.

En una excursión a una casa de labor llamada Marisparza (paraje real entre Almansa y Yecla, ahora con rutas de senderismo, una excavación de villa romana y un parque eólico próximo), parece que Baroja acude a sus notas de viaje y habla de "campos desolados, tierras rojizas de viña con alguna que otra mancha verde negruzca de los pinos, cruzando ramblas y cauces de ríos secos, descampados llenos de matorrales de brezo y de retama". Y añade: "el paisaje no tenía nada de bello". Está claro que el criterio de belleza del paisaje en esta novela de Baroja queda ceñido a lugares arbolados y con arroyos o, de otro modo, a perfiles serranos con celajes dramáticos y a jardines levantinos

El caserón de Marisparza estaba situado en un "pedrizal" azotado por el viento y sus "alrededores eran desnudos, parajes de una adustez tétrica, con cerros sin vegetación y canchales rotos en pedrizas, llenos de hendeduras y de cuevas, […] de una desolación absoluta y completa. Desde el monte avanzaban primero las lomas yermas, calvas; luego tierras arenosas, blanquecinas, como si fueran aguas de un torrente solidificado, llenas de nódulos, de mamelones áridos, sin una mata, sin una hierbecilla, plagadas de grandes hormigueros rojos. Nada tan seco, tan ardiente, tan huraño". En su fauna resalta escorpiones y lagartos. Sólo "en las hondonadas había campos de verdura" y aguas pantanosas donde se reflejaban los árboles y el cielo. Allí, en medio de la "desolación adusta" y la "tristeza sorda", deja Baroja de ermitaño a su personaje una temporada, recordando a su pesar los *Ejercicios* de san Ignacio. Y allí, tal paisaje facilitará, en alguna medida, su depuración interior.

Pero, finalmente, abandona el último lugar de penitencia y se encamina en primavera hacia Alicante, donde le recibe, de pronto y por segunda vez (la primera fue Rascafría), un "pueblo encantador", sin "pedregales", donde "todo es jugoso, claro y definido, pero alegre", con pinares lejanos, viñedos cercanos y un cielo intensamente

azul, "tan sonriente", encontrando en sus paseos "por la montaña, en el aire puro y limpio", una paz desconocida. Desde este lugar sin nombre acude a un pueblo de Castellón, también sin denominación, donde habita un pariente, con calles luminosas, huertas y el mar al fondo, aunque carente de arte y de gracia. Su vida cambiará, pese a la sociedad nuevamente mezquina que encuentra: vuelve a pintar, se enamora, se pelea por su amada y se disipan sus torturas mentales. Pero, cuando nace su hijo y desea para él un mundo distinto, libre, sin las opresiones culturales y religiosas que había conocido, a sus espaldas manos familiares supersticiosas cosían en la faja del niño, como amuleto, "una hoja doblada del Evangelio".

En suma, en toda la obra abunda, según hemos ido viendo, la fuerza del paisaje como condición de la vida. Valga como ejemplo último el contraste entre los cerros del "Yécora" manchego y el pueblo de Castellón. En el primer paraje los troncos de las viñas le parecen al autor (entonces con talante huraño) cuervos en hilera, los viejos olivos le sugieren enanos disformes entre lomas negruzcas y los peñascales se le figuran semejantes a laberintos con formas humanas. En el segundo, en cambio (ahora con temple enérgico), "temblaba el agua con brillo plateado en las charcas y en las acequias; el viento, oreado por el aroma del azahar, hacía estremecer con sus ráfagas frescas el follaje de los álamos y producía al agitar las masas tupidas y verdes de los bancales, visos extraños y luminosos". Se entrelazan tanto paisaje y genio, lugar con euforia o fastidio, que se hacen uno sin saberse quién incita y quién recibe. Claro está que Baroja escribió mucho más sobre asuntos viajeros y caminantes (hasta geografías literarias italianas), e incluso tituló algunas de sus obras como *Paseos de un solitario* o *Desde la última vuelta del camino*, pero el itinerario de mortificación y penitencia por el paisaje español en la novela aquí comentada tiene, como hemos visto, significados diferentes.

Caminos y paisajes de letras. Ciro Bayo fue amigo de Baroja y compañero en algunas de sus caminatas literarias. En uno de sus escritos de viajes, *Lazarillo español*, publicado en 1911, recorre parte de la Península Ibérica de Madrid al sur y al este, por lo que en algunos puntos coincide con el itinerario del personaje barojiano que acabamos de seguir. Pero su intención y su postura son diferentes, buscando no sólo una complacencia en el escenario sino efectuando la sustitución del territorio estricto por su imagen cultural y literaria. Es, pues, un modo distinto de mirar o entender el paisaje. Otro de sus libros viáticos, *El peregrino entretenido*, de 1910, que podría ser complementario, surgió de un viaje que hizo con los hermanos Baroja desde Madrid a Yuste, que igualmente inspiró *La dama errante*, de don Pío. También Ricardo Baroja relató aquella aventura en un artículo prodigioso dedicado a la figura de Ciro Bayo, escrito hacia 1920, publicado más tarde y recogido en el libro *Gentes del 98*. Y Pío menciona lógicamente a Bayo en sus *Memorias*, dedicándole unas páginas en la

"Galería de tipos de la época", donde recuerda el viaje por La Vera y sus anécdotas, luego acopladas a la novela. Resumiendo: "el viaje entero duró cerca de veinte días y tuvo bastantes apuros, fatigas e incomodidades".

La palabra "errante" en el título de novela de Pío Baroja es ya expresiva del parcial contenido caminero del argumento, pues los protagonistas van huyendo desde la Casa de Campo y Aravaca hacia Portugal, al ser un trayecto por tierra "más despoblada". Atraviesan así novelescamente España por el sur de Gredos en caballerías, con albardas, cincha, ataharre y alforjas, una manta, un plano de España y papeles falsos. Todavía cerca de Madrid, ven pasar por la carretera dos automóviles (la acción se sitúa en 1906), que ya le parecen a Baroja contaminantes, y luego ingresan en las entrañas del país.

Allí, pueblo a pueblo (que son mencionados), entre pinares y yermos, carros de bueyes, venteros, guardas, ladrones, zagales, labriegos, leñadores, curas, arrieros, enfermos y vagabundos, se va desgranando un rosario de la vida rural, tan entretenido como tremendo, y, a raíz de ello, disertan los protagonistas en varios alegatos sociales sin que haya apenas descripciones de paisajes. Por La Vera, no obstante, sí dedica el escritor a la ladera de Gredos varios párrafos: crestas, colinas, prados, huertos y castañares. Ya en Candeleda, la sierra, ahora dominante, permite a Baroja lanzar incluso la mejor imagen paisajista del libro, que parece -como ya he indicado en otra ocasión- directamente inspirada en una expresión semejante de Victor Hugo respecto a los Alpes: tal curiosa relación literaria, que es fácil de cotejar, no implica, sin embargo, mayores afinidades entre ambas experiencias de la montaña.

Hay por los siguientes caminos de esta novela varias escenas rústicas muy bien captadas, se mantiene la emoción y hasta aumenta la aventura de la fuga y se añaden algunas acertadas pinceladas paisajistas más, pero sin perderse el autor en ellas. Según cuenta Baroja en sus *Memorias*, no es que aprovechara la excursión que hizo con Bayo y su hermano -sin otro propósito que viajar- para escribir después un libro aún no determinado, sino que realizó expresamente tal correría para documentar con datos directos el itinerario, que tenía previamente planeado, de su futura novela caminera. Así, las fondas, los pueblos y campos, varios tipos o el peligroso vadeo del Tiétar son ejemplos de la aplicación de sus experiencias reales a los lugares, contactos y vicisitudes de los protagonistas novelescos. El mismo Baroja aclaró su manera de escribir en estos temas, según recogió Pérez Ferrero: "yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio, un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si esta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares".

En la introducción a la reedición de *El peregrino entretenido* que hizo "Renacimiento" en 2011, escrita por José Esteban, se señala la voluntad arcaizante de la prosa y vida de Bayo, recordando un escrito suyo donde afirmaba que "soy un español rezagado del siglo XVII"; y en la misma línea está el juicio que hizo Entrambasaguas de aquel peregrinaje, al señalar que fue escrito con "técnica de novela picaresca". Además, se añade a la reedición una esclarecedora entrevista a Bayo en 1934, por Luisa Carnés, en la que el escritor se refería a aquella excursión "a pie y tirando del ronzal de un burro verdulero que llevaba las alforjas del viaje", más la tienda de campaña y un caballete de pintor, por lo que en los pueblos les tomaban por titiriteros. No obstante, no lo trataremos aquí porque, como recoge Esteban de una reseña de Bernaldo de Quirós en 1911, en la versión de Bayo de aquel viaje por la Vera "el paisaje desaparece". Todo indica, pues, que, en este caso, la singularidad de la gente fue más interesante para los artistas que el cuadro del campo. De todos modos, Baroja escribió en sus *Memorias* que *El Peregrino* de Bayo era un "libro de episodios y aun de paisajes inventados, pues no tiene nada de lo visto en el camino".



Cubierta del *Lazarillo español* de Ciro Bayo, 1911.

Azorín dedicó un comentario al *Lazarillo* de Ciro Bayo, que fue premiado por la Real Academia Española, donde decía que "España es casi un país inexplorado", al excluir las guías al uso "pueblos, ciudades y campiñas en que se haya como condensado mucho del espíritu de España". Y añadía: "Acaso sea un bien que tales parajes permanezcan olvidados, casi desconocidos", pues su especial encanto no podría ser reconocido por mucha gente. Estas afirmaciones sitúan la realidad geográfica de ese momento, en buena medida escondida o retirada, y aclaran lo que significaba entonces ofrecerla literariamente. Y más si se hacía con "calor" castizo, en expresión de Azorín, es decir, calando en el sabor de la tierra, como sólo podría lograr un escritor igualmente castizo y "andante caballero".

Bayo no escribió una novela en sentido estricto -aunque lo parece- ni persiguió mostrar un proceso vital, pero ofreció una perspectiva, muy personal, picaresca como antes se ha dicho, entretenida, con gracia, un libro de viajes. Pero que merece ser comentado, aunque sea muy brevemente, como contrapunto casi contemporáneo tras la obra de Baroja. El autor lo emparentó obviamente con el pasado, el Lazarillo, pero, si miramos hacia el futuro, parece inspirador del Cela viajero.

Primero, hay que recordarlo aquí porque, según Bayo, no hay peligros ni sobresaltos para el caminante por nuestros paisajes, aunque sí se pasan fatigas e incomodidades que no desmerecen el viaje. De todos modos, añade, siempre habrá quien mire el mar y no vea el agua o quien cruce el bosque y no encuentre leña. Sale Bayo de inmediato al campo desde la ciudad con un morral, una muda, una manta terciada y un cayado, junto a un compañero andarín que será su "iniciador en la vida vagamunda".

Desde el principio su ánimo es optimista: de la sierra de Guadarrama destaca su carácter alpino en los inviernos y respecto a los parajes solitarios del entorno de la capital piensa que son "lo más espléndido que tiene Madrid". De este modo, don Ciro se escapa de la asentada tradición literaria de viajeros del XIX, como Gautier, quien, en 1840, hablaba de un Madrid "rodeado de una campiña desierta", visión desolada que llega a Baroja. Añade el viajero francés, en referencia más general a nuestras comunicaciones interiores, un expresivo cuadro costumbrista que viene a cuento citar: "lo áspero de los caminos, apenas trazados; lo salvaje y grandioso de los lugares, el traje pintoresco de los arrieros, los arreos extraños de las mulas, los caballos y burros marchando en reata, todo ello os traslada a mil leguas de la civilización". Pese a su voluntad arcaizante, la mirada del nuevo Lazarillo, que pretende estar lanzada desde dentro de nuestra cultura, se despoja de esos tintes exóticos y dramáticos. Pero es posible que, si un extranjero le hubiera observado en su vagabundeo, con su chambergo, capa y cayado, también le podría haber incluido entre los ingredientes más típicos del paisaje.

Segundo paso; ya en "tierra manchega" se refiere Bayo a la "ausencia total de árboles, […] de población en población, soledad completa, Y a lo lejos la torre parroquial como el mástil de un buque en la inmensidad de los mares. Así y todo, esa vasta extensión tiene su belleza, hasta diría sus encantos". Por ejemplo, en la luz, en el crepúsculo. Y, a pesar de que, nada más llegar a Manzanares, lo encarcelan, también ensalza la región porque "esta tierra es, además, para mí tierra de ensueño", pues la contempla a través de la literatura en una evocación constante que, por cierto, no es difícil aplicar.

Finalmente -tercer paso-, el paisaje valenciano es para Bayo tierra especialmente hermosa y sonriente, "jardín de las Hespérides" o "jardín de España". En su desenlace cita

a fray Luis de León en una alabanza al amanecer y al Hidalgo de la Mancha porque, como él, también llegó a Barcelona: si lo que buscábamos en esta ocasión era pura literatura sobre el paisaje, volcarla en él o filtrar en ella los panoramas o inspirarse en su rostro, hacer que valgan por lo que de ellos está escrito, ese final quijotesco es perfecto para acabar con él también nuestros tres caminos. A lomos de su rocín y en el enfrentamiento entre realidad e ilusión, al fin y al cabo, don Quijote es el caminante literario por excelencia.

Colofón

"Les fleurs ne sont pas toutes des pensées".
Jacques Prévert

Porque un lado muy especial de los paisajes es el que iluminan las letras, hemos dedicado este seminario soriano a su relación. Nos han guiado en este capítulo caminante el retablo urbano de Walser, las ensoñaciones en los bosques de Rousseau, la peregrinación de Goethe, la profundidad poética de Hugo, la ironía de Taine, la sensibilidad estética de Hesse, el río Duero, el agua de Bachelard, la belleza exótica del mundo, ya perdido, evocado por Chateaubriand, el lirismo geográfico de la exploración en Reclus, la perfección narrativa y la hondura de Faulkner, el desasosiego e inadaptación en Baroja y la complacencia de Bayo en sus paisajes leídos, vistos, vividos y escritos. Ellos nos han conducido, en un juego de perspectivas, por los espíritus de los lugares. O, en otro enfoque, hemos repasado desde la mirada del caminante, gracias a su especial capacidad de expresión, el sentimiento de lo sublime, la domesticación de la naturaleza y el acuerdo o desacuerdo entre el paisaje y las condiciones del ánimo.

Incitaba, en fin, Unamuno en 1906 a comunicar los paisajes mediante el camino y la palabra: "si España es todavía tan poco y tan mal conocida en su aspecto pintoresco […] débese a la falta de escritores de mérito, amenos a la vez que concienzudos, que la descubran a los curiosos amantes de esas cosas. […] La hermosura de las ciudades y los sitios históricos, lo mismo que la del paisaje, es, en gran parte, efecto de sugestión literaria". Años después, Julián Marías se refería a la necesidad de la ficción –"cuentos, novelas, romances, cantares", poemas, también cuadros- para reconstruir la vida histórica, conduciendo el pensamiento del lector con inclinaciones geográficas a extender ese requisito a los paisajes, necesitados inevitablemente de su imagen para ser tales. Estas sugerencias sintetizan lo que hemos intentado compartir con nuestros colegas paisajistas: no queda más remedio que echarse a andar, mirar alrededor, leer y escribir, acaso pintar, confiando siempre, sobre todo, en el poder revelador y benéfico de la literatura.

En uno de los libros de viajes contemporáneos más literarios, originales y monumentales (1.150 páginas)*, El esnobismo de las golondrinas* de Mauricio Wiesenthal, se dice con total acierto que "algunos lugares tienen un alma y que todos los caminos, cuando se andan con libertad y con valentía, son vías de iniciación". No obstante, al escribir sobre ellos, tampoco hay obligación de ser estrictamente realista y erudito, ya que "la religión de los viajes tiene también sus misterios, y no es de buena educación pretender descifrarlos".

Esto nos lleva a otra advertencia final: ningún texto literario fue escrito para ser analizado, sino sólo para ser leído. Y, por ello, es en su lector donde acaba realmente el proceso artístico, no en las notas del estudioso. Esto ocurre con todo el arte, pues, como bien decía Malraux, "en su origen, un crucifijo románico no era una escultura, la *Madona* de Cimabue no era un cuadro ni la *Palas Atenea* de Fidias era una estatua". Eso lo cambiaron los museos. Del mismo modo, poesía y prosa no fueron escritas, igualmente en su origen, ni para un ensayo ni para una tesis. No sé si incluir a los paisajes en el mismo enfoque.

Bibliografía

Araujo, E. (2018): "Naturaleza, paisagem e cidade nos escritos de Goethe". Rio de Janeiro, *XV Seminario da cidade e do urbanismo*.

Araujo, E. (2018): "Além de nuvens e montes: a paisagems de Goethe antes de Itália*"*. Rio de Janeiro, *Encontro Nacional do GT de Estética da ANPOF*-9.

Arnaldo, J. y Mildenberger, H. (2008): *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes.

Bachelard, G. (1994): *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.

Baroja, C. (1998): *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona, Tusquets.

Baroja, P. (1972): *Camino de perfección. (Pasión mística)*. Madrid, Caro Raggio.

Baroja, P. (1978): "Memorias". *Obras Completas, VII*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Baroja, P. (1998): *La dama errante*. Madrid, Caro Raggio.

Baroja, R. (1986): *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid, Cátedra.

Baulig, H. (1938): *América septentrional. Estados Unidos*. En Vidal de la Blache, P. y Gaillois, L.: *Geografía Universal*, XVII. Barcelona, Montaner y Simón.

Bayo, C. (1911): *Lazarillo español*. Madrid, Pueyo.

Bayo, C. (2011): *El peregrino entretenido (viaje romancesco)*. Sevilla, Renacimiento.

Barbadillo, F. J. (2024): *Paisajes del agua en España*. Madrid, Anaya.

Belmonte, M. (2024): *El murmullo del agua. Fuentes, jardines y divinidades acuáticas*. Barcelona, Acantilado.

Blecua, J. M. (1943, 1944, 1945): *Los pájaros en la poesía española. Las flores en la poesía española. El mar en la poesía española*. Madrid, Hispánica, tres tomos.
Bostridge, I. (2019): *"Viaje de invierno" de Schubert. Anatomía de una obsesión*. Barcelona, Acantilado.
Casal, L. (2022): *Lejos de Luisiana*. Barcelona, Planeta.
Camba, J. (2014): *Crónicas de viaje. Impresiones de un corresponsal español*. Madrid, Fórcola.
Camena d'Almeida, P. (1969): *Les Pyrénées. Développement de la connaissance géographique de la chaine*. Amsterdam, Meridian.
Cañas, C. (2017): *El "Wanderer" romántico. Análisis de la figura del caminante en la literatura romántica alemana*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas.
Carvajal, G. de (1992): *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Valencia EDYM.
Cerrada, R. (2009): *De Urbión a Oporto siguiendo el Duero*. Madrid, Cerrada.
Chateaubriand, F.-R. de (1971): *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencerage*. París, Gallimard.
Claudel, P. (1973): "Le promeneur". *Connaisance de l'Est*. París, Mercure de France.
Conrad, J. (1995): *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza.
Constant, B. (1960): *Adolphe*. París, Garnier.
Daudet, A. (2003): *Tartarín en los Alpes*. Madrid. Desnivel.
Descartes (1968): *El discurso del método. Meditaciones metafísicas*. Madrid, Espasa-Calpe.
Dulin, N. (1989): "Análisis comparativo del paisaje en Chateaubriand y Otero Pedrayo". En Lafarga, F. (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona P. y P. Universitarias.
D'Alessandro, P. et al. (2023): *Palabras de viajeros. El viaje literario y su aportación a la cultura europea*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.
D'Ors, M. (1996): *La montaña en la poesía española contemporánea*. Barcelona, Ed. Internacionales Universitarias.
Escapa, E. (2009): *Corazón de roble. Viaje por el Duero desde Urbión a Oporto*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Y en 2011, Madrid, Gadir,
Faulkner, W. (1942): *El oso*. literatura.us/idiomas/wf_eloso.html
Faulkner, W. (2006): *El oso*. Barcelona, Anagrama
Fernández Troyano, L. (s. a.): *Camino sobre el río. Historia de los puentes españoles*. Madrid, Correos.
Fierro, A. (2023): *La belleza del caminar*. León, Eolas Ediciones.
García Mercadal, J. (1962): *Los cantores de la sierra*. Valladolid, Lara.
García Lorca, F. (2018): *Impresiones y paisajes*. Madrid, La Línea del Horizonte.
Gautier, T. (1920): *Viaje por España*. 2 tomos. Madrid, Calpe.
Goethe, J. W. (2017): *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*. Madrid, Cátedra.
Gómez Carrillo, E. (1919): "Psicología del viaje". *Primer libro de las crónicas. Obras Completas*. Vol. VI. Madrid, Mundo Latino.

Gonzáles, C. y Suárez, M. (2001): *Antología poética del paisaje de España*. Madrid, de la Torre.
Gonzenbach, E. V. (1983): *Viaje por el Nilo*. Barcelona, Laertes.
Granell, F. (2025): *Cuaderno de viajes*. Oviedo, Goymar.
Graves, J. (2025): *Adiós a un río*. Madrid, Capitán Swing.
Hazzlitt, W. y Stevensosn, R. L. (2020): *El arte de caminar*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
Hegel, G. W. F. (1970): *Filosofía de la historia*. Barcelona, Zeus.
Hesse, H. (2012): *El caminante*. Madrid, Caro Raggio.
Hugo, V. (s. a.): *Narraciones de viaje. Alpes y Pirineos. Obras completas*. Barcelona, Seix.
Hugo, V. (s. a.): *Poésie*. París, Delagrave.
Juventeny, R. (2014): *Manual del buen paseante*. Barcelona, Faktoría K de Libros.
Laing, O. (2025): *Por el río. Un recorrido más allá de la superficie*. Barcelona, Paidós.
Lapesa, R. (1959): *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer.
Le Breton, D. (2017): *Elogio del caminar*. Madrid, Siruela.
Le Breton, D. (2023): *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante*. Madrid, Siruela.
Lebel, J.-J. y Prébost, M.-L. (2000): *Victor Hugo. "Caos en el pincel", dibujos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
London, J. (1949): *Una hija de las nieves*. Barcelona, Janés.
Llamazares, J. (1999): *Cuaderno del Duero*. León, Edilesa.
Malkani, F. (1999): "Préface. Un libre de sagesse". En Goethe, J. W. von: *Le Années de pèlerinage de Wihem Meister*. París, Carrousel.
Malraux, A. (1951): *Les voix du silence*. París, nrf.
Marías, J. (1987): *Ser español*. Barcelona, Planeta.
Marín, D. (1977): *Poesía paisajística española 1940-1970. Estudio y antología*. Londres, Tamesis Book.
Martínez de Pisón, E. (1998): *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset,* Madrid, Caja Madrid, y (2012) Madrid, Fórcola.
Martínez de Pisón, E. (2009): *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.
Martínez de Pisón, E. (2011): "El camino del agua". Vv AA: *Caminos naturales de España*. Madrid, Ministerio de Medio Ambiente y MRM.
Martínez de Pisón, E. (2017-2023): *La montaña y el arte*. Madrid, Fórcola.
Martínez de Pisón, E. (2023): *Atlas literario de la Tierra. Paisajes de palabras*. Madrid, Fórcola.
Martínez del Portal, M. (1959): *Yecla en Azorín, Baroja y Castillo*. Murcia, Universidad de Murcia.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/14892/1/01%20vol27%20Yecla%20en%20Azorin.%20Baroja%20y%20Castillo.pdf>
Melville, H. (2011): *Viajar*. Madrid, Gadir.
Micheli, F. (2021): *La vocación de perderse*. Madrid, Siruela.

Moor, T. (2018): *En los senderos. Reflexiones de un caminante*. Madrid, Capitán Swing.
Moreno Luzón, J. y Muñoz-Rojas, R. (2025): *Madrid, Edad de Plata*. Madrid, Factoría Cultural Martínez.
Muir, J. (1998): *Travels in Alaska*. Boston, A Mariner Book. En español: *Viajes por Alaska*. Madrid, Desnivel, 2004.
Musset, A. de (1957): *Les nuits*. París, Le Livre Club du Libraire.
Nietzsche, F. (2024): *El caminante y su sombra*. Madrid, Eneida.
Orozco-Díaz, E. (1974): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid, Ed. del Centro.
Ortiz Albero, M. A. (2020): *Un andar sosegado. Paseos con Peter Handke*. Madrid, Fórcola.
Pérez Cáceres, F. (2005): *Los Lieder de Schubert*. 3 tomos. Madrid, Hiperión.
Pérez Ferrero, M. (1972): *Vida de Pío Baroja*. Madrid, Novelas y Cuentos.
Picazo, A. (2015): *Viajeros lejanos*. La Coruña, Ediciones del Viento.
Pla, J. (1949): *Viaje a pie*. Barcelona, Destino.
Pla, J. (2015): *Viaje en autobús*. Barcelona, Austral.
Prévert, J. (1955): *La pluie et le beau temps*. París, Gallimard.
Reclus, É. (2001): *El arroyo*. Valencia, Media Vaca.
Reclus, É. (2013): *En descendant le Mississippi*. Lassay-les-Châteaux, Chaudun.
Rousseau, J. J. (1964): *Les rêveries du promeneur solitaire*. París, Garnier-Flammarion. Traducciones en 1979, *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid, Alianza y 1986, Madrid, Cátedra.
Rowell, G. (1989): "Along the High, Wild Sierra". *National Geographic*, 175/4.
Ruskin, J. (2019): *Textos sobre naturaleza*. Palma, Olañeta.
Sáenz, C. y Arenillas, M. (1987): *Los Ríos*. En Martínez de Pisón, E (dir.): *Guía física de España*, nº 3. Madrid, Alianza.
Schopenhauer, A. (2012): *Diarios de viaje*. Madrid, Trotta.
Senancour, E. de (1919): *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. París, Droz, 2 tomos.
Senancour, E. de (1947): *Oberman*. Grenoble-París, Arthaud, 2 tomos.
Serrano, J. A. (2018): *Montañas de Unamuno. 32 rutas naturales*. Albacete, Uno.
Sheperd, N. (2019): *La montaña viva*. Madrid, Errata Naturae.
Stephen, L. (2018): *Los Alpes en invierno. Ensayos sobre el arte de caminar*. Madrid, Siruela.
Taine, H. A. (1963): *Viaje a los Pirineos*. Madrid, Espasa-Calpe. [*Voyage aux eaux des Pyrénées*. Paris, Hachette, 1855, y *Voyage aux Pyrènèes*, Ginebra, Slatkine, 1979, reimpresión de la edición de París, Hachette, 1880].
Tejera, A. y García, A. (2024): *Afortunadas. El Descubrimiento de las Islas Canarias en la Antigüedad*. Santa Cruz de Tenerife, LeCanarien ediciones.

Titos, M. (2024): *Poemas para Sierra Nevada y La Alpujarra*. Granada, Comares.
Töpffer, R. (s.a.): *Premiers voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat dans les cantons suisses et sur le revers italien de Alpes*. Paris, Garnier, 2 tomos.
Töpffer, R. (1886): *Nouveaux voyages en zigzag a la Grande-Chartreuse, autor du Mont Blanc, dans les vallées d'Hérens, de Zermatt, au Grimmsel, a Gènes et a la Corniche*. Paris, Garnier.
Twain, M. (1883): *Life in the Mississippi*. Boston, Osgood. Disponible en: gutenberg.org/files/245/245-h/245-h.htm
Unamuno, M. de (2014): *Viajes y paisajes. Antología de crónicas de viaje*. Madrid, La Línea del Horizonte.
Val, D. (29, XII, 2022): "Pío Baroja, el novelista que inmortalizó Yécora en *Camino de perfección*". Yecla, *El Periódico de Yecla*. <elperiodicodeyecla.com/pio-baroja-yecora-camino-perfeccion/>
Walser, R. (2023): *El paseo*. Madrid, Siruela.
Werner, Ch. (1966): *La filosofía griega*. Barcelona, Labor.
Wiesenthal, M. (2007): *El esnobismo de las golondrinas*. Barcelona, Edhasa.

PRIMERAS IMÁGENES LITERARIAS DEL PAISAJE ALPINO: ROUSSEAU, GOETHE, SENANCOUR, VICTOR HUGO

Nicolás Ortega Cantero
Universidad Autónoma de Madrid e Instituto del Paisaje (FDS)

La visión moderna del paisaje comenzó en la segunda mitad del XVIII, alentada por el primer romanticismo. Se fraguó inicialmente en el mundo del arte, al que siguió poco después el de la ciencia. En el primer ámbito, el del arte, en el que participaron escritores y pintores, el principal protagonista fue Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), con su novela *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, publicada en 1761, mientras que en el terreno científico fue el naturalista Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799), autor de *Voyages dans les Alpes*, cuyos cuatro tomos aparecieron entre 1779 y 1796, el que desempeñó un papel destacado.

La nueva visión del paisaje, el nuevo modo de percibirlo y valorarlo, tanto en términos artísticos como científicos, proyectado inicialmente sobre los Alpes, supuso, como señaló Numa Broc, "cambios profundos en las actitudes y mentalidades colectivas, una verdadera revolución del sentimiento"[1], indisociables del surgimiento del horizonte romántico. Fue un verdadero "descubrimiento" de la montaña alpina, antes desconocida o despreciada, calificado de "revolucionario" por el mismo Broc, que llevó consigo "la transformación de la sensibilidad occidental", y abrió "el camino que seguirán multitudes de turistas y de almas sensibles"[2].

1. Numa Broc: *Les montagnes au siècle des lumières. Perception et représentation*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1991, p. 15.
2. Numa Broc: "Une découverte 'révolutionnaire': la haute montagne alpestre", en Odile Marcel (dir.): *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992).* Préface de Michel Vovelle, Seyssel, Champs Vallon, 1989, p. 45.

Rousseau ofreció por vez primera una imagen literaria del paisaje acorde con el modo moderno de entenderlo. Se presentó a lo largo de las páginas de su novela epistolar inicialmente titulada *Cartas de dos amantes, que vivieron en una pequeña ciudad al pie de los Alpes*, título que se cambió después por el definitivo de *Julia, o La Nueva Eloísa*, aludiendo a la Eloísa medieval, mujer de Pedro Abelardo, supuestos autores de unas *Cartas de dos amantes* que se han considerado precursoras de otras obras de la misma índole, entre las que se cuenta la de Rousseau. *La Nueva Eloísa*, con las cartas entre Julie y su preceptor y amante, Saint-Preux, fue el primer eslabón, innovador y muy influyente, de la expresión literaria del paisaje en sentido moderno, del paisajismo literario. Fue la primera lectura paisajística moderna, y, como dijo certeramente Azorín, inauguró "el paisaje literario"[3].

Lo fundamental de la aportación paisajística de Rousseau se encuentra en la carta XXIII de la primera parte de *La nueva Eloísa*, en la que Saint-Preux relata a Julie su descubrimiento de la montaña alpina[4]. "Subí lentamente y a pie por senderos bastante accidentados, […]. Quería entregarme a mis ensoñaciones, pero siempre me distraía algún espectáculo inesperado. Enormes rocas como ruinas colgaban a veces sobre mi cabeza. O cascadas altas y ruidosas me inundaban con su espesa niebla. Un torrente interminable abría a mi lado en ocasiones un abismo cuya profundidad no me atrevía a sondear. Otras veces, me perdía en la oscuridad de un bosque espeso. De vez en cuando, al salir de un abismo, un agradable prado deleitaba de repente mis ojos."

La montaña, con su rica variedad climática y vegetal y sus enérgicos contrastes de luz, le ofrece un espectáculo grandioso. "La naturaleza parece disfrutar cuando se opone a sí misma, ¡tan diferente es en el mismo lugar en diversos aspectos! Al este, las flores de la primavera, al sur, los frutos del otoño, al norte, el hielo del invierno: reunía todas las estaciones al mismo tiempo, todos los climas en un mismo lugar, terrenos opuestos en un mismo suelo, y formaba una armonía desconocida en ningún otro lugar […]. Hay que añadir las ilusiones ópticas, las cimas de las montañas iluminadas de forma diferente, el claroscuro del sol y de las sombras, y todos los contrastes de luz que resultan de ello por la mañana y por la tarde, y se tendrá una idea de las continuas escenas que no dejaban de atraer mi admiración y que parecían ofrecerme un verdadero teatro".

Pero al descubrimiento de la naturaleza de la montaña se asocia otro, fundamental en todo el paisajismo moderno: la íntima conexión entre el paisaje, el mundo exterior, y su estado de ánimo, el mundo interior. Es ésta una relación que expresa la com-

3. Azorín: *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento, 1917, p. 5.
4. J. J. Rousseau: *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1843, pp. 62-70.

penetración con la naturaleza y el paisaje y que constituyó, desde entonces, uno de los rasgos distintivos de su visión moderna. Al tiempo que Saint-Preux descubre en su recorrido una gran variedad de escenas alpinas, siente que su ánimo se modifica sustancialmente. "Durante el primer día, atribuí a los encantos de esa variedad la calma que sentí. […] Pero como este estado de paz duró toda la noche y aumentó al día siguiente, no tardé en juzgar que tenía alguna otra causa que desconocía".

Y fue precisamente en la alta montaña, "lugar más sereno", donde descubrió que "era la pureza del aire la verdadera causa del cambio de mi humor y el regreso a aquella paz interior que había perdido hacía tanto tiempo". Porque "en las altas montañas, donde el aire es puro y sutil, se siente más facilidad para respirar, más ligereza en el cuerpo, más serenidad en la mente; los placeres son menos ardientes, las pasiones más moderadas", y el pensamiento alcanza "un carácter grandioso y sublime". Tiene la sensación de que al ascender a la montaña "se dejan atrás todos los sentimientos bajos y terrenales"; al acercarse "a las regiones etéreas, el alma adquiere algo de su pureza inalterable". Y habla Saint-Preux de "la variedad, la grandeza, la belleza de mil espectáculos asombrosos; el placer de ver alrededor objetos nuevos, pájaros extraños, plantas raras y desconocidas, de observar otra naturaleza y de encontrar un mundo nuevo". Es un espectáculo, añade, que "tiene algo de mágico, de sobrenatural, que cautiva el espíritu y los sentidos; nos olvidamos de todo, nos olvidamos de nosotros mismos, ya no sabemos dónde estamos".

Junto a su dimensión estética y sentimental, a su vertiente comprensiva, la obra de Rousseau muestra también otro aspecto significativo: su curiosidad científica, naturalista. Compaginó, en su acercamiento al paisaje, la mirada del artista, del escritor, y la del naturalista, y anunció con ello otra de las notas características del paisajismo moderno: su intención de hermanar la razón y el sentimiento, el arte y la ciencia, la explicación y la comprensión a la hora de entender el paisaje. Sentimiento y razón se dan la mano en la mirada paisajística de Rousseau, y esa convergencia indica también su plena pertenencia al horizonte de la modernidad paisajística. Se ha podido afirmar que en su obra "se aúna el examen detallado de la naturaleza con propósitos científicos y la impresión personal ante lo contemplado"[5]. Su interés por la botánica y su práctica herborizadora —fue, según Humboldt, un herborizador "más cuidadoso que instruido"[6]— estuvieron muy presentes en las *Ensoñaciones del paseante solitario* (*Les rêveries du promeneur solitaire*, 1778), escritas en los últimos años de su vida, entre 1776 y 1778, en las que rememoró su estancia en la isla de Saint-Pierre, en el lago

5. Esther Ortas Durand: *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1999, p. 121.
6. Alejandro de Humboldt: *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Traducción de Bernardo Giner y José de Fuentes, Madrid, Gaspar y Roig, 4 t., 1874-1875, t. II, p. 63.

suizo de Biel, cerca de Neuchâtel. La curiosidad naturalista se dejó ver igualmente en *La Nueva Eloísa*, dirigida en este caso hacia la caracterización de la alta montaña y de sus manifestaciones glaciares, y nutrida en buena medida por la información de los hermanos De Luc, que conocían bien los Alpes.

Antes de publicar su novela alpina, en septiembre de 1754, Rousseau hizo un recorrido de seis días en barco de vela por el lago de Ginebra, en el que le acompañaron, entre otros, los hermanos De Luc, Jean-André y Guillaume-Antoine, notables naturalistas, que acababan de realizar en agosto un amplio recorrido por Saboya y el Valais, en el que vieron los glaciares del valle de Chamonix, al pie del Mont Blanc. "Conservo un vivo recuerdo —escribió después Rousseau— de los lugares que me impresionaron en el otro extremo del lago y que describí algunos años más tarde en *La Nueva Eloísa*"[7]. Como ha señalado Alexis François, la información sobre los glaciares y la alta montaña que le proporcionaron durante el recorrido por el lago de Ginebra los hermanos De Luc "causaron una gran impresión en Rousseau", y le interesaron hasta el punto de invitarles a relatar su experiencia en la *Encyclopédie*[8].



Jean du Bois: *Vista de la cadena del Mont-Blanc desde la Flégère*. Aguatinta con retoques de acuarela y de gouache, 1ª mitad siglo XIX. Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc.

La influencia de los hermanos De Luc alimentó la curiosidad naturalista de Rousseau y se proyectó sobre *La Nueva Eloísa*. Buen ejemplo de ello es la descripción

7. J. J. Rousseau: *Les Confessions*. Nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1862, p. 384.
8. Alexis François: "Jean-Jacques Rousseau et la science genevoise au XVIIIe siècle: ses rapports avec les naturalistes De Luc", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XXXI, 2, Avril-Juin 1924, p. 208.

de los glaciares que se encuentra en la carta XVII de la cuarta parte, en la que Saint-Preux habla de su excursión a Meillerie[9]: "Detrás de nosotros, una cadena de rocas inaccesibles separaba la explanada donde estábamos de esa parte de los Alpes llamada los glaciares, porque enormes cumbres de hielo en constante crecimiento los cubren desde el principio del mundo". Rousseau describe los glaciares, como ha advertido François, como lo haría un científico de su tiempo, con un lenguaje y un estilo semejantes a los de los naturalistas de entonces y, más concretamente, a los de los descubridores de la alta montaña. Su narración traduce "una mirada entrenada particularmente en la observación científica" que evidencia "la influencia de los hermanos De Luc sobre Rousseau"[10]. Y Claire-Éliane Engel, que estudió y dedicó su tesis doctoral a la historia literaria de los Alpes, ha señalado, por su parte, "el tono mitad científico, mitad literario" de las cartas de Saint-Preux, que recuerda a menudo al de las obras técnicas de la época[11].

La experiencia alpina de Rousseau se centró en la media montaña pintoresca y humanizada de los alrededores del lago de Ginebra, Chambéry y el Valais, pero, como ha recordado Engel, no alcanzó la alta montaña, "dura, áspera, inhumana", solamente atractiva para quien es capaz de "comprenderla, amarla por sí misma y no para sí", que, debido en buena medida a su caracterización sociológica y personal, nunca llegó a agradarle[12]. En la revista *Peñalara* no había pasado desapercibida esta circunstancia: se dijo que Rousseau "amó la montaña cerca de ella, pero desde las zonas inferiores, y como un contemplativo meramente"[13], y, en consecuencia, incluso se le llegó a calificar, exagerando las cosas y pidiendo perdón por ello, de "droguero"[14], término peyorativo aplicado a quienes se acercaban a la montaña sin adentrarse en ella. Y parece evidente que la influencia de los hermanos De Luc aportó a Rousseau la visión de la alta montaña a la que no accedió personalmente.

Con sus descripciones e impresiones de los Alpes, Rousseau descubrió a los europeos de su tiempo la belleza y la grandeza de ese paisaje y los animó a conocerlo y disfrutarlo personalmente. Humboldt, el fundador del paisajismo geográfico moderno, situó en su *Cosmos* a Rousseau en un lugar destacado entre los que, desde la segunda

9. J. J. Rousseau: *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, pp. 472-480.
10. Alexis François: "Jean-Jacques Rousseau et la science genevoise au XVIIIe siècle: ses rapports avec les naturalistes De Luc", *op. cit.*, p. 210.
11. Claire-Éliane Engel: *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Chambéry, Librairie Dardel, 1930, p. 25.
12. *Ibidem*, pp. 24-25.
13. "Don Francisco Giner de los Ríos", *Peñalara*, 15 marzo 1915, p. 33.
14. "Alpinistas y antialpinistas en literatura", *Peñalara*, 10, octubre 1914, p. 133.

mitad del XVIII, habían conformado un nuevo sentimiento de la naturaleza y habían animado al hombre a viajar y a acercarse a ella. Elogió su "profundidad de sentimientos" y su "frescura de impresiones", su "seductora elocuencia", su desbordante entusiasmo y "la precisión y originalidad" de su lenguaje[15]. Henri Beraldi habló de "la revolución de 1761" para referirse a la fecha de la publicación de *La Nueva Eloísa*, y afirmó que esta novela, en la que todo era nuevo, incluido el lenguaje, era una verdadera "declaración de los derechos de la Montaña"[16]. Y Engel se refirió al "prodigioso éxito" de *La Nueva Eloísa*, relacionado directamente con el descubrimiento del paisaje de montaña alpino, y afirmó que Rousseau hizo "derramar lágrimas a las almas sensibles", y esas lágrimas eran "lágrimas geográficas"[17].

La influencia de Rousseau fue importante. Influyó en los escritores y en los pintores europeos del siglo XVIII y del XIX, muchos de los cuales se acercaron, gracias a él, a la montaña alpina, e influyó además, al tiempo, en los naturalistas que inauguraron el conocimiento moderno de las montañas de Europa, entre los que se contó, en primer lugar, Saussure, que recorrió y estudió el paisaje alpino durante cuarenta años, y publicó, como resultado de esa experiencia, sus *Viajes a los Alpes*, en cuyas páginas se refirió a Rousseau al hablar del lago de Ginebra, con "ese aspecto triste y salvaje tan bien descrito por el autor de la nueva Eloísa"[18]. El interés por el paisaje de los Alpes se extendió deprisa por Europa tras la aparición de la novela de Rousseau, y llevó consigo el comienzo del primer turismo moderno. "La gente empezó a adorar Suiza, la patria de Julie", escribió Engel. Y añadió que "el lago Lemán se convirtió en el centro de innumerables peregrinaciones sentimentales", y que "la mayoría de los viajeros siguieron fielmente el itinerario sentimental de Jean-Jacques Rousseau"[19].

Había comenzado, con ayuda de Rousseau, en la segunda mitad del siglo XVIII, el primer movimiento turístico, que no haría sino prolongarse y generalizarse después. "El viaje a Suiza se pone de moda", decía en 1787 Mme. Roland[20], y lo mismo sucedió

15. Alejandro de Humboldt: *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*, op. cit., t. II, pp. 61-63.
16. Henri Beraldi: *Le Passé du Pyrénéisme. Notes d'un Bibliophile. Les Pyrénées avant Ramond*, Paris, s. n., 1911, pp. 139-140.
17. Claire-Éliane Engel: *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 26.
18. Horace-Bénédict de Saussure: *Voyages dans les Alpes, précédés d'un Essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Neuchatel y Genève, Samuel Fauche, Barde, Manget & Compagnie, Louis Fauche-Borel, 4 t., 1779-1796, t. I, p. 258.
19. Claire-Éliane Engel: *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 26.
20. J. M. Ph. Roland: *Voyage en Suisse*, en *Œuvres*. Tome troisième, Paris, Bidault, 1799, p. 327.

con el excursionismo alpino y las ascensiones a la alta montaña. Tras Rousseau, como advirtió Broc, "cohortes de viajeros, poetas, artistas eruditos o simplemente curiosos siguieron los pasos de Julie y Saint-Preux. Equipados con pesados barómetros, caja de botánico o martillos de geólogo, los más atrevidos pasaron los valles, cruzaron los pasos, descubrieron los glaciares y no tardaron en levantar la mirada hacia las cumbres más elevadas"[21].

Entre los participantes en el primer movimiento turístico hacia los Alpes, no fueron pocos los escritores, que ofrecieron en muchas ocasiones sus propias experiencias del paisaje. Refiriéndose a la abundancia de representaciones literarias de las montañas de los Alpes, Américo Castro llegó a decir que, después de Rousseau, la proliferación de textos sobre cualquier elevación alpina solía sobrepasar ampliamente el volumen del mismísimo Mont-Blanc[22]. A la imagen literaria del paisaje alpino ofrecida por Rousseau en *La Nueva Eloísa* siguieron pronto otras imágenes paisajísticas, entre las que merecen particular atención las procedentes de los escritores de primera fila que visitaron aquel paisaje. Todos ellos conformaron visiones del paisaje alpino de notable calidad literaria, expresivas e interesantes. Veamos algunas de ellas.

***

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hizo tres viajes a Suiza y los Alpes: en 1775, 1779 y 1797. En el primero de ellos, entre mayo y julio, "se le abrió —en palabras de Margarete Oppel— un mundo nuevo, hasta entonces completamente desconocido, al entrar en contacto con el paisaje alpino, que asumió con todo su ser y dibujó también con dedicación"[23]. Pero su relación con ese paisaje tardó en sedimentarse, en superar el desconcierto y la intranquilidad que acompañaron a sus primeras sensaciones. "Suiza me produjo al principio una impresión tan grande, que me llenó de confusión e inquietud —comentó a su amigo Johann Peter Eckermann en febrero de 1824—; sólo después de repetidas estancias, cuando en años posteriores consideraba las montañas con interés mineralógico, logré contemplarlas con calma"[24]. Ascendió en ese primer viaje, en junio, a uno de sus lugares predilectos, el San Gotardo —"El Gotardo mismo. Impresión prodigiosa de esta montaña, que se transforma en una

21. Numa Broc: "Une découverte 'révolutionnaire': la haute montagne alpestre", *op. cit.*, p. 48.
22. Américo Castro: "Rousseau and the Alps", en *An Idea of History. Selected Essays of Americo Castro*. Translated from the Spanish and Edited by Stephen Gilman and Edmund L. King. Introduction by Roy Harvey Pearce, Columbus, Ohio State University, 1977, p. 271.
23. Margarete Oppel: "Obra expuesta. Fichas", en *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes* [Catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 122.
24. Juan Pedro Eckermann: *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Traducción de J. Pérez Bances, Madrid, Calpe (Colección Universal), 2 t., 1920, t. I, p. 105.

idea fija de la que no me desharé nunca", escribió—, cuya vista había vivido como una "experiencia espiritual y sensorial"[25].

El 15 de junio, el día que inició la ascensión al San Gotardo, Goethe, que tenía entonces 25 años, comenzó a escribir un diario de viaje que utilizó después en la narración de esa experiencia incluida en su libro autobiográfico titulado *Poesía y Verdad*[26]. Ese mismo día, atravesó en barca el lago de Zúrich acompañado de varias personas, entre las que se encontraba su amigo Jakob Ludwig Passavant, un año más joven que él, reformista instalado entonces en Suiza, que le acompañó en la excursión al San Gotardo. Desembarcaron en Richterswil y comenzaron desde allí su ascenso a las montañas, a través de "agrestes caminos", y volviendo la vista atrás para impregnarse de la "deliciosa vista panorámica del lago de Zúrich", hasta la abadía benedictina cercana a Einsiedeln. El día siguiente, el 16 de junio, iniciaron "un difícil camino", que Goethe describe con términos bastante expresivos:

"Había que superar salvajes alturas de piedra, y además había que hacerlo en completa soledad y abandono. Por la noche, a las ocho menos cuarto, nos encontramos frente a los Mythen de Schwyz, dos cimas montañosas que se elevan, poderosas, una junto a otra. En nuestro camino hallamos nieve por primera vez, mientras aquellas cimas rocosas todavía estaban cubiertas por las nieves del invierno. Un antiquísimo bosque de piceas severo y tenebroso llenaba las inmensas gargantas por las que debíamos descender. Tras un breve descanso, frescos y con temeraria agilidad, saltamos de peña en peña, de rellano en rellano por aquel sendero que se precipitaba a las profundidades, llegando a Schwyz a las diez. Estábamos cansados y contentos al mismo tiempo, fatigados y excitados".

El día 17 subieron al Rigi, tras pasar por el lago de Lowerz, "bajo un sol espléndido", y el día 18 hicieron lo mismo con el Kaltbad, desde cuya cima, cuando se disipaban las nubes —"doblemente desagradables, pues no sólo nos impedían la visión del paisaje, sino que además nos empapaban igual que una niebla"—, pudieron ver "un mundo claro, maravilloso e iluminado por el sol con imágenes que iban y venían", un panorama "nunca visto y que nunca podríamos volver a ver", ante el que permanecieron bastante tiempo "para poder vislumbrar entre las rasgaduras y aberturas de los grupos de nubes en continuo movimiento un pequeño resquicio de tierra soleada, una estrecha fracción de orilla o un extremo del lago."

25. Margarete Oppel: "Obra expuesta. Fichas", *op. cit.*, p. 126.
26. Johann Wolfgang Goethe: *Poesía y Verdad*. Traducción, introducción y notas de Rosa Sala, Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 764-784.



J. M. W. Turner: *El paso del San Gotardo.* Óleo sobre lienzo, 1803-1804. Kunsthaus Zürich.

Después de realizar, el día 19 de junio, un "recorrido poético" por los escenarios de las andanzas de Guillermo Tell —incluyendo Altdorf, donde disparó a la manzana—, a través de un laberinto de paredes rocosas que descendían empinadas hasta el agua, dedicaron el día siguiente, 20 de junio, a andar por unas "estribaciones montañosas ya más que salvajes, donde el río Reuss asomaba de unas gargantas rocosas aún más cortantes que las anteriores y las frescas aguas del deshielo jugaban sobre los pulcros bancos de guijarros", atravesando "una ancha mancha de nieve", que estaba "hueca por debajo" por efecto del agua subterránea, sostenida por sus extremos "como el ancho arco de un puente", que calificó de "singular fenómeno natural", y dejando atrás, al ascender, "bosques de piceas, que permitían vislumbrar de vez en cuando las espumosas cascadas del Reuss". Continuó la ascensión el día 21, a través de paisajes peligrosos:

"Las paredes rocosas se volvían cada vez más imponentes y terribles, y el camino hacia la Piedra del Diablo y hasta la vista panorámica del Puente del Diablo era cada vez más difícil. Mi compañero quiso descansar allí y me animó a dibujar aquellas vistas tan llamativas. Conseguí que los contornos me salieran más o menos bien, sólo que en ellos no había ningún volumen que sobresaliera o que quedara en segundo término. Carecía de lenguaje para esa clase de objetos. Continuamos esforzándonos por avanzar. La monstruosa naturaleza salvaje parecía aumentar por momentos. Las explanadas se convertían en montañas y las hondonadas, en abismos".

Llegaron al valle de Urseren y, el día 22, siguieron hasta el de Gotthard-Reuss, en el que encontraron "rocas desnudas o musgosas cubiertas de nieve, fuertes rachas de viento, nubes que se acercaban y seguían en seguida su camino, el sonido de las cascadas, el tintinear de los caballos de carga en las alturas, en las que se hacía imposible ver a quienes van o a quienes vienen", hasta llegar al Hospicio de San Gotardo, donde pasaron la noche "en unos catres algo cortos y fijos en la pared, que hacían pensar más en anaqueles que en lechos". A la mañana siguiente, tras levantarse temprano y ver alrededor las altas cimas montañosas, Goethe se dedicó a dibujar el paisaje de aquel lugar. "Me senté al borde del sendero que conduce hasta Italia —escribe— y dibujé, a la manera de los diletantes, algo de por sí imposible de dibujar y que aún menos podría dar nunca pie a una composición: las cimas más cercanas, cuyos costados, con sus grietas blancas y lomas negras, permitían distinguir la nieve que se derretía. Con todo, gracias a este esfuerzo inútil, aquella imagen se me ha quedado grabada de manera imborrable en la memoria." Después, regresaron a Zurich, encontrando derruido el puente de nieve por el que habían pasado pocos días antes, lo que les obligó a dar un rodeo en el que pudieron "admirar las ruinas colosales de aquella arquitectura natural", y atravesando "las impresionantes alturas del lago de los Cuatro Cantones". Todo el paisaje que vieron a lo largo de la excursión al San Gotardo le pareció a Goethe "sublime".

El segundo viaje, acompañado del duque de Weimar, comenzado en septiembre de 1779 y finalizado en enero de 1780, comprendió un amplio recorrido que pasó por Chamonix y sus glaciares, el Furka y de nuevo el San Gotardo. Las numerosas impresiones e imágenes del paisaje alpino acumuladas a lo largo de ese recorrido fueron en buena medida recogidas en sus *Viajes a Suiza*, donde incluyó las cartas escritas desde los Alpes en octubre y noviembre[27]. En ellas se encuentran acabadas muestras de su imagen literaria del paisaje alpino, en las que a la dimensión descriptiva se une la sentimental.

27. Goethe: *Voyages en Suisse*, en *Voyages en Suisse et en Italie*. Traduction nouvelle par Jacques Porchat, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1873, pp. 14-67.

No duda Goethe en calificar de "sublimes e incomparables" las escenas de la naturaleza que ha encontrado en su recorrido alpino. En la carta que escribió el 4 de noviembre, habla del trayecto seguido hasta llegar al valle de Chamonix, entre montañas nevadas y bosques de abetos, con los glaciares a la vista. Ya en el valle, recuerda el descubrimiento de una especie de "pirámide penetrada de una misteriosa luz interior", una elevación que "parecía dominar las cimas de todas las montañas": era la cumbre del Mont-Blanc. "La belleza de este espectáculo era verdaderamente extraordinaria", escribe Goethe. "Veíamos ante ella una serie de cimas blancas que brillaban sobre los lomos de montañas negras cubiertas de abetos y enormes glaciares que descendían hasta el valle entre los bosques sombríos".



Jean-Philippe Linck: *Vista de la Mer de Glace desde Montanvert.* Aguafuerte con retoques de acuarela y de gouache, 1795-1812. Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc.

El día siguiente, el 5 de noviembre, se dedicó a llegar hasta Montanvert para ver la Mer de Glace. Llegaron allí, "provistos de víveres y vino", dispuestos a sorprenderse con "el espectáculo" del gran glaciar, del que Goethe ofrece una imagen muy expresiva: "[…] las enormes masas de hielo avanzan desde un valle profundo, visto desde arriba, hacia una llanura bastante grande. Al fondo una montaña terminada en punta, y a sus lados flujos de hielo que unen sus masas encadenadas en la corriente principal. […]. Las cimas de las rocas, enfrente y también más abajo, hacia el fondo

del valle, están recortadas en puntas muy agudas: esto se debe a que están formadas por un tipo de piedra cuyas capas descienden casi verticalmente hacia el centro de la tierra. […]. Estas puntas se llaman agujas y la Aguja del Dru, uno de esas cimas altas y notables, se encuentra frente a Montanvert. También quisimos caminar sobre la Mer de Glace y observar estas enormes masas pisándolas con nuestros pies. Descendimos de la montaña y caminamos unos cientos de pasos sobre estas olas de cristal. La vista es admirable cuando, de pie sobre el propio hielo, se contemplan las masas presionando desde arriba, separadas por asombrosas grietas."

Goethe ofreció también, en una carta del 13 de noviembre fechada en "la cima del San Gotardo", una "pequeña descripción geográfica" —así la denominó— con el fin de mostrar "lo notable" que era aquel lugar. Aunque el San Gotardo no es la montaña más alta de Suiza, sí puede considerarse, advierte Goethe, "el rey de las montañas, porque las mayores cadenas se reúnen y se apoyan en él". Diversos conjuntos montañosos se aproximan por todos los lados, dos pequeños lagos cercanos fluyen hacia el Ticino y el Reuss, y el Ródano nace no lejos de allí, al pie del Furka. Conclusión: el San Gotardo es "un lugar central desde donde las montañas y los ríos corren hacia los cuatro puntos cardinales". Es, sin duda, una descripción geográfica interesante, que resalta el significado de aquel lugar, y es además un buen ejemplo del interés de Goethe por entender racionalmente lo que estaba viendo. En otra ocasión, habla de "los granitos, los gneises, los alerces y los pinos", y de sus "herborizaciones". El paisaje alpino impresionó y conmovió a Goethe, y también movió su curiosidad intelectual y científica: su imagen de ese paisaje contiene una dimensión racional, explicativa, que se deja ver claramente con frecuencia, como en su descripción geográfica del San Gotardo. Hay también una vertiente sentimental y comprensiva en su acercamiento a los paisajes alpinos —algo de lo que se ha llegado a denominar "paisajes del alma, cajas de resonancia de sus diferentes estados de ánimo"[28]—, y esa vertiente se hermanó, como era por lo demás habitual en el paisajismo moderno, con la vertiente racional y explicativa.

***

Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) vivió en Suiza entre 1789 —llegó con 18 años— y 1795, y volvió allí después, entre 1802 y 1803, recorriendo durante esos años los Alpes. Fruto de esa experiencia fue su novela epistolar *Obermann*, publicada en 1804, deudora de *Julia, o La Nueva Eloísa* de Rousseau y hondamente romántica, en la que ofreció su visión del paisaje alpino. Unamuno afirmó que Senancour era "el

28. Hermann Mildenberger: "Dibujos del viaje a Italia", en *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes* [Catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 51.

más hondo y más intenso de los hijos espirituales del patriarca Rousseau"[29], y que *Obermann* "encierra lo más íntimo y lo más fuerte del rousseaunianismo"[30]. La novela responde con fidelidad al deseo de su autor de no recorrer Suiza "ni como viajero o como curioso"[31]. Bernard Demont ha señalado la dimensión autobiográfica de la obra, con su "apropiación muy íntima e iniciática de los paisajes suizos", alejada de la "simple curiosidad por un país extranjero o del viaje de estudios". Pero no desatendió Senancour la vertiente más descriptiva en su dedicación paisajística: hay en *Obermann* "cierta preocupación por la veracidad topográfica, toponímica y documental", aunque no exenta de fallos[32]. Béatrice Didier, estudiosa destacada del autor y su obra, ha señalado que Senancour, cuyo pensamiento resulta particularmente interesante por "su rigor, su finura, su carácter filosófico", expresó "una experiencia del universo y de sí mismo donde la imaginación tiene un papel mucho más determinante que la razón". Y conformó ciertos asuntos en *Obermann* con una proyección muy singular: la nieve en la alta montaña, los silencios de la naturaleza, la contemplación del agua nocturna, la ascensión al Dent du Midi, o el relato de un paseo en barca por un lago de montaña. Senancour, añade Didier, sabe aportar a los elementos del mundo exterior "un valor significativo y simbólico", y la imaginación asegura "una continuidad, una correspondencia entre el universo y la conciencia". Su relación con el paisaje alpino adquiere así un carácter simbólico, y sus experiencias principales en ese ámbito, caminar y escalar, "adquieren el aspecto de un proceso iniciático"[33].

Senancour habla de las cualidades de las cumbres alpinas, de la posibilidad de hallar el silencio y la libertad que reinan allí. En la carta VII, escrita en Saint-Maurice, ofrece un relato verdaderamente notable, con todas las claves de su acercamiento al paisaje alpino, de una de sus experiencias en la alta montaña: la ascensión, en el Dent du Midi, a "la región de los hielos perpetuos"[34]. Tras llegar, antes de la salida del sol, al macizo rocoso próximo al pueblo y atravesar la llanura con cultivos que lo cubre, continuó por "una pendiente pronunciada, a través de espesos bosques de abetos, varios de los cuales habían sido arrasados por antiguos inviernos: ruinas fértiles, vastos y confusos montones de vegetación muerta reproducidos a partir de sus antiguos restos". Al llegar, a las ocho, a lo alto de esa pendiente, "primer escalón notable

29. Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1913, p. 258.
30. Miguel de Unamuno: "Una base de acción", *Hispania*, I, 3, 1 marzo 1912, p. 63.
31. Senancour: *Obermann*. Nouvelle édition, revue et corrigée. Avec une préface par George Sand, Paris, Charpentier, 1840, p. 14.
32. Bernard Demont: "L'image des Alpes suisses dans *Obermann* de Senancour: la composition d'un espace mythique", *L'Espace Géographique*, 22, 1, 1993, p. 36.
33. Béatrice Didier: "Préface", en Senancour: *Oberman*. Édition établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier, Paris, Le Livre de Poche, 1984, pp. 9-13.
34. Senancour: *Obermann*, op. cit., pp. 46-55.

de la asombrosa mole" hacia la que caminaba y cuya cima estaba aún muy lejana, llevó a cabo una acción sin duda significativa. "Entonces —escribe— despedí a mi guía y probé mi propia fuerza; no quería que nada mercenario alterase esta libertad alpina, y que ningún hombre de las llanuras disminuyese la austeridad de una región salvaje. Sentí engrandecerse mi ser así enfrentado solo a los obstáculos y peligros de una naturaleza difícil, lejos de las trabas ficticias y de la industriosa opresión de los hombres". Poco después, otro gesto sin duda elocuente al que él mismo reconoció "cierta puerilidad": abandonó, sin preocuparse de esconderlos, el reloj, el dinero, todo lo que llevaba encima y casi toda su ropa.



James Pattison Cockburn: *Vista del Mont-Blanc desde el puente de San Martín*. Aguafuerte con retoques de acuarela, c. 1820. Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc.

Continuó su excursión, trepando por las rocas, arrastrándose en ocasiones "entre dos abismos cuyo fondo no podía ver", escalando a veces con "la audacia de un montañero", hasta llegar a "los granitos" y, después, al pie del pico más elevado del Dent du Midi, límite de su ascensión, desde donde traza una panorámica bastante expresiva del paisaje montañoso que puede dominar desde aquella altura: "Aunque había atravesado poca nieve, al no haber tomado precauciones, mis ojos, cansados por su resplandor y quemados por el reflejo del sol del mediodía sobre la superficie helada, no podían distinguir claramente los objetos. Además, muchos de los picos que vi me eran desconocidos: sólo podía estar seguro de los más notables. Desde

que estoy en Suiza, sólo he leído a Saussure, Bourrit, *Tableaux de la Suisse*, etc., pero sigo siendo extranjero en los Alpes. No pude dejar de reconocer, sin embargo, la cumbre colosal del Mont Blanc, que se elevaba notablemente por encima mí; la de Velan; otra más alejada, pero más alta, que supongo que será la del Mont Rosa; y el Dent de Morcle, al otro lado del valle, enfrente, cerca de mí, pero más abajo, más allá de los abismos. La roca que no podía escalar perjudicó mucho a la que era quizá la parte más impresionante de esta amplia panorámica. Detrás de ella se extendían las profundidades del Valais, bordeadas a uno y otro lado por los glaciares de Sanetsch, de Lauterbrunnen y de los Peninos, terminando en los domos del Gotardo y del Titlis, las nieves del Furka y las pirámides del Schreckhorn y del Finsteraarhorn."

Pero esa "vista tan grandiosa, tan imponente, tan alejada de la monótona nulidad del paisaje de las llanuras", no satisface del todo sus expectativas, no era aún "lo que buscaba en la naturaleza libre, en la inmovilidad silenciosa, en el aire puro". Buscaba la plena compenetración, el diálogo profundo y la consiguiente fusión con los valores de la montaña alpina, en perfecta sintonía con la actitud romántica ante la naturaleza y el paisaje. El ascenso a la montaña es físico y espiritual. A diferencia de lo que ocurre en las tierras bajas, donde el hombre natural se altera en su atmósfera perniciosa, acosado por sus placeres ostensibles y la presencia del odio, la ansiedad y el dolor, en la montaña, "la naturaleza entera expresa elocuentemente un orden superior, una armonía más visible, un conjunto eterno". Allí, en la íntima vivencia de esas cualidades de la libre naturaleza, se encuentra lo que busca y quiere experimentar: "Allí, el hombre encuentra su forma alterable, pero indestructible; respira el aire salvaje lejos de las emanaciones sociales; su ser es suyo como del universo: vive una vida real en la unidad sublime". Esos valores de la montaña, ese modo de ser superior, armónico y eterno del paisaje montañoso que se proyecta en el ser humano y lo eleva hasta su mundo, es lo que buscaba —y encontró— Senancour en los Alpes. Ha encontrado un "mundo nuevo", ha descubierto "la permanencia de las montañas", que no se puede expresar "en un lenguaje de las llanuras". Y en la montaña ha encontrado una de las cualidades que más aprecia en los Alpes: el silencio. "Jamás se ha conocido el silencio en los valles tumultuosos —escribe—; no es sino en las cimas frías donde reina esta inmovilidad, esta solemne permanencia que no expresará lengua alguna, que la imaginación no ha de alcanzar".

Senancour no ignora otros componentes importantes del paisaje alpino, entre los que ocupan un lugar destacado los bosques. Respondiendo con fidelidad a la perspectiva del paisajismo romántico, al elogio de la montaña acompaña en *Obermann* el del bosque. Senancour gusta de la vegetación densa y vigorosa, y "en lo más espeso del bosque" dice haber experimentado "un sentimiento de paz, de libertad, de ale-

gría salvaje" que traduce la experiencia del "poder de la naturaleza"[35]. La montaña y el bosque son las máximas expresiones de la naturaleza libre, sin degradar por la civilización y la historia. Cuando concurren al tiempo en el paisaje la altura de la montaña y la frondosidad del bosque, como sucede en algunos sitios de los Alpes, es posible percibir "la majestad inimitable de estos rasgos audaces de la naturaleza que conforman los lugares sublimes"[36]. Los lagos merecen también la atención de Senancour. En la carta LXI, fechada en Saint-Saphorin, por ejemplo, relata un paseo por el lago de Ginebra y comenta las bellezas del lugar. Junto a su barca, otra llevaba a su criado Hantz, que, además de tocar el corno —"con más gusto del que yo habría esperado", dice Obermann—, había estado leyendo *La Nueva Eloísa*, y procuraba reconocer allí los sitios mencionados en la novela. "El lago es muy bello cuando la luna blanquea nuestras dos velas —escribe—; cuando los ecos del Chillon repiten los sonidos del corno, y el inmenso muro de Meillerie opone sus tinieblas a la suave claridad del cielo, a las luces móviles de las aguas; cuando las olas rompen contra nuestras barcas inmóviles; cuando dejan oír a lo lejos su roce sobre los innumerables guijarros que el Vevay ha acarreado desde las montañas[37]".



J. M. W. Turner: El *Lago de Ginebra y el Castillo de Chillon*. Acuarela, 1809. The British Museum, Londres.

35. *Ibidem*, p. 65.
36. *Ibidem*, p. 24.
37. *Ibidem*, p. 321.

La imagen del paisaje alpino de Senancour, que incorpora y prolonga el horizonte inicialmente conformado por Rousseau, expresa modélicamente la experiencia romántica de la montaña. *Obermann* ofreció un verdadero arquetipo del modo romántico de ver, pensar y sentir el paisaje, prestando atención a sus componentes principales y poniendo de relieve la estrecha relación entre lo exterior y lo interior, entre el paisaje y la conciencia de quien lo contempla. Fue un escalón temprano y decisivo en la tradición del paisajismo literario moderno, muy apreciado y tenido en cuenta por los que siguieron después esa misma orientación. *Obermann* influyó en buena medida en posteriores percepciones y valoraciones del paisaje alpino, y se ganó la admiración de autores tan destacados como George Sand, Balzac, Baudelaire, Proust o Unamuno. Éste último, que conocía bien la obra y supo valorarla con inteligencia y sensibilidad, dijo que era "una de las cosas más profundas que han brotado de pluma de hombre", en el que se encontraba "expresado el sentimiento de la montaña como acaso no se ha expresado mejor"[38]. Era, añadió en otra ocasión, un "libro formidable, casi único en la literatura francesa", en el que se revelaba "toda la tragedia de la montaña". Aquella obra de Senancour, de la que había hecho Unamuno "casi un breviario", era más que un libro: era "un alma, un alma vasta y eterna como la de la montaña", que podía leerse "en la cima del silencio, donde no hay tratado alguno de sociología que resista la lectura"[39]. Y Franz Liszt tituló "Vallée d'Obermann" una de las piezas de sus *Années de Pèlerinage*, inspirada en la lectura de la obra de Senancour, de la que utilizó dos citas, junto a otra de *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron, para encabezar la partitura.

No fueron pocos los escritores que, siguiendo el camino abierto por Rousseau y prolongado y ahondado por Senancour, se acercaron a los Alpes y ofrecieron imágenes de su paisaje, entre los que se contaron nombres tan destacados como Chateaubriand, con su *Voyage au Mont-Blanc. Paysages de montagnes*, de 1805, Dumas, con sus *Impressions de voyage en Suisse*. *I. Du Mont-Blanc à Berne*, de 1832, George Sand, que prologó la tercera edición de 1840 del *Obermann* y expuso su experiencia alpina en las *Lettres d'un voyageur*, de 1837, donde habla de su compenetración con los valores de la montaña, de la serenidad que aportó a su alma "la contemplación de las cumbres inmóviles del Mont Blanc, la vista de esa nieve eterna, inmaculada, sublime en su blancura y en su calma"[40], o Gautier, que dedicó dos relatos bastante detallados a su recorrido alpino: "Le Mont Blanc" y "Le Mont Cervin", fechados en 1868 e incluidos en *Les vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, publicado, con

38. Miguel de Unamuno: *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Renacimiento, 1911, pp. 292-293.
39. Miguel de Unamuno: *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Renacimiento, 1922, pp. 27-29.
40. George Sand: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition entièrement revue, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, p. 105.

carácter póstumo, en 1881. Allí expresa Gautier, con su habitual viveza narrativa, la sensación que le produjo la presencia de la alta montaña alpina: ante el Mont Blanc, "tan espléndidamente magnífico", encontró el "espectáculo más radiante" que había visto nunca, y tuvo "la sensación completa de lo bello, de lo grande, de lo sublime"[41].

***

Victor Hugo (1802-1885) formó parte, y parte destacada, del conjunto de escritores que se interesaron por los Alpes y ofrecieron imágenes literarias de su paisaje. Hizo a lo largo de su vida numerosos viajes y excursiones en distintos países europeos, incluyendo dos recorridos por la montaña alpina, en 1825 y 1839, y uno por la pirenaica, en 1843. El acercamiento al paisaje que llevó a cabo en esos recorridos, y que se proyectó en las narraciones correspondientes, prolongó con originalidad y calidad el horizonte del paisajismo literario moderno inaugurado por Rousseau, cuyo eco directo se ha señalado en algunas de sus obras y en su elogio de las caminatas a pie, en una de las cartas de *Le Rhin*[42]. Su visión del paisaje entrañó siempre un notable proceso de interiorización, de penetración comprensiva en sus cualidades y valores. A semejanza de lo que dijeron Amiel y Byron sobre la conexión entre paisaje y conciencia, Victor Hugo señaló expresamente la relación directa entre lo exterior y lo interior en su experiencia paisajística. Se refiere a ello al hablar de uno de sus paseos por la montaña cercana a San Sebastián, durante su viaje a los Pirineos: "poco a poco el paisaje exterior que miraba vagamente había desarrollado en mí este otro paisaje interior que denominamos ensueño; tenía la mirada vuelta y abierta a mi interior, y ya no veía la naturaleza, veía mi espíritu"[43]. Se ha podido decir que, cuando viajaba, lo hacía "al interior de sí mismo", y que sus observaciones se prolongaban a menudo en forma de meditaciones[44]. Es ésta la dimensión comprensiva, más subjetiva, de su acercamiento al paisaje, pero Victor Hugo no solo siente el paisaje, también lo piensa. En una de sus cartas a su amigo el pintor Louis Boulanger, desde Cauterets, en agosto de 1843, también durante su viaje a los Pirineos, resume de manera bastante elocuente su actitud en los recorridos. "Quiero, cuando estoy lejos de ti, que una carta te diga algo de lo que veo, de lo que pienso, de lo que siento". Desea expresar su experiencia del paisaje, en la que convergen la vertiente visual, la intelectual y la sentimental —ver, pensar, sentir—, en consonancia con la perspectiva del paisajismo moderno. "Dedico mi espíritu —añade— a contemplar el

41. Théophile Gautier: "Le Mont Blanc", en *Les vacances du lundi. Tableaux de montagnes* (pp. 139-239), Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 153-154.
42. Claude Gély: "Présentation", en Victor Hugo: *Œuvres complètes. Voyages*. Présentation de Claude Gély, Paris. Robert Laffont, 1987, p. X.
43. Victor Hugo: *Pyrénées*, en *Œuvres complètes. Voyages*, *op. cit.*, p. 791.
44. Danièle Lamarque: "Introduction", en Victor Hugo: *Les Pyrénées*. Présenté par Danièle Lamarque, Paris, La Découverte, 1984, pp. 7 y 13.

mundo y a estudiar los misterios. Paso mi vida entre un signo de admiración y un signo de interrogación"[45]. Y durante sus viajes y excursiones, toma notas y hace dibujos, que le sirven después en los relatos correspondientes. Victor Hugo se había mostrado siempre muy aficionado a los libros de viajes, y ya de niño leía, con sus hermanos, además de a Rousseau, Voltaire y Diderot, y con mucho más interés, los *Viajes del capitán Cook*, "que estaban de moda entonces y que les apasionaron"[46].

Hizo el primero de sus viajes a los Alpes entre el 2 de agosto y el 5 de septiembre de 1825, con 23 años, acompañado de su mujer, Adèle, y de su hija Léopoldine, y de Charles Nodier y su familia. Adèle recuerda que era entonces rubio y delgado, y que su ropa de *coutil* gris le hacía parecer más joven aún de lo que era y "le daba el aspecto de un colegial de vacaciones". Se movía y corría "como un explorador", y "todo lo que se encontraba a lo largo del camino, iglesias, ruinas, torres, ojivas, vidrieras, fue visitado detalladamente"[47]. Dedicó dos artículos a relatar y comentar el recorrido alpino: el primero, en 1829, sobre el itinerario entre Sallanches y Servoz, en la *Revue de Paris*[48]. Recuerda en él que dejaron los coches al iniciar ese itinerario y continuaron su recorrido en carreta tirada por mulas, cuyo "paso seguro y audaz" les adentró en la montaña, aunque el vértigo o algún obstáculo difícil de vencer les obligó en ocasiones en desmontar y seguir a pie el "azaroso viaje", hasta llegar a las "soledades de hielo, granito y niebla" de aquel paisaje. Los Alpes muestran su aspecto impresionante y colosal, y Victor Hugo elogia el milagro de los ejércitos que los cruzaron al mando de "dos gigantes de voluntad y de genio, Aníbal y Napoleón".

Al alejarse de Sallanches, siente Hugo "una profunda emoción" ante el panorama que se despliega ante sus ojos: "un inmenso anfiteatro de montañas, diversas en color, forma, altura y actitud, masas enormes, brillantes y oscuras, verdes y blancas, distintas y confusas, a las que inunda un ancho rayo de sol, siempre oblicuo, y sobre las que, como la piedra de un juramento en un círculo druídico, se alza majestuoso el Mont Blanc con su tiara de hielo y su manto de nieve". Tras un largo recorrido siguiendo el curso del río Arve, cruzan el pueblo de Chède y admiran su "magnífica cascada", y llegan luego hasta el Lago Verde. "Este lago —comenta Hugo—, cuyas aguas conservan una limpidez inalterable, tiene con la frescura de su aspecto, con la gracia de sus contornos, algo que contrasta de modo delicioso con la oscura severidad de las montañas entre las que está situado. Se creería mágicamente transportado a

45. Victor Hugo: *Pyrénées*, *op. cit.*, pp. 851-852.
46. [Adèle Hugo]: *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Bruxelles et Leipzig, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie., 2 t., 1863, t. I, p. 215.
47. *Ibidem*, t. II, pp. 111-112.
48. Victor Hugo: "Fragment d'un voyage aux Alpes", *Revue de Paris*, Tome cinquième, août 1829, pp. 290-296.

otras tierras, bajo otro cielo, si no estuviera allí el Mont Blanc, en el horizonte, con sus domos de nieve, sus glaciares, sus formidables agujas, y no viniese, celoso de las dulces impresiones que pueden nacer en sus cercanías, a proyectar su imagen amenazante en las tranquilas aguas del Lago Verde". Pasan después por el Torrente Negro, en un paisaje "sombrío y desolado", con "cumbres desnudas" y "rocas que sobresalen", y el eco que repite "el aullido furioso" de las aguas. Y llegan por fin a Servoz, en "un valle de aspecto severo y triste", a mitad de camino entre Sallanches y Chamonix, "rodeado por todos los lados de altas montañas", y "enterrado en un manto blanco de nieve, bajo un manto negro de abetos".



John Herschel: *Vista del Mont-Blanc desde Sallanches*. Dibujo a pluma, acuarela y gouache, 1850. Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc.

El segundo artículo sobre el viaje de 1825 se refirió al camino entre Servoz y Chamonix, y se publicó en 1831 en la *Revue des Deux Mondes*[49]. Es, sin duda, la parte más lograda desde el punto de vista paisajístico, debido en buena medida a la entrada de los viajeros en los ámbitos más grandiosos e impresionantes de la montaña alpina, en la que Victor Hugo muestra su muy notable capacidad para ver, sentir y expresar

49. Victor Hugo: "Fragment d'un voyage aux Alpes (Août 1825)", *Revue des Deux Mondes*, 3/4, 1831, pp. 47-54.

literariamente el paisaje. Desde Servoz, tomaron un sendero que seguía de cerca el curso del Arve y que, en un determinado momento, iniciaba una subida dificultosa que tuvieron que seguir a pie. Era, en palabras de Hugo, "un camino estrecho y rápido, laboriosamente trazado a lo largo de un escarpe aterrador", que está "a veces excavado en la roca, a veces suspendido sobre un abismo", y que conecta los valles de Servoz y Chamonix. Encontraron "el lugar más horrible y más hermoso del camino" en lo alto de la subida acometida. "Ante nosotros, en el fondo del negro precipicio —escribe Hugo—, veíamos la espuma blanca del Arve a una profundidad tan prodigiosa que su terrible rugido sólo nos llegaba como un murmullo. En ese momento la nube se rasgó sobre nosotros y esa grieta nos descubrió, en lugar del cielo, una cabaña, un prado verde y algunas cabras imperceptibles pastando más alto que las nubes. Nunca había experimentado nada tan singular. Se hubiera dicho que había un río del infierno a nuestros pies; sobre nuestras cabezas, una isla paradisíaca. Es inútil trasmitir esta impresión a los que no la han sentido; tiene al tiempo algo de ensoñación y de vértigo."



Alfred Guesdon: *El Valle de Chamonix y el Mont-Blanc desde el camino de la Flégère*. Litografía en color, 1869. Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc.

Llega por fin al valle de Chamonix, que "se presenta en toda su longitud a la vista del viajero que llega desde Sallanches", y traza una acabada panorámica de lo que ve. A la izquierda, el Brévent, que "se eleva casi verticalmente con su bosque de abetos y sus cumbres alrededor de las cuales el viento enrolla y desenrolla las nubes como un hilo en un huso". A la derecha, el Mont Blanc, "cuya cumbre hace brillar vivamente

el borde de sus contornos contra el azul oscuro del cielo, por encima del alto glaciar de Taconnaz y de la Aiguille du Midi, que se eleva con sus mil picos como una hidra de múltiples cabezas". Más abajo, el glaciar de Bossons, "cuya maravillosa estructura parece ofrecer a la vista un no sé qué de increíble y de imposible". Y Hugo ofrece una descripción muy lograda e imaginativa de la impresión que le produjo la vista del glaciar: "Parece una ciudad de obeliscos, cipos, columnas y pirámides, una ciudad de templos y sepulcros, un palacio construido por hadas para las almas y los espíritus". Y más allá del glaciar de Bossons, aparece el perfil boscoso del Montanvert y, más arriba, los picos de los Pèlerins y Charmoz, "que tienen el aspecto de esas magníficas catedrales de la Edad Media, cargadas de torres y torrecitas, linternas, agujas, chapiteles y campanarios grandes y pequeños", con el glaciar que fluye entre ambos, que "extiende sus ondulaciones como bucles de cabello blanco sobre la cabeza gris de la montaña".

Desde Montanvert, traza Hugo una muy lograda panorámica del "magnífico conjunto" que tiene delante: "La mirada, que no se cansa de recorrer todos los pisos del vasto edificio de estas montañas, encuentra por todas partes motivos de admiración. En primer lugar, hay un bosque de alerces gigantescos que tapiza el extremo opuesto del valle. Por encima de este bosque, el extremo de la Mer de Glace, extendiéndose más allá de Montanvert como un brazo que se curva, se inclina y precipita sus bloques de mármol, sus cuchillas enormes, sus torres de cristal, sus dólmenes de acero, sus colinas de diamantes, levanta a pico sus murallas plateadas y abre en la llanura esa boca aterradora de donde nace el Arveiron como un río y muere una milla más lejos como un torrente. Detrás de la Mer de Glace, dominando todo lo que lo rodea, se alza el Dru, una pirámide de granito, formada por un único bloque, de mil quinientas toesas de altura. El horizonte, en el que apenas se distinguen el collado de Balme y las rocas de la Tête-Noire, está coronado por un borde dentado de picos nevados, sobre cuya blancura destaca, aislado y grisáceo, este prodigioso obelisco del Dru. Cuando el cielo está despejado, con su forma cónica y su color oscuro, se podría confundir con el campanario solitario de alguna iglesia derrumbada; y se diría que las avalanchas que de vez en cuando se desprenden de sus paredes son palomas que vienen a posarse en sus frisos desiertos. En un día lluvioso, cuando se vislumbra vagamente a través de la niebla, se cree ver al cíclope de Virgilio sentado en la montaña, y las blancas olas de la Mer de Glace son los rebaños que cuenta mientras pasan a sus pies".

Era, en palabras de Hugo, un "paisaje maravilloso", al que se sumaba además "la eterna presencia del Mont Blanc, una de las tres montañas más altas del globo, y el carácter de grandeza que toda gran cosa imprime a lo que la rodea". Había allí una sorprendente acumulación de objetos únicos en un espacio reducido, que llevaba a pensar que al penetrar en el valle de Chamonix se entraba "en el gabinete de curio-



Jean-François Albanis-Beaumont: *Vista de la caída de la Mer de Glace en los Mottets*. Aguafuerte con retoques de acuarela, 1787. Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc.

sidades de la naturaleza, en una especie de laboratorio divino donde la providencia tiene en reserva una muestra de todos los fenómenos de la creación, o más bien en un santuario misterioso donde reposan los elementos del mundo visible". Y es que, en opinión de Hugo, los valles de los Alpes tenían la particularidad de ser en cierto modo completos, ofreciendo cada uno de ellos una especie de universo. "Todos tienen su apariencia, su forma, su luz, sus sonidos particulares. Casi siempre se podría resumir en una palabra el efecto general de su fisonomía. El valle de Sallanches es un teatro; el valle de Servoz es una tumba; el valle de Chamonix es un templo". En este horizonte perceptivo e interpretativo, en el que a la originalidad se sumó siempre una muy notable calidad literaria, se movió la inteligente y sentida lectura del paisaje alpino conformada por Victor Hugo. Fue sin duda una lectura modélica, capaz de prolongar y actualizar, a su manera, el legado del paisajismo literario de Rousseau y Senancour.

***

Los escritores considerados —Rousseau, Goethe, Senancour, Victor Hugo— ofrecieron imágenes literarias del paisaje alpino muy notables, que se proyectaron con fuerza en el horizonte intelectual y cultural de la sociedad de su tiempo y posterior.

Tras la inauguración por parte de Rousseau del paisajismo moderno, conformaron un horizonte paisajístico en el que la representación de la montaña alpina se convirtió en un verdadero modelo literario de la nueva perspectiva. Sus paisajes literarios han marcado en buena medida las ideas y valoraciones paisajísticas hasta nuestros días. Muchas de las impresiones paisajísticas de nuestra modernidad no se apoyan, desde luego, en la visión personal, directa, del paisaje, sino en las imágenes literarias que nos han llegado del mismo. Y en esa operación de proyección literaria del paisaje, los escritores considerados han desempeñado un papel importante. Alguna razón tenía Azorín cuando dijo que "el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras", porque "sólo entonces —cuando está creado en el arte— comenzamos a ver el paisaje en la realidad"[50].

Bibliografía

"Alpinistas y antialpinistas en literatura", *Peñalara*, 10, octubre 1914, p. 133.

Azorín: *El paisaje de España visto por los españoles.* Madrid, Renacimiento, 1917.

Beraldi, Henri: *Le Passé du Pyrénéisme. Notes d'un Bibliophile. Les Pyrénées avant Ramond*. Paris, s. n., 1911.

Broc, Numa: "Une découverte 'révolutionnaire': la haute montagne alpestre", en Odile Marcel (dir.): *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992).* Préface de Michel Vovelle, Seyssel, Champs Vallon, 1989, pp. 45-59.

Broc, Numa: *Les montagnes au siècle des lumières. Perception et représentation*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1991.

Castro, Américo: "Rousseau and the Alps", en *An Idea of History. Selected Essays of Americo Castro*. Translated from the Spanish and Edited by Stephen Gilman and Edmund L. King. Introduction by Roy Harvey Pearce, Columbus, Ohio State University, 1977, pp. 271-276.

Demont, Bernard: "L'image des Alpes suisses dans *Obermann* de Senancour: la composition d'un espace mythique", *L'Espace Géographique*, 22, 1, 1993, pp. 35-40.

Didier, Béatrice: "Préface", en Senancour: *Oberman*. Édition établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier, París, Le Livre de Poche, 1984, pp. 9-13.

"Don Francisco Giner de los Ríos", *Peñalara*, 15 marzo 1915, p. 33.

Eckermann, Juan Pedro: *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Traducción de J. Pérez Bances, Madrid, Calpe (Colección Universal), 2 t., 1920.

Engel, Claire-Éliane: *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Chambéry, Librairie Dardel, 1930.

50. Azorín: *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento, 1917, p. 43.

François, Alexis: "Jean-Jacques Rousseau et la science genevoise au XVIIIe siècle: ses rapports avec les naturalistes De Luc", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XXXI, 2, Avril-Juin 1924, pp. 206-224.

Gautier, Théophile: *Le Mont Blanc*, en *Les vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 139-239.

Gély, Claude: "Présentation", en Victor Hugo: *Œuvres complètes. Voyages*. Présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987, pp. IX-XVI.

Goethe: *Voyages en Suisse*, en *Voyages en Suisse et en Italie*. Traduction nouvelle par Jacques Porchat, París, Librairie Hachette et Cie., 1873, pp. 1-67.

Goethe, Johann Wolfgang: *Poesía y Verdad*. Traducción, introducción y notas de Rosa Sala, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

[Hugo, Adèle]: *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Bruxelles et Leipzig, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie., 2 t., 1863.

Hugo, Victor: "Fragment d'un voyage aux Alpes", *Revue de Paris*, Tome cinquième, août 1829, pp. 290-296.

Hugo, Victor: "Fragment d'un voyage aux Alpes (Août 1825)", *Revue des Deux Mondes*, 3/4, 1831, pp. 47-54.

Hugo, Victor: *Pyrénées*, en *Œuvres complètes. Voyages*. Présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987, pp. 751-893.

Humboldt, Alejandro de: *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Traducción de B. Giner y J. de Fuentes, Madrid, Gaspar y Roig, 4 t., 1874-1875.

Lamarque, Danièle: "Introduction", en Victor Hugo: *Les Pyrénées*. Présenté par Danièle Lamarque, París, La Découverte, 1984, pp. 7-15.

Mildenberger, Hermann: "Dibujos del viaje a Italia", en *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes* [Catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 43-53.

Oppel, Margarete: "Obra expuesta. Fichas", En *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes* [Catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 81-255..

Ortas Durand, Esther: *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1999.

Roland, J. M. Ph.: *Voyage en Suisse*, en *Œuvres*. Tome troisième, Paris, Bidault, 1799, pp. 286-386.

Rousseau, J. J.: *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1843.

Rousseau, J. J.: *Les Confessions*. Nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1862.

Sand, George: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition entièrement revue, París, Michel Lévy Frères, 1857.

Saussure, Horace Bénédict de: *Voyages dans les Alpes, précédés d'un Essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Neuchatel y Genève, Samuel Fauche, Barde, Manget & Compagnie, Louis Fauche-Borel, 4 t., 1779-1796.

Senancour: *Obermann*. Nouvelle édition, revue et corrigée. Avec une préface par George Sand, Paris, Charpentier, 1840.
Unamuno, Miguel de: *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Renacimiento, 1911.
Unamuno, Miguel de: "Una base de acción", *Hispania*, I, 3, 1 marzo 1912, p. 63.
Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1913.
Unamuno, Miguel de: *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Renacimiento, 1922.

FACETAS DE UNA ESTÉTICA PAISAJÍSTICA EN LOS TEXTOS DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Sabine Forero Mendoza
Université de Pau et des Pays de l'Adour
UR ALTER

El nombre de Jean-Jacques Rousseau sigue vinculado a las principales orientaciones que contribuyeron a la renovación del enfoque de la naturaleza y a la institución del paisaje como objeto estético, en la decisiva época que fué, en este campo, la segunda mitad del siglo XVIII. Se le asocia, con razón, a las formulaciones matizadas y contrastadas de un sentimiento de la naturaleza que culmina en experiencias de contemplación exaltadas, casi extáticas, de contemplación; se le cita, en relación con uno de los primeros usos del adjetivo «romántico» para caracterizar un paisaje o con la progresiva valorización del paisaje alpino.

Rousseau hablaba por experiencia. A lo largo de su juventud, no dejó de desplazarse entre varias ciudades de Suiza, Francia e Italia. Más tarde, se dedicó a la herboristería, una pasión que le llevó a recorrer, como incansable caminante, la campiña suiza y los alrededores de París. Pero también fue la vida errante y el exilio a los que le condenó la mala acogida de algunos de sus escritos, así como su desconfianza enfermiza hacia los hombres, que lo lanzaron por los caminos, desde París hasta los cantones de Neuchâtel, desde Londres hasta Ermenonville.

En los escritos biográficos y novelescos de Rousseau se mencionan numerosos paisajes naturales, ya sean reales –y, en ese caso, conocidos directa o indirectamente, a través de relatos de viajes–, puramente inventados o fruto de una mezcla entre realidad e imaginación. Entre ellos, algunos, pintados con los colores de *loci amoeni*, han sido elevados al rango de paisajes emblemáticos: Les Charmettes, la Isla de Saint-Pierre

y los lagos de Bienne y Annecy, el bosque de Montmorency, la Isla de Tinian, el encantador jardín de Clarens. Estos lugares idealizados, cuando se describen en *Les Confessions*, *Les Rêveries du promeneur solitaire* o *La Nouvelle Héloïse*, sirven para contextualizar la narración, pero, sobre todo, la animan a través de la celebración de la belleza de la naturaleza.

El carácter efusivo de las experiencias de inmersión en la naturaleza, así como el trabajo de sublimación a través de la imaginación y la sensibilidad están siempre presentes, incluso cuando se evocan recuerdos de lugares que alguna vez se habitaron o se recorrieron. Pero, la ausencia de mediación entre el sujeto (el propio Rousseau o su doble ficticio Saint-Preux) y los espectáculos naturales que se le ofrecen es solo aparente; el carácter espontáneo del compromiso sensible, indexado a la exigencia ética de verdad y transparencia que subyace en la totalidad del proyecto de escritura rousseauniana, es una simple postulación. De hecho, la evocación de los paisajes se nutre de descripciones literarias o representaciones gráficas y pictóricas que constituyen una especie de entramados intermedios. A las cosas leídas y vistas se añaden filtros ideológicos, cuyos grandes temas hay que buscar en la filosofía moral, social y política de Rousseau, pero también en su metafísica y su religión natural, y que confieren a los paisajes un carácter ejemplar, y hasta una dimensión metafórica.

Eso equivale a decir que los paisajes rousseaunianos están elaborados con complejidad y que la lectura de sus descripciones, por consiguiente, exige discernir las diversas facetas del prisma a través del cual están compuestos. Tal será el doble objetivo de este artículo: por un lado, destacar la presencia de referencias o modelos textuales e iconográficos que influyen en las creaciones paisajísticas de Rousseau y, por otro lado, poner de relieve algunas de las ramificaciones que conectan una estética paisajística singular con el conjunto de una filosofía.

Una visión idealizada de la Naturaleza

El pensamiento de Rousseau está impregnado de un dualismo que se expresa en varias series de conceptos opuestos, encajando entre sí o derivando unos de otros, por ejemplo: ser ≠ parecer, verdad ≠ mentira, libertad ≠ sumisión, transparencia ≠ opacidad, pureza ≠ decadencia, felicidad ≠ infelicidad... El conjunto de estos conceptos forma un verdadero sistema en cuyo centro se sitúa la noción rectora de Naturaleza, verdadera norma frente a la que se alza su contrario, la Sociedad. Esta primera oposición se declina a su vez en una serie de antagonismos: campo ≠ ciudad, autenticidad ≠ falsedad, simplicidad ≠ artificialidad, pureza ≠ hipocresía... La naturaleza, en sus dos

vertientes principales, la ética y la estética, está dominada por una perspectiva axiológica en la que se encarnan los valores positivos. En el *Second discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, se deja aprehender a través de la hipótesis teóricamente necesaria de un estado que precedería al estado social. En escritos posteriores, toma la forma de un escenario en el que tienen lugar diversas experiencias, vividas por el propio Rousseau o por los personajes que inventa en sus obras de ficción. Recibe entonces diversas caracterizaciones espaciales que es importante determinar, ya que constituyen la base de toda descripción paisajística.

Antes que todo, la naturaleza es un espacio de perfección. Es un modelo de equilibrio al que el hombre debe ajustarse para alcanzar la felicidad. Más precisamente, es un espacio protector y consolador[1]. Lejos del tumulto de las pasiones, la agitación y la hipocresía del mundo, Rousseau encuentra en ella un consuelo físico e intelectual, una armonía moral y una plenitud estética.

En la *Première lettre sur la botanique*, por ejemplo, Rousseau elogia a su «querida prima» (en realidad, Marie-Catherine Delessert) todos los beneficios del estudio de la naturaleza en estos términos:

> Persuadé qu'à tout âge l'étude de la nature émousse le goût des amusements frivoles, prévient le tumulte des passions et porte à l'âme une nourriture qui lui profite en la remplissant du plus digne objet de ses contemplations.

La naturaleza apacigua, cura el cuerpo y el espíritu de las miserias terrenales. Con ella se crea una relación amistosa. Lugar de retiro solitario, la naturaleza es también un espacio de refugio, que ofrece asilo cuando se huye de las relaciones humanas falsas, propicias a las conspiraciones y traiciones. Así, se la denomina asilo o desierto : « Le long de ce vallon à mi-côte sont quelques maisons éparses fort agréables pour quiconque aime un azyle un peu sauvage et retiré » (*Les Confessions,* V)[2].

La naturaleza se describe con rasgos casi maternales. Los sentimientos que Rousseau siente hacia ella se asemejan extrañamente a los que sentía hacia Madame de Warens, su primera amante y protectora, a quien llamaba «mamá».

---

1. Véase a este propósito, Stéphanie Couderc-Morandeau, « L'idée de nature et les lieux du bonheur selon Jean-Jacques Rousseau », *Les lieux du bonheur. Approches littéraires*, Rennes, PUR, 2023, p. 43-65.
2. Véase también: « Il me semble que sous les ombrages d'une forêt je suis oublié, libre et paisible comme si je n'avais plus d'ennemis ou que le feuillage des bois dut me garantir de leurs atteintes. » *Rêveries du promeneur solitaire,* Septième promenade.

> Je la voyais partout, entre les fleurs et la verdure ; ses charmes et ceux du printemps se confondaient à mes yeux. Mon cœur jusqu'alors comprimé se trouvait plus au large dans cet espace, et mes soupirs s'exhalaient plus librement parmi ces vergers. (*Les Confessions,* livre III)

Madame de Warens y la naturaleza se funden en una sola imagen. Todo se mezcla al evocar los sitios de una felicidad ya perdida pero que nada parecía poder perturbar en el momento en que se vivía: « J'aurais ainsi passé ma vie et l'éternité même sans m'ennuyer un instant». (*Les Confessions*, Livre III).

La naturaleza sigue siendo un espacio en el que los sentimientos se despliegan gracias a la estrecha relación que une el paisaje y el estado de ánimo, y los pone en consonancia. Esto pasa con los paisajes encantadores como con los que se consideran «horribles», según la caracterización tradicional del *locus horridus*:

> Peut-être le séjour où je suis contribue-t-il à cette mélancolie ; il est triste et horrible ; il en est plus conforme à l'état de mon âme, et je n'en habiterais pas si patiemment un plus agréable. Une file de rochers stériles borde la côte, et environne mon habitation que l'hiver rend encore plus affreuse. Ah ! Je le sens, ma Julie, s'il fallait renoncer à vous, il n'y aurait plus pour moi d'autre séjour ni d'autre saison. Dans les violents transports qui m'agitent je ne saurais demeurer en place ; je cours, je monte avec ardeur, je m'élance sur les rochers ; je parcours à grands pas tous les environs, et trouve partout dans les objets la même horreur qui règne au-dedans de moi. On n'aperçoit plus de verdure, l'herbe est jaune et flétrie, les arbres sont dépouillés, le sèchard et la froide bise entassent la neige et les glaces ; et toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon cœur. (*La Nouvelle Héloïse*, Livre I, lettre XVI)

Algunos espacios naturales son capaces de despertar o reavivar el sentimiento amoroso. Así ocurre con el bosquecillo donde se consume la pasión de Julie y Saint-Preux, y con el jardín de Julie en Clarens, cuyo nombre (Clarens/claridad) lo sitúa bajo el signo de la transparencia y cuya clausura, garante de seguridad, es imagen de la introspección que realiza el hombre que observa sus propios sentimientos.

Siendo el espacio privilegiado del conocimiento interior – cuya posibilidad sustenta el deseo de verdad que anima el proyecto global de las *Confesiones* – la naturaleza es también el lugar donde es susceptible de desarrollarse la ensoñación, condición de la aprehensión verdadera de sí mismo: « Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obs-

tacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu » (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, deuxième promenade).

Ante el espectáculo natural, que estimula todos los sentidos, uno experimenta sus emociones y sentimientos sin temer desenmascararse.

En la medida en que la meditación interior conduce a la meditación metafísica, la naturaleza es por último el espacio donde es posible unirse a Ser supremo. La sensibilidad descubre su omnipresencia en todo el «sistema» que lee como si fuese un «sublime libro» y, nutriéndose de belleza, la imaginación remite a otro mundo. Tal es la religión natural de Rousseau, que se experimenta a través de la contemplación y se desarrolla al margen de los dogmas, las doctrinas y los ceremoniales de las diferentes Iglesias.

> Plus un contemplateur a l'âme sensible plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet accord. Une rêverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié […] Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière. (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, Septième promenade)

Modelos artísticos y modelos literarios

Generalmente se evocan las habilidades musicales de Rousseau: el autor del *Devin de village*, el polemista de la «Querelle des Bouffons», como bien se sabe, se ganó la vida copiando partituras. Pero se olvida que, de adolescente, de 1725 a 1728, aprendió el arte del grabado en Ginebra con Abel Ducommun. Varias de las cartas enviadas a Rousseau por sus amigos y protectores atestiguan que poseía una carpeta de grabados y el mismo relata en *Les Confessions* que, en 1759, había tapizado las paredes de su estudio con grabados. ¿Cuál era exactamente el contenido de esta colección? No se sabe con certeza, pero se puede imaginar, por un lado, a partir de su correspondencia y, por otro, a partir de la recomposición de su círculo social, que incluía a numerosos artistas, coleccionistas, dibujantes y grabadores aficionados.

Entre los artistas profesionales, cabe destacar a Jean-François Boucher y Jean-Pierre Hoüel, ambos preseleccionados para ilustrar *La Nouvelle Héloïse*, y también a Jean-Georges Wille, quien desempeño un papel clave en la difusión en Francia de la pintura

de paisajes de los artistas del Norte[3]. Entre los dibujantes y grabadores aficionados, se pueden citar Claude-Henri Watelet, coleccionista, crítico y teórico de arte, que fue propietario del Moulin Joli, donde se creó uno de los primeros jardines ingleses de Francia. Por su correspondencia, se sabe que Watelet regaló varios grabados a Rousseau al igual que lo hizo la amante de aquel, Marguerite Lecomte:

> [Mme Lecomte] se trouve glorieuse que vous vouliez grossir votre portefeuille des petites images qu'elle a gravées ; elle regrette de n'en avoir pas à vous offrir assez pour la rappeler souvent à votre souvenir. Elle va rassembler ce qu'elle a fait et vous les enverra par Mr Coindet le plutôt qu'elle pourra. J'y joindrai quelques images aussi, soit de mes ouvrages soit d'auteurs chers que je croirai pouvoir contribuer à vos délassements[4].

También se pueden recordar los nombres de Ange-Laurent La Live de Jully, financista, coleccionista, y propietario del castillo y el parque de Méreville; Jean de Jullienne, formado como pintor con De Troy, coleccionista, mecenas, y gran amigo de Watteau; Barthélémy-Augustin Blondel d'Azaincourt (1719-1794), heredero de un gran coleccionista de pintura flamenca del siglo XVII y coleccionista él mismo, protector de Hoüel y grabador de cuadros de Wille.

La mención de estos pocos nombres basta para esbozar una red de sociabilidad acorde con las que se desarrollaban en aquella época, principalmente en los círculos intelectuales y los salones, y a través de las cuales se efectuaban la circulación de las ideas y los libros, la definición de las tendencias en boga y la formación de los gustos.

---

3. Jean-François Boucher producía paisajes inspirados en el arte flamenco del siglo XVII. Jean-Pierre Hoüel era un especialista en pintura paisajística y publicó varios grabados de paisajes en pares o series. Jean-Georges Wille de origen alemán, fue elegido miembro de la Academia de pintura en 1761 y ejerció en Francia. Grabador de los maestros flamencos y holandeses, jugó el papel de intermediario entre los artistas alemanes, suizos, daneses y suecos especialistas del paisaje y el mundo parisino. El introdujo en particular los grabados de caza y animales de Johann Elias Rhidinger (1698-1767) e impulsó la difusión de los paisajes idealizados de Suiza de los primeros pequeños maestros, como Johan Ludwig Aberli (1723-1786), que precedieron a las ilustraciones de *los Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse*, de Jean-Benjamin de La Borde y del barón Béat Fidel de Zurlauben (publicados en Paris entre 1780 y 1786) y a las realizaciones de Caspar Wolf (*Les vues remarquables des montagnes de la Suisse,* 1773).

4. Carta enviada por Claude-Henri Watelet a Rousseau en diciembre de 1764, citada por Madeleine Pinault Sørensen, in « Rousseau et l'art du paysage », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t. 45, Genève, Librairie Droz, 2003. https://libreo.ch/revues/annales-jean-jacques-rousseau/2003/annales-de-la-societe-jean-jacques-rousseau-t45/rousseau-et-l-art-du-paysage#tab=tab-references [consultado el 5 de febrero de 2026].

A partir de ahí, es posible considerar que Rousseau encontrara parte de su inspiración paisajística literaria en los modelos que le ofrecían los dibujos, pinturas y grabados de los artistas del siglo anterior o de los artistas de su tiempo, aunque no se dispone de pruebas fehacientes.

Una observación simple respalda esta hipótesis. En las descripciones de los paisajes por Rousseau no hay casi ninguna indicación de colores (al revés de lo que ocurre en sus estudios de botánica), siendo numerosas las anotaciones auditivas y olfativas. Tomemos un ejemplo entre muchos:

> Le parc ou jardin de Montmorency n'est pas en plaine, comme celui de la Chevrette. Il est inégal, montueux, mêlé de collines et d'enfoncements, dont l'habile artiste a tiré parti pour varier les bosquets, les ornements, les eaux, les points de vue, et multiplier pour ainsi dire, à force d'art et de génie, un espace en lui-même assez resserré.
>
> […] C'est dans cette profonde et délicieuse solitude qu'au milieu des bois et des eaux, aux concerts des oiseaux de toute espèce, au parfum de la fleur d'orange je composai dans une continuelle extase, le cinquième Livre de l'Emile. » *(Les Confessions*, Livre dixième)

Esta ausencia de color puede interpretarse como un indicio de que Rousseau trabajaba principalmente a partir de dibujos o grabados monocromáticos hechos en lápiz, carboncillo, piedra negra, tinta o sanguina. « Si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans des murs... » (*Les Confessions*, Livre IV) decía el, insistiendo en que su imaginación recreaba un paisaje tanto mejor cuanto no se encontraba inmerso en la naturaleza. ¿Cómo no pensar que lo hacía a través de una representación gráfica que tenía ante sus ojos, encerrado en el espacio de su estudio?

Resulta más fácil identificar los modelos literarios que constituyen el intertexto de las descripciones paisajísticas de Rousseau. En dos pasajes de las *Confessions*, por ejemplo, alude a Isola bella, una de las islas Borromeas, la primera vez para compararla con una vista del parque de Montmorency, la segunda para indicar su proyecto inicial de convertir este lugar en el escenario de *La nouvelle Héloïse*. Se sabe que Rousseau había visitado estas islas en agosto de 1744, pero que se sintió impulsado a hacerlo tras leer las *Six lettres familières écrites d'Italie* por Charles de Brosses. La famosa descripción del «espectáculo singular» de Isola Bella en la carta fechada el 16 de julio de 1739 había conferido a este lugar, en el imaginario de la época, el aura de un paisaje sumamente encantador.

Se podrían citar otras fuentes. Nos limitaremos a dos principales. En 1691, François-Maximilien Misson, un preceptor protestante francés, publicó en La Haya un relato de viajes en forma de cartas titulado *Nouveau Voyage d'Italie, fait en l'année 1688, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*. Esta obra fue un auténtico éxito de ventas a finales del siglo XVII y principios del XVIII y constituyó una especie de guía para viajeros, pero también para los «turistas» de salón[5].

Un pasaje en particular llamó la atención: la descripción de la cascada de Marmore, cerca de Terni, en Umbría.

> Elle tombe dans le creux d'un autre rocher, contre lequel ses eaux se brisent avec une telle violence, qu'il s'en élève comme un nuage de poussière jusqu'à la double hauteur de la Cascade, ce qui fait aussi comme une pluie éternelle, dans tous les environs. Cette eau pulvérisée forme avec le soleil une infinité d'arcs-en-ciel qui se multiplient ou qui se diminuent, qui se croisent & qui voltigent selon la rencontre & les divers rejaillissements des flots, & selon que cette fumée d'eau est plus ou moins épaisse. (François-Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie, fait en l'année 1688, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage,* Lettre XX, Milan, 4 mars 1688)

La fama de este texto fue tal que la visita a la cascada se convirtió en una de las paradas obligatorias de cualquier viaje a Italia. De manera más general, marcó el inicio de la moda de las cascadas, pero también estableció ciertos estereotipos literarios e iconográficos, como demuestran numerosas reescrituras, adaptaciones e ilustraciones. Aparentemente, Rousseau recuerda este pasaje cuando, en *Les Confessions* (Livre IV), al evocar la cascada que vio cerca de Chambéry, describe:

> [une montagne] tellement escarpée que l'eau se détache net et tombe en arcade, assez loin pour qu'on puisse passer entre la cascade et la roche, quelquefois sans être mouillé. Mais si l'on ne prend bien ses mesures, on y est aisément trompé, comme je le fus : car, à cause de l'extrême hauteur, l'eau se divise et tombe en poussière, et lorsqu'on approche un peu trop de ce nuage, sans s'apercevoir d'abord qu'on se mouille, à l'instant on est tout trempé**.**

5. Este libro tuvo seis ediciones entre 1691 y 1731.

Por otra parte, se puede relacionar una carta de Saint-Preux a Julie con el relato del viaje a Italia de Joseph Addison *Remarks on several parts of Italy* (1702) o con el poema *Die Alpen* (1732) de Albrecht von Haller: ambos textos tuvieron repercusión en toda Europa y fueron recibidos como la expresión de una sensibilidad totalmente nueva hacia el paisaje montañoso. También se asociaría la descripción del jardín de Julie al elogio de la naturaleza salvaje e irregular presente en los poemas de Alexander Pope (*Windsor Forest*, 1713, en particular) y las reflexiones de William Kent quienes, desde la década de 1730, contribuyeron a establecer las líneas generales de la estética del jardín inglés.

Nos parece preferible destacar otra fuente, raramente citada: el *Cours de Peinture par principes* de Roger de Piles (1708). Este texto, publicado en 1708, fue considerado rápidamente como un breviario del arte del paisaje, ya que reunía las reglas de la pintura paisajística del siglo XVII. No se puede asegurar que Rousseau lo hubiese leído, pero es indiscutible que el escrito constituyó una referencia esencial para los autores de la *Encyclopédie* como lo demuestran varios artículos.

Cuando se refiere a la caracterización del cuadro de estilo campestre (que contrapone al estilo heroico), Roger de Piles enumera la variedad de elementos naturales que el pintor debe asociar. Habla así de las rocas que «sirven de refugio a los solitarios», de la frescura de los bosques, de la limpidez de las aguas y su murmullo aparente, de la extensión de las llanuras y las lejanías, de la mezcla de árboles, de la firmeza del césped, todo un conjunto de elementos, caracterizaciones y sensaciones que se encuentran precisamente en los textos de Rousseau. De Piles utiliza incluso inversiones (entre lo salvaje y lo cultivado), oposiciones (entre la simplicidad y el artificio, la naturaleza y el arte) y asociaciones morales y políticas que se encuentran también en los textos de Rousseau.

> « Le style Champêtre est une représentation des Païs qui paraissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la seule Nature. Elle s'y fait voir toute simple, sans fard et sans artifice. Mais avec tous les ornemens dont elle sait bien mieux se parer, lorsqu'on la laisse dans sa liberté, que quand l'Art lui fait violence. » (Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, « Du paysage »)

De Piles consideraba además que «le paysage doit une partie de son âme à l'eau que le peintre introduit en lui». Rousseau coincide con él en este punto: el agua está omnipresente en sus descripciones, ya sea en forma de arroyos o ríos, de lagos o torrentes. Corriente o estancada, agitada o tranquila, el agua entra en consonancia con los estados de ánimo de las personas:

> J'ai toujours aimé l'eau passionnément, et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse quoique souvent sans objet déterminé. Je ne manquais point à mon lever, lorsqu'il faisait beau, de courir sur la terrasse humer l'air salubre et frais du matin, et planer des yeux sur l'horizon de ce beau lac, dont les rives et les montagnes qui le bordent enchantaient ma vue. (*Les Confessions,* livre XII)

Al fin y al cabo, al igual que de Piles confiesa que «l'un des plus grands ornements du paysage consiste dans la beauté de ses arbres, à cause de la variété de leurs espèces», Rousseau, en *La Nouvelle Héloïse*, se encarga de enumerar la multiplicidad de especies de árboles presentes en los bosques que rodean la propiedad de Clarens.

Una lectura política del paisaje

Las primeras líneas de *Émile ou de l'éducation* constituyen un famoso pasaje en el que Rousseau critica la sociedad de su época, que deforma al hombre en lugar de educarlo. Si seguimos la larga metáfora que desarrolla, el hombre se mutila a sí mismo al igual que mutila a los demás seres vivos, animales y plantas.

> Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses : tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre ; un arbre à porter les fruits d'un autre. Il mêle et confond les climats, les élémens, les saisons. Il mutile son chien, son cheval, son esclave. Il bouleverse tout, il défigure tout : il aime la difformité, les monstres. Il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme ; il le faut dresser pour lui comme un cheval de manège ; il le faut contourner à sa mode comme un arbre de son jardin. (*Émile ou de l'éducation*, livre I)

Despleguemos la analogía: el hombre castra literalmente a sus animales, al igual que castra figurativamente a sus semejantes, privándoles de libertad y convirtiéndolos en su propiedad. A través de la educación que transmite, la sociedad convierte al hombre en un monstruo, del mismo modo que se desnaturalizan los árboles frutales mediante injertos o podas.

El jardinero que se presta a tales operaciones es comparable a la sociedad que obliga a sus miembros a renunciar a su identidad original, ya que la ahoga bajo los prejuicios y las instituciones. La bondad natural es: « comme un arbrisseau que le hasard fait naître au milieu d'un chemin, et que les passans font bientot périr en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens ». (*Émile ou de l'éducation*, livre I)

Aquí queda implícita la oposición entre el jardín formal (que se denominó «antiguo» antes de llamarlo «a la francesa»), y el jardín de tipo inglés, tal y como Rousseau pudo verlo durante su exilio y cuya teoría conocía por la lectura de algunos tratados. Este jardín inglés se menciona más adelante con motivo de la primera visita oficial que Emile hace a Sophie.

Los dos jóvenes casi han terminado su educación, están a punto de convertirse en adultos. El jardín en el que se ven ya no es el jardín «negativo», fruto de la coacción y la violencia. Es un jardín positivo que proporciona modelos a seguir tanto en términos de economía doméstica como de estética.

> L'on se promène dans le jardin : ce jardin a pour parterre un potager très bien entendu, pour parc un verger couvert de grands et beaux arbres fruitiers de toute espèce, coupé en divers sens de jolis ruisseaux et de plates-bandes pleines de fleurs. Le beau lieu ! s'écrie Emile. (*Émile ou de l'éducation*, livre V)

Este jardín paisajístico, solo esbozado en *Émile*, se describe con gran detalle en el libro IV de *La Nouvelle Héloïse*: es el jardín de Julie, el Élysée de Clarens. Rousseau expone entonces su perfecta comprensión de las distinciones, antagonismos y divergencias entre los jardines franceses e ingleses, hasta tal punto que los teóricos franceses del jardín, como los arquitectos paisajistas Jean-Marie Morel (*Théorie des jardins, ou L'art des jardins de la Nature*, 1774) y Claude-Henri Watelet (*Essai sur les jardins*, 1776), se limitarán a repetirlo en muchos pasajes de sus textos.

En Clarens, la utopía de Rousseau se expresa en el contraste entre el estilo antiguo, que representa todas las restricciones sociales que aborrece, y el nuevo estilo, que promete libertad e independencia personales. Todo lo que le complace a Rousseau se reúne en el Elysée: una sociedad que no es hostil, emociones suaves y nunca exaltadas, un lugar que no está desfigurado por la intervención humana.

> Que de plaisirs ! La douce chose de couler ses jours dans le sein d'une tranquille amitié, à l'abri de l'orage des passions impétueuses ! Milord, que c'est un spectacle agréable et touchant que celui d'une maison simple et bien réglée où règnent l'ordre, la paix, l'innocence [...]. La campagne, la retraite, le repos, la saison, la vaste plaine d'eau qui s'offre à mes yeux, le sauvage aspect des montagnes, tout me rappelle ici ma délicieuse ile de Tinian. (*La Nouvelle Héloïse*, Livre IV)

Este jardín ideal es ante todo natural. Rousseau lo señala en dos ocasiones. Al momento de su descubrimiento, Saint-Preux cree que ha surgido por sí solo, sin intervención humana: «Ma foi, lui dis-je, il ne vous en a coûté que de la négligence. Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné ; je n'y vois point de travail humain […]; la nature seule a fait tout le reste ». La segunda vez, cuando el amante de Julie, después de visitarlo, persiste en su error:

> - Cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture ; tout est verdoyant, frais, vigoureux, et la main du jardinier ne se montre point ; rien ne dément l'idée d'une ile déserte qui m'est venue en entrant, et je n'aperçois aucun pas d'hommes.
>
> - Vous ne voyez rien d'aligné, rien de nivelé ; jamais le cordeau n'entra dans ce lieu ; la nature ne plante rien au cordeau ; les sinuosités dans leur feinte irrégularité sont ménagées avec art pour prolonger la promenade, cacher les bords de l'ile, et en agrandir l'étendue apparante sans faire des détours incommodes et trop fréquents. (*La Nouvelle Héloïse*, Livre IV)

«Rien d'aligné», «rien de nivelé»: estas expresiones se hacen eco de la protesta contra la mutilación de los hombres y los árboles, vilipendiada en las primeras líneas de *Émile*.

Las caracterizaciones «feinte», «apparante» y «ménagées avec art» provienen directamente, por su parte, del vocabulario político del *Contrat social*. Diseñado según un arte que se disfraza de naturalidad, este jardín enclaustrado y autosuficiente refleja a la perfección el ideal político de Rousseau. Como un legislador omnipresente pero invisible, el señor de Wolmar dirige a sus trabajadores sin que estos reconozcan la mano que los guía.

Saint-Preux recorre el camino trazado siguiendo «allées tortueuses et irrégulières» y se sorprende ante «une eau limpide et claire, tantôt circulant parmi l'herbe et les fleurs en filets presque imperceptibles, tantôt en plus grands ruisseaux courant sur un gravier pur et marqueté». Oye pájaros que no ve y el piensa que estan encerrados en una jaula. Pero se equivoca. Estas aves se han reunido por voluntad propia en un rincón del jardín «où rien ne leur manque, où personne ne les dérange»:

> Cela est charmant ! m'écriai-je. Ce mot de volière m'avait surpris de votre part ; mais je l'entends maintenant : je vois que vous voulez des hôtes et non pas des prisonniers. Qu'appelez-vous des hôtes ? répondit Julie : c'est

> nous qui sommes les leurs ; ils sont ici les maîtres, et nous leur payons tribut pour en être soufferts quelquefois. (*La Nouvelle Héloïse*, Livre IV)

En el jardín, al igual que en la sociedad soñada por Rousseau no hay dominación ni sumisión.

En contraste con este jardín paisajístico, símbolo de la libertad y la igualdad personales, que respira indecisión y espontaneidad, se encuentra el jardín formal, que Saint-Preux, ironizando, trata de imaginar:

> Les beaux alignements qu'il prendrait ! Les belles allées qu'il ferait percer ! Les belles pattes-d'oie, les beaux arbres en parasol, en éventail ! Les beaux treillages bien sculptés ! Les belles charmilles bien dessinées, bien équarries, bien contournées ! Les beaux boulingrins de fin gazon d'Angleterre, ronds, carrés, échancrés, ovales ! Les beaux ifs taillés en dragons, en pagodes, en marmousets, en toutes sortes de monstres ! Les beaux vases de bronze, les beaux fruits de pierre dont il ornera son jardin ! (*La Nouvelle Héloïse*, Livre IV)

El jardín francés o formal, controlado hasta el más mínimo detalle, está condenado a la esterilidad, a apariencias vanas y pomposas, a la destrucción de lo que crece y vive. Todo en él marca el triunfo de lo artificial sobre lo natural, es decir, de la restricción sobre la libertad.

Ya sea francés o inglés, el jardín tiene un significado que se expresa en una red metafórica. Las elecciones estéticas que cada tipo expresa pueden interpretarse como opciones de organización social y política[6].

Conclusión

Por muy famosas e influyentes que hayan sido, las descripciones paisajísticas de Rousseau siguen siendo, en términos estilísticos, relativamente pobres. Los adjetivos utilizados son siempre los mismos: risueño, fresco, vivo, sombreado, variado. A menudo son genéricos, evocando de manera global los bosquecillos, matorrales,

6. Sobre la interpretación política de los jardines ingleses y franceses por Rousseau, véase, Peter V. Conroy, « Le jardin polémique chez Jean-Jacques Rousseau », *Cahiers de l'Association internationales des études françaises*, 1982, n° 34, p. 91-105

maleza, césped, bosques, cursos de agua y lagos. En el libro IV de las *Confessions,* por ejemplo, Rousseau establece el decorado de la descripción utilizando solamente categorías genéricas: « Je donnai de l'attention aux paysages, je remarquai les arbres, les maisons, les ruisseaux ». Podemos también citar otro ejemplo, entre muchos:

> « L'Isle dans sa petitesse est tellement variée dans ses terrains et ses aspects qu'elle offre toutes sortes de sites et souffre toutes sortes de cultures. On y trouve des champs, des vignes, des bois, des vergers, de gras pâturages ombragés de bosquets et bordés d'arbrisseaux de toute espèce dont le bord des eaux entretient la fraîcheur. » (*Les Rêveries du Promeneur solitaire,* Cinquième promenade)

Lo que importa es el estado sensible y emocional que suscita el paisaje, el movimiento de ensueño que despierta en quien lo contempla y no el paisaje mismo. La atención se centra siempre en lo interno y el movimiento de subjetivación se lleva al extremo: « C'est dans le cœur de l'homme qu'est la vie du spectacle de la nature ». (*Les Rêveries du Promeneur solitaire,* Cinquième promenade).

Si se puede hablar de una estética paisajística en los textos de Rousseau, es porque hay una unidad, invariantes y temas recurrentes que concuerdan con el conjunto de una filosofía que vincula indisolublemente la psicología, la moral y la política. En este sentido, las descripciones de paisajes que salpican los escritos novelescos y autobiográficos de Rousseau no son anotaciones marginales que solo conciernen a la creación literaria. Por otra parte, estas descripciones son representativas del modo de escribir de un autodidacta que forjó su pensamiento en contacto con múltiples autores clásicos y a través de sus encuentros con la élite intelectual de su época. También son testimonio de una cultura visual que modela la percepción de la naturaleza e informa su transcripción en palabras.

Contrariamente a lo que habitualmente se considera, Rousseau no es el mayor poeta de la naturaleza ni el descriptor de paisajes más original. Sin embargo, fue uno de los autores más leídos y apreciados por sus contemporáneos y uno de los más inspiradores en la materia. Sin duda, porque supo cristalizar los datos dispersos de la sensibilidad de su época hacia la naturaleza.

DE LAS ROCAS AL PAPEL: IMPACTO DEL PAISAJE DE LAS ISLAS ARAN EN LA LITERATURA IRLANDESA

Adrian F. Daly
Universidad de Lieja

Serena Durán-Sela
Médico y psicóloga

Tres pequeñas islas rocosas situadas a unos kilómetros al Oeste del Oeste de Irlanda forman las islas Aran: *Árainn* o *Inis Mór*, la mayor de las tres; *Inis Meáin* la mediana e *Inis Oírr,* la isla más oriental y de menor tamaño[1]. Su impacto en las artes y literatura a nivel mundial es desproporcionado considerando los apenas 50 km² de su territorio. Esta tierra sin tierra, dominada por el viento, la caliza y el Atlántico ha ejercido de inspiración literaria a varias generaciones de escritores y se considera el escenario principal del Renacimiento Literario Irlandés de finales del siglo XIX.



Figura 1: Mapa de las Islas Aran. Fuente: *Infomar* (https://www.infomar.ie/node/524).

1. Cuando hablemos de las Islas Aran utilizaremos el vocablo *Aran* para agilizar el texto, mientras que elegiremos el término *Árainn* (pronunciado /o'ren/), para referirnos a la isla de mayor tamaño por ser este el nombre preferido por los habitantes de la isla, también conocida como: *Inis(h) Mór* e Inishmore.

El paisaje kárstico de las islas Aran alterna grandes extensiones de pavimentos de caliza, demarcados por profundas grietas divisorias (*grykes),* salpicado por bloques (*clints*) y escasos depósitos glaciales de arcilla. La costa oriental de las islas mira a la bahía de Galway, mientras que la occidental está totalmente expuesta al Atlántico donde la caliza se deja tallar por el océano, haciendo de su debilidad la materia prima de su escultural silueta y resultando en dramáticos acantilados especialmente en Árainn e Inis Meáin. Este paisaje se continua con el del *Burren*[2], en el cercano condado de Clare, del que se considera desgajado. La piedra caliza de la región fue desgastada y moldeada por la glaciación durante el período Cuaternario, y representa un paisaje muy joven, que data esencialmente del final de la glaciación y el comienzo del Holoceno.



Figura 2. Paisaje kárstico de las Islas Aran y el Burren mostrando *clints* y *grykes*. (Fotografías de los autores, 2025).

Como tal, las islas Aran y el Burren representan los profundos efectos de 12.000 años de erosión costera sobre la piedra caliza y constituyen uno de los ejemplos más importantes de paisajes glacio-kársticos de nuestro planeta. Al caminar sobre este paisaje es casi inevitable asumir la intervención humana en la "construcción" de las simétricas estructuras geométricas rectangulares dispuestas a modo de pavimento que lo constituyen y solo al escuchar el rugir del mar desde la profundidad de las hendiduras que lo delimitan, se reconoce al creador indiscutible de este paisaje sonoro.

2. En 1651 un general de Oliver Cromwell describía así el paisaje de Burren: "*no hay suficiente agua para ahogar a un hombre, ni suficiente madera para colgarlo, ni suficiente tierra para enterrarlo".*



Figura 3: Casa de Árainn, con el tradicional *thatched roof*, tejado de paja compactada considerado elemento icónico del paisaje irlandés. (Fotografía de los autores, 2025).

A pesar de constituir un medio tan poco acogedor, las islas Aran han estado habitadas por seres humanos durante más de 6000 años. En el Holoceno medio, los análisis de polen muestran que la forestación de las islas disminuyó a medida que se talaban los árboles debido a la introducción de la agricultura. Hace unos 4500 años, se construyeron tumbas megalíticas en forma de cuña. Aún más espectaculares son los enormes fuertes circulares, como Dún Aonghasa en Árainn y Dún Conchuir en Inis Meáin, que se construyeron hace unos 3000 años. Las rocas de Aran se reinventan a lo largo de los siglos como personajes de varias vidas: fueron en el siglo V las rocas con las que San Enda y sus 150 monjes construyeron sus diez monasterios en estas islas que llegaron a ser lugar de peregrinaje tan relevante como Jerusalén o Roma para los monjes irlandeses. Caídos los monasterios, se usaron sus rocas para construir el fuerte de Oliver Cromwell (1599-1658) del siglo XVII, donde llegaron a estar prisioneros 50 franciscanos, y tras acabar esta etapa negra, cuya huella está tatuada en el ADN de cualquier irlandés, volvieron a las manos de los lugareños que siempre han apreciado este material de construcción. Aunque abunden las fortificaciones monumentales, la huella más relevante de la mano humana en la transformación del paisaje de las islas se encuentra en los kilómetros de muros de piedra caliza seca. Estos muros se utilizaban para rodear sus casas, pero también para delimitar milagrosos terrenos donde sobre una capa de tierra artificial a base de algas (especialmente las algas pardas conocidas como *kelp* o quelpo) mezclados con arena, se cosechaban hierba y cereales, como el centeno y la avena (y más tarde la patata), que se utilizaban como forraje para humanos y animales y para la construcción de los tejados de paja de las cabañas tradicionales de piedra caliza.

La caliza es roca viva reutilizada, que incluso "fabrica" piscinas, como el famoso *worm hole* de interés turístico en los últimos años que atrae a los amantes de la adrenalina a probar su agua salada. Llegaron también los que buscaban el territorio

Gaeltacht, es decir, donde el gaélico es la lengua vernácular. La ausencia de lujos, la dominancia de su clima y su ardua geografía obligan a sus habitantes a asumir una temporalidad singular centrada en el hoy, que se torna objetivo alcanzable solo a base de trabajo comunitario. Cuando las islas se pusieron de moda, el explorador se convirtió en turista, especie humana capaz de destrozar casi todo y de volverlo homogéneo, aunque por suerte y por falta de calado, no llegan a estas islas todavía en cruceros.



Figura 4: Rocas de Aran y el Burren, (Fotografías de los autores, 2025).

La influencia de las islas Aran en la literatura lo demuestran varios autores, algunos nacidos en las propias islas y otros que acudieron a ellas hechizados por su atractiva sencillez. Surgen de estas islas, autores como Liam O'Flaherty (1896-1984) con una nutrida carrera literaria tanto en inglés como en gaélico, que en su novela "Deseo" convierte al paisaje de la Irlanda más remota en un personaje recurrente; nacido también en las islas Aran, el poeta Máirtín Ó Direáin (1910-1988) destaca como autor de trece poemarios en gaélico y un ensayo. Además de mencionar a estos dos autores autóctonos, veremos como estas islas ejercieron un magnetismo singular para otros autores, que viajaron a ellas para encontrar el punto de partida de su inspiración literaria, como expresión del impacto de su estancia en ellas en su pluma. Este es el caso de John Millington Synge (1871-1909) quien escribió *The Aran Islands* como un relato personal y como un canto a sus raíces. Fue William Butler Yeats (1865-1939), premio Nobel de Literatura en 1923, quien aconsejó a Synge convertir en arte la vida de los isleños de Aran. Aunque de otro género, es imprescindible al hablar de las islas Aran mencionar el documental clásico de Robert J. Flaherty, *Man of Aran (1934)*, que refleja de manera magistral la dureza de la vida en estas islas empeñadas en pertenecer al mar. Más tarde llegaron a Aran otros artistas y se quedaron, como Tim Robinson

(1935-2020) que, atraído por su caliza que recorrió metódicamente cartografiando sus contornos allá donde todavía quedaban mapas por construir.

¿Cómo es posible que Aran, un pequeño y remoto grupo de islas calcáreas, agrietadas, áridas, sin árboles, sin suelo, y azotadas por las tormentas, se convirtiera en el faro de la naciente literatura de la Irlanda moderna? El paisaje de piedra de Aran, por su severidad inflexible, resistió las influencias humanas y conservó la esencia de la lengua, la cultura y la identidad irlandesa. Este reservorio cultural y lingüístico esperaba para inspirar a generaciones de poetas, dramaturgos y novelistas, para quienes la literatura residía en los ritmos del habla y las tribulaciones de la gente corriente. Pero ¿por qué fue necesaria la inspiración que estas islas proporcionaron?



Figura 5: Cartel original, en español, de la película Hombre de Aran, (1934). (Imagen de los autores, 2025).

Como primera colonia de ultramar de lo que se convertiría en el imperio británico, en el que nunca se ponía el sol, Irlanda tiene una larga historia de casi 800 años de conflictos, a menudo amargos, con su vecino del este[3]. Sin entrar demasiado en otros aspectos políticos y militares que exceden el propósito de este texto, sí debemos mencionar que las principales fuerzas opresoras aplicadas desde Londres desde los principios del siglo XVII formaban un paquete de medidas legales conocido como "Leyes Penales" debido a los efectos culturales y económicos punitivos que trajeron consigo. Los irlandeses sufrieron confiscaciones de tierras a gran escala y los colonos anglohablantes desplazaron a los nativos de habla gaélica hacia el oeste montañoso, pantanoso

3. La época isabelina fue testigo de cambios fundamentales en la relación con las islas vecinas. Se produjo un prolongado conflicto con los señores feudales irlandeses para someter la isla. La situación llegó a un punto crítico a finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando una exitosa rebelión de, Hugh O'Neill y Hugh O'Donnell, fracasó en el puerto meridional de Kinsale en 1601. Esta derrota supuso el ocaso de la sociedad feudal irlandesa, y gran parte de los señores irlandeses embarcarían hacia España y Francia para no volver jamás (*The Flight of the Earls* (La Huida de los Condes)).

y pobre. Acompañando a estas confiscaciones de tierras, una serie de leyes privaron a los irlandeses del derecho a votar, de heredar tierras o propiedades, de asistir a la universidad, y de utilizar su lengua. Estas medidas obtuvieron el objetivo para el que sin duda fueron diseñadas: dominar a un pueblo que se tornaba demasiado numeroso y cercano. El consecuente empobrecimiento educativo y económico de la población irlandesa les fue arrinconando, pero lejos de dominar su espíritu, los irlandeses resistieron y habrían continuado haciéndolo de no ser por una catástrofe socioeconómica: la Gran Hambruna. En 1845, la infección de los cultivos de patata por *Phytophthora infestans* llegó a Irlanda y provocó la pérdida de varias cosechas consecutivas. La mayoría de los irlandeses eran por entonces agricultores de subsistencia que dependían de este tubérculo y por tanto se quedaron sin alternativas para alimentarse. Los *lords* ingleses, indiferentes ante la falta de recursos de la población local, continuaron exportando otros alimentos a Inglaterra. Entre 1845 y 1850 murieron un millón de campesinos irlandeses, y dos millones emigraron en masa a Inglaterra y Estados Unidos. Tras esta catástrofe humana la población pasó de ocho millones a menos de cinco millones en 1900 y hasta 2022 Irlanda no ha vuelto a superar los cinco millones de habitantes.

Como consecuencia del empuje hacia el oeste, la mortalidad y la emigración, la disminución de la población de habla gaélica dejó casi en el olvido las tradiciones de este pueblo. Después de las experiencias de los siglos anteriores, ¿dónde podía encontrar la gente la auténtica Irlanda? Con tantos millones de personas perdidas, ¿quedaba algún lugar auténtico? Era como si la gente tuviera que viajar hacia atrás en el tiempo para recuperar una cultura perdida. A mediados del siglo XIX surgió un nuevo interés por la historia celta y, en particular, por la cultura gaélica. Grupos de eruditos y entusiastas angloirlandeses comenzaron a recopilar datos etnográficos, arqueológicos, musicales, lingüísticos y folclóricos. Una rama importante fue el Renacimiento Literario Irlandés, que conectó la literatura irlandesa moderna con su pasado celta. En gaélico, la palabra "*Thiar*" es polisémica ya que significa *Oeste,* pero también *atrás,* de modo que ir al *oeste* e ir hacia *atrás* se puede expresar con el mismo vocablo. Y eso es lo que hicieron estos eruditos del siglo XIX: se dirigieron al *Oeste* de Irlanda, a la costa atlántica, pero viajaron también hacia atrás, para entender su presente desde su pasado. Cuando llegaron a la orilla, miraron hacia el océano y vieron tres rocas lejanas, donde un puñado de personas llevaban una vida diferente en un mundo de piedra y mar.

The Celtic Revival o Renacimiento Literario Irlandés desde finales del siglo XIX corrió de la mano de un grupo de autores que enfatizaron la literatura y poesía irlan-

desa entre los que destacan William Butler Yeats y Lady Augusta Gregory[4] (1852-1932), ambos fundadores del Teatro Abbey de Dublín en 1904. Pero quizás uno de los primeros pasos hacia este renacimiento irlandés ocurrió en las islas Aran 47 años antes, en 1857. La búsqueda de lo más puro de Irlanda como si Aran fuera Irlanda y lo demás tierra conquistada, llevó a un grupo de científicos, dirigidos por un afamado médico, a organizar una expedición geográfica en busca de la identidad de un pueblo y de su lengua, y así, la necesidad convertiría a Aran en leyenda.

La expedición a las Islas Aran de 1857

Los setenta miembros de la sección etnológica de la *British Association* se encontraron en la estación de tren de Dublín, Irlanda, el 3 de septiembre de 1857. Un tren formado por vagones de primera clase les esperaba. Médicos, abogados, artistas, reverendos, anticuarios[5] y naturalistas componían este variado grupo, sólo homogéneo en su entusiasmo por adquirir conocimiento, por el descubrimiento y por la geografía del paisaje que les esperaba. La excursión de tres días había sido metódicamente planeada por el Dr. William R. W. Wilde (1815-1876), secretario de asuntos externos de la Real Academia Irlandesa (*Royal Irish Academy*), quien ya semanas antes habría trazado y distribuido entre los miembros de la Sociedad el itinerario a seguir.

El capitán Evans, sobre el *Vestal* -el barco de vapor del Trinity College, Dublin- sería el encargado de llevarles hasta las islas, zarpando desde Galway. Tres horas tardaron en recorrer las 28 millas que les separaban de Killeany, en Inis Mór, la mayor de las tres islas, antes de echar el ancla. Se ha dicho después que la excursión de 1857 a las islas Aran fue de una relevancia superior a todas las que le precedieron y las que le han seguido, por el efecto que tuvo en poner a Aran en el mapa como la Irlanda más verdadera.

Para entender quién era el alma de esta excursión debemos obviar que las acusaciones que posteriormente eclipsarían sus logros parecen tener fundamento, porque en 1857, Dr. William Wilde era un hombre de 42 años que gozaba de una reputación incuestionable en la ciencia de Galeno, que tenía una consulta muy concurrida como médico y cirujano otorrino. Wilde era también un reputado anticuario, empeñado

4. Dramaturga y folclorista. Las primeras reuniones del renacimiento literario irlandés fueron en su casa. Su lema era: "Pensar como un hombre sabio, pero expresarse como la gente corriente." (Aristóteles)

5. El perfil del anticuario decimonónico iría evolucionado con el tiempo hacia lo que hoy llamaríamos historiador-arqueólogo.

en poner en valor el patrimonio cultural de su país, lo que persiguió toda su vida. Wilde hablaba gaélico con fluidez, aunque no manejara su grafía, lo que ayudaría a adentrarse en la Irlanda más profunda. Decían sus compañeros de viaje que Wilde parecía impulsado por una *curiosidad insaciable* y una *perseverancia indomable* que ilustraban su conocimiento paulatinamente. Olvidar a su famoso hijo, que por entonces tenía tres años, es preciso para no desviar el foco de este polifacético hombre, porque Wilde fue mucho más que el padre de Oscar Wilde (1854-1900), pero eso también lo fue.

Casi 10 años antes, el Dr. Wilde había visitado las islas y participado activamente en la reconstrucción de varias cruces celtas cuyos fragmentos encontró dispersos sobre la caliza, cerca de las ruinas de las "*Seven Churches*". El pasado de su pueblo, las raíces de su historia irlandesa, de su abuela materna, al borde de desaparecer ante el desinterés de lugareños y de instituciones produjeron una amarga reacción en Wilde. Esa misma desazón alcanzó algunos años antes a su estimado amigo el Dr. George Petrie (1790-1866) artista, musicólogo-folclorista, escritor y coleccionista de arte irlandés y quizás por ello ambos entendieron la necesidad de su misión. Tras la expedición, las islas Aran dejarían de ser para siempre un lugar olvidado y regresó el deseo del peregrinaje a sus costas como había ocurrido en tiempos de San Enda, no en vano fue llamado *Aran na naoimh* (Aran de los santos), aunque ahora se tratara de un peregrinaje sin dios.



Figura 6: Izquierda: Dr. William R. Wills Wilde (cerca de 1867); centro: detalle de una placa conmemorativa en la casa de William Wilde en 1, Merrion Square, Dublín; derecha: la portada del reportaje sobre la excursión de 1857. Creative Commons 4.0 CC BY Licence.

Wilde era por entonces miembro de la Sociedad Médico-Filosófica de Irlanda además de otras organizaciones científico culturales del momento. Curiosamente

varios de los miembros de la expedición eran vecinos de Wilde en *Merrion Square*, famosa calle de Dublín, caracterizada por sus magníficos edificios de estilo georgiano en donde por entonces vivían médicos y jueces. Es un fenómeno bien estudiado en psicología que la proximidad determina la amistad, y así ocurrió con estos científicos cuya amistad estuvo geolocalizada en el mejor barrió dublinés del momento.

Podría tildarse de paternalista que estos viajeros que llegaron en vagones de primera clase arengasen a los isleños sobre la necesidad de preservar su tierra intacta, de no reutilizar las piedras de sus monumentos para construir sus casas, ni alterar su geometría para cazar conejos, pero lo cierto es que los habitantes de Aranmore [Árainn/Inis Mór], (unos 3333 estaban censados en las islas Aran en el momento de la excursión), recibieron con los brazos abiertos a los viajeros y la visita escribió un nuevo capítulo en su historia.

Durante tres jornadas consecutivas, los setenta viajeros visitaron los distintos monumentos, celtas, paganos, fuertes, pozos, cruces. Fueron dirigidos por el Dr. Wilde, el Dr. Petrie y Armstrong que realizaron explicaciones brillantes al pie de cada punto de interés para el patrimonio cultural del país, antes de que el Patrimonio Cultural existiese como concepto en la isla esmeralda. Presenciaron tres espectáculos de carácter folclórico. El primero fue el descenso de acantilados que en las islas se utilizaba para obtener huevos de aves marinas. Usando una sola mano los hombres se desplazaban de lado a lado *como péndulos vivientes*, impulsándose con patadas sucesivas a la roca del precipicio con una pericia circense con la que estos hombres sin miedo dejaron con la boca abierta a los sabios viajeros. El segundo fue un recital de música tradicional de las islas que interesó particularmente a los folcloristas de grupo y el tercer espectáculo ese mismo día, fue una carrera o regata de nueve *curraghs* tripuladas por 27 hombres remando a dos manos sobre estas tradicionales embarcaciones hechas con algo de madera y mucho de alquitrán, que se adentraron en el Atlántico como si de jinetes se tratara, (y a esto volveremos) para demostrar a los visitantes su coraje diario.

En la película *Man of Aran*, antes mencionada, Robert Flaherty representa la pesca (y la caza) sobre estos *curraghs* aunque permitiéndose un giro artístico sitúa a los hombres de Aran, arpón en mano, cazando un tiburón peregrino desde sus *curragh*, aunque en 1934, año de la película, ya no se realizaba esta actividad y el bacalao, lubina, caballa colmaban las cestas de estos "cazadores" reemplazando al pacífico escualo. En cambio, en la época de la expedición a Aran esta actividad era habitual pues el enorme hígado de este animal era una fuente de combustible muy preciado como aceite para lámparas. La película fue premiada en el Festival de Venecia y se convirtió en objeto de culto. Formaba parte de una serie de obras sobre el hombre

contra la naturaleza, un canto a la cultura de supervivencia y a la imprescindible cooperación humana en una geografía tan inhóspita. El ritmo de la película, lento y dramático, permite imaginar el paisaje que los 70 exploradores vivirían en las Islas. Decía Ramón y Cajal[6], en ese mismo año de 1934, que *la celeridad suprime el encanto de la contemplación y supone perder el sosiego del ánimo, tan bien avenido con los goces estéticos del paisaje*. En las islas Aran las prisas no tienen razón de ser, los elementos determinan la dureza de la vida y los isleños se han forjado en consonancia respetando su posición de inferioridad frente el Atlántico.



Figura 7: Curraghs en Aran, JM Synge (c. 1895). The Board of Trinity College Dublin.

El Dr. Wilde reservó la visita al fuerte de Dún Aonghasa para el final de la expedición, por considerarlo fin y objetivo de su peregrinaje. Dún Aonghasa es un fuerte neolítico situado al borde de un precipicio de 100 metros sobre el océano, bordeado por tres muros de piedra concéntricos y semicirculares y protegido por su costado más terrestre por un *chevaux de frise* o conjunto de piedras dispuestas verticalmente sobre la tierra creando un obstáculo natural de defensa. Esta fue la acrópolis de Aran descrita por el Dr. Petrie en 1843 como "el monumento barbárico más magnífico de Europa" y allí mismo, bajo la mirada de los lugareños, extrañados por el revuelo que sus piedras ejercían sobre los visitantes, los miembros de la expedición celebrarían un banquete en el que los visitantes y los locales tuvieron ocasión de interactuar entre viandas y música tradicional. Pero además de estos festejos, sobre el precipicio

6. S. Ramón y Cajal; *El mundo visto a los ochenta: Impresiones de un arteriosclerótico*. Madrid, 1934.

rocoso hablaron con autoridad los organizadores de la expedición por ser los mayores conocedores del paisaje de estas islas. Se enumeraron agradecimientos y se explicó la relevancia de los elementos visitados. Los miembros de la expedición tuvieron a su favor "*a glorious day*" es decir, la rara suerte de un día soleado y caluroso en Irlanda, lo que les permitió disfrutar del esplendor del paisaje desde sus cuatro puntos cardinales. La ubicación del fuerte de Dún Aonghasa es catalizador de su belleza.

> *Sentados formando un gran círculo sobre la hierba los excursionistas abrieron sus cestas de picnic, acompañadas de jerez, depositando parte de la comida sobre la "mesa" de roca que mira al terrible precipicio, mientras las olas del Atlántico rompían contra las rocas, tan alejadas verticalmente de ellos que apenas se escuchaba un suave murmullo.*[7]

Tras la comida se reunieron sobre la mesa y Wilde les habló a todos, sabiendo que su amigo Martin garantizaba la atención del público local. Wilde había conocido a Martin O'Flaherty en su viaje a Aran 25 años antes y tras reconstruir la mencionada cruz celta dejó a su nuevo amigo isleño a cargo de la protección de este primer elemento del Patrimonio cultural nombrándole "guardián de las ruinas". Martín O'Flaherty se reuniría con los miembros de la expedición demostrando que había cumplido con su misión ya que la cruz no solo se mantenía erecta, sino que un precioso muro circular la protegía. Por su parte, Wilde, tras el banquete en Dún Aonghasa, desde la propia fortificación animaba a los lugareños a preservar el patrimonio cultural con estas palabras: "no destruyáis lo que atrae a los desconocidos a visitar vuestra tierra". La necesidad y obligación de cuidar su entorno se extendió desde aquel momento al resto de la población de Árainn.

George Petrie, uno de los primeros artistas en pintar las islas Aran ya en 1821, explicó a los comensales que en uno de sus viajes previos a esas islas realizó numerosos dibujos y acuarelas que demostraban a los visitantes que la destrucción de Dún Aonghasa era intensa. Tras la excursión se elevaría el estatus de aquellas rocas pasando de ser consideradas piedras apiladas para convertirse en monumentos dignos de orgullo, protección y estudio. El paisaje amado se conserva mejor.

Tanto Wilde como Petrie se consideran reputados folcloristas de su tiempo. Wilde había trabajado en la producción de un Catálogo de monumentos cuyo primer tomo alcanzaría gran repercusión y los dibujos topográficos realizados por Petrie sirvieron de guía de viajeros a principios del siglo pasado y se usan todavía para estudiar los cambios en el paisaje "fotografiados" por su pincel. Por eso, T.C Wilson, autor de la biografía de Wilde, reflexionaba sobre lo difícil que debió ser para él regresar a su

7. Descripción del banquete en el resumen de la excursión de Martin Haverty.

consulta de Dublín, mientras que los miembros más folcloristas de la expedición se quedaban atrás en las islas durante dos semanas más, para recopilar sus tradiciones verbales y musicales y retratar su paisaje. Además de George Petrie, estaban en este grupo de rezagados Sir Samuel Ferguson[8] (1810-1886), Margaret Stokes (1832-1900)[9], Eugene O'Curry[10] (1794-1862) y Frederick William Burton (1816-1900) quienes despidieron a los viajeros del *Vestal* desde el muelle de Árainn. Durante su estancia se recolectaron numerosas canciones irlandesas que fueron transcritas cuidadosamente por Petrie, violín en mano y siempre acompañado de O'Curry, ambos fundadores en 1851 de la Sociedad para la Preservación y Publicación de Melodías Irlandesas. Pasarían varias veladas invitados a disfrutar del calor de la turba en los *cottages* de los locales, mientras confirmaban el contenido de sus manuscritos pidiendo a los habitantes de Aran que cantaran para ellos como ya lo habían hecho por los barrios de



Figura 8: Dún Aonghasa, Árainn (Inis Mór), Aran Islands, County Galway; George Petrie (1827). Creative Commons 4 BY 4.0, National Gallery of Ireland Collection.

8. Poeta y abogado norirlandes perteneciente al Renacimiento Céltico. Autor de obras sobre mitología irlandesa, es considerado precursor de WB Yeats

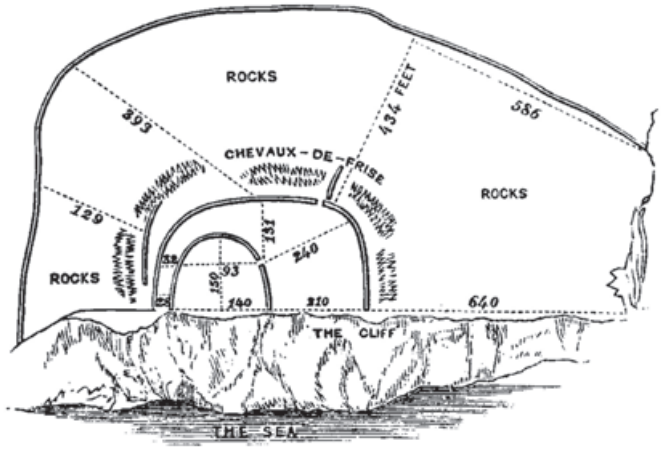
9. Margaret Stokes (1832-1900), hermana del célebre Dr. William Stokes, fue la anticuaria irlandesa más importante de su época. Además, destacó en su labor como ilustradora de numerosas obras relacionadas con arqueología y arquitectura. Stokes es autora de varias obras de semejante temática como *Early Christian Architecture in Ireland* (1878) y *Early Christian Art in Ireland* (1887). Fue la primera mujer irlandesa en ser elegida miembro honorario de la *Royal Irish Academy* en 1876.

10. Erudito autor de más de 120 manuscritos. Fue pionero en la traducción desde el gaélico que era su primera lengua. Colaboró con Petrie en la recopilación de música tradicional irlandesa.

Dublín años antes. Por su parte Burton[11] retrató el paisaje de las islas junto con Stokes y Ferguson quienes realizaron dibujos y acuarelas de cada piedra ahora considerados dignos de su arte[12]. Con el folclore, acercándose a la tradición oral y musical, narrando las historias de un modo de vida más sencillo y a la vez más representativo de aquel pueblo en su contexto, se completaría el objetivo de la expedición.



Fort of Dun Ængus, Aran.



Plan of Dun Ængus.

Figura 9: Imagen y plano de Dún Aonghasa [Dun Aengus] que acompañaban al manuscrito original de la expedición a las islas Aran, mostrando el triple muro, la circunvalación exterior y el *cheavux de frise*. (Haverty, M. British Association for the Advancement of Sciences, 1859). Creative Commons 4.0 CC BY Licence.

11. Burton es el autor de *El encuentro en la torre* (1864), votado como cuadro más querido por los irlandeses.

12. El Dr. William Wilde a pesar de haber adquirido aparataje fotográfico considero que mejor sería *un buen dibujo que una mala fotografía* y comisionó varias imágenes para el reportaje de la expedición.

Martin Haverty (1809-1887) nombrado cronista de la expedición, publicaría lo acontecido en este viaje de la Sociedad Etnográfica y describía así el final de la expedición:

> Podemos hablar de sus dimensiones, de su remoto origen, de su ubicación al borde del frágil precipicio que constantemente se desgrana, de sus muros ahora reducidos a algunas pocas piedras, pero no sabremos transmitir el sentimiento de nostalgia, admiración y entusiasmo que aquel lugar inspiró en los miembros de la expedición.

El Renacimiento Literario Irlandés y su relación con el paisaje de las islas Aran

Tras la excursión, quedaba en las islas Aran un reservorio cultural disponible como punto de partida para el renacimiento frente a la opresión británica porque, renacer era indispensable tras 800 años bajo su yugo. Irlanda perteneció oficialmente al Reino Unido hasta 1922 con la creación del Estado Libre Irlandés, pero para los irlandeses su voz importaba desde el levantamiento de Pascua de 1916 y desde mucho antes se fue reconstruyendo su identidad cultural.

Se conoce como Renacimiento Literario Irlandés al movimiento cultural que desde finales del siglo XIX tuvo como objetivo la reconstrucción de la identidad y del espíritu nacional de Irlanda a través de la recuperación de sus historias transmitidas oralmente de generación en generación. Buscaban recuperar su cultura libre del colonialismo británico y hacer teatro y literatura accesible y de interés para los irlandeses. Fueron algunos de sus principales protagonistas la polifacética dramaturga y folclorista Lady Augusta Gregory y el escritor y poeta premio Nobel, WB Yeats. Ambos fundaron el Teatro Abbey en 1904, alma del teatro irlandés y hogar para su talento nacional. Otros autores se suman bajo el mismo ideal, formando una nutrida lista de intelectuales folcloristas cuyas decisiones personales tuvieron trascendencia nacional.

El éxito del renacer de la Literatura irlandesa deja atrás dudas sobre complejos de inferioridad de este pueblo y sería reconocido internacionalmente un año tras su independencia al recibir en 1923 WB Yeats el primer Premio Nobel de Literatura de la Irlanda libre. Este galardón tenía más significado teniendo en cuenta el papel de Yeats en el Renacimiento Literario.

En 1893, un año tras la muerte de su marido y desafiando los roles de género, Lady Gregory viajó en solitario a las islas Aran. De su estancia en Aran surge su interés por entender la vida de los isleños, y escuchar las historias de la gente corriente, para lo que debió aprender gaélico. Ella misma afirmaría que Aran y el paisaje del

Oeste de Irlanda se convertirían en punto de partida para emprender su viaje hacia el renacimiento cultural de su país. Llegó a traducir y publicar varios volúmenes de folclore irlandés y mitología destacando su versión del mito de Diarmuid y Gráinne (en Dioses y Guerreros, 1903) y del héroe legendario irlandés Fionn Mac Cumhaill al que se le considera creador del *Giant's Causeway*, (La calzada del gigante). Lady Gregrory es un personaje que bien merece un capítulo propio que aquí no podemos ofrecerle. Su inigualable sensibilidad hacia el paisaje y en particular por el forestal le llevó a aficionarse a la silvicultura[13] a la que dedicaría gran parte de los derechos de sus obras literarias.



Figura 10: (De izda a dcha) William Butler Yeats (1865-1939), John Millington Synge (1871-1909) y Lady Augusta Gregory (1852-1932). Creative Commons 4.0 CC BY Licence.

Las rocas de Aran parecen inspirar una y otra vez a quienes las pisan. En 1857 fueron los excursionistas de la Sociedad Etnográfica los que harían de Aran su brújula, en 1893 fue Lady Gregory la que partió de Aran para escribir su folclore y mitología y llevarlo a un teatro sensible a las necesidades de su pueblo que ella misma fundaría de la mano de WB Yeats. Cuatro años después, Yeats viajaría brevemente a Aran pero su fugaz viaje sería suficiente para apreciar el tesoro literario que estas islas escondían mientras aguardaban la llegada de alguien capaz de escuchar sus historias, de

13. Los jardines de su casas en la reserva natural de Coole en el condado de Galway fueron su lugar de encuentro con la espiritualidad de los árboles, que consideraba testigos en la continuidad del patrimonio cultural, incluso resaltando la importancia cultural del cuidado forestal en la cultura irlandesa en su obra *Tree Planting* (1898). Los autores del Renacimiento Literario Irlandés se reunían para sus tertulias en casa de Lady Gregory y paseaban por sus bosques. Una haya, ahora conocida como el Árbol de los Autógrafos guarda la huella de autores Yeats, Synge, George Bernard Shaw (1856-1950; Premio Nobel de Literatura 1925) y Sean O Casey (1880-1964) entre otros que tanto gustaban de las tertulias en casa de Lady Gregory y pasena por sus "*Seven Woods*" que Yeats inmortalizó.

ser aceptado por los locales y de transmitir su voz. Llegaría en 1898, con JM Synge (1871-1909), que a sus 33 años cambiaría los bulevares de París por la caliza de Aran y esa decisión le haría inmortal, al menos literariamente hablando. El 21 de diciembre de 1896, tiene lugar en el Hotel Corneille de París el célebre encuentro entre estos dos genios irlandeses de la literatura. Yeats y Synge no se conocían previamente. Yeats se enteró de que había otro irlandés, que residía en su mismo hotel, interesado en las historias que contaba la gente corriente por París que documentaba metódicamente. Yeats se aventuró a conocerle, le animó a dejar de buscar en su elegido exilio su madurez artística y regresar a sus raíces de Irlanda, en su último bastión. Un consejo, con acento patriótico, que Synge siguió y que le traería reconocimiento internacional:

> *Abandona París. Ve a las islas Aran. Vive como si fueras de sus gentes, expresa una vida que nunca ha encontrado su expresión.*

Synge, nacido en Dublín en el seno de una familia protestante irlandesa de clase alta, había recibido en su casa una educación exquisita debido a su delicada salud. Su posición acomodada le permitió posteriormente viajar y saborear sus dudas existenciales cómo casi ningún otro irlandés de su época. Completando sus estudios con un viaje formativo por Europa, en 1813 viajó a España, Italia, Alemania, y estudió lenguas y música, pero solo en París y apoyado por otro irlandés, encuentra un hueco donde expresar su faceta más artística. De su papel como dramaturgo cabe destacar *Riders to the Sea (Jinetes Hacia el Mar,* 1904) una reacción directa a sus estancias en las islas Aran y de una convivencia estrecha con la dureza de la vida que sus gentes soportan. *Jinetes Hacia el Mar* es una obra teatral en un solo acto; el escenario: las islas Aran. Una madre espera con una indefensión aprendida a que el mar, hambriento de varones, le devuelva el cuerpo del último de sus hijos, como ya lo hizo con su marido y sus otros dos hijos. Una obra de lenguaje sencillo, escrita en inglés, pero manteniendo una estructura gaélica, más transitiva, musical y cercana. El mismo Synge afirmaba que no incluía en sus obras casi ninguna palabra que no hubiera escuchado del pueblo irlandés o que él mismo no conociera antes de saber leer.

> *En Irlanda, desde hace algunos años, tenemos una imaginación popular ardiente y magnífica, y tierna; de modo que los que deseamos escribir tenemos una oportunidad que no se da a los escritores en lugares donde la primavera de la vida local se ha olvidado, y la cosecha es sólo un recuerdo, y la paja se ha convertido en ladrillos*[14]

14. De la Introducción a *Playboy of the Western World*, 1907.

Esta obra fue traducida al español por Juan Ramón Jiménez[15] (Nobel de Literatura en 1956) y su esposa la traductora, lingüista y folclorista, Zenobia Camprubí, quienes ostentaban los derechos exclusivos de sus obras en España. En el prólogo, sus traductores describen el estilo singular de Synge señalando que utiliza:

> *una especie de dialecto personal, casi invento suyo —mezcla del inglés bíblico de los tiempos del rey Jaime y del galaico del oeste de Irlanda, rico, de un singular encanto imprevisto; cuyo acento, lo esencial en toda traducción, hemos procurado conservar en ésta*





Figura 11: Foto de la boda de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Campubrí en Nueva York en 1916 y edición de 1920 de su traducción de *Riders to the Sea.* Creative Commons 4.0 CC BY Licence.

Según Ian Gibson (Dublín, 1939) hispanista de origen irlandés, especializado en Lorca, existe una indiscutible influencia de la obra de Synge en la lorquiana, y afirma

15. Bajo el nombre de *El Girasol y la Espada*, Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, pretendían realizar las traducciones de aquellos artistas extranjeros que más habían influido en su obra, pero tras su versión de *Riders to the Sea*, no continuarían este proyecto.

que este no habría escrito *Bodas de Sangre (1931)* de no haber mediado una lectura previa de la obra de Synge. Varios autores afirman de igual manera que existe una comunión entre el lenguaje y los intereses de Synge y de Lorca.[16]

Las semejanzas del pueblo irlandés con el gallego, su origen celta, su incipiente nacionalismo, su geografía y su modo de vida, habían atraído además al grupo Nós[17] pero la traducción más acertada se considera la de Zenobia Campubrí y el padre de Platero. Juan Ramón Jiménez se interesa por los autores del Renacimiento Literario irlandés entre 1917 y 1920 y en particular por Yeats, Lady Gregory y Synge. Un grupo de autores que califica de moderno, que habían sabido alejarse del romanticismo y que destacaban por su calidad. En carta a Luis Cernuda admite la influencia de estos autores en su obra. Juan Ramón Jiménez afirmaba que el teatro de Synge también había influido en la obra de su amigo Valle-Inclán encontrando semejanzas en *El Manantial de los Santos* del autor irlandés y *Divinas palabras*. "*Synge y Valle-Inclán se parecen sin conocerse. Galaico y gaélico"*[18]

La obra más destacada de Synge y que mayor reacción causó es sin duda *The Playboy of the Western World*[19] (1907), y aunque no tiene como escenario físico las islas Aran, surge de una historia allí escuchada, y por lo tanto podría decirse que el paisaje adoptado de estas islas está patente en esta obra. Cuando se estrenó resultó demasiado rompedora y se dieron protestas y revueltas en las calles de Dublín por considerarse un ataque a la nación. Según explica Antonio de Toro, en su obra *La Literatura Irlandesa en España*, Federico García Lorca "adoraba" la transgresora obra de Synge y reproduce en su libro una dedicatoria de Lorca sobre un ejemplar de *Jinetes Hacia el Mar* regalado a su amigo el poeta gallego Carlos Martínez Barbeito (1913-1997) que decía así:

> *Este Synge es un admirable poeta que creo te interesará. En La Barraca vamos a representar su mejor drama "El farsante del mundo occidental",*

16. Jean J. Smoot, A Comparison of Plays by J.M. Synge and Federico García Lorca: The Poets and Time. (Madrid: Ediciones de José Porrúa, 1978). Ian Gibson, Vida pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936. Vols I y II. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. (Madrid: Ediciones Folio, 1998).

17. Los gallegos fueron grandes estudiosos de Synge, foco de atención en la revista Nós (1920-1936) donde su impulsor Vicente Risco (1884-1963) le dedica un artículo. (nº27)

18. Juan Ramón Jiménez, El Modernismo. Notas de un curso (1953). Ed. prólogo y notas de R. Gullón y E. Fernández. Méndez. (Madrid, México, Buenos Aires: Aguilar, 1962).

19. Aunque el Diccionario de la Real Academia considere sinónimos de playboy las palabras *ligón* y *donjuán*, en las diversas traducciones al español de *The Playboy of the Western World,* el *Playboy* pasó por diversos nombres: farsante, galán, fanfarrón, paladín, botarate, saltimbanqui, hasta finalmente se adopta el título de El Playboy del Mundo Occidental como más utilizado hoy en día.

de un vocabulario ardiente y de un humor trágico absoluto. Como esto es irlandés, es casi gallego. Cuando leas esto, te parecerá ambiente de tu país

Según De Toro; para Galicia *la "cuestión irlandesa" entronca claramente con el movimiento cultural de raíz celtista que buscaba recuperar su propia mitología, a partir del héroe Breogán de las leyendas irlandesas*. Sin duda los gallegos comprendieron la ambivalencia del mar que da y el mar que quita, y se sintieron identificados con sus vecinos celtas.

En diciembre del 2025, el *National Theatre* de Londres estrenó una nueva producción de *The Playboy of the Western World*, que muestra el éxito no solo de Synge sino también del propósito de Lady Gregrory y Yeats de que la literatura irlandesa se posicionase en el mundo con sello propio.

The Aran Islands escrita en 1901 y publicada en 1907, es la única obra en narrativa de Synge. Una novela corta que describe sus estancias en estas islas, lo cotidiano, las gentes, el mar, las rocas, el peligro…es una obra inminentemente realista y descriptiva, donde Synge a través de la simplificación del lenguaje parece retratar la sencillez de las gentes de las islas. El viaje de Sir William Wilde todavía estaba en el recuerdo cuando Synge viaja por primera vez a las islas en 1898, 41 años después de la excursión de la sección etnológica y describe en esta obra que se encontró con un hombre que "*conoció a Sir William Wilde y a Petrie*[20]*."* Synge, queda inmediatamente impresionado por la luz y su reflejo sobre las rocas, por el mar y por las ausencias. En la isla no hay ni tierra, ni árboles, ni *turf*, es decir, carbón de turba, fuente esencial de calor de cualquier hogar irlandés. La ausencia de estos elementos en las islas determina las tareas cotidianas de sus habitantes, que se esfuerzan en obtenerlas para hacer de este paisaje inhóspito su casa.

El paisaje que aquí existe se presta de un modo singular a la sugestión de la luminosidad gris de las nubes.

Entre las rocas nada crece. No hay vida animal, ni vegetal y todas las estaciones son iguales, como este Junio repleto de Otoño en el que no dejo de buscar inconscientemente el murmullo de las hojas secas.

Synge refleja de un modo magistral cómo el paisaje señala la presencia constante del peligro en la vida de sus habitantes, la dureza de las condiciones ambientales talla un coraje que hace impensable la supervivencia sin comunidad.

20. Pagina 37, The Aran Islands, JM Synge.

> *Este peligro continuo, del que sólo se puede escapar con una destreza personal extraordinaria, ha tenido una influencia considerable en el carácter local, ya que las olas han hecho imposible que los hombres torpes, temerarios o tímidos vivan en estas islas.*

En un segmento de su obra en narrativa, habla de los niños huérfanos. En un pueblo con tantos ahogados, los niños se crían entre todos, acunados por todos. "*Cuando la señora se marcha a por agua, yo asumo mi turno para acunar al niño".* El mar hacía de los niños huérfanos, pero no solo el mar les acechaba, también los *demonios* surgidos de su tradición oral y mitología, que temían les secuestrarían a su paso por las islas. Muchos niños vestían *red petticoats* (faldas rojas hasta el tobillo tradicional vestimenta de Aran), para engañar a estos malos espíritus vistiéndoles de niña. Liam O'Flaherty en varios de sus relatos evoca las condiciones de vida de los habitantes de las islas curiosamente uno de ellos titulado, *The Red Petticoat*. Las creencias cristianas y paganas se funden en una mitología basada en los elementos del paisaje que tan fuertemente determina sus vidas y sus muertes.



Figura 12: *El hijo ahogado del pescador de Aran* (1841), F.W. Burton, National Gallery of Ireland. Creative Commons 4.0 CC BY License.

El artista Frederic William Burton, miembro de la Expedición a Aran de 1857, retrata su duelo como forma de vida y la relación de dominio que el mar ejerce sobre los habitantes de estas islas en este cuadro de niño ahogado que parece tener un aire español.

En *Jinetes hacia el Mar*, debe la madre elegir como usar los dos tablones que tiene tras recibir la noticia de que Michael no es su único hijo ahogado. La madera es tan escasa que cuando un hijo no vuelve a casa las madres se atareaban en hacerse con algún listón para poder hacerles un ataúd.[21].

21. Sin árboles, sin madera, todo llega a las islas desde *mainland* a través de los barcos de vapor, pero es difícil llegar seco a las islas porque entre el vapor y las islas hay un estrecho que solo los curraghs pueden cubrir. La madera era un bien escaso por lo que se usaba estrictamente para la estructura, manejadas por tres remeros que debían unir la islas al barco de vapor cumpliendo las funciones de transbordador, transporte de mercancías y personas además de ganado, ya que el *steamboat* no podía acercarse demasiado a tierra por el escaso calado.

Su hija mayor, *Cathleen*, pragmática, se aleja emocionalmente de su tragedia recurrente:

> *Cathleen: Quizás Eamonn y tú podréis hacerle un ataúd al amanecer. Tenemos dos tablones blancos muy buenos.*
>
> *Colum: ¿Hay clavos también?*
>
> *Cathleen: No hay clavos, Colum, no pensamos en los clavos*
>
> *Colum: ¿No es sorprendente que no se haya acordado de los clavos con tantos ataúdes que les ha tocado hacer?*

Sus personajes reconocen lo inminente de la fatalidad con que el mar les castiga, anticipan el dolor pues identifican sus signos para ellos tan conocidos. Con su relato, dramático y tangible, Synge sobrecoge al lector hasta el último lamento de *Maurya*: "Ya están todos muertos, no hay nada más que el mar pueda quitarme".

La producción literaria de Synge es escasa, acortada por su temprana muerte antes de cumplir los 38 a causa de un linfoma de Hodgkin. Nos deja apenas una decena de obras teatrales cortas y una sola en prosa y a pesar de ello, el impacto de su obra en la literatura irlandesa es muy significativo. Synge les da voz a las islas Aran, y se convierte en un icono esencial para la cultura irlandesa, para el renacer del gaélico. Sobre el papel consigue narrar desde la cercanía de sus gentes, un relato humilde, cotidiano que se torna inspiración de un patriotismo más allá sus fronteras. Sin Synge no habría tenido sentido el Teatro Abbey; él aporta el contenido que el proyecto de Yeats y Lady Gregory necesitaban. Al viaje inicial de 1898 le siguieron otros en los cuatro años consecutivos y desde entonces el paisaje de las islas Aran y sus historias fueron una fuente de inspiraron para el dramaturgo.

La prosa de Synge sorprende y contrasta con la reinante en la literatura finisecular irlandesa, ni el lenguaje descriptivo, ni los diálogos se purifican antes de pasar a la página, aparece rudo, real, desprovisto de afectación. Se unen a lo cotidiano, la mitología y el folclore y aparecen los vocablos en gaélico enfatizando el sonido de las palabras más allá de su significado, como un recurso literario, donde se mezclan identidad, autenticidad y belleza, transportando al lector a este escenario rocoso rodeado de Atlántico. Synge que había soñado con ser músico, transmite los sonidos de Aran, del mar, del viento, de sus gentes y dota su prosa de una cualidad rítmica y resonancia musical.

> *Entonces se sentó en medio del suelo y empezó a recitar antigua poesía irlandesa, con una exquisita pureza de entonación que me hizo llorar, aunque entendía muy poco de su significado.*

En las viejas placas de roca al este, puedo ver un número de siluetas rojas y grises apresurándose sobre su trabajo. El paso continuo en esta isla entre la miseria de la noche anterior y el esplendor de hoy parece crear una afinidad entre los estados de ánimo de estas personas y los estados de ánimo del arrebato y la consternación variables que son frecuentes en los artistas, y en ciertas formas de alienación. Sin embargo, sólo en la entonación de algunas frases o en algún viejo fragmento de melodía capto el verdadero espíritu de la isla, pues en general los hombres se sientan juntos y hablan con interminable iteración de las mareas, del pescado, y del precio de las algas en Connemara

Los elementos del paisaje de las islas Aran que más afectan a la producción literaria de Synge son el mar, las rocas y las algas[22] a lo que debemos añadir elementos menos tangibles como la peligrosidad y el sentimiento de comunidad. Simplicidad, peligro, dureza, desolación, valores heroicos del hombre contra la naturaleza quedan reflejados en estos fragmentos de su obra *The Aran Islands.*

Abajo, en este cuenco de lona que se doblaba y temblaba con el movimiento de los hombres, tuve una sensación mucho más íntima de la gloria y el poder de las olas que la que jamás he conocido en un barco de vapor

Durante las tormentas, cuando mandan ir a buscar al médico, se traen por si acaso al cura también

Era una de las noches oscuras y bochornosas propias de septiembre, sin más luz que la fosforescencia del mar y una grieta ocasional en las nubes que dejaba ver las estrellas tras ellas.

La sensación de soledad era inmensa. No podía ver ni darme cuenta de mi propio cuerpo, y me parecía existir meramente en mi percepción de las olas y del llanto de los pájaros, y del olor de las algas.

El viejo me dio su opinión sobre la utilidad del miedo: "Un hombre que no tenga miedo al mar pronto morirá ahogado", dijo, "porque saldrá al

22. El trabajo de recolección de algas, trasporte y de secado y quemado de *kelp* involucraba a toda la población. Existen varios usos, por una parte, como sustrato de sus cultivos y por otra, la recolección de las algas para su secado varios meses al sol y posterior quema, de lo que se extraída un polvo muy apreciado para la industria cosmética y farmacéutica. Las algas están presentes en la obra de Synge y también en la de Tim Robinson, así como en la mencionada película de Flaherty.

mar en un día en que no debería. Pero nosotros tenemos miedo al mar, y solo nos ahogamos de vez en cuando".

Todas las interacciones entre grandes grupos humanos se modelan mediante las historias contadas y todas las historias se asientan en la concavidad de algún paisaje que Synge supo captar magistralmente.

Máirtín Ó Direáin (1910-1988): "*La isla en mi poesía*"

Hasta ahora hemos hablado de personas que procedían de un entorno angloirlandés. Figuras como Yeats, Synge, Wilde o Gregory procedían de entornos favorecidos. Se podría argumentar que eran lo suficientemente ricos como para permitirse ser escritores. Pero ¿qué hay de los irlandeses "comunes"? ¿Eran los angloirlandeses los únicos que se inspiraban en el paisaje y la vida de las islas Aran?

La respuesta, por supuesto, es no. Con el creciente interés por la auténtica cultura irlandesa, se abrió el camino para que los poetas y escritores nativos reclamaran su lugar en la vanguardia de la cultura irlandesa.

En 1910, Máirtín Ó Direáin nació en Sruthán, un pequeño pueblo de Árainn. Su padre, granjero, murió de tuberculosis cuando Ó Direáin tenía siete años, dejando a su madre y a sus tres hermanos[23] en una situación económica complicada por los escasos medios que les proporcionaba su pequeña granja, que su madre complementados con la venta de prendas tradicionales de Aran tejidas a mano. Criado en gaélico, a los 14 años terminó la escuela, pero en las islas no había más opciones para él. No podía acceder a una educación secundaria o universitaria y ayudado por uno de sus maestros que supo reconocer su talento, Ó Direáin encontró empleo en la Oficina de Correos y Telégrafos de Galway. Como hablante nativo de gaélico, se involucró estrechamente en el principal movimiento cultural y lingüístico de la época, *Conradh na Gaelige* (la Liga Gaélica). La Liga fue una fuerza importante en el renacimiento de la lengua y la cultura gaélica, que estaban al borde de la extinción entre la población general, y actuó inevitablemente como foco del creciente sentimiento nacionalista en toda Irlanda. Ó Direáin entró en contacto con la música, las canciones y la literatura tradicionales y participó activamente en el teatro. Ascendido como funcionario y destinado a Dublín a finales de la década de 1930, fue en ese ajetreado entorno urbano y anglófono, lejos de su tradicional juventud isleña, donde Ó Direáin encontró su voz como poeta que

23. Curiosamente, su hermano menor, Tomás, también se convirtió en poeta.

escribía en el gaélico nativo. Expresaba el anhelo y el deseo de volver a sus raíces gaélicas ideales e idealizadas por el contraste. Soñaba con estar entre sus muros de piedra, recogiendo algas marinas con los granjeros, con el mar siempre presente y con la familiaridad de los vecinos. Su estilo resultó radicalmente nuevo en Irlanda ya que utiliza valientemente formas poéticas modernas para expresar el orgullo y el aprecio por la vida en Aran (e Irlanda rural) en su lengua nativa. Sus poemas se publicaron inicialmente por cuenta propia, y no fue hasta 1949 cuando se publicarían profesionalmente sus obras seleccionadas hasta la fecha.

Entre las primeras obras de Ó Direáin, en las que su juventud era un recuerdo más reciente, Aran brilla con un lenguaje moderno y directo, que evitaba las formas tradicionales de la poesía irlandesa heredadas de las tradiciones feudales. A menudo, el paisaje idealizado de su juventud contrasta positivamente con el gris entorno urbano en el que escribía. Un buen ejemplo es el poema de 1939, *Faoiseamh a Gheobhadsa* (*Encontraré Consuelo*):

Faoiseamh a gheobhadsa	Encontraré consuelo
Seal beag gairid	aunque solo sea por un rato
I measc mo dhaoine	entre mi gente
Ar oileán mara,	en una isla de mar,
Ag síul cois cladaigh	caminando su orilla rocosa
Maidin is tráthnóna	mañana y tarde
Ó Luan go Satharn	de lunes a sábado
Thiar ag baile.	En mi casa al oeste.
Faoiseamh a gheobhadsa	Encontraré consuelo
Seal beag gairid	aunque solo sea por un rato
I measc mo dhaoine,	entre mi gente
Ó chrá croí,	de lo que aflige el corazón,
Ó bhuairt aigne,	de mi mente preocupada
Ó uaigneas duairc,	de la amarga soledad
Ó chaint ghontach	de las palabras hirientes
Thiar ag baile.	En mi casa al oeste

Sus primeros poemas ofrecen una visión idealista, pero también nostálgica, de la vida sencilla de las islas Aran. La separación de Ó Direáin de su Árainn natal, su idioma y su paisaje, y el contraste de la vida en la isla con la existencia urbana moderna le proporcionaron inspiración poética a lo largo de su carrera. Lo reconoció explícitamente en el poema *Ionracas/Integridad*:

Dúirt file mór tráth
Go mba oileán is grá mná
Ábhair is fáth mo dháin
Is fíor a chan mo bhráthair.
Coinneod féin an t-oileán
Seal eile i mo dhán,
Toisc a ionraice atá
Cloch, carraig is trá

Un gran poeta dijo una vez
Que una isla y el amor de una mujer
Eran el tema y la causa
De mi poema.
Mi hermano decía la verdad.
Yo mismo mantendré la isla
Un poco más en mi poesía
Por la pura integridad
De la piedra, la roca y la playa

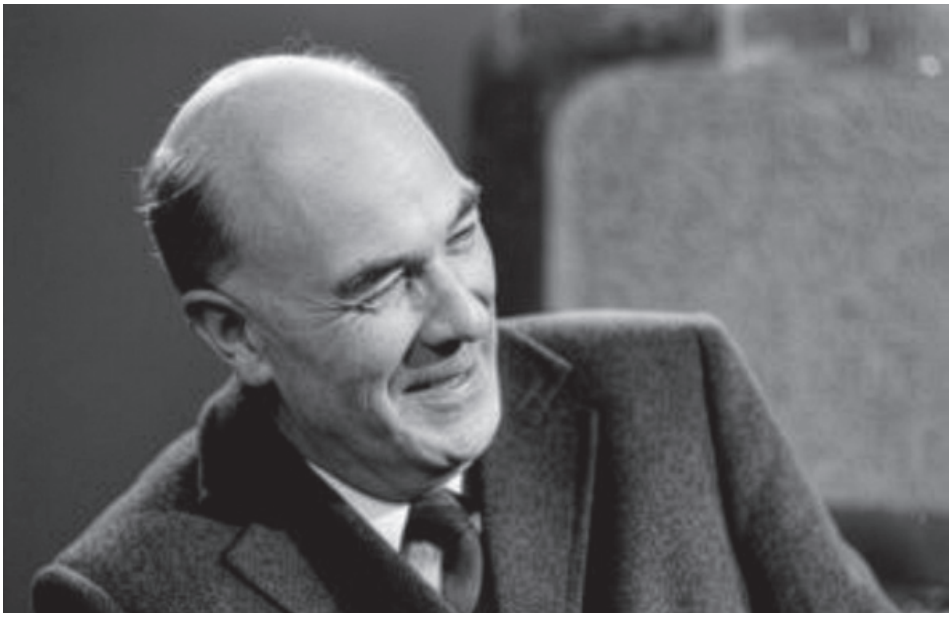


Imagen 13: Máirtín Ó Direáin. Dictionary of Irish Biography. Creative Commons 4.0 CC BY License.

Con el tiempo, Ó Direáin regresó temáticamente a las islas Aran como punto de referencia para evaluar sus sentimientos personales, así como sus opiniones cambiantes respecto a la dirección de la sociedad y su vida personal. Inevitablemente, con el paso del tiempo, Aran misma se transforma en la mente del poeta, volviéndose más distante, posiblemente más simbólica. Los cambios sociales en las islas Aran evocan una impresión de creciente pesimismo con respecto a la vida tradicional en la poesía de Ó Direáin. Por ejemplo, en *Árainn 1947*, Ó Direáin señala que, en su anterior viaje de regreso al oeste, la vida se había deteriorado, especialmente para los jóvenes. Escribió:

An tráth seo thiar	Esta vez en el oeste,
Níor chualas.	Nunca escuché
Liú áthais ná airis	Un grito de alegría o emoción
O chroí na h-óige…	Desde el corazón de los jóvenes
Ní don óige feasta	Ya no es para los jóvenes
An sceirdoileain cúng úd.	Esa isla estrecha y azotada por el viento.

Su vida adulta en Dublín, con su familia, su mayor prestigio profesional y el amplio reconocimiento artístico de su poesía alteraron aún más la comparación con Aran. La roca de Aran y la dura vida de los isleños se desvanecieron gradualmente y dejaron de evocar un pasado dorado y nostálgico. Ó Direáin señala en un poema tardío, *Neamhionraic Gach Beo* (Sin integridad entre los vivos), de su colección de 1979, *Ceacht an Éin/La Lección del Pájaro*, que la roca inanimada por sí sola no mantenía su interés artístico. En su vejez, el paisaje de sus recuerdos de infancia, que había sido una fuente de inspiración para el joven poeta, fue desplazado por factores humanos. El poema concluye así:

Sleamhnaíonn nithe neamhbeo	Lo no vivo se escabulle
Siar ón mbeo go bhfágann é;	De la vida hasta que la abandona
An amhlaidh sin a d'fhág	¿Es así como la isla abandonó mi poema?
An t-oileán mo dhán,	¿O lo percibiste?
Nó ar thagais faoi deara é?	

Galardonado internacionalmente, Ó Direáin se convirtió en el fundador de la poesía irlandesa moderna y el poeta irlandés más importante desde Yeats.

Tim Robinson: caminando los mapas de Aran

Si Irlanda resulta intrigante por ser una isla situada al oeste de Europa, Aran, como isla situada al oeste de Irlanda, lo es aún más; es Irlanda elevada al cuadrado. Tim Robinson (1992)

Hemos rastreado algunas figuras literarias históricas que se inspiraron en el paisaje de las islas Aran. La influencia de la piedra caliza, el agua del mar, la lluvia y el viento en la literatura probablemente continuará hasta que las islas desaparezcan en el océano. Una figura contemporánea, recientemente fallecida, ejemplifica de un modo

singular el poder único de estos paisajes insulares para transformar una vida artística y, por lo tanto, generar gran literatura. Por poco prometedor que pueda parecer, dada la historia mencionada anteriormente, nuestra figura es un inglés, anglohablante y sin ascendencia irlandesa.

Timothy Drever Robinson (1935-2020) nació en Hertfordshire y se crió en Yorkshire, hijo de una diseñadora de origen escocés y un ingeniero. Obtuvo una beca para estudiar matemáticas y física en Cambridge y, tras graduarse, se dedicó a las artes visuales (como "Timothy Drever"). Mientras vivía en Londres, conoció a su esposa, Máiréad Fitzgibbon, una abogada irlandesa, y juntos viajaron por Europa y Turquía, enseñando y exponiendo arte. A principios de la década de 1970, Robinson había explorado la pintura y la escultura en múltiples formas (incluidas muchas obras geométricas, como corresponde a un matemático) y había realizado varias exposiciones exitosas. Sin embargo, en aquella época experimentó una especie de frustración y desilusión por el aspecto más comercial de su profesión que veía incompatible con su idea de lo que el arte debiera ser. Máiréad, que en ese momento trabajaba en la gestión artística, había asistido a una proyección de la película de Robert Flaherty "Man of Aran" que le impactó y conociendo la insatisfacción personal que atravesaba Robinson, organizó unas vacaciones para ambos en las islas Aran durante el verano de 1972. Tim Robinson era un artista "perdido" en Londres, en busca de inspiración, al igual que le había ocurrido a Synge en París. En ambos casos, el consejo de otro le haría hacer las maletas y fijarse en Aran. Para los Robinson, lo que comenzó como un breve cambio de aires pronto se convirtió en más de 45 años dedicados a la literatura con Aran y el Oeste de Irlanda como contexto.

Al principio, Robinson repitió sus costumbres londinenses de caminar y vagar, esperando que apareciera la inspiración, que inicialmente no apareció. Sin guía, recorría una y otra vez su senderos, sus campos de piedra, a lo largo de imponentes acantilados, refugiándose de las tormentas del Atlántico, perdiéndose y encontrando el camino repetidamente. Las peregrinaciones diarias de este inglés fueron observadas por los lugareños, asombrados por lo bien que conocía, y dibujaba, los caminos de su tierra local, y por su insaciable interés por nombrarlo todo a su paso con las palabras que escuchaba de sus vecinos. Unos de estos vecinos, la encargada de la oficina de Correos, le sugeriría aprovechar su interés y elaborar un mapa para ayudar a los turistas a orientarse por la isla.

Un comentario tan trivial habría caído en saco roto para la mayoría, pero para Robinson, la idea de convertir sus exploraciones a pie en un dibujo físico le resultó especialmente atractiva. De hecho, resultaba casi lógico como confluencia de todo lo que era: matemático, artista, ilustrador, profesor, viajero y forastero y que se crista-

lizaría en ese momento. La idea de hacer un mapa le cautivó y comenzó a registrar sus viajes, tomando diferentes rutas por el mismo terreno, recopilando los nombres locales, midiendo y dibujando.

> *[Empezó] un proyecto totalmente irracional de cartografiar toda la tierra que podía ver desde mi casa, como si estuviera tan perdido que solo un mapa universal completo pudiera encontrar mi lugar*



Figura 14: Tim Robinson durante los años ochenta. University of Galway, Creative Commons 4.0 CC BY Licence.

Como anglófono, tuvo que aprender irlandés por su cuenta para comprender el verdadero significado de los nombres de los lugares. Dibujó mapas y escribió cada día sobre sus sentimientos y reflexiones sobre el proceso, el paisaje, el idioma, la luz, el aire, la lluvia, la gente y sus palabras. Sus mapas fueron los primeros que se dibujaron en aproximadamente un siglo y los primeros en utilizar los nombres locales en gaélico. La encargada de correos tenía razón, ya que los mapas no solo eran bonitos, sino también muy útiles. Más tarde, Tim y Máiréad crearon juntos una empresa con un nombre maravilloso, *Folding Landscapes* (con el doble significado *Paisajes Plegados/Plegando Paisajes*), para publicar y comercializar los mapas de Aran y otros proyectos relacionados.

Este artista-matemático se convirtió en cartógrafo y, en el proceso, escribió varios libros sobre Aran, de un viaje recurrente, que mezclan lo descriptivo, y autobiográfico, lo emocional y lo cartográfico. *Piedras de Aran: Peregrinaje* (ganador del Irish

Book Award en 1986) *y Piedras de Aran: Laberinto* (1995) son el resultado de sus paseos reiterados a escala local y de la relación de sus seres con el paisaje [24]. Muestra en ellas un respeto profundo hacia sus gentes, cuyas historias escuchaba gustoso, al igual que hizo Synge.

En *Peregrinaje*, Robinson describe el proceso y la experiencia de recorrer y cartografiar los contornos de las islas, aprender el origen de los topónimos y detallar las bases científicas de su paisaje costero. En el segundo libro, *Laberinto*, se adentra en el lapiaz de su interior convertido en laberinto por la mano del hombre a través de sus innumerables muros.

> *Llevaba grabada en la piel la red de campos pequeños y desoladas costas rocosas de Aran hasta tal punto que podría haber impreso un mapa de ellas enrollándome en una hoja de papel, pero siempre fui consciente de la infinidad de formas en que el lugar superaba mi conocimiento del mismo.*

Como inglés, Tim Robinson no pasó por alto la ironía de su situación al cartografiar Irlanda en gaélico. Describe el trabajo de recuperar los nombres originales como una especie de "arqueología de rescate", salvándolos del olvido y "recogiendo detalles desde de los márgenes [del dibujo] antes de que se pierdan para siempre". Su condición de forastero, que debía reorientarse en un nuevo lugar y en un nuevo idioma, le permitió fijarse, ver y captar verdaderamente las islas Aran (y más tarde el Burren y Connemara) y celebrar de forma única su topología e historia.

La literatura de Robinson combinaba cartografía, topografía, lingüística e investigaciones históricas con consideraciones filosóficas sobre factores eminentemente humanos relacionados con el paisaje. Entre ellos destaca el concepto de "el buen paso", que describe el acto humano de caminar e interactuar con el paisaje. No se trata de un simple movimiento en el espacio, sino de un acto consciente, basado en el conocimiento y el respeto por los múltiples y diferentes aspectos del paisaje que se atraviesa.

> *Mientras camino por esta tierra, soy la pluma sobre el papel,*
> *Mientras dibujo este mapa, mi pluma soy yo mismo, caminando por la tierra.*

Robinson, como resumió el escritor y periodista irlandés, Fintan O'Toole:

---

24. Robinson ganó dos veces más el Irish Book Award por sus libros sobre el paisaje de la cercana Connemara, que componían la trilogía *Escuchando al viento*, *El último estanque de oscuridad* y *Un pequeño reino gaélico* (2006-2011).

> *"Rechazó silenciosamente el dualismo entre la mente y el cuerpo: sus piernas y sus oídos eran tan importantes como sus ojos y su mente. Recorrió la tierra, estuvo presente en sus contornos y sus climas, se detuvo a hablar y a escuchar".*

De hecho, su producción literaria sobre el paisaje y su interpretación filosófica del proceso de caminar y experimentar las regiones que atravesaba llevaron a Robinson a acuñar una nueva palabra para describir esta mezcla de ciencia y arte: *geofanía*. Este neologismo —necesario en la opinión del lingüísticamente preciso Robinson— significa una manifestación o revelación de la tierra. Íntimamente relacionada con su concepto de caminar conscientemente (el buen paso) y el mapeo profundo de los elementos físicos, construidos y culturales, la *geofanía* de Robinson denota que la cartografía por sí sola es insuficiente y que la literatura es un complemento vital cuando se intenta capturar la experiencia humana del paisaje en su totalidad.

Conclusión

El impacto de las islas Aran sobre la literatura irlandesa y sobre el Renacimiento Literario Irlandés comenzó con un prestigioso grupo de excursionistas de la sección etnográfica del *British Association* y el deseo de entender y destapar las raíces de un pueblo constantemente en lucha por mantener su identidad sin yugo.

Se ponen desde entonces en valor los relatos de su vida rural, del hombre contra los elementos, apoyado en su quehacer cotidiano por las historias de sus ancestros que le aportan un marco propio, entre religión y superstición, entre lo cristiano y lo pagano.

Los elementos del paisaje de estas islas en las que las comodidades no existen, en las que las distracciones del presente son pocas, antes y ahora, se elevan como personaje más que cómo escenario. Más allá de las descripciones geográficas, el paisaje se vuelve literatura y la geografía se vuelve emocional. Las rocas, el mar, el viento y la ausencia de casi todo se plasma en la obra de Ó Direáin, Synge y Robinson entre otros; sus palabras sobre el papel se tornan reivindicación nacional y más allá de la materialidad del paisaje surge un peregrinaje sin dios hacia el último bastión irlandés desde donde se nutre el arraigo de todo el país.

En este recorrido de las rocas al papel, quedan sin duda autores por estudiar, pero cedemos este último lugar, que al igual que el primero se graba más fácilmente en la memoria, a Seamus Heaney, autor de *Lovers on Aran (1966)* que como metáfora

perfecta de su relación personal, descubre la sinfonía del mar y la costa. Reconocido por su habilidad para combinar vocales y dotar a sus poemas de una musicalidad especial, como si estuvieran compuestos para ser escuchados más que leídos, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1995.

The timeless waves, bright,
sifting, broken glass,
came dazzling around, into the
rocks, came glinting, sifting from
the americas
to possess Aran.
Or did Aran rush
to throw wide arms of rock
around a tide
that yielded with an ebb, with a
soft crash?
Did sea define the land or land
the sea?
Each drew new meaning from
the waves' collision.
Sea broke on land to full identity.

Las olas eternas, brillantes, cola-
das, como cristales rotos,
Llegaban deslumbrantes, hacia las
rocas,
Llegaban centelleantes, tamizadas
desde las Américas
Para poseer Aran.
¿O fue Aran quien se apresuró a
abrir sus anchos brazos de roca
alrededor de una marea que
cedió con un reflujo, con un suave
estruendo?
¿Fue el mar quien definió la tierra
o la tierra el mar?
Cada uno extrajo un nuevo signifi-
cado de la colisión de las olas.
El mar rompió en la tierra hasta
alcanzar su plena identidad



Figura 15. Uno de los autores (SDS) en Árainn caminando hacia Dún Aonghasa en la distancia. (Fotografía de los autores, 2025).

Bibliografía

Babine, K.: "If All the Sky Were Paper and All the Sea Were Ink": Tim Robinson's Linguistic Ecology. *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, 2011 *15*(4), 95–110. http://www.jstor.org/stable/23068276

Conneely, Mairéad: "An Dealbhóir Fileata: Máirtín Ó Direáin." *Comhar* 70, no. 12 (2010): 17–21. http://www.jstor.org/stable/41497789.

Cronin, N.: « *Cartographies en mouvement*: ReImagining the Irish Landscape through the Tim Robinson Archive », *Représentations dans le monde anglophone* [En ligne], 20 | 2019, mis en ligne le 15 juillet 2019, consulté le 07 janvier 2026. URL : https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=1367

Ferguson, Samuel: "Clonmacnoise, Clare, and Arran", Dublin University Magazine XLI (1853) part 1, January 79–95; part 2, April 492–505.

Haverty, Martin: "The Aran Isles; Or, a Report of the Excursion of the Ethnological Section of the British Association from Dublin to the Western Islands of Aran: in September, 1857." University Press, MH Gill, Dublín. 1859.

Mac Conghail, Muiris: "Poet of the Bright Thread: The Poetry of Máirtín Ó Direáin." *Irish University Review* 18, no. 2 (1988): 181–90. http://www.jstor.org/stable/25484244.

Marland, P.: "*Adequacy is for archangels: an interview with Tim Robinson. Land Lines Project"* (2018). https://landlinesproject.wordpress.com/2018/11/12/adequacy-is-for-archangels-an-interview-with-tim-robinson/

Mc Keagney, E: "A Line Made by Walking – Tim Robinson's cartographic practice as an emergence from Land Art". Irish Geography; 55, No. 1 (2002)

Obrist HU.: Map Marathon 2010: Tim Robinson in conversation with Hans Ulrich Obrist. https://www.youtube.com/watch?v=6TvjOyTj_gQ (2010)

Ó Direáin, Máirtín: "Rogha Dánta/Selected Poems*: Mártín Ó Direáin"*. Wake Forest University Press (2019).

O'Connell, M. and Molloy, K.: "*Aran Islands, western Ireland: farming history and environmental change reconstructed from field surveys, historical sources, and pollen analyses"*. Journal of the North Atlantic 38: 1–27.

O'Flaherty, John T.: "*A Sketch of the History and Antiquities of the Southern Islands of Aran, Lying off the West Coast of Ireland; with Observations on the Religion of the Celtic Nations, Pagan Monuments of the Early Irish, Druidic Rites, &c.*", Transactions of the Royal Irish Academy, vol. 14 (1825) 79–139.

Ó Tuama, Seán y Kinsella, Thomas: "*An Duanaire 1600-1900: Poems of the dispossessed"*. The Colmen Press. (1981) ISBN 0 85105 364 5

Robinson, Tim (1995): "Stones of Aran: Labyrinth" (The Lilliput Press)

Robinson, Tim (1996): "Oileáin Arann: a Map of the Aran Islands" (Folding Landscapes).

Ryan, Anna. “Dear Tim: Tim Robinson, an Appreciation.” *Building Material*, no. 23 (2020): 239–54. https://www.jstor.org/stable/26950731.

Serrano Valverde, Fernando. «Fracaso ejemplar. La traducción de *Riders to the Sea* de J. M. Synge» en J. Paredes Núñez y A. Soria Olmedo (eds.) *Actas VI Simposio de la Sociedad española de literatura general y comparada*. Granada: Universidad de Granada, 1989. Páginas 417-426.

Synge, John M: Riders to the sea (1904).

Synge, John M: The Aran Islands. (1907).

de Toro Santos, Antonio Raúl: “La literatura irlandesa en España”. La Coruña: Netbiblo, 2007. [XII + 97pp. ISBN 978-84-9745-216-8].

Wall, Eamonn. “Walking: Tim Robinson’s Stones of Aran.” *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua* 12, no. 3 (2008): 66–79. http://www.jstor.org/stable/25660804.

Wilson T.G.: “Victorian Doctor. Being the Life of Sir William Wilde”. Methuen Co LTD London. 1942.

CHARLES SEALSFIELD: LETTERATURA, PAESAGGIO E POLITICA TRA EUROPA E AMERICA

Marcella Schmidt di Friedberg
Università di Milano-Bicocca

Introduzione

Karl Postl (1793–1864) - alias Charles Sealsfield alias C. Sidons alias Alcanzor - è una delle figure più enigmatiche della letteratura transatlantica del XIX secolo. Scrittore di lingua tedesca, formatosi nell'Europa asburgica ma profondamente legato all'esperienza americana, è un autore difficilmente riconducibile a una sola tradizione culturale o nazionale. La sua opera si colloca infatti in una zona di transizione tra Europa e America, tra vecchi regimi e nuove forme politiche, tra letteratura, paesaggio e immaginari geopolitici emergenti:

"Anonimato, esilio, critica politica, ambizione artistica, "poesia dei fatti" come miscuglio di poesia e verità, queste sono le coordinate all'interno delle quali possiamo inquadrare la vita e l'opera del nostro scrittore" (Pogatschnigg, 1995, p.16)

L'enigmaticità che circonda Sealsfield non è soltanto biografica, ma si estende anche alla sua opera. Nato come Karl Anton Postl, monaco e sacerdote, egli cancella volontariamente la propria identità per ricostruirsi come autore, in un altro spazio politico e simbolico. Tale gesto radicale — la fuga, il silenzio, l'assunzione di un nome fittizio — non costituisce un semplice episodio esistenziale, ma un atto fondativo che informa l'intera sua produzione letteraria. La scrittura di Sealsfield nasce, fin dall'inizio, come scrittura dello scarto, del passaggio, dello spostamento (Ritter, a cura di, 2004).

In questo senso, la sua opera può essere letta come una riflessione articolata sul rapporto tra paesaggio e politica. L'America non rappresenta soltanto un nuovo scenario narrativo, ma diventa un vero e proprio laboratorio politico, in cui si sperimentano forme alternative di convivenza, libertà e organizzazione sociale. Parallelamente, l'Europa appare come uno spazio saturo, bloccato, dominato dalla censura e dal controllo, incapace di rinnovarsi. Tra questi due poli si sviluppa una geografia letteraria complessa, in cui il paesaggio assume una funzione centrale, tanto estetica quanto ideologica.

1. Identità, fuga e clandestinità

Charles Sealsfield nacque nel 1793 a Poppitz, un piccolo villaggio di viticoltori nei pressi di Znaim, allora parte dell'Impero asburgico, oggi nella Repubblica Ceca. La sua formazione si svolse interamente all'interno delle istituzioni religiose e culturali del tempo. Nel 1808 entrò nell'ordine dei Cavalieri della Croce con la Stella Rossa, completò gli studi filosofici e fu ordinato sacerdote nel 1814. Durante il periodo praghese entrò in contatto con Bernard J. Bolzano, filosofo e teologo noto per le sue posizioni critiche nei confronti dell'ortodossia cattolica e dell'autorità politica, la cui influenza esercitò su di lui un effetto duraturo: "Sealsfield might well have heard echoes of Bolzano in American doctrine" (Sammons, 1998, p. 56).



Fig. 1. Ritratto fotografico di Charles Sealsfield. Foto di Christoph Ludwig Rust, 1863.

La tensione tra obbedienza istituzionale e libertà di pensiero divenne progressivamente insostenibile, fino a sfociare, nel 1823, in una fuga improvvisa verso gli Stati Uniti. La polizia di Praga e Vienna tentò di seguirne le tracce, ma per oltre quarant'anni nulla si seppe del suo destino, alimentando l'enigma che circonda la sua figura (Jordan, 1969, p. 256). Il mistero che avvolse la sua scomparsa contribuì fin da subito alla costruzione di un'immagine pubblica sfuggente e difficilmente collocabile. Sin dall'Ottocento, la figura di Sealsfield fu percepita

come enigmatica, come attestano giudizi critici di diversa epoca. Come ricorda Nathaniel Hawthorne:"The celebrated Seatsfield[1], who now entered […] was a real man of flesh and blood and had his earthly domicile in Germany" (Hawthorne, 1844, p. 953). Faust lo definì "Charles Sealsfield (Carl Postl), der Dichter beider Hemispharen" – il poeta dei due emisferi (Faust, 1897), mentre studi più recenti lo hanno descritto come "The Greatest American Author" (Arndt, 1964) o "one of the most enigmatic writers of the Nineteenth century" (Sammons, 1998) o come "one of the most underrated and puzzling authors of the Nineteenth century" (Perry, 2012).

La clandestinità diventa una condizione esistenziale e, al tempo stesso, una posizione politica: sottrarsi al controllo europeo per poter scrivere liberamente. Come osserva Pogatschnigg: "non fa meraviglia il fatto che per molto tempo ci si sia interessati più a questa sua personalità multiforme che alla sua opera letteraria" (Pogatschnigg, 1995, p. 11), una tendenza confermata anche dalla fortuna editoriale della biografia *Il grande sconosciuto* di Eduard Castle (1952).

La fuga del 1823 resta tuttora avvolta nel mistero. Il viaggio condusse Postl a New Orleans, e non a New York, probabilmente grazie ai contatti massonici presenti nella città (Daviau, 2002). Secondo Castle, fu grazie all'appoggio della massoneria, particolarmente influente a New Orleans, che Karl Anton Postl poté assumere una nuova identità e scomparire come tale, a condizione di non rivelare mai il proprio vero nome (Castle, 1952; Daviau, 2002). In cambio del sostegno finanziario ricevuto, egli dovette impegnarsi a nascondere definitivamente la sua identità originaria. Tale atto di cancellazione biografica accompagna tutta la sua traiettoria esistenziale e letteraria.

La vita di Sealsfield può essere suddivisa in quattro grandi periodi: dal 1793 al 1823, dalla nascita alla fuga dal monastero; dal 1823 al 1832, gli anni dei viaggi transatlantici e della residenza americana; dal 1832 al 1848, la fase di maggiore attività letteraria; e infine dal 1848 al 1864, anni segnati dal declino della popolarità, dalla reclusione e dalla vecchiaia. Nel corso di questi anni egli alternò la scrittura a numerosi viaggi tra Nord America ed Europa. Secondo Daviau, pare che nel 1827 abbia offerto a Metternich i propri servizi come spia, senza successo. Tra il 1830 e il 1848 lavorò come pubblicista e corriere diplomatico per la famiglia Bonaparte in esilio, in particolare per Giuseppe Bonaparte, e fu editore del *Courrier des États-Unis* a New York, nel periodo in cui scrisse *Das Kajütenbuch* (Daviau, 2002).

1. Hawthorne riporta il nome errato Seatsfield che probabilmente circolava all'epoca insieme a Sealsfield

Sealsfield visse complessivamente in America per circa dodici anni, suddivisi in quattro periodi distinti (1823–1826; 1827–1830; alcuni mesi nel 1837; e infine dal 1853 al 1858). Non fece mai ritorno in Austria e trascorse la seconda metà della sua vita nell'area germanofona della Svizzera, dove morì a Solothurn nel 1864. Anche negli ultimi anni continuò a celare la propria identità reale, quella del monaco Karl Anton Postl, confermando fino alla fine la scelta di una vita costruita sull'anonimato, sul movimento e sullo spaesamento (Pogatschnigg, 1995).

2. Vormärz: politica e letteratura

L'opera di Charles Sealsfield si colloca pienamente all'interno del clima intellettuale e politico del *Vormärz*, il periodo nel quale, tra gli anni Trenta e il 1848, si intensificarono in area germanica le tensioni tra autorità statale, aspirazioni liberali e nuove forme di critica pubblica, culminando con la Rivoluzione del marzo 1848. La produzione letteraria di Sealsfield condivide con il *Vormärz* l'attenzione per i temi politici, sociali e istituzionali, così come la convinzione che la letteratura debba assumere una funzione critica nei confronti dell'ordine costituito.

Nel contesto della Confederazione germanica e dell'Impero asburgico, il *Vormärz* fu caratterizzato da un apparato censorio capillare, da una sorveglianza sistematica degli intellettuali e da una netta limitazione della libertà di espressione. È in questo scenario che la scrittura di Sealsfield matura come risposta a un'esperienza diretta di repressione politica. La sua fuga dall'Europa non rappresenta soltanto una scelta personale, ma anticipa una posizione teorica: l'impossibilità, all'interno dello spazio politico europeo, di una scrittura realmente autonoma. Il progetto di Sealsfield si distingue, inoltre, per la volontà esplicita di superare il modello del romanzo storico ottocentesco centrato sull'eroe individuale. In linea con molte istanze del *Vormärz*, egli rivendica una letteratura capace di rappresentare processi collettivi e strutture sociali. Come egli stesso afferma: "Ho quindi preferito descrivere fatti, personaggi viventi, persino storici, secondo il principio riconosciuto che i personaggi pubblici possono essere trattati apertamente[2]" (Sealsfield, 1835, p.19, trad. mia). Al centro dell'opera vi è una riflessione programmatica sul ruolo della letteratura, e in particolare del romanzo storico, in un contesto segnato dal controllo poliziesco e dalla censura. Sealsfield esplicita con grande chiarezza le proprie intenzioni:

2. "Ich habe deshalb vorgezogen, Thatsachen, lebende, ja geschichtliche Personen zu zeichnen, nach dem anerkannten Grundsatze, daß öffentliche Charaktere auch offen behandelt werden dürfen [...]" (Sealsfield, 1835, *Morton oder die große Tour*. In zwei Theilen. Stuttgart 3. Aufl. 1846, Erster Theil, p.19, "Zuschrift des Autors an die Herausgeber".

"I wish to contribute my part, to give to the historical novel that higher significance by which it may influence more […] The goal at which I aim is the principle of enlightemnent and of spiritual progress, and I shall remain true to it. […] by depicting facts, living persons of the present time according to the principle that public characters may be treated in public. […] Whereas in the former family novel, the picaresque novel, or whatever it may be called, the hero of the story was the chief character around whom the other characters revolved, the hero of the new novel is, if I am permitted to say so, the entire people; their social, political and religious relations take the place which was formerly taken up by 'adventures'" (Sealsfield, 1835, pp.18-19, cit.in Ulhendorf, pp. 26-28, trad mia).

Questa dichiarazione segna un netto distacco dal modello tradizionale del romanzo storico ottocentesco, centrato su figure eroiche individuali e su una successione di eventi eccezionali. In Sealsfield, al contrario, la narrazione diventa lo spazio di rappresentazione delle relazioni strutturali che tengono insieme una società: rapporti di potere, istituzioni, pratiche religiose, dispositivi di controllo. L'"eroe" è il popolo, inteso non come entità astratta, ma come insieme di soggetti immersi in condizioni materiali e politiche determinate. All'interno di questo quadro, il confronto con l'Europa assume in Sealsfield un carattere sempre più disilluso. Se inizialmente la critica al dispotismo asburgico si accompagna a una speranza di riforma, col passare del tempo essa si trasforma in una constatazione di immobilità strutturale. L'Europa appare così come uno spazio politico chiuso, incapace di generare dinamiche emancipative. Tale percezione contribuisce a spiegare il progressivo spostamento dello sguardo di Sealsfield verso l'America, non solo come luogo geografico, ma come orizzonte politico alternativo.

Il fallimento delle rivoluzioni del 1848 rappresenta uno spartiacque definitivo. La sconfitta dei movimenti liberali e nazionali sancisce, per Sealsfield, la fine di ogni illusione riformista in Europa. A partire da questo momento egli cessa di scrivere, riconoscendo implicitamente l'impossibilità di proseguire un progetto letterario fondato sulla critica politica in assenza di un reale spazio di ricezione. La sua traiettoria biografica e intellettuale rivela così una tensione irrisolta tra letteratura e politica, tipica del *Vormärz*, ma portata alle estreme conseguenze.

3. *Austria as it is*: critica del dispotismo e aspettative per il futuro.

Pubblicato anonimamente in inglese nel 1828 con il titolo *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts*, il testo rappresenta uno dei momenti più espliciti e radicali della riflessione politica di Charles Sealsfield. Il fatto stesso che l'opera venga data alle

stampe in lingua inglese, e fuori dai confini dell'Impero asburgico, è già indicativo della posizione dell'autore: *Austria as it is* nasce come intervento critico, rivolto a un pubblico esterno, europeo e transatlantico, e come atto di accusa contro un sistema politico percepito come impermeabile a ogni forma di riforma interna. La denuncia di Sealsfield è netta: "Un assolutismo così perfetto e raffinato come quello Austriaco non è forse mai esistito in alcun paese civilizzato" (Sealsfield, 1995, p. 23). L'uso dell'aggettivo 'raffinato' è particolarmente significativo. Il dispotismo austriaco non è descritto come brutale o primitivo, ma come sofisticato, razionalizzato, perfettamente integrato nelle strutture amministrative e culturali dello Stato. Ciò lo rende, paradossalmente, ancora più pervasivo e difficile da contrastare.

Il volume viene immediatamente proibito in Austria, confermando implicitamente la fondatezza delle denunce che esso contiene. In seguito, nel 1834, apparirà in tedesco con il titolo *Seufzer aus Österreich und seinen Provinzen*, attraverso la traduzione dell'edizione pirata francese *L'Autriche telle qu'elle est*. La circolazione irregolare e indiretta del testo riflette la condizione stessa della critica nell'Europa asburgica dell'epoca, costretta a muoversi ai margini, a tradursi, a travestirsi per poter esistere. Nell'opera, Sealsfield formula una critica radicale del sistema culturale asburgico, denunciando la totale subordinazione della produzione intellettuale al controllo statale, sotto il governo repressivo di Metternich. La figura dello scrittore diventa, in questo contesto, emblematica dell'impasse culturale dell'Impero. Sealsfield formula una delle sue affermazioni più radicali proprio a questo proposito:

"Uno scrittore austriaco è certamente la creatura più tormentata della terra. Non gli è permesso criticare alcun governo, né ministro, né istituzione, né il clero e neppure la nobiltà. Non può essere liberale, né filosofo, né umorista, in breve non può essere un bel niente. Fra le cose vietate non ci sono solo la satira e lo scherzo, egli non può approfondire alcun argomento" (Sealsfield, 1995, p.140). La frase non va intesa come semplice invettiva polemica, ma come diagnosi strutturale di un contesto in cui la letteratura perde ogni possibilità di intervento pubblico. L'impossibilità di offendere, criticare o anche solo problematizzare equivale, per Sealsfield, all'annullamento della funzione stessa dello scrittore. Tale diagnosi contribuisce a spiegare perché Sealsfield scelga di collocare la propria opera fuori dallo spazio austriaco: la letteratura, per poter sopravvivere come pratica significativa, deve spostarsi altrove. In questo senso, il *Vormärz* non rappresenta soltanto un momento di agitazione politica, ma anche un punto di crisi della forma letteraria tradizionale.

La denuncia del dispotismo austriaco attraversa l'intero testo e si articola in una descrizione minuziosa di un sistema fondato sulla sorveglianza permanente. Sealsfield insiste sull'assenza di ogni reale possibilità di emancipazione. Il controllo si manifesta,

secondo Sealsfield, nella presenza onnipervasiva della polizia e degli informatori, che rende impossibile l' esercizio libero delle facoltà mentali: "In ogni ufficio ci sono di solito almeno due spie, che sono in contatto con il capo del comando supremo di polizia e con l'Ufficio di censura a Vienna o con l'Imperatore stesso" (Id., p. 67). La sorveglianza non è qui descritta come un'eccezione o come una misura temporanea, ma come una condizione strutturale della vita pubblica. Essa pervade ogni ambito — amministrativo, culturale, religioso — producendo un clima di sospetto generalizzato che paralizza il pensiero critico. In questo senso, *Austria as it is* offre una delle rappresentazioni più lucide e precoci di quello che oggi definiremmo uno "stato di polizia" moderno.

L'Impero asburgico viene rappresentato come uno spazio statico, impermeabile al mutamento, in cui persino le trasformazioni che attraversano altri contesti europei sembrano arrestarsi. Tale immobilità non è il risultato di una stabilità virtuosa, ma l'effetto di un controllo capillare che soffoca ogni forma di iniziativa intellettuale:

"Mentre altrove le idee di liberali guadagnano terreno ogni giorno di più, nel grande regno degli Asburgo fino ad oggi non si è palesato il benché minimo anelito verso la libertà, e nessuno dei popoli sottomessi sembra averne particolare desiderio" (Id., pp.78-79)

Sealsfield attacca direttamente, le due figure chiave del dispotismo, da una parte l'imperatore e dall'altra Metternich "che come un enorme ragno [egli] ha tessuto la sua ragnatela sopra tutta l'Europa e le su spie sono in ogni capitale" (Id., p. 108) e aggiunge: "Non è mai esistito un uomo più odiato e temuto di Metternich. Dal Mar Baltico ai Pirenei, dal confine con la Turchia all'Olanda risuona un'unica voce riguardo a questo ministro: quella della maledizione" (Id., p. 103). La rovina dell'Impero asburgico e la sua mancanza di prospettive, per Sealsfield, nascono proprio dalla collaborazione stretta tra imperatore e cancelliere. Scrive: "Si pensa che Francesco sia un semplice strumento nelle mani di Metternich. E un errore. Fra il sovrano e il cancelliere c'è un perfetto accordo di pensiero e d'intenti. L'imperatore ha scelto Metternich perché lo approvava, per questo accoglie con gioia le sue proposte e le mette in atto. La polizia segreta, questo prodotto vergognoso della malafede imperiale, è totalmente nelle sue mani" (Id., p. 96). Descrive poi l'imperatore con tono di scherno: "Questo stesso volto è anche capace di esprimere una malvagità beffarda. Gambe scheletriche, alle quali quattro imperatrici non hanno lasciato attaccata neppure un'oncia di carne, sorreggono un busto scarno, e i piedi sgraziati indossano alti stivali. Questo, dunque, l'aspetto dell'attuale sovrano, l'ultimo discendente di 19 imperatori" (Id., p. 82).

In queste prima opera europea il paesaggio non ha ancora il ruolo fondamentale che assumerà nelle descrizioni americane, ma in alcuni passi si sente la vicinanza con

le proprie origini e la nostalgia per la vita domestica della Boemia: "Il fatto che questo processo di razionalizzazione non possa escludere o sopprimere completamente l'accesso emotivo alla propria terra come "patria" è rivelato non solo dall'amorevole descrizione del paesaggio boemo dell'autore anonimo di *Austria as it is* " (Ritter, a cura di, 2004, p.196)[3]. Così Sealsfield presenta con una forte partecipazione l'ambiente familiare dei suoi luoghi d'infanzia:

"La zona a ovest di Znaim è una sequenza ininterrotta di vigne che si modellano sul terreno leggermente ondulato. Nei punti più bassi ci sono frutteti o campi di grano. Sull'intero paesaggio regnano una calma e una gaiezza che risuonano nel riso dei fanciulli e delle fanciulle che lavorano nelle vigne. Tutti quelli che incontrammo ci offrirono grappoli d'uva" (Sealsfield, 1995, p.70). La pace, la bellezza del paesaggio boemo riportano l'autore alle sue origini, con un senso di affetto e di vicinanza.

Alla luce dell'intero percorso letterario di Sealsfield, *Austria as it is* assume una funzione chiave, non solo come pamphlet contro il dispotismo asburgico, ma come momento di chiarificazione teorica. È qui che si definisce con maggiore nettezza l'alternativa che attraverserà tutta la sua opera successiva: da un lato un'Europa percepita come irriformabile, dall'altro la ricerca di uno spazio politico diverso, in cui la letteratura possa tornare a esercitare un ruolo pubblico. L'alternativa troverà il suo sviluppo più articolato nella riflessione sull'America che occuperà una posizione sempre più centrale nei suoi testi successivi: "La fortuna sembra essersi decisa oggi per l'America, e lo spirito dell'Europa, forse ancor prima che siano trascorsi due secoli, volerà sulle rive del Mississippi" (Id., p.36).

4. L'America: *The United States of North America as They Are*

Nel 1828, parallelamente a *Austria as it is*, esce *The United States of North America as They Are. The Americans as They Are,* pubblicato sotto lo pseudonimo di C. Sidons, nonostante l'autore, all'epoca, avesse già un passaporto americano con il nome Charles Sealsfield. L'opera in due volumi, frutto del primo soggiorno americano dell'autore, tra il 1823 e il 1826, è presentata come: "una combinazione fra guida pratica e pamphlet politico integrato da descrizioni paesaggistiche" (Pogatschnigg, 1995, p.7). Sealsfield si propone di offrire ai lettori europei una rappresentazione

3. „Daß dieser Rationalisierungsvorgang den emotionalen Zugang zum eigenen Land als „Heimat" nicht gänzlich ausschließen oder Unterdrücken kann, verrät nicht nur die liebevolle Schilderung der böhmischen Landschaft des anonymen Autors von Austria as it is „– (Ritter (a cura di) 2004, p.196).

diretta della giovane repubblica americana e del suo stile di vita. Così chiarisce gli obiettivi dell'opera:

"To exhibit to the eyes of the European world, the real state of American affairs, divested of all prejudice, and all party spirit; [...] to show the state of society in general, and the relative bearings of the different classes to each other, and thus afford a clear idea of what the United States really are; [...] to represent social intercourse and prevailing habits in such a manner as to enable the future emigrant to follow the prescribed track, and to settle with security and advantage to himself and to his new country; to afford him the means of judging for himself, by giving him a complete view of public and private life in general, as well as of each profession or business in particular" (Sealsfield,1828, I, p.20)

L'America dei suoi romanzi di frontiera è per Sealsfield la prosecuzione politica naturale dell'Europa. Come osserva Perry (2012), egli mostra agli europei il "sistema politico del futuro", tradotto in una visione spaziale fortemente politicizzata. Commenta Schöpp: "It is a highly metamorphic space; its agents are always in motion and on the move. To be an American for Sealsfield means as much as to be 'adventurous, restless, and erratic' (Schöpp, 2005, p. 317). Negli scritti americani il paesaggio diventa il vero protagonista. I vasti spazi americani sono paesaggi letterari dove natura, politica ed estetica si fondono: "Thus the American landscapes […] were first and foremost political landscapes […] Sealsfield […] painted literary landscapes in which nature became one with politics and the aesthetic, as it were, merged with the political" (Id., p.315). Sealsfield narra un'America progressista, abitata da gente comune, contadini, negozianti, commercianti, industriali e da proprietari terrieri (Id., p.317) ove si vive "comfortably, free and happy" (Id. II, p. 229). Tale visione, tuttavia, è attraversata da profonde ambiguità. Sealsfield rifiuta la schiavitù, ma tende a giustificarla come "necessaria" nel Sud, prevedendo una futura emancipazione con compensazione. Il contrasto Ohio–Kentucky rivela "the baneful influence of slavery" (Id. II, p.19) ma egli al contempo condivide le utopie dell'*American Dream* e del *Manifest Destiny* e la conseguente marginalizzazione delle popolazioni indigene e degli afroamericani.

I personaggi di Sealsfield si distinguono anche dal punto di vista linguistico. La lunga permanenza in contesti anglofoni generò nell'autore una coscienza linguistica (*Sprachgefühl*) duale che lo portò a incorporare strutture ed espressioni inglesi nella scrittura tedesca. Questo fenomeno, spesso percepito come estraniante dai lettori germanofoni (Faust, 1897), costituì tuttavia un preciso progetto estetico rivolto a produrre "la lingua dei personaggi" come massimo sforzo artistico, orientato a un effetto realistico. Pogatschnigg (2004), a sua volta, affronta il tema del plurilinguismo e del multilinguismo letterario dei personaggi di Sealsfield. In questo contesto, egli

richiama l'attenzione soprattutto sulla "tecnica della mescolanza linguistica" utilizzata da Sealsfield per caratterizzare i protagonisti dei suoi racconti. Per l'autore, tale mescolanza linguistica diventa uno strumento di definizione dei personaggi, modulati all'interno di un'atmosfera esotica (Pogatschnigg, 2004).

5. Il Mississippi: mobilità, e spazio politico della transizione

Alexander Ritter, in *Darstellung und Funktion der Landschaft in den Amerika-Romanen von Charles Sealsfield (Karl Postl)* (1969), mette in evidenza come, nei romanzi americani dell'autore, il paesaggio non assuma mai una funzione puramente decorativa, ma svolga un ruolo strutturante all'interno della narrazione, rendendo visibili i processi storici, sociali e politici in atto nella giovane repubblica americana. Sealsfield crea uno spazio americano dinamico, un "paesaggio in movimento" (Bewegungslandschatf), come lo chiama August Langen (Langen, 1975, p.184). In questa prospettiva, la mobilità non è un semplice motivo avventuroso, bensì una logica politico-spaziale: i personaggi sono quasi costantemente in viaggio e attraversano territori e confini seguendo assi fluviali, piste di frontiera e spazi in trasformazione. Tale concezione dinamica del paesaggio si manifesta già nelle prime opere americane. Se in seguito saranno soprattutto la wilderness, le foreste e le praterie a dominare le sue descrizioni, in una fase iniziale emerge l'incanto del paesaggio urbano e fluviale di New Orleans. In *The Americans as They Are*, il Mississippi è descritto come uno spazio di straordinaria monumentalità, in cui la forza naturale del fiume convive con la presenza umana:

"The view is splendid beyond description, when you pass down the stream, which is here a mile broad, rolls its immense volume of waters in a bed above 200 feet deep, and as if conscious of its strength, appears to look quietly on the bustle of the habitations of man. Both its banks are lined with charming sugar plantations, from the midst of which rises the airy mansion of the wealthy planter, surrounded with orange, banana, lime and fig trees, the growth of a climate approaching to the torrid zone." (Sealsfield, 1828, II, p.145; cit. in Schöpp, 2005, p. 318)

Il fiume appare come una forza consapevole della propria potenza, capace di contenere e osservare l'attività umana. È soprattutto nelle descrizioni dei movimenti, suoni e colori che il paesaggio assume una funzione pienamente strutturale: il fiume diventa un asse simbolico dell'immaginario di Sealsfield, una "linea di forza" narrativa lungo la quale si organizzano opposizioni fondamentali (Nord e Sud, industria e agricoltura, libertà e schiavitù). Le descrizioni della confluenza tra l'Ohio e il Mississippi restituisce con particolare intensità tale esperienza di grandezza e di spaesamento:

"The mighty main river and giant stream […] The point of confluence is one of the most overwhelming places to be imagin'd […]The deep silence which reigns [here], and which is interrupted only by the rushing sound of the waves, and the immense mass of water, produce the illusion that you are no longer standing upon firm ground; you are fearful lest the earth should give way to the powerful element, which, pressed into so narrow a space, rolls on with irresistible force. […] The immense number of streams which empty into the Mississippi, and caused it to be named, very appropriately, the Father of Rivers, render it powerful throughout the year." (Sealsfield, 1828, II, p.81)

Come osserva Ritter, la perdita del "terreno solido" evocata in questi passaggi non ha soltanto una funzione estetica, ma assume un chiaro valore metaforico: il Mississippi è uno spazio di transizione, ove certezze politiche, sociali e morali vengono sospese. Il viaggio lungo il fiume costruisce così una geografia narrativa che accompagna il lettore dal Nord industriale al Sud agricolo e schiavista, evitando qualsiasi rappresentazione unitaria o pacificata dell'America; il paesaggio diventa il mezzo attraverso cui Sealsfield rende leggibili le fratture interne della società americana. Un ulteriore elemento messo in luce da Ritter è il carattere "metamorfico" dei paesaggi di Sealsfield. La natura non è mai rappresentata come immutabile o idilliaca, ma come uno spazio in trasformazione, segnato dall'intervento umano, dalla colonizzazione e dallo sfruttamento economico. In questo senso, il Mississippi assume anche una funzione di mediazione tra natura e storia: lungo il suo corso si intrecciano commercio, migrazioni, schiavitù ed espansione territoriale, facendo del fiume una vera e propria infrastruttura naturale del progetto politico americano (Ritter, 1969).

All'interno di questo spazio di mobilità permanente si inscrive, infine, anche la violenza dello spostamento forzato delle popolazioni indigene. Sealsfield, pur condividendo in larga parte l'ideologia del *Manifest Destiny*, non può evitare di registrare narrativamente la drammaticità dell'esodo:

"Some time ago I saw a division of these migrators in the neighborhood of the Yazoo River, when they were just ferried across the Mississippi. […] It was a painful sight to see them staring across upon the eastern shore of the Mississippi; some stretched out their hands toward it. […] Some carried the bones of their parents, they being the most valued treasure […] The scene was so much more melancholy, since one could not guard against the oppressive thought that while we open our country to the dregs and adventurers of the old world, we should drive the last original possessors of the soil […] out into the wild darkness of the prairies." (*Der Legitime*, cit. in Uhlendorf, pp. 56–57)

Per Ritter, questa compresenza di mobilità celebrata e spostamento forzato costituisce una tensione irrisolta della poetica di Sealsfield: il paesaggio è simultaneamente spazio di possibilità e spazio di esclusione. Il Mississippi, simbolo di apertura e di movimento, diventa anche il confine oltre il quale vengono espulsi coloro che restano fuori dal progetto nazionale emergente. In questa prospettiva, il fiume non è soltanto un elemento geografico, ma una vera e propria figura concettuale, lungo la quale si articolano le geografie simboliche e materiali della modernità americana.

6. L'importanza del paesaggio nell'opera di Sealsfield: spazio narrativo, mobilità e funzione politica

Nel complesso, l'opera di Sealsfield configura il paesaggio come spazio politico ed estetico, ove l'America emerge come orizzonte utopico, contrapposto al dispotismo europeo. La sua scrittura, sospesa tra due mondi, continua a offrire una chiave interpretativa privilegiata delle geografie simboliche, culturali e politiche dell'Ottocento.

Il paesaggio non costituisce mai un semplice sfondo descrittivo, ma si configura come esperienza sensibile primaria, capace di sedurre ma anche di produrre spaesamento, perdita di orientamento. L'incanto del paesaggio e del mondo selvatico è già presente nelle prime opere americane come *Tokeah* (1829), dove la vastità del paesaggio eccede sistematicamente le possibilità della rappresentazione artistica e dell'immaginazione stessa: "Ma davanti a lui si estendeva un paesaggio che nemmeno il pennello più potente avrebbe potuto riprodurre se non in contorni sfocati, e che nemmeno la fantasia più fervida avrebbe potuto immaginare. Era uno spazio infinito, le cui dolci depressioni ondulate poteva scrutare e le cui dolci salite poteva seguire con lo sguardo. Un prato bellissimo e rigoglioso, sul quale l'erba di un verde chiaro, accarezzata dall'aria del mattino, ondeggiava in dolci onde infinite, e sul quale i gruppi di alberi sparsi in lontananza sembravano ondeggiare come navi su un mare infinito" (Sealsfield, 1968, p113, trad. mia).[4]

4. "Doch vor ihm breitete sich eine Landschaft aus, die der stärkste Pinsel nur in mattem Umriss geben, die gewaltigste Fantasie kaum zu fassen vermögen würde. Es war ein endloser Raum, in dessen wellenartige, sanfte Vertiefungen er hinabsehen und dessen sanftem Ansteigen er mit den Augen folgen konnte. Der schönste, üppigste Wiesengrund, auf dem das zartgrüne Gras, von der Morgenluft angeweht, in sanften endlosen Wellen hinfloss und auf dem die in weiter Ferne zerstreuten einzelnen Baumgruppen wie Schiffe auf der endlosen See zu schwanken schienen." (Sealsfield, 1968, p. 113)

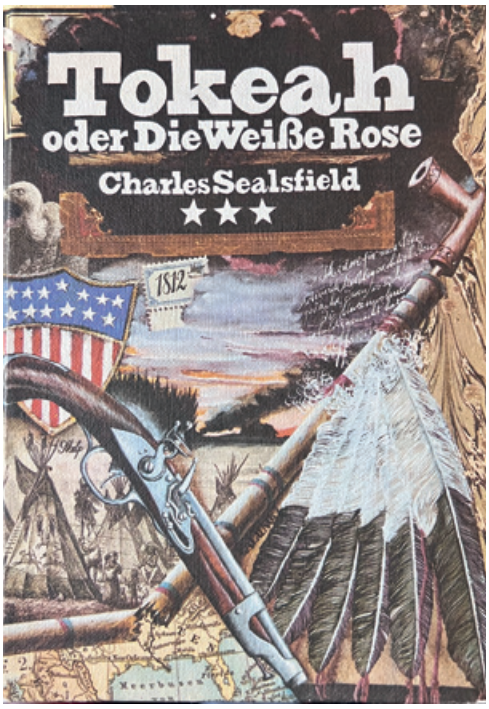


Fig. 2. Charles Sealsfield, *Tokeah oder Die Weiße Rose* (1829), illustrazioni di Uwe Häntsch, Verlag Neues Leben, Berlino, 1968.

Il paesaggio è percepito come uno spazio fluido, ondulato, quasi marino, dove la terra perde la sua solidità e si trasforma in un'esperienza multisensoriale. La prateria non è mai immobile, ma attraversata da dinamiche di luce, vento e colore che ne rendono instabile la percezione. Claudio Magris sottolinea come, nel solco dei romanzi sui pionieri e i nativi americani dell'Ottocento, Sealsfield spinga i suoi personaggi "verso terre sconosciute e selvagge, verso orizzonti sconfinati opposti alla soffocante clausura europea" (Magris, 1974, p. X). Nella sua opera forse più famosa, *La prateria di Giacinto* (1842) il paesaggio raggiunge l'apice della bellezza, tra colori e movimento, ma si collega anche al rischio e al timore. Nella narrazione, il colonnello Morse, all'inseguimento di un cavallo imbizzarrito, smarrisce la strada sul suo mustang e vaga per giorni nell'immensa prateria, senza cibo o acqua, girando a vuoto sui propri passi nella convinzione di seguire le tracce di qualche altro cavaliere. Commenta Magris:

"La prateria del Giacinto è un esempio superbo di questa fantasia coloristica che trasforma il mare d'erba in un'immensa serra esotica e presta le nitide ed irreali immagini delle lucciole azzurrognole e dei profili degli arbusti contro il cielo serale al febbrile del cavaliere sfinito dal digiuno, dalla stanchezza e dalla paura" (Magris, 1974, p. XIX).

Nella descrizione della prateria, i colori e il movimento raggiungono una intensità quasi irreale:

"Verso sud era, se è possibile, ancora più incantevole: veli luminosi, ricamati d'oro e di azzurro, scendevano sui gruppi di isole più lontani dando loro, talora, uno scuro colorito bronzeo che un istante dopo un lieve alito di vento faceva fiammeggiare con un accecante splendore di colori più chiari. […] Trasportate dalla corrente

del vento, sembrava che le colossali masse d'alberi si mettessero a navigare, quasi con un movimento di danza, attraverso un'atmosfera incredibilmente trasparente." (Sealsfield, 1974, p. 20)

La straordinaria bellezza del paesaggio diventa a sua volta minacciosa nei suoi eccessi, il paesaggio non è soltanto bello, è troppo bello, e proprio per questo destabilizzante per il soggetto europeo, esposto a una natura la cui intensità eccede la sua capacità di controllo. "L'irreale e inebriante splendore della vegetazione richiama un paesaggio edenico, da Isole beate – evocate dal ricorrente motivo delle "isole d'alberi" nel mare d'erba – la cui bellezza è ormai pericolosa e troppo intensa per l'uomo civile che se n'è staccato da millenni" (Magris, 1974, p.X).

7. *Süden und Norden*, La funzione narrativa del paesaggio

Nel romanzo *Süden und Norden,* la rappresentazione del paesaggio raggiunge l'apice dell'elaborazione simbolica del nostro autore. Come mostra Tina Bauer nella sua tesi di laurea che riprende e rielabora in modo sistematico l'analisi classica di Alexander Ritter, il paesaggio in questo testo non può più essere letto come semplice elemento descrittivo o realistico, ma assume una funzione strutturante all'interno della narrazione, configurandosi come spazio portatore di significati morali, politici e religiosi (Bauer, 2019). Bauer sottolinea come in *Süden und Norden* la costruzione dello spazio sia fondata su una polarizzazione semantica che trascende la dimensione geografica. Il Sud e il Nord non sono soltanto regioni, ma poli simbolici attraverso i quali Sealsfield organizza l'esperienza narrativa. In questo senso, il paesaggio diventa un vero e proprio paesaggio simbolico (*Symbollandschaft*), secondo una linea interpretativa già delineata da Ritter, ma sviluppata da Bauer in relazione puntuale al romanzo. Un elemento centrale di questa costruzione è la configurazione della "vallata paradisiaca" (*paradiesische Talebene*) che Bauer identifica come spazio di equilibrio e di armonia. In riferimento a questo paesaggio, ella osserva: "Per quanto riguarda la valle paradisiaca, tutte le caratteristiche paesaggistiche si trovano in equilibrio e in armoniosa combinazione" (Bauer, 2019, p. 22, trad. mia)[5].

La valle montana si presenta dunque come uno spazio mediano, capace di fare da tramite tra gli estremi simbolici che strutturano il romanzo. Non si tratta di un paesaggio idilliaco in senso statico, bensì di una configurazione dinamica, nella quale la natura sembra temporaneamente riconciliata con l'ordine umano. Tale equilibrio,

5. „In Bezug auf die paradiesische Talebene finden sich alle landschaftlichen Eigenschaften in ausgewogener Ausprägung und harmonischer Verbindung." (Bauer, 2019, p. 22).

tuttavia, rimane fragile e precario, esposto alle tensioni storiche e politiche che attraversano l'intero testo. I colori giocano un ruolo decisivo nelle descrizioni paesistiche:

"I colori più frequenti dopo il blu sono l'argento e il verde, che sono prevalentemente i colori del paesaggio illuminato di notte. L'argento serve esclusivamente a descrivere la luce della luna [...]. I colori del paesaggio dipendono dalla luce presente nel paesaggio. Sembrano legati ai fenomeni luminosi dell'ora del giorno" (Ritter, 1969, pp. 140-142, trad. mia)[6].



Fig. 3. Paesaggio d'ombra. Uwe Häntsch, 1968, Illustrazione, p. 323.

Anche per quanto riguarda l'uso degli aggettivi, si può notare una differenza sostanziale tra "paesaggio di luce" (*Lichtlandschaft*) e "paesaggio d'ombra" (*Schattenlandschaft*). Per Ritter: "Le indicazioni cromatiche all'interno del "paesaggio di luce" sono in gran parte aggettivi, mentre quelle nel "paesaggio d'ombra" sono molto più rare e spesso appaiono come sostantivi, come mostra l'esempio seguente: "un grigio cupo e inquietante" (SN, vol. 1, p. 325)" (Ritter in Bauer, pp. 27-28, trad. mia)[7]. L'attenzione

6. "Im Gegensatz dazu erweisen sich die nächst häufigen Farben Silber und Grün überwiegend als Farben der Landschaft unter nächtlicher Beleuchtung. Silber dient ausschließlich der Umschreibung des Mondlichtes […]. Die Farben in der Landschaft sind abhängig von Licht in der Landschaft. Sie erscheinen an die tageszeitlichen Lichterscheinungen gebunden" (Ritter, 1969, pp. 140-142)

7. „die Farbangaben innerhalb der ‚Lichtlandschaft' zu einem Großteil adjektivisch sind, während jene in der ‚Schattenlandschaft' weitaus seltener zu finden sind und dann häufig in substantivischer Form auftreten, wie das folgende Beispiel zeigt: „ein düsteres, banges Grau" (SN, Bd.1, S.325) (Ritter in Bauer, 2019, pp. 27-28).

alla dimensione della luce è particolarmente rilevante, nell'analisi di Bauer. Il paesaggio paradisiaco di *Süden und Norden* è caratterizzato da una luminosità diffusa e controllata, che si distingue sia dall'oscurità degli spazi caotici sia dall'abbagliante eccesso di luce dei momenti estremi, come nella *Prateria del Giacinto*. Bauer riprende qui una formulazione significativa di Ritter, parlando di un: "Paesaggio di luce senza le condizioni estreme di luce dell'alba e del tramonto" (Bauer, riprendendo Ritter, 2019, p. 23, trad. mia)[8].

Tale osservazione consente di cogliere la stretta connessione tra paesaggio e ordine morale. La luce non è spettacolare né violenta, ma stabile e misurata; allo stesso modo, lo spazio non è teatro di conflitto aperto, bensì luogo di una temporanea sospensione delle tensioni. Il paesaggio diventa così il correlato sensibile di un'idea di armonia che ha valenze tanto estetiche quanto politiche. Bauer spinge l'interpretazione oltre, leggendo questa configurazione spaziale in chiave teologico-simbolica. Il paesaggio della valle viene infatti interpretato come immagine del paradiso biblico, inteso come creazione immediata e non mediata: «L'immagine del paradiso biblico, che deve essere considerato come "creato direttamente da Dio"» (Ritter in Bauer, 2019, p. 23)[9]. In questa prospettiva, il paesaggio non si limita a riflettere l'ordine divino, ma lo rende visibile e percepibile. Bauer sottolinea come in *Süden und Norden* si produca una vera e propria fusione tra natura e trascendenza, fino a configurare: «un'unità tra l'opera divina e il paesaggio che alla fine diventa "espressione diretta dell'opera divina"» (Ritter in Bauer, 2019, p. 23; trad. mia)[10]

In *Süden und Norden*, il paesaggio diventa così un vero e proprio principio organizzatore della narrazione. Esso struttura la sequenza degli eventi, orienta la percezione del lettore e condensa le tensioni fondamentali del romanzo. Come emerge dall'analisi di Bauer, la geografia letteraria di Sealsfield si configura qui come una analisi simbolica complessa, nella quale elementi naturali, valori morali e visioni politiche risultano inseparabili.

Conclusione

Il paesaggio nelle opere di Sealsfield diventa il principio organizzatore della narrazione, il luogo di condensazione di natura, storia e politica. La geografia letteraria

8. Landschaft des Lichtes ohne die extremen Lichtsituationen eines Sonnenauf- und -unterganges." (Bauer, riprendendo Ritter, 2019, p. 23).
9. „das Bild des biblischen Paradieses, das als ‚unmittelbar von Gott geschaffen' anzusehen ist" (Rittter in Bauer, 2019, p. 23)
10. „eine Einheit von göttlichem Wirken und Landschaft, die schließlich zum ‚unmittelbaren Ausdruck göttlichen Waltens' wird." (Ritter in Bauer,2019, pp. 23)

dell'autore si configura come una grammatica simbolica complessa, ove la rappresentazione dello spazio rende visibili le tensioni fondamentali della modernità americana ed europea.



Fig. 4. Lapide dello scrittore Charles Sealsfield (1793-1864) a Feldbrunnen-St. Niklaus, nei pressi di Solothurn, Svizzera. Foto di Gestumblindi, maggio 2011.

Dopo il 1848, l'interesse per l'opera di Sealsfield diminuì rapidamente ed egli abbandonò la produzione letteraria, constatando il fallimento del proprio progetto di ponte tra lo sviluppo politico degli Stati Uniti e quello dell'Europa centrale. Il progressivo indebolimento della vista contribuì, inoltre, alla sua scelta di smettere scrivere e lo condusse a una vita ritirata nella sua proprietà di Solothurn, dove morì nel 1864. Sulla sua tomba, da lui stesso progettata, compare l'iscrizione cifrata: "C.P. Charles Sealsfield, Bürger von Nordamerika". Anche il suo testamento riflette la sua traiettoria transatlantica. Egli lascia il patrimonio depositato in America a due giovani nipoti, alla condizione che essi emigrino per trasferirsi negli Stati Uniti e costruirsi là un futuro.

Per concludere vorrei riprendere le parole di Gustav-Adolf Pogatschnigg nella sua introduzione a *Austria as it is*: "Anonimato, esilio, critica politica, ambizione artistica, "poesia dei fatti" come miscuglio di poesia e verità, sono le coordinate all'interno delle quali possiamo inquadrare la vita e le opere del nostro scrittore […] Dietro questo ampio panorama che mette a nudo senza riguardo le debolezze del dominio asburgico si intravede di tanto in tanto - come in profondità – l'autoritratto di un personaggio dell'epoca della restaurazione ferito nella sua coscienza democratica e individuale" (Pogatschnigg, 1995, p16).

Bibliografia

Arndt, K.J.R (1964) "Charles Sealsfield, The Greatest American Author"*, Proceedings of the American Antiquarian Society*, 74, pp.249–259.

Bauer, T. (2019) *Pseudo-Paradies oder ‚echtes' Paradies? Eine Untersuchung des Paradies-Charakters des Zapoteken-Dorfes in Charles Sealsfields letztem Roman Süden und Norden*, Masterarbeit betreut von Wynfried Krigleder, Vienna, Universität Wien.

Bernhard, M. (2000) "Eine Landschaft von Salvator Rosa und eine Landschaft bei Charles Sealsfield. Über die Anwesenheit von Kunst in der Kunst", in A. Ritter (a cura di), *Sealsfield-Studien 2*, München, Charles Sealsfield-Gesellschaft, pp. 137–162.

Bolzano, B. (1834–1849) *Wissenschaftslehre. Versuch einer ausführlichen und größtentheils neuen Darstellung der Logik*, Sulzbach, J. E. von Seidel.

Castle, E. (1952) *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl)*, Hildesheim / Zürich / New York, Olms.

Daviau, D. G. (2002) "Writing in a Different Language. The Example of Charles Sealsfield", *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, n. 13.

Faust, A. (1897) *Charles Sealsfield (Carl Postl), der Dichter beider Hemisphären*, Weimar, Felbe.

Hawthorne, N. (1844) "A Select Party", *The Democratic Review*, vol. 14, pp. 949–953.

Jordan, E.L. (1969). *Glorious and Chaotic Land. Charles Sealsfield Discovers the Young United States,* Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, Inc.

Langen, A. (1975) "Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts", in A. Ritter (a cura di), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 112–191.

Magris, C. (1974) Introduzione a C. Sealsfield, *La prateria del Giacinto*, Torino, Einaudi, pp. IX–XX.

Perry, N.J. (2012) *...nicht die Menschen im Walde, Wilde genannt werden sollten: Images of Aboriginal Peoples in the Works of Sophie von La Roche, Charles Sealsfield and Karl May*, PhD. Thesis, University of Toronto

Pogatschnigg, G.-A. (1995) "Ricordo con rabbia. L'Austria dell'epoca della restaurazione vista da un giovane arrabbiato", in C. Sealsfield, *Austria as it is. L'Austria com'è*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 7–20.

Pogatschnigg, G.-A. (2004) "Transatlantisches Kauderwelsch? Mehrsprachigkeit als literarische Technik und interkulturelle Erfahrung bei Karl Postl alias Charles Sealsfield", in A. Ritter (a cura di), *Charles Sealsfield. Perspektiven neuerer Forschung*, Wien, Praesens, pp. 181–200.

Ritter, A. (1969) *Darstellung und Funktion der Landschaft in den Amerika-Romanen von Charles Sealsfield (Karl Postl). Eine Studie zum Prosa-Roman der deutschen und amerikanischen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kiel, Diss.

Ritter, A. (a cura di) (2004) *Charles Sealsfield. Perspektiven neuerer Forschung*, Wien, Praesens.

Sammons, J. L. (1998) *Ideology, Mimesis, Fantasy: Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May, and Other German Novelists of America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Schöpp, J. (2005) "Charles Sealsfield's and Ferdinand Kürnberger's Spatial Constructions of America" in Klaus Benesch and Kerstin Schmidt (a cura di) *Space in America. Theory, History, Culture, orphic Spaces: Landscape and Politics in Charles Sealsfield's American Writings*, Amsterdam, Editions Rodopi, pp.313-326

Sealsfield, C. (1828) *The United States of North America as They Are. The Americans as They Are*, London, W. Simpkin and R. Marshall.

Sealsfield, C. (1835) *Morton oder die große Tour*, Stuttgart, Metzler.

Sealsfield, C. (1842–43) *Süden und Norden*, 3 voll., Stuttgart, Metzler.

Sealsfield, C. (1843–46) *Gesammelte Werke*, 18 voll., Stuttgart, Metzler.

Sealsfield, C. [1829] (1968) *Tokeah oder Die Weiße Rose*, Berlin, Verlag Neues Leben.

Sealsfield, C. [1842] (1974) *La prateria del Giacinto*, Torino, Einaudi.

Sealsfield, C. [1842] (1989) *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken*, a cura di A. Ritter, Frankfurt am Main, Insel.

Sealsfield, C. [1828] (1995) *Austria as it is. L'Austria com'è*, a cura di G.-A. Pogatschnigg, Milano, Marcos y Marcos.

Uhlendorf, B. A. (1920–21) *Charles Sealsfield: Ethnic Elements and National Problems in His Works*, Chicago, Deutsch-Amerikanische Historische Gesellschaft von Illinois.

NATURALEZA Y PAISAJE EN *RUSTICATIO MEXICANA* (1781)

José Omar Moncada Maya
Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México

El hombre

En 1781, en la ciudad de Módena, Italia, se publica la obra de un jesuita de origen guatemalteco: *Rusticatio Mexicana*. Rafael Landívar se encontraba en Italia, en los Estados Pontificios, junto con más de cinco mil jesuitas, por el decreto de expulsión de los ignacianos de los territorios bajo la soberanía española dictado por Carlos III.[1]

Rafael Landívar fue un sacerdote jesuita originario de Santiago de los Caballeros, hoy conocida como La Antigua, capital de la Capitanía General de Guatemala, donde nació el 27 de octubre de 1731; se dice de él que era descendiente del conquistador Bernal Díaz del Castillo. Pertenecía a una familia acaudalada, por lo que tuvo una muy completa educación, realizó sus estudios elementales en filosofía y teología en el Colegio Mayor Universitario de San Borja —un seminario jesuita— y, posteriormente, en la Real y Pontificia Universidad de San Carlos Borromeo, donde obtuvo los grados de bachiller (1746), licenciado y maestro en Filosofía (1747). En 1749 se trasladó a la ciudad de México con el fin de ingresar a la Compañía de Jesús, siendo novicio en Tepotzotlán en 1750, ordenándose sacerdote en 1755. En el Colegio Máximo de México se examinó de filosofía y teología, lo que le permitió desarrollarse como

1. Hay que señalar que los jesuitas fueron expulsados de la mayor parte de las monarquías católicas —España, Portugal, Francia... —. De hecho, el papa Clemente XIV disolvió la orden en 1773.

profesor en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla y, más adelante, impartió retórica en el Colegio Máximo de la capital novohispana. Posteriormente regreso a Guatemala, donde impartió filosofía, retórica y teología en el Colegio de San Borja. De hecho, se desempeñaba como vice-rector del Colegio al momento de la expulsión de los jesuitas.[2]

La llegada del tercer Carlos al trono de España no fue en modo alguno favorable para los jesuitas, a grado tal que el 2 de abril de 1767 fueron expulsados del reino 2 641 jesuitas de España y 2 630 de las posesiones americanas. En Guatemala, los jesuitas, con Landívar a la cabeza, abandonaron su convento en Santiago de los Caballeros y fueron trasladados, primero a La Habana y de ahí a Bolonia, en Italia, donde permaneció, hasta su muerte, acaecida el 27 de septiembre de 1793, siendo sepultado en la misma ciudad de Bolonia. Como dato complementario, en 1950 fueron encontrados sus restos y repatriados a la Antigua Guatemala.



Figura 1. Rafael Landívar (Santiago de los Caballeros, Guatemala, 1731-Bolonia, Italia, 1793). Museo de la Universidad de San Carlos, Guatemala. https://musac.usac.edu.gt/colecciones/ilustres-universitarios/rafael-landivar/Museo.

La expulsión de los jesuitas de los territorios regidos por la monarquía española, de alguna forma contribuyó a que los expulsos iniciaran la redacción de obras de carácter histórico que reivindicaban la cultura americana. Ante la imposibilidad de nombrar a todos y cada uno, destacamos a cuatro de ellos por la importancia de su obra científica e histórica:

- Andrés Cavo (1739-1803), autor de la *Historia civil y política de México*, redactada en latín y español, y que el historiador Carlos María de Bustamante editó, incompleta, en 1836, con el título de *Los tres siglos de México bajo el gobierno español hasta la entrada del Ejército Trigarante*. La versión completa de su obra se publicó hasta 1946 por el historiador jesuita Ernest J. Burrus.[3]

2. Marcia VÁSQUEZ DE SCHWANK, "Introducción", en *Rafael Landívar. Una guía de estudio*. Consultado en: https://biblior.url.edu.gt/wp-content/uploads/publichlg/URL/Lib/Lit_Guat/Guia-estudioLandivar.pdf..

3. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/10087-andres-cavo-o-cabo.

- Diego José Abad (1727-1729), más reconocido por su obra filosófica y poética. Ya era "bastante mayor" al momento de la expulsión, pese a contar con 40 años. Entre sus obras destacan *Philosophia Naturalis. Disputationes in octo libros Physicorum Aristotelis* (*Filosofía Natural. Disputas en ocho libros de la Física de Aristóteles*). s.l., 1756, Venecia, 1773. Entre sus obras inéditas se encontraron un *Compendio de algebra* y una *Geographia hydrographica, seu de orbis terrarum fluminibus precipuis* (*Geografía hidrográfica, o los principales ríos del mundo*).[4]

- Francisco Javier Alegre (1729-1788). Destaca porque la mayor parte de su obra se publicó en castellano hasta el siglo XX. Entre sus obras se encuentran: *Memorias para la Historia de la Provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España,* México, J. Jijón y Camaño, 1940-1941. "Prolusio de syntaxi (Prólogo sobre la sintaxis)", *Opúsculos inéditos latinos y castellanos*, edición de Joaquín García Icazbalceta, México, 1889.[5]

- Francisco Javier Clavigero (1731-1787). Autor de una gran obra histórica, originalmente escrita en italiano, con el largo título de: *Storia antica del Messico cavata da'migliori storici spagnuoli, e da'manoscritti, e dalle pitture antiche degl'indiani, divisa in dieci libri, e corredata di carte geografiche, e di varie figure e dissertazione sulla terra, sugli animali, e sugli abitatori del Messico. Opera dell'abate D. Francesco Saverio Clavigero* (*Historia antigua de México, extraída de los mejores historiadores españoles, manuscritos y pinturas indígenas antiguas, dividida en diez libros, acompañada de mapas geográficos y diversas figuras, y una disertación sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*), Cesena, Gregorio Biasini, 1780-1781, y su obra póstuma *Storia della California*, Venecia, Modesto Fenzo, 1789, 2 vols. Entre sus obras inéditas se contaba con una *Historia geográfica y eclesiástica de México.*[6]

La obra de Landívar

En 1781, Rafael Landívar publicó en Módena, Italia, su obra más reconocida: *Rusticatio Mexicana*. Es un texto escrito en latín, en verso; al parecer fue muy bien recibida, pues al año siguiente se publica una segunda edición en Bolonia.

4. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/22-diego-jose-abad-garcia.
5. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/1157-francisco-javier-alegre-capetillo
6. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/50740-francisco-javier-mariano-clavigero

Manuel I. Pérez Alonso, al recuperar una biografía sobre Landívar, escrita por el también jesuita Félix de Sebastián en Bolonia, señala al respecto de su obra:

> Por divertir algún tanto el ánimo, escribió en verso Latino, en que tenía mucha facilidad, una Obra, que dio a la Imprenta con el título de: *Rusticatio Mexicana, seu rariora quaedam, ex agris Mexicanas decerpta*. Obra que ha sido mui apreciada de los Eruditos de Italia, cuyos Analistas le an dado las alabanzas, de que es merecedor el dicho trabajo único en su línea. Este estudio le ocupaba poco tiempo, pues lo tomaba para evagar el ánimo, llevándole siempre su atención, y su cuydado, el de la Sagrada Escriptura, Theología, y Ascética.[7]


RAPHAELIS LANDIVAR

RUSTICATIO MEXICANA

EDITIO ALTERA AUCTIOR, ET EMENDATIOR.

Secreti taciti capior dulcedine ruris?
Quod spectare juvat, placuit deducere versu.
Vanier. Prod. rustic lib. I.

BONONIÆ MDCCLXXXII.

Ex Typographia S. Thomæ Aquinatis
Superiorum permissu.

Figura 2. Portada de la segunda edición de *Rusticatio Mexicana*, Ex Typographia S. Thomae AquinatisBolonia, 1782.

Al decir de este autor, Landívar no le dio mayor importancia al *Rusticatio*, pues según Félix de Sebastián, era una obra secundaria, más de ocio, alejada de sus verdaderos intereses filosóficos.

De acuerdo con Marcia Vásquez, la *Rusticatio Mexicana* expone dos ideas fundamentales. Por una parte, "la nostalgia provocada por el exilio", razón que llevó a Landívar a escribir el poema, sustentado en el sentimiento patriótico por las tierras novohispanas. Aunque, en su opinión, más importante "desde el punto de vista del público europeo, Landívar presenta los argumentos que justifican la presencia de una realidad socio-histórica y cultural distinta a la Metrópoli".[8] Mientras que para, otros autores, Landívar pretende demostrar lo equivocado

7. Manuel I. PÉREZ ALONSO, El Padre Rafael Landívar, S. J. *Estudios de Historia Novohispana*, *6*(006), 1978. https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.1978.006.3261. [Consultado el 16 de agosto de 2025]. En este texto, se recoge la biografía de Landívar que aparece en el manuscrito: Memorias de los padres, y Hermanos de la Compañía de Jesús de la Provincia de Nueva España Difuntos después del arresto acaecido en la Capital de México el día 25 de junio del año 1767. Escritas por Feliz de Sebastián sacerdote de la misma Provincia Missionero que era de la Nación Tubara, que se localiza en la Biblioteca del *Archiginnasio* de Bolonia, en dos volúmenes, sin fecha.
8. Marcia VÁSQUEZ, *op. cit.*

que estaban aquellos que afirmaban, como "ideas extravagantes de los que negaban a los mexicanos el don de las letras humanas y las ciencias". Una de estas 'ideas extravagantes' sostenida por algunos intelectuales, fue que no era posible que en América hubiera personas que dominaran el latín en condiciones climáticas tan adversas y con una lengua materna que no fuera el italiano. [9]

A la fecha existen numerosas ediciones de la obra.[10] Para este texto se utilizó la edición realizada por Octaviano Valdés y publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. La razón es muy simple, es una traducción al español y está escrita en prosa. Además, quiero destacar algunas observaciones del traductor, Octaviano Valdés[11], a la obra:

Rusticatio Mexicana está escrita en hexámetros latinos, como una de las obras poéticas de la colonia que logra auténtico mestizaje literario. Se salva la obra de ser una mera imitación de las *Geórgicas*. "Tiene la voz latina, pero el espíritu nutrido de sangre indígena y criolla".

> El paisaje landivariano no es nunca estático, ni se encuentra descrito por pura voluptuosidad descriptiva, sino siempre para clima del movimiento humano, que saca relieves pacíficos de pastores y gentes del campo, rayas bruscas y oscurecidas de jinetes y cazadores, bronca libertad de forajidos que refieren la tiniebla de las minas a las cárceles, aires acuchillados por el griterío de las víctimas de los terremotos...

Bien dice Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Antología de Poetas Hispanoamericanos*, que Landívar "atinó de lleno con el color local americano que tantos otros han buscado sin fortuna".[12]

---

9. Manuel PÉREZ A. *El destierro de los jesuitas mexicanos y la formación de la conciencia de la nacionalidad*. En: Joaquín RODRÍGUEZ B. "La identidad como respuesta: un acercamiento retórico-argumentativo de la *Rusticatio Mexicana* de Rafael Landívar", *Pensamiento Novohispano*, núm. 12, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2011, p. 269.
10. Marcela Alejandra SUÁREZ, "Las ediciones bilingües y las traducciones de la *Rusticatio Mexicana* de Rafael Landívar: entre la fidelidad y la libertad" [en línea], *Stylos*, 15 (2006). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ediciones-traducciones-rusticatio-mexicana.pdf [consultado el 18 de agosto de 2005]
11. Octaviano VALDÉS, Introducción, en Rafael LANDÍVAR, *Por los campos de México*, Prólogo, versión y notas Octaviano Valdés, México, UNAM, 1993. 3ª edición, p. v-xx.
12. Cfr. O. VALDÉS, *op. cit*., p. VIII.

> El padre Landívar, autor de la *Rusticatio Mexicana*, es uno de los más excelentes poetas que en latinidad moderna pueden encontrarse... no tendremos reparo alguno en reconocer asombrosas condiciones de poeta descriptivo al padre Landívar, a quien, en mi concepto, sólo faltó haber escrito en lengua vulgar, para arrebatar la palma a todos los poetas americanos, sin excluir acaso al cantor de *La agricultura de la zona tórrida.*[13] De los versos latinos modernos hablan mal sin distinción todos los que no lo entienden ni pueden leerlos, como tampoco entienden ni leen los antiguos.

El traductor nos recuerda que el género descriptivo se presta, como ninguno, "al esplendor de esta poesía de superficies coloridas y sonoras". Por lo que "Landívar, con poderosas cualidades para la expresión de este género", logra que su obra se convierta en un modelo su *Rusticatio*, aunque muy poco seguido. [14] "Comparada la *Rusticatio Mexicana* con las dos obras más notables de la poesía descriptiva de Hispanoamérica: la *Grandeza Mexicana*[15], de B. de Balbuena y la *Zona Tórrida* de A. Bello, no dudamos en afirmar que aquella es superior a ambas".

La lectura del texto, en varios tramos no es nada fácil. De hecho, el mismo Landívar escribe en su preámbulo: "Temo, sin embargo, que al leer esto encuentres algunos pasajes oscuros, pues expresar todo en verso acerca de tan difícil argumento, de modo que lo perciban aun los profanos, es ardua tarea, si no es que imposible".[16]

El traductor señala varios problemas en la escritura y el estilo:

- Un exceso de insistir demasiado con sinónimos y frases, con innecesarias repeticiones.

- El estilo padece también por el uso pródigo del adjetivo, que además no es siempre selecto; pobre a veces por naturaleza...

- Se apodera de algunos adjetivos que repite desmedidamente.

- Pero su mayor crítica es a la continua presencia de la mitología greco-romana:

---

13. Se refiere al poeta Andrés Bello (Caracas, 1781-Santiago de Chile, 1846), cuyo poema es también conocido como *Silva a la agricultura de zona tórrida*, escrito en 1826.
14. O. VALDÉS, *op cit*., p. VIII-IX.
15. Obra escrita en 1604, es considerada el primer elogio poético de una urbe americana: la ciudad de México. Su autor es Bernardo de Balbuena (ca.1562-1627).
16. R. LANDÍVAR, *op. cit.* p. 5.

> Las desprestigiadas divinidades desempeñan el papel de intrusas en el virgen panorama de América; y su vano coloniaje, en vez de lograr la belleza de la síntesis afortunada, exaspera las diferencias con el medio y la sensibilidad del lector. ¿Cómo es posible acostumbrarse a ver con buenos ojos a Júpiter, Apolo, Latona, la Virgen Tritonia, cruzando con elegante melindre la bronca tierra, tratando de aclimatarse entre chinampas, cañaverales, y nopaleras; a Diana, dríadas y napeas en selvas y llanuras calenturientas alternando con las guacamayas, leopardos, tapires y bisontes... Tales alusiones a un mundo muerto, etiqueta del neoclasicismo... carecen de sentido en el clima de la *Rusticatio Mexicana*.

Ahora bien, otro cuestionamiento muy común, es preguntarse ¿por qué Landívar escribió en latín? Para Valdés, la respuesta es muy obvia:

> Escribió en latín sencillamente porque era su lengua, tan propia o más que el español. Pues, como dice Menéndez y Pelayo, hablando del grupo de humanistas al que pertenecía Landívar, 'acostumbrados a pensar, a sentir, a leer en lengua extraña, que no era para ellos lengua muerta sino viva y actual, puesto que ni para aprender, ni para enseñar, ni para comunicarse con los doctos usaban otra, encontraron más natural, más fácil y adecuado molde para su inspiración en la lengua de Virgilio que en la propia'.

En algunas ediciones de *Rusticatio Mexicana* al castellano, se le han asignado diferentes títulos[17] —como muchas otras han conservado el título en latín, no se mencionan aquí—. Las principales, en orden de antigüedad, son: 1) La edición de Ignacio Loureda (1924), que lleva por título *Rusticación Mexicana*, que en voz de los especialistas, nada sugiere; 2) El presbítero Federico Escobedo, la llamo *Geórgicas Mexicanas* (1924), "que restringe el sentido de *Rusticatio*, pues 'geórgica' significa agricultura, ciencia de la agricultura"[18]; 3) Finalmente, Octaviano Valdés adopta el título de *Por los campos de México* (1942); para él, "*Rusticatio*, si bien significa hacer vida de agricultor, quiere decir también salir de la ciudad a solazarse en el campo, a veranear... Landívar la usa no en el primer sentido sino con la amplitud de la segunda acepción".[19] Como ya señalamos, esta última es la edición que utilizamos para este texto.

17.Las citas completas aparecen en: Marcela Alejandra SUÁREZ, "Las ediciones bilingües y las traducciones de la Rusticatio Mexicana de Rafael Landívar: entre la fidelidad y la libertad" [en línea], *Stylos*, 15 (2006). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ediciones-traducciones-rusticatio-mexicana.pdf- [consulta: 2 de septiembre de 2025].

18. O. VALDÉZ, *op. cit*., p. XIX.

19. *Ibidem*.

Naturaleza y Paisaje

El libro está conformado por una "dedicatoria" a la ciudad de Guatemala, lugar de nacimiento del autor, seguido de un preámbulo; le siguen 15 libros o capítulos y concluye con un apéndice.

El contenido de la obra es como sigue:

- A LA CIUDAD DE GUATEMALA
- Preámbulo del autor
- Libro I. Los lagos de México
- Libro II. El Jorullo
- Libro III. Las cataratas guatemaltecas
- Libro IV. La grana y la púrpura
- Libro V. El añil
- Libro VI. Los castores
- Libro VII. Las minas de plata y oro
- Libro VIII. Beneficio de la plata y el oro
- Libro IX. El azúcar
- Libro X. Los ganados mayores
- Libro XI. Los ganados menores
- Libro XII. Las fuentes
- Libro XIII. Las aves
- Libro XIV. Las fieras
- Libro XV. Los juegos
- Apéndice. La cruz de Tepic

Como no es posible hablar de todos los libros, elegí cuatro libros que, en mi opinión, mejor reflejan la visión de Landívar sobre la naturaleza y el paisaje novohispano: Los lagos de México, El Jorullo, Las cataratas guatemaltecas y Las fuentes.

Pero, primero, haré referencia al Preámbulo antes que a la "dedicatoria", pues el autor hace una interesante observación:

> Intitulé este poema 'Rusticatio Mexicana', tanto porque casi todo lo que contiene atañe a los campos mexicanos, como también porque oigo que en Europa se conoce vulgarmente toda la Nueva España con el nombre de México, sin tomar en cuenta la diversidad de territorios.
>
> En este opúsculo no tendrá cabida la ficción, exceptuada la que introduce a los poetas cantando a la orilla del lago mexicano. Narro las cosas que vi

> y las que me refirieron testigos oculares, por otra parte, veracísimos. Cuidé además de comprobar las afirmaciones —pocas en verdad— sostenidas por la autoridad de los testigos.

Desafortunadamente no nos menciona las fuentes a las que recurrió, aunque queda claro que no necesariamente fueron fuentes escritas.

Como se señala, líneas arriba, la obra está dedicada a la ciudad de Guatemala, y sin olvidar que es un poeta que describe su terruño, nos relata las bondades de su naturaleza: "moderado clima, fuentes, vías, templos y hogares... [tus] selváticas montañas y tus verdes campos en don de inacabable primavera"; Y, sin embargo, líneas adelante recuerda con dolor: "La insigne, hasta hace poco fortaleza y capital del gran reino, es ahora hacinamiento de escombros. Gente en desamparo de casas, templos y calles; sin pasos por donde ganar el seguro de las cumbres. Todo se derrumba en precipitada ruina...", Y es que, hasta su hogar en Bolonia, debieron llegar las noticias de la destrucción de la ciudad originalmente fundada como Santiago de los Caballeros.

El 29 julio de 1773, día de santa Marta, y durante varios meses después, una serie de fuertes temblores sacudieron a la Capitanía General de Guatemala. La consecuencia de ello fue la destrucción casi total de la ciudad capital. Ante ello, las autoridades solicitan dictámenes para que se considere la reconstrucción de la ciudad o su traslado; en este último caso, se solicitaba considerar el sitio donde sería más conveniente establecer la nueva ciudad. Muy pronto se convencieron las autoridades de la imposibilidad de reconstruir sobre las ruinas de la ciudad. Pocos edificios habían resistido la naturaleza de los terremotos. La frecuencia en la repetición ocasionó que las pocas construcciones que se habían salvado en un primer término, cayeran con las réplicas.[20]

Desde Europa, con un enorme optimismo, escribe sobre la recuperación de la ciudad: "Ya surgen del sepulcro elevadas mansiones y se levantan al cielo templos altivos. Ya las fuentes desatan sus ondas en el río, el tropel de la vida llena las calles, y a los ciudadanos llega la fértil paz. Otra vez la ciudad... resurge de sus propias cenizas". Landívar ya no lo vería, pero la ciudad debió ser trasladada a pocos kilómetros de distancia —35 más o menos—, donde se fundaría la nueva ciudad de Guatemala. A la destruida ciudad, la autoridad civil la reconocería 13 años después como villa de la Antigua Guatemala, pues se reconstruyó parcialmente, dado que las autoridades reales y religiosas se trasladaron a la nueva capital.

---

20. José Omar MONCADA MAYA, En torno a la destrucción de la ciudad de Guatemala, 1773. Una carta del ingeniero militar Antonio Marín, en *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Barcelona, España, vol. VIII, núm. 444, 5 de mayo de 2003. Consultado en http://www.ub.es/geocrit/b3w-444.htm

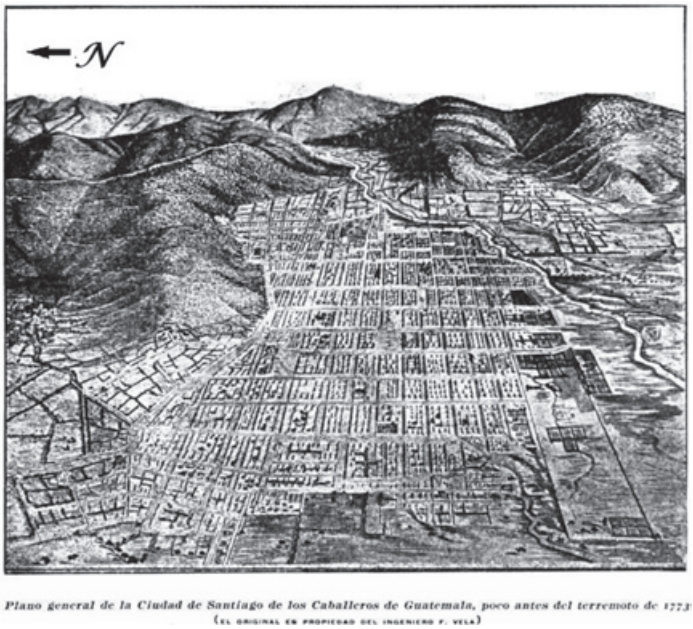


Figura 3. Mapa de la Antigua Guatemala poco antes de 1773, elaborado por el ingeniero Francisco Vela, 1900.

Los lagos de México

Entrando de lleno a los 'Libros' de la *Rusticatio*, el primero de ellos está dedicado a Los lagos de México. Sin embargo, previo a ello, da una especie de resumen de los temas que tratará a lo largo de su obra:

> Lléname a mi el placer —amor de la tierra natal— de visitar las patrias campiñas siempre en flor, y con amigos de todas partes recorrer en piraguas los lagos mexicanos, los amenos huertos de Flora. Contemplaré la cordillera del Jorullo —reino de Vulcano—; los manantiales cristalinos que se despeñan de las alturas; el zumo de grana, así tirio como indiano. Luego a las ciudades del castor me encaminaré armado de flechas y con la barreta a las minas; cuajaré en moldes de barro la miel de la caña, y después de ir tras los rebaños esparcidos por la comarca y en pos de las fuentes, celebraré los pájaros, los cubiles de las fieras y enseñaré los juegos.[21]

21. LANDÍVAR, pp. 7-8.

La ciudad de México, que alguna vez fue dominada por los indígenas, era gobernada por los españoles desde 1521, 'y su imperio rige la ciudad', se halla rodeada de varios lagos. Dos ciudades que se hallan a su ribera dieron nombre a los dos lagos más importantes: Texcoco y Chalco. "La argentada Chalco más cautiva a los moradores, porque en sus puras ondas prosperan las mieses y, entretejidos de arboledas, deliciosos jardines: brillante gloria del lago...". Es decir, es el lago de agua dulce, en contraste con las aguas salobres del de Texcoco, y donde los antiguos indígenas cultivaron las famosas chinampas.

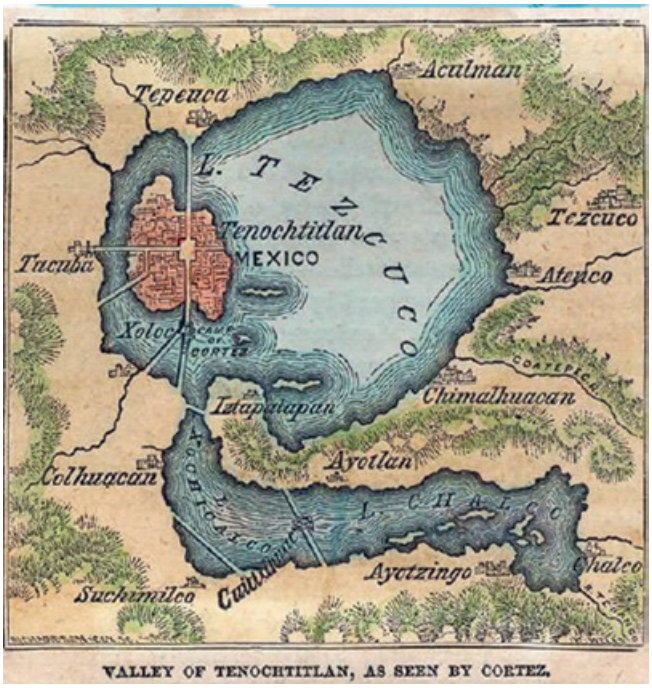


Figura 4. Los lagos de la cuenca de México.
https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1809/1798.

Destaca la presencia de manantiales en el lago, "en medio de sus aguas brota una clarísima fuente que no enturbian las doradas arena de las orillas, ni la afea el limo cenagoso de los cercanos sembradíos", y es que dichas fuentes soportan hasta nuestros días el cultivo de las chinampas, pese a que en el pasado siglo se captaron la mayor parte de ellas para satisfacer la necesidad de agua de una ciudad de México en crecimiento.

Pero, ¿cómo es que surgen esas fuentes a tan grande altura? Landívar presenta algunas teorías al respecto:

1) "que el aire, soterrado en ocultos socavones, con el frío invernal se condensa en gotas, que integrarán después las aguas saltarinas sobre la pradera";

2) "el agua del mar deslizándose por las cavernas tenebrosas, a través de angostos resquicios, busque respiraderos y dejando la sal y el detestable sabor en los filtros de la tierra, irrumpa en los campos, colme fuentes y lagos y vitalice las aguas con su fresca dulzura"; y

3) "más seguramente, que los refrigerantes veneros se derivan de las altas cumbres grávidas de lluvia y hielos. Tal opinión es tenida como la más sólida... Pues aunque el campo se interponga entre las eminencias y las aguas, y ninguna colina se eleve en la pradera despejada, cumbres gemelas se levantan a las estrellas... coronadas de nieve, que endurecida por el glacial soplo se endereza a lo alto. Poco a poco derretida por los vientos y la vehemencia del Sol, resbalando en las laderas se cuela por escondrijos, hasta que, convertida en súbito enjambre de gotas irrumpe y triunfa de las aguas palustres."[22]

Otro tema de interés, y que dio lugar a cierta polémica, fue si las chinampas eran flotantes o no. Y ello surge en la época prehispánica, de la solicitud de un tributo que impone el "rey de Atzcapotzalco" a los mexicas, pues "Deberían ofrecerle olorosos huertos flotantes enriquecidos de frutos y cultivado verdor"; para ello, Landívar nos da una detallada descripción de la formación de las chinampas:

> Unos arrancan fáciles ramas de flexible mimbre, otros cargan las chalupas, y otros se llevan, a remo, las cargadas... todos a una acuden a tejer tapetes de mimbre, a manera de largas esteras, que extienden junto a los muros, y lanzan las ya tejidas, a la abierta laguna... de modo que, entre ellas, queden numerosos caminos. Más para que los vientos enemigos no disipen sus intentos, ni los arrebate el agua... sujetan con jarcias las esteras de mimbre a puntales de nudoso roble, clavados en el fondo[23]... [posteriormente] retornan a los alegres campos... y excavan por las tierras sembradías sacando fértiles terrones para las semillas... Luego los jóvenes cargan las chalupas de terrones con césped y... llegándose a las esteras extendidas en las ondas, vacían sobre aquéllas los terrones recogidos... y confían húmedas semillas a las fructífera tierra.[24]

22. R. LANDÍVAR, p. 11.
23. En realidad no es roble, el árbol que utilizaban, y aún utilizan, es un sauce, conocido localmente como ahuejote (*Salix bonplandiana*).
24. R. LANDÍVAR, p. 12

Hay otros autores que reafirman lo señalado por Landívar; así, el padre José de Acosta, en su *Historia natural y moral de las Indias*, escribe:

> Los que no han visto las sementeras que se hacen en la laguna de México, en medio de la misma agua, tendrán por patraña lo que aquí se cuenta, o cuando mucho creerán que era encantamiento del demonio, a quien esta gente adoraba. Mas en realidad de verdad, se ha hecho muchas veces hacer sementeras movedizas en el agua, porque sobre juncia y espadaña se echa tierra, y allí se siembra y cultiva y crece y madura, y se lleva de una parte a otra.[25]

Finalmente, mencionamos que dedica varios párrafos a mostrar como los indígenas realizaban la pesca en el lago de Chalco, así como la captura de aves en ambos lagos.

El Jorullo

En el segundo libro, dedica unas páginas a describir la aparición de un nuevo volcán en la Intendencia de Valladolid[26], ocurrida el 29 de septiembre de 1759.

En el hoy estado de Michoacán, "Un valle existía, llamado con el viejo nombre de Jorullo, que se derramaba por anchurosas tierras muy a propósito para la ganadería y el cultivo de la caña...". Landívar nos cuenta que existían hatos de ganado vacuno, caballar y ovejas para la producción de lana; aves domésticas, como ánades, el ganso graznador, gallinas, pavos —conocidos en México como guajolotes— y palomas. Destacaba en el valle la presencia de una rica hacienda, del mismo nombre. Y aquí es donde entra una leyenda: Apareció un anciano desconocido, "cubierto de pobre vestido y grosera capa, solemne su barba nevada y venerable la faz", que se dirigió a los campesino, diciendo: "Un tiempo vendrá, crudelísimo, después que la Luna haya cumplido siete vueltas y el otoño igualado las oscuras noches y los días, en que Vulcano soltará desenfrenados furores sobre estas campiñas y el valle quede consumido por el fuego. Contemplo como ruedan por el llano los ígneos peñascos, pavorosos peñascos, y al Jorullo sumergido en vasta ruina".[27]

25. Cfr. R. LANDÍVAR, *op. cit*., p. 13.
26. Véanse las páginas 21 a 32. Es interesante recordar que es en territorio michoacano donde han "nacido" los volcanes más jóvenes de México. En Jorullo en 1759 y el Parícutin en 1943.
27. R. LANDÍVAR, p. 23.

Se divulgó en la región el funesto pronóstico y, ante la próxima destrucción del Jorullo, los labradores deseaban abandonar la región cuanto antes. Ante ello, el hacendado arenga a los pobladores, tratando de apaciguar sus temores. Poco a poco la calma vuelve, pero al paso del tiempo,

> brama la tierra y con ronco fragor resuenan pavorosamente las cavernas a lo lejos, y hasta la llanura, siempre entregada a la paz de las faenas, retumba de noche y día, estremecida por las ensordecedoras detonaciones... viéronse trepidar el profundo valle, el bosque, las alturas; moverse las casas y el templo, y balancearse las pequeñas chozas con terrible vaivén... Crujieron entonces los techos, requebrajáronse las habitaciones, las chozas se derrumbaron con aparatosa caída, y hasta pareció que al enarcarse la tierra, el templo de sólido mármol se levantaba a lo alto...[28]

> Ahora sí, la gente huye, encabezados por el cura del lugar, cuando la tierra con horripilante fragor, vomita hasta las estrellas, furibunda, llamaradas propias del Etna, inmensos enjambres de cenizas, pavesas bituminosas, y paga todo el cielo con profunda oscuridad...furibundo vibraba tantas antorchas por el ancho cráter y con tan poderoso ímpetu, que sobrepasaban las elevadas nubes y enrojecían de luz purpúrea las ciudades remotas. Y hasta las cenizas, atravesando los aires, agobiaron de temor por donde quiera, a pueblos distanciados.[29]

Hasta aquí Landívar. Humboldt ha sido referencia para información de la erupción del volcán de Jorullo, toda vez que pudo visitar la región durante su viaje por Nueva España, a principios del siglo XIX; sin embargo, en esta ocasión complementaremos brevemente la información información proporcionada por el monje capuchino fray Francisco de Ajofrín, menos conocido que el barón prusiano, pero que también visito el volcán 30 años antes que éste.[30]

En primer lugar, a diferencia de Landívar, él si nos da la fecha de la erupción: la madrugada del 29 de septiembre de 1759, día de san Miguel. Ajofrín visitó el Jorullo —él lo llama Xurullo— en junio de 1764. En esos años, el volcán estaba ya en sus

28. *Ibid*. pp. 24-25
29. *Ibid*. pp. 26-27. Se dice que la ciudad de Pátzcuaro, a 40 millas del Jorullo, se iluminaba con sus llamas, mientras que, en Querétaro, a 150 millas, se recogía ceniza en sus calles.
30. https://historicas.unam.mx/comunicacion-publica/proyectos-especiales/la-erupcion-del-jorullo. Véase también *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el p. Fray Francisco de Ajofrín*, México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 1964, 2 vols.

últimas fases de actividad, pero aun con erupciones y exhalaciones de ceniza casi a diario.

> Yo llegué al Almacén, distante una legua[31] del volcán, como a las cinco de la tarde, y se oscureció tanto, que fue necesario encender la luz para rezar maitines... todos los días... despide el volcán tales remolinos de ceniza y arena menuda, que oscurece el cielo y queda la tarde como una noche lóbrega y oscura, extendiéndose la ceniza a 4 leguas en circuito con un olor azufroso...[32]

Señala Ajofrín que visitó el Jorullo por "la curiosidad y de ver y examinar por mi mismo las maravillas del volcán". Buscando una explicación a su origen, señala: "Dicen que este volcán es no solo de fuego, sino de aire y agua (y en términos físicos le llamaremos por ahora pirofilacio, aerofilacio e hidrofilacio)", siguiendo las teoría de Kircher, como igualmente lo hizo Landívar. Para él, eran válidas las dos primeras, no así su origen acuoso, pues "los ríos de aguas calientes 'sulfúreas, bituminosas, saladas y mixtas' que corrían desde el volcán, en realidad nacían fuera del cráter y tal vez eran originadas por la lluvia que cae sobre sus cenizas o bien por manantiales que se abrieron por los terremotos que ocasionó su explosión".

Podemos concluir con Ajofrín: "Antes era un paraíso; ahora es un infierno. Antes había muchas sabandijas; ahora ninguna. Antes era tierra caliente, ahora, templada. Antes no había rocíos; ahora los hay abundantes. Antes los pastos eran ásperos y fuertes; ahora suaves y dulces. Donde antes había peñas, ahora no se ve ninguna; donde antes era llano, ahora es monstruoso."[33]

La última erupción se registro en 1774, poco después de la visita de Ajofrín, cinco años después de la erupción; sin embargo la región de la Huacana, donde se ubica el volcán, debió espera hasta la primera década del siguiente siglo para recuperarse.

Como colofón señalamos que mientras estaba en Bolonia, Landívar vivió un fuerte terremoto: "de repente crujieron las vigas, sonaron ruidos en los hondos cimientos de la casa, se balanceó el piso, vaciló el techo. Y Bolonia, que en pie se mantuvo firme durante largas edades, pareció que iba a ser subvertida desde su raíz...". Y acorde con su aceptación de los pirofilacios, nos dice:

---

31. Aproximadamente cinco kilómetros.
32. Apud. https://historicas.unam.mx/comunicacion-publica/proyectos-especiales/la-erupcion-del-jorullo.
33. *Ibid*.

> Sucedió que el Vesubio roído de ponzoñoza envidia implacable, tras de haber conmovido tantas veces a Nápoles... se dolía de ver en pie nuestra ciudad con sus torres y alcázares. Por lo cual, buscando poco a poco por los reinos subterráneos sutiles entradas, dio al fin, infernalmente astuto, con los vestigios de la vena sulfúrea, hasta que logro penetrar a una caverna boloñesa.[34]

Vale decir que la distancia que separa a Bolonia de Nápoles es de 575 kilómetros, aproximadamente, por lo que era materialmente imposible que el Vesubio fuera el causante del terremoto.



Figura 5. Francisco de Ajofrin, Vista del Volcán de Xurullo. https://historicas.unam.mx/comunicacion-publica/proyectos-especiales/la-erupcion-del-jorullo.

Las cataratas guatemaltecas

En el tercer libro, Landívar nos devuelve a Guatemala, donde cantará a sus ríos y a sus cascadas. El problema es que nos describe el territorio, pero, en términos tan generales, que no da nombres o ubicaciones que permitan localizar los elementos descritos.

34. *Ibidem*.

Pero antes de hablar de las aguas, describe la ciudad y nos cuenta un poco de su fundación. Dice:

> Hubo una desdichada ciudad, Guatemala, de dulce cielo y populosa, rica de aguas y ubérrima en frutos. Fundóla el indio en medio de un delicioso paisaje a la falda de monte inaccesible... En medio de ellos y al pie del alto monte, nacía de entraña rocosa un limpio chorro... luego que los hispanos dominaron el reino... una inundación agravada por los aluviones del monte se tragó templos, casas y toda la ciudad.

Es decir nos habla de un primer asentamiento, prehispánico, donde se establecieron los conquistadores, y que el 10 de septiembre de 1541 fue destruido por una gran inundación. Ello obligó al traslado de la ciudad "en medio de un valle muy a propósito...", y es cuando se funda la ciudad de Santiago de los Caballeros, ciudad de españoles, toda vez que los indígenas mayas decidieron permanecer en las ruinas del antiguo asentamiento.

La nueva ciudad se extendía "en amplio círculo, con trazo de calles a cordel, al abrigo de graves pestilencias y libres se sufrir hostigada por el excesivo calor y los helados vientos boreales... Airosos templos sobre labradas columnas... resplandecían ornamentadas de oro... casas embellecidas con magnificencia, los campos lujuriosos y el destilar de las fuentes sobre las praderas...".

"Pero a la infeliz ciudad le esperaba la destrucción". Como ya señalaba, el 29 de julio de 1773, ante un terrible terremoto, la ciudad "se tambalea hasta no quedar un techo sin derrumbarse. Caen templos y casas y no queda un solo paso por las calles obstruídas por el rodar de los escombros". A ello se une un torrencial aguacero, que provoca "con fangosa inundación todas las riquezas, sepultándolas en lodo y agua".

Era hacia el occidente de la ciudad que se encontraba una "caudalosa corriente que nunca deja de fluir, regando con riachuelos errantes la vertiente sur... Se halla cubierto... de un bosque enmarañado de ramajes y envuelto en densas sombras".

Hacia el sur se ubicaba la aldea de San Pedro Mártir (que no se pudo localizar en ningún mapa, por ser probablemente muy pequeña); por el clima dominante "la infestan el zancudo, la mosca y la araña maligna". Muy cerca, "se rasga la tierra, abriéndose una enorme y profunda barranca, el la cual se precipita un río estrellándose contra los peñascos y se ven agrias rocas que figuran cóncavas cavernas... nadie puede escudriñar tan admirables escondrijos, si no se descuelga por escalas al valle profundo...". Ahí se encuentra una gran caverna "que es grande como un monte...

difundidos por el ámbito cóncavo, penden conos pétreos de la bóveda aérea con el vértice apuntando a la tierra". Con florido lenguaje nos describe como la corriente, por la áspera pendiente, presenta varios saltos.

Concluye señalando: "Esta cuenca vence en hermosura a todos los prodigios: nunca deja de ofrecer a las pudorosas ninfas escogidas sombras, siempre fragantes de balsámica vegetación agreste, sinfónicas con las dulces tonadas de los pájaros".

Las fuentes

El último libro que deseo comentar aquí es el número 12: Las fuentes. Inicia señalando: "No es mi preocupación el ir tras los precipitados ríos de violentos oleajes, que devastan los campos de maduras mieses. Arrebátanme a mi los manantiales que se dilapidan eternamente desde el risco nevado y arrullan a las ninfas en sus márgenes abrigadoras".

Es uno de los libros más diversos, geográficamente, pues nos habla brevemente de once manantiales: uno al norte de la ciudad de México, en la sierra de Guadalupe; otro "cerca del caserío de humilde aldea llamada Zapopan", sin ninguna otra referencia que permita identificarla; cuatro fuentes en el hoy estado de Michoacán, algunas de las cuales siguen funcionando como balnearios: la Tzaráracua, muy cerca de la ciudad de Uruapan, Chucándiro e Ixtlan, que son aguas termales, y Quinceo, todos muy cercanos a la ciudad de Valladolid, hoy Morelia; Temapachi (hoy Temapache), en la Huasteca veracruzana; y Tehuacán, en Puebla.

El primer caso, es un antiguo manatial "de aguas gaseosas, alcalinas y ferruginosas", localizado al pie del cerro del Tepeyac, donde más tarde se construiría la Basílica de Guadalupe. Landívar nos dice:"por aquel lugar salta un arroyo salado entre las arenas, mezclando sus aguas con impuras heces de limo, que con la suciedad apartan del álveo las sedientas fauces. Pues los labios de aquella fuente absorben ingratos humores en los campos que se contaminan con agua salada...". Sin embargo, esa fue la ubicación donde, se dice, se dio la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe. A partir de ello, la calidad de las aguas cambió, y llegaban hasta ellas los indígenas a lavar sus heridas, atribuyéndole propiedades curativas, por lo que, sobre el manantial se construyó una primera capilla, que no era más que un refugio sobre un pozo "milagroso". Sin embargo, recibía tantos penitentes y personas que buscaban curas, que se decidió la construcción de una nueva capilla, a cargo de uno de los arquitectos de mayor renombre en el virreinato, Francisco de Guerrero y Torres; la obra inició en 1777 y concluyó en 1791, desde entonces es conocida popularmente como la Capilla

de “El Pocito”. Como dato complementario, se trata de la única iglesia circular del siglo XVIII en México

La fe de los católicos determinó que esas agua eran saludables, y todavía en el siglo XX se consumían por la población creyente.



Figura 6. Capilla del Pocito, Ciudad de México.

La segunda fuente es “un dulce riachuelo que se desparrama cerca del caserío de humilde aldea llamada Zapopan”. Sin especificar su posible localización, si indica su “árida extensión... [que] no bastaría el Danubio a refrescarlas”. Allí, junto al poblado, se encuentra una caverna, “inundada oquedad”, producto de la condensación del agua en las rocas, que pareciera que llueve dentro de ella.

> De aquí que lluvia densísima llene los ámbitos de la caverna, más cayendo de lo alto de la manante bóveda... desmenuza por el aire en tenues gotas su caudal... en cristalina corriente, que con impetú ciego atraviesa la hoya.

Las siguientes dos fuentes las ubica en el hoy estado de Michoacán. Lo interesante es que en ambos casos, todavía hoy estan vigentes dichos manantiales y han dado lugar a balnearios, como es el caso de la Tzaráracua y las aguas termales de Chucándiro.

La primera se localiza a una distancia aproximada de diez kilómetros al sur de la ciudad de Uruapan. “el agua con violento brío rompe la entraña roqueña de la tierra, y en fuga de las cavernas pavorosas, por nueve bocas de abertura de tres palmos, no separadas entre sí por mucho espacio, brota en arcos de plata...”

Y es que Tzaráracua (cedazo en lengua purépecha) son en realidad varias caídas de agua, con una una cascada principal de, aproximadamente, 40 metros de altura, que da nombre al lugar. Pero no es un manantial, como señala Landívar, si no que es el río Cupatitzio, que nace a una distancia de siete kilómetros, y allá sí, de varios manantiales.

Pero, volviendo a la Tzaráracua, nos dice Landívar

> El agua del río volando por el aire se precipita a esta hondonada, con amenazadora caida... y como el duro peñasco suprimiendo su barrera aquí y alla se raja de lado a lado con incontables hendiduras, a manera de cedazo taladrado tupidamente por alguna punta... De aquí que el peñasco briosamente lance a los aires, jugueteando, el contenido caudal separado en tantos chorros cuantas grietas se abren en el pétreo muro.



Figura 7. La Tzaráracua, Michoacán.
https://visitmichoacan.com.mx/experiences/la-tzararacua/

Posteriormente trata de un manantial de aguas termales en el pueblo de Chucándiro, al norte de Valladolid.

> Se dice que con su curso violento taladrando un secreto canal a través de las entrañas de aurífera roca, penetra a la mina con gran atrevimiento. Después de haber visitado los reinos del torvo Plutón, el aúreo manantial se precipita por ancha boca, arrojando de las fauces roqueñas no una corriente fresca,buena para refrigerar los fértiles frutos del campo, sino que irriga las tierras con arroyos de agua hirviente, de modo que en ella se pueden suavizar los manjares, ablandar las carnes, y arrancar la piel de los costados de un toro.

Ya en la superficie, estas aguas sirven para regar los fértiles campos cercanos. "No apetece el campo las lluvias de grávidas nubes, ni las aguas turbias del turgente Nilo, hasta tanto que el pozo lo riegue con sus dóciles riachuelos".

Pero la población local sabía que dichas aguas tenían usos medicinales, y para ello "construyó unas termas junto a las aguas vaporizantes", y cuando pierden su calor, "sumerge en ellas varias veces los miembros hasta que salga el mal del cuerpo quebrantado; a no ser que la fiebre roedora consuma las entrañas con lento ardor, pues entonces, aquellas aguas apresuran la ruina de los aquejados de tal enfermedad y los hunde en muerte acerba".

Pero, la población también aprovechaba de forma práctica el manantial: "la tierra taladrada por numerosos agujeros alrededor del pozo, incandescente, ya vomita ardientes aguas... Y cada abertura, próvida siempre, socorre a los pobres vergonzantes de precioso limo que espuma con abundancia, y bueno para lavar la ropa... el límpido manantial hirviendo impetuosamente, te dará jabón, agua y segura medicina".

La siguiente fuente la ubica en Actipan, sin dar mayor información de donde se localiza. En este caso, asumimos que sus testigos no fueron muy veraces, pues mezcla información de dos localidades muy alejadas entre sí, pero que tienen mucha semejanza en el nombre. Por un lado, existe la localidad de Actipan, en el hoy estado de Puebla, que podría ser la ubicación por la referencia que hace a la presencia del mármol: "Nada, sin embargo, embellece con mayor gracia los campos occidentales como el río insigne por su nacimiento y copiosa corriente [del] antiguo pueblo de Actipan. Debajo de éste... se descubre una ingente cavidad entre níveos marmoles, erizada en torno, aquí y allá de eminencias y peñascos". Esa región, en el valle de Puebla-Tlaxcala, es famosa por la presencia de ónix y mármol, de la que se producen diversas artesanías. Sin embargo, es una zona plana, semiseca, donde no existe forma de que exista un manantial acorde con la descripción que hace más adelante:

> De las rocas nevadas, a través de grietas escarpadas, manan resonantes los torrentes que llenan la enorme hondonada con su clara corriente y baten la concavidad con grato rumor... Despues que el río baña las peñas musgosas con sus cristalinas ondas, resbalando con ancha corriente ofrece camino a las embarcaciones que vienen de alta mar... regando bosques ora a la derecha, o prados a la izquieda, hasta que dividido toca el océano...

Ello nos indica una localidad veracruzana denominada Actopan, que se corresponde de forma más correcta con la descripción. Además de que ahí se encuentran las fuentes que dan origen al río del mismo nombre, que desagua en el Golfo de México. La referencia a las rocas nevadas es porque se encuentra relativamente cerca de dos importantes volcanes: el Cofre de Perote o Nauhcampatépetl, y el Pico de Orizaba o Citlaltépetl —el más alto de México—.

Con el siguiente manantial regresa a Michoacán, en el pueblo de Ixtlán (hoy Ixtlán de los Hervores), donde se localiza otra fuente de aguas termales, y que se caracteriza por la presencia de un geiser, y que describe muy brevemente, con fórmulas usadas en las otras fuentes termales.

Y de nuevo vuelve al oriente del reino, donde ubica un manantial en la región conocida como la Huasteca, en el cerro denominado Temapachi (Temapache), en el hoy estado de San Luis Potosí.

"Brota del seno de la tierra encantadora una fuente serena, de agua pacífica, y sutil susurro; lanzada por la cumbre del alto cerro de Temapachi le riega al resbalar sus laderas primaverales". Pero en época de fuertes lluvias —es una región que se ve afectada por los ciclones tropicales en parte de verano y otoño—, "la onda encolerizada subitamente se enciende en ira desenfrenada". Sin embargo, Landívar señala que la "inquietud" de las aguas se atribuye al ruido que puede producir por el vocerío de la gente o con el uso de trompetas. Volviendo el silencio, el agua "depone su rabia y no vuelve a agitar sus ondas".

Tal vez el manantial más reconocido de los señalados por Landívar, en términos económicos sea el de Tehuacán, en términos del hoy estado de Puebla. En aquellos años coloniales "arroja[ba] entre las piedras sus aguas más leves que las hojas, y con ellas fertiliza las doradas semillas en la gleba". Nuestro autor, para ratificar su dicho, utiliza como referencia a fray Juan de Torquemada —autor de la *Monarquia Indiana* (1615)—, quien describe que lo que lo hacia extraordinario a esta fuente era la intermitencia del manantial, "porque se ve que a una hora corre... y por otra se suspende... Y es de manera este prodigio, que todas las veces que el agua asoma

por esta boca, viene bufando y enviando por delante cantidad de aire, que hace espantoso ruido".[35]

Aunque Landívar no lo señala, el agua del manantial de Tehuacán tiene un alto contenido de sales minerales, por lo que desde tiempos prehispánicos tenía un uso medicinal, y en la epoca virreinal se recomendaba para males hepáticos y digestivos.[36]

También califica de intermitente a las aguas de Nexapa, al pie del volcán Popocatépetl. "Surge en medio de la región un monte elevado... A su falda hendida, por ancha boca nace un río más puro que la plata y muy semejante al cristal, que distingue los días y las noches con su corriente, pues evita el Sol y busca la Luna", es decir, sus aguas sólo fluyen durante la noche.

Finalmente, nos habla de las aguas de Quinceo, una pequeña localidad de población indígena en la provincia de Valladolid, hoy Michoacán, conocidas por sus uso medicinal; "un monte, rebosante a través de mansas desembocaduras y poblado de cuevas... Esta linfa fluye de la alta cumbre por un helado canal, aquéll arrastra su cálida corriente a través de conductos escondidos, si no vomita su mordiente onda salada por las grietas de los peñascos".

A manera de conclusión

Deseamos reiterar que se trata de una obra escrita por Rafael Landívar en Italia, casi 15 años después de haber sido expulsado de Guatemala y más de 20 años después haber dejado la Nueva España. Por ello, la descripción, aunque rica en detalles podría ser cuestionada en muchos aspectos por su veracidad. Si bien desde un inicio señaló que la información había sido comprobada, si es posible reconocer donde describe por haber vistado los sitios, aunque él nunca señala que visitó los mismos.

Obviamente los alrededores de la ciudad de México, dado que ahí estudio e impartió clases, donde pudo visitar la zona de los lagos; aunque no hay información al respecto, es posible que haya visitado la provincia de Valladolid, por los numerosos ejemplos que muestra a lo largo del libro -el Jorullo, diversos manantiales, el azúcar, etcétera-, algunos centros mineros cercanos a la ciudad capital, en los hoy estados de México o Hidalgo. Mientras que otros lógicamente fueron por referencias escritas,

35. Cfr. R. LANDÍVAR, *op. cit*., p. 140.
36. https://www.mexicodesconocido.com.mx/tehuacan-agua-mineral.html

aunque no de sus fuente, como es el caso de los castores, que los ubica en Alta California y en Nuevo México.

En todo caso, lo más destacado es el amplio conocimiento que llegó a adquirir de los elementos del paisaje, aunque al darlos a conocer en verso, limitó mucho sus posibilidades descriptivas. El mismo, lo señala:

> He pintado hasta aquí los campos florecidos en medio de los lagos, la cólera de Vulcano, las corrientes que se precipitan de los montes, los paños teñidos en jugo multicolor, las soberbias casa de los castores y los metales arrancados del cerro. Enseñe luego a cuajar las mieles, a conocer las costumbres de los ganados, y a las orillas de los manantiales, siguiendo a las aves y fieras, y con los juegos festivos a calmar las inquietudes del espíritu.

Todo ello lo hace una figura resplandeciente de los orígenes de la ilustración novohispana, junto con sus hermanos de la comunidad jesuita novohispana.

LITERATURA Y PAISAJE EN EL PEDREGAL: HELEN Y JUAN O´GORMAN EN LA CASA CUEVA

Amaya Larrucea Garritz
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Este texto surge a partir de una serie de reflexiones en torno al *libro Mexican Flowering Trees and Plants* de Helen O'Gorman, publicado en 1961 en la Ciudad de México. La obra, con 219 páginas, reúne ilustraciones en color de 119 plantas de México pintadas por la autora y acompañadas de textos descriptivos. Contiene fichas estructuradas sobre especies de árboles y plantas con flores, cuyas imágenes se vinculan a la representación botánica en color que se vincula con información sobre las características generales, datos particulares o históricos, en algunos casos, sitios de recolección del ejemplar, su entorno y su presencia en el paisaje. No se trata de un libro con objetivos de clasificación taxonómica, tampoco de una colección de pinturas artísticas, es un libro en el que las imágenes y los textos se articulan como formas de registro de la flora mexicana, y como una invitación al conocimiento y al acercamiento a su territorialidad. Así, la identificación de especies se convierte en la oportunidad de realizar una lectura del paisaje, mientras que la selección de aquellas que decide representar fija un repertorio vegetal que se incorpora como una clave para aproximarse a la naturaleza en el territorio mexicano, y al mismo tiempo, revela la atención otorgada a algunas en particular (O´Gorman, 1961).

Considerando la conformación del libro, este capítulo plantea que el análisis de su contenido y del contexto en que surgió, abre la posibilidad de realizar una lectura ampliada del proyecto de la Casa Cueva, atendiendo al paisaje, la vegetación y la

experiencia territorial como dimensiones relevantes de su concepción. Desde esta perspectiva, el volumen no se considera únicamente como una obra editorial autónoma, sino como una forma de acercamiento para comprender la manera en que la naturaleza fue pensada, observada y traducida en formas espaciales en el horizonte de la arquitectura moderna mexicana.



Figura 1. Helen O´Gorman. *Maurandia erubescens*. Tomada de O´Gorman, 1961.

El texto se organiza en cuatro apartados. En primer lugar, se presenta una reflexión sobre las diversas formas que han asumido la ilustración y la literatura botánica en los ámbitos internacional y mexicano, con una breve revisión de las sociedades botánicas en México, incluyendo la participación de ilustradoras cuya contribución ha sido escasamente estudiada. En una segunda parte, se presentan las trayectorias de Helen Fowler O'Gorman y de su marido, Juan O'Gorman, así como datos de sus encuentros artísticos y personales, con algunos datos poco conocidos que permiten identificar la coincidencia de sus propuestas conceptuales relacionadas con el reconocimiento del paisaje y la naturaleza como ejes de pensamiento. Con la presentación de estos antecedentes, se presenta y analiza el libro *Mexican Flowering Trees and Plants*, sus objetivos, estructura y los matices que lo caracterizan como una pieza clave para comprender la sensibilidad botánica y territorial de su autora.

En la última parte se propone un análisis y reinterpretación de la Casa Cueva a partir del reconocimiento de su concepción en coautoría, entendida como un proceso de intercambio de ideas y experiencias que terminaron por definirla. Así, el conocimiento botánico, la capacidad de observación de los detalles de la naturaleza y la comprensión del ecosistema aportados por Helen resultan determinantes para explicar la concepción espacial del proyecto, en sintonía con las ideas sobre la arquitectura orgánica de Juan. Considerados en conjunto, la fusión de ideas permite comprender el paisaje de esta obra como un ejercicio que parte de la lectura, la representación, la comprensión y la integración del entorno, desde donde se propone como un experimento de habitabilidad que amplía la noción de literatura del paisaje más allá de la palabra escrita.

1. Ilustración botánica, literatura y paisaje

1.1. Trayectorias de la ilustración botánica

Desde sus orígenes, la ilustración botánica ha tenido una trayectoria extensa y cambiante, vinculada a distintos modos de conocer, representar y transmitir el mundo vegetal. A lo largo de la historia ha cumplido funciones diversas entre ellas el registro visual de plantas con usos medicinales o simbólicos en los herbarios medievales; el apoyo al reconocimiento y ordenamiento de especies en los tratados renacentistas, la contribución a la clasificación taxonómica a partir del siglo XVIII; y su papel como acompañamiento de la exploración científica y del relato de viaje durante el siglo XIX.



Figura 2. John James Audubon. *Broad-winged Buzzard,* en *The birds of America*. No.2, Pl10. 1879-1838.

La ilustración botánica no se ha definido por una única finalidad y su papel se ha desplazado según los contextos científicos, históricos o culturales en los que se produce. Por citar algunos ejemplos, las ilustraciones botánicas al óleo de Marianne North en el siglo XIX buscaban ser testimonio de la diversidad de los múltiples paisajes, condiciones climáticas y geografías del mundo que visitó. Por otra parte, los trabajos de Pierre-Joseph Redouté, caracterizados por su rigor en la representación botánica, fueron destinados al goce estético y a la difusión del conocimiento sobre las plantas entre personas no especializadas. Incluso las láminas de John James Audubon ampliaron los objetivos de la ilustración botánica, en este caso especializada en fauna, particularmente aves, al incorporar textos que describen su experiencia, así como las características y hábitos de las especies.

Por su parte, la ilustración botánica en México tiene una trayectoria particular, aunque no ajena a las tendencias internacionales, también marcada por condiciones históricas e institucionales locales. Los primeros registros visuales de la vegetación mexicana son resultado de la expedición del protomédico Francisco Hernández (1571–

1577), cuyas láminas, presuntamente realizadas también por pintores autóctonos, retrataron plantas medicinales y comestibles del territorio mexicano. Aunque la mayor parte de ese conjunto se perdió o dispersó tras el incendio de El Escorial en 1671 y hoy solo sobreviven copias fragmentarias, aquellas láminas, realizadas mediante la combinación de técnicas indígenas y naturalismo europeo, inauguraron un modo de representar la flora basado en la observación anatómica y en el registro etnobotánico (Bleichmar, 2017).

Esta tradición alcanzó un nuevo auge en la última parte del periodo virreinal con la Real Expedición Botánica a Nueva España, dirigida por Martín de Sessé y José Mariano Mociño. Las ilustraciones generadas en este contexto fueron elaboradas por dibujantes formados entre academias europeas y espacios criollos, que inauguraron los trabajos de representación minuciosa requeridos por los proyectos ilustrados y científicos encaminados a inventariar y clasificar los recursos naturales del territorio. Las láminas botánicas fueron realizadas principalmente por Atanasio Echeverría y Godoy, con la participación de otros dibujantes como Vicente de la Cerda, José Guío e Ignacio Serrano, sin que se conserven datos precisos sobre los colaboradores indígenas involucrados en el proceso (McVaugh, 1977).



Figura 3. Anónimo. *Hedysarum grandiflorum*. Dibujo parcial. Lámina de la Real Expedición Botánica a la Nueva España. Tomada de García, 2011.

El periodo decimonónico transformó los objetivos de la ilustración botánica, al convertirla en una herramienta indispensable para describir y reconocer, con un matiz científico, los recursos vegetales del territorio mexicano. En este proceso participaron artistas y científicos como Jean-Louis Berlandier, así como los científicos y dibujantes de la Comisión Geográfico-Exploradora, quienes representaron con detalle especies vegetales y animales, además de elaborar mapas del territorio. Por su parte, el Museo Nacional y la Escuela Nacional de Agricultura produjeron colecciones gráficas propias orientadas a la sistematización taxonómica o contextualizadas con matices culturales del paisaje. Durante el inicio del siglo XX, el campo de la biología y la botánica se profesionalizó en instituciones como el Instituto de Biología de la UNAM y la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Poli-

técnico Nacional, donde se produjo un acervo especializado de láminas destinadas a la investigación, la botánica y la docencia. Esta etapa consolidó técnicas más precisas, con rigor científico, representaciones técnicas especializadas, con una colaboración directa entre ilustradores y botánicos que fueron sentando las bases estandarizadas de la producción visual de mediados de siglo. (Germán, 1995).

Mientras, en el ámbito internacional, la ilustración botánica se integró también en libros no especializados, destinados a un público amplio que consideraron lineamientos de apreciación estética y vocación divulgativa, destacó buena parte de la producción botánica moderna, como muestran las obras de Mary Vaux Walcott o Margaret Mee (Blunt y Stearn, 1994; Lack, 2001). En este contexto, la producción editorial de la flora mexicana participó igualmente de este horizonte híbrido, incluyendo obras como *Mexican Plants for American Gardens* de Cécile H. Matschat (1935), con una vocación hacia las técnicas hortícolas y dirigida a un público amplio, o *A Selected Guide to the Literature of Flowering Plants of México* de Ida Kaplan Langman (1949), dedicada a recolectar la bibliografía botánica del país sin ilustraciones. En este contexto se inscribe *Mexican Flowering Trees and Plants* (1961) de Helen O'Gorman, una obra que además de documentar diversas especies presentes en México y de ilustrarlas, propone a la vegetación como experiencia perceptual dirigida a lectores interesados en las plantas, el territorio y la jardinería.

1.2. Las sociedades botánicas en México

Durante el siglo XX, el desarrollo de la botánica en México no se limitó al ámbito universitario formal, sino que se articuló también a través de sociedades científicas y asociaciones especializadas que funcionaron como espacios de intercambio entre investigadores, ilustradores, horticultores y aficionados. Estas organizaciones desempeñaron un papel relevante en la circulación del conocimiento botánico, en la consolidación de comunidades disciplinares y en la producción de materiales impresos, donde la ilustración mantuvo una presencia constante como herramienta de apoyo al trabajo científico (Germán, 1995).

La Sociedad Botánica de México, fundada en 1941, fue en la época el mayor difusor del conocimiento y los estudios botánicos en el país. Además de sus publicaciones, realizó proyectos de clasificación que contribuyeron a ampliar el estudio de la flora mexicana. Se afiliaron importantes investigadores especialistas en diferentes áreas, entre ellos Faustino Miranda y Maximino Martínez. Estuvo ligada estrechamente al Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya que muchos de sus miembros estaban adscritos a este. Entre sus miembros también se

consideraron socios protectores y socios residentes, lo que permitió ampliar su base más allá del ámbito estrictamente académico (Cuevas y López, 2009). La publicación de su Boletín fue el medio más eficiente en la difusión de estudios taxonómicos y florísticos, y en muchos artículos la ilustración botánica, compuesta por dibujos analíticos, láminas esquemáticas y representaciones comparativas de especies, acompañaron a los textos.

En un contexto de creciente interés por las cactáceas, consideradas un grupo botánico representativo del paisaje mexicano, en 1956 fue fundada la Sociedad Mexicana de Cactología. Participaron en su formación tanto científicos especializados como coleccionistas y aficionados, destacando entre ellos Helia Bravo Hollis, Hernaldo Sánchez Mejorada, Eizi Matuda, Carlos Chávez, Juan Balme y Dudley B. Gold. El conocimiento que poseían sobre este grupo vegetal contribuyó de manera definitiva a consolidar su aprecio. Esta sociedad estuvo directamente relacionada con la presentación de la idea de construir un Jardín Botánico de la UNAM, particularmente para la colección de cactáceas. Sus boletines y memorias difundieron descripciones taxonómicas, notas de campo y registros de distribución, acompañados principalmente por dibujos botánicos lineales y esquemas morfológicos orientados a la identificación y comparación de especies (Cuevas y López, 2008).

Las sociedades fundadas en este periodo, muchas de ellas activas hasta la actualidad, contribuyeron al fortalecimiento de una cultura de valoración de la riqueza vegetal del país al impulsar el estudio sistemático y la difusión de la investigación botánica. Al hacerlo, consolidaron un espacio amplio de comunicación entre la ciencia especializada, el interés y conocimiento social y la divulgación, en donde la ilustración botánica continuó desempeñando un papel central en la construcción del imaginario de la riqueza natural mexicana.

1.3. Las ilustradoras botánicas en el ámbito académico

Con la institucionalización de las ciencias biológicas, característica de la primera mitad del siglo XX, la tradición ilustrativa amplió sus objetivos. Fue central el establecimiento de estándares gráficos dentro de los espacios de dibujo científico que permitieron la producción de láminas necesarias para los estudios taxonómicos y botánicos especializados.

Por mucho tiempo poco reconocido, un capítulo indispensable en la historia de la ilustración botánica mexicana es la labor de las ilustradoras científicas, especialmente aquellas vinculadas al Instituto de Biología de la UNAM. Participaron, entre

otras, María del Carmen Bolaños, Clara P. Millán, Blanca L. Morel, F. Ventura, Irma Villanueva y María Luisa Ponce, quienes generaron la mayor parte de las láminas que acompañaron descripciones taxonómicas, floras regionales y estudios morfológicos (Cuevas y López, 2008). En este trabajo continuó, en tiempos más recientes, Elvia Esparza, cuya labor en el Instituto de Biología produjo una ilustración científica rigurosa, vinculada a la investigación, a la formación académica y a la difusión de la cultura (Meza, 2023).

Se debe mencionar también a las ilustradoras adscritas a la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional, entre ellas Beatriz C. de la Garza, Isabel González y Leticia de la Campa, quienes son autoras de ilustraciones de plantas útiles, medicinales o tóxicas, así como de materiales destinados a la enseñanza. La producción de imágenes botánicas dibujadas por mujeres con información visual precisa ha sido indispensable para la identificación de especies y para el desarrollo de la botánica, aunque su trabajo prácticamente no ha recibido el reconocimiento equivalente al que tienen los investigadores responsables de los textos científicos. Ellas conformaron un cuerpo técnico y profesional que sostuvo buena parte de la producción visual de la botánica académica en México durante varias décadas (González, 1984).

La presencia de las mujeres en el ámbito de la ilustración botánica dentro de las instituciones científicas no fue un fenómeno casual, sino parte de la forma de trabajo académico que asignó a la imagen un papel auxiliar y dependiente de los textos de investigación científica. El vínculo constantemente presente entre las mujeres y las plantas ha sido comúnmente abordado desde enfoques que tienden a desvalorizar tanto la dimensión femenina del trabajo como la importancia de la vegetación y la naturaleza. Poner en valor la ilustración botánica como una práctica intelectual rigurosa y subrayar el papel central que desempeñaron las mujeres en la construcción visual del conocimiento botánico y el aprecio por la naturaleza mexicana es aún un pendiente investigativo.

Mencionar estos hechos es clave para hacer evidente y comprender la singularidad de la obra y trayectoria de Helen O'Gorman. Este libro no se inscribe formalmente en el ámbito de la ilustración botánica académica ni en las estructuras institucionales que formaron a las ilustradoras científicas. Su trabajo, en cambio, se presenta y se desarrolla desde una postura diferente, influida por su formación artística, por su condición de observadora extranjera y por su integración en el círculo cultural y artístico del país. Se suma a esto una experiencia directa a través de viajes en del territorio que le permitieron observar, registrar y representar las plantas desde una sensibilidad visual y paisajística propia.

2. Helen F. O´Gorman y Juan O´Gorman

2.1. Helen Lanpher, Helen Fowler, Helen O´Gorman (1904-1983)

Helen Lanpher nació en los Estados Unidos de Norteamérica, en Superior, Wisconsin, en 1904. Su formación artística se desarrolló en Estados Unidos, primero en Bradford, Pensilvania, y más tarde en la Universidad de Washington en Seattle, donde estudió arte y arquitectura con especialización en escultura (Thompson, 2021). Tras su primer matrimonio adoptó el apellido Fowler, con el cual firmó buena parte de su obra temprana; más adelante, al casarse con Juan O'Gorman, adoptó el apellido O'Gorman, con el que sería conocida durante su vida en México.



Figura 4. Juan O´Gorman. Boceto para *Retrato de Helen O´Gorman*, s/f. Acervo Academia de Artes, FOJO-000287.

Fue discípula de Alexander Archipenko, con quien estudió en 1931 y nuevamente en 1937, circunstancia que influyó en su aproximación formal y en su sensibilidad hacia el volumen y la materia (Thompson, 2021). Durante la década de 1930 participó en exposiciones en Los Ángeles, Chicago y en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Entre las obras registradas de este periodo se encuentra la escultura titulada *Naiad,* incluida en el catálogo de *The Art Institute of Chicago* de 1936 dando cuenta de su inserción en los circuitos artísticos estadounidenses antes de su llegada a México.

Su arribo al país respondió inicialmente a su interés por conocer la escultura prehispánica y la tradición plástica mexicana, y en este contexto fue que entró en contacto con Diego Rivera. En México produjo obra gráfica, entre la que se conocen las litografías *Recuerdo de Metepec* (1943) y *Estampa romántica* (1943), ambas conservadas desde 1999 en el acervo del Museo Nacional de Arte. (Ver figura 21).

2.2. Juan O´Gorman (1905-1982)

Juan O'Gorman nació en la Ciudad de México en 1905 y es considerado una de las figuras emblemáticas de la arquitectura moderna mexicana, así como una de las personalidades más creativas y polifacéticas del arte del siglo XX en el país. Su trayectoria fue multifacética, combinando la arquitectura, la pintura y el muralismo con una reflexión teórica sobre la integración entre arte y naturaleza, manteniendo una práctica abierta que le permitió ampliar de manera constante su campo de acción.

Estudió arquitectura en la Escuela Nacional de Arquitectura y tempranamente se sumó a las corrientes de diseño arquitectónico funcionalista de principios del siglo XX, que promovían la economía de recursos, la estética racionalista y la eficiencia espacial. En este contexto intelectual realizó sus primeras obras, entre las que destaca la conocida Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (1932), considerada una de las primeras manifestaciones del funcionalismo en México. Entre sus trabajos tempranos diseñó escuelas primarias, edificadas entre 1932 y 1934 para la Secretaría de Educación Pública, dentro de los ideales posrevolucionarios que solicitaban edificios económicos, funcionales y estandarizados.

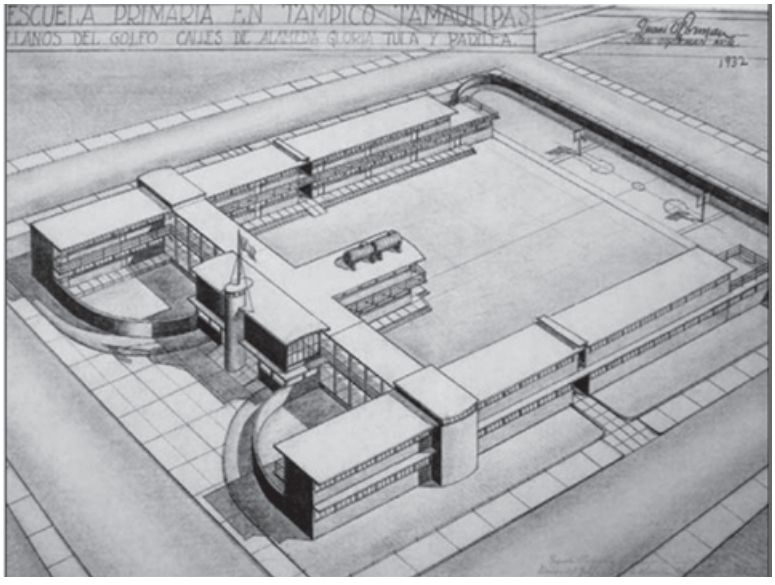


Figura 5. Juan O´Gorman. *Escuela Llanos del Golfo, Tampico, Tamaulipas*, 1934. Tomado de Olivares, 2010.

En los dibujos que se conservan de estos proyectos llama la atención la ausencia casi total de propuestas para los espacios exteriores. El proyecto se centra en el edificio

y en su funcionamiento interno, mientras que el espacio abierto se presenta plano y libre, quedando al margen del planteamiento arquitectónico, y no aparecen propuestas de paisaje, integración vegetal ni diseño de exteriores.

De forma paralela, en esta etapa, O'Gorman produjo una importante obra pictórica que más tarde se transformó en interés por la realización de murales, en los cuales experimentó con técnicas y sistemas narrativos propios del arte público de la época. Durante la década de 1930 y los primeros años de la de 1940, su pintura comenzó a explorar lenguajes más complejos, entre ellos la representación de paisajes, anunciando un distanciamiento gradual respecto al funcionalismo arquitectónico inicial.

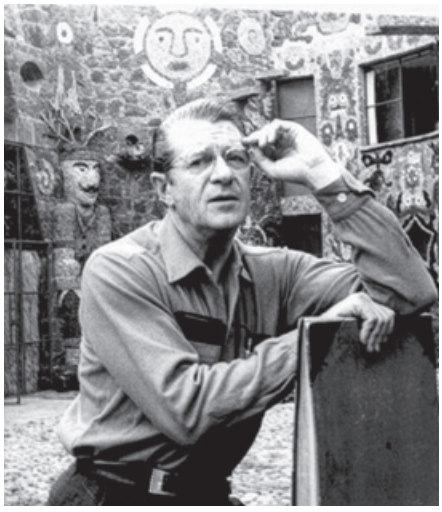


Figura 6. Autor no identificado. *Retrato de Juan O´Gorman en la casa orgánica*, s/f. Fondo Juan O´Gorman, Acervo Academia de Artes, FOJO-000051.

El proceso de cambio tiene una expresión que alcanzó particular relevancia en la propuesta para los emblemáticos murales de la Biblioteca Central de la UNAM, realizados entre 1952 y 1956, donde integró un amplio programa iconográfico sobre la historia y la cultura de México, plasmado o dibujado utilizando piedras naturales de distintos colores, que como se verá más adelante, se encargó de localizar personalmente en diferentes lugares de la República. (O´Gorman, J., 1955).

Juan emprendió un tránsito conceptual hacia la arquitectura orgánica, influido por un interés creciente en la geografía, la topografía y el territorio, así como por la influencia de algunos postulados de la arquitectura moderna. En su obra, parte de esta nueva orientación, el edificio dejó de concebirse como un objeto aislado para entenderse como parte de un paisaje específico. Esta transformación alcanzó su madurez en los proyectos construidos sobre el Pedregal de San Ángel, en particular la Casa Cueva que habitó con Helen O´Gorman.

2.3. Intersecciones biográficas y conceptuales

El encuentro entre Helen Fowler y Juan O'Gorman ocurrió en el taller de Diego Rivera, en un momento en que ambos exploraban nuevas direcciones creativas.

Helen, recién llegada a México, buscaba estudiar la escultura antigua mexicana, mientras O'Gorman experimentaba con técnicas pictóricas en el ambiente artístico de San Ángel. Su relación se consolidó con rapidez y culminó en matrimonio, formalizado mediante el registro civil del condado de Cook, Illinois, el 29 de julio de 1940, aunque O'Gorman señaló en sus memorias que la unión efectiva había ocurrido dos años antes.

Su vida en común transcurrió inicialmente en Pittsburgh, donde realizaron diversos viajes, con particular interés para este texto, las visitas a la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright. Esta experiencia es mencionada por O'Gorman como una importante influencia en su interés por las interacciones entre la arquitectura y la geografía de lugar. Alude a esta visita en su biografía y también es mencionada por Lori Ellis, hija del primer matrimonio de Helen, que confirmó la visita de ambos a Pittsburgh en el verano de 1940, cuando vivían en un pequeño departamento en South Aiken Street (Masters, 2010).



Figura 7. Juan O´Gorman, Detalle del mural *Historia de Michoacán* en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra, 1941-1942.

Para acercarse a este periodo, resulta informativa la lectura de la novela de Hilary Masters, *Shadows on a Wall. Juan O'Gorman and the Mural in Pátzcuaro* (2010), que incorpora datos que le dio Lori Ellis en una entrevista. El texto relata, cómo Edgar Kaufmann Jr. encargó a Juan O'Gorman un mural cuyos bocetos no fueron aceptados. Como forma de pago por ese trabajo, que no se realizaría, Kaufmann financió la realización del mural *Historia de Michoacán*, pintado por O'Gorman entre 1941 y 1942 en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra, en Pátzcuaro, donde el artista se autorretrató junto a su esposa.

Ya en México, ambos coincidieron en 1943 como expositores en la Sala de Pinturas de Bellas Artes: Helen presentó el óleo *Lago de Pátzcuaro* y Juan exhibió *Fosiliario*, en la misma técnica (Fernández, 1944). En el país compartieron recorridos por el territorio que se tradujeron en prácticas comunes de observación del paisaje. En estas

visitas, realizadas algunas veces de manera conjunta y en otras por separado, Juan se dedicó a la localización de aproximadamente 150 piedras de distintos colores destinadas a los murales de la Biblioteca Central, mientras que Helen recolectaba y registraba plantas para la ilustración de su libro. Esta experiencia de inmersión en los paisajes de México, alimentaron procesos creativos distintos pero concomitantes: por un lado, la consolidación de la obra botánica de Helen, basada en la observación directa y en una atención sostenida al paisaje, por otro, la elaboración por parte de Juan de una concepción artística y arquitectónica en la que la naturaleza fue adquiriendo un papel estructural y conceptual.

3. El libro de Helen como acercamiento a una lectura del paisaje

3.1. El sentido del libro y sus propósitos

Publicado en 1961 en la Ciudad de México por Ammex Asociados y editado por Ella Wallace Turok, el libro de Helen constituye como se ha señalado, una obra singular dentro del panorama de la literatura botánica y cultural de su tiempo. Contiene ilustraciones en color de 119 plantas de México pintadas por la autora y acompañadas de textos, una introducción, un glosario, índices y bibliografía. Esta última, es amplia y contiene títulos relacionados a temáticas de carácter botánico, libros históricos o estudios culturales sobre jardines y plantas, apareciendo entre ellos los firmados por científicos con quienes tenía relación. El glosario ayuda a comprender conceptos técnicos para no especialistas. La obra se sitúa deliberadamente fuera de los formatos académicos especializados poniendo a la luz un acercamiento visual y narrativo orientado a un público amplio interesado en las plantas.

Tiene una estructura que responde a una organización por características comunes que están distribuidas agrupadas en árboles, arbustos, enredaderas, epífitas y parásitas, herbáceas, suculentas y cactáceas. Esta clasificación, aunque cercana a criterios botánicos se propone facilitar la lectura y el reconocimiento de la vegetación desde un lenguaje accesible. El libro está escrito en inglés y emplea medidas en pulgadas mostrando su vocación internacional y particularmente norteamericana. En 1963 fue traducido al español con el título *Plantas y flores de México* y publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, ampliando así su circulación y su difusión en el ámbito nacional.

En la introducción, Helen expone con claridad el sentido y los propósitos de la obra explicando que está dirigido particularmente a habitantes en contextos urbanos alejados de la naturaleza o que no conocen los climas semitropicales y que por estas

razones no conocen la flora mexicana. Poder identificar las plantas nativas, afirma, intensifica la experiencia del paisaje y duplica el placer de recorrer México, ya que permite comprenderlo con más precisión (O´Gorman, 1961).

Comparte una preocupación por la escasez de ilustraciones en muchos de los libros disponibles en México, lo que en ese momento dificultaba la identificación de plantas entre los interesados sin formación científica. Frente a esta carencia, explica, el libro busca llenar el vacío poniendo a disposición ilustraciones de las plantas con los detalles necesarios para reconocer las especies a partir de la observación y la lectura de los textos que las acompañan. La autora da fe de una investigación que le llevó quince años y que es resultado de extensos viajes por la República Mexicana lo que le permitió trabajar casi siempre a partir de modelos vivos. La selección de plantas es mayoritariamente nativa, aunque incorpora también algunas especies exóticas profundamente arraigadas en los paisajes de México, reconocidas por su presencia histórica y cultural. Por mencionar algunas, la bugambilia y la jacaranda.

Expone y destaca la herencia cultural mesoamericana de un profundo aprecio por las plantas y mencionando algunos jardines como los de Netzahualcóyotl cerca de Texcoco, los de Oaxtepec y los ahuehuetes de los jardines de Moctezuma. Estas referencias se enmarcan en la intención de hacer visible la sensibilidad vegetal que, a su juicio tienen una extensa línea de continuidad en prácticas presentes como el uso ritual de flores en el Día de Muertos, la ornamentación floral de iglesias y la persistencia de sistemas agrícolas como las chinampas y la profusión de jardines domésticos.

En un recorrido histórico y cultural breve destaca la extraordinaria biodiversidad vegetal de México tanto en flores silvestres como en plantas comestibles originarias entre ellas el maíz, el frijol, la calabaza, el chayote y el aguacate. Esta riqueza, señala, había sido ya reconocida por viajeros del siglo XIX, cuyas descripciones subrayan el impacto cultural de la vegetación en el mundo.

Da crédito y agradece la ayuda recibida para la identificación de las plantas entre otros a Maximino Martínez, Faustino Miranda, Eizi Matuda y Helia Bravo Hollis, así como a Harold y a Ida Langman. Este reconocimiento testimonia la relación directa que tuvo con los científicos especializados y la verificación de la información. Este acompañamiento no fue circunstancial, sino resultado de su convivencia cotidiana en espacios institucionales y sociales.

En ese marco de relaciones académicas, resulta relevante considerar la cercanía de Helen con el Pedregal de San Ángel, no solamente en su experiencia personal sino en relación con la gestación del proyecto del Jardín Botánico de la UNAM. El interés

en las plantas de México la llevó a formar parte de la Sociedad ingresando como socia titular en 1953 y posteriormente como socia residente en 1955. (Sociedad Botánica de México, julio 1955) confirmando su inserción activa y sostenida en las redes científicas del momento. De este modo, su obra pudo definirse por la búsqueda de un equilibrio entre la experiencia e investigación personal, la revisión y apoyo de los científicos especializados y la sensibilidad artística todas enfocadas hacia un objetivo divulgativo.



Figura 8. Helen O´Gorman, *Tagetes lunata*. Tomado de O´Gorman, 1961. Este género se utiliza en la celebración del Dia de Muertos.

En conjunto, el sentido del libro y sus propósitos se articulan en torno a una idea central: aprender a reconocer las plantas como una forma de acercamiento al paisaje mexicano. Más que clasificar, la obra busca informar, apoyar la mirada, despertar curiosidad y fortalecer una relación sensible y cultural con la naturaleza, entendida como parte constitutiva del territorio y también, de la vida cotidiana.

3.2. Las láminas y los textos

Las láminas que conforman el libro tienen un antecedente directo en la actividad expositiva previa de Helen. En 1953 presentó la exposición Flores de México en el Museo Nacional de las Artes Plásticas, en la Sala de la Estampa del Palacio de Bellas Artes, del 12 al 31 de mayo. De acuerdo con el registro, la exposición incluyó un total de 112 plantas, distribuidas en 10 árboles, 18 arbustos, 3 epífitas, 1 parásita, 20 enredaderas y 56 herbáceas (Fernández, 1954). Esta clasificación tendría eco en la estructura que más tarde adoptaría el libro. La exposición aparece también mencionada en el *Boletín de la Sociedad Botánica de México* de 1953 cuando Helen se afilia, lo que deja evidencia de su inserción en los circuitos científicos y artísticos de México.

A esta información se suma el testimonio de Juan O'Gorman, que en sus memorias recuerda que la colección completa de pinturas de plantas era de aproximadamente 250 obras. Asimismo, indica que empleó la técnica de acuarela seca sobre papel, semejante a la utilizada por John James Audubon en *The Birds of America* quien

se caracterizó por representar con gran precisión el detalle anatómico, el color y la postura natural de las especies que lograron establecerse como un referente técnico y metodológico para la ilustración naturalista. (Ver figura 2).

En el caso de Helen, los dibujos se concentran en los detalles de las plantas y privilegian la observación precisa de hojas, flores y frutos, más que en la representación del porte completo. Sin proponerse como láminas taxonómicas en sentido estricto, las ilustraciones tienen una base compositiva similar a las ilustraciones botánicas y reúnen un nivel de detalle e información suficientes para apoyar procesos de identificación práctica no especializada. A diferencia de los textos botánicos, incluye otro tipo de información, por ejemplo, en el caso del colorín señala sus formas de reproducción y menciona explícitamente que ha sido plantado en Ciudad Universitaria y en los jardines del Pedregal de San Ángel. Describe su floración con precisión y con un lenguaje cercano: "…the showy, tightly rolled, brilliant red flowers appear in cone-shaped clusters at the extremes of the branches…" (O´Gorman, 1961), una frase que permite al lector imaginar la planta y sus características más llamativas.



Figura 9. Helen O´Gorman, *Erythrina americana*. Tomado de O´Gorman, 1961.

El apartado central del libro está construido con entradas dedicadas a las diferentes especies, que incluyen el binomio de la pintura con la ilustración botánica y los textos que funcionan de forma complementaria. Cada una contiene el nombre científico, la familia botánica y algunos de sus nombres comunes en diferentes regiones tanto mexicanas como norteamericanas, incluyendo muchas veces nombres en lenguas indígenas, lo que muestra su relación con Maximino Martínez, experto en esta nomenclatura. Desde estos datos generales, la autora incluye información que puede contener la localización precisa del ejemplar colectado, las referencias a autores que las han descrito previamente o a referencias históricas y culturales, así como relatos sobre su dispersión y cultivo.

Puede agregar también información sobre los usos de las plantas entre ellos los medicinales, así como descripciones de hojas, flores, frutos o tallos formuladas sin un lenguaje técnico estricto. Con frecuencia se señala de manera explícita los lugares

donde obtuvo los ejemplares que pintó, muchas veces en áreas cercanas a carreteras o en sitios reconocibles para el lector.

Aparecen así referencias reiteradas a Taxco, Acapulco, Alpuyeca, Cuernavaca, Guanajuato, la carretera a Cuernavaca, Puebla, Michoacán, el Desierto de los Leones, el Ajusco, el Xitle, la Ciudad de México, Contreras, la Cañada de Cortés, Yautepec, Veracruz, Xochimilco, la autopista de Cuernavaca, las colinas de Tacubaya, la Sierra de Guadalupe, la Sierra de Tepoztlán, Lomas de Chapultepec, el Pedregal de San Ángel, Valle de Bravo y Tres Marías. Muchos de estos lugares habrían sido visitados por ella y al mencionar detalles de los lugares en donde los encontró y recolectó refiere características del paisaje en que se integra la especie y deja evidencia de algunos de los recorridos que realizó por el país. Cuando se trata de plantas no originarias de México, la autora aclara su procedencia e informa sobre su presencia en el paisaje mexicano. Su concepción sobre la composición vegetal de México privilegia la descripción de las nativas, pero no excluye informar sobre la presencia de plantas exóticas que han adquirido presencia y aceptación al estar integradas a sus paisajes.



Figura 10. Helen O´Gorman, *Sprekelia formosissima*. Tomado de O´Gorman, 1961.

En varios textos emplea calificativos de orden estético en las descripciones logrando destacar el impacto visual de ciertas especies. Un ejemplo claro es la descripción de *Sprekelia formosissima*, de la que escribe: “This is one of the most unusual and handsome plants because of its large, vivid crimson flowers of a pure shape of striking design resembling the fleur-de-lis” (O´Gorman, 1961). Este tipo de comentario combina apreciación formal y referencia cultural, y destaca sus características físicas particulares, reforzando su dimensión simbólica y su arraigo territorial.

Algo similar ocurre con la descripción del palo loco, al que resalta a través de sus peculiares características estéticas: “Is native to Central Mexico and is a characteristic sight in the lava region south of the City of Mexico where, with its strange angular and barren branches, it is a most artistic and homogeneous plant in the aggressive lands-



Figura 11. Helen O´Gorman, *Senecio praecox*. Tomado de O´Gorman, 1961.

cape of jutting rock formations" (O´Gorman, 1961). Esta manera de describir no se limita a la planta aislada, sino que la inscribe, como se ha comentado, en un entorno específico, en este caso el paisaje volcánico del sur de la ciudad.

Esta sensibilidad se extiende en las especies asociadas al Pedregal de San Ángel, espacio que, como se verá más adelante, tuvo un papel central en su experiencia del paisaje y en su vida cotidiana. Tal es el caso de *Senecio praecox*, cuya descripción enfatiza el contraste entre vegetación y lava, y las cualidades formales de la planta en un entorno volcánico, con un lenguaje que privilegia la relación planta paisaje más que un ejemplar aislado (O'Gorman, 1961).: "Is native to Central Mexico and is a characteristic sight in the lava region south of the City of Mexico where, with its strange angular and barren branches, it is a most artistic and homogeneous plant in the aggressive landscape of jutting rock formations" (O´Gorman, 1961). El pedregal en estos casos es descrito con un lenguaje de orden artístico, donde las plantas dialogan con la dureza del sustrato volcánico y se integran en una composición visual poco usual. Los textos entonces no solamente informan, además hacen patente una forma de mirar donde la vegetación, su forma y su entorno se articulan en una lectura sensible del paisaje mexicano.

El libro puede leerse como una propuesta para aprender a mirar el paisaje a través de sus plantas y de proveer información suficiente pare poder reconocerlas a través de una observación detallada y cercana. De esta forma, el paisaje aparece construido desde la proximidad y la experiencia directa, donde el conocimiento provee las herramientas necesarias, como un vocabulario necesario para el goce paisajístico. En algunos casos indica incluso el tipo de condiciones en que crecen, información que puede ser útil para su cultivo, distinguiendo por ejemplo laderas, zonas volcánicas, jardines y espacios urbanos. La planta no se aísla de su entorno, sino que se entiende como parte de un conjunto donde geología, clima y la variedad de usos que se le ha dado logrando configurarlas como parte de una unidad paisajística.

La propuesta editorial de Helen articula conocimiento, observación y detalle recalcando que la capacidad de identificar plantas y tener información sobre las especies es indispensable para comprender el territorio y disfrutar el paisaje. Desde esta perspectiva, el libro funciona también como una clave para comprender que en el proyecto de la Casa Cueva la relación de los habitantes con las plantas no es circunstancial sino el fundamento del goce estético y conceptual del espacio. El paisaje de esta manera revela una sensibilidad hacia el paisaje que atraviesa tanto la obra editorial como el proyecto arquitectónico.

4. La Casa Cueva

4.1. El Pedregal de San Ángel

La Casa Cueva, según menciona Juan O'Gorman, fue proyectada como casa familiar en 1949 para construirse en un terreno que adquirió en la avenida San Jerónimo 162. Con una superficie aproximada de 2 160 metros cuadrados, el predio donde se implantó se encontraba completamente inmerso en el ecosistema del Pedregal de San Ángel, rodeado por lava y vegetación nativa, y no en una zona previamente urbanizada o destinada a la habitación. Un paisaje en definitiva complejo y agreste cuyas características espaciales, tanto biológicas como geológicas, constituían un desafío constructivo, así como habitable.



Figura 12. **A**. Superficie del terreno (2160 m2). **B**. Planta aproximada de la casa (menos de 200 m2). **C**. Pedregal de San Ángel. **D**. Construcciones posteriores. Elaboró Nerea Martí Larrucea, sobre *Open Street Map*, 2026.

Comprender la singularidad de este entorno resulta fundamental para situar el proyecto. El Pedregal de San Ángel se originó a partir de las erupciones del volcán Xitle en el sur del valle de México hace unos 2 000 años. Estas cubrieron extensas áreas con lava basáltica al sur de la Ciudad de México. Esta base volcánica constituyó un paisaje abrupto e inhóspito que poco a poco fue desarrollando las condiciones para el establecimiento de procesos de sucesión ecológica. Inició la diversidad biológica a través del establecimiento de organismos pioneros, y se desarrolló vegetación acompañada de fauna cada vez más compleja.



Figura 13. Amaya Larrucea. *El pedregal en época de secas*, 2023.

Este territorio, conocido por mucho tiempo como un malpaís, no fue considerado apto de ser utilizado para el desarrollo urbano, lejos de eso, era imaginado un lugar misterioso, hostil e incluso siniestro. Esta forma de percepción se transformó en la primera mitad del siglo XX cuando fue pintado por artistas que lo mostraron con nuevas miradas que representaban la lava, las grietas y la vegetación con una fuerza plástica singular. De esta manera, la sociedad se fue acercando de una nueva forma a un lugar, que si bien era rechazado, tampoco era conocido o frecuentemente visitado. Pintores como Joaquín Clausell, Hugo Brehme, Diego Rivera y Gerardo Murillo (Dr. Atl) inauguraron una nueva mirada sobre el pedregal, poniendo en valor su potencia formal y reconociéndolo como un paisaje digno de la contemplación estética vinculada a la experiencia de lo sublime. También fue utilizado como una metáfora simbólica y social en la corriente muralista. Artistas como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros usaron el terreno áspero de la lava como expresión de la fuerza del conflicto, la resistencia y las luchas sociales. Frida Kahlo también integró al pedregal en su propio universo simbólico, incorporando sus formas como metáforas de pertenencia

y gestación en la naturaleza. A partir de estas propuestas artísticas, poco a poco el lugar adquiere un papel protagónico en el ámbito artístico y cultural, siendo un foco de atención constante.

Diego Rivera desempeñó un papel decisivo en el proceso de resignificación territorial, dando con ello un nuevo giro: en este lugar era factible construir. En 1942 inició la obra del Museo Anahuacalli, concebido como un experimento de integración entre arquitectura mexicana ligada a la estética mesoamericana, lava y paisaje. El Anahuacalli se inscribió en una idea más amplia de Rivera orientada a incorporar el pedregal como un espacio de expansión de la ciudad. En el texto de 1945 titulado *Requisitos para la organización del Pedregal,* comparte y señala el potencial de este territorio para resolver problemas de vivienda en la Ciudad de México, considerando sus condiciones climáticas, topográficas y sanitarias como favorables para el desarrollo urbano.

Esta idea tuvo eco pocos años después en una propuesta a mayor escala en el desarrollo del fraccionamiento Jardines del Pedregal, ideado por Luis Barragán alrededor de 1947 y construido en la primera mitad de la década de 1950. Las primeras grandes transformaciones del pedregal coinciden temporalmente con el periodo en que se proyectó la Casa Cueva, configurándose así dos irrupciones casi simultáneas sobre el mismo territorio, aunque sustentadas en conceptos profundamente distintos.

En Jardines del Pedregal, la arquitectura asumió un papel protagónico dentro de amplios espacios abiertos que también fueron diseñados, en un esquema en el que, por lo general, la vegetación nativa fue retirada o drásticamente reducida. Se conservaron algunas especies de fuerte presencia formal, como el palo loco (*Senecio praecox*). Se dejó la lava expuesta para permitir la lectura directa de sus formas, con particular preferencia por las coladas cordadas, o también conocidas como *pahoehoe*. A ello se sumó la introducción de vegetación del estrato arbóreo, poco presente en el ecosistema original, seleccionada por la expresividad de sus troncos y siluetas, entre ellos los colorines (*Erythrina americana*) reforzando una estética contrastante de gran presencia, modificando el paisaje autóctono procurando espacios controlados y cómodos. En muchos proyectos, la arquitectura se sobrepuso a la topografía, cambiando las condiciones micro climáticas e impidiendo el crecimiento de la vegetación nativa en esas zonas.

4.2. La casa y el jardín, el refugio y el paisaje

A diferencia de la lógica urbana y compositiva que definió a Jardines del Pedregal, la Casa Cueva planteó otra manera de habitar este territorio, fundada en una relación

directa, continua y envolvente con el sustrato volcánico y la vegetación existente. Desplantada en una superficie menor, equivalente a menos del 10% del terreno, y localizada al fondo del terreno, la vivienda no se implanta como un objeto autónomo, sino que se inserta en el ecosistema adaptándose al relieve irregular de la lava y asumiendo la topografía, la rugosidad y la materialidad del basalto como condiciones inherentes al proyecto. (Ver figura 12).

Para llegar a la casa hay que atravesar el pedregal, que en ese momento no solamente se desarrolla en el terreno, sino que lo rodea en su totalidad. La sala de acceso se inserta en la gran oquedad generada por los procesos volcánicos configurando el espacio habitable más conocido de la casa, aquel que le da el nombre de Casa Cueva o Casa Gruta. Este es el espacio más emblemático y el motivo por el cual se integra en los circuitos de la arquitectura moderna.



Figura 14. Autor no identificado. *Jardín de la casa orgánica*, s/f. diapositiva. Fondo Juan O´Gorman, acervo academia de artes. FOJO-000044.

La vegetación circundante se conserva en su mayor parte. Las intervenciones se limitan a la apertura de senderos funcionales y a la creación de superficies planas indispensables para la vida cotidiana, siempre rodeadas por la lava y la vegetación nativa. En los entornos inmediatos a la casa aparecen, no obstante, jardines de carácter más domesticado, concebidos como ámbitos de transición entre el refugio construido y el territorio agreste que lo envuelve. Estos espacios no niegan el paisaje volcánico, sino que establecen gradaciones de uso y de cuidado, modulando la experiencia de habitar sin anular la presencia dominante de la lava y la vegetación nativa y constituyen al mismo tiempo un pequeño laboratorio de cultivo de especies que se adaptan a las condiciones naturales y resultan relevantes para el trabajo pictórico de Helen.

El tratamiento en los espacios abiertos en la mayor parte del terreno conserva las características visuales esenciales del pedregal, en donde destaca la presencia de los estratos arbustivos y herbáceos, las visuales cortas y translúcidas que cubren o



Figura 15. Helen O´Gorman, *Echeveria gibbiflora*. Tomado de O´Gorman, 1961.

descubren parcialmente los derrames lávicos. Desde luego, los cambios estacionales naturales siguen presentes como parte constitutiva del paisaje silvestre ofreciendo una experiencia del lugar con transiciones cromáticas que van de diversos tonos de verde salpicados de floraciones coloridas hasta los ocres y grises acentuados con flores más pardas dominantes en la época seca, reforzando la relación con un conjunto dinámico y no como un escenario domesticado. En definitiva, el conjunto de la Casa Cueva no pretende dominar el territorio ni transformarlo en una naturaleza controlada, sino integrarse y convivir con el ecosistema a través de una propuesta donde la arquitectura y el pedregal conforman un conjunto inseparable interviniendo sutilmente en algunos espacios pequeños y localizados.

Si bien la historiografía ha atribuido la autoría de la casa casi exclusivamente a Juan, la intervención de ambos fue decisiva para la conceptualización de la dimensión paisajística del proyecto, y la de Helen, en definitiva, no se limita a la jardinería sino a la visión y tratamiento del entorno natural. Para Helen, en el pedregal habitaban las plantas que reconocía, muchas de las dibujaba y eliminarlas, restaría todo el sentido. Las plantas del pedregal mantienen su lugar y su jerarquía espacial en la mayor parte de la superficie del terreno.

El propio Juan describió la casa como "un ensayo de arquitectura orgánica en un terreno especialmente interesante en las estribaciones del Pedregal de San Ángel" y como "una síntesis de todo lo contrario a las recetas de la arquitectura de cajón. La arquitectura orgánica declara, tiene como base una relación armónica con el paisaje, entendido como la geografía concreta de la región donde se construye. El edificio se convierte así en un vehículo de mediación entre el ser humano y la tierra, capaz de generar un lenguaje comprensible para quienes habitan ese territorio específico. En oposición a la arquitectura del llamado estilo internacional, a la que calificó como académica, antinacional y antitradicional, esta postura varía en cada caso de acuerdo con los paisajes y las tradiciones locales vinculándose de manera explícita con la histo-



Figura 16. Autor no identificado. *Jardín de la casa orgánica*, s/f. diapositiva. Fondo Juan O´Gorman, acervo academia de artes. FOJO-000047.

ria y la geografía del lugar." (O´Gorman J, 1981). Cabe recalcar que no alude a un objeto arquitectónico aislado, sino a la continuidad conceptual común a la estructura techada y el paisaje.

Este giro conceptual coincide con la inmersión progresiva de Juan en el paisaje, tanto a través de los viajes como del trabajo directo en el pedregal, así como con el conocimiento de la vegetación compartido por Helen y la convivencia artística e ideológica entre ambos. Resulta significativo que algunos bocetos de la casa tengan referencias en inglés, el idioma en el que se comunicaba con ella, y que en esos dibujos el entorno no aparezca representado como forma, el paisaje no aparece en el proyecto, sino que parte de ahí, no se transforma ni se escenifica, sino que se asume como condición preexistente e ineludible que marcará la construcción a medida que se va edificando.

Bettina Cetto, quien convivió cotidianamente con la pareja, afirmó en la entrevista concedida a En-Medio, que ambos mantenían una relación con frecuentes intercambios de ideas, Helen "era su crítica". Según Cetto, cuando Juan pintaba, la llamaba para discutir el trabajo, valoraba mucho su opinión y solicitaba de manera constante su juicio, lo que nos acerca a pensar que construyeron ideas y conceptos compartidos más allá de una autoría reconocida o dividida. (En-Medio, 2020).

El concepto rector ubica al pedregal como generador de la propuesta. La casa es el refugio techado que surge de la topografía y el espacio abierto es el lugar de transición entre ambos, y todos ellos constituyen un conjunto indivisible. La atención historiográfica y mediática ha privilegiado el estudio de la casa, en particular el recinto de la cueva, el mobiliario integrado y moderno y, en algunos casos, las terrazas con escenas posadas de la vida cotidiana. Sin embargo, considerada de manera aislada, la casa, no podría entenderse como un proyecto plenamente orgánico. Este carácter se sustenta en su indisoluble inmersión en el lugar.

La Casa Cueva sin duda encarna una dimensión utópica: habitarla supone aceptar la dificultad, la aspereza y la incomodidad de habitar un territorio volcánico. El proyecto, lejos de tener la intención de ofrecer una experiencia domesticada del paisaje, propone una forma de vida que asume el carácter extremo del entorno, incluyendo que en muchos sentidos conserva su carácter inhabitable, que permanece en tensión con los parámetros modernos de confort, seguridad y control del entorno.

4.3. La vegetación como mensaje

El primer mensaje es claro: respeta la presencia del ecosistema, tanto de la lava como la flora y la fauna. La vegetación silvestre no es un telón de fondo ni un remate visual, es una afirmación del lugar. La esencia visual del terreno se forma a través de un matorral xerófilo profuso en especies adaptadas a condiciones extremas de insolación y suelos someros. En este sistema natural, se pueden identificar especies que destacan en el paisaje, en particular el palo loco (*Senecio praecox*), identificable por su altura y su fuerte carácter estructural, acompañado por arbustos como *Dodonaea viscosa*, *Buddleja cordata* y *Fuchsia fulgens*. Están también presentes ejemplares de *Agave* y *Hechtia*, cactáceas del género *Opuntia*, helechos y herbáceas que colonizan grietas y depresiones del basalto, dejando entrever la lava.

En tiempo de lluvias aparecen múltiples flores que hacen visible un ritmo estacional y cromático particular compuesto por especies permanentes y anuales, entre ellas el mayito (Zephyranthes fosteri), *Sprekelia formosissima,* diversas especies de Dalias (*Dahlia spp.*) y cosmos (*Cosmos spp.*), muchas de ellas observadas, seleccionadas y dibujadas por Helen en su trabajo botánico. Su presencia refuerza una lectura sensible del territorio, atenta a la fenología de la vegetación, tanto permanente como intermitente.

Al mismo tiempo, se puede observar en las imágenes existentes de la casa, la evidencia de que este pedregal no conserva plenamente las condiciones prístinas. La presencia puntual de pirules (*Schinus molle*), especie naturalizada desde época temprana en el Valle de México, así como de cipreses (*Cupressus lusitanica*), introducidos en intervenciones posteriores, revela capas históricas de ocupación y transformación, dialogando con huellas culturales acumuladas.

Puede reconocerse un segundo enunciado en la introducción deliberada de vegetación en los alrededores inmediatos de la construcción, orientada a despejar accesos y vistas hacia la casa, así como a recomponer las áreas desprovistas de cobertura vegetal durante el proceso constructivo. Esta intención puede observarse en foto-

grafías tomadas en distintos momentos, aunque no siempre con absoluta certeza, ya que la arquitectura concentra el foco de atención y la resolución de las imágenes no permite los acercamientos necesarios para una identificación botánica concluyente. Para matizar estas limitaciones, se ha recurrido tanto a las plantas representadas en el libro de Helen como a la *Guía de aspectos florísticos y ecológicos de la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel* de Castillo Argüelles de 2007.



Figura 17. Helen O´Gorman, *Bougainvillea glabra*. Tomado de O´Gorman, 1961.

A partir de estas fuentes, es verosímil suponer que en estos espacios se trasplantaron o introdujeron especies propias del pedregal, como el palo loco (*Senecio praecox)*, así como diversas crasuláceas, entre ellas la llamada oreja de burro (*Echeveria gibbiflora)* y varias especies de Sedum conocidas como siemprevivas, además de elementos característicos del matorral xerófilo mexicano. Se registran también cactáceas de fuerte carga simbólica y ornamental, como los viejitos (*Cephalocereus senilis)* y el asiento de suegra (*Echinocactus grusonii)*, junto con algunas especies exóticas empleadas de manera puntual, como el acanto (*Acanthus mollis)*, la bugambilia (*Bougainvillea spp)* y *Aloe arborescens*.

En los muros se advierte la presencia de plantas trepadoras, entre ellas *Selenicereus hamatus*, conocida como pitahaya de cerro, que refuerzan la integración entre superficie construida y vegetación. En una de las fotografías que se conocen de la casa aparece una colección de plantas en maceta, donde se pueden identificar especies exóticas como el aeonium negro o nativas de los géneros *Sedum* y *Echeveria,* lo que sugiere una práctica experimental y acumulativa en el manejo del repertorio vegetal.

A esta lectura se suma la vegetación incorporada en el interior de la casa, donde crece la *Monstera deliciosa* y diversos tipos de helecho y filodendro que contrastan con el matorral xerófilo afuera. En el interior hay una composición vegetal asociada a espacios sombreados y más húmedos que dialoga con el paisaje del pedregal en una oposición entre lo árido y lo exuberante. De este modo, la vegetación participa también en la construcción del ambiente interior como una extensión opuesta del exterior.

Es interesante reconocer que también existen mensajes particulares de carácter simbólico asociados a ciertas especies cuya colocación y tratamiento trascienden lo funcional o lo ornamental. Llama la atención la presencia de los nopales (*Opuntia sp*p.), dispuestos en posiciones visual y espacialmente dominantes, en particular aquellos plantados sobre la cabeza de la pareja de esculturas humanoides que flanquean la puerta principal de acceso. (Ver figura 6). El texto que Helen dedica a esta especie da cuenta de la carga simbólica que, más allá de sus cualidades formales o ecológicas, pudo haber sido considerada para su incorporación en un lugar tan protagónico y llamativo.

A partir del texto que Helen dedica a esta especie, puede inferirse que su incorporación se vincula no solo con sus cualidades formales y ecológicas, sino con su profunda carga cultural. Ella escribe: "The nopal occupies a prominent place in Mexican legend and history. Upon the national banner there appears an eagle perched upon a nopal commemorating the legend of the founding of Mexico-Tenochtitlan". La planta opera así como una metáfora explícita, en la que la vegetación se convierte en portadora de memoria histórica e identidad nacional.



Figura 18. Esther McCoy, *Vista de la columna vertical central de la casa*. 1956 y 1958. Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institute, Washington D.C. Puede apreciarse el nopal y el *Heliocereus*.

Otra de las especies que adquiere un relieve particular es *Heliocereus elegantissimus Br. & R. var. helenae Scheinvar* que llega a crecer incluso sobre los murales de piedra que recubren las fachadas, integrándose en lo que Juan llamó "cultivando jardines murales". Esta variedad posee un significado específico para la autora, ya que es una variedad que fue identificada por Leia Scheinvar y nombrada en honor de Helen. En su libro, señala: "There is no more beautiful sight than the large, exotic flowers of the Epiphyllums growing high up in the tropical forests of Mexico". Resulta igualmente significativo que una pintura realizada por ella sobre esta planta haya sido elegida para ilustrar la portada del volumen I de Las cactáceas de México,

de Helia Bravo Hollis, reforzando el vínculo entre botánica, representación artística y construcción de un imaginario vegetal compartido. (Ver figura 18)

La vegetación, tanto la natural como la introducida, no es un complemento o anexo a la casa, no es secundaria, ni es un jardín aislado, es un dispositivo discursivo que proyecta una decisión novedosa y opuesta a los enunciados más comunes de la arquitectura moderna. Desde el matorral nativo del pedregal hasta las especies introducidas, la elección vegetal atribuida a Helen forma parte de un lenguaje que logra integrar lo ecológico, lo simbólico y lo cotidiano. La casa se inscribe en el paisaje no solamente por el espacio que ocupa, sino por ser resultado de una lectura consciente de la naturaleza y, en particular de la vegetación como portadoras de sentido.



Figura 19. Helen O´Gorman, *Opuntia tormentosa*. Tomado de O´Gorman, 1961.



Figura 20. Helen O´Gorman, *Heliocereus hybrid*. Tomado de O´Gorman, 1961.

Comentarios finales

El libro de Helen O´Gorman debe leerse no solo como un registro botánico ilustrado, sino como una forma de literatura del paisaje, en la que imagen y texto construyen una interpretación sensible del territorio. A través de la observación directa, la selección de especies y su representación, la autora propone una lectura del paisaje que articula conocimiento científico, experiencia estética y memoria cultural. En este sentido, la obra puede leerse como una forma de mediación cultural que hace del paisaje una experiencia interpelada, en consonancia con la noción de paisaje como construcción

intelectual y sensible propuesta por Eduardo Martínez de Pisón, (2009). Así, el análisis de su obra permite ampliar la comprensión del papel que han desempeñado las mujeres en la interpretación de la naturaleza, en el desarrollo de la ilustración botánica, en el tratamiento de los jardines y en su participación frecuentemente invisibilizada, dentro de los procesos de la arquitectura moderna

La Casa Cueva puede reinterpretarse desde una perspectiva ampliada, no como la suma de una vivienda y un jardín, sino como una propuesta en donde el paisaje y la arquitectura se vinculan desde el origen. El Pedregal no fue un entorno a intervenir, sino el punto de partida del proyecto y también el punto de llegada. El ecosistema volcánico establece el concepto inaugural, de ahí surge la intervención que incorpora la topografía, la lava y la vegetación como elementos inseparables del espacio construido. La obra logra así integrarse al ecosistema, con su estética agreste y su dinamismo vital, como componente expresivo de una propuesta de arquitectura orgánica.

El proyecto no puede entenderse únicamente como una formulación teórica, sino también como una utopía vivida. Juan O'Gorman, Helen y su hija Bunny habitaron la Casa Cueva durante aproximadamente diecisiete años, enfrentando las condiciones de un entorno húmedo, agreste y biológicamente activo, donde la convivencia cotidiana con la fauna y con un paisaje poco domesticado distaba de ser sencilla. Queda en evidencia que en el experimento la tensión presente en la vida cotidiana que contrapone el deseo de convivir con la naturaleza y la tendencia histórica de las sociedades humanas a transformarla, controlarla o neutralizarla hasta hacerla dócil o desaparecerla.

La venta de la casa en 1969 marca materialmente el final de esta utopía arquitectónica, su propuesta permanece en las ideas. Según señaló Bettina Cetto, la decisión estuvo motivada principalmente por el deterioro en la salud de Helen O'Gorman, quien padecía artritis y veía agravada su condición por la humedad constante del sitio y del inmueble. A ello se sumaban problemas de impermeabilización y las dificultades para el mantenimiento y la limpieza de la casa. La casa fue destruida por su nueva dueña, la artista Helen Escobedo, según refieren diversas fuentes testimoniales.

En cierta medida, este desenlace hace valorar aún más la propuesta en toda su complejidad, al evidenciar que la Casa Cueva no fue una idealización abstracta del paisaje ni un gesto con pretensiones puramente formales, sino una extraordinaria utopía que fue puesta a prueba como parte de la experiencia cotidiana. En este sentido, se confirma que la arquitectura orgánica planteada por los O'Gorman no se agota en

una expresión estética, sino que materializa una posición frente a la relación entre ser humano y la naturaleza, cuya vigencia y complejidad deberían ser centrales en la discusión teórica de la arquitectura contemporánea.



Figura 21. Helen O´Gorman. Estampa romántica, 1943. Museo Nacional de Arte



Figura 22. Juan O´Gorman. El ramo, 1963. Museo Nacional de Arte. ¿Un diálogo?

Bibliografía

Audubon, John James: *The Birds of America*, 4 vols., Londres, J. J. Audubon, 1827–1838.

Bleichmar, Daniela: *Imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Blunt, Wilfrid, y William T. Stearn: *The Art of Botanical Illustration*, 2.ª ed., Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1994.

Cassany, Lluís: *Ellas y la Historia Natural. La naturaleza ilustrada por las mujeres*, Barcelona, Mosquito Books, 2024.

Castillo Argüelles, Silvia (coord.): *La Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel: ecología, historia natural y manejo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Cuevas Cardona, María del Consuelo, y Carmen López Ramírez: "Cambios de gobierno en la vida de un botánico mexicano: Maximino Martínez (1888–1964)", *Historia Mexicana*, vol. LVIII, núm. 3, 2009, pp. 973–1004.

En-Medio: "Casa Cueva: A Conversation with Bettina Cetto", *Mas Context Observations*, 15 de enero de 2020.

Fernández, Justino: *Catálogo de exposiciones de arte en México 1943*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.

Fernández, Justino: *Catálogo de exposiciones de arte en México, 1937–1954*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1954.

Fisher, Celia: *The Golden Age of Flowers. Botanical Illustration in the Age of Discovery 1600–1800*, Londres, The British Library, 2011.

García Sánchez, Yaiza: *Memoria del nuevo mundo: imágenes para grabar de la expedición botánica de Sessé y Mociño (1787–1803)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I, Madrid, 2011.

Germán Ramírez, María Teresa: *Iconografía botánica del siglo XIX en el Herbario Nacional de México*, Ciudad de México, Instituto de Biología, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

González Medrano, Francisco: *La botánica en el Instituto Politécnico Nacional*, Ciudad de México, Instituto Politécnico Nacional, Escuela Nacional de Ciencias Biológicas, 1984.

González de Canales Ruiz, Francisco: "Más allá del organicismo. Los jardines de Helen Fowler para la casa O'Gorman (1947–1956)", *ZARCH*, núm. 17, 2021, pp. 230–243.

Lack, H. Walter: *Botanical Art and Illustration*, Colonia, Taschen, 2001.

Lanfranconi, Claudia, y Sabine Frank: *Las mujeres que aman las plantas*, Madrid, Maeva Ediciones, 2009.

Langman, Ida Kaplan: *A Selected Guide to the Literature on the Flowering Plants of Mexico*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949.

Martínez de Pisón, Eduardo: *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

Masters, Hilary: *Shadows on a Wall. Juan O'Gorman and the Mural in Pátzcuaro*, Austin, University of Texas Press, 2010.

Matschat, Cecile Hulse: *Mexican Plants for American Gardens*, Boston y Nueva York, Houghton Mifflin Company, 1935.

McVaugh, Rogers: "Botanical Results of the Sessé & Mociño Expedition (1787–1803). I. Summary of excursions and travels", *Contributions from the University of Michigan Herbarium*, vol. 11, núm. 3, 1977, pp. 97–195.

Meza, María del Carmen: "Los trazos de Elvia Esparza Alvarado: lazos invisibles entre la ciencia y el arte", en Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (coords.): *Modos de expresión del paisaje: de la ciencia al arte*, Soria, Fundación Duques de Soria, 2024, pp. 235–252.

O'Gorman, Helen: *Mexican Flowering Trees and Plants*, Ciudad de México, Ammex Asociados, 1961.

O'Gorman, Helen: *Plantas y flores de México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

O'Gorman, Juan: *Autobiografía*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1981.

O'Gorman, Juan: "La Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria", *Arquitectura México*, núm. 50, 1955, pp. 177–188.

O'Gorman, Juan: "La Casa-Cueva", *Arquitectura México*, núm. 79, 1961, pp. 24–31.

Ogilvie, Brian W.: *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Londres, Routledge, 2020.

Olivares Correa, Marta: "Juan O'Gorman: arquitecto funcionalista radical", *Arquitectura. Diseño y Sociedad*, vol. V, 2010.

Rivera, Diego: "Requisitos para la organización del Pedregal", en *Escritos sobre arte*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 169–176.

Rodríguez Prampolini, Ida: *Juan O'Gorman: arquitectura y pintura*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

Sandoval, Adriana: *La Casa Cueva de Juan O'Gorman: paisaje, arquitectura y experiencia*, tesis de posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, s. f.

Sadow, Stephen: *Juan O'Gorman: Selected Works*, Boston, Museum of Fine Arts, 1988.

Saunders, Gill: *Picturing Plants: An Analytical History of Botanical Illustration*, Londres, Kew Publishing, 2009.

Scheinvar, Léia: *Flora cactológica del estado de Querétaro. Diversidad y riqueza*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Sociedad Botánica de México: *Boletín de la Sociedad Botánica de México*, núm. 18, 1955.

The Art Institute of Chicago: *Catalogue of the Forty-Seventh Annual Exhibition of American Paintings and Sculpture, October Twenty-Two to December Sixth, Nineteen Thirty-Six*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1936.

Thompson, Brian R.: "Women Gardeners and Botanical Artists", *Bulletin of the Arboretum Foundation*, Part 3, 2021.

ESTUDIO DE LA VEGETACIÓN DE MÉXICO QUE CAMBIÓ LA VISIÓN SOBRE EL PAISAJE MEXICANO

María del Carmen Meza Aguilar
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

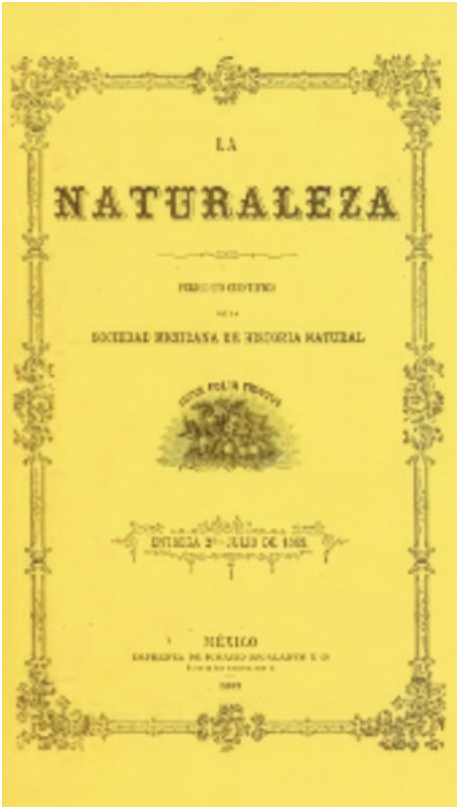
La literatura científica incorpora en su seno obras escritas y publicadas que transmiten conocimientos y hallazgos en diversas áreas de la ciencia, en las que se destaca la necesidad de que las ideas científicas resuenen en la cultura del mundo. La razón de escribir sobre la publicación *Los tipos de vegetación de México y su clasificación* tiene como objetivo evidenciar el papel que juega la literatura científica en el desarrollo del conocimiento, en este caso particular de la Botánica en México. Este estudio publicado en la revista de la Sociedad Botánica de México en 1963, cambió por completo la manera de comprender la amplia riqueza del paisaje mexicano.

México muestra un sinfín de paisajes, pues en su territorio están representados prácticamente todos los grandes biomas que se conocen, desde los áridos desiertos hasta las densas y frondosas selvas; desde las planicies bajas de vegetación netamente tropical, hasta los páramos de alta montaña, con temperatura cercana a 0º C. Comprende, además, amplios bosques de coníferas, bosques caducifolios (encinares y selva baja) y pastizales (Rzedowski, 1981).

Esta riqueza florística obedece a que su territorio está localizado en la parte más austral de Norteamérica, y por ello participa de los tipos vegetales boreales norteamericano-asiáticos y los meridionales sudamericanos, además de los autóctonos de la zona. Su ubicación geográfica y geología muestran una superficie muy variada, tanto

en su relieve con largas cadenas montañosas, mesetas y numerosos valles, así como en sus climas y, desde luego, en sus ecosistemas. La pluralidad de climas, la intrincada fisiografía y la espectacular gama de sustratos rocosos y suelos con propiedades diferentes de México, son los principales factores causales de la complejidad de la vegetación mexicana, a los que se añaden los de las actividades humanas que han dejado su huella durante milenios (Rzedowski, 1981; Meave, 2013).

Estudios sobre vegetación de México antecedentes



La Naturaleza. Periódico científico del Museo Nacional de Historia Natural y de la Sociedad Mexicana de Historia Natural. Fuente: Sociedad Mexicana de Historia Natural. México. Museo Nacional de Historia Natural. https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/14275

Tratando de hacer un breve resumen de la literatura botánica en México, se partirá del siglo XIX, considerando que antes de este siglo las alusiones a la cubierta vegetal se reducen a relatos de viajeros y no propiamente a estudios científicos. Es durante la segunda mitad del siglo XIX, que se desarrolla el interés por estudiar y aprovechar mejor los recursos naturales del país, circunstancia que promovió el crecimiento de los naturalistas, entre ellos los interesados en Zoología, Botánica, Mineralogía, Geología y Paleontología, Ciencias auxiliares y Agricultura. En 1868, la mayoría de ellos se agrupan en la naciente Sociedad Mexicana de Historia Natural dando como resultado la creación de la revista científica "La Naturaleza" que publica su primer fascículo, en 1869 y que se siguió publicando por 35 años más (Beltrán, 1968; Rzedowski, 1981), acontecimiento que promueve la difusión de las ideas a través de las publicaciones científicas.

Así, a finales del siglo XIX se empieza a desarrollar la botánica mexicana arropada por este periódico científico dirigido por Manuel María Villada, profesor en el Museo Nacional, quien no sólo es el fundador sino el encargado de

la edición casi todo el tiempo. Villada, médico de profesión, estudioso de la región de Pachuca, crea el primer herbario institucional mexicano, y es autor de numerosos trabajos que versan sobre temas botánicos (Rzedowski, 1981).

En 1879 se reúnen importantes colecciones en un segundo herbario de la Comisión Geográfica Exploradora, pues Fernando Altamirano, en su gestión como director del Instituto Médico Nacional, impulsa diversas investigaciones y colectas a través de su interés por las plantas medicinales. Tales colectas quedan depositadas en el herbario del Instituto a cargo del botánico José Ramírez, quien en su trayectoria desempeña varios puestos, tanto administrativos como docentes, y tiene la oportunidad de viajar al extranjero. Gracias a ello, "su producción botánica incluye contribuciones de orden taxonómico y es de los primeros en señalar claro interés en los aspectos ecológicos y de distribución geográfica de las plantas mexicanas, como lo demuestra en su opúsculo "La vegetación de México" publicado en 1899" (Rzedowski, 1981; 3).

Se deben mencionar otros estudiosos de las plantas de ese momento como Manuel Urbina y Altamirano, Gabriel Alcocer, Alfonso Herrera Fernández y Mariano Bárcena, entre los que descuella José Narciso Rovirosa con un interés especial por los helechos (Beltrán, 1968; Rzedowski 1981) y cuyas publicaciones alimentaron a la ciencia mexicana.

Este extraordinario periodo pierde fuerza, debido, en gran medida, al inicio del periodo de luchas políticas internas del país que trae consigo penurias económicas que inciden en el desarrollo de la botánica y de las que no empezará a recuperarse sino tres décadas más tarde.

Durante esta época hubo diversos intentos para comprender el orden de la vegetación del país, estudios que contribuyeron parcialmente al conocimiento de la misma. A este respecto son importantes las contribuciones pioneras de Herrera (1869) bajo cuya iniciativa se crea la Dirección de Estudios Biológicos mediante la fusión del Museo de Historia Natural, el Instituto Médico Nacional y el Museo de Tacubaya (1915). Durante su gestión recluta a importantes botánicos como Casiano Conzatti, Carlos Reiche y Maximino Martínez para consolidar los estudios botánicos. Durante el lapso de 1910 a 1945 los estudios de la vegetación de México se sostienen básicamente por el trabajo y las publicaciones de unas cuantas personalidades.

A pesar del resurgimiento de los estudios de botánica, éstos eran pocos, y muy localizados y, como consecuencia, continuaba el desconocimiento de la compleja cobertura vegetal de la casi totalidad del país y, por ende, de los recursos naturales que albergaban esos paisajes. No obstante, el tener conciencia de este desconocimiento y la

búsqueda del desarrollo económico fueron el motor para reiniciar las investigaciones botánicas una vez que se fue restableciendo la calma en el país.

Durante el siglo XX se fueron incorporando al conocimiento de la fitogeografía mexicana diversos estudios regionales, realizados con rigor científico como el de Ochoterena sobre el estado de Durango, Rovirosa referente a Tabasco y Chiapas; el de Carlos Reiche sobre el Valle de México y los de I. M. Johnston (1924) y Shreve (1924, 1926) sobre el noroeste del país (Rzedowski, 1986), que salieron a la luz como parte de la literatura científica. Se puede decir, sin lugar a dudas, que el entendimiento moderno de la vegetación de México sin estas contribuciones es impensable.

No es posible enumerar todos los trabajos que se realizaron en esa etapa, sin embargo, no pueden dejar de mencionarse el estudio en la Península de Yucatán de Bequert (1933), o el estudio de los aspectos ecológicos de la vegetación del norte de México de Shreve (1824-1942). El trabajo de Helia Bravo, quien se interesó por la vegetación xerófila del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo (1936-1937); al igual, que las publicaciones de Muller (1937; 1947) sobre las comunidades de zonas áridas de Nuevo León y Coahuila y finalmente el trabajo de Williams (1939), sobre el Itsmo de Tehuantepec (Rzedowski, 1981). Estas publicaciones pioneras, aportaron a la botánica conocimientos que permitieron la evolución del conocimiento de la flora mexicana. Se debe reconocer que, para las dimensiones y complejidad de los paisajes de México, los aportes de estas publicaciones, eran pocos, dispersos y heterogéneos, pero no por ello carentes de importancia.

El problema radicaba en dilucidar la complejidad de la cobertura vegetal del país y plantear un esquema sencillo que permitiera explicar la relación entre la vegetación y los paisajes de México, sin caer en una simplificación excesiva.

Es reconocido que la etapa entre 1938 y 1968 ha sido la de mayor auge de los estudios botánicos sobre diferentes regiones de México, etapa en que se logró un acopio importante de información sobre la vegetación del país a través de trabajos científicos publicados tanto en el *Boletín de la Sociedad Botánica de México* que nace en 1944, así como en los *Anales del Instituto de Biología* (1930-2025) principalmente.

Entre los diversos actores en el campo de la botánica en este periodo, se reconoce a Faustino Miranda como el iniciador del desenvolvimiento botánico en el país. Científico español quien llega a México en 1939 y se interesa con pasión por el estudio de las plantas vasculares, su distribución y sus relaciones con el medio. En 1941 obtiene la nacionalidad mexicana y se incorpora al Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su interés por la vegetación tropical lo involucró en

diversos proyectos oficiales y esto permitió a Faustino Miranda recorrer el país de norte a sur y de este a oeste. Su sólida formación científica y trabajo de campo le llevan a preparar el significativo trabajo "Los tipos de vegetación de México y su clasificación", en conjunto con Efraím Hernández Xolocotzi, en 1963, trabajo que cambió la manera de interpretar los paisajes naturales de México (Meza, 2025).

Los tipos de vegetación de México y su clasificación

Los tipos de vegetación de México y su clasificación es el título del estudio que publican, en el *Boletín de la Sociedad Botánica de México,* el doctor en botánica Faustino Miranda González y al ingeniero agrónomo y maestro en biología Efraím Hernández Xolocotzi. El primero, fascinado por la impresionante diversidad de plantas que encontró en nuestro país a la llegada de su natal España, se interesó y comprometió con el estudio de la vegetación de las regiones tropicales del país, y el segundo, un estudioso del Altiplano mexicano, con amplia visión de los sistemas socioambientales.

A decir del Dr. Jorge Meave, estudioso de las selvas tropicales y conocedor de los trabajos del Dr. Faustino Miranda: "La sinergia de estas dos perspectivas resultó en un documento sin paralelo entre otras publicaciones sobre el tema. Es un documento conciso que refleja erudición botánica, una excelente capacidad de observación, el entendimiento del ambiente físico y de sus efectos en la vida de las plantas por parte de ambos autores" (Meave, 2013, en Miranda y Hernández, 2014, xvi).

Como se menciona anteriormente, este estudio fue publicado en el *Boletín de la Sociedad Botánica de México* en 1963 y durante más de 60 años ha sido el trabajo más citado en toda la trayectoria de esa revista, marcando un antes y un después en el desarrollo de la Botánica mexicana y en la manera de entender que México es un lugar de una gran diversidad de paisajes, cuyo marco natural es su vegetación.

1. *Relevancia de la publicación*

La importancia del estudio que nos emplaza es el cambio de paradigma que propone para explicar la gran diversidad de paisajes en México, con base en la fisonomía de las asociaciones vegetales. Antes de dicha publicación no existía una obra de referencia exhaustiva y sistemática que enunciara la diversidad vegetal del país, lo que dificultaba la comprensión de los paisajes de México y la comunicación entre especialistas. A partir de su publicación, este documento, se convirtió en la obra de referencia obligada para generaciones de botánicos, biólogos y agrónomos en México, y aunque con el

tiempo han surgido nuevas propuestas más detalladas, su sistema sentó las bases para el estudio moderno de la riqueza paisajista de México.

Esta publicación es una síntesis de las investigaciones llevadas a cabo a través de una sistemática vida de observación y experiencias de cuatro décadas recorriendo los paisajes mexicanos, cuyas periódicas publicaciones, del mismo autor, sobre las distintas regiones de México ya habían llamado la atención de todos los botánicos del mundo interesados en la flora de la América tropical (Langman, 1966).

Para comprender el impacto que causó esta publicación, en el desarrollo de la Botánica en México, ha sido necesario rastrear el sumario de los hallazgos y reflexiones de Miranda, mediante el análisis de las publicaciones antecedentes del propio autor, en las que fue reconociendo los elementos, relaciones y procesos propios de la naturaleza que le llevaron a proponer una manera de entender la organización de la vegetación en grandes asociaciones y sus características. No cabe duda que fue la capacidad analítica y la confrontación de los hechos (evidencias) con las ideas lo que influyó en forma decisiva en la conformación de su pensamiento sobre la organización de la vegetación en comunidades que se pueden identificar por su fisonomía y relaciones geográficas con el medio (Sarukhán, 2007).

De acuerdo con Sarukhán (2007), reconocido botánico mexicano, "la clasificación de la enorme variabilidad de los tipos de vegetación de México en un sistema práctico y manejable ha presentado, hasta la actualidad, numerosos problemas. La necesidad de tal clasificación no ha sido meramente una inquietud académica, implica aspectos prácticos de gran importancia en el mejor entendimiento, manejo y conservación de los sistemas naturales tanto de una región como del país (Sarukhan, 2007; 23)".

La dificultad inicia desde la decisión de cuál nivel de organización de esas unidades sería el mejor como base de un sistema de clasificación; a lo que se suma la dificultad intrínseca que ofrece la vegetación para encuadrarse en unidades discretas, condición muy difícil con la vegetación, ya que sus límites no son claros. Además, en ambientes tropicales se suma a ello la amplia composición taxonómica de cada comunidad. Comenta el mismo autor que "A estas alturas del conocimiento se sabe que en la estructura y composición de las comunidades vegetales la distribución individual de las especies está determinada en gran medida por una combinación de características físicas del ambiente, a las que se suma el papel que pueden jugar otros elementos bióticos de las comunidades y finalmente razones de tipo histórico como las relaciones biogeográficas de las especies (Sarukhán, 2014; 224). Todas estas condicionantes fueron puestas en juego por los autores al elaborar su propuesta.

Entre las dificultades que enfrentaron los autores, un aspecto que tuvieron que incorporar a sus reflexiones, en relación a las zonas tropicales, es la consideración de la extensión territorial que tienen éstas, ya que es una condicionante relevante, "pues a una mayor área, aumenta la probabilidad de que las especies tengan poblaciones de mucho mayor tamaño, lo cual reduce la probabilidad de extinciones accidentales. Además, la mayor extensión supone que se cubren más nichos que pueden actuar como refugios en caso de alteraciones ambientales, lo cual incide nuevamente en la disminución de los riesgos de extinción. La tercera razón es que a medida que la extensión es mayor, existe una mayor probabilidad de que se establezcan barreras geográficas que estimulan el aislamiento y la especiación alopátrida" (Sahrukán, 2007; 226).

Es decir, clasificar la vegetación en las zonas tropicales, dada su riqueza y extensión, es una labor que requirió de un amplio conocimiento de la misma y el entendimiento de un gran número de factores que inciden en su evolución. Esta obra lo logra, de allí su importancia y trascendencia.

2. *Contenido*

El artículo publicado en el *Boletín de la Sociedad Botánica de México* en 1963, es el resultado de investigaciones de casi tres décadas. Inicia de manera directa, no hay una discusión conceptual amplia sobre los criterios que indujeron a estos autores a utilizar la clasificación propuesta para el reconocimiento de 32 tipos de vegetación. El trabajo comienza con apenas una corta introducción que explica la riqueza florística de México, cuyo sustento básico es la confluencia de las zonas templada y tropical en su territorio, a la que se suman una increíble variedad de climas y suelos, consecuencia de la accidentada topografía y estructura geológica del suelo.

Al calce dice:

> México posee una de las floras más variadas de América, debido a la circunstancia de encontrarse situado su territorio entre la zona templada del norte y la zona tropical con bastante considerable extensión de zona subtropical. La variedad de la flora mexicana refleja en cierto modo la increíble diversidad de climas y suelos, causada por la accidentada topografía y la compleja estructura geológica de su suelo. Los tipos de vegetación que cubren el multiforme territorio de la República van desde las selvas altas de las regiones muy húmedas del Sureste y vertiente del Atlántico hasta la vegetación de las zonas de desiertos áridos de partes de Chihuahua, Sonora y Baja California y hasta la de los desiertos frígidos de las partes

> más altas de los elevados volcanes de la llamada a veces Cadena Volcánica Transversal (Miranda y Hernández, 1963; 28).

Se lee en esa introducción:

> "En este trabajo los tipos de vegetación se han definido fundamentalmente por su fisonomía, derivado a la vez de la forma de vida (biotipo) de sus especies dominantes. Forma de vida y en consecuencia fisonomía son, en cierto modo, expresión de los factores del medio ya sea climáticos, edáficos o bióticos, en que un determinado tipo de vegetación o los elementos que lo forman se desenvuelven" (Miranda y Hernández, 1963; 29).

Aunque no de manera explícita o argumentativa, los autores ya adelantan que los diversos matices de la vegetación no dependen sólo de clima y suelo, sino también "de la evolución propia de la vegetación misma o de los elementos que la forman, evolución que por lo general se halla relacionada con los cambios de los procesos geológicos" (Miranda y Hernández, 1963; 30); es decir, en su pensamiento se manifiesta la influencia de condicionantes biogeográficas que dan soporte a su publicación (Pérez Malvaéz *et al*., 2007).

Acto seguido se presentan los tipos de vegetación determinados por los autores con referencia al clima con el que se relacionan.[1]

La presentación del estudio es a manera de clave dicotómica, circunstancia que permite el seguimiento, paso a paso, en la determinación de los distintos tipos de vegetación al cotejar las características fisonómicas de las comunidades y las formas de vida que las conforman.[2]

Los autores emplean características fenotípicas como el porte de las plantas (dimensiones), la presencia de raíces parcialmente aéreas (contrafuertes), tipo de tallos (crassicaule, leñoso, flexible), tipo de hoja (aciculiformes, latifoliados), el tamaño, la textura y carácter deciduo o perenne de sus hojas, la presencia o ausencia de elementos como espinas en troncos y ramas, los tipos de ramificación y agrupaciones, que dicotómicamente organizados permiten diferenciar con precisión cada uno de los tipos de vegetación.

---

1. Ver anexo. Lista de los tipos más importantes de vegetación de México y climas que se encuentran (éstos según la clasificación de Köppen).
2. Ver anexo 2. Claves para determinar los tipos de Vegetación de México

Esta clave viene acompañada de la descripción de cada tipo de vegetación, relacionado con las características climáticas y edáficas de los sitios en que se encuentra, y la nominación de las especies más evidentes o más frecuentes en la comunidad, condición que facilita la identificación. Dicha descripción integra la información que se revisa en la clave. Por ejemplo:

> 25) *Bosque de escuamifolios* (bosque de enebros, etc.). El bosque de enebros (*Juníperus* spp.) se presenta por lo general como bosque bajo (4-15m), con frecuencia formado por individuos algo espaciados, en suelos profundos del pie de serranías en climas templados o fríos, como transición a pinares o encinares (lámina 88), y aún a veces a bosques de oyameles, desde zonas de clima lago seco.
>
> El bosque de cedro blanco (*Cupressus lindleyi*) es también de hojas escamosas, pero siempre más alto (20-35 m) que el enebro. Se encuentra sobre todo en suelos profundos y con frecuencia en relación con el bosque de oyameles, aunque en situaciones algo menos húmedas que éste (Miranda y Hernández, 1963, pp. 27).

Al texto se integra un cuadro sinóptico de los tipos de vegetación en México y, explican los autores: "En cada una de éstas se ha indicado, cuando existe, su correspondencia con el tipo de vegetación de los distinguidos por J. Beard, empleando la nomenclatura inglesa usada por éste en su trabajo intitulado "Climax vegetation in Tropical America" (*Ecology* 25:127-158, 1944), así como la traducción española de dicha nomenclatura incluida por el mismo autor" (Miranda, 1963), aportación, que en ese momento facilitó aún más la comunicación entre investigadores.

En este cuadro se ordena los tipos de vegetación con base en su fisonomía en cinco agrupaciones:

A. Agrupaciones de plantas arbóreas de ramificación abundante (multidendricaules). En los que incluye diversos tipos de selvas y bosques.
B. Agrupaciones de plantas arbóreas o subarbóreas de tallos poco ramificados o simples (oligodendricaules o simplicicaules). Aquí incorpora palmares, cardonales, izotales etc.
C. Agrupaciones de plantas arbustivas de ramificación abundante (multidendricaules). Al que incorpora los distintos tipos de matorrales.
D. Agrupaciones arbustivas o subarbustivas de plantas con escasas ramas (oligodendricaules) o de tallos simples (simplicicaules) como las nopaleras o magueyales.
E. Agrupaciones de plantas herbáceas dominantes entre los que se encuentran los pastizales, sabanas, popales y las agrupaciones halófitas.

En la parte final del documento los autores incorporan un Apéndice que describe los tipos de clima y suelo y los tipos de vegetación que se desarrollan en ellos. Apéndice que facilita la determinación del tipo de vegetación que se estudia.

Finalmente, esta publicación reúne 107 láminas que ilustran los tipos de vegetación reconocidos por los autores que descubren el paisaje que conforman. El apartado de las fotografías fue un gran acierto de apoyo para la comprensión del documento.

Como corolario se aclara que a pesar que hay evidente relación entre clima y vegetación, para clasificar a esta última es necesario partir de la vegetación misma, ya que los factores climáticos, proporcionan tan sólo una vaga aproximación o definiciones erróneas, debido a que los factores edáficos, varían con relativa independencia del clima, Y finalmente, acotan los autores, "en la fisonomía de la vegetación también incide la evolución propia de la vegetación o de los elementos que la conforman, evolución que se halla relacionada con la evolución de los procesos geológicos (Miranda y Hernández, 1963; 30). Con ello aventuran algunas ideas de carácter biogeográfico.

Este trabajo sienta las bases de una literatura científica de alta calidad que repercutió de manera importante en la sistematización de los estudios de vegetación en México.

3. *Para comprender el contenido*

El artículo sobre *Los tipos de vegetación de México y su clasificación* es un documento valioso, sin embargo, la construcción de su propuesta epistemológica solo se entiende al conocer los estudios previos realizados por Miranda durante poco más de dos décadas a lo largo y ancho del país.

De manera particular, es interesante la serie de trabajos denominados "Estudios sobre la vegetación de México" que se compone de cinco artículos. Pérez Malváez y su grupo (2007) analizan dichos trabajos desde el punto de vista biogeográfico en aras de encontrar evidencias del pensamiento que sustenta la propuesta de organización de los tipos de vegetación de México y su clasificación, y apuntan:

> En sus primeras publicaciones prevalecen los estudios de carácter sinecológico, que son aquellos que se ocupan de las relaciones entre las plantas buscando agrupaciones o asociaciones de las especies que constituyen un paisaje determinado. Esto se aprecia en los artículos publicados entre 1941 y 1947, conocidos como "Estudios sobre la vegetación de México",

> en los cuales define y describe las principales asociaciones de plantas de la meseta del Anáhuac (1941), de las regiones de Puebla (1942) y Tapachula (1943) y de las Cuencas de los ríos Balsas y Papaloapan (1947), ligándolas en general a las condiciones climáticas. Más adelante, desde finales de los 40 y sin abandonar del todo sus estudios sinecológicos se ocupará de lo que conoce como sinfisionomía o formas de la vida (esto es, de establecer una clasificación de los vegetales en función de su adaptación morfológica al medio en que viven, lo que a su vez permite reconocer y definir los tipos de vegetación (Pérez Malváez et al, 2007; 241).

Al revisar estas cinco publicaciones anteriores al estudio en que tipifica a la vegetación, se descubre cómo fue generando las ideas que dieron forma a su propuesta. Se observa que Miranda utiliza reiteradamente como explicación de la distribución de las distintas asociaciones vegetales a los factores ecológicos. Quizá, el estudio determinante para expresar con mayor claridad sus ideas biogeográficas sobre la distribución de la vegetación en México es su trabajo sobre: "El porcentaje de géneros bicontinentales en América tropical". Se trata de un estudio comparativo, limitado a las selvas altas, medianas o bajas perennifolias americanas, en localidades situadas a diversas latitudes, en la que hace la comparación de árboles dominantes, y sólo a nivel de género, pues explica que "a nivel específico no hubiera sido posible extender la comparación a regiones muy distantes de la mexicana" (Miranda 1959).

En la descripción de resultados, para definir la naturaleza fitogeográfica de las agrupaciones vegetales comparadas emplea las siguientes características:

a) Porcentaje de géneros arbóreos bicontinentales, es decir, con distribución más allá del continente americano.
b) Diferencias de porcentajes entre bicontinentales y los no bicontinentales (americanos).
c) Porcentaje de géneros arbóreos de las diversas regiones consideradas que se encuentran también en el sureste de México.
d) Relación en las diversas agrupaciones entre el número de géneros bicontinentales encontradas en Asia y América y el número de aquellas que se encuentran en África y América.

Después de una amplia discusión derivada de los resultados de su investigación Miranda propone las siguientes consideraciones:

- Las condiciones climáticas en la zona tropical a lo largo del Terciario y Cuaternario no fueron constantes.

- El cambio climático a lo largo de las épocas fue aparentemente inverso al experimentado en las zonas templadas.

- En la zona tropical hubo también cierto cambio en las floras en relación al cambio climático.

- Las floras que menos cambio sufrieron en términos generales, fueron las que hoy se encuentran en lugares montañosos o en los pantanos.

- En el pasado, las floras arbóreas tropicales mundiales pudieron haber intercambiado parte de sus elementos por regiones relativamente frescas, tanto en el norte como en el sur.

- La distribución actual de árboles en la América tropical no suministra pruebas concluyentes de una vía de difusión a través del Atlántico central; no ha sido tomada en consideración ninguna vía de difusión a través del Pacífico central (Miranda, 1959).

Este estudio fue determinante para comprender algunos aspectos de la distribución biogeográfica que no desarrolla el documento "Los tipos de vegetación de México y su clasificación", pero que denotan que fueron considerados.

Cabe hacer mención que el reconocimiento a Miranda no se limita a esta obra solamente, sino a su prolífica producción; a la par que tiene el mérito de haber estimulado el interés de los estudios ecológicos de otros botánicos y particularmente de sus alumnos con lo cual creó toda una escuela de la especialidad que ha perdurado y en la que han destacado Jerzy Rzedowski, Graciela Calderón, José Sarukhán, Mario Sousa y Arturo Gómez Pompa.

Edición conmemorativa de 2013

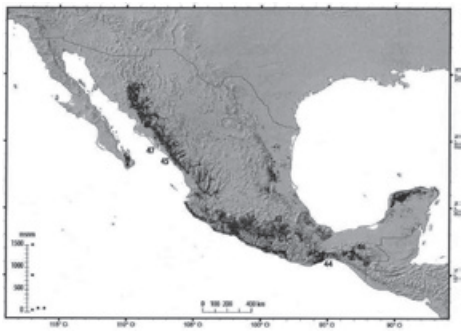
El artículo pionero de Faustino Miranda y Efraím Hernández-X. fue publicado nuevamente a cincuenta años de su publicación como un reconocimiento a la importante contribución a la Botánica mexicana. Este documento respeta el texto original, al que se integra nueva información derivada de los estudios realizados sobre la vegetación del país a partir del momento en que se editó el trabajo y hasta la actualidad. Esta nueva edición incluye un mapa de distribución de la vegetación, actualizado, ya que el estudio original carecía de un mapa



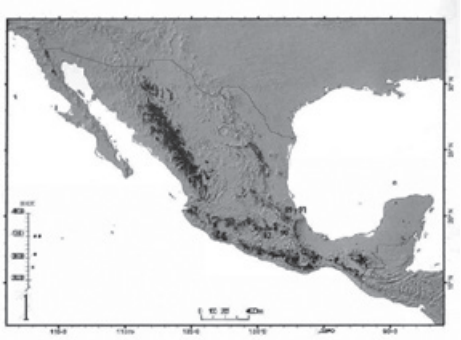
Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). "Uso de suelo y vegetación". Accedido el 25 de enero de 2026. https://www.inegi.org.mx/temas/usosuelo/#descargas

El Dr. Meave, presidente de la Sociedad Botánica de México (2010-2013), y promotor de la nueva edición discurre que en México: "hasta hace poco más de cincuenta años, la posibilidad técnica de producir un mapa a escala razonablemente útil de la vegetación de todo el país era escasa…" y considera que, "por eso y otras razones de tiempo, los autores decidieron no incluir dicho mapa" (Miranda y Hernández, 2013, p. xvi). Cabe recordar que la cartografía moderna en México se inicia en los años sesenta con la creación de la Comisión de Estudios del Territorio Nacional (Cetenal), que es el antecedente de la Dirección General de Geografía del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Para la edición del 2013 la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (Conabio) dispuso la elaboración de una serie de mapas utilizando como base la primera serie de vegetación y uso de suelo que produjo INEGI y que corresponde a la vegetación de 1970 a 1980, información que incluye datos sobre precipitación, temperatura, altitud, relieve y suelos, información a la que incorporaron los tipos de clima de Köppen en la adaptación que hizo la maestra Enriqueta García para México, en 1964. De igual manera, Conabio elaboró el índice de flora y vegetación, actualizado, que refleja la riqueza de la información florística que contiene el artículo original. Para ratificar la información se recurrió a un compendio de estudios realizados sobre la vegetación de México; particularmente la obra del doctor Jerzy Rzedowski (1978), que incluye un mapa general de la distribución de la vegetación, que fue actualizado en 1990, a mayor escala, para el *Atlas Nacional de México* cuya consulta fue básica (Meave, 2013; Ortiz y Villaseñor, 2025).

Esta edición conmemorativa viene acompañada con una serie de mapas que "son la expresión narrativa geográfica de los tipos de vegetación que hicieron Miranda y Hernández X., para describir los tipos de vegetación en relación con los factores físicos como el clima y la altitud de los suelos, el drenaje y la geología (Meave en: Miranda y Hernández X, 2014, p. 176). Se muestran dos mapas a manera de ejemplo.



Selva baja caducifolia. Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática.



Pinares. Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática

A pesar de que se respeta en su totalidad el documento original, ésta edición conmemorativa no es estrictamente un facsímil, pues además de corregir las erratas e incluir el índice de flora y vegetación mencionada, cuenta con el anexo cartográfico de los 32 tipos de vegetación de México, además, del rescate de las 107 fotografías tomadas por el propio Faustino Miranda y Agustín Maya, fotógrafo del Instituto de Geografía de la UNAM, que ya incluía el estudio original, recuperadas del acervo del Instituto de Geografía.

PALMAR DE COYOL REAL



Fuente: Universidad Nacional Autónoma México. Portal de datos abiertos.

PALMAR DE PALMA REDONDA O GUANO REDONDO (*Sabal mexicana*)



Fuente: Universidad Nacional Autónoma México. Portal de datos abiertos.

TETECHERA MEZCLADA CON SELVA BAJA ESPINOSA EN OAXACA



Fuente: Universidad Nacional Autónoma México. Portal de datos abiertos.

SELVA MEDIANA CUBIERTA CON EPÍFITAS



Fuente: Universidad Nacional Autónoma México. Portal de datos abiertos.

A manera de discusión

No cabe duda que fue la capacidad analítica y la confrontación de los hechos (evidencias) con las ideas lo que influyó en forma decisiva en la conformación del pensamiento de Miranda sobre la tipificación de la vegetación en comunidades que se pueden identificar por su fisonomía y relaciones geográficas con el medio.

Desde luego la construcción de esta propuesta responde, en primera instancia a las propias cualidades científicas del botánico, entre ellas su pasión por el trabajo de campo y su insaciable sed de conocimiento. Sin embargo, conviene reconocer que sus ideas, reflexiones y pensamientos recibieron siempre retroalimentación de un nutrido grupo de colegas con los que mantenía relación, como Ida Kaplan Langman, José Cuatrecasas, Paul C. Standley, Maximino Martínez y, desde luego, Efraím Hernández Xolocotzi; aunado a las particularidades del medio científico y social que se vivía en el país, que dieron lugar a situaciones como la invitación del Ing. Francisco José Grajales, gobernador de Chiapas para estudiar la flora del estado, o las invitaciones del Dr. Enrique Beltrán, hombre con importantes vínculos gubernamentales, a participar en proyectos institucionales de gran envergadura, aunadas a su decisiva voluntad de colaboración en varias sociedades científicas del país, destacando la So-

ciedad Botánica de México, a la necesidad de publicación de sus hallazgos y desde luego a la diversidad de plantas vasculares que ejercieron una influencia prodigiosa en su pensamiento logrando un efecto paulatino y acumulativo en la gestación de su propuesta, que alimentaba con las amplias discusiones con sus alumnos durante su práctica docente (Meza, 2025).

Los estudios previos a su propuesta final sobre "Los tipos de vegetación y su clasificación" expresan un pensamiento relacional de los componentes y factores que inciden en la organización de las comunidades vegetales en México, de los que se auxilió para sintetizar la información en 32 comunidades reconocibles con base a su ecología, fisiología, composición taxonómica, y distribución espacial. No obstante, de acuerdo con Pérez Malváez (2007), se intuye que la determinación de estos 32 tipos de vegetación tuvo en consideración una connotación histórica implícita, es decir una reflexión de carácter biogeográfico, condición que la da solidez a su propuesta.

A través de la revisión de la serie Estudios de la vegetación (I, II, III, IV, y V) que anteceden a la obra que hoy comentamos, se identifica el pensamiento biogeográfico de Faustino Miranda. En una primera etapa utiliza como explicación de la distribución de las distintas asociaciones vegetales las condiciones ambientales como: altitud, humedad, tipo de clima, temperatura y precipitación, tipo de suelo, topografía, orientación de la ladera y pendiente, es decir considera los factores ecológicos como la mejor explicación fitogeográfica sobre la distribución de las distintas asociaciones vegetales.

Más adelante, a partir del artículo "Posible significación del porcentaje de géneros bicontinentales en América tropical" (1959), se percibe la intención de considerar ideas de connotación histórico-evolutiva. Estas ideas se expresan en el uso de términos como: la emigración, los puentes intercontinentales o la idea de las translaciones continentales de clara connotación derivista, la idea de considerar las regiones biogeográficas Neártica y Neotropical, como una zona que facilita la mezcla de elementos provenientes de las dos regiones biogeográficas y el papel de las barreras geográficas y climáticas. Germina en él la idea de que los procesos geológicos juegan un papel importante en la distribución de la vegetación.

Aunque Miranda no llega a desarrollar completamente la conjunción de ambas variables, la historia evolutiva y los procesos geológicos, su trabajo hace pensar que tuvo una reflexión profunda de cómo la evolución de la biota y los procesos geológicos pueden ser una explicación histórica de la distribución y de la existencia de los distintos tipos de vegetación, reflexión que seguramente discutió con Hernández X.

En ese sentido, es entendible que la propuesta sobre los tipos de vegetación y su clasificación sea apenas un avance inacabado sobre el tema, que han tenido que completar los botánicos que le han sucedido. Pero esto no obsta para reconocer que *Los tipos de vegetación de México y su clasificación* ha sido una de las principales producciones científicas que distingue a la etapa moderna de la Botánica mexicana y un referente para casi cualquier trabajo sobre vegetación de México.

Este es un ejemplo en que la literatura científica difunde el conocimiento y deja evidencias para que la ciencia siga avanzando.

Bibliografía

Beltrán, Enrique: "El primer centenario de la Sociedad Mexicana de Historia Natural (1868-1968)", *Revista de la Sociedad Mexicana de Historia Natural*, 1968 29:111-180.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI): "Uso de suelo y vegetación". Accedido el 25 de enero de 2026. https://www.inegi.org.mx/temas/ususosuelo/#descargas

Langman, Ida, K: "Recuerdos del Dr. Faustino Miranda", *Revista Ciencia*, Vol. 24. Núm. 5-6. 1966, pp. 177-180.

Meza, María del Carmen: "Faustino Miranda González, explorador del paisaje, en busca de la flora nativa de México", en: Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (eds.): Paisaje y Excursionismo. de la Educación al Alpinismo, 2025, pp. 219-248.

Miranda, Faustino: "Estudio sobre la vegetación de México I. La vegetación de los cerros del sur de la Meseta del Anahuac. El Cuajiotal", *An. Inst. Biol. Univ. Nac. Méx.,* 1942. 14(2):407-421.

____: "Estudio sobre la vegetación de México II. Observaciones preliminares sobre la vegetación de la región de Tapachula, Chiapas (1)", *Anal. Inst. Biol. Univ. Nal. Méx.* Vol. XIII, 1942, pp:1-18.

____: "Estudios sobre la vegetación de México III. Notas generales sobre la vegetación del SO del Estado de Puebla, especialmente de la zona de Itzocan de Matamoros. An. Inst. Biol.Univ. Nac. Méx., 13(2), 1942, pp. 417-450.

____: "Estudios sobre la vegetación de México IV. Algunas características de la vegetación y de la flora en la zona de Acatlán, Puebla", *An Inst. Biol. Univ. Nac. Méx.*, 14(2), 1943, pp. 407-421.

____: "Estudios sobre la vegetación de México V. Rasgos de la vegetación en la Cuenca del Río Balsas". *Rev. Soc. Méx. Hist. Nat*., 8 (1-4), 1947, pp. 95-114.

____: "Posible significación del porcentaje de géneros bicontinentales en América tropical", *An. Inst. Biol.Univ. Nac. Méx*., 25(1), 1959, pp. 117-149.

____: "Estudios acerca de árboles y arbustos de América Tropical, principalmente México", *Boletín de la Sociedad Botánica de México*, 29; 1965, pp. 34-48

Miranda. Faustino y Hernández-X., Efraím, *Los tipos de vegetación de México y su clasificación*. Ediciones Científicas Universitarias. Edición Conmemorativa 1963-2013. Sociedad Botánica de México, CONABIO, Fondo de Cultura Económica. México, 2014.

Ortiz, Enrique y Villaseñor José Luis, "A proposal of an updated potential vegetation map of Mexico", *Botanical Sciences* 103 (2): 381-393. 2025. DOI: 10.17129/botsci.3598

Pérez Malváez, Carlos, Espinosa-Organista, David N., Bueno-Hernández, Antonio A.: "Las ideas biogeográficas de Faustino Miranda", en: Francisco Javier Dosil (coord.) *Faustino Miranda. Una vida dedicada a la Botánica*. Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, Morelia, Michoacán, México, 2007, pp. 233-257.

Rzedowski, Jerzy: "Un siglo de Botánica en México", Número Especial, *Boletín de la Sociedad Botánica de México*. 40 aniversario, 1981, pp. 1-14.

____: *Vegetación de México*, 3a. ed., Limusa, México, 1986, 432 pp.

Sarukhán, José: "Faustino Miranda y los tipos de vegetación: Una visión avanzada a la biodiversidad de México", en: Francisco Javier Dosil (coord.) *Faustino Miranda. Una vida dedicada a la Botánica*. Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, Morelia, Michoacán, México, 2007, pp. 223-232.

Sociedad Mexicana de Historia Natural: 1870. *La Naturaleza*; periódico científico del Museo Nacional de Historia Natural y de la Sociedad Mexicana de Historia Natural. México: Impr. de I. Escalante, 1870, https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/14275.

Universidad Nacional Autónoma de México: Portal de datos abiertos. Colecciones Universitarias. Objeto digital. Vegetación de México, Faustino Miranda, Instituto de Geografía 537. [consulta 26 enero 2026].

Anexo 1

Lista de los tipos más importantes de vegetación de México y climas que se encuentran (éstos según la clasificación de Köppen)

Tipo de vegetación	Clima
1. Selva Alta perennifolia	Af, Am
2. Selva mediana o baja perennifolia	Af, Am, Cfa, Cfb
3. Selva alta o mediana subperennifolia	Am, Aw
4. Selva alta o mediana subcaducifolia	Am, Aw
5. Selva baja subperennifolia	Am, Aw
6. Palmares	Am, Aw
7. Sabana	Am, Aw
8. Manglar	Am, Aw, BSh
9. Popal	Af, Am, Aw
10. Selva baja caducifolia	Aw, Cwa
11. Selva baja espinosa perennifolia	Aw, BSh, BW, Cx´
12. Selva baja espinosa caducifolia	BSh, BW
13. Matorral espinoso con espinas laterales	Aw, BSk, Cwa
14. Cardonales, tetecheras, etcétera	BSh, BW
15. Izotales	BSh, BSk, BW
16. Nopaleras	BSk, BSh´
17. Matorral espinoso con espinas terminales	BSh, BSk, BW
18. Matorral inerme o subinerme parvifolio	BSh, BSk, BW
19. Crasi-rosulifolios espinosos	BSh, BSk, BW
20. Tulares, carrizales, etcétera	Af, Am, Aw, Cwa, Cwb
21. Pastizales	BSk
22. Zacatonales	Cwc
23. Agrupaciones de halófitos	Am, Aw, BS, BW, Cx´, Cs
24. Chaparral	Cs, (BSk´, Cwa)
25. Bosque de enebros	BSk, BSk´, Cwa, Cwb
26. Pinares	Cf, Cwa, Cwb, Cwc
27. Encinares	Am, Aw, Cf, Cwa, Cwb
28. Bosque caducifolio	Cfb
29. Bosque de abetos u oyameles	Cwb
30. Vegetación de dunas costeras	Am, Aw, BS, BW, Cx´, Cs
31. Vegetación de desiertos áridos arenosos	BW
32. Vegetación de páramos de altura	ETH

Explicación de símbolos climáticos

Af	Cálido con lluvias todo el año	• Lluvias en verano principalmente
Am	Cálido con época seca corta	
Aw	Cálido con época seca larga	
BSh	Seco y cálido o subcálido	
BSk	Seco y templado	
BSk´	Seco y frío	
BW	Muy seco	
Cfa	Subcálido con lluvias casi todo el año	
Cfb	Templado con lluvias todo el año	
Cwa	Subcálido con época seca larga	• Lluvias en verano principalmente
Cwb	Templado con época seca larga	
Cwc	Templado subhúmedo	
Cs	Templado con lluvias en invierno	
Cx´	Templado con lluvias irregulares a lo largo del año	
ETH	Muy frío de la parte alta de las montañas más elevadas.	

Nota. Los climas templados y fríos de la zona tropical se distinguen de los climas correspondientes de las zonas templadas y frías por su escasa oscilación térmica anual.

Anexo 2

CLAVES PARA DETERMINAR LOS TIPOS DE VEGETACIÓN DE MÉXICO

A. Árboles (vegetales leñosos ordinariamente de más de 4m de alto)
B. Con ramificación abundante
C. Selva (bosque muy denso, con numerosas especies mezcladas y con muchos bejucos o con árboles dominantes espinosos)
D. Árboles dominantes por lo regular sin espinas
E. Sin sistema radical (raíces) parcialmente aéreo
Árboles verdes todo el año, salvo a veces durante la floración
Árboles dominantes de más de 30 m (1. *Selva mediana o baja perennifolia*)
Árboles dominantes de menos de 30 m (2. *Selva mediana o baja perennifolia*)
Árboles sin follaje en alguna época del año
Árboles dominantes aproximadamente en 25% a 50% sin hojas por lo menos de marzo a mayo
Árboles dominantes de más de 15 m (3. *Selva alta o mediana subperennifolia*)
Árboles dominantes de menos de 15 m (5. *Selva baja subperennifolia*)
Árboles dominantes aproximadamente en 50% a 75% sin hojas por lo menos de marzo a mayo (4. *Selva alta o mediana subcaducifolia*)
Árboles dominantes casi en 100% sin hojas durante gran parte de la época de seca (10. *Selva baja caducifolia*)
EE. Con sistema radical (raíces) parcialmente aéreo (8. *Selva de* Bravaisia; *Manglar*)
DD. Árboles dominantes espinosos
Con hojas todo el año o casi todo el año (11. *Selva baja espinosa perennifolia*)
(véase también 5. *Selva baja perennifolia*)
Sin hojas parte del año (12. *Selva espinosa caducifolia*)
CC. Bosque (bosque menos bosque denso con pocas especies dominantes por lo común sin espinas y generalmente con pocos bejucos o sin ellos)
Sin follaje o con fuerte reducción del mismo en los meses fríos, o sea, de enero a febrero o marzo (28. *Bosque caducifolio*)
Con follaje todo el año o con reducción del follaje verde en la época más seca (marzo a mayo)

Con hojas planas y anchas (27. *Encinares*)
Con hojas de otra forma
Con hojas en forma de aguja (26. *Pinares*)
Con hojas de otra forma
Con hojas angostas y cortas (29. *Bosque de abetos u oyameles*)
Con hojas en forma de escama (25. *Bosque de cedro blanco; bosque de enebro*)

BB. Con ramificación escasa o sin ramificar
Con un solo tallo y hojas muy grandes (6. *Palmares*)
Con hojas pinnatífidas (*Palmares de corozo, de coquito de aceite, etcétera*)
Con hojas en forma de abanico
De más de 15 m (*Palmares de Sabal*)
De menos de 15 m (*Palmares de Brahea*, etcétera)
Con hojas más pequeñas o sin hojas
Con tallos no evidentemente carnosos y con hojas (15. *Izotales*)
Con tallos carnosos y sin hojas
Con ramas más numerosas (candelabriformes) (14. *Cardonales*, etcétera)
Con pocas ramas o simples (*tetecheras*, etcétera) (véase 14)

AA. Arbustos (plantas leñosas ordinariamente de menos de 4 m) o plantas herbáceas
Arbustos o subarbustos
Con ramificación abundante
Con hojas relativamente grandes y sin espinas (24. *Chaparral, Matorral de encino;* véase 27)
Con hojas generalmente pequeñas o sin hojas (*Matorral parvifolio o afilo*)
Los dominantes sin espinas o sólo algunos espinosos (18. *Matorral inerme o subinerme*)
Los dominantes espinosos
Los dominantes con espinas laterales (13. *Matorral espinoso con espinas laterales; huizachales,* etcétera)
Los dominantes con espinas terminales (17. *Matorral espinoso con espinas terminales*)
Con ramificación escasa o sin ramificar
Sin hojas y con tallos carnosos
Con tallos aplanados (16. *Nopaleras*)
Con tallos más o menos cilíndricos (*Asociación de chollas*) (véase 16)

Con hojas

Con hojas más bien delgadas, largas y angostas (*Asociaciones de sotol, de padillo*, etcétera) (véase apéndice a 19)

Con hojas carnosas, espinosas y frecuentemente dispuestas en forma de roseta (19. *Crasi-rosulifolios espinosos: magueyales, lechuguillales,* etcétera)

Plantas herbáceas o subherbáceas

Con hojas grandes, delgadas

Con hojas anchas (9. *Popal, tanayal,* etcétera)

Con hojas angostas (20. *Tular, carrizal,* etcétera)

Con tallos más o menos cilíndricos, juncifformes (*Asociación de Cyperus,* etcétera) (véase 20)

Con hojas delgadas, angostas y largas, graminiformes

Praderas de graminiformes generalmente bajos de las tierras calientes y templadas

Con árboles de nanche, tachicón, jícaro o palmas esparcidos en la pradera, pocas veces sin árboles (7. *Sabana*)

Sin árboles o con árboles de enebro, encino, o bien con arbustos esparcidos en la pradera (21. *Pastizales*)

Agrupaciones de gramíneas altas de las tierras frías (22. *Zacatonales*)

Con hojas pequeñas (parvifolios) o muy pequeñas (minimifolios) con frecuencia carnosas, o sin hojas (23. *Agrupaciones de halófitos*)

Las formaciones con plantas muy esparcidas o los lugares casi totalmente desprovistos de vegetación comprenden:

A) Dunas costeras.

B) Desiertos áridos arenosos frecuentemente con dunas.

C) Páramos por encima del límite de la vegetación arbórea.

D) Glaciares.

LES PAYSAGES YUCATÈQUES DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE DÉSIRÉ CHARNAY (1828-1915)

Jean-Yves Puyo
Laboratoire TREE (UMR 6031, UPPA)

Introduction

Désiré Charnay constitue une figure quelque peu à part de la science française de la seconde moitié du XIX[e] siècle: explorateur, photographe et archéologue, il est notamment considéré dans sa patrie d'origine comme l'un des fondateurs de "l'américanisme". Pour Fernando Aguayo Hernández, s'il n'est pas le premier voyageur français à avoir parcouru le Mexique à des fins archéologiques, il est cependant considéré comme le plus important de tous ceux ayant précédé la création en 1864 de la *Commission scientifique du Mexique*, mise en place durant l'expédition française (1861-1867): "Se ha dicho que la relevancia de Charnay reside en la utilización de la fotografía para la investigación, por lo que se le ha considerado parte importante en los antecedentes de la construcción de disciplinas tales como la arqueología o la antropología en México[1]."

Et si en effet ses photographies des sites mayas du Yucatan sont mondialement connues de même que ses écrits scientifiques[2], les deux romans géographiques qu'il

1. "Sin embargo, se ha considerado el mas importante de los que precedieron a la Comisión Científica de México creada en 1864, en el marco de la intervención francesa." Fernando AGUAYO HERNANDEZ, "Analizando un relato de fotografías "únicas": Désiré Charnay (1857-1860)», *Secuencia*, n°106, 2020, 3; en ligne, https://doi.org/10.18234/secuncia.v0i106.1716 [consulté le 17 juillet 2025].
2. "A casi once décadas de la aparición de su libro más importante, *Las Antiguas Villas del Nuevo Mundo,* continúa siendo una referencia casi obligada para los arqueólogos, aunque más bien como curiosidad que como fuente histórica. " José ROBERTI GALLEGOS TÉLEZ ROJO, "Dos visitas de México… ¿Un solo país? La mirada en dos libros de Charnay», Universidad Nacional Autónoma de México, 1999; en ligne, https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3481/11.pdf [consulté le 20 octobre 2025].

publia chez un éditeur "de poids", la maison Hachette, alors que sa renommée était au zénith, tombèrent très rapidement dans l'oubli, leur réédition s'interrompant avec la Première Guerre mondiale[3].

Pour sa part, notre recherche s'attachera à répondre à la grande interrogation suivante: les écrits romanesques de Désiré Charnay se singularisent-ils par un style et/ou une construction particulière, reflets de sa condition singulière de scientifique ? Et plus généralement, ses textes donnent-ils une place particulière à la description paysagère ?

1. Présentation de l'auteur

Né le 2 mai 1828 à Fleurieux (Rhône) au sein d'une famille aisée, après des études secondaires au lycée Charlemagne (Paris), il séjourne en Angleterre puis en Allemagne pour y apprendre la langue. Par la suite, il part à 22 ans aux États-Unis pour enseigner le français dans des collèges de la Nouvelle-Orléans. Et c'est à cette occasion qu'il aurait pris connaissance des récits des explorations de John L. Stephens et Frederick Catherwood, réalisées quelques années plus tôt en Amérique centrale (*Incidents of travel in Central America, Chipas and Yucatan,* 1841; *Incidents of travels in Yucatan*, 1843):

> Stephens donna des descriptions claires et intéressantes des ruines visitées, affranchies de toutes les fadaises, courantes au XIX^e^ siècle, sur les affinités de l'Egypte et de l'Atlantide. Ses récits de la vie en Amérique centrale, il y a 10 ans, restent pleins de charme. La contribution de Catherwood consista en d'excellentes illustrations, très supérieurs à tout ce qui avait paru jusque-là [...] Ce fut un très beau travail d'équipe, et les deux livres conservent toute leur fraicheur[4].

La lecture de ces écrits, qui avaient alors connu un très grand succès d'édition tant aux États-Unis qu'en Angleterre, fit naître chez Charnay le désir de visiter à son tour ces mêmes lieux afin, selon ses dires, d'en faire une étude approfondie:

> Il y a cinq ans, lorsque je partis à la recherche de ces ruines merveilleuses, mon intention était d'une faire une étude approfondie et de traiter le sujet moi-même. Surpris de la manière incomplète avec laquelle certains

3. *Une Princesse Indienne avant la Conquête - Roman Historique*, Paris, Librairie Hachette, 1888 / *À travers les forêts vierges - Aventures d›une famille en voyage*, Paris, Librairie Hachette, 1890
4. Eric THOMPSON, *Grandeur et décadence de la civilisation maya*, Paris, Payot, 1980, 42.

> voyageurs avaient abordé ce grand sujet, il me sembla que dans une œuvre aussi vaste, texte et gravure, tout était à refaire[5].

Il faut souligner que cette tirade nous dit beaucoup du caractère du personnage, pour le moins non dépourvu d'une haute idée de ses propres capacités. Et c'est d'ailleurs ce culot qui lui fit adresser au ministère français de l'Instruction publique un ambitieux projet de voyage dont la visite des ruines mexicaines ne constituait qu'une étape d'un long périple visant à explorer l'Amérique des États-Unis au Chili, puis une grande partie de l'Asie avant un retour en Europe via l'Inde et le Proche Orient[6] ! Se proposant de financer sur ces propres deniers ce vaste périple, il obtenait au final l'accord ministériel.

Charnay, accompagné de deux amis, embarquait pour les USA en avril 1857, touchant par la suite le Mexique en novembre de la même année, pays alors en pleine période d'instabilité politique: "Avec presque deux tonnes de matériel, les trois explorateurs vont très vite être confrontés aux difficultés du voyage: pistes impraticables, montagnes et cols redoutables, ravins spectaculaires, insectes et animaux sauvages, bandits de grands chemins[7]…"

Durant cette première mission officielle de trois ans, il parcourut alors le Mexique en rapportant de son voyage de précieux clichés photographiques de Mexico, Monte-Alban, Oaxaca, Mitla (figure n°1), Izamal, Chichén-Itza, Uxmal, Palenque, etc., mais aussi de très nombreuses observations sur les régions traversées et les antiques cités visitées.

Le voyageur expliqua ainsi les raisons de son usage de la photographie: "Attribuant l'indifférence du public pour une civilisation aussi originale aux incertitudes qui la voilaient à demi, je voulus qu'on ne pût récuser l'exactitude de mes travaux, et je pris la photographie comme témoin[8]."

Il publia par la suite le récit de cette première exploration mexicaine épique dans deux ouvrages *a priori* distincts. Le premier, intitulé *Le Mexique - Souvenirs et impres-*

---

5. Désiré CHARNAY, VIOLLET-LE-DUC, *Cités et ruines américaines,* Paris, Gide, 1863, II.
6. Voir Pascal MONGNE, "Désiré Charnay ou les vestiges d'une œuvre", *Outre-Mers*, t. 88, n°332-333, 2001, n° spécial *Collectes et collections ethnologiques: une histoire d'hommes et d'institutions*, 259-276.
7. Pascal MONGNE, introduction de la réédition de l'ouvrage de Désiré Charnay, *Voyage au Mexique – 1858-1861*, Paris, Ginkgo éditeur, 2001, 15.
8. Désiré CHARNAY, VIOLLET-LE-DUC, *Cités et ruines américaines*, *op. cit*., II.

sions de voyage (Paris, 1862), relève de l'exercice du journal de voyage, genre littéraire qui alors se vend bien en France, en particulier s'il traite du Mexique. L'intérêt français pour ce pays ne débuta pas avec le lancement de la piteuse expédition française du Mexique (1861-1867). Comme le souligne Sylvain Venayre, tous les plus grands auteurs de roman d'aventures des années 1850, les Français Gabriel Ferry, Paul Duplessis, Gustave Aimard ou encore le capitaine US Mayne-Reid (ancien de la guerre américano-mexicaine) firent alors du Mexique "la toile de fond d'une grande partie de leurs œuvres, voire de l'ensemble de celles-ci [...] À un moment décisif dans l'histoire du roman d'aventure en France, le Mexique s'impose donc comme un espace de référence fondamental[9]".



Figure n° 1: Désiré Charnay, "Grand Palais de Mitla (Oaxaca)[10]"

Les raisons de cet intérêt français découlent de deux grands ordres différents; en premier lieu, avec l'Indépendance du Mexique en 1821 reconnue par la France en 1830, le pays est devenu rapidement une destination importante de l'émigration française, qui en 1849 représentait la deuxième nationalité étrangère derrière les Espagnols[11].

9. Sylvain VENAYRE, "Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860)", *HSAL*, n°7, 1998, 123-137 (126).
10. Photographie prise à l'occasion du premier séjour au Mexique, et reproduite dans le cahier de planches photographiques (au nombre de 41) joint à l'ouvrage *Cités et ruines américaines* (Désiré CHARNAY, Eugène VIOLLET-LE-DUC, Paris, Gide, 1863).
11. Nancy N. BARKER, "Voyageurs français au Mexique, fourriers de l'Intervention (1830-1860)", *Revue d'histoire diplomatique*, 1973, 96-114. Cité par Sylvain VENAYRE, "Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860)", *op. cit.*, 131.

En deuxième lieu, le Mexique véhicule alors un imaginaire très fort, reposant sur une image tenace de pays de cocagne regorgeant de richesses. Ceci découle entre autres du fait que le tableau des potentialités du pays, dressé jadis par Alexander Von Humboldt dans son *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne* (1811), avait été trop souvent reproduit à l'identique par les géographes français, un demi-siècle plus tard, telle par exemple cette description des boutiques de la capitale Mexico datant de 1859: "Les boutiques y regorgent d'or, d'argent et de joyaux[12]". Aussi avons-nous jadis défendu l'idée selon laquelle les rares écrits français de l'époque sur le Mexique, déficients dans leurs contenus, ont joué un rôle non négligeable dans le déclenchement de la funeste expédition militaire française de 1861-1867[13]. Enfin, les paysages mexicains, "lus comme des déserts, interfaces entre la barbarie et la civilisation[14]", étaient hautement propices aux récits romanesques.

Le second ouvrage tiré de ce premier séjour mexicain de Désiré Charnay s'intitule *Cités et ruines américaines*, publié en 1863, à savoir la même année que *Le Mexique - Souvenirs et impressions de voyage*. De forme quelque peu "hybride", on y trouve une première partie rédigée par le célèbre architecte du gouvernement français, Eugène Viollet-Le-Duc; ce dernier était chargé de la partie "technique" de l'ouvrage, à savoir la mise en ordre de la description des monuments[15], aidé en cela par l'ajout en annexe de l'ouvrage d'un album de 40 photographies. La seconde partie, signée par Désiré Charnay, reproduisait en fait à l'identique le texte de son précédent ouvrage dont les chapitres consacrés au séjour dans le Yucatan avaient d'ailleurs déjà donné lieu à une prépublication dans les pages de la célèbre revue *Le Tour du Monde*[16] (figure n° 2)!

Pour Françoise Milhorat, en plus d'une étude poussée de la situation politico-socio-économique locale mais aussi des connaissances archéologiques (encore empiriques) de l'époque, Désiré Charnay aura su négliger "aucun détail quant à la description des divers paysages du Mexique: les vallées riantes, les déserts insondables, les "forêts" vierges par temps d'orage, les montagnes, les forêts de cactus géants [...][17]". Et le moins que l'on puisse dire est que notre auteur s'avère doué pour décrire les pay-

12. Conrad MALTE-BRUN, *Géographie universelle illustrée par Gustave Doré*, Paris, Gustave Barba, 1859, t. II, Amérique du Nord et Centrale, 112.
13. Jean-Yves PUYO, "L'expédition du Mexique, 1862-1867: apports cartographiques et géographiques", *Le Monde des cartes*, n° 180, 2004, 57-70.
14. Sylvain VENAYRE, "Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860)", *op. cit*., 132.
15. "Il appartenait à une imagination aussi féconde, aidée d'une science d'appréciation aussi merveilleuse que celle de M. Viollet-le-Duc, le droit de donner sur ces monuments des aperçus neufs et de lumineuses expositions." Désiré CHARNAY, *Cités et ruines américaines*, *op. cit*., VII.
16. Désiré CHARNAY, "Un voyage au Yucatan", *Le Tour du Monde*, I^er^ semestre 1862, 337-352; "Mexico", *idem*, 353-368.
17. Françoise MILHORAT, "Pascal Mongne, *Désiré Charnay, le Mexique: 1858-1861, Souvenirs et impressions de voyage*", *Caravelle*, n°59, 1992, 273- 277 (275).

sages, tel cet extrait consacré aux alentours de la ville de Nopalucan dont la barranca del Aguila, lieu alors tristement célèbre pour ses attaques de bandits de grand-chemin:

> Le paysage a toute la physionomie de sa triste réputation: à droite, les sommets dénudés de la Malinche étalent sur leurs flancs arides quelques fermes clairsemées; à gauche et devant vous, la plaine déserte s'étend à perte de vue, sans autre végétation que de grands magueyes [agaves], dont les profils sévères rompent seuls la monotonie désespérante. La route, toujours ensablée, semble retenir dans le sol mobile le pied du voyageur pressé de fuir ces lieux sombres; [...][18]".



Figure n° 2: "Bas-reliefs des Tigres, faisant partie du Cirque ou Gymnase à Chichén-Itza– dessin de Guiaud d'après une photographie de M. Charnay[19]"

Ou encore ce tableau des alentours désolés de Veracruz, qui peu de temps après, acquirent une bien triste réputation de mouroir pour les troupes françaises de l'Expédition de 1861, entre *vomito negro* et attaques d'une guérilla tenace et sans pitié:

18. Désiré CHARNAY, Cités et ruines américaines, *op. cit*., p. 129.
19. *Ibid.*, 337.

> Si vous sortez de Veracruz, la côte nord ne vous offre qu'une vaste plaine de sable. Au sud, vous avez le cimetière, puis les abattoirs; un peu plus loin, vous entrez dans les dunes et vous tombez au milieu de marais [...] la perspective se continue couverte d'affreuses broussailles [...] Certains romanciers en vogue ont cependant choisi ces déserts sablonneux comme siège d'aventures impossibles. Ils peuplent, à l'envi, ces marais fangeux d'habitations délicieuses, de palais magiques où s'agitent, au milieu des luxes réunis de la nature et de l'art, d'enivrantes créatures et des héros dignes de l'Arioste. 0 capitaine Maine-Read, que d'affreuses bourdes vous racontez à vos indulgents lecteurs![20]



Figure n° 3: paysage des alentours du site archéologique de Mitla (province de Oaxaca)[21]

Par la suite, l'explorateur revint trois autres fois au Mexique dont notamment un séjour de 2 ans (1880-1882), en très grande partie financé par un riche mécène new-yorkais, Pierre Lorillard; Désiré Charnay le remercia, entre autres, en donnant son nom, *Lorillard City* (État de Tabasco et futur Comacalco), à un site découvert quelques douze années plus tôt "par un coupeur de bois[22]" (figure n°4)… Cette fois-ci, comme

20. Désiré CHARNAY, *Cités et ruines américaines, op. cit.*, 113.
21. "Quatrième palais côté oriental, à Mitla, Oajaca", photographie de Désiré Charnay, *ibid.*
22. "[Charnay] y arriva après de grandes difficultés et n'y trouva que des monuments en tout point semblables à ceux de Palenque [...] Ses ruines d'étendent sur un espace de deux kilomètres carrés. De tous ses édifices, trois restent seuls à peu près debout: deux palais et un temps [...]". ANONYME, "Musée ethnographique – les antiquités du Yucatan", *L'Illustration*, n° 2085, 10 février 1883, 96.

il s'en expliqua, il revenait dans l'optique de réaliser des fouilles archéologiques "sérieuses": "Je connaissais déjà le Mexique; j'en avais exploré une partie comme envoyé du gouvernement en 1857, riche d'espérances, plein de grands projets, mais pauvre de science et léger d'argent[23]." Mais la tâche entreprise étant au-dessus de ses forces, il avoua s'être contenté alors de photographier les monuments visités "sans même oser les accompagner de commentaires" (ce qui n'est pas tout à fait exact).

Désormais, avec cette nouvelle expédition, Charnay espérait avoir rassemblé assez de documents "pour apporter quelque lumière sur l'un des coins les plus obscurs de l'histoire du genre humain[24]". Aussi entreprit-il des recherches archéologiques entre le Yucatan et le nord du Guatelama, mais aussi dans l'Anahuac (région située au Sud-Est de Mexico), à savoir plus en particulièrement à Tula, Teotihuacan et dans le massif montagneux du Popocatepetl. Ses notes de travaux furent éditées peu de temps après son retour par la maison Hachette, *Les anciennes villes du Nouveau-Monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale*[25] étant considéré comme son œuvre majeure[26]. Il valut par ailleurs à son auteur une réelle célébrité internationale, avec une traduction en langue anglaise deux ans plus tard par la maison d'édition new-yorkaise Harper & Brother. En parallèle, Désiré Charnay, conférencier très demandé, signa de nombreuses publications dans ces mêmes années 1880 (voir bibliographie finale), commentées elles-mêmes par la sphère scientifique nationale et internationale[27].

De même, dans la lignée de la recherche américaniste européenne d'alors, inaugurée en France dès les années 1830, Charnay se consacra à l'étude des textes autochtones et des chroniques de la Conquête. Comme le souligne Pascal Mongne, il en devint ainsi en quelques années l'un des spécialistes français d'un nouveau champ disciplinaire appelé par la suite l'ethnohistoire[28]. Ainsi s'attacha-t-il à la traduction de

23. Désiré CHARNAY, "Mes découvertes au Mexique et dans l'Amérique du Centre", *Le Tour du monde*, t. XLII, 1881, 273-368 (273).
24. *Ibid.*, 274.
25. Désiré CHARNAY, *Les anciennes villes du Nouveau-Monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale*, Paris, Hachette, 1885.
26. Françoise MILHORAT, "Pascal Mongne, *Désiré Charnay, le Mexique: 1858-1861, Souvenirs et impressions de voyage*", *op. cit.*
27. "Les fouilles exécutées [...] ont fourni des résultats si remarquables à divers égards, qu'il m'a paru intéressant d'en soumettre à mes collègues un bref commentaire." Ernest-Théodore HAMY, "Coup d'œil d'ensemble sur les résultats des fouilles de M. D. Charnay dans le massif du Popocatepetl"*, Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, III° série, t. 9, 1886, 187-201 (187).
28. "Il n'est pas impossible que Charnay ait étudié la totalité des documents connus et publiés à son époque." Pascal MONGNE, "Désiré Charnay ou les vestiges d'une œuvre", *op. cit.,* 275.

plusieurs textes importants publiés initialement en espagnol, comme les *Lettres de Fernand Cortez à Charles-Quint sur la découverte et la conquête du Mexique* (Paris, Hachette, 1896), les *Monuments anciens du Mexique* (grand in-folio, Mexico, 1898) et le *Manuscrit Ramirez* (Paris, Leroux, 1903).

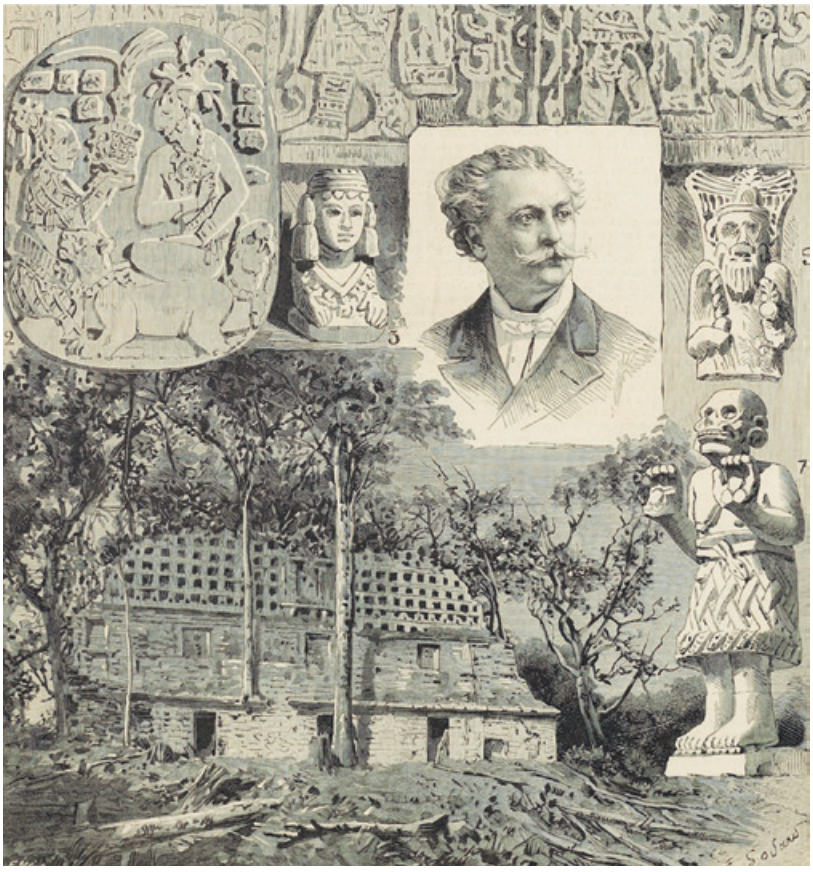


Figure n° 4: "Un temple à *Lorillard City*, pays des Lacandons" d'après une photographie de Désiré Charnay[29]

Enfin, plus généralement, Charnay fut tout au long de la vie un voyageur infatigable, explorant en plus de l'Amérique du Nord et Centrale (Mexique, Guatemala, Honduras), Madagascar (1863), Java et l'Australie (1878), les États-Unis, le Canada,

29. 2, "Bas-relief de la galerie intérieure du palais à Palenque-Chiapas" – 3, "Petite prêtresse" – 4, portrait de Désiré Charnay" – 5 "Quetzalcoatl archaïque" – 7, "Statue trouvée à Tehuac*án* de las Grenadas". *L'Illustration*, 10 février 1883, n° 2085, 84.

le Yémen, entre autres. Chacun de ses voyages lui fournit la matière d'articles publiés pour la plupart dans le *Tour du Monde,* la *Revue d'Ethnographie* et le *Bulletin de la Société de Géographie* (de Paris), dont il fut membre jusqu'à sa disparition; celle-ci l'honora en lui attribuant le prix Logerot en 1884 "pour ses intéressantes explorations et ses découvertes archéologiques dans le Yucatan[30]". Deux ans plus, elle en fit son premier lauréat de la dotation du legs Poirier qu'elle allouait "aux voyageurs français s'étant signalés par les voyages les plus utiles au point de vue de la science et du commerce[31]". Correspondant de la société de géographie de Bordeaux, il était de même membre fondateur de la Société des Américanistes créée à Paris en 1895:

> Les indications socio-professionnelles fournies par les listes annuelles de membres montrent une forte proportion de diplomates et d'explorateurs, ainsi que de professeurs de l'enseignement universitaire et des établissements académiques. Parmi les premiers membres étrangers à rallier la Société à sa création [...], notons les noms des Nord-Américains Daniel Brinton (professeur d'archéologie et de linguistique américaine à l'université de Pennsylvania), William Holmes (du Field Columbian Museum), John Powell (directeur du Bureau of Ethnology de Washington), Frederick Putnam (du Peabody Museum), des savants allemands Eduard Georg Seler et Rudolf Virchow, du Suédois Erland Nordenskiöld. Parmi les membres français, citons Désiré Charnay, Léon Diguet (ces deux derniers explorateurs), René Verneau et Paul Topinard[32].

Entre autres.

Enfin, Désiré Charnay a laissé une production impressionnante de plus d'un millier de clichés, dont la plus grande partie est conservée à la photothèque du Musée

---

30. Auguste Logerot (1804-1876), éditeur français notamment de cartes, fit en 1877 une donation testamentaire à la Société de Géographie, destinée à l'attribution d'un prix annuel (une médaille en or accompagnée d'une gratification, par exemple de 1000 francs en 1917) portant son nom. "Ce prix, vous le savez, n'est pas, comme les autres, exclusivement géographique. Il vous a semblé que les résultats rapportés par M. Charnay, touchant d'ailleurs de très près à la géographie, présentaient, toutes les conditions pour justifier pleinement cette distinction de votre part." William HÜBER, "Rapport sur le concours du prix annuel fait à la Société de Géographie dans sa séance générale du 2 mai 1884", *Bulletin de la Société de Géographie*, 2e trimestre 1884, 248.

31. H., "Nécrologie de Désiré Charnay", *Bulletin de la société de géographie*, n° 6, décembre 1915, 495.

32. Christine LAURIÈRE, "La Société des Américanistes de Paris: une société savante au service de l'américanisme", *Journal de la société des américanistes*, t. 95, n°2, 2009, 96-113 (102).

du Quai de Branly (Paris)[33], à la Bibliothèque nationale de France (notamment dans les fonds de la Société de Géographie) mais aussi au Getty Center (Los Angeles).

Au final, tant par ses premiers reportages photographiques des vieilles cités mayas que pour ses travaux "d'excavation", Désiré Charnay est considéré comme l'un des fondateurs de l'archéologie mexicaine.

2. Du récit de voyage au roman d'aventures historiques: *Une princesse indienne avant la conquête* (1888)

La grande majorité de la production de Charnay, dédiée au passé précolombien du Mexique, est caractérisée par un curieux mélange de notes, rapports, considérations archéologiques mais aussi d'anecdotes souvent pétillantes puisées dans ses souvenirs d'exploration. Ce type d'écriture, proche de la "relation de voyage", fréquemment utilisé par les scientifiques du XIX^{e} siècle, donne des ouvrages agréables à lire mais d'un contenu scientifique parfois plus contestable. Et dans cet exercice, nous pouvons dire que Désiré Charnay était réellement doué, notamment pour décrire les paysages rencontrés comme nous l'avons déjà souligné. Ainsi, par exemple, aucun élément constitutif du relief yucatèque n'est oublié dans ses écrits, avec un observateur confronté à un paysage sans relief (un vaste plateau) et réseau hydrographique apparent: "Le Yucatan, qui n'offre pas un cours d'eau, on peut même dire pas une goutte d'eau, n'a qu'un immense bois taillis, semé sur sa plaine monotone; aussi le paysage n'existe-t-il pas, vous avez toujours cette même ligne d'horizon, droite, continue, désolante[34]."

Quant à la végétation portée, elle est très marquée par la sécheresse et donc riche en épineux rendant la progression des plus difficiles:

> Le mois de mai est un vilain mois pour visiter le Yucatan; la terre est sans verdure, le taillis sans feuillage; tout est sec et laid; les pluies de juillet lui donnent à coup sûr un air de fête que je n'ai point vu et que je ne peux décrire. Pour le moment, le taillis s'étendait au loin, monotone, couleur de

33. "Le musée du quai Branly conserve environ 500 négatifs de Désiré Charnay. Réalisés entre 1857 et 1886, ils reflètent à la fois l'évolution des pratiques de Charnay et des techniques photographiques de la seconde moitié du XIX^{e} siècle." Sabrina ESMERALDO, "Techniques photographiques de Désiré Charnay: les négatifs au collodion», dans *Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Paris, Musée du Quai Branly / Actes Sud, 2007.
34. Désiré CHARNAY, *Le Mexique – souvenirs et impressions de voyage*, Paris, E. Dentu, 1863, 200.

> cendre; quelques arbres à vert feuillage faisaient tache sur ce triste tableau; les ronces et les lianes pendaient des séchées d'un arbre à l'autre[35].

Sur le sol affleure le calcaire, formant par endroit un lapiaz typique des modelés karstiques, rendant périlleux la progression d'un cheval par exemple, ce que relève parfaitement l'auteur:

> Une plaine couverte d'efflorescences salines s'étendait au tour de nous, la couche épaisse et continue était blanc de neige, et sans la chaleur torride qui nous accablait, on se serait cru volontiers sur quelque lande antarctique. [...] l'on voyait le rocher calcaire percer le sol à chaque pas, comme le squelette d'un cadavre momifié [...] À partir de Citaz, se dirigeant sur Piste, c'est-à-dire au sud-ouest, le sol devient brisé, cassant, hérissé de petits monticules; aussi, quand nous partîmes au petit jour [...] je fus quelque temps à prendre mon assiette, craignant à tout moment de voir ma monture se couronner sur les roches du sentier. Les jambes pendantes, la figure battue par les branches des arbres, quelquefois enlacé par les lianes, il fallait une attention soutenue pour garder son équilibre; il y avait loin de là aux belles cavalcades du paseo de Mexico[36].

Enfin, le Yucatan est célèbre pour ces puits naturels, les *cenotes* (figure n°5), tel celui de Sakalum considéré alors comme l'un des plus beaux:

> Il est au milieu de la place; l'ouverture en est presque circulaire, sur un diamètre de quinze pieds environ. Un escalier gigantesque de rondins de bois unis par des lianes permet d'arriver à la nappe d'eau qui garnit la surface du fond. Vous vous trouvez alors dans une vaste rotonde, d'une élévation de près de vingt mètres, d'où pendent d'énormes stalactites; des masses de stalagmites correspondent aux cristallisations supérieures, et quelquefois les deux réunies semblent former à la voûte d'immenses colonnes de support. L'aspect est grandiose, et l'ensemble donne l'idée d'un gothique sauvage[37].

Les publications de ses explorations mexicaines connurent un grand succès d'édition qui firent la renommée de vulgarisateur et de conférencier de leur auteur. Aussi

35. *Ibid.*, 201.
36. *Ibid.*, 201, 230.
37. *Ibid.*, 254.

peut-on penser que le passage à l'écriture romanesque "coula de source" en quelque sorte à un moment justement de sa vie marquée par la fin de ses grandes explorations mexicaines. C'est ainsi qu'il publie en 1888 chez Hachette, l'éditeur de son chef d'œuvre *Les Anciennes villes du Monde*, le premier de ses deux romans "américanistes", pour reprendre l'expression de Pascal Mongne, à savoir *Une princesse indienne avant la conquête*, ouvrage considéré de nos jours comme difficile à trouver.



Figure n° 5 : "Le cenote de l'hacienda de Malinché – route d'Uxmal, Yucatan"[38]

Néanmoins, nous nous permettrons quelques petites remarques. En premier lieu, n'est pas Alexandre Dumas qui veut, l'intrigue s'avérant réellement pathétique et abracadabrantesque: au tout début du XVI^{e} siècle, un petit bateau espagnol fait naufrage sur les côtes du Yucatan, non encore conquises (conquête qui débuta en 1541). Attaqué par les Indiens, l'équipage est décimé sauf trois hommes, dispersés et conduits en captivité. Le héros du roman, Gonzalo Guerrero, est mené à Uxmal pour y être engraissé afin d'être sacrifié aux divinités locales… Mais plutôt "beau garçon" (je cite: "taillé en hercule, avec des cheveux roux, des yeux bleus et une barbe blonde"), il fait entrer en pâmoison la fille préférée du souverain de la cité, la très jeune et belle Couzam (l'hirondelle):

38. Photographie de Désiré Charnay, "41 photos du Yucatan, paysages et sites archéologiques, par D. Charnay, donateur en 1886 [à la Société de Géographie de Paris]". BNF, gallica.fr.

> [Couzam] était petite, comme le sont en général les femmes mayas; elle était svelte, d'une taille élégante et bien prise [...] son nez aquilin, d'une forme exquise et dont l'aile droite était ornée d'une perle d'ambre, surmontait une bouche un peu grande aux lèvres, quelque peu sensuelle [...] Couzam avait 15 ans, et l'on est femme, à cet âge, dans les pays du soleil[39].

Pour son héroïne, on peut penser que l'auteur fut particulièrement inspiré par une rencontre passée relative à un hébergement chez "une pauvre veuve" des environs d'Uxmal qui avait deux jeunes filles charmantes :

> Belles toutes deux, la plus jeune attirait le regard par ses merveilleuses perfections: elle avait treize ans; blanche comme l'albâtre, son buste, qui se dessinait sous la transparence du huipil indien, présentait les lignes admirables de la statuaire antique; ses grands yeux noirs, voilés de longs cils, avaient la douce expression d'une résignation touchante; le nez, droit, aux ailes mobiles, disait la facilité de ses impressions, et sa bouche de corail s'ouvrait sur une rangée de perles. Ses cheveux, une rivière de jais, relevés à la chinoise, formaient sur sa nuque blanche deux touffes luisantes reliées par une faveur jaune et percées d'une flèche d'argent. [...] L'air d'innocence et de candeur qui rayonnait de toute sa personne en faisait un idéal que le rêve le plus divin ne pouvait dépasser. De même qu'une fleur ignorée donne ses parfums au premier qui les respire, de même la belle enfant semblait heureuse de mes admirations, et son visage se voilait de pudeur souriante, sous le feu de mes regards passionnés[40].

Après diverses péripéties, cette dernière obtient de son cher père la grâce du bellâtre, qui vaillant combattant, se retrouve à la tête des troupes locales qu'il mènera à la victoire tout en sauvant la vie du prince héritier. Au final, Couzam et Gonzalo se marieront et auront beaucoup d'enfants…

Comme le soulignèrent certains critiques de l'époque, "l'intérêt très réel du livre [résidait] non pas dans cette fable [...] mais dans nombre de détails inédits sur les mœurs des populations indiennes d'avant la conquête[41]". Et justement, dans ce registre, Désiré Charnay en fait "des tonnes". Ainsi, par exemple, après avoir décrit les mœurs

39. Désiré CHARNAY, *Une princesse indienne avant la conquête*, Paris, Hachette, 1898 (3e édition), 40.
40. Désiré CHARNAY, *Cités et ruines américaines*, *op. cit*., 255.
41. *Le voleur illustré*, n° 1608, 27 avril 1888.

sanguinaires et anthropophages des Aztèques qui seraient à l'origine de l'exportation de ses pratiques diaboliques chez les Mayas[42], l'auteur nous dépeint avec forces détails le sort cruel qui attend le futur sacrifié: "On lui montra la pierre du sacrifice; c'est là qu'un jour on devait l'étendre, que sa poitrine serait ouverte avec un couteau de silex et qu'on lui arracherait le cœur pour en offrir les dernières palpitations à la divinité sauvage[43]." Pour l'archéologue anglais Eric Thompson, considéré comme l'un des plus grands mésoaméricanistes du XX^{e} siècle, si les Mayas ne se "vautraient" pas dans le sang, ils n'en pratiquaient pas moins les sacrifices humains et l'anthropophagie[44]. Aussi Charnay n'aurait-il donc pas fait dans le sensationnalisme.

De même, notons que le cadre physique de l'intrigue, à savoir le Yucatan, a évidemment profité de sa pratique intime de ces mêmes espaces, à l'exemple des paragraphes consacrés à la cité d'Uxmal où était retenu le héros. Prenons l'exemple de la description du couvent des Nones:

> L'aile nord était plus fastueuse encore [...] la décoration du monument devait étonner par le luxe et la variété des motifs; sa large frise étalait un véritable fouillis de portiques ajourés, de tronçons de colonnettes, de grecques, de treillis et de rosaces, semé ça et là de hauts-reliefs représentant des animaux et des hommes et coupé de pavillons sur lesquels se développaient, superposées, ces monstrueuses figures d'idoles à nez gigantesques[45].

Et mettons là en parallèle avec cette description du même bâtiment, publiée 25 ans plus tôt:

> Quant à la frise elle-même, c'est un ensemble extraordinaire de pavillons où de curieuses figures d'idoles superposées ressortent comme par hasard de l'arrangement des pierres rappellent les têtes énormes sculptées sur les palais de Chichen-Itza. Des méandres de pierres finement travaillées leur servent de cadre et donnent une vague idée de caractères hiéroglyphiques:

---

42. Eric Thompson estime probable pour sa part que ces pratiques soient antérieures à la période mexicaine, à savoir de "la période classique" correspondant à la cité de Teotihuacan. *Grandeur et décadence de la civilisation maya*, *op. cit.,* 269

43. Désiré CHARNAY, *Une princesse indienne avant la conquête*, *op. cit*., 30.

44. "Selon les croyances mexicaines, la victime présentait le dieu en l'honneur de qui elle avait été tuée. Par conséquent, en mangeant sa chair, on s'assimilait certaines des qualités de la divinité en cause." Eric Thompson, *Grandeur et décadence de la civilisation maya*, *op. cit.,* 268.

45. Désiré CHARNAY, *Une princesse indienne avant la conquête*, *op. cit.,* 48.

> puis viennent une succession de grecques de grande dimension, alternées, aux angles, de carrés et de petites rosaces d'un fini admirable[46].

Quoiqu'il en soit, entre les passages sanglants et ceux plus "lestes", qui dénotent chez l'auteur un réel intérêt pour les beautés locales, on comprendra aisément que cet ouvrage était plutôt destiné aux adultes… À noter toutefois qu'il reçut un excellent accueil de la part des critiques de l'époque, à l'exemple de la conclusion de cette recension publiée par la revue *L'Année Littéraire:* "[...] l'imagination se joue au milieu des tableaux de ce monde fabuleux, ajoute à son gré l'affabulation du récit, et on a l'impression obsédante d'un rêve dont il faut un effort pour s'échapper[47]."

Pour clore, ce premier écrit romancé relève de la grande catégorie des romans d'aventures historiques, qu'il ne faut pas confondre avec celle des romans historiques. En effet, selon Matthieu Letourneux, "Alors que le roman historique met l'accent sur la période historique qu'il évoque, le roman d'aventures historiques s'intéresse moins à l'époque en elle-même qu'à sa faculté de susciter l'aventure[48]." Chez ces derniers, l'histoire ne constitue qu'un vaste décor propice aux aventures de personnages fictionnels. Certes, la différence est ténue mais néanmoins, le fait que Désiré Charnay propose une recomposition historique basée sur un argumentaire qui se veut scientifique et qui en fait fera débat avant d'être irrémédiablement rejeté[49], nous penchons par défaut pour la première catégorie, le roman d'aventures historiques. Pour reprendre les termes de Matthieu Letourneux, nous sommes en effet confrontés à "un espace fictionnel préconstruit, un cadre spatio-temporel plus romanesque que réaliste[50]". Mais dans les faits, cela ne correspond pas du tout à l'intention première de son auteur!

À l'opposé, sa deuxième publication fictionnelle relève indéniablement de la vaste catégorie dite des romans "géographiques".

---

46. Désiré CHARNAY, *Cités et ruines américaines, op. cit*., 365.
47. Paul GINISTY, *L'année littéraire,* 6 avril 1888, 130-131 (131).
48. Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010, 115.
49. Dans l'histoire précolombienne proposée par Désiré Charnay, ce dernier estimait de création récente les cités mayas du Yucatan, dans les faits fondées pour la plupart vers le VI^{e} siècle. Aussi l'auteur dépeint-il dans son roman - dont l'action se situe au début du XVI^{e} - une société maya en pleine "gloire" alors qu'elle est en fait en totale déliquescence depuis plusieurs siècles... Ceci conduit en erreur le lecteur comme le critique littéraire: "[...] nous voyons se dérouler, comme en un magique panorama, toute la vue d'un peuple dont le développement si remarquable fut arrêté par l'invasion espagnole". Gaston D'HAILLY, chronique pour la *Revue des livres nouveaux*, I^{er} avril 1888, 213.
50. *Ibid.*, 117.

3. *À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage* (1890)

Le *roman géographique* constitue pour Matthieu Letourneux une composante d'un genre littéraire plus vaste, le *roman d'aventure*, qui combine "[…] dépaysement, évènements risqués (mésaventures) et imagination romanesque. Ces trois notions jouent chacune à leur façon un rôle fondamental[51]". Au sein de cette grande catégorie, le *roman d'aventure géographique* ou *roman géographique* repose toutefois sur des codes d'écriture qui lui sont propres, et notamment étudiés par Lionel Dupuy à qui nous empruntons la typologie suivante:

– un chronotope particulier: les aventures se déroulent "ici et autrefois" pour les romans historiques et, inversement, "ailleurs et maintenant", pour les romans géographiques[52];

– une forte dimension géographique, avec un cadre géographique généralement très "exotique" pour un lecteur lambda (souvent européo-centré);

– un discours possibiliste, à savoir une tentative d'explication des différences entre les modes d'organisation des sociétés par les seules caractéristiques du milieu[53] ;

– des rapports Homme / Nature le plus souvent présentés comme "idéaux";

– des récits reflétant très souvent l'idéologie colonialiste de l'époque[54];

– des ouvrages présentant une mission pédagogique affichée, multipliant les longues descriptions à destination des jeunes lecteurs, consacrées aux caractéristiques des lieux parcourus par les protagonistes (relief, faune, flore, "peuplades" rencontrées, etc.);

– enfin, une géographie du réel combinée à une géographie imaginaire. Le passage de l'une à l'autre se fait par l'intermédiaire de ce que Lionel Dupuy nomme

51. Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures, 1870-1930, op. cit*., 33.
52. Lionel DUPUY, *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne: "Le superbe Orénoque" (1898)*, Thèse de Doctorat en Géographie, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Vincent BERDOULAY, Jean-Yves PUYO (dir.), 2009, 11.
53. *Idem*.
54. Lionel DUPUY, "Les voyages extraordinaires de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^{e} siècle", *Annales de Géographie*, n° 690, 2013, 131-150.

> le *merveilleux géographique*[55]: il s'agit de la combinaison du *merveilleux exotique* cher à Tzvetan Todorov[56] avec un *récit poético-mythique*, vecteur de connaissances scientifiques[57]. Ce *merveilleux géographique* permet ainsi d'expliquer, par exemple, le succès toujours actuel des célèbres *Voyages extraordinaires* de Jules Verne qui constituent l'archétype du roman géographique.

Toutefois, de nombreux travaux récents, dont les nôtres[58], montrent que Jules Verne constitue en quelque sorte l'arbre qui cache la forêt, à savoir que la communauté des auteurs de romans géographiques s'avère importante et diverse dans ses caractéristiques. C'est donc le cas de Désiré Charnay, explorateur et archéologue "en herbe", dont l'ouvrage *À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage* coche parfaitement les attendus du roman géographique de cette fin du XIX^{e} siècle.

Son contenu nous dépeint les pérégrinations d'une famille de Français quittant Tikal,cité maya guatémaltèque, pour Mexico (figure n°6), long cheminement riche en rebondissements et propice à une description de ces parages que Désiré Charnay connaissait bien pour les avoir parcourus à plusieurs reprises.

Aussi, à l'exemple de ce que nous avons déjà souligné, pour son premier roman, l'auteur n'hésite pas à piocher allègrement dans ses ouvrages "sérieux" précédents pour faire "de la ligne", en recyclant des évènements passés, présentés au moment de leur publication comme authentiques. Comme le précise son biographe Pascal

---

55. Lionel DUPUY, "Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne (1869)", *Cahiers de Géographie du Québec*, n° 172, 2017, 117-131.

56. "[le *merveilleux exotique* rapporte] des événements surnaturels sans les présenter comme tels; le récepteur implicite de ces contes est censé ne pas connaître les régions où se développent les événements […]" Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 60.

57. "Sept siècles environ avant Jésus-Christ, quand le mythe informait la connaissance scientifique, l'œuvre d'Homère relevait d'un genre où le discours géographique prenait une facture poétique. Comme il avait une valeur pédagogique reconnue, ce genre s'est perpétué pour cette raison jusqu'au XVIII^{e} siècle". Vincent BERDOULAY, *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique,* Paris, Éditions du CNRS, 1988, 18.

58. Jean-Yves PUYO, "La Guyane française et les romans géographiques: Boussenard, Maël *et alii* (1850-1920)", *Littérature et sociétés coloniales (1850-1960)*, Laurent JALABERT (dir.), Paris, Les Indes Savantes, 2017, 85-103; Jean-Yves PUYO, "Géographie réelle *vs* géographie imaginaire: les romans géographiques français du vaste espace amazonien (1860-1910)", dans *Circulations transculturelles: territoires – représentations - imaginaires,* Eden VIANA MARTIN, Nadine LAPORTE, José Luis JOBIM, Marie Elizabeth CHAVES DE MELLO (dir.), coll. *Dialogues France-Brésil*, n° 2, Pau, PUPPA, 2022, 253-268.

Mongne, "les personnages, les faits, les situations, jusqu'aux animaux familiers cités dans le roman existèrent vraiment[59]". Ainsi, le héros, un jeune américain se prénommant Taylor, serait en fait une projection de Charnay lui-même[60] ; à l'époque de la parution de l'ouvrage, il a 70 ans mais porterait encore beau. Le précepteur de la famille, Sulpice, ressemblerait beaucoup à son secrétaire de la célèbre expédition de 1880-1882, Albert Lemaire. Quant au chien fidèle de la famille, d'Artagnan, il serait la réincarnation du propre chien de Julian Diaz, le guide de Charnay durant ce même périple (et qui se nommait... d'Artagnan!).



Figure n° 6: itinéraire suivi, de Tikal à Mexico[61]

Dans les faits et alors que Charnay nous a tant charmé dans ses premiers ouvrages "sérieux" (ceux de 1863), ce périple familial (à l'exemple de son premier roman d'aventure *Une Princesse indienne avant la conquête*) s'avère réellement éprouvant à lire car reprenant tous les tics d'écriture des romans géographiques mais sans le génie de Jules Verne des premiers *Voyages Extraordinaires*. Ainsi, ce volume s'avère n'être qu'une morne succession "de descriptions naturalistes et ethnographiques, et d'anecdotes édulcorées[62]"...

59. Pascal MONGNE, introduction de la réédition de l'ouvrage de Désiré Charnay, *Voyage au Mexique – 1858-1861*, *op. cit.,* 51.
60. *Ibid.*
61. Désiré CHARNAY, À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage, *op. cit*., 17.
62. Pascal Mongne, introduction de la réédition de l'ouvrage de Désiré Charnay, *Voyage au Mexique – 1858-1861, op. cit.,* p. 51.

Tous les topiques sont en effet réunis: la moindre plante exotique donne lieu à de (trop) longues précisions botaniques tel l'acajou ("*caoba* en espagnol […] *Swietenia Mahogoni*, soupira Sulpice") auquel l'auteur ne consacre pas moins de six pages: phénologie, usages passés et présents, mode d'exploitation[63]. On relève par exemple cette intéressante présentation de l'intérêt culinaire des "palmiers comestibles":

> les énormes bourgeons qu'avaient apportés les Indiens, bourgeons terminaux du palmier royal […] pesaient plus de 20 kilos chacun. Les légumes faisant défaut au campement, cette provision d'un végétal succulent fut accueillie avec joie. Yan en fit sauter à la graisse une énorme chaudronnée assaisonnée de sel et de piment […] Cela ressemblait à du navet fort tendre, avec un arrière-goût d'amande, très agréable. Yan en confectionna également une forte salade, qui sentait la noisette, et qui eut peut-être encore plus de succès[64].

Il en est de même pour la faune, d'ailleurs décimée au fur et à mesure de la progression familiale, le moindre animal croisé donnant lieu à un coup de fusil, qu'il soit comestible ou pas… Ainsi, on tire, entre autres, sur les aras (*guacamayos*) accusés de faire "un vacarme effroyable" :

> L'enfant abattit en quelques minutes une demi-douzaine de ces beaux oiseaux, que d'Artagnan, en chien bien appris, allait chercher et rapportait. Eléonore, émue des cris de douleur des pauvres séparés, intervint alors et demanda qu'on arrêtât le massacre [Leurs] plumes étaient superbes, longues, fermes, rouges, vertes et bleues; on les réunit par couleurs, et, les grandes plumes arrachées, on abandonna les oiseaux aux muletiers, qui achevèrent de les plumer pour les faire rôtir […][65].

Il en est de même pour les *chachalacas*[66] - sensées fournir "un excellent rôti" alors que dans des écrits passés Désiré Charnay les décrivait comme immangeables[67]!

---

63. Désiré CHARNAY, À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage, *op. cit*., 44-48 & 52-53.
64. *Ibid*., 73.
65. *Ibid.*, 65.
66. "L'appellation indienne n'est qu'une heureuse onomatopée […] Cet animal, mon petit Pancho, c'est une Pénélope, Ortalida, de l'ordre des Gallinacés, famille des Gracidés, genre des Alectors" [Ortalis columbiana]. *Ibid.*, 33
67. "J'en tuai deux, mais elles étaient immangeables; peut-être n'étaient-elles plus de la première jeunesse. J'eus cependant occasion d'essayer d'en manger d'autres par la suite et toujours avec le même insuccès." Désiré CHARNAY, *Cités et ruines américaines, op. cit*., 327.

-, les hoccos, les dindons (*guanajos*[68]), un "pauvre" tamanoir qui avait eu le tort d'attaquer le chien de l'expédition (dépouillé par la suite, la peau fut gardée comme trophée…), un volumineux tapir (*anteburro*)[69], une harde de pécaris accusés d'avoir éventré le pauvre d'Artagnan (décidément pas chanceux) - tous massacrés et transformés en viande séchée -, ou encore un sanglier (*jabalin*), espèce introduite dans le Nouveau Monde, à l'exemple des cochons, par les conquistadors.

> "Tiens, Talila, fit-il en s'adressant à François, regarde: voici des pieds du jabalin, sanglier"; et il montrait à l'enfant deux trous profonds accompagnés de deux autres empreintes du même genre, mais à peine indiquées, qui ne pouvaient avoir été dessinées que par les pieds d'un cochon sauvage. "Voilà tout auprès les sabots d'un chevreuil." Et, continuant son enquête: "Oh! oh! dit-il.
>
> — Quoi donc, Bénilo? lui demanda Sulpice.
>
> — Voyez vous-même, docteur. Les reconnaissez-vous?
>
> — Parfaitement; ce sont là les empreintes de la patte veloutée du jaguar.
>
> — *Tigre real*! dit l'Indien.
>
> — Un tigre royal! Non, dit François, il n'y a pas de tigre en Amérique; il n'existe que dans l'Inde et en Asie; le tigre d'Amérique n'est qu'un jaguar.
>
> — Bravo! mon petit, reprit Sulpice, bravo ! Je vois que tu profites de mes leçons; tu peux ajouter que le jaguar n'a rien de la férocité de son royal cousin[70]".

---

68. "On l'importa en Europe vers 1524, dit-on; mais on assure, d'autre part, que le premier dindon mangé en France le fut aux noces de Charles IX en 1570, et son nom lui vint de poule d'Inde et, par contraction ou abréviation, dinde. Les Indiens de la Nouvelle-Espagne l'avaient domestiqué, ils l'élevaient dans leurs cours; il y en avait constamment des milliers dans le palais de Montézuma […]". Désiré CHARNAY, À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage, *op. cit*., 72.

69. Après avoir encaissé par moins de six balles de winchester, il est achevé à coups de révolvers tirés à bout portant avant de passer à la casserole: "La chair du gros animal tient de celle du cochon et rappelle aussi la viande de cerf, mais plus dure; aussi Yan, quoi qu'il pût faire, frappant et refrappant l'entrecôte pour le mortifier, ne réussit point à l'attendrir assez pour en composer un mets délicat; les pieds seuls, cuits à l'étouffée, furent trouvés excellents par nos explorateurs […]". *Ibid.*, 60

70. *Ibid*., 57.

Le lecteur a même droit à un compte-rendu de dissection d'un singe hurleur[71] avant que ses pieds et mains, considérés comme des mets de choix, ne fassent le bonheur des protagonistes de l'expédition, porteurs comme "gringos", le cuisinier (chinois) les ayant préalablement piqués d'ail et assaisonnés de piment.

Les insectes (scarabées, papillons) comme les serpents ne sont pas négligés. C'est l'occasion de nouveaux passages naturalistes redoutablement soporifiques mais aussi parfois haut en couleur, telle cette confrontation avec les redoutables tiques (*garrapatas*); de la famille des acariens et peuplant les broussailles et les arbustes, leur tête "meublée de crochets" s'enfonce dans les chairs, "se gorgeant de sang[72]". Charnay les avait douloureusement "côtoyées" lors de sa première expédition mexicaine (1858-1861), notamment à l'occasion de l'exploration du palais des Nonnes (Chichén-Itza [73]), puis quelques vingt ans plus tard, lors d'un passage à Aké (Yucatan):

> Aké est une hacienda de bestiaux, et l'on nous avait bien averti que, partout où il y a des bœufs, les garrapates abondent. Nous avions donc pris les plus minutieuses précautions, car cet affreux pou de bois est l'insecte le plus redoutable que je connaisse. […] La garrapate à jeun ne connaît pas d'obstacle; plus mince qu'une feuille de papier, imperceptible dans son jeune âge, elle pénètre partout et se glisse sans effort par d'invisibles fissures: nous devions l'apprendre à nos dépens[74].

Les naturels croisés sont questionnés sous l'angle de la "civilisation", avec par exemple des indiens décrits comme doués "par instinct héréditaire" pour l'abatage des acajous:

> Pour les Indiens, ce métier de coupeur de bois est celui qu'ils préfèrent; il y a comme un instinct héréditaire qui les y pousse, car de tout temps leurs ancêtres ne connurent d'autre manière de cultiver que d'abattre les

71. *Sarguato* pour les Mexicains, *Alouatta pigra* de son nom savant: "le naturaliste en était arrivé à la gorge, qu'il ouvrit pour montrer aux enfants comment l'os hyoïde, très renflé, formait une petite caverne, espèce de tambour osseux qui donnait à la voix de l'animal une puissance formidable." *Ibid*., 40.
72. *Ibid*., 28.
73. "Ce ne fut pas sans peine que nous arrivâmes, déchirés par les ronces et le corps couvert de *garrapatas,* espèce de gros pou de bois qui s'enfonce dans les chairs comme ses confrères, et dont on a toutes les peines du monde à se débarrasser." Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines, op. cit*., 339.
74. Désiré CHARNAY, *Les anciennes villes du Nouveau-Monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale*, *op. cit*., 227.

> arbres des forêts qui couvraient leur territoire et de les brûler ensuite pour y piquer le maïs; les cendres servaient d'engrais, les broussailles amoncelées sur les confins du champ servaient de barrière contre les incursions des fauves, et la moisson, à l'abri de tout danger, se développait vigoureuse[75].

Les pérégrinations des héros donnent à Désiré Charnay l'occasion de développer des couplets sur la supériorité du monde européen, en soulignant par exemple que les indiens auraient pratiqué jadis l'anthropophagie: "Au point de vue religieux seulement, et c'était un souvenir de leur ancienne barbarie; mais ils ne sacrifiaient et ne mangeaient que leurs ennemis prisonniers, comme ils dévorèrent plus tard les Espagnols [lors du siège de Mexico][76]". L'auteur précisait toutefois qu'en Europe même, des sièges de villes épouvantables avaient conduit des mères à "dévorer leurs enfants. Ne jetons donc pas si facilement la pierre à des peuples moins barbares que nous ne le supposons[77]".

Comme le souligne fort justement Julieta I. Martínez dans la brillante étude qu'elle consacre en 2024 au personnage[78], Désiré Charny considérait les peuples indigènes comme des « sauvages », faisant sien le vieux déterminisme physique remontant à la Grèce antique corrélant le degré de civilisation des peuples avec les caractéristiques du milieu[79]…

Toutefois, en ce qui concerne ce volet civilisationnel, tout en défendant "le concept de la lutte pour l'existence, le combat pour la vie" mis en avant par le colonialisme, Désiré Charnay n'en dénonce pas moins la disparition des peuples premiers "devant des races mieux armées et plus puissantes [tels] ces millions d'Indiens [qui] se sont évanouis [sic] devant l'invasion espagnole […] l'extinction des Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord se poursui[vant] avec plus de rigueur encore[80]". L'occasion aussi de rédiger un couplet très anglophobe, guère surprenant sous la plume d'un auteur français :

---

75. Désiré CHARNAY, À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage, *op. cit.,* 52.
76. *Ibid.*, 41.
77. *Idem.*
78. Julieta I. MARTINEZ, « A Frenchman in the Solitudes of the Mexican Southeast: Désiré Charnay's use of Landscapes and Emotions in the Construction of his Exploration Narrative and Identity », *Terrae Incognitae*, vol. 56, n°1, 2024, 38-56.
79. "Even though the Mexican southeast cannot be considered the tropics, it contrasts with temperate places within the European paradigm, where nature is very different and propitiates better conditions for human life (industriousness, civilization, and control of nature)." *Ibid.*, 46.
80. *Idem.*

> Mais c'est en Australie surtout que cette loi féroce atteint son maximum d'intensité; c'est que l'Anglais est le plus impitoyable des peuples. Il ne s'allie pas, il ne cherche pas à civiliser le conquis, il l'élimine. La Tasmanie a depuis plus de vingt ans vu mourir le dernier de ses habitants, et dans les provinces de Victoria et de la Nouvelle-Galles du Sud, il ne reste plus que quelques rares survivants d'une race fatalement condamnée[81].

Au final, l'ouvrage fut réellement un succès, avec de nombreuses rééditions, car il s'agissait d'un livre de prix (agréé notamment pour les écoles de Paris!)

Conclusion

Désiré Charnay demeure un explorateur de qualité mais un scientifique controversé dont les convictions défendues *mordicus* ont conduit rapidement au rejet de ses écrits et à leur oubli express, du moins de la part des archéologues patentés, notamment… anglo-saxons. En effet, Désiré Charnay était toqué de Toltèques, plutôt de leur civilisation à qui il attribuait toutes les qualités:

> Tout ce que faisaient les Toltèques était excellent, délicat et plein de grâce: leurs édifices abondaient en ornements, et ce n'est point seulement à Tollan et Xocotitlan que l'on a découvert des restes exquis provenant des Toltèques, tant en édifices qu'en autres produits, on en trouve dans toutes les parties de la Nouvelle Espagne; […] À Cuernavaca (Xochicalco), autres palais, tous de pierres taillées, ajustées sans mortier, ni espèce de bois, etc.[82]

On peut être d'accord ou pas sur cette appréciation, mais il n'y avait pas (encore) de quoi mériter se retrouver mis au ban de la communauté scientifique. Hélas, pour Charnay, il s'est trompé très lourdement en ce qui concerne d'une part la datation des cités du Yucatan, qu'il estimait récentes, et d'autre part, quant à l'origine même de ces mêmes cités, qu'il attribuait… aux Toltèques:

> […] nous voilà bien convaincus maintenant que certains édifices, d'Uxmal en particulier, étaient habités avant comme après l'arrivée des Espag-

81. *Idem.*
82. Désiré CHARNAY, "La civilisation toltèque", *Revue d'ethnographie*, t. 4, 1885, 281-305 & 381-416 (286).

> nols; qu'ils étaient modernes et qu'en général, ruinés ou non, les autres monuments du Yucatan, appartenaient bien à la race existante, enfin que les villes yucatèques, fondées à des époques diverses par le conquérant toltèque, ne remontent pas pour les plus anciennes au-delà du XIe siècle, tandis que les plus modernes appartiennent au XVe[83].

Daniel Schávelzon souligne que si sur le plan de la conservation son apport fut somme toute globalement nul, il lui reconnaît toutefois deux grands mérites: d'une part, d'avoir démontré tout l'intérêt des fouilles pour pouvoir dépasser la simple analyse des chroniques passées :

> Su aporte a la conservación es prácticamente nulo, ya que los edificios que excavó en Tula y Teotihuacan quedaron a la intemperie después de descombrarlos, y pronto se destruyeron. Asimismo, los dos grandes cementerios que excavó y que le redituaron centenares de objetos, no sólo no se publicaron completos sino que las piezas salieron del país en su gran mayoría. Lo que sí tiene de importante es que difundió por el mundo sus libros de viajero conocedor, que excavó en dos sitios arqueológicos importantes, y mostró que la única forma de saber cosas del pasado era mediante la excavación, y no solamente por medio de la lectura de cronistas[84].

Et d'autre part, d'avoir été le seul auteur, pendant plusieurs décennies, à se pencher sur les caractéristiques de l'habitat traditionnel maya.

En fait, comme le défend Daniel Schávelzon, Désiré Charnay était le dernier représentant de toute une génération de voyageurs marqués par le romantisme, "cuyo romanticismo debe ser entendido como una crítica al antiguo régimen, y cuya propuesta era la de la modernidad europea, con todo lo que *ésta* significaba en lo cultural, en lo económico y en lo político[85]". À l'occasion de sa dernière grande expédition de 1880, il représentait déjà le passé, à savoir celui des travaux menés par des explorateurs aux connaissances somme toute limitées car découlant directement de leur expérience du terrain combinée avec quelques rares lectures. On peut citer par exemple le ca-

---

83. *Ibid.*, 415.
84. Daniel SCHAVELZON, *La conservación del patrimonio cultural en América latina – restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica: 1750-1980,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 1990, 41.
85. Daniel SCHAVELZON, *La conservación del patrimonio cultural en América latina – restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica: 1750-1980, op. cit*., 38.

pitaine espagnol Antonio del rio[86], Jean Frédéric Waldeck[87], le célèbre tandem John L. Stephens et Frederick Catherwood déjà évoqué[88], l'abbé Brasseur de Bourbourg[89] ou encore Augustus Le Plongeon[90]. Aussi, la rencontre en mars 1882 sur le site de Yaxchilàn de Désiré Charnay avec l'anglais Alfred Maudslay, alors âgé de 32 ans[91], peut-elle être vue comme "la confrontation de deux mondes, deux visions de la même discipline. L'Ancienne dont Charnay [54 ans à cette même date] était l'un des derniers représentants, avait privilégié la découverte et les descriptions généralistes; la nouvelle dont Maudslay annonçait la venue devait encourager l'étude des faits et l'archéologie[92]."

Avec le tournant du XX[e] siècle débutait les fouilles et recherches systématiques menées plus particulièrement par de nombreuses institutions nord-américaines[93] avec

86. Officier d'artillerie, il lui fut confié très officiellement en 1785 la mission de rédiger un rapport sur le site de Palenque, découvert une trentaine d'années auparavant. Édité à Londres en 1822, (21 pages accompagnées de 15 lithographies), "[il] peut être considéré comme l'ouvrage inaugural de la science archéologique maya, encore que ses conclusions puissent faire sourire aujourd'hui: parmi d'autres considérations pour le moins surprenantes, les deux auteurs démontraient l'origine égyptienne des constructeurs de Palenque!". Guy ANNEQUIN*, Chichén-Itza ou le chant du cygne de la civilisation Maya*, Genève, édition Famot, 1980, 28.

87. Autrichien naturalisé français sous l'Empire, et aventurier (il aimait se réclamer de l'expédition d'Egypte de Bonaparte, ce qui demeure encore à prouver; entre autres), il résida deux années sur le site de Palenque (1832-1833), dont il ramena des dessins et tableaux très controversés, avec des Mayas portant des bonnets phrygiens ou encore des glyphes reproduisant des têtes d'éléphants ! Sur ce personnage très "haut en couleur", se reporter à l'ouvrage de Claude-François BAUDEZ, *Jean-Frédéric Waldeck, peintre, le premier explorateur des ruines mayas*, éditions Hazan, 1993.

88. Sur cet épisode épique et le devenir de ces deux personnages, on peut se référer à l'ouvrage de Victor Von Hagen, À la recherche des Mayas, Paris, éditions France-Empire, coll. Les premiers matins du monde, 1976.

89. "Brasseur de Bourbourg découvrit une partie de l'un des trois codex maya survivants, et sauva beaucoup de manuscrits lorsque les ordres monastiques du Mexique furent dissous." Eric THOMPSON, *Grandeur et décadence de la civilisation maya*, *op. cit*., 44.

90. Ingénieur californien né à Jersey (1826-1908), il pratiquait l'archéologie sur le site de Chichén-Itzá à coup de bâtons de dynamite et voyait la civilisation maya, de même que les anciennes civilisations d'Europe et d'Asie, "dériver de la même source d'inspiration: l'Atlantide"! Charles GALLENKAMP, *Les Mayas – la découverte d'une civilisation perdue*, Paris, Payot, coll. Histoire des civilisations, 1961, 65.

91. "Alfred Maudslay est, de très loin, le plus important des nombreux explorateurs du XIX[e] siècle […] Avec les moulages qu'il rapporta au British Museum, en vue de reproductions, son œuvre littéraire constitue une base incomparable pour les recherches dans les directions les plus diverses. Maudslay employa des méthodes scientifiques que le XX[e] siècle devait suivre et développer." Eric THOMPSON, *Grandeur et décadence de la civilisation maya*, *op. cit*., 45.

92. Pascal MONGNE, "Désiré Charnay ou les vestiges d'une œuvre", *Outre-Mers*, *op. cit*., 274.

93. Entre autres pour les plus "puissantes", on peut citer le Musée Peabody de l'Université de Harvard, l'Institut Carnegie de Washington, le Musée de l'Université de Pennsylvanie, l'Institut de recherches de l'Amérique Moyenne de l'Université de Tulane, le Musée d'Histoire Naturelle de Chicago, ainsi bien sûr que le célèbre Institut National d'Anthropologie et d'Histoire du Mexique.

des objectifs, si l'on croit Luis Alfonso Ramirez Carrillo, non dépourvus de visées de type impérialistes dans la lignée de la fameuse doctrine Monroe: avec les études portant sur l'ancien monde maya, "se trataba de una sociedad adelantada y con grandes conocimientos, que desde America podía competir en esplendor con las de la culturas "exóticas" elegidas por Europa. Si Inglaterra tenía su Grecia y Francia desde Napoleón sur Egipto, Estados Unidos podía tener sus mayas[94]".

Par la suite, il s'en suivit un oubli express du personnage, que l'on peut estimer non mérité[95]. Par ailleurs, nous pouvons souligner que sa disparition au début de la Première Guerre mondiale était passée en très grande partie inaperçue alors que le personnage avait occupé une place de choix dans la France savante de toute la seconde moitié du XIX[e] siècle. Ainsi, la Société de Géographie (de Paris) ne lui consacra que 27 lignes, soit bien peu pour honorer la mémoire de l'un de ses membres très actif, ancien secrétaire de sa "commission centrale" dans les années 1880[96]… Seule la Société des Américanistes daigna lui consacrer un long hommage élogieux, ne passant pas sous silence ses thèses "originales" qui n'avaient au final pas convaincu. Toutefois, cette dernière estimait que ses observations, les moulages ramenés ainsi que ses clichés photographiques réalisés dans des conditions très difficiles, constituaient des documents de première importance: "Grâce à Charnay, nos musées et notamment le Musée d'Ethnographie du Trocadéro se sont enrichis de collections incomparables, qui, quel qu'ait été l'effort des savants qui, à sa suite, se sont lancés dans l'exploration du Mexique, restent incomparables[97]" (sic).

La redécouverte de l'œuvre de Charnay n'interviendra qu'au tournant du XX[e] siècle, grâce justement à la remobilisation des centaines de ses clichés "mexicains" réalisés entre 1858 et 1886. Ainsi, le musée du quai Branly lui consacra sa toute première exposition dédiée aux ressources de son fonds photographique, intitulée *"Le Yucatan ailleurs"- Expéditions photographiques de Désirée Charnay* (12 février – 13 mai 2007[98]).

---

94. Luis Alfonso Ramirez CARRILLO, préface de l'ouvrage de Luis A. RAMIREZ AZNA, *El saqueo del cenote sagrado de Chichén Itzá*, Mérida, editorial Dante, seconde édition, 2015.
95. "II n'est pas certain, aujourd'hui, que le nom de Désiré Charnay évoque pour le plus grand nombre un quelconque souvenir." Pascal MONGNE, "Désiré Charnay ou les vestiges d'une œuvre", *op. cit.*, 259.
96. "Nous garderons fidèlement le souvenir de cet homme affable qui conserva jusqu'à la fin de sa longue et souvent périlleuse carrière le goût de l'action et de l'étude, l'énergie du pionnier et l'animation de la jeunesse."
97. Louis CAPITAN, "Claude-Joseph-Désiré Charnay", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 11, 1919, 630-631 (631).
98. Sabrina ESMERALDO, "Techniques photographiques de Désiré Charnay: les négatifs au collodion", *op. cit.*

Au final, et pour en revenir au paysage, nous partageons pleinement l'analyse de Julieta I. Martínez quant à la clé de compréhension des écrits de Charnay pour ce qui relève de sa perception et représentation de la société mexicaine de cette seconde moitié du XIX[e] siècle: celles-ci étaient étroitement liées aux sentiments suscités par le paysage : "It is not surprising that Charnay's perceptions and descriptions of Mexico's customs, moral, or social features were related to feelings aroused by the landscape since both are related to the perception of the American space in continuity with the ideas previously held about it[99]."

Et même si le personnage demeure controversé, ses écrits de voyage, à l'écriture certes surannée mais non dénuée de qualité, aura toutefois passionné un très grand de lecteurs depuis plus d'un siècle et demi, à l'origine de multiples vocations, de "voyageurs curieux" comme d'archéologues, à l'exemple du conférencier-cinéaste Pierre Ivanoff[100].

Bibliographie

Aguayo Hernández, Fernando: "Imagen, fotografía y productores", *Secuencia*, n°71, 2008, pp. 135-187.

Aguayo Hernández, Fernando: "Analizando un relato de fotografías «únicas»: Désiré Charnay (1857-1860)", *Secuencia*, n°106, 2020, 28 p.; en línea, https://doi.org/10.18234/secuncia.v0i106.1716

Annequin, Guy: *Chichén-Itza ou le chant du cygne de la civilisation Maya*. Genève, édition Famot, 1980.

Baudez, Claude-François: *Jean-Frédéric Waldeck, peintre - le premier explorateur des ruines mayas*. Paris, éditions Hazan, 1993.

Berdoulay, Vincent: *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique,* Paris, Éditions du CNRS, 1988.

Bittencourt, Juliana, Carrillo Medrano, Patricia E.: "A través del lente del explorador: una aproximación al álbum fotográfico Ciudades y ruinas americanas, de Désiré Charnay", *Boletín de monumentos históricos*, n°31, 2014, pp. 116-131.

99. Julieta I. MARTINEZ, « A Frenchman in the Solitudes of the Mexican Southeast: Désiré Charnay's use of Landscapes and Emotions in the Construction of his Exploration Narrative and Identity », *op. cit.,* 55.

100. "Ma vocation de voyageur est née, il y a bien longtemps, en découvrant dans la bibliothèque familiale, un gros album vieillot, illustré de belles gravures évocatrices. Son titre? *Voyages d'exploration au Mexique et dans l'Amérique centrale*. Cet ouvrage passionnant, écrit par Désiré Charnay avait éveillé en moi une insatiable curiosité pour les terres lointaines et orienté toutes mes lectures d'adolescent." Pierre IVANOFF, *Découvertes chez les Mayas*, Paris, Robert Laffont, 1973, 13.

Capitan, Louis: "Claude-Joseph-Désiré Charnay", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 11, 1919, pp. 629-631.
Charnay, Désiré: "Un voyage au Yucatan", *Le Tour du Monde*, Ier semestre 1862, pp. 337-352.
Charnay, Désiré: "Mexico", *Le Tour du Monde*, Ier semestre 1862, pp. 353-368.
Charnay, Désiré, Viollet-Le-Duc, Eugène: *Cités et ruines américaines.* Paris, Gide, 1863.
Charnay, Désiré: *Le Mexique – souvenirs et impressions de voyage*. Paris, E. Dentu, 1863.
Charnay Désiré: "Mes découvertes au Mexique et dans l'Amérique du Centre", *Le Tour du monde*, t. XLII, 1881, pp. 273-320, 321-338.
Charnay, Désiré: "De la civilisation nahua, de l'âge probable et de l'origine des monuments du Mexique et de l'Amérique centrale", *Bulletin de la Société de Géographie*, novembre 1881, pp. 369-386.
Charnay, Désiré: "Voyage au Yucatan et au pays des Lacandons", *Bulletin de la Société de Géographie de Paris*, 1882, pp. 529-553.
Charnay, Désiré: *Les anciennes villes du Nouveau-Monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale*. Paris, Hachette, 1885.
Charnay, Désiré: "La civilisation toltèque", *Revue d'ethnographie*, t. 4, 1885, pp. 281-305; pp. 381-416.
Charnay, Désiré: "Ma dernière expédition au Yucatan", *Le Tour du monde*, t. LIII, Ier semestre 1887, pp. 273-320.
Charnay, Désiré: *The Ancient Cities of the New World*. New York, Harper & Brother, 1887.
Charnay, Désiré: "Expédition au Yucatan", *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, IIIe série, t. 10, 1887, pp. 65-78.
Charnay, Désiré: *Une Princesse Indienne avant la Conquête – Roman Historique*. Paris, Librairie Hachette, 1888.
Charnay, Désiré: À travers les forêts vierges – aventures d'une famille en voyage. Paris, Hachette, 1890.
Charnay, Désiré: "Les Explorations de Téobert Maler", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 1, n° 3, 1904, pp. 289-308.
Charnay, Désiré: "Les ruines de Tuloom d'après John L. Stephens", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 3, n° 2, 1906, pp. 190-195.
Dupuy, Lionel: *Géographie et imaginaire géographique dans les* "*Voyages extraordinaires*" *de Jules Verne:* "*Le superbe Orénoque*" *(1898).* Thèse de doctorat en géographie, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Vincent Berdoulay et Jean-Yves Puyo (dir.), 2009.
Dupuy, Lionel: "Les voyages extraordinaires de Jules Verne ou le roman géographique au XIXe siècle", *Annales de Géographie*, n° 690, 2013, pp. 131-150.
Dupuy, Lionel: "Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne (1869)", *Cahiers de Géographie du Québec*, n° 172, 2017, pp. 117-131.

Gallenkamp, Charles: *Les Mayas - la découverte d'une civilisation perdue*. Paris, Payot, coll. Histoire des civilisations, 1961.

Hamy, Ernest-Théodore: "M. Désiré Charnay, médaille d'or – prix Logerot", *Bulletin de la Société de Géographie*, 2° trimestre 1884, pp. 268-277.

Hamy, Ernest-Théodore: "Coup d'œil d'ensemble sur les résultats des fouilles de M. D. Charnay dans le massif du Popocatepetl", *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III° série, t. 9, 1886, pp. 187-201.

Hagen, Victor (von): À la recherche des Mayas. Paris, éditions France-Empire, coll. *Les premiers matins du monde*, 1976.

H.: "Nécrologie de Désiré Charnay", *Bulletin de la société de géographie*, n° 6, décembre 1915, p. 495.

Ivanoff, Pierre: *Découvertes chez les Mayas*. Paris, Robert Laffont, 1973.

Laurière, Christine: "La Société des Américanistes de Paris: une société savante au service de l'américanisme", *Journal de la société des américanistes*, t. 95, n°2, 2009, pp. 96-113.

Letourneux, Matthieu: *Le Roman d'aventures, 1870-1930*. Limoges, PULIM, 2010.

Martínez, Julieta I., "Fotografía y grabado en el siglo XIX. El caso de dos imágenes de Désiré Charnay", *Nierika*, n° 19, 2020, pp. 14-47.

Martínez, Julieta I., "Las mestizas yucatecas en la obra de Désiré Charnay (1860-1882)," dans *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas*, *siglo XIX*, Fernando Aguayo (dir.), México, Instituto Mora, coll. Historia, social y cultura, 2020, pp. 24-130.

Martínez, Julieta I., "A Frenchman in the Solitudes of the Mexican Southeast: Désiré Charnay's use of Landscapes and Emotions in the Construction of his Exploration Narrative and Identity », *Terrae Incognitae*, vol. 56, n°1, 2024, pp. 38-56.

Milhorat, Françoise: "Pascal Mongne, *Désiré Charnay, le Mexique: 1858-1861, Souvenirs et impressions de voyage*", *Caravelle*, n°59, 1992, pp. 273- 277.

Mongne, Pascal: "Introduction", réédition de l'ouvrage de Désiré Charnay, *Voyage au Mexique – 1858-1861*. Paris, Ginkgo éditeur, 2001.

Mongne, Pascal: "Désiré Charney vestiges d'une œuvre", *Outre-Mers*, t. 88, n°332-333, 2001, n° spécial *Collectes et collections ethnologiques: une histoire d'hommes et d'institutions*, pp. 259-276.

Pedro Robles, Antonio E. (de), "Viajeros, selva, ciudades perdidas e ídolos feos. Antigüedades americanas en el pensamiento americanista europeo del siglo XIX", *INDIANA*, n° 26, 2009, pp. 209-232.

Puyo, Jean-Yves: "L'expédition du Mexique, 1862-1867: apports cartographiques et géographiques", *Le Monde des cartes*, n° 180, 2004, pp. 57-70.

Puyo, Jean-Yves: "The French Military confront Mexico's Geography: the Expedition of 1862-67", *Journal of Latin American Geography*, vol. 9, n°2, 2010, pp. 139-168.

Puyo, Jean-Yves: "La Guyane française et les romans géographiques: Boussenard, Maël *et alii* (1850-1920)", *Littérature et sociétés coloniales (1850-1960)*, Laurent Jalabert (ed.), Paris, Les Indes Savantes, 2017, pp. 85-103.

Puyo, Jean-Yves: "Géographie réelle vs géographie imaginaire: les romans géographiques français du vaste espace amazonien (1860-1910)", dans *Circulations transculturelles: territoires – représentations - imaginaires,* Eden Viana Martin, Nadine Laporte, José Luis Jobim, Marie Elizabeth Chaves de Mello (ed.), coll. *Dialogues France-Brésil*, n° 2, Pau, PUPPA, 2022, pp. 253-268.

Ramirez Azna, Luis A.: *El saqueo del cenote sagrado de Chichén Itzá*. Mérida, editorial Dante, seconde édition, 2015.

R., V.: "Nécrologie – Claude-Joseph-Désiré Charnay", *L'Anthropologue*, t. 26, 1915, pp. 592-594.

Schávelzon, Daniel: *La conservación del patrimonio cultural en América latina – restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica: 1750-1980*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 1990.

Soustelle, Georgette: "Observations sur la religion des Lacandons du Mexique méridional", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 48, 1959, pp. 141-196.

Thompson, Eric: *Grandeur et décadence de la civilisation maya*. Paris, Payot, 1980.

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Venayre, Sylvain. "Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure (1840-1860)", *HSAL*, n°7, 1998, pp. 123-137.

ANDAR Y VER PARA CONTAR. EL PAISAJE EN A. MACHADO, AZORÍN, MARAÑÓN, AZAÑA, PLA Y CHAVES NOGALES

Fermín Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Oviedo (CeCodet y Dpto. de Geografía)

Este capítulo desarrolla la relación que algunos notables escritores españoles mantuvieron con el paisaje a través de su obra. Podían haber sido otros. Los que aquí aparecen son significativos por muchas razones. La crítica literaria suele encuadrarlos en dos generaciones, la del 98 y la del 14, que componen "la edad de plata" de la literatura española. En el origen de estas categorizaciones está Azorín[1], que militaría en la del 98, dejando a Machado como legítimo heredero y enlace con la siguiente. Ellos expresan su producción literaria en diferentes géneros, tienen diferentes estilos y posiciones políticas[2]; pero comparten ambientes, amistades, un tiempo de desengaño debido al "desastre", y su interés por buscar las causas para poner remedio a los males que aquejan a la patria, sobre cuyo ser especulan.

En unos casos enfrentan "el misterio español" con un enfoque radical y metafísico, como hace Ortega y Gasset[3] , y en otros, los aquí reseñados, constituyen una

1. Poco antes, en 1915, José Ortega y Gasset definió la etiqueta: continuación con la generación anterior, espíritu corrosivo y amor a la realidad, curiosidad por lo extranjero y por el desastre nacional ocurrido en 1898.
2. Azorín y Pla podríamos considerarlos conservadores, en su momento fueron militantes del Partido Conservador de Maura y de la Lliga Regionalista de Cambó , en cuya representación actuaron como diputados en Cortes y en la Mancomunidad respectivamente ; no obstante, no son fáciles de clasificar , pasaron por muchas etapas y muy distintas. Otros entran la categoría de liberales reformistas evolucionando hacia o desde posiciones de izquierdas o derechas, a veces muy radicales.
3. Según escribe en *España invertebrada*, 1921, "de 1580 cuanto en España acontece es decadencia y desintegración", tendencia que para él que toca fondo en el "desastre", y aún va más allá cuando concluye que "la historia de España entera, y salvas fugaces jornadas, ha sido la historia de una decadencia. Esto, claro está, es absurdo. La decadencia es un concepto relativo a un estado de salud; y como España no ha tenido nunca salud (…), no cabe decir que ha decaído". The Project Gutemberg, EBook, 2018, págs. 49 y 159, respectivamente.

variante en la tarea interpretativa del misterio, pues aunque muy influidos por la metafísica, como Azorín o Azaña[4], realizan su liturgia a través de la realidad física, del paisaje, que deben aprehender andando y contando. Realizan tal ejercicio apoyados en la geografía, a la que consideran la dimensión inmediata del mundo, que expresan literariamente a través de su percepción de lo que ven , lo que unido a la esencia etérea de su objeto: la búsqueda del alma, del ser de España, hace que sus observaciones sean más que una ciencia un arte, del que disfrutan sus muchos lectores. Mediante él acaban por influir en el proceso de invención de la nación pues, más o menos acertados, se les concede que andando los caminos buscan la verdad y que lo hacen con estilo. No son falsarios, pero a su modo especulan.

Ven mucho y andan mucho, en una época convulsa donde las vivencias los entrelazan[5]. A su condición viajera, añaden oficio y sensibilidad para contarlo. Con ello avanzan más allá de la descripción del paisaje para hacer sentir al lector la emoción de su comprensión; así refinan su oficio y lo convierten en arte. Les gusta viajar[6], y el viaje voluntario lo realizan como excursión instructiva -el método que preconiza la ILE para conocer el país- para embeberse del paisaje.

La ILE influye en mayor o menor medida en los escritores reseñados y es una referencia en la evolución de la enseñanza en España. Entre otras razones, por la ruptura que en el sistema supuso la consideración de la intuición como el eje del proceso instructivo, lo que suponía que el *instruendo* debería entrar en contacto estrecho con el objeto del conocimiento. De la experiencia personal surgiría la generalización. De ahí que la Geografía fuera considerada disciplina troncal en la formación, pues su objeto es el lugar; y qué mejor que pisar el terreno para conocerlo, lo que se hacía mediante un procedimiento organizado: las excursiones instructivas.

---

4. Azorín en 1931 escribe: "España recuperará su significado histórico, su verdadera tradición , interrumpidos por la sucesión al trono de los Austrias y los Borbones", vid. Valverde, J.M. :*Azorín*, Planeta, Barcelona, 1971, pág.361. Un año antes Azaña proclamaba ante sus correligionarios que no se podía conseguir nada "útil y valedero sin emanciparnos antes de la Historia". Vid. Juliá S.: *Historia de las dos Españas*, Taurus, 2010, pág. 223.

5. El 11 de febrero de 1926 se publica en Madrid el manifiesto fundacional de Alianza Republicana , conjunción constituida por Manuel Azaña , Manuel H. Ayuso, el amigo soriano de A. Machado, Roberto Castrovido , Marcelino Domingo, Alejandro Lerroux y José Giral; manifiesto al que se unen Machado, Marañón, Unamuno, a quien Machado considera su maestro. Pla y Chaves coinciden en Marsella durante la guerra civil. El primero trata a Unamuno y el segundo a Azaña, en cuyo partido milita junto con Machado , quien reseña libros de Azorín, que le corresponde de igual manera.

6. "Mi gran pasión son los viajes. Creo conocer algo algunas regiones de la Alta Castilla, Aragón y Andalucía", escribe A. Machado. Marañón habla de lo "decisivo" que fue algún viaje para conformar su personalidad, aunque afirma que "el español es poco inclinado a viajar", suposición que, sin mucho fundamento, puede que sea compartida por sus coetáneos ilustrados y sobre la cual ellos se elevan.

De su esmerada organización dependía la adquisición del conocimiento esencial, el obtenido al aire libre[7] .

La ILE no fue la única escuela practicante de este método, las corrientes renovadoras circulaban por escuelas públicas y privadas, religiosas y laicas[8]. Sin embargo, fue trascendente. Su traza fue ampliada por discípulos directos o indirectos, unos formados en sus aulas y otros que respiraron la misma atmósfera en ese tiempo, como los que protagonizan estas notas; que buscan conocer cómo cuentan el paisaje, el sujeto recurrente de su atención literaria. Y como el oficio de geógrafo no es de ágrafos, conviene estudiar a los buenos escritores que andan y cuentan, lo que redundará en la inteligibilidad de la producción geográfica.

Antonio Machado Ruiz (Sevilla, 1875-Colliure,1939)

Uno de los alumnos de la ILE fue Antonio Machado; como tal concurrió a las excursiones instructivas y de mayor las utilizó para aprehender el paisaje, practicando "su manía andariega"; aunque le costase, como le ocurrió durante su estancia en Úbeda cuando se propone coronar el Aznaitín, (1.740 m/a), cumbre caliza de la Sierra Magina, cuyo descenso lo realiza sobre sus posaderas, que sufren tanto como sus pantalones su impericia destrepadora.[9] No es él quien habla de ello, pero si son de él unos versos copiados en *Los Complementarios* [10], por ello sabemos de sus excursiones por las sierras jienenses.[11]

En Garciez
Los olivos son de riego
Todos tienen agua al pie,

7. Congreso Pedagógico de 1882, José Lledó y Costa.
8. Eugenio Bartolome y Mingo, maestro y director de los Jardines de Infancia de Madrid, había organizado excursiones escolares antes de que lo hiciera la ILE. Las Escuelas del Ave María fundadas en Granada en 1889 por el sacerdote Andrés Manjón (1846-1923) también asentaban su programa formativo sobre la intuición, la experiencia práctica y las lecciones al aire libre. Precisamente en Salinas, Asturias , coinciden las colonias de vacaciones de inspiración institucionista y las Escuelas del Ave María. Pero en las universidades libres católicas de los jesuitas en Deusto (1886) y de los agustinos en El Escorial (1893) también se practicaba el trabajo de campo, en esta última fueron compañeros José Castillejo y Manuel Azaña.
9. Testimonio recogido por Ian Gibson en *Ligero de equipaje*. *La vida de Antonio Machado*, Penguin Random House G.E., 2016, Barcelona, (epub), Pos. 5.981.
10. Machado, A.: *Los complementarios*, edición crítica de D. Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971.
11. Apuntes tomados en dos excursiones, al Aznaitín y a la fuente del Guadalquivir en Cazorla, en Ian Gibson, *Op.cit*.

En Jimena
Hay más agua que sed;
De ocho caños sale el agua,
En todos has de beber

O por el Guadarrama, acompañado de su hermano Manuel ; en la sierra ambos siguen "el corazón e itinerario de Don Francisco Giner", y de ello deja testimonio en el poema "Camino de Balsaín"[12]

¿Eres tu Guadarrama, viejo amigo
La sierra gris y blanca,
La sierra de mis tardes madrileñas
Que yo veía en azul pintada?
Por tus barrancos hondos,
Bajo el asombro de tus cumbres agras,
Mil Guadarramas y mil soles llegan
Caminando, conmigo, a tus entrañas

En las enseñanzas recibidas , en las experiencias vividas "traqueteado" (en expresión de otro correligionario por el que A. Machado confiesa su gran estima, Aniceto Sela)[13] asentó su conocimiento y su razón de España. "Tengo un gran amor por España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo"[14]. Tal contradicción está manifiesta en la élite intelectual liberal, viene de lejos, la describe Juan Valera[15] y la pinta con trazo grueso Zuloaga. Y es la que aprovecha otro relator de paisajes de la variante conservadora, Josep Pla[16], para reprocharles su diletantismo de aspirantes a hacer un país como Inglaterra o Francia, pues no estaban conformes con el suyo, del que según Pla aparentaban avergonzarse[17], aunque él también lo hace en su primera corresponsalía en Berlín, cuando escribe en 1923 a su hermano.[18]

12. *Nuevo Mundo*, 29 agosto de 1914.
13. Machado, A.: *Prosas dispersas (1893-1936)*, pág. 345.
14. Nota autobiográfica enviada a Juan Ramón Jiménez para una antología que en 1913 prepara Azorín.
15. Varela, J.: *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, 1877-1905*, Espasa Calpe, Madrid, 1946, p.76.
16. Pla, J.*: Crónicas (Octubre , 1934)* en Chaves Nogales, M, Diaz Fernández, J. y Pla, J.: *Tres periodistas en la revolución de Asturias*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2017, p. 197.
17. Carta de A. Sela a F. Giner, Valencia, 6 de agosto de 1891, al regreso de su viaje por Francia y Suiza. "La impresión al llegar a Valencia (en Barcelona no tanto) es tristísima. Desde las calles, hasta los vestidos y la manera de hablar de las gentes, todo produce un efecto deplorable. La llegada ha sido por ello el único trago amargo del viaje. Somos el país más desdichado e la tierra, mejor dicho, casi no somos país siquiera". RAH, Archivo de la ILE, Fondo Giner de los Ríos, (carpetas 003-047, 1883-1920).
18. Pla, X.: *Un corazón furtivo. Vida de Josep Pla*. Áncora y Delfín, Planeta, Barcelona, pág. 393. "Siento un desprecio tan absoluto por España y los españoles que me duele la cabeza solo de pensar que un día u otro tendré que volver a cruzar la frontera"

Pero el genio poético de Antonio Machado prevalece y a partir de lo que ve logra proyectar en sucesivas generaciones de lectores la emoción de sentir el paisaje que no han visto.

¡Colinas plateadas,
Grises alcores, cárdenas roquedas
Por donde traza el Duero
Su curva de ballesta

Los versos corresponden al poema, compuesto en silvas, primero llamado "Tierras de Soria*"* y que luego, incluido en *Campos de Castilla*, titula "Campos de Soria*"*. Con ellos Antonio Machado inicia la serie en que su percepción del paisaje aparecerá más depurada. El poema sigue el ciclo solar que transforma el paisaje de la altiplanicie ibérica.

Es la tierra de Soria árida y fría,
por las estepas y las lomas calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa.
En una hermosa noche de verano
tienen las altas casas
abiertos los balcones
del viejo pueblo a la anchurosa plaza.
¡Las figuras del campo sobre el cielo!
dos lentos bueyes aran
en un alcor cuando el otoño empieza
y entre las negras testas doblegadas
bajo el pesado yugo
pende un cesto de juncos y retamas
que es la cuna de un niño.
Tras de la yunta marcha
un hombre que se inclina hacia la tierra
y una mujer que en las abiertas zanjas
arroja la semilla.
En el mesón al campo abierto
se ve el hogar donde la leña humea
y la olla al hervir borbollonea,
el cierzo corre por el camino yerto,
alborotando en blancos torbellinos
la nieve silenciosa.
La nieve sobre el campo y los caminos
cayendo está como sobre una fosa.

Un viejo acurrucado tiembla y tose
cerca del fuego; su mechón de lana
la vieja hila y una niña cose
verde ribete a su estameña grana
Padres son los viejos son de un arriero
que caminó sobre la blanca tierra, y una noche perdió ruta y sendero,
y se enterró en las nieves de la sierra

El poeta sublima en sus versos paisaje y paisanaje, y en el afán destila lo sustancial de un país, pedazo de territorio conformado por la geografía y al que el hombre se adapta generando un género de vida. Tal sublimación es creación poética, su sentimiento, una idealización.

Soria, mística y guerrera,
De vieja estirpe cristiana
Fue Aragón barbacana
De Castilla, en la frontera
Soria, fría, "Soria pura"
Cabeza de Extremadura

Este paisaje, quizás por haber acogido el pedazo de vida compartida con su niña enamorada, Leonor, es para él su "paisaje del alma". Antes, el mismo paisaje lo había percibió de manera muy diferente, pues cuando al poco de llegar a Soria comienza a escribir *Por tierras del Duero*, las altas tierras le impresionan, con el agravante de hacerlo en la soledad de un destino funcionarial al que no puede renunciar, y en el que fiel a su vocación literaria llena sus horas, concentrando su atención en catástrofes y crímenes recurrentes en los pueblos y campos sorianos. La soledad se aviva con el contraste entre la fría y provinciana Soria, el Madrid de su juventud y la rutilante Sevilla de su infancia.

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
Y un huerto claro donde madura el limonero,
Mi juventud veinte años en tierras de Castilla

Pero a su llegada a Soria la impresión es funesta; ve paisajes duros que hacen crueles a sus pobladores, expuestos a un género de vida que cree conocer, más por lecturas que por su inmersión en él.

El hombre de estos campos que incendia los pinares
su despojo aguarda como botín de guerra,

antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra (...)
Es hijo de una estirpe de rudos caminantes,
pastores que conducen sus hordas de merinos
a Extremadura fértil, rebaños trashumantes
que mancha el polvo y dora el sol de los caminos.
Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto
cundidos, recelosos, movibles; y trazadas
Cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas
Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.
Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza,
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;
ni para su infortunio ni goza su riqueza;
le hieren y acongojan fortuna y malandanza.

Cuando realiza las primeras inmersiones en el territorio su opinión no cambia. La expresa por escrito y de palabra se refiere al "gallo reñidor, con espolones afilados", poblador de estos campos "donde florecen los crímenes sangrientos y brutales"[19]. Incentivados por un paisaje que a él le sobrecoge , ya sea por la exigencia que reclama su acceso o por la leyenda turbia que lo envuelve, y que él asimila de manera genial; por ejemplo, cuando vuelve de su excursión a Urbión y a la Laguna Negra , de la que habla Pío Baroja en *El Mayorazgo de Labraz*[20] . "Porque es una laguna donde hay una mujer que vive en el fondo y mata al que se acerca. Todo el que mira en esa agua muere". Y muerte es lo que también ve en ella Machado, cuando publica en 1912[21] *La Tierra de Alvargonzález,* como si fuera un romance de ciego.

Como llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín

19. Domenech, J. (ed.): *Antonio Machado. Prosas dispersas (1893-1936)*, Páginas de Espuma, Madrid, 2001, págs. 235-244. Reproduce la versión del texto de la conferencia dictada en el instituto soriano en memoria del polifacético sacerdote soriano, Antonio Pérez de la Mata, "uno de los vástagos más robustos del krausismo español", muerto una década antes, fue publicada en *Tierra Soriana*, 4/10/1910
20. Gibson, I.: *Op. cit*. (Pos. 1.903)
21. Machado, A.: *Campos de Castilla*, Renacimiento, 1912, edición Espasa 1999.

Si de Baroja pudo haber recogido la sugerencia de visitar la telúrica Laguna Negra, de su admirado Unamuno recibe la fórmula para justificar los defectos capitales que ambos ven en su patria: la envidia y el carácter cainita. Ambos pecados son señales de la alta energía que irradia el paisaje español[22] al pueblo que lo habita que, por negativa para la convivencia, es necesario transformar en positiva . Ese es el desafío de los patriotas: evitar que el pueblo se mate entre si. No lo consiguieron. Los versos de Machado en *Proverbios y cantares* puede que sean proféticos, pero no hay evidencia que el poeta lo supiera, lo que si conocía era la escena del cementerio durante el día de Todos los Santos, escrita por Larra en 1836[23] cuando visita el lugar donde "yace media España; murió de la otra media".

Españolito que vienes
al mundo te guarde Dios
Una de las dos Españas
Ha de helarte el corazón

Lo que sí se sabe es que Machado, como intelectual de su generación, comparte el concepto de las dos Españas que acuña Ortega, aunque tiene antecedentes . Él, con su talento creativo llena de contenido poético el esquemático concepto, y más que anticipar un futuro, alarga la línea que trazan Goya o en Larra, y que periódicamente se actualiza sobre la base del binomio, que parece funcionar sin mucha evidencia histórica como profecía auto-cumplida, ignorando las visiones no duales, menos truculentas y dañinas.

En cualquier caso, tal parece que un despiadado destino obliga periódicamente a elegir; sin que ninguno de los dos bandos arrebatados por la mutua degollina dimitan de su condición de patriotas "¡Oh, la guerra civil es algo horrible!" , dice la condesa de Merlin en sus *Memorias*[24], 100 años antes de que la fragmentación estallase en la casa

22. Unamuno, M.: *Andanzas y visiones españolas*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1929, 2ª ed.
23. *El Español*, n.º 368, 2 de noviembre de 1836
24. Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, nació en La Habana en 1789 en una familia de la nobleza criolla y murió en París en 1852, dónde se había trasladado con su marido el general francés conde de Merlin durante la Guerra de la Independencia. Allí publicó entre 1836 y 1937 *Souvenirs et Mémoires de Madame la Contesse de Merlin, publiés pour elle même, 4 Tomes , Charpentier, Paris, ed. Carmen Vázsquez , Le Mercure de France, Paris, 1990* . Su tío el general Gonzalo O´Farril fue miembro de la junta gubernativa que dejó Fernando VII al resignar sus poderes, y luego ministro de la guerra de José Bonaparte . Ella se debatía entre su simpatía con los insurrrectos, "guiados por un noble motivo", y el "realismo" de los colaboradores con el ocupante. Estos asumieron su responsabilidad de "ilustrados" pero no eran los "jacobinos" de unas décadas atrás, empeñados en lograr la felicidad del pueblo, tanto si este quería como si no. Hizo falta la concurrencia del destino para que esa élite bienintencionada y arrogante se escindiera de su nación levantisca y a lo que parece de "mecha corta" , para lo que consideraba afrentas a sus valores tradicionales , especialmente si estaban infligidas por otra nación, que supuestamente venía a redimirlos.

de los Machado y separase a los hermanos, Antonio, Manuel y José , quienes asumen su condición de patriotas desde distintas posiciones políticas, pero armonizadas por el conocimiento y el amor al país, y por el entrenamiento de la sensibilidad para captar su misterio, envuelto por el paisaje.

Para algunos, D. Antonio y otros de sus amigos son casi místicos, pues parecen entrar en trance contemplando el paisaje, pero el hecho de acercarse a él, ser "traqueteados" por el viaje instructivo les amplía su capacidad para sentir y para conocer, para asentarse en la realidad y querer transformarla y, finalmente, el viaje, ahora involuntario, les lleva cumplir su aciago destino fuera de la patria.

José Martínez Ruiz (Monóvar, 1873-Madrid, 1967)

Azorín comparte con A. Machado afecto, carácter liberal en sentido cervantino, edad, y la exploración literaria del paisaje como modo de entrar en el espíritu de su país. Para intentar enfrentarse al misterio ambos recurren a una liturgia: la observación detallista, minuciosa, precisa, y con su arte logran conmover al lector para trasladarlo al lugar que radiografían. El autor de *Castilla* [25] es retratado por Ignacio Zuloaga rodeado de libros y sosteniendo el que lleva por título *Pensando en España*[26]; a través de la ventana se trasluce un soleado paisaje presidido por un castillo, es Castilla[27] , la de "La Reconquista" y "El Descubrimiento", la que "hizo a España" ("Las Encinas*"* , CIII, en *Castilla*), de la que el autor selecciona sucesivas "estampas", que se convierten en un repertorio de paisajes conspicuos que ensamblados dan idea de su interpretación de Castilla, la que parece cualificar a España, hecha por el observador sensible, ilustrado por un amplia bibliografía geográfica.

Castilla cierra en 1912 la tetralogía iniciada en 1905 con *Los pueblos y La ruta de Don Quijote* y que continúa en 1909, *España: hombres y paisajes*, cuya segunda edición sale dedicada a Francisco Giner, a cuya memoria ya había dedicado *El licenciado Vidriera* (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915). En ellos trata de "aprisionar una partícula del espíritu de Castilla" mediante la plasmación de lo pequeño, de lo que normalmente pasa inadvertido o goza de poco crédito en la bolsa del conocimiento convencional.[28] Enfoque que seguirá José Pla y que él utiliza de

25. Azorín: *Castilla*, Espasa, 2006.
26. Azorín: *Pensando en España*, Biblioteca nueva, 1940.
27.[27]*El cristal y el espejo. Azorín visto por Antonio Machado,* Miguel Ángel Lozano Marco, www:cervantesvirtual.com
28. Azorín: *Los pueblos; La ruta de don Quijote; España; Castilla.* Ed. Porrúa, México, 1999.

nuevo en *El paisaje de España visto por los españoles* (Renacimiento, 1917), pues son estampas breves que asocian un paisaje y un escritor relacionado con aquel. En él Azorín persigue el conocimiento místico del paisaje, busca el vector que una lo exterior y lo interior, y lo encuentra en un sentimiento: el amor. De ello da prueba la serie en la que tuvo origen el libro, titulada *La amada España* publicada aquel mismo año en *La Vanguardia,* aparentemente un libro de viajes.

Esa dualidad le permite recalcar uno u otro aspecto, a veces cambia el enfoque y el protagonista ya no es el paisaje sino el propio autor, que se muestra introspectivo aunque esté en medio de un acontecimiento excepcional, como es el bombardeo de Paris por las tropas alemanas en la primavera de 1918. En este sentido más actúa como inspirador de Azaña que de Chaves Nogales, también en París durante la ocupación de la ciudad veintidós años después.

Azorín dedica a su amigo A. Machado el libro *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, *(*Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916) que sorprende a D. Antonio por su erudición, envuelta, según Ortega, en la sencillez "minúscula"[29] . Ambos mantienen una relación afectuosa y se intercambian artículos que ponen en valor sus producciones; en uno de ellos Azorín, al reseñar *Campos de Castilla* escribe, "el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu"[30], y recíprocamente es eso es lo mismo que reconoce Machado en *Lecturas españolas* [31], poemas en prosa sobre paisajes, lugares que Azorín enhebra a su manera en una sarta a la que da identidad y subjetivo sentido, que comparte con los de su "escuela" y que Machado parece querer alargar con un proyecto de libro al que tiene pensado titular *Apuntes de paisaje* [32] y que nunca editará.

Pero no solo con Machado coincide, pues como intelectual pasa por muy distintas etapas, desde la juvenil de anarquista, "la forma más delirante y arriesgada del individualismo peninsular", según Baroja, gran amigo de Azorín[33]; a la de diputado conservador partidario de Maura y La Cierva; después se confiesa "republicano autonomista" en el Partido Radical; con Azaña y Marañón firma manifiestos aliadófilos en 1915; con este último funda el PEN Club y mantiene íntima amistad hasta el final

29. Ortega y Gasset, J: "Azorín o primores de lo vulgar", *Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1981, pág. 214.
30. «El paisaje en los versos», *ABC*, 2 de agosto de 1912; recogido con el título «El paisaje en la poesía» en Azorín : *Clásicos y modernos* (1913), *Obras escogidas*, II, pág. 889.
31. Azorín: *Lecturas españolas,* Agrupación Nacional del Comercio de Libros, 1974.
32. Domenech, J.: *Op. cit*. "Nota autobiográfica", pág. 333-334.
33. Pla, J.: "*El quadern gris*", *Notas y dietarios*, vol. I, Destino, Barcelona, pág. 937.

de su vida; con Chaves Nogales coincide cuando colabora en *Ahora: diario gráfico,* del que aquel es redactor jefe y luego director; con Pla casi se iguala en lo vasto de su producción (cien libros y 5.500 artículos) y en su actividad política en partidos de orientación conservadora, "castellano" uno y "catalán" otro, y aunque recibe el elogio de este por ser "un gran escritor , fabulosamente elegante"[34], también recibe su crítica por el embeleso, la inmovilidad y lo estático de sus paisajes, lo que parece demasiado constante para seis décadas de actividad literaria.

La clasificación "castellanos" vs. "catalanes" es recurrente y muy utilizada en tiempos finiseculares, y Azorín contribuye literariamente a reforzarla al identificar los conceptos Castilla *y* España. Podemos rastrearla en 1905, cuando un eximio representante de la escuela, Aniceto Sela, habla de la "banda" de "castellanos" opuesta a la de "los catalanes", que vienen a corresponderse respectivamente con los que también llama "liberales" y "clericales". Lo hace en la correspondencia que mantiene con el rector Unamuno[35] cuando le da cuenta de la II Asamblea Universitaria de Barcelona de 1905 , que el asturiano preside y dice que apacigua, aunque ante el rector no se priva de asignar atributos punzantes a muy conspicuos nombres del bando contrario. Unamuno le contesta diciendo que él prefiere utilizar el término de "liberales" y no el de "castellanos" , pues "es amplio, es vago, tiene historia y tiene prestigio" , frente a los conservadores regionalistas, no necesariamente "catalanes"; pues este mismo año está escribiendo que "el deber patriótico de los catalanes , como españoles , consiste en catalanizar a España (ayudándola) a que entre en la vida de la civilización y la cultura" [36], tal parece que se refiere a "Castilla" a quien le toca pechar con las consecuencias de "lo que hizo", según Azorín, y "deshizo", según Ortega; de quien Azorín se aparta cuando niega la decadencia de España, como estado moral y físico[37].

---

34. Pla, J.: *Op. cit*., págs. 619-620.
35. Rodríguez Gutiérrez, F.: "Aniceto Sela, hombre de proyecto y mapa", en F. Rodríguez y S. Durán: *Aniceto Sela profesor de la energía*. Universidad de Oviedo y Universidad de León, 2022, pág. 97.
36. Molero Perea, C.M.: "El desastre del 98 en la literatura", en Sara M. Sanz (ed.). *El español, puente de comunicación*. *Actas del XXXIX Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, SEK, 2004. Ministerio de Ciencia y Tecnología y Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, 2005, pág. 219.
37. Azorín: *Una hora de España*, Renacimiento, 1924, págs. 185-187. "Reaccionemos contra esta idea. No ha existido tal decadencia. Se la supone precisa mente en el tiempo que España descubre un mundo y lo puebla, en el mismo tiempo que veinte naciones nuevas de raza española, de habla española, pueblan un continente. No ha existido decadencia de España".

Gregorio Marañón y Posadillo (Madrid 1873-1967)**.**

Marañón entraría en la categoría de los "castellanos". Liberal progresista, pero de hechura poco jacobina, que pone su horizonte en los estados europeos , y que al igual que sus amigos, entre los que se cuentan conservadores tradicionalistas, busca revelar el alma de España, pues "España es lo que se ve y su misterio". Y como ellos se aplica a desentrañarlo "hablando bien y realizando grandes hechos" [38] , como el muy citado viaje a Las Hurdes, paupérrima comarca sobre la que desde comienzos de siglo se había puesto el foco regeneracionista, interesándose en ello el inquieto Unamuno, quien siendo rector, en 1904 propició la audiencia de una comisión de "juerdanos" con el Rey, desplazado a Salamanca para la ceremonia de inauguración del curso académico. La "oprobiosa situación" de la comarca (Unamuno *dixit*) sugestiona a Marañón quien parece que la recorre en 1921 y atrae la atención del Gobierno que, en 1922, respondió con mejoras sencillas en algunas infraestructuras básicas y con la creación de una comisión científica, presidida por el propio Marañón e integrada por otros dos médicos (José Goyanes y Enrique Bardají) mandatados para reconocerla; lo que hacen en abril de ese mismo año, acompañados por el doctor Ortega Morejón, el etnólogo Luis de Hoyos , un par de médicos locales y el diputado por el distrito cacereño de Hoyos.

Como el viaje es para Marañón "personalmente decisivo", aprovecha su proximidad a Alfonso XIII para trasladarle *El informe sobre Las Hurdes* [39], y su fascinación por la comarca; lo hace en un momento delicado para la Monarquía, pues aún quedan prisioneros del desastre de Annual . El Rey se interesa y realiza el viaje entre el 20 y el 24 de junio del mismo año, acompañado de Marañón y del también médico Varela, de autoridades religiosas, civiles y militares, un periodista, un fotógrafo (Capúa) y un ingeniero de montes. Como inmediata consecuencia se crea en el mes de julio el Real Patronato de Las Hurdes, que se vio envuelto en controversias durante la dictadura. En marzo de 1930 el Rey volvió a reconocer la comarca, aunque no a caballo sino que circuló por las nuevas carreteras en automóvil. El gobierno de la República le apeó el tratamiento de Real y en 1932 Las Hurdes fueron objeto del documental *Tierra sin pan,* de Luis Buñuel.

---

38. La asociación de antiguos alumnos de la ILE organizó un homenaje a los hermanos Machado para festejar su primera obra teatral *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, en él interviene Cossío quien habla del "mandato" de Giner y de cómo lo interpretaron los Machado en *Ligero de equipaje.*

39. *Viaje a las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII,* El País, Aguilar y Fundación Gregorio Marañón, 1993. Contiene el facsímil del cuaderno de notas de Marañón y varios artículos, entre otros de Unamuno.

Marañón redacta su cuaderno de campo como dietario y publica un opúsculo con la crónica del recorrido[40]. Lo hace a la manera de los relatos de los viajeros románticos. Describe los elementos del paisaje (viviendas, alquerías, caminos), las características del paisanaje (costumbres, salud, higiene, datos demográficos), y las conversaciones que mantiene, concluyendo con la detección de los problemas críticos de la comarca: enfermedad y hambre, derivados de la falta de atención sanitaria y de la inexistencia de infraestructuras.

Marañón y sus amigos tienen como sujeto "el problema de España", e intentan resolverlo estudiando el componente físico, el paisaje de sus diversos países, que ensamblados contienen *El alma de España*[41] , título de la obra colectiva que Marañón dirige, y en la que, como Unamuno hace, no parece aceptar la terminología "geográfica" de la división de Sela, ni la de Azaña. Para él, Cataluña y el País Vasco son ejemplo de lo que debería ser un país, "suma de geografía, raza, lengua y religión"[42]. Está siguiendo el patrón de comprensión de España , que sigue A. Machado cuando expresa "la lengua catalana, donde yo creo sentir la montaña la campiña y el mar, me deja ver algo de estas mentes iluminadas, de estos corazones ardientes de nuestra Iberia."[43], o el ambiguo Azorín , quien en su prólogo al libro *Cataluña-Companys* [44] de 1935, defiende la visión varia y múltiple de España, y la extiende al iberismo, desarrollando el concepto de los federales del 73 , en el que coexisten diversas nacionalidades, constreñidas secularmente; que los portugueses matizan con el de *peninsularidade*, en el que se reconoce la navegación en conserva de los dos estados, pero cada uno a su aire. Viento que personajes como Azaña, intentan canalizar sin éxito desde Castilla hacía las costas atlánticas. Para Azorín la cuestión de las nacionalidades, y en concreto la catalana, es uno de los dos grandes problemas que debe enfrentar la República[45] y que una historia despiadada disolverá en el sufrimiento. Del que es un ejemplo el relato de la "horrible pesadilla" con la que José Machado cuenta la última noche en España, en la que nadie duerme en el *más* Faixat, antes de atravesar la frontera camino del exilio , y en la que según Enrique Rioja se cierra la división entre "catalanes y

40. Marañón, G.: *El problema de Las Hurdes es un problema sanitario*. Imp. De Antonio Mario, Madrid, 1922. 29 págs.
41. Marañón, G. (dir.): *El alma de España*, Ed. Herederos de Manuel Herrera Oria, 1956
42. "El País Vasco es prototipo de todo lo que es un país lleno de vascos que se echan el país a cuestas", (G. Marañón: "El vasco con el país a cuestas", La *Nación*, Buenos Aires , 23 mayo de 1848 .
43. Machado, A.: *Prosas completas*. Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, págs. 2.475-2.477.
44. Francisco Gómez-Hidalgo es el autor, periodista y diputado de Unión Republicana.
45. "La República tendrá "dos tareas esenciales: una, la de hacer que los elementos hostiles a la República no puedan ser dañosos a esta; y otra, la de resolver el problema de Cataluña" en F. Fuster: *Azorín. Clásico y moderno*. Biografía, Alianza editorial, Madrid, 2025., pág. 181.

castellanos , pues comulgaban en el mismo y común dolor” [46] los Machado, Navarro Tomás, Corpus Barga, Carles Riba, Joaquín Xirau, …quienes habían recorrido en un angustioso viaje la tierra ampurdanesa de Josep Pla, quien poco después entraría en Barcelona con los vencedores.

Manuel Azaña Díaz (Alcalá de Henares, 1880-Montauban, 1940)

Entre *“*los castellanos*”*[47] se auto-encuadra como escritor Manuel Azaña, bisagra “liberal” desprendida de la corriente principal frente a los de *“la otra banda”*[48], se supone que los conservadores clericales. Digo desprendida pues intentó ser admitido en “la casa” institucionista, pero no fue bien recibido; así que “a falta de maestro que me ilustrara sobre lo que verdaderamente prometían mis ensayos”[49] tuvo que arreglarse como autodidacta; que si bien comenzó militando en el Partido Reformista de Melquíades Álvarez , Azcarate, Uña, Guillermo Pedregal, Zulueta, Castillejo…, todos bien queridos por Giner, de ellos se aparta. De este dice que ejerció sobre él un “influjo hondo; aunque solo asistiera a su clase de oyente”, en los cursos de doctorado de la Universidad Central, si bien a continuación añade que “no me enseñó nada”[50], pero, sin embargo, fue para él “un espectáculo nuevo, un estímulo”. Ambigüedad que despeja al enjuiciar a los que podrían haber sido sus condiscípulos, a quienes pasa factura por lo que él considera “reprobaciones”[51] , ya sea como escritor o como político, “Cossío es un gran conferenciante (…). Los defectos que tiene son resabios de la cátedra y de la manera de la Institución; demasiadas salvedades, demasiado distingos”[52]; “Castillejo era entonces bastante afectado. Se entregó a él [a Giner] sin reservas. Si yo hubiera sido capaz de hacer otro tanto (…) me encontraría hoy más satisfecho de mí mismo y mejor encarrilado”[53] . Sin embargo, en su obra literaria están muy presentes sus viajes instructivos, en los que el intelectual autodidacta que llegará a prohombre político fundamenta su concepto de España que, como los demás, trata como un problema.

---

46. Según reproduce Gibson, I.: *Los últimos caminos de Antonio Machado*, Ed. Planeta, 2025. pág. 164.
47. Azaña, M.: *Diarios de la Monarquía*, Ombú Producciones, 2021 (epub). *“*Castellano genuino, sin aliño mediterráneo o gallego o andaluz*”.* Pos. 3.521. Así dice que bien lo retrata Pedro Salinas, en 1927, con ocasión de la publicación de su libro *El jardín de los frailes*
48. *Ibid*.: pos.2.439.
49. *Ibid*.: pos. 2.362
50. *Ibid*.: pos. 2.430.
51. *Ibid.*: pos.3.882. Ya sea en la política dentro del Partido Reformista como en la literatura, aunque él “muchas veces ha pensado que valgo más para la política que para la literatura”, pos. 2.439
52. *Ibid*.: pos. 2.309
53. *Ibid.*: pos. 2.426

El problema español [54]es el título de la conferencia que pronuncia en febrero de 1911 delante de sus paisanos, en la casa del pueblo alcalaína, y en la que expone su preocupación por las desdichas de su país. Desasosiego que en él se da, como es general entre los aquí reseñados, en forma de sentimiento de vergüenza íntima de quien se siente engañado por las experiencias que una falsa interpretación de la nación le hicieron vivir de joven. Aquí el hombre que está creando su personaje se alinea con la traza intelectual que le llevará a su destino y se proclama víctima de la España calamidad. Elaborada explicación para justificar su frustrante etapa juvenil y su alineación progresista. Y si con esto no basta para acreditarlo, une otra de aún mayor complejidad, la que dedica a la nación española moderna que, según él, no surge en el XVI con el nacionalismo imperial de los Austrias sino con Alfonso el onceno (1311-1350), quien, con el *Ordenamiento de Alcalá*, vigente hasta el Código Civil, estableció la prelación de las fuentes jurídicas del Estado.

Un nacionalismo tanto "castellano" como "catalán" que necesitan inventarse y que lo hacen utilizando concepto y origen temporal comunes, como "decadencia" y final de la Edad Media, respectivamente . Un eximio representante del primer nacionalismo catalán, Prat de la Riba[55] proclamaba en 1894 que Cataluña había entrado en decadencia a fines del XV por la opresión castellana; estado y fechas que Ortega y Gasset[56] también asignaba al supuesto opresor, Castilla. Tal parece que la opresión es el sentimiento que enerva a los españoles, sean de cualquier esquina de la nación, así lo reconoce Azaña cuando se posiciona con los insurgentes defensores de "la dignidad y la independencia de España" frente a las posibles ventajas de un gobierno ilustrado, pero impuesto por la ocupación napoleónica, con lo cual pesaba mucho menos que el "bien supremo"[57], el del amor a España como madre patria. El sufrimiento de la guerra y la asimilación de la tragedia monstruosa le hacen decantarse por esta visión. Al final de su vida ya no ve la esencia de la nación en una ordenanza, sino en el amor. Así lo manifiesta en el discurso que pronuncia en el Ayuntamiento de Barcelona, el 18 de julio de 1938. En él recoge ideas que hemos visto en Unamuno y en Machado (quien prologa el libro[58] que los reúne) para situar en la prodigiosa energía de los españoles , la causa de su desvío "hacia la gloria siniestra y dolorosa de la guerra". Esa energía, alimentada por fuentes telúricas peninsulares, le hará reconocer

54. Azaña, M.: *El problema español*. España Civilización. Ed. Ayuntamiento Alcalá de Henares.
55. Juliá S.: *Historia de las dos Españas*, págs. 115-118.
56. Vid. cit. 3.
57. Azaña, M. citado por Joseph Pérez: *Historia de España*, Crítica, Barcelona 2003.
58. Azaña, M.: *Los españoles en guerra: Prólogo de Antonio Machado.* KDP/Independently published*, 2022*

> *que todos somos hijos del mismo sol y tributarios del mismo arroyo. Ahí está la base de la nacionalidad y la raíz del sentimiento patriótico (...) Vemos en la patria una libertad, fundiendo en ella, no solo los elementos materiales del territorio, de energía física o de riqueza, sino todo el patrimonio moral acumulado por los españoles en veinte siglos(..) desde los que,abrigados en la tierra materna, (...) nos envían el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: Paz, Piedad, Perdón*"[59].

Entre estos hitos encierra su trayectoria vital y crea el personaje por el que es conocido, el que forja autodidácticamente su estilo literario en la "austeridad española y formación literaria francesa", adquirida esta última directamente en París, donde viaja por primera vez pensionado por la Junta para la Ampliación de Estudios durante once meses[60] a los 31 años.

A su vuelta, a fines de octubre de 1912, Madrid le "parece despoblado con tranvías lentos y gente áspera"[61], pero rápidamente se aclimata y accede a la Junta Nacional del Partido Reformista y a la directiva del Ateneo madrileño, en representación del cual forma parte de dos comisiones que viajan a Francia y a Italia durante la Gran Guerra . En sus crónicas describe los paisajes de la devastación, en Reims y en Verdún, pero no como un corresponsal de guerra sino como propagandista aliadófilo.

En 1918, aprovechando un encargo de R. Altamira, emprende en compañía de su íntimo amigo Cipriano Rivas, una larga excursión instructiva por el norte de España en el que el protagonista es el paisaje, y él mismo.

Inicia la descripción en la estación del Norte de Madrid, como dietario de estampas superficiales, obligado por las fugaces visiones desde la ventanilla del tren, a la vez que completa la concisa descripción con el relato costumbrista de la vida en el vagón. Y todo lo adoba con juicios de valor, aunque vea Galicia por primera vez. Pero ha oído y leído, aunque no parece que tenga el oficio de Pla o de Chaves, que suelen hacer lo mismo, pero más finamente, quizás porque sus descripciones sido más elaboradas o tienen el don literario.

---

59. *Ibid.*: pág. 96.
60. Azaña M.: *Op. cit*., 2021, pos. 3.522. La estancia la comienza en 1911.
61. Esta y las siguientes citas pertenecen a *Diarios de la Monarquía* y para evitar la alteración del ritmo de lectura y facilitar su localización se indican a continuación por orden de aparición (pos. 2.893, 2.768, 2.798, 2.893, 2845, 2.875, 2.893, 2.891, 3.039, 3.249, 3.402.

Ahora que se habla de renovación, la gallega (que solo puede ser: anti-caciquismo y reforma agraria) quiere revestir formas pedantes y estériles, y comienza a reivindicar su idioma.

Una Galicia que había imaginado de otra manera y en la que "no encuentro el paisaje gallego que me ponderaban", y que le sorprende negativamente, como La Coruña, aislada tras "los cierros de cristales" de los cantones, que "hacen imposible que sea monumental". Su visión es de entomólogo que viaja con mascarilla.

En un parador varios pasajeros entran a beber. Por un pasadizo entro a reconocer el sitio. Una puertuca da a un cobertizo, cuadra, patinillo (yo no sé) fangoso, oliendo a establo, a pocilga, a berzas pútridas. En todo el camino de La Coruña a Santiago (...) no hay más que las viviendas de los esclavos.

Las rías bajas le parecen otra cosa, Pontevedra "metida en el fondo de un circo montañoso, al borde de una ría"; Marín, "lo mejor del viaje (…) Relación del paisaje a nuestro estado de ánimo. Sensación de anchura; de luz, de color [azul]. De olor, salino *y* campestre (…) Excitación nerviosa. Ausencia de todo motivo sentimental. [El paisaje] es vigoroso y energético", impresión que también le transmite Vigo , "novísimo, rico, anglófilo", y que igualmente ambos sienten contemplando la puesta de sol sobre las Cíes en Bonzar.

De León se queda con las líneas de álamos al borde de un río, cerca de Astorga, con la negrura de la estación y con el desaparejado Hotel París de nefasta atención. En la ciudad ve lo que "me figuraba. Suciedad, rudeza, vetustez, frialdad".

La fugacidad le exime de poner nombre al río de la "cuenca que sigue el tren" mientras asciende el puerto de Pajares, y quizás justifique la confusión litológica, pues ve "montañas de granito" donde aparecen albas calizas. "El paisaje asturiano me fatiga (…) El paisaje que yo prefiero es la llanura con árboles, la vega", pero Oviedo "le produce una impresión apacible sedante". Salen hacia el "tristísimo hoyo de Cangas de Onís" y visitan Covadonga "un lugar para epopeya (…). La catedral es mezquina y fea"; siguen a Unquera y en su apresuramiento cree ver de nuevo granito por todos lados. Suben a Ándara y visitan las minas; todo se acumula en una descripción desordenada de lo que parece un medio hostil, donde confunde a pastoras con monstruosos espigones rocosos que finalmente se mueven; el retrato de sus guías es pintoresco y superficial, y algo del carácter de turista timorato deben ver en ellos los posaderos y carreteros, que les engañan. Visitan Santander donde "tanto me aburría

hace diecisiete años" y luego entra en las provincias vascongadas. Carga el relato con canciones que dice haber oído mientras pasean por Bilbao, donde encuentran a Quadra Salcedo[62] quien les "habla de nacionalismo. No tienen cosa mejor en que pensar". Salen para "el enervante San Sebastián", visitan los pueblos de alrededor y siguen al Oria aguas arriba, hasta llegar a los santos lugares asentados en la ribera del Urola, donde un chico les documenta sobre el monocromático pelaje ideológico de estos pueblos, "carlistas, integristas, bizcaitarras. ¡Liberal ninguno!". Si hasta ese lugar la descripción más que de un paisaje era la valoración del mismo, ahora el relator se ajusta a la descripción de la meta del viaje, que da por concluido al alcanzar el santuario de Aránzazu, sobre la llanada de Álava.

La crónica parece responder a un juicio pre-elaborado que necesitara justificación poniendo pie a tierra, brevemente.

> *Conozco muchos vascos, de los que bullen en Madrid, enteramente desprovistos de sentido moral. La generalidad de los vascos que desde la guerra civil han amontonado millones, son unos bárbaros. Al primitivismo de su raza, tardíamente incorporada a la civilización, juntan una soberbia insoportable. No son finos. Sus abuelos, y a veces sus padres, cavaban la tierra (...). Son además estrechos de mollera*.

Con tales juicios no es de extrañar que Fernández Almagro dijera de él que era "encumbrado y difícil" en el trato. La impresión de que utiliza el paisaje como un método para afirmar su refinada sensibilidad es recurrente; lo mismo que el recurso a ciertos adjetivos para cualificar paisajes: "azul, transparente", "suavidades de aurora , nubecillas blancas". Para Pla este es el problema del escritor de paisajes: acertar con el adjetivo; la manera de resolverlo es la que cualifica al escritor. Parece que Azaña no escribe por escribir, sino que a esta añade otras motivaciones primordiales, que cambian con la edad; ya fuera para cualificarse dentro de la vía ilustrada y progresista,

62. Se refiere a Fernando Tomás Sabino de la Quadra-Salcedo y Arrieta-Mascarúa (Güeñes, 2 de enero de 1890-Bilbao, 25 de septiembre de 1936) fue un abogado e historiador español, II marqués de los Castillejos, académico de la Real Academia de la Historia, director del Instituto Heráldico de Bilbao, fundo la revista *Idearium* donde colaboraba Unamuno y otros intelectuales vascos de la llamada Escuela Romana del Pirineo. Fue sacado del barco prisión *Altuna-Mendi* y fusilado en Bilbao

como hace en *El jardín de los frailes*[63] , o para apaciguar el ánimo angustiado del jefe del gobierno en 1932, cuando dentro del dietario introduce sus paseos en coche hasta el Escorial al atardecer, "poniente rosa, denso sin transparencias; bóveda azul"[64], o al puerto de La Morcuera "paisaje rosa y gris, amarillo y plata . Paz melancólica (…). Piaban unos pajarillos entre las matas, y una roana croaba en el arroyo. Silencio, silencio".

Josep Pla i Casadevall (Palafrugell, 1897-Llofríu, 1981),

Su obra completa consta de 120 títulos y cerca de siete mil artículos en prensa, unos como corresponsal en el extranjero, otros como cronista parlamentario en Madrid o como viajero relator de paisajes. Pla es escritor de "corazón furtivo"[65]. Y como escritor observa el paisaje y lo describe; es decir, es geógrafo, y por eso ha atraído la atención de los que así se llaman, que le dedican el libro *Los paisajes de Josep Pla, uno* de los dos volúmenes que conforman la obra *Territorios, paisajes y lugares*[66] .

---

63. Azaña, M.: *El jardín de los frailes*, Nocturna ediciones, Madrid, 2001. Escribe en la página 14. "Estudiábamos un libro de filosofía, parto de un profesor de Barcelona, almacenista de bacalao que en los ratos de ocio producía metafísica." Se refiere al catedrático, José Daurella y Rull, (1864-1927) a quien criticaba 21 años antes Sela en su carta a Unamuno (*vid*. nota 29), alineándolo en el bando de los "catalanes" junto al cardenal Casañas, "mentecato forrado de si mismo"; Trías, "tonto de capirote"; Vallina, que "comercia con apuntes", diciendo de Daurella, destacado representante del bando clerical en la universidad "que vende bacalao tan averiado como la metafísica que explica". El neoescolástico Daurella, discípulo de Menéndez Pelayo, fue un destacado representante del conservadurismo español, senador en varias legislaturas por la Universidad de Barcelona, escaño que en la de 1918 ganó por destacada mayoría a Julián Besteiro. La coincidente referencia al bacalao de Azaña le sirve para alinearse canónica y militantemente en una de las dos Españas, viene de los negocios familiares, pues el padre de José D. y Rull, Josep Daurella i Sunyer, tenía en Barcelona un negocio de importación de bacalao.

64. Azaña, M.: *Diarios 1932*, Ombú Producciones, pp. 44 y 165.

65. Así titula Xavier Pla la biografía, *Un corazón furtivo. Vida de Josep Pla*, Ed. Destino, col. Áncora y Delfín, Barcelona, 2024, vol. 1646 (epub).

66. *Los paisajes de Josep Pla.:* "La literatura como "Landmarks": elementos para una reflexión en torno a Pla", Eliseu Carbonell i Camós, 363-376; "El paisaje subjetivo de Josep Pla" ,Xavier Pla Barbero, 377-387; "Josep Pla y las Guías de España de ediciones destino: una perspectiva geoturística y literaria de España a mediados del siglo XX ", Fernando Arroyo Illera, 389-404; "El paisaje vitivinícola del Empordà a través de las aportaciones literarias de Josep Pla". Gemma Molleví Bortoló , 405-417; "Movimiento del Yo en la geografía literaria de Josep Pla" ,Jesús Revelles Esquirol; en V. Paul Carril y J. Tort Donada: *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico,* AGE, 2007.

Pla es un artista profesional, que construye su imagen poniendo la escritura en el centro de su vida. En esto y otras cosas, por ejemplo, en la elección de calificativos, se diferencia de Azaña, pero también hay ciertos paralelismos en la construcción de sus propios personajes; si bien el de Azaña es ante todo el del político que llega a ser la encarnación de la República , lo que le obliga a subordinar a este afán otros aspectos como la vida y el amor, a los que "el corazón furtivo" de Pla no renuncia, pues el viaje, el amor, el alcohol, la comida, le hacen hacer la mejor literatura. Ambos escriben sobre lo que ven de manera recurrente, son autores de dietarios, pero mientras que a uno le sirve para captar diversos mundos desde su condición de observador literario profesional que elabora y reelabora; el otro construye una literatura autobiográfica que más que retratar el mundo exterior pone el foco sobre el personaje a construir, constituyendo el resto el telón de fondo sobre el que aquel se mueve.

Desde sus primeros textos, el paisaje es para Pla la referencia. Con veinte años comenta la exposición que el pintor paisajista Françesc Gimeno presenta en el Centro Excursionista del Ampurdán en 1917[67], son dos artículos en los que a partir de los cuadros ampurdaneses del mar y del llano extrae sus rasgos esenciales : la luz y la sensualidad , características del "paisaje nacional catalán que comprende el alma del pueblo". Parece que Pla está elaborando un método de observación del paisaje, en el que busca lugares conspicuos, que lo son porque desde ellos la observación es completa y trasladan al observador una efusión que no necesita de previa preparación, sino que la panorámica (πάν , todo, y ὅραμα, lo que se ve) permite obtener una visión total, precisa y significativa del espacio que se domina, a la manera de un corte topográfico múltiple, enriquecido por la luz, el color y muchos otros factores sensoriales que, más o menos, todos pueden captar; pero cuya esencia pocos pueden transmitir mediante palabras. Para ello hace falta sensibilidad, interiorización de la tradición cultural y alguna clase de técnica literaria.

Su emoción del paisaje en estos primeros años es nacionalista. Pero hay algo más, que nos habla de su sensibilidad literaria , pues con 24 años publica *El gran amor de Tosca*[68] , opúsculo en el que el sensual paisaje de la ría de Mahón, acoge los no menos sensuales amores furtivos de Nelson y lady Hamilton. La obra prefigura dos de los enfoques que emplea para acercarse al mundo: la sensualidad, como goce de los sentidos, y la contención de estos, mediante la desmitificación y la ironía. Pero en el fondo subyace una rara habilidad para captar la emoción que transmiten ciertos

67. *Ibid.*: pág. 214.
68. Pla, J.: *El gran amor de Tosca, Madrid/Barcelona, Ed. Alfa,1921, 16 p. "Lo que fueron en la vida real los héroes de folletín",* núm. 13, 1921,16 págs.

lugares y, desde luego, la ría de Mahón, la isla Pinto, la estación naval, y todo lo que se ve desde una y otra banda conmueven al corazón marinero y transmiten lo mejor de la aventura: la llegada a un cálido y acogedor puerto.

El paisaje, es la constante. "A mí me gusta el paisaje. He intentado describir algunos. No los paisajes puramente geológicos, sino los verdaderos, los construidos por los payeses" [69] o los más sutiles de los marineros que dibujan sobre la mar. Lo declara a los 80 años, en 1976 , cuando describe el litoral de la Costa Brava y lo disecciona en regiones geográficas, o cuando viaja en coche hasta La Mancha. Antes ha recorrido el mundo como periodista, lo que le permite conocer a grandes tipos y momentos estelares, desde su enigmática entrevista con Hitler, que *se non è vero, è ben contato,* acompañando a Eugeni Xammar, publicada en noviembre de 1923; estar presente en el *pustch* de Munich del mismo mes; o en Roma un año antes, recibiendo a los camisas negras que marcharon sobre la ciudad. También aparece al corriente de los sucesos de 8 de noviembre de 1924 promovidos por *Estat Catalá*, que pretende dar un golpe paramilitar en Cataluña, por medio de un confuso grupo de artistas e intelectuales militarizados por el coronel Maciá, que acaba con sus participantes detenidos por la policía francesa en Perpiñán. Su vinculación con el inquieto Maciá en estos años es notable, y hasta el viaje que este realiza a Rusia para conseguir apoyos a sus complots dice que ha sido "instigado por mí"[70]; colabora brevemente con el boletín que publica el Comité Central Separatista en París y aboga por "el frente único catalán"[71] para atacar a la monarquía, como símbolo de la unidad del Estado.

Sin embargo, antes y después sigue relacionándose con el financiero, conservador y regionalista, Françesc Cambó , vinculación solvente de larga permanencia, en la que se encuadra mejor su personaje nacionalista, burgués desdoblado a propietario rural, enamorado de su paisaje y conocedor de su paisanaje; ambos íntimamente relacionados, pues "la naturaleza tiende a amueblar el paisaje con payeses"[72]. En su concepto, "el paisaje no lo construye el amor sino la necesidad, y de ello se deriva que para sus constructores la belleza se expresa en un contrato de compraventa". En esto no se diferencia de los campesinos de otros países, pero, a diferencia de Azaña cuando visita Galicia, él no ve un pueblo de esclavos, sino un país al que se ha acoplado una sociedad fuertemente trabada, liderada por

69. Pla J.: *Notas y dietarios*, Áncora y Delfín, Planeta Ed. 2016, pág. 1.696.
70. Pla X.: *Op. cit*., 2024, pág. 518
71. *Ibid.*: pág. 510
72. Pla, J.: *Viaje a pie* , Ediciones 98, Madrid, 2013 , pág. 29.

> *una aristocracia democrática seleccionada (...) virtuosa y trabajadora [que] ha creado una organización económica de censos y arrendamientos, aparcerías, y masoverías y rabasses (...) con entronques íntimos de trato (...) con las clases más modestas*[73]

Pla es relator del paisaje de su comarca, de su país, y de cualquier otro lugar, en una determinada estación [74] o condición atmosférica, ya sea por tierra, *Viaje a pie (1949) y Viatge a Catalunya (1946) ,* o por mar (*Cinco historias del mar*). No importa si el lugar es una aldea, como Portlligat, o las enormes extensiones de asombrosa monotonía de su Viaje *a Rusia,* los paisajes urbanos sofisticados del *Fin de semana en Nueva York (1925),* o los revueltos por el caos *(Asturias 1934),* o por la inflación[75]. Tal parece que el tiempo le da para escribir, vivir descarriado, y amar lo que puede.

Cartas de lejos [76] es una invitación al viaje, y una vez aceptada reúne en el libro 63 estampas de otros tantos paisajes europeos, una especie de postales de filiación azoriniana, cuya materia plástica amasa a su manera por parecerle más representativa del mundo que la del género humano que lo habita; aunque a los *homenots*[77] catalanes dedica 60 semblanzas.

En sus reportajes destaca la capacidad de observación, tanto de la sólida realidad física como de etérea atmósfera, para lo que está dotado de sondas sensibles y de amplio espectro, ajustadas por su oficio errante, que le permiten captar el ambiente, ya sea el de la gran metrópolis o el de la aldea, mediante el contacto con los actores locales, ya sean simples taxistas, camareros, pescadores, o poderosos banqueros y políticos.

Pla es un analista sensible que ha refinado su oficio en muchas jornadas de andar, con lo que consigue su genialidad. Recientemente Albert Sánchez Piñol, escribía

> *piensen que Pla era un individuo capaz de llegar a una ciudad desconocida, montarse en un taxi, hablar con el taxista y cuando llegaba al hotel,*

---

73. *Ibid*.: "Página de antología", donde Pla "invita" a leer a Jaime Raventós.
74. "Otoño en el Baztán", "Recuerdos de Bretaña", "de Estocolmo", de "Los jardines de Luxemburgo", "Cadaqués en invierno" o "Portugal: el color" son títulos de artículos de prensa de comienzos de la década de 1940 seleccionados por Xabier Febrés entre los publicados en *Destino* después de la guerra y, editados en 2022 por Planeta con el mismo título que su sección en aquella revista *Calendario sin fechas*.
75. Pla, J.: *La inflación alemana* . Crónicas 1923-1924. Ed. Planeta , Barcelona 2023 (epub) .
76. Pla, J.: *Cartas de lejos*, Ed. Planeta (epub) 2016 .
77. Entre 1958 y 1975 publica en prensa la serie *Homenots*, grandes tipos, una colección de sesenta semblanzas de personajes significativos , agrupados en tres series, doce de los cuales aparecen en *Dotze homenots*, Labutxaca, 2013 (ePub).

escribir una crónica exhaustiva sobre aquella ciudad, como si hubiera estado viviendo allí cinco años[78].

Tendremos en cuenta esta observación, que quizás explique el estilo de las siguientes crónicas, comenzando por *Cinco historias del mar*[79] , libro al que pertenecen los párrafos que a continuación se transcriben. Así describe Fornells.

en invierno, cuando las lluvias acrecientan los manantiales, brotaba de ellos un chorro de agua como un muslo de mujer, translúcido, con el verdiazul de las venas bajo la carne del agua sonrosada (...) Más que una estratagema para comunicarse con los demás, aquellas casas eran una forma de vivir en soledad muy acusada (...). La cultura -lo que genéricamente se llama la cultura- tenía una representación más bien pobre. No había pedagogos, ni se cumplían las leyes de la instrucción pública (...). Muy de vez en cuando nos llegaba , en forma de cucurucho para envolver el arroz, los fideos o las judías, algún otro diario que nos apresurábamos a leer -o, mejor dicho, a soñar-, si su densidad específica no desaparecía antes en los fogones de la cocina o en el fuego de la chimenea. (...)

Resguardada de los vientos del norte por los acantilados del cabo Begur, la tierra forma como un rodal de cazuela puesto sobre la geología –un rodal soleado, abierto al sol naciente frente al mar, cerrado a poniente por las montañas– (...) A primeros de febrero, con los almendros en flor sobre las pequeñas orejas y el ojo avizor de las habas, el mar se veía a través de un aire rosado. La amarilla dulzura de las mimosas (...). El verde bruñido de las adelfas (...). Las pitas de los márgenes tenían un ribete de color de yema de huevo. Flotaba por los senderos el olor del espliego, del romero y de la aliaga mezclada con la resina del pino negral (...).

Luego se lanza a extraer indicadores sintéticos del comportamiento del paisanaje.

Allí la existencia transcurre entre dos extremos: por un lado está el aburrimiento, el tedio; por otro lado, cualquier detalle os despierta la curiosidad (...) . Las pequeñas poblaciones de pescadores suelen estar divididas en dos clanes enemigos. Cuanto más irrisoria es un pueblo y menos

78. Sánchez Piñol, A. :"Mèrit i misteri" , *Avui*, 21 marzo , 2009, pág. 5.
79. Pla, J.: *Cinco historias del mar.* Col. Ancora y Delfín , Ed. Planeta, (epub), 2016 (pos. 38, 44, 50, 1.024)

> *personas lo habitan, menos se soportan. La idea de la fraternización y la de la ayuda mutua es una idea de las grandes ciudades.*

De todas formas, los juicios de valor no son la preferencia de Pla. "Es más difícil describir que opinar, infinitamente más: en vista de lo cual todo el mundo opina". Él encuentra a través de sucesivas reelaboraciones el término preciso para mantener su peculiar ritmo descriptivo, aparentemente sencillo y muy alejado de la sofisticación que, sin embargo, necesita de refinada capacidad de observación, retención del detalle significativo, y un gran trabajo de depuración, para conseguir el tono coloquial propio, alejado del artificio y la impostura.

Pla, pretestando hablar de los protagonistas de la cocina de pescado en Fornells, (el mero, el dentón, la lubina, el verrugato, los mujoles, los salmonetes, las langostas,…), da una lección de "la sólida cultura" que el pueblo, "a pesar de ser analfabeto", ha conseguido depurar para sobrevivir y, satisfecho con ello, constituir un país feliz y sabio. "A veces la felicidad del país me da miedo. Es tan notoria, que indefectiblemente está llamada a perderse". A partir de la forma de cocinar cada uno de estos pescados entra en sus calidades en función de su hábitat, (aguas someras, profundas, fondos: de algas, de fango o roca o arena), de su alimentación (pastos), de las distintas artes, aparejos y embarcaciones para pescarlos en función del ciclo solar.

En las primeras páginas de *Viaje a pie* [80] da el método para captar la esencia del país, que mucho recuerda a la excursión instructiva de la ILE, pues recomienda viajar por caminos vecinales y veredas, y pasar únicamente por poblaciones pequeñas con el objeto de

> *ver el maravilloso paisaje que cada año construyen nuestros payeses (...) empaparse de la manera de ser básica, inalienable, insoluble, del material humano (...) Es muy posible que pocos lo resistieran, a pesar de que la primera vuelta no debería durar más de 15 días. Quienes demostrarán resistencia podrían luego emprender un viaje de mes o mes y medio*

Aunque el título podría llevar a suponer un relato en forma de dietario, el autor decanta su experiencia caminante para explicar las instituciones físicas (el *más*), jurídicas, o las costumbres que justifican la singularidad geográfica del país, en el que incluye como un "mueble" más al paisanaje.

80. Pla, J.: *Op. cit*, 2013, págs. 9 y 10.

En su *Viaje a Rusia* [81], efectuado en 1925, no se permite tanta valoración de la esencia local. Es normal; la vastedad y el escasa vivencia no se lo consienten, y así el relato adopta forma claramente descriptiva, aunque no se priva de motivar la explicación, técnica que hace de muchos de sus libros manuales de Geografía Regional; por ejemplo, en *Viaje en autobús*[82] describe la diferencia paisajística entre Córcega y Cerdeña, con la misma claridad que lo hacen las fotos de la frontera entre Haití y la República Dominica pero, además, explica la deforestación sarda como la consecuencia necesaria de la política de unificación emprendida por la casa de Saboya, a través del presidente del Consejo, el conde de Cavour , impulsor de la red ferroviaria italiana, que para unir al joven estado convertía en combustible el arbolado de la isla.

El relato del viaje a Rusia comienza en Riga, dura seis semanas, en las que permanece asombrado por la inmensa monotonía del paisaje,

> *un conjunto inacabable de llanuras inmensas, puestas unas más altas o más bajas que las otras, pobladas de bosques de pinos tupidos, clareadas con algún campo o con el desparramiento de casas de madera sin pintar de los pueblos, es un paisaje sin intimidad, un puro elemento geográfico del paisaje. Los pueblos separados por distancias enormes son todos iguales: las casas bajas, desperdigadas. Sin orden, en torno a la iglesia, con sus medias calabacitas pintadas de verde o azul – las cúpulas-. Y las cruces de filigrana (...). Es un paisaje que debe obligar por fuerza a la gente a llevar una vida sin vanidad (...). El pueblo concentrado en las estaciones – en la que una tiene más de ochenta mil personas y el pueblo da ganas de llorar. Consiste en un revoltijo de casas de madera miserables, un cartel anuncia biblioteca – viendo pasar el tren*

> *Moscú es una ciudad predominantemente campesina… Es una gran ciudad (caótica, conjunto variadísimo de calles desiguales construidas al tuntún. En cada esquina una iglesia …y abundancia extraordinaria de librerías, con libros y fotos de los nuevos líderes.*

Describe la inmensa Plaza Roja, llamada así porque allí se llevaban a cabo las ejecuciones antes de la revolución, presidida por la iglesia de Basilio el Bienaventurado.

81. Pla, J.: *Viaje a Rusia*. Traducción y prólogo Marta Rebón, Ed. Planeta, Barcelona, 2018., (citas en posiciones 453, 461, 542, 1.214).
82. Pla, J.: *Viaje en autobús*. Editorial Planeta, (epub), 2016.

divertida, monstruosa, bella y graciosa. No se puede describir (...) A la sombre de esta iglesia se ha desarrollado la revolución comunista, los hombres de Rusia de hoy viven con la visión constante ante ellos de esta voltereta,

Acertada visión, por lo visto, ya que tal consideración movió a Stalin a demolerla poco después.

Hace la descripción del país a partir de elementos socioeconómicos (las nacionalidades y el Estado, el sistema de poder, de votación , de la propiedad, los sectores económicos …). La descripción es académica y precisa, bien orientado por el experto Andrés Nin, en cuya casa se aloja en Moscú. La urbana es de factura propia, sencilla, sintética, precisa.

Nizhni está colocada en la intersección de dos grandes ríos : el Oká y el Volga,. El Oká se recuesta en el Volga dulcemente, con un abandono perezoso y asiático (...) Desde fuera Nizhni tiene todos los encantos, pero es muy poco recomendable la entrada en la ciudad. Tiene más de doscientos mil habitantes y se puede decir que solo hay una calle y, además, hecha de cualquier manera (...) Sórmovo tiene más de ochenta mil personas y el pueblo da ganas de llorar. Consiste en un revoltijo de casas de madera miserables tirado al suelo al tuntún, sin pensar que es podía ser un pueblo. No hay, naturalmente, ninguna calle (...) más vale no entrar en las casas: veréis un cerdo detrás de la cuna de una criatura (...) La iglesia es la única construcción de baldosas que existe…"

Como corresponsal debe informar del nuevo régimen instaurado en la vieja Rusia a través de originales instituciones, que tanto interesan al público y que él apenas conoce, pero además deja su impronta buscando encender una chispa que alumbre el escenario por el que pasa.

En Madrid permanece como corresponsal de *La Veu* desde 1931 hasta 1936 y su catalanismo conservador se va polarizando más allá de la derecha, pues se mueve en un círculo político que va desde el liberal de Portela Valladares, presidente del Gobierno, a notables de Falange , trata con financieros como March y con generales como Franco, y parece chocar con el catalanismo político al que estaba vinculado. Su versatilidad abruma y le abruma. Es la que le lleva a visitar a Portela en su casa en la madrugada del 17 de febrero, acompañando a dirigentes de la derecha que ofrecen al demudado expresidente su apoyo para implantar una dictadura y así no dar el gobierno al Frente Popular de Azaña. No parece que Pla haya sido solo un observador de la

escena, sino que su activismo lo convirtió en un actor político de la tragedia que en esos meses se representa en España, y cuyos signos catastróficos otros también ven, como Ortega o Marañón , y para la que, según él, ofrecen soluciones no muy diferentes a las que él traslada a Portela[83].

Convicción, insatisfacción, desazón, financiación y aventura le llevan al SIFNE (Servicio de Información del Nordeste de España), no se sabe si como espía o propagandista, o las dos cosas a la vez. Lo que sí se sabe son sus continuas entradas en España en 1937 y sus viajes por Europa en 1938 , año en el que parece alejarse del SIFNE, quizás porque éste se unifica con otras agencias de inteligencia franquistas, aumentan los recelos e intrigas, y se militariza [84] para formar el SIPM (Servicio de Información y Policía Militar) dirigido por el coronel José Ungría Jiménez, con el que no parece perder los vínculos durante la II G.M.; aunque antes Pla vuelve a trabajar para anteriores y nuevos mentores.[85] El 26 de enero de 1939 entra en Barcelona con los nacionales y sienta plaza como subdirector de *La Vanguardia Española* , donde hace pareja con su director Manuel Aznar durante apenas cuatro meses. Su vida agitada, el turbio ambiente de Barcelona y cambios en la dirección del periódico lo llevan a esconderse en la aldea de Fornells, convirtiendo el Ampurdán en el centro de su universo literario y vital y allí se acomoda como *hèreu* del *mas* Llofríu, desde donde se proyectará temporalmente a otras galaxias, propulsado primeramente por *Destino*, a cuyo cargo viaja, en compañía de Nestor Luján en 1954, a Cuba y EE.UU. durante dos semanas, en las que elabora un docena de reportajes, los diez últimos dedicados a Nueva York, y sucesivamente reelaborados, utilizándose aquí la versión aparecida con el título *Fin de semana en Nueva York*[86] .

El viaje a Nueva York es la antítesis del viaje a Moscú, y no solo porque el autor esté en la madurez de su oficio después de 34 años de escritor viajante, sino porque se nota especialmente identificado , que no deslumbrado, por el paisaje y la vida neoyorkina, que ve funcionalmente unidos; para él Nueva York es la capital del reino

83. Pla, X.: *Op. cit., 2024, p. 806.*
84. El SIFNE fue creado por el general Mola en septiembre de 1936, como un servicio civil de información, espionaje y propaganda antirrepublicana. Tenía su sede principal en Biarritz , se centraba en Cataluña, lo financiaba F. Cambó, y una parte significativa de sus agentes eran de la Lliga, entre ellos Josep Bertand i Musitu, su director y persona muy cercana a Cambó, que fue ministro con Primo de Rivera. Parece que este catalanismo preocupó a otras facciones de los sublevados.
85. Pla , X.: *Op. cit, 2024,* p. 910-911 , F. Cambó y J. March, y siempre colaborando con la propaganda antirrepublicana en tareas delicadas y con acceso a altos dirigentes como Serrano Suñer, Juan Tusquets, Rafael Sánchez Mazas, Carlos Sentís,…
86. Pla, J.: *Fin de semana en Nueva York*, Ediciones Destino Clásicos. Ed. Planeta (epub) 2016.

de la abundancia y la libertad, como da cuenta por carta a su hermano Pere [87]. Su propósito es seguir escribiendo reportajes, que luego ensarta en un collar más amplio, el que une en forma de libro, *Las Américas*[88], crónica de este viaje y de los que realiza por América del Sur hasta 1964. Unas crónicas de método y objetivos esencialmente geográficos y no solo por la utilización de la palabra, sino por cómo efectúa las descripciones-explicaciones; por ejemplo, la del mar de los Sargazos[89] . Y no debe extrañar, pues su pretensión no es "descubrir sino ofrecer la chispa de vida que los separa y los une [a los lugares] , y que los hace siempre tan iguales y diferentes"[90] . Este es uno de los dos objetivos de la Geografía, y por eso podemos considerar a Pla como un geógrafo. pues su aspiración es comprender el lugar [91], el fenómeno geográfico, ya sea de proporciones gigantescas o minúsculas.

El 3 de agosto de 1954 zarpa de Cádiz la motonave *Guadalupe* con rumbo a La Habana, son las cinco y media de la tarde

> *y a contraluz y como puesta en la boca de un horno: se veía el perfil de la ciudad, muy roto, lo que en el país llaman afiligranado. Los arenales del sur de la ciudad, los blancos de San Fernando, de la Carraca y del Puerto de Santa María tenían un cualidad gelatinosa, casi líquida, en la luz deslumbrante y pesada.*[92]

La descripción de la vida en una travesía transoceánica es corta y modélica.

> *Según los geógrafos, en el mar de los Sargazos no hay corrientes porque en realidad este espacio constituye el epicentro a cuyo alrededor giran en remolino las corrientes oceánicas. En el centro de este espacio reina una absoluta inmovilidad. Así las algas están prisioneras en el eje central de remolino; no pueden salir del círculo que gira a su alrededor. (...) Cuando el viento cambió al cuadrante contrario. Aumento el calor. por la tarde y noche del nueve de agosto, con una atmosfera asfixiante y plomiza, cayeron unos chaparrones tropicales. Con la lluvia llegaron intensas vaharadas de aire caliente. (...) La sensación que produce es muy*

87. *Ibid*.: "Prólogo" de Xavier Pla, pág. 4.
88. Pla, J: "Las Américas", en *Obra completa, vol. 34.*
89. Pla, J: *Op.cit.* 2016, pág. 22
90. *Ibid*.: pág. 7
91. *Ibid*.: pág. 31. "La navegación del estuario del Hudson ayuda a comprender muchas cosas de Nueva York, si no a la ciudad misma"
92. *Ibid*.: pág. 16.

> *singular: es como si el aire que le rodea a uno fermentara y aumentara de peso y grosor, y más tarde en el canal de la Providencia en el calor húmedo, pegajoso del aire, parece flotar la asfixia de una reminiscencia de grasas en descomposición, de futa dulce, blanda y tropical, ligeramente corrompida y pasada.*[93]

De La Habana a Nueva York, relata la entrada por el Hudson y el contraste del *borough* de Richmond, "paisaje dulce y verde, rico de arbolado , poblado de pequeñas casas rodeadas de manchas de jugosa hierba" , que contrasta con el "galimatías del trópico"[94.] .

La descripción de Nueva York es tan precisa y trabajada como la de las artes pesqueras en la costa ampurdanesa; es decir, es un texto de manual entretenido de geografía vivida y para vivir, que salpimienta el genio literario de su redactor.

> *Entonces aparecen ante mi vista, envueltos en una ligera neblina, agrupados en un haz gigantesco, como un haz de espárragos, los rascacielos de la ciudad baja de Manhattan". [95] (...) Pero lo que me impresionó más de (sic) la altura fue el color de la ciudad, formada por una gama situada en las pátinas portuarias más características y delicadas, a la mescolanza característica de los tejados, de tonos fríos y glaciales, grises, de granito, de los rascacielos; rojizos , verdes oscuros y achocolatados de las casas bajas.*[96]

Así que el autor describe minuciosa, significativa y entretenidamente, el paisaje, y luego traslada al lector las sensaciones producidas por el contacto, como las que siente al entrar en la *Grand Central Station*: limpieza, orden y sentido funcional practicado en silencio, y esto lo traslada a la ciudad entera. En Nueva York el barullo está contenido por "la ejemplar paciencia que esta vida impone, por la inmensa disciplina que esta vida exige"[97]. Se está refiriendo a la congestión humana de una urbe siempre al borde de la hecatombe; una hecatombe cosmopolita en la abundancia fabulosa , pues todas las nacionalidades de la tierra están presentes y todos los productos, incluidos los coches que atiborran las calles y aceras a cualquier hora, lo que a él le parece un agudo contrate con *"la vagancia progresiva europea*"[98] . La urbe ha

93. *Ibid*.: pág. 23
94. *Ibid.*: pág. 31.
95. Ibid. pág. 33.
96. *Ibid*. pág. 44.
97. Ibid. pág. 50.
98. *Ibid.* pág. 56.

resuelto bien los enormes reflujos que sincopadamente regurgita, los *rush*, Y así, Pla, va haciendo la radiografía comentada de la ciudad, mezclando capítulos dedicados al distrito financiero con el análisis del restaurante en el que almuerza, y va sacando sus rotundas conclusiones

> *Nueva York me parece un microcosmos de la vida europea, me recuerda constantemente la Europa rica, liberal y próspera que ha quedado exangüe*[99] *(...) Tengo la intuición , primero, de que en esta ciudad se puede vivir con una libertad que en Europa ya es imposible. Por otra parte, tengo la intuición de que aquí hay cada día menos geografía y cada día más sensibilidad. Sospechar que en esta ciudad se pueda producir alguna reacción de primitivismo o de infantilismo es una temeridad. A juzgar por lo que ha sucedido en Europa en los últimos cuarenta años, el monopolio de estas disposiciones no está precisamente aquí. Es por estas razones que Nueva York me parece la realización de una Europa frustrada, salvando, claro está, las diferencias de riqueza y de eficacia.*[100]

Pla es un trabajador genial, y como Chaves Nogales, especializado en andar y ver y contarlo. Parte del oficio de periodista y lo eleva a la categoría de la buena literatura. Transforma el periodismo literario tanto en catalán como en castellano. Ambos dignifican el periodismo haciendo de él una disciplina muy alejada de la que practica "el gacetillero a sueldo, analfabeto que antes iba a los ministerios a recoger notas oficiosas"[101]. Chaves habla del talento periodístico como capacidad de expresión breve, precisa y eficaz, que será reconocida en el futuro por su poder para fabricar breves preparaciones del grueso material del conocimiento, mediante "poderosas expresiones mágicas", que logren interesar a la gente. Premonitorias palabras que Chaves reproduce de una obra ajena, *El mundo que nace,* -y que hoy ya ha llegado-, por lo que es necesario reconocer como antídoto el legado literario de estos visionarios que comparten estilo: frases cortas, adjetivos tasados y acertados, periodos simples, ataque racional a la impostura, y sensibilidad para observar y comprender.

Y difieren en socarronería y mordacidad , que en Pla es acerada, como se comprueba cuando cuenta su encuentro en Salamanca con Unamuno, o cuando asiste a una clase de Ortega; de ambos realiza un sugestivo perfil utilizando un pincel finísimo.

---

99. *Ibid.* pág. 69.
100. *Ibid*. pág. 70.
101. Chaves Nogales, M.: *La vuelta a Europa en avión*. *Un pequeño burgués en la Rusia Roja*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2012. Las citas siguientes proceden del "Prospecto", pos.: 36, 44, 54, 71 y 78.

Del primero escribe: "Comprendí que los hombres de vida interior muy densa ganan cuando consiguen tener un pagar imperceptible", y de Ortega y Gasset , cuya "voz es prodigiosa (…) alcanza la máxima belleza cuando se piensa que todo lo que dice- sea lo que sea- se pierde en el desierto…", agudo contraste con la de Unamuno. "De improviso, mientas él va hablando sin ninguna afectación , con su porte tímido , su aire ensimismado y su voz atiplada, en el círculo de las personas inmediatas estalla una risotada. Es que se ha producido el impacto. Noguera (…) decía que Unamuno era un mátalas callando susurreante".

La técnica es similar para las ciudades que visita, ya sea Ávila "en la que no hay más que pureza. Es una población limpia y pelada, blanca como una calavera", Salamanca o Madrid, a la que enfoca desde distintas perspectivas que reunidas la definen precisa y fielmente. Además de la precisión con la que inicialmente describe, Pla reelabora ,-él dice que "elabora"- y amplía, lo cual le da tiempo y distancia para afinar sus perfiles. La obra inicial[102] es sujeto de un complejo proceso de producción. Ambos rasgos constituyen sellos de la marca Pla y con ellos logra cumplir su propósito, aunque "lo más difícil de todo en literatura es hacer una descripción, es decir, relacionar, poner con naturalidad , si puede ser con gracia , un hombre en un paisaje"[103]

Manuel Chaves Nogales (Sevilla, 1897-Londres, 1944)

Fue un brillante periodista con amplias responsabilidades profesionales y como Pla un culo inquieto, que estuvo donde tenía que estar (Moscú, Roma, París, Asturias, Madrid, Sevilla…). En todas redactó grandes reportajes, que algunas veces le dio tiempo a enhebrar en libros tan señalados como La *vuelta a Europa en avión* (1929), *El maestro Juan Martínez que estaba allí* (1934), ambientados en Rusia, *La agonía de Francia*, o la extraordinaria biografía *Juan Belmonte, matador de toros, su vida y sus hazañas (1934)*. Comparte con Pla profesionalidad, instinto básico de escritor,

102. Pla, J.: *Dietarios de Madrid*, Destino, 2020, (epub), págs. 49, 57, 89. La obra refunde los títulos originales *Madrid.1921: Un dietari* (1929-1957) y *Madrid. L´ adveniment de la República* (1933). Primero fueron artículos aparecidos en el periódico barcelonés *La Publicidad* en 1921; en 1929 Edicions de La Nova Revista publica su reelaboración bajo el título *Madrid: un dietari.* En 1931 se instala de nuevo en Madrid ahora como corresponsal de *La Veu de Catalunya,* y desde allí envía densas series con las que tomándose gran libertad publica *Madrid. L´adveniment de la República, en Biblioteca Catalana d´Autors Independets*. En 1957, Josep Maria Cruzet publica el *dietari* de 1921 "elaborado", y en 1974 Josep Vergés edita en *Destino* L´ adveniment, también muy elaborado y, como el anterior, en catalán. El libro aquí citado reúne los dos en castellano.
103. Pla, J.: *Ibid.*, pág.171.

estilo literario y viajes por el mundo, y quizás le supere en audacia, ingenuidad y cercanía, y en pecar menos contra el Espíritu Santo. Lo manifiesta en sus crónicas de la revolución del 34 en Asturias y en las de la guerra civil *A sangre y fuego* (1937)

Son libros de periodista, no de gacetillero, ni de científico, o literato "al viejo modo, negros catedráticos que escribían para un público de negros, de todo lo divino y humano", pues el público lector ya no es "esa masa semianalfabeta a la que cualquier cosa que se le eche será buena*"* o tiene el mismo nivel de cultura "del señor que hace los artículos".

Él es más sincero y, sin duda, más optimista que Pla, cuando se disculpa por la petulancia que supone escribir, y solo encuentra justificación cuando lo que se propone es "contar, relatar, reseñar. Contar y andar". Para él, ésta es la función básica del que escribe en los periódicos, aunque apunta otra superior: "la de servir de intermediario de lo espiritual entre el creador o investigador y las grandes masas (…) aptitud con la que no cabe contar de antemano", pues está reservada a unos pocos. Se identifica con Hermann Keyserling, al que cita[104] compartiendo sus premonitorias palabras contenidas en su libro *El mundo que nace*.

> *Muy pocos son hoy los que tienen tiempo y gusto para la lectura de libros voluminosos. Lo que sea digno de ser conocido ha de presentarse a la mayor parte de los hombres en forma lo más breve e impresionante posible (...). El talento periodístico no significa sino capacidad de expresión breve, precisa, eficaz*. -Lo juzga de gran valía pues permite encontrar- *la palabra mágica para manejar las muchedumbres*.

Chaves y Pla describen paisajes e interpretan el panorama físico y espiritual de las tierras que cruzan, son "*touristes"* al modo de Stendhal (*Mémoires d´un touriste*", 1838). Esto es, observan, describen el paisaje y la manera de vivir, a la vez que sus reacciones al interactuar con lo que ven. Con ello constituyen imágenes personales del paisaje, holísticas, por tanto, de alto valor literario, con un estilo común, que se manifiesta por la sencillez, la crítica a la impostura, a la pedantería, al intelectualismo, y a las grandes construcciones teóricas, prevaleciendo el juicio basado en la libertad personal. Una libertad que una historia despiadada les hace acomodar pragmáticamente; por ejemplo, cuando coinciden en Marsella, lugar al que llegan huyendo de las amenazas que reciben durante la Guerra Civil y ante las cuales reaccionan de

104. Chaves Nogales, M.: *La vuelta a Europa en avión,* Libros del Asteroide, Barcelona 2012, (epub) pos. 62.

distinta manera[105]. Ambos son "desnatadores de cultura", que reivindican su oficio de *"*periodistas de patas" frente a los "periodistas de mesa" que decía Baroja, lo que no fue óbice para que ocupasen importantes puestos en significativas cabeceras.

Son *homes viatores*. En *Viaje en autobús* (1942) Pla reúne artículos de sus viajes por las grandes ciudades europeas de entreguerras y amplía la escala a las villas de su comarca ampurdanesa; pero la unidad es completa, la da la finalidad del viaje , que es él mismo viaje[106], lo que la mente inquieta puede encontrar, ya sea al lado o en las costas más lejanas viajando en petroleros de Campsa , pues todos los lugares son el centro del mundo. En *Viatge a Catalunya* (1946) vuelve a escribir en catalán para trazar unos itinerarios en las comarcas pirenaicas, Andorra, la Cerdaña y el Rosellón "describiendo sus paisajes y cuanto de interés encierran"[107]. Sigue a Azorín cuando dice que "no hay nada que sea inexpresivo, que sea opaco, que sea vulgar a los ojos de un observador"[108] que, además, tenga el arte de proyectarlo, capacidad que comparte con Manuel Chaves Nogales, y que éste demuestra describiendo las andanzas de un torerillo de Triana en las dehesas de Tablada o la vida en momentos estelares de París o de Rusia. El retrato de la vida fantástica de Juan Belmonte[109] lo es sin duda por el personaje, pero también por los paisajes que en sus lances recorre y que, contados por Chaves, lo explican.

Chaves hace *La vuelta a Europa en avión*[110], teniendo como destino Rusia, y lo cuenta en un libro que es una carta de paisajes, vistos oblicuamente, lo que le hace completar la visión horizontal hasta ese momento conocida y pronostica que la aviación hará que en el futuro se construya una nueva estética del paisaje, pues

una ciudad vista desde un aeroplano pierde toda su gracia, por ejemplo, Madrid es feo, este millón de manchegos apelotonados en la llanura da

105. Pla cooperando con el SIFNE (Servicio de Información de la Frontera Noreste) franquista durante la GC y después con la OSS estadounidense, y Chaves con el Ministerio de Información británico al frente de la *Atlantic Pacific Press Agency.*

106. Pla, J.: *Viaje en autobús*, Austral, Barcelona, 2010."Lo esencial para aprovechar el viaje es tomárselo como finalidad misma", en el "Prefacio".

107. En opinión del censor que autoriza en 1946 la publicación en catalán de su *Viaje a Cataluña*, en Pla, X.: *Op.cit*., 2024, pág. 1.224.

108. Fuster, F.: *Op. cit.,* 2025, pág. 62.

109. Chaves Nogales, M.: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2012.

110. Chaves Nogales, M.: *Op. cit.,* 2012, de aquí proceden las siguientes citas entrecomilladas en las posiciones: 111,328, 418, 426, 639, 675, 1. 183, 1.260, 1.750, 1.191, 2.839, 2.840, 2.847, 2.999 y 3.104.

> *una impresión poco grata (...) solo hay dos o tres cosas agradables a vista de pájaro. La Castellana, el palacio real, algunos sectores del barrio de Salamanca, las plazas de toros, la Ciudad Lineal y el estanque del retiro (...). Madrid es un milagro, hasta que se pasa la paramera de Molina hay una faja espantosa de desolación, sin árboles, sin agua, sin habitantes*". *Sobrevolando la tierra aragonesa se explica un poco, los héroes nacionales, esta tierra (Albarracín, Cucalón, Gúdar) es como ellos, demasiado fuerte, demasiado cortada a pico. Después viene las suntuosas escalinatas de la tierra catalana por las que se baja de Castilla al Mediterráneo (...) Un mar venido a menos.*

El taxista que lo lleva desde el Prat a Barcelona está disgustado de todo menos de su tierra. Suspira y lamenta lo poco que les ayudan los gobiernos de España. Chaves coincide con Pla en señalar el amor a la tierra de los catalanes, "pueblo tradicionalista y de menestrales". Y como a Pla, a él le basta una conversación para hacer la radiografía de la ciudad, y encontrar "la palabra mágica", como la que dedica "al provinciano Ateneo Barcelonés, maravillosamente catalán". Sale por el golfo de Rosas y ve como los Pirineos "bajan a bañar su cola en el mar". Desde el aire le llama la atención

> *la despoblación, muy de tarde en tarde se ve, como una esponja, un pueblo (...). La Tierra es una vieja calva, fea, llena de arrugas, basta y grandote, con la que no puedo uno entenderse. Mas que nuestra madre la Tierra, es nuestra tía la Tierra. (...) A nosotros nos tolera por desidia (...) La aviación ha empequeñecido el mundo y terminará por transformar radicalmente el sentido que de él teníamos. (...) Para sentirse emperador, para serlo, no hace falta que los recorra (sus estados); le basta con poderlos recorrer.*

Compara el paisaje meridional francés con el español, asignándole al primero el calificativo de confortable, y al segundo el de dramático, la razón es el amor a su tierra del pequeño propietario campesino francés. Aunque dramáticos fueron sus tres aterrizajes de emergencia, afortunadamente saldados solo con el destrozo del avión. El primero lo tiene en Beziers, ciudad de la que comenta sus rasgos, y los hace categoría francesa, como la del ciudadano cincuentón nacionalista o la escasez de niños, pues "se consideran como un artículo de lujo". Sigue a París y hace comentarios del mismo estilo, ampliados a la valoración del color de la ciudad o a consideraciones sobre el papel de la mujer y la inmigración. La visita a los museos la plantea desde un punto de vista muy diferente al que veíamos en Azaña, sin que la "superstición" del arte le abduzca y fijándose más en

> *las grandes manadas de ingleses (...) arreados de una sala para otra por su pastor espiritual (...) que los emplaza frente a las grandes obras de arte que ellos, como civilizados, se creen en el caso de conocer, allí sus cicerones disertan fríamente sobre algo, que, si no es por lo que tiene de inaprehensible, no es nada*.

El acercamiento a los países es sorprendente, de Suiza destaca las grandes paradas de la ciudadanía, ya sea por causa de entierros , a los que asisten representaciones de todas las sociedades a las que pertenecía el difunto, o por cualquier otra razón, lo que según el demuestra la sociabilidad de los suizos , en este caso ginebrinos, que a su parecer solo se mueven en estas ocasiones, pues son tan inmutables como su cuidado paisaje, lo que explica la preferencia de las organizaciones internacionales por asentarse allí.

Profundiza en la descripción del paisaje alpino, "en el tapiz de verdura los pueblos son como el centro de una estrella". Acercándose a Alemania "la tierra se hace más oscura y más fuerte". En Berlín describe la vida urbana cotidiana, que "está representada de una manera mecánica", lo que para él es testimonio de la "pobreza espiritual" de un pueblo, "que es el antípoda del francés", entre otras cosas "por su pujante juventud". Va entresacando rasgos sociológicos como la sexualidad , tanto en Paris como en Berlín, y sus diferencias desde el punto de vista hetero y homosexual; le llama la atención la fiesta de la República y especialmente los desfiles nocturnos de las agrupaciones adictas, cada una con su bandera, charanga, con los militantes uniformados marcando el paso y sosteniendo antorchas que mueven rítmicamente emocionando a los espectadores, quienes se unen en tropel a la que pillan y, como si se tratase de seguir a las peñas sanfermineras a la salida de la plaza en Pamplona, van saltando por las calles del recorrido detrás de la gran peña.

Entra en Rusia desde Lituania y la diferencia es la pobreza campesina, diseminada en pequeñísimas aldeas de apenas un grupito de isbas de cañas y barro en un "paisaje desesperante (…) sobre una planicie interminable (…)" en la que "millares de iglesias con sus cúpulas brillantes levantan sus agujas como único indicio de anhelo espiritual". Describe Moscú como ciudad formada por círculos concéntricos en los que ha sedimentado la tradición , en la que el comunismo es "una cosa superficial que será barrida por el tiempo", luego con un enfoque sociológico describe grupos que "amueblan" -en lenguaje de Pla- el paisaje urbano: niños, mujeres, popes , tenderos , policías , periodistas y soldados. Todo contado a partir de las vivencias del viajero al encontrarse con representantes de estos tipos. Utiliza el ferrocarril y el avión, y desde ellos describe el territorio ucraniano, en el que "no hay el mínimo cambio de decoración y en el que la ciudad no pasa de ser un centro burocrático; lo indispensa-

ble" hasta que entra en la región del Cáucaso presidida por las moles de la cordillera, donde un nuevo accidente le lleva a vivir una aventura terrestre no prevista hasta llegar a Mineralovodosk, desde donde se traslada a Bakú, escindida en dos ciudades, la blanca y la negra , la de los que viven del petróleo y la de los que lo sacan . Y desde ahí a Tiflis, "ciudad amable y sonriente que no ha podido ser deformada por la gran mutación soviética". Atraviesa la cordillera por una pista militar que le impresiona por su dureza y por la singularidad del paisaje en el que habitan comunidades montañesas, como los heusur, de los cuales describe su género de vida aislados en las profundas gargantas. De vuelta a Moscú insiste en su querencia, "exponer, desnudos de artificio los pequeños hechos de la vida cotidiana que caían bajo mi zona de observación"; si bien se cree obligado a ensartar estos hechos aislados en una exposición más trabada de carácter personal que ofrece al "gran público, no a especialistas documentados". De ella entresaca algunas conclusiones: el poder soviético está consolidado; que tal cosa se ha hecho a costa del sacrificio de la teoría comunista en forma de capitalismo de Estado, en la que solo una parte de la población tiene derecho al trabajo; que el régimen lo sostienen un formidable nacionalismo y una clase directora apoyada por una infinita burocracia. No obstante, sitúa esto en su contexto histórico, no con la finalidad de exculpar sino por utilizar su método; el de estar atento a los hechos que intervienen en la experiencia. Aún así está feliz de no tener que decir la última palabra sobre tal experiencia, "que arbitrariamente Lenin hizo sonar para Rusia", pero deja la gran duda "¿para la redención hay que pasar por la crucifixión?".

En el viaje de regreso sobrevuela Prusia, cuyo "paisaje está tomado por un espíritu de concentración de fuerza, de exuberancia , de congestión que no puede ser más que espíritu imperialista" *;* desde Dresde percibe el cambio de paisaje, en el que "empieza a predominar el elemento natural", y llega a Praga, cuya morfología describe pormenorizadamente, así como el panorama de las provincias checas de la joven República, que contrasta con "el ritmo viejo de Viena, que da la impresión de estar deseando fervientemente unirse a alguien". Venecia, la ve como una ciudad "fracasada, en la que no se puede vivir a pesar de que emocione a los temperamentos poéticos". Agota la jornada en Milán, ciudad en la que solo ve fascismo, y pierde una horas en el laberinto de Génova*;* toma un vermú en La Cannebière y después cruza los Pirineos, y cumple ruta

Pla y Chaves fechan su primera crónica como corresponsales enviados al foco del conflicto bélico de Asturias, el 24 de octubre de 1934, cinco días después de haber huido el tercer comité revolucionario. Uno las firma en *La Veu de Catalunya* y el otro en *Ahora*. Pla no ha estado en la cuenca minera, pero la describe de oídas, y le da tientes de un valle del interior del Cáucaso. "Barrancos estrechísimos, desfiladeros peligrosísimos (…), todo son pozos, bocas de minas, planos inclinados, construcciones

(…) laberinto de enorme complicación" [111] que dificulta las operaciones militares. "En Asturias, lo más fácil es lanzarse al campo, porque la puerta delantera de las casas de la zona minera (…) da a una carretera y la puerta trasera linda con el monte lleno de castaños y robles. En Oviedo permanece "aterrorizado por el aspecto que presenta", realiza un inventario de la completa destrucción de la ciudad, "no creo que la lucha civil entre ciudadanos de un mismo pueblo haya llegado nunca al extremo a que llegó aquí" y retrata el paisaje y el olor del desastre. El olor nauseabundo también lo destaca Sela en su dietario de esos días[112]. Chaves dice que el día anterior; es decir, el 23 de octubre, recorre la cuenca minera; no se detiene en el paisaje y si menciona diversos pueblos y los sucesos que en ellos ocurrieron. Coincide con Pla en la magnitud de la destrucción de Oviedo. "No creo que haya habido una ciudad en la que una revolución haya hecho tantos destrozos (…). Costó mucho menos implantar el bolchevismo en las calles de Moscú de lo que ha costado a Oviedo resistir a los mineros"[113]. Atribuye la hecatombe a la dinamita usada por los revolucionarios, como antídoto contra la impotencia de tener inerme la ciudad pero de la que no podían hacerse los amos mientras subsistiesen los reductos de resistencia, que demostraron pareja bravura y mejor disciplina. Entonces empezó la destrucción sistemática de edificios por unos mozos "arrastrados por parte de una estúpida propaganda revolucionaria", a una experiencia desnortada en la que han demostrado "más combatividad que sus líderes sentido de dirección"[114]

Epílogo

"Andar y contar es mi oficio", la frase de Chaves todos la comparten. Son *homes viatores* y de espíritu sensible y libre, para los cuales el viaje voluntario es instructivo e imprescindible para su tarea de escritores; los dos caracteres los llevan también al viaje forzado, para el que no están preparados, a pesar de la disciplina y pragmatismo, adquiridos en el viaje instructivo.

---

111. Pla, J: "Crónicas (octubre 1934)", págs. 160, 169 y 168; en Chaves Nogales, M., Díaz Fernández, J. y Pla, J.: *Tres periodistas en la revolución de Asturias*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2017.
112. "El olor es nauseabundo. Camiones atestados de cadáveres los transportan a los cementerios donde arden en piras". Rodríguez Gutiérrez, F.: "Sinfonía de escombros «Oviedo». El impacto en la ciudad de la revolución del 34 y la guerra civil", págs. 62-82, en Fernández, G. (dir.): *La ciudad despierta. Memoria gráfica de Oviedo (1858-1978)*. Delallama Ed. 2024.
113. Chaves Nogales, M.: "Crónicas (octubre, 1934)", pág. 225 y 229 en M. Chaves Nogales et al.: *Op. cit* , 2017.
114. Pla, J.: *Op. cit*. 2027, pág.192.

A todos les interesa el paisaje, cuya captación exige la experiencia observadora del viaje y centrarse en la descripción de lo que ven, como un medio de llegar más allá, lo que también se llama valoración subjetiva.

Consideran al paisaje como trascendente para explicar el mundo. Captar su esencia y transmitirla con palabras es tarea que pocos pueden ejecutar con solvencia. Ellos lo hacen. Con diferentes estilos. Tienen en común su afición andariega, la sensibilidad para captar, han interiorizado la tradición cultural y poseen alguna clase de técnica literaria, que les permite crear poderosas expresiones mágicas con las que conmueven al lector y desvelan el misterio del paisaje. Hacen arte.

Respiran en una atmósfera regeneracionista. Quizás al inicio su objetivo fuera utilizar el paisaje para comprender y así reformar el país, de hecho, cualquier país, pues él es componente físico básico del mundo, pero están tentados por la dimensión metafísica. De la que pretenden alejarse mediante el contacto directo con el medio, con el traqueteo del viaje, que les permite observarlo con minuciosidad y al procesar la información, con su genio literario ayudan a entender la complejidad.

Forman parte de una elite intelectual que cuaja en el tiempo del "desastre", y el destrozo los lleva a preguntarse por sus razones, que atribuyen a una serie de defectos que perciben en el ser español. Indagan sobre ello, especulan sobre intangibles, con una visión histórica que partiendo de altas cotas va empequeñeciendo hasta el momento del "desastre" , pero los escritores que aquí tratamos parecen constituir una variante, menos metafísica, menos pretenciosa, menos ideológica, aunque también empeñada en desvelar el misterio de España. Cada uno lo hace a su manera, siendo los tardíos Chaves y Pla los menos metafísicos , los que en la vía del andar y contar hacen la mejor geografía, y a través de ella tratan a su manera del asunto España, como hace Pla de manera muy diferente a Azaña con respeto a las relaciones entre castellanos y periféricos, pues para él [115]

> *los vascos representan en España un elemento de indudable consolidación. En cambio, las formas de hegemonía catalana mantienen al país en un estado de agitación constante, y a menudo en un energumenismo insoportable. El castellano, pobrecito, sufre por todos los lados. De un lado Cataluña le pone la cabeza como un bombo, y no le deja respirar de inquietud y de tósigo problemático. El vasco, en cambio, tira del otro lado, prometiendo un nirvana bancario y culinario. Puesto en esa disyuntiva, el*

115. Pla, J.: *Op. cit*., 2020, p. 109

castellano sale con las manos en la cabeza y casi nunca sabe por dónde anda.

Su razón la manifiestan ambiguamente como relación de amor-odio con la realidad que ven. En esta contradicción no son los primeros, un precedente es Goya, escindido entre sus mundos, el ilustrado y el castizo. Con otro arte, el pintor de paisajes capta el misterio de España y algunas veces lo descifra.

El paisaje como totalizador físico, contiene todo, lo bueno y lo malo y, además, la interacción con el estado de ánimo, y la capacidad del observador, y la estela del pensamiento generacional en el que este se mueve. En ellos como buenos regeneracionistas, de inspiración gineriana, domina el amor, y por eso tienen el propósito de cuidar al país, al que por sus andanzas conocen en sus partes componentes . Son patriotas liberales, en el sentido cervantino, atrapados en un laberinto de peligrosas contradicciones; pero a través de la observación, en verso o en prosa, destilan la esencia del lugar, en forma de creación literaria, con la que consiguen la expresión elegante de su sentimiento.

La horquilla creativa la enmarcan el poeta, con su idealización, y el "nuevo periodista", con su valoración escueta del hecho. Unos recrean con brío el paisaje; otros lo ofrecen como una estampa más o menos fija. En unos el paisaje es el protagonista, y se esfuerzan por ofrecer una visión panorámica, en la que intentan explicar sus facetas componentes, lo que exige afinarlos en reelaboraciones desde diferentes perspectivas; en otros, el paisaje es el telón de fondo sobre el que ellos se mueven, convirtiéndose en protagonistas; a veces actúan como testigos de grandes acontecimientos y otras relatan la cotidianidad de la vida de los simples.

Aparentemente su estilo es sencillo, dominan el lenguaje, son precisos, sensibles sin impostaciones, pero muy personales. Quizás sea Azaña el que más se acerca a lo que Unamuno llamaba escritor de "paisajes de gabinete", pero en todos hay una línea de continuidad, la observación del paisaje como medio de entender su funcionalidad, el comportamiento de sus "muebles", su misterio; y como patriotas aspiran a mejorar su nación o al menos a mitigar sus fallos nacionales. Todos nos transmiten un conocimiento de su mundo con palabra entretenida.

Su intemporalidad procede de la calidad literaria y de elegir el paisaje como medio de introducirse en la comprensión del sistema complejo que es el territorio, un conjunto de valores, una lámina de realidad en un estadio de civilización. En cada hito hay progresos y notables retrocesos. Señalan algunos y entre los segundos parecen considerar la debilidad del espíritu de observación. Ellos lo tienen tan desarrollado que

no quieren ni cicerones, ni guías, buscan el conocimiento como un aventura estrictamente individual, emprendida a través del viaje instructivo, en el cual se desarrolla tal capacidad, que ayuda a entender la realidad y a mejorar moralmente. Hoy frente a ellos aparecen redivivos en el mundo ampliado y virtual de la comunicación social, i*nfluencers* de luces cortas, impostados tertulianos, e impertinentes reporteros, que no buscan la respuesta sino la provocación, con un lenguaje chocante y estereotipado, con el que aspiran a sacudir la opinión pública con lo que diariamente le echan. Digo redivivos pues el fenómeno no es nuevo, parece intemporal, y precisamente ellos lo combatieron con un espíritu y estilo que los unifica. Si dentro de lo común ya reseñado hubiera que marcar su singularidad con frase breve, quizás el lector sabrá disculpar las que siguen.

A. Machado, el poeta, observador y melancólico sufridor de encantos, que sublima el paisaje.

Azorín, el metafísico, que con palabra atildada consigue elevar lo nimio, tejiendo con primor la estampa de lo cotidiano

Marañón, la encarnación de la élite intelectual, que intenta sintetizar palabras en acción liberal.

Pla, retratista de paisajes que furtivamente capta el detalle con precisión y con estilo personal camaleónico se camufla en cualquier lugar, para mejor transmitir su esencia dinámica; es el geógrafo , agita con precisión los cristales y consigue que el caleidoscopio cree imágenes esenciales, es el aventurero heredero de Baroja.

Chaves Nogales, desnatador de paisajes en ambientes, valiente ajustador de la crónica a la verdad, que con él se revela. Liberal abnegado. Hace bueno el lema conocimiento y aventura

Azaña, el personaje cuya auto-construcción lleva al hombre a encontrarse, en las cotas más elevadas, con las contradicciones que dominan el paisaje del nuevo desastre nacional, que todos dicen que querían evitar, aunque no lo consiguieron.

UN DARDO LITERARIO: LA CIUDAD LINEAL MADRILEÑA COMO PAISAJE SEGÚN RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Luis Felipe Cabrales Barajas
Universidad de Guadalajara

1. Introducción

Ramón Gómez de la Serna y Puig (1888–1963) gastó mucha tinta roja, la utilizaba para redactar sus manuscritos. Centrado en la literatura, fue un artista fértil y polifacético, el análisis de su legado se torna inagotable. Entre los géneros que abordó el madrileño se encuentran novelas, ensayos, biografías, obras de teatro y artículos periodísticos. Su genialidad lo condujo a crear el género greguerías, "el acierto cumbre de Ramón" (Gómez, 1994: 21) cuya definición básica es la combinación de poesía y humor, frases cortas dotadas de ingenio e ironía dirigidas a vivificar objetos simples, a animar conceptos abstractos relacionadas con los más diversos temas, incluido el lenguaje: "diccionario quiere decir millonario en palabras", "la T es el martillo del abecedario", "la M siempre se sentirá superior a la N".

Gaspar Gómez de la Serna, escribió sobre su primo que literatura y vida "están fundidas a fuego en una misma cosa". Efectivamente, sus biografías y autobiografías denotan una producción literaria que no fue ajena a sus vivencias cotidianas, plagadas de relaciones sociales, de un liderazgo personal que tempranamente catalizó en las tertulias del Pombo, café madrileño que Ramón convirtió en leyenda. El escritor afirmó "El pensamiento vive en los ojos" (Gómez, 1975: 340), fue un hombre muy territorial, su aguda observación de lugares le permitió desarrollar estilos de construcción literaria de los que heredamos un repertorio de representaciones de paisajes dispuestas a ser analizadas desde múltiples ángulos ¿cuántas travesías callejeras habrá invertido

para inspirar *El Rastro*? ¿existirá narración sobre las lavanderas del río Manzanares que supere la de Ramón? ¿hubiera sido posible escribir *El Secreto del Acueducto* sin haber residido durante un verano frente al monumento romano de Segovia?



Figura 1. Calle Guillermo Roland en Madrid. Los árboles flanquean la casa Nº. 7 donde nació Ramón Gómez de la Serna en 1888, existe placa conmemorativa. Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

Octavio Paz afirmó que habría aprendido español solo para leer sus textos y fue más allá al afirmar: "para mi es el escritor o, mejor dicho, la escritura…hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Ramón Gómez de la Serna" (Paz, 2006 [1971]: 31), modernidad que se fundaba en movimientos de vanguardia artística que condujo al inquieto escritor a relacionarse con artistas plásticos como Diego Rivera (1886-1957) a quien conoció en 1907 en Madrid. El mexicano llegó a entablar una relación cercana: "portentoso Ramón…mi más cercano amigo y mejor modelo para mi mejor retrato cubista, en el cual mi pintura versaba ya en el expresionismo que dio bases al surrealismo" (Suárez, 1962: 85). Fruto de un trabajo compartido, la obra realizada en el año 1915, implicó que ambos movilizaron sus cinco sentidos, desplegaron acciones y actitudes más allá de trazos y pinceles.

La colorida obra, de mediano formato, presenta a Ramón geometrizado, su cabeza relativizada mediante tres perspectivas secuenciales, en su entorno se exhibe una buena cantidad de objetos de los cuales Ramón gustaba acumular sin más límite que el espacio que podía contenerlos, se observa un maniquí femenino y un ejemplar de

El Rastro. Diego Rivera guardó recuerdos del desenfadado protocolo para confeccionar el cuadro:

> *"Vista la imploración, pintamos Ramón y yo su retrato. Y digo los dos porque no puse a Ramón en calidad de momia viva, sino que mientras él trabajaba yo trabajaba también, siguiendo su vivir, tratando de traducirlo en movimiento de color y forma, y sostenidos de calidades de materia para avivar la trayectoria de los otros" (Ídem: 88).*

Por su parte Ramón relató en su ensayo *Riverismo* más detalles sobre el proceso y el producto:

> *"Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días...yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eche hacia adelante, me eche hacia atrás, me fui un rato de paseo...El pintor tampoco estaba inmóvil. A veces pintaba de espaldas a mí y, sin darme importancia, mirando con más interés el paisaje del balcón, o leía un libro como si copiase párrafos de sus páginas con colores de su paleta" (Gómez, 1975: 339).*

El escritor no regateó palabras para manifestar su beneplácito: "Este retrato es el más estupendo retrato mío. Sus colores me animan, y todo él me aparta de lo que de estampa podría haber en mi rostro" (Ídem). El trasfondo del hecho es tan simple como poderoso: Gómez de la Serna explicitaría la lección aprendida de la relación entre el lenguaje óptico y la palabra: "me enseñaba a desafiar el porvenir: se podía escribir de otra manera, puesto que estaba bien claro que se podía pintar de otra manera" (citado por Fernández, 2011: 293). Ramón contaba con 27 años y Diego con 29, sus producciones artísticas efectivamente muestran una originalidad, una búsqueda por "hacer las cosas de otra manera". El estilo del escritor y del pintor son inconfundibles, su reconocimiento no para de crecer.

La singularidad y magnificencia de Ramón Gómez de la Serna es avalada por su obra, con ella basta, aun así, conviene citar algunas ideas sobre el significado de "escribir de otra manera", una directriz intuitiva para luego ser asumida con plena conciencia. Si bien la actitud disruptiva y antiacadémica es común e incluso necesaria para revitalizar el universo de las artes, existen indicios provenientes de la crítica literaria que exaltan para este caso, su valor particular. Uno de ellos es el reconocimiento a Ramón como integrante de una "generación unipersonal" etiqueta confeccionada por Melchor Fernández Almagro (1893-1966). En concomitancia con el tiempo literario en el que vivió le correspondería la Generación de 1914, junto a figuras como José

Ortega y Gasset (1883-1955) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958) sin embargo se le considera como un talento irrepetible sin que ello signifique demeritar a los otros. El propio Ramón afirmo:

> *"No tengo generación. No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo, que tengo que hacer esta declaración. Yo tuve el impulso misionario, y por eso ignoré antecedentes de las nuevas formas...y en medio de todo me siento un náufrago humano que no me preocuparía la originalidad si no fuese espontánea y gustosa" (Gómez, 1999 [1923]: 657).*

Diversos pensadores han destacado la especial valía de la escritura ramonista, por ejemplo, Francisco Umbral (1932-2007) opinó: "Ramón es insólito en toda la literatura española no solo porque escribe diferente, que al fin y al cabo hay antecedentes de su escritura, sino porque siente y piensa diferente… Ramón es, él solo, todas las vanguardias españolas" (Umbral, 1978: 40 y 67). Destaca también el análisis realizado por Víctor García de la Concha quien percibe a Gómez de la Serna como un "adelantado escucha solitario y su palabra desbordada y su movilidad le hicieron omnipresente, aunque siempre distanciado y único" (García de la Concha, 2013: 63-86). El autor reseña la conferencia dictada en 1909 por Ramón en el Ateneo de Madrid titulada "El concepto de la nueva literatura" en la que desgranó un conjunto de ideas previas a la realización del retrato cubista por tanto el periodo entre 1909 y 1915 habría significado un proceso de instrospección que redefiniría su credo literario.

García de la Concha comenta que Ramón se presentó en la audiencia enfundado "con traje claro, corbata hidrófoba y guantes de color" y expresó algunas ideas, aquí sintetizadas:

> *"Ya nada es lo que es por definición. El arte reducido a fórmulas se niega a sí mismo, porque la condición de la literatura es excepcionalmente porosa y conjuntiva…La nueva literatura se define mediante negaciones. Abandona el sentimentalismo de la literatura precedente…desciende la nueva literatura a la plaza pública, a sentarse en la avenida o los boulevares, dispuesta a enfrentarse a los absurdos" (Ídem: 63-86).*

Entre el más de un centenar de títulos que legó Ramón despunta su repertorio dedicado a Madrid, ciudad a la que profesó un apego incondicional aún durante su exilio en Argentina iniciado en 1936 y motivado por la guerra civil española. Ahí se incluye *El Chalet de la Rosas*, novela negra -escrita con tinta roja-, historia tupida de mensajes acusatorios hacia un "paisaje maldito" que indujo al personaje central, don Roberto Gascón a cometer un triple feminicidio, motivado por la obtención de

beneficios económicos que conjugó con una conducta fetichista, tema estudiado por Rafael Cabañas Alamán (2001). Una greguería de Gómez de la Serna reza: "lo más importante en la vida es no haber muerto", suerte que no acompañó a las víctimas de la ficción que Ramón recreó en Ciudad Lineal, un portentoso barrio que se formaba en el extrarradio madrileño. En el jardín del chalet el asesino serial depositó los cadáveres Matilde, Dorotea y de Aurelia. Una vez descubierto su abogado defensor argumentó:

> *"estos mal llamados crímenes de Don Roberto han sido un fenómeno del sitio, pues según las más modernas teorías del Ilter, contemporáneo del profesor Freud y de Einstein, el crimen depende muchas veces del lugar en que se desarrolla…Don Roberto ha sido víctima de esa inhumanidad agresiva del paisaje, de ese mal humor de la tierra en plena dentición" (Gómez, 1923: 306-307).*

La novela, publicada en 1923, constituye un contrapunteo, un dardo lanzado desde la ficción literaria hacia una de las realizaciones más brillantes del urbanismo europeo gracias al tesón del geómetra y empresario Arturo Soria y Mata (1844-1920). La iniciativa para levantar Ciudad Lineal, se fundamentó en un ideario opuesto al impregnado en *El Chalet de las Rosas* y supuso fundar la CMU (Compañía Madrileña de Urbanización).

La ecuación quedaría incompleta si se excluye otro componente: tal como hipotetizó Pedro Navascués (1979:1105), Arturo Soria fue lector de Julio Verne, en su novela *Los quinientos años de la Begúm*, publicada en 1879 se identifican asombrosas analogías con France-Ville "ciudad maravillosa que ha surgido como por encanto, en la perfumada costa del Pacífico" (Verne, 1982 [1879]: 116). Los hilos tendidos entre ficción y realidad habrían retroalimentado el ideario de Soria lo que a su vez inspiró a Gómez de la Serna para redactar su novela. Circulación de ideas que denota las aportaciones de la literatura en las representaciones del paisaje y su influencia en la configuración material del territorio.

2. Arturo Soria y la Ciudad Lineal

La génesis de Ciudad Lineal solo se explica por el empeño desplegado por Arturo Soria y Mata quien desarrolló un espíritu crítico e innovador, consagró esfuerzos en idear fórmulas para contribuir en la resolución de problemas estructurales de Madrid, ciudad que lo vio nacer. Al igual que Ramón Gómez de la Serna, Arturo Soria y Mata se propuso hacer las cosas de otra manera. Sobre él existen diversas biografías en las que se expone su trayectoria como ingeniero, geómetra, inventor, funcionario público

y empresario, entre ellas: Collins (1968), Soria y Puig (1968), García Hernández y Calvo Barrios (1981) Maure (1991) y la más reciente y minuciosa, escrita por López Rodríguez (2022).

Es destacable el pensamiento de Soria respecto a la territorialidad entendida como apropiación real y simbólica de un lugar y también como fundamento en la construcción de paisajes, un atributo que como anteriormente anotamos, formó parte del ideario de Gómez de la Serna y resultó relevante para su labor literaria. En su ensayo *Discurrir con los pies,* Arturo Soria expresó una apuesta por el contacto directo con el terreno, su espíritu empresarial se habría beneficiado de la capacidad para razonar territorialmente.



Figura 2. A la izquierda placa alusiva al Centenario del fallecimiento de Arturo Soria instalada en 2020 en la finca Rubín donde residió la cual ha sufrido modificaciones. Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

El acto de caminar fue considerado como un recurso necesario para la comprensión y explicación de fenómenos del ámbito físico o social. Ello incluía el acercamiento con los sujetos lo cual es posible si se palpa con los pies: "y después con los demás sentidos y sus prolongaciones…ferrocarriles, tranvías, automóviles, telégrafo, teléfono, microscopio, telescopio, fotografía, imprenta, laboratorios químicos y el arsenal entero de progreso" (Soria, 2004: 135-136). Su postura se acerca a los conceptos "espacio vivido" o "sujeto situado" utilizados en las ciencias sociales contemporáneas, además de establecer articulación con procedimientos tecnológicos como mediadores entre el hombre y su entorno. El texto es simultáneamente un reclamo hacia la burocracia:

> *"¡Ojalá nuestros gobernantes y administradores discurrieran con sus pies, recorriendo minuciosamente todos los lugares que gobiernan y administran, informándose con exactitud de las quejas y lamentos de los administrados, palpando las cosas con sus propios pies, viéndolas con sus mismos ojos, llevando al cerebro y al corazón informes exactos en vez de los equivocados y confusos que transmite el caciquismo intermediario!" (Ídem: 136).*

Tal postura va implícita en parte de sus colaboraciones para *La Ciudad Lineal* publicada por la CMU entre 1897-1932, considerada como primera revista urbanística del mundo (Maure: 1997: 14). A inicios del siglo XX Madrid rondaba medio millón de habitantes, durante la segunda mitad del XIX había experimentado un crecimiento demográfico acelerado que supuso duplicar su población en dicho periodo. Al arrancar el proyecto linealista la ciudad presentaba una contrastada tipología de paisajes: el *casco histórico* compacto, de traza medieval, el *Ensanche* decimonónico formado a partir del programa de Carlos María Castro de 1860. Más allá el *extrarradio*, suelo escasamente planificado y de uso mixto que para reconfigurarse aprovechó antiguos ejes de conexión y asimiló pueblos cercanos. La urbe representaba un mosaico en términos morfológicos y sociales, presionado por contingentes migratorios que buscaban sitio en Madrid, un foco atractor donde la vivienda, generalmente inserta en edificios verticales se encarecía y se presentaban problemas de hacinamiento e insalubridad, todo ello coexistía con zonas de alta calidad ambiental que la burguesía ostentaba.



Figura 3. Perfil que muestra la distribución de la calle principal en la que destaca la línea de tranvía, seis hileras de árboles y el retranqueo vegetado de las fincas. Fuente: Madrid, Ciudad Lineal, CMU, 1911.

En pleno extrarradio se hizo posible: “el único ejemplo empresarial capaz de promover un esfuerzo coherente de urbanización” (Rueda: 1993: 588), la Ciudad Lineal. Una apuesta adelantada a su época que se vio plagada de obstáculos como señaló reiteradamente su fundador: “bien sé que todo el que intente hacer algo en España sin contar con los elementos de la política o de la administración, va contra la corriente y se ahoga” (Soria, 2004: 25-26). No obstante, en el texto manifestaba optimismo: “mi ciudad lineal se hará”, contra viento y marea se llevó a cabo, aunque parcialmente pero aun así demandó complejas estrategias empresariales siempre asociadas al tema de las líneas de tranvía. La clave consistió en estructurar un diseño urbanístico que internalizó dimensiones sociales y ambientales, contemplaba soluciones integrales.

Estas pueden sintetizarse en el léxico publicitario: “Para cada familia una casa; en cada casa una huerta y un jardín” y “La Ciudad Lineal es la fórmula de la arquitectura racional de las ciudades”. El borde urbano en cuestión presentaba condiciones de aridez por lo que la apuesta por reforestar representó un efectivo gancho publicitario e hizo emerger una masa forestal compuesta por “pinos, cedros, eucaliptos, plátanos, acacias chopos…y arbustos: aligustres, arco de fuego, azaleas, bineteros…” (Compañía Madrileña de Urbanización, 1928: 70), La cobertura vegetal se reforzó con la celebración de la fiesta del árbol misma que contribuyó a construir cohesión social. Por su parte el tema hortícola y ganadero fomentaba actividades productivas y se avanzaba en el propósito por conjugar las ventajas del campo y la ciudad.



Figura 4. Consejo de Administración de la CMU donde figura Arturo Soria y Mata y sus hijos Luis y Arturo Soria y Hernández. Fuente: Madrid, Ciudad Lineal, CMU, 1911.

El punto de partida del megaproyecto fue proponer en 1892 el ferrocarril-tranvía que bordearía a Madrid: "*Ferrocarril-tranvía de circunvalación de Madrid a Canillas, Hortaleza, Fuencarral Vicálvaro, Vallecas, Villaverde, Carabanchel y Pozuelo: Datos y noticias referentes a su construcción y explotación"*, documento que recibió escasa respuesta por parte de autoridades y gremios profesionales, excepto el de los médicos que consientes de los problemas de sanidad veían soluciones en la propuesta (Maure, 1991: 90-91). Una vez reformulado, el proyecto se institucionalizó en 1894 a través de la CMU, hecho que explicita su carácter privado y autonomía más sin embargo la Ciudad Lineal reclamaba ser declarada de utilidad pública. Mediante la exposición de argumentos higienistas y de economía política se divulgó la iniciativa, aquí un fragmento del pliego: "la ciudad lineal resuelve importantísimos problemas de higiene pública y privada…lleva consigo la división de la propiedad, asequible a todas las clases sociales" (Compañía Madrileña de Urbanización, 1911: 8).

El modelo se cimentó en un tejido urbano longitudinal y de baja densidad apoyada en un esquema de vivienda unifamiliar y mediado por el tranvía, una ruptura de patrón espacial concéntrico generador de especulación inmobiliaria en las áreas antiguas y consolidadas de Madrid. La primera barriada proyectada de Ciudad Lineal, única en construirse, se extendió por el sur desde su intersección con la carretera de Aragón (punto que hoy corresponde a la estación del metro Arturo Soria) mientras que por el norte colindaba con el Pinar de Chamartín, un eje de 5.200 metros que dista de los 48 kilómetros que se esperaban. Fuera del trazado lineal, la CMU también comercializó suelo principalmente en pequeños perímetros situados a bordo de carretera o vías férreas, en Vallecas, por ejemplo.

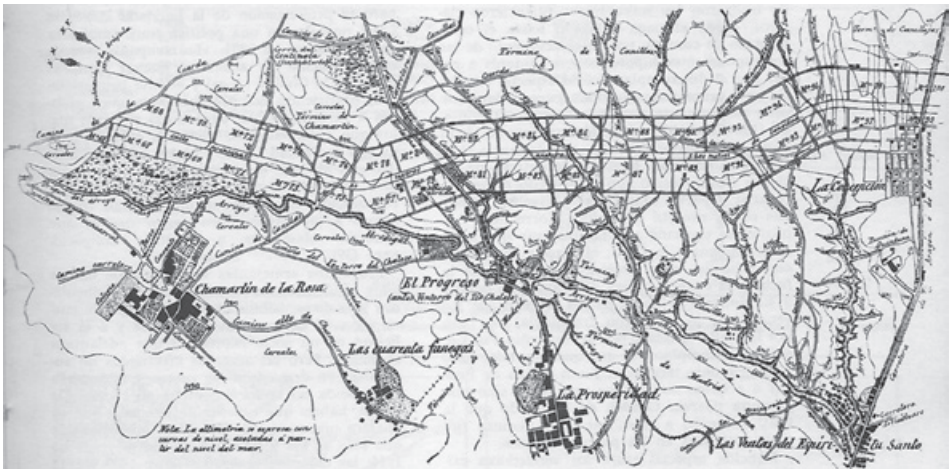


Figura 5. Plano que muestra el trazado de Ciudad Lineal y en su parte inferior el curso del Arroyo Abroñigal. Fuente: Revista Ciudad Lineal, No. 120, año 1902.

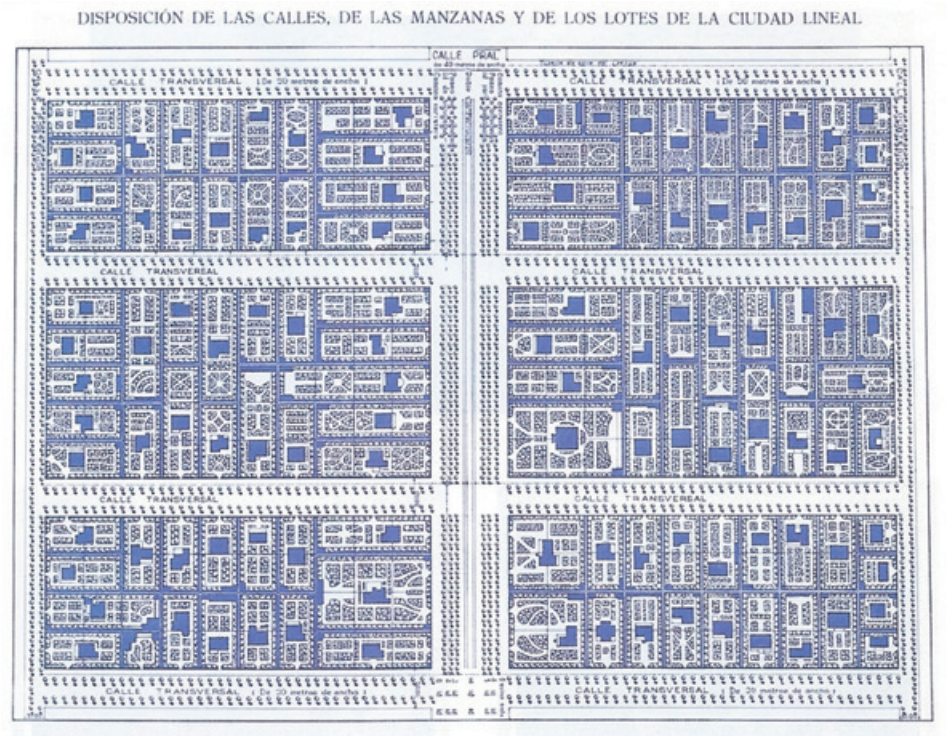


Figura 6. Prototipos de distribución parcelaria. El despejado espacio abierto corresponde al 80 por ciento del suelo, las fincas mayores cubren 2.400 metros y las pequeñas 400. Fuente: Madrid, Ciudad Lineal, CMU, 1911.

La línea recta fue un imaginario, el trazo ejecutado describe suaves curvas que bien pudieron ser consecuencia de la morfología de los linderos rústicos preexistentes, propiedades adquiridas por la CMU y quizá también influyó la topografía, el perímetro se ubica en un altozano, en aquel tiempo bordeado al sur por el arroyo Abroñigal. La linealidad consistió en extrapolar el vocabulario de la geómetra al urbanismo, Soria lo dotó incluso de contenido político: "la línea recta es el rasgo más característico de la fisonomía de las ciudades modernas…es la perfección, es la comodidad, la riqueza, la salud, la instrucción, la república, en fin, como forma de gobierno" (Soria, 1968 [1882]: 163-164). El ancho de la banda fue de 460 metros (Brandis & Mas, 1981: 57), espacio articulado por la calle central de 40 metros de ancho en tanto las calles transversales se trazaron con sección de 15 metros y las traseras adquirieron 10 metros, una jerarquía que sustentó una organización socioespacial acorde con el modelo de ocupación del suelo, también diferenciado. Las manzanas se deslindaron con un frente a la arteria principal de 300 metros y un fondo de 200. En su interior se

recortaron tres submanzanas, una central de 100 metros de frente flanqueada por dos de 80 metros cada una, separadas de la submanzana central por calles con anchura de 20 metros.

Mediante una retícula universal de cuadrados de 20 por 20 metros se ajustó flexiblemente la relación entre la oferta y la demanda de suelo, el poder de compra podría ser ejercido diferencialmente por las diversas clases sociales, desde los obreros hasta la burguesía. La superficie de una vivienda no excedería un quinto de la parcela, la altura no superaría los 15 metros, el módulo mínimo de vivienda sería de 80 metros cuadrados y retranqueo de cinco metros de la calle principal. Tales directrices permitieron a integrantes de la clase trabajadora adquirir una parcela de 400 metros cuadrados y encargar a la CMU la edificación de una vivienda de 80 metros cuadrados, mientras que personas acaudaladas concentraron más de una parcela sobre la cual se levantarían mansiones ostentosas también denominadas "hoteles" u "hotelitos" en función de sus dimensiones.

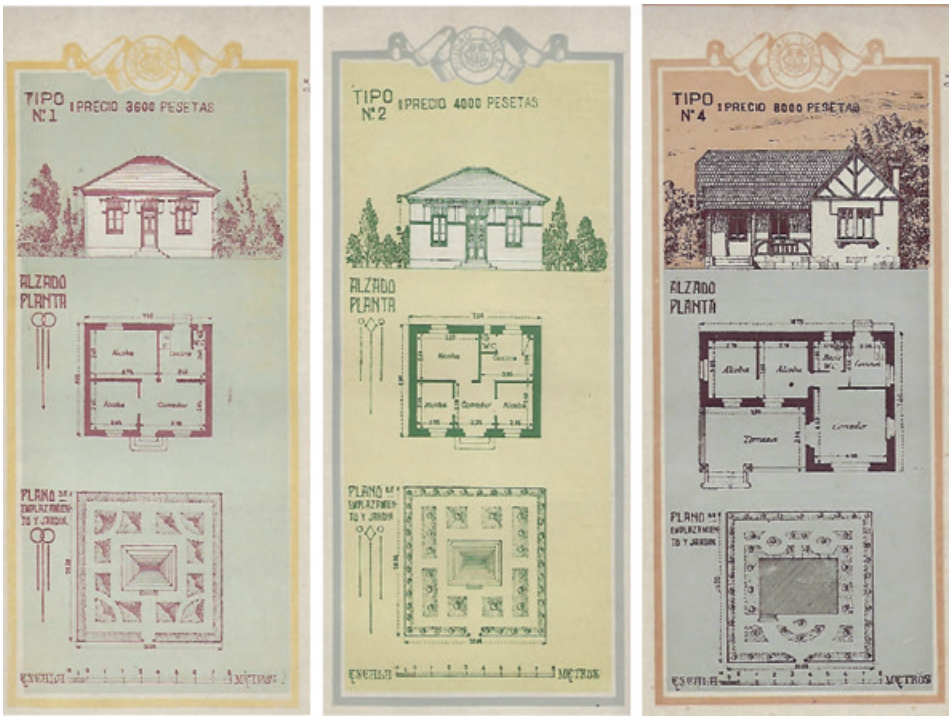


Figura 7. El catálogo de 1911 ofrecía 18 tipologías de vivienda, ejemplos de tres de ellas dirigidas a los estratos bajo y medio con costos de 3.600, 4.000 y 8.000 pesetas, respectivamente. Fuente. Madrid, Ciudad Lineal, CMU.



Figura 8. Prototipos de chalets particulares de doble y triple altura, genéricamente llamados "hotel" con precios de 12.500, 30.000 y 60.000 pesetas, respectivamente. Fuente: Madrid, Ciudad Lineal, CMU.

La mixtura social se territorializaba como también lo hacía el destino de los cuatro quintos de superficie destinada a huertas y jardines, proyección que abonada a la racionalidad proclamada. Quienes optaran por parcelas a bordo de la vía principal debían comprar al menos tres lotes, es decir, 1.200 metros, los que prefirieran dos escogerían en calles trasversales en tanto los clientes más modestos optarían por un lote en la calle posterior. El sistema de comercialización de los bienes ofrecía la alternativa de pagos a plazos lo que potencialmente amplio las oportunidades. Aunque se produjeron algunos ajustes en el programa general de urbanización y de edificación o incumplimiento estricto de las normas, en términos generales se dibujó un paisaje urbano interclasista.

En cuanto a la dimensión colectiva, las prácticas sociales fomentaron la construcción de ciudadanía, proceso en el que participaban residentes de Ciudad Lineal y personas externas, atraídas por "diversos recreos…millares de vecinos de Madrid que desean pasar un día en el campo respirando aire puro en sitio ameno, cómodo y agradable" (Compañía Madrileña de Urbanización, 1911: 7), práctica que se intensificaba durante el verano. La disponibilidad de equipamientos era generosa: iglesias, escuelas, teatro, velódromo, instalaciones deportivas, servicios médicos, comercio,

correos y telégrafos, parque de diversiones, y por supuesto las ventajas que supuso "llegar en diez minutos" a través del tranvía. Las líneas de acceso conectaban Puerta de Sol con Ventas y Ventas con Ciudad Lineal y otro eje, de Puerta de Sol a Cuatro Caminos y de Cuatro Caminos a Ciudad Lineal.

El programa se sintetizaba en un decálogo, una declaración de principios aplicables en Ciudad Lineal (Compañía Madrileña de Urbanización, 1928: 39-49).

1. Del problema de la locomoción se derivan todos los demás de la urbanización.

2. El plano de la ciudad debe preceder a su construcción.

3. Para las formas geométricas de las calles y manzanas deben ser preferidas las regulares por ser más bellas, más cómodas y más baratas que las irregulares.

4. La división de la superficie: 1/5 para la tierra vivienda, 4/5 para la tierra cultivada.

5. Independencia y separación de las casas entre sí.

6. La doble alineación (se refiera a banda de cinco metros sin edificar entre la fachada de las casas y la tapia exterior, por razones estéticas y como previsión si fuere necesario ensanchar la calle).

7. La triangulación (refiere que la red de vías férreas formaría triángulos con vértices en "ciudades-puntos").

8. Los puntos difíciles (salvar obstáculos como ríos y montañas, zonas urbanas o aduanas reduciendo la anchura de una ciudad lineal si fuera necesario a una dimensión que permita el paso del ferrocarril-tranvía).

9. La vuelta a la naturaleza. El éxodo de las ciudades hacia los campos abandonados.

10. La justicia en la repartición de la tierra.

Cabe preguntarse sobre las ideas que inspiraron a Arturo Soria, más allá de su formación científica y su contacto con noticias que daban cuenta de los debates sobre el higienismo y las ideas relativas a la construcción de ciudades ideales, algunas incluso tardías respecto a Ciudad Lineal, por ejemplo, las propuestas de ciudad jardín de Ebenezer Howard proceden de 1898. Cabe explorar la relación entre literatura y urbanismo,

sobre todo a partir de las reflexiones de Pedro Navascués (1979: 1105) quien llegó a afirmar: "en el fondo vemos en Soria a un lector de Julio Verne", se trataría de una hipótesis que remite a la construcción de France Ville contenida en *Los quinientos Millones de la Begún*. El escritor francés fue un autor muy popular en aquella época y, por otro lado, los principios de diseño urbano de la referida ciudad formarían parte de paradigmas higienistas que Soria pudo haber asimilado de otras fuentes.



Figura 9. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción proyectada por Jesús Carrasco-Muñoz y Encina (1869-1957), construida en 1904 en estilo neomudéjar. Fuente: fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

No obstante, a favor de la proposición de Navascués, efectivamente se detectan pasajes de la novela asociables a la experiencia desarrollada en Ciudad Lineal. Por ejemplo: "La primera gran empresa fue la creación de una línea de tranvía ferroviaria que, uniendo el territorio de la nueva ciudad con la línea del Pacífico, lo puso en comunicación con la ciudad de Sacramento" (Verne, 1982 [18979]: 120). La analogía central es el decálogo que en Ciudad Lineal se denominaba "Principios fundamentales de la Ciudad Lineal" recién citados, mientras que en la novela se refieren "reglas fijas, a las que tenían que someterse los arquitectos" (Ídem: 121), aquí los primeros a modo de muestra:

1. Toda casa estará aislada en un terreno plantado de árboles y de flores. Será habitada por una sola familia.

2. Ninguna casa tendrá más de dos pisos. El aire y la luz no deben ser acaparados por unos en perjuicio de los demás.

3. Todas las casas tendrán fachada a 10 metros de la calle, de las que estarán separadas por una verja de conveniente altura. La distancia que quede entre la verja y la fachada se destinará a jardín.

El eslogan utilizado por la CMU "Para cada familia una casa: en cada casa una huerta y un jardín" sin dificultad podría desprenderse de las "reglas fijas" inscritas en la novela. Una información que no debe ocultarse se refiere a la autoría de *Los quinientos años de la Begún*, el editor Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) encargo a Verne confeccionar la obra con base en un texto original de Paschal Grousset, documento que no se conoce y por ello se anula la posibilidad de saber los componentes auténticamente aportados por Verne.

3. Textos periodísticos que preludian *El Chalet de las Rosas*

Por fortuna, el pensamiento paisajístico de Ramón Gómez de la Serna sobre Ciudad Lineal inferible en *El Chalet de las Rosas* no es el único, existen preludios. En los años 1920 y 1921 publicó cuatro notas en *La Tribuna*, diario vespertino madrileño. Alude al suburbio linealista como crónica periodística, opiniones con algún grado de objetividad mezcladas con su habitual tono crítico a veces combinado con el humor que lo caracterizó. En tal sentido el cotejo entre estas narrativas y la ficción de la novela abren la perspectiva de la intertextualidad entre obras un mismo autor. Las colaboraciones vieron la luz en la sección *Variaciones* del referido diario:

1. *Recreos*. 07 de agosto de 1919.

2. *La sirena de Madrid*. 28 de noviembre de 1919.

3. *Ya hace un año*. 14 de febrero de 1920.

4. *Los recreos de verano y las cenas de Rosales*. 26 de julio de 1920.

En los contenidos aflora un discurso caracterizado un rasgo dominante: la valoración negativa de Ciudad Lineal, Gómez de la Serna tejió una narrativa mediante el cual trazó quizá sin proponérselo el camino para lanzar *El Chalet de las Rosas*. En la primera entrega, *Recreos*, la crítica es demoledora: incluye a la Ciudad Lineal en el repertorio de sitios lúdicos e incluso manifiesta lo agradable que resulta ver a distancia los destellos que provoca el sistema de iluminación pública, un "columpio eléctrico" que emula: "un cohete que permanentemente cae y está cayendo allá lejos" frases con las que Ramón aclara su punto de vista, incluso geográfico, mira desde fuera "a nadie se le ocurre subirse a ese columpio" (Gómez, 2024: 555).

De alguna manera contraviene el título de su entrega al descalificar a la Ciudad Lineal como lugar de recreo y dispara el tiro de gracia al caracterizarla como: "ciudad de geómetras, de aburridos de la vida, de suicidas" (Ídem). Tales alusiones habrían sido fácilmente comprensibles para el público familiarizado con los hechos cotidianos de Madrid. El geómetra tiene nombre y apellidos, Arturo Soria y Mata mientras que la figura del suicida podría ser perfectamente encarnada por el escritor Felipe Trigo (1864-1916) quien se quitó la vida el dos de septiembre de 1916 en su residencia, el chalet Luisiana de Ciudad Lineal. El recurso de pluralizar "geómetras", "suicidas", particularmente éste último, habría tenido el propósito de exagerar una patología social sin negar que Ciudad Lineal pudo tener entre su vecindario personas con tal comportamiento.



Figura 10. Panorama de la autovía M30 cuyo trazo corresponde parcialmente al antiguo Arroyo Abroñigal. A la derecha el altozano donde se asienta un sector de Ciudad Lineal. Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

El caso de Felipe Trigo merece particular atención. Se relacionó socialmente con Ramón, lo cual habría influido en destacar públicamente el lamentable hecho y anclarlo mediáticamente en el lugar donde se produjo. En sus *Retratos de España* le dedicó al finado una biografía construida desde una mirada personalísima, como todas las que redactó. Participe de algunas tertulias ramonistas, lo describe como un ser extraño portador de barba entrecana que "consentía en prodigarnos el reflector de su calva, dedicándonos miradas fieras y geniales de sus ojos de langosta" (Gómez, 1988: 30). Trigo, con un pasado laboral como médico rural y militar era reconocido

por Gómez de la Serna: "escribía unos libros que se disputaba la gente" (Ídem: 28), textos caracterizados por el tono erótico que imbuía en las tramas.

Agregó que: "su vida era próspera, aunque a base de premonitoria modestia, pues había escogido un hotelito en Ciudad Lineal, de donde se trasladaba a Madrid en un automóvil color cangrejo cocido" (Ídem: 31). Un día después de encontrarlo por casualidad en el parque del Retiro, Ramón se enteró de la noticia del suicidio, efeméride que sacudió a la opinión pública española. Gracias a una reveladora investigación publicada por David Miguel Sánchez Fernández es posible profundizar sobre el caso y conocer una carta que Trigo remitió a Arturo Soria el 02 de abril de 1916, cinco meses antes de la tragedia (https://legadoarturosoria.es/la-cronica-negra-de-la-ciudad-lineal/).

Después de anotar que llevaba tres años viviendo en Ciudad Lineal y seis meses en el chalet Luisiana, construido por la CMU, Trigo manifestó su beneplácito por residir ahí:

> *"le debo a la Ciudad Lineal la salud, le debo la alegría, le debo el gusto por la vida y el trabajo. Yo era un medio muerto de alma un poco torva, envenenada por el terrible ambiente físico y moral de Madrid" ... "me he nombrado a mí mismo primer propagandístico honorario de Ciudad Lineal".*

El relato epistolar vertía optimismo, más aún cuando leemos la situación previa: "yo estaba endiabladamente enfermo de los nervios. La neurastenia que mata o hace vivir en muerte a tanta gente". Esa condición actuó sobre la realidad y fue llevada genéricamente a *El Chalet de las Rosas* como si se tratara de un mal que se contagiaba por el contacto con el lugar, se incurría a un determinismo que desviaba la atención del problema de salud mental. Tan es así que en la novela se lee: "hay ahí una melancolía especial que pesó sobre este hombre, propenso a dejarse influir por la neurastenia del crimen" (Gómez, 1982: 306), esto en referencia a don Roberto Gascón, el feminicida.

El subsecuente texto de Ramón, *La sirena de Madrid* se limita a dar noticia sobre el tranvía: "un armatroste largo, lento y con cabeceo de barco al andar sobre la tierra". Domina una descripción llana del paisaje, aunque no desperdicia la oportunidad para adjetivar: "la carretera negra como el mar negro, sin una luz, sin un farol de tronco de palo siquiera" lo que pone en riego de tropezar "con los carros dormidos, o matar algunos mendigos de esos que pululan por esa carretera de las Ventas a Cuatro Caminos" (Gómez, 2024: 204).



Figura 11. La Villa Rosario, es la excepción que confirma la regla. Después de sufrir abandono fue rescatada por la empresa inmobiliaria Hercesa, hoy es una joya de la corona. Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

Ramón tituló *Ya hace un año* a la tercera entrega en la que existe mención a Ciudad Lineal, ahora para rememorar al reconocido escultor Julio Antonio (1889-1919) quien víctima de tuberculosis falleció a la edad de 30 años. Describe el cortejo fúnebre a lo largo de un camino lleno de barro debido a la lluvia que entorpecía el avance del carruaje. Luego viene la embestida: "Ya por fin se divisó la gran Necrópolis de cemento armado, la Ciudad Lineal de la muerte con sus hotelitos carísimos, una ciudad fea, parecida al nuevo Matadero. […] ¡Qué pena daba que le enterrasen en el Este, ese cementerio que parece que se va a hundir, ese cementerio con las tapias arruinadas!" (Gómez, 2024: 345). El discurso introduce una ambigüedad que obra a favor de una mala imagen del sitio. La "gran Necrópolis" podría ser asociada por el lector bien con el cementerio del Este "Nuestra Señora de la Almudena", con Ciudad Lineal o incluso con ambas.

Con *Los recreos de verano y las cenas de Rosales*, que corresponde a la cuarta entrega, Gómez de la Sera refiere a la Ciudad Lineal como una "ilusión geométrica, vaga, en el encerado de una ciudad humana" lo que puede interpretarse como un disfraz. Replica algunas frases de *Recreos* con leves variaciones, por ejemplo, los "aburridos de la vida" pasan a ser "aburridos de la noche". Apunta sin vacilación un juicio sumario: "Yo no creo en ella" y argumenta:

> *"Es, además, el sitio de los suicidas y de los desaparecidos, y de los que buscan un rincón en que acabar su fracaso o sus tisis. Todo es vago, incierto, abandonado en esa ciudad. Es una ciudad hipotética y deleznable. En estos días, Ciudad Lineal tiene la antipatía de que parten hacia ella unos automóviles desbocados, raudos, que pesan sobre un espolarium de transeúntes despanzurrados horripilantemente. Hacia la Ciudad Lineal van las gentes banales, que buscan al pueblo 'proyecto de arquitecto', proyecto de arquitecto que quizás nunca será realidad" (Gómez, 2024: 564).*

Nuestro autor había preparado el terreno. Las páginas de *La Tribuna* significaron el caldo de cultivo para ventilar pensamientos y sentimientos respecto a Ciudad Lineal, el tono creciente de la crítica llegaría a su clímax en 1923 con *El Chalet de las Rosas.*

4. Presencia editorial y oposición centro-periferia en Ramón Gómez de la Serna

El Chalet de la Rosas se sitúa en la cresta productiva de Ramón Gómez de la Serna, su aparición fue sincrónica con títulos como *La quinta de Palmyra*, *Cinelandia*, *El novelista*, *El alba y otras cosas* y *Senos*. De acuerdo al análisis de Antonio del Rey Briones (1992: 110-169) la trayectoria de Ramón habría recorrido cinco fases:

1) Los comienzos. Tanteos exploratorios (1913-1917).

2) Apogeo: invención (1921-1923).

3) Apogeo: desarrollo y transformación (1924-1928).

4) Decadencia. Primeros síntomas: reiteración y estancamiento (1929-1933).

5) Últimos destellos (1936-1961).

Dicha retrospectiva, al abarcar la totalidad es distinta a la valoración que coyunturalmente pudo generar algún tramo de la ruta de vida del escritor, oficio comúnmente caracterizado por dificultades recurrentes para publicar más aún dentro del contexto en el que se produjeron dos guerras mundiales y la guerra civil española. Ramón vivió principalmente de su pluma, fue vulnerable a los vaivenes de la industria editorial y el ritmo impredecible de quienes consumían sus textos. En su libro *La Sagrada cripta de Pombo* se lee: "yo no he ido al mercado. El mercado ha venido a mi". Relata esperas y dificultades para concretar sus ediciones situación exacerbada por su prolífica capacidad productiva:

> *"Es que doce horas de trabajo dan mucho de sí, permiten levantar la cabeza sobre las cuartillas, reflexionar, esperar, y cunden más cuando ni un solo día se distrae uno, cuando apenas se ve a los amigos más queridos. Y el año tiene muchos días si no se hace fiesta de ninguno" (Gómez, 1999 [1923]: 685).*

Se producía un esquema a dos velocidades, la escritura fluía sin parar mientras que los productores editoriales y la crítica reaccionaban pausadamente hecho que pudo causar en Ramón la sensación de ser minusvalorado: "parece que usufructo de la opinión pública, y mis libros, unos tras otros, suelen pasar en silencio", apuntó los ejemplos de *El incongruente* y *Gran hotel*, de los cuales: "nadie ha dicho una sola palabra" (Ídem: 684). En relación al impacto que entre el público pudo tener *El Chalet de las Rosas* un dato que al menos contribuye a imaginar su presencia en librerías es el número de ediciones. Transcurrido poco más de un siglo, la genealogía editorial denota que fue una obra relativamente escasa, en un lapso de 97 años comprendidos entre 1923 y 1997 se publicaron siete ediciones en castellano, todas en España.

En 1923, con una portada que se intenta lustrar la fisonomía de la finca, la novela vio la luz en Valencia gracias a la Editorial Sempere en tanto la segunda edición, de 1948, fue producida en Barcelona por José Janés. En la solapa se anota: "he aquí uno de los libros menos conocidos de nuestro Ramón Gómez de la Serna, acaso por ser un libro desacostumbrado en él", afirmación que de ser verídica implicaría que no fue un título muy popular. En el mismo sentido López (2022: 439) afirma que en su momento la novela "No tuvo grandes repercusiones" y así se desprenden más interrogantes ¿se trata de un clásico? ¿*El Chalet de las Rosas* fue opacado por el propio Ramón dada su prolijidad para publicar?



Figura 12. Portadas de *El Chalet de las Rosas*, ediciones de 1923 (editorial Sempere), 1948 (José Janés) y 1982 (Editorial Bruguera).

La tercera edición circuló a partir de 1968, para entonces Ramón había fallecido. La historia se vio acompañada por *La Quinta de Palmyra*, fue publicada en Barcelona por la casa Bruguera. Contiene un estudio preliminar elaborado por la filóloga María Martínez del Portal e incluye un breve epígrafe titulado "marco paisajístico" donde aprovecha para subrayar el contraste entre el ambiente portugués de *La Quinta de Palmyra* que "respira ensueño, apacibilidad y exquisitez. Mármoles carcomidos, árboles centenarios, cercano al mar…" y el de *El Chalet de las Rosas* "cuyo "rasgo paisajístico más acusado reside en la progresiva aridez de sus más diversos componentes" (Martínez, 1968: 25).

Correspondió a Ediciones del Centro la cuarta edición dada a conocer en 1975, inserta en la colección Clásicos Madrileños, por primera vez veía la luz en la ciudad que la inspiró. Se emancipó de *La Quinta de Palmyra* más sin embrago, en la quinta edición, publicada en 1982 por Bruguera se vuelven a unir las dos novelas y se inserta una portada similar a la de 1923. La sexta edición *El Chalet de las Rosas* se edita como titulo unitario, esto en el año 1997, en la introducción elaborada por Francisco Gutiérrez Carbajo se destaca: "el rechazo a lo tradicional en la estructura constructiva y la incorporación de los temas del amor y la muerte" (Gutiérrez, 1997: 36), el volumen fue coproducido por Editorial Castalia y la Comunidad de Madrid.

Ese mismo año continuó la secuencia cuando Galaxia Gutenberg en conjunto con Círculo de Lectores la incorporaron en la séptima edición de *El Chalet de las Rosas* dentro de la serie Obras Completas, coordinada por Ioana Zlotescu. Este balance indica que cinco de las ediciones fueron posteriores al fallecimiento de Ramón quien solo pudo ver las dos primeras y adicionalmente una en italiano, publicada en Milán por la Editorial Corbaccio en 1928, bajo el título *Il casino della rose* con traducción de Giulio De Medici.

El abordaje del paisaje en la literatura de Ramón, sin necesariamente ser central, resulta frecuente. Lo genérico de tal conjetura podría superarse mediante aproximaciones que deconstruyan textos y se valgan de categorías territoriales que dan soporte al paisaje. Conforme a los modelos de crecimiento de las ciudades y a la semántica de las ciencias sociales, Gómez de la Serna discernió en su literatura sobre los contrastes entre centro y periferia, dualismo que constituye un eje fácilmente identificable en *El Chalet de las Rosas*. La oportunidad para examinar alternativamente dicha perspectiva la ofrece su novela corta *El turco de los nardos*, título editado en 1943, dos décadas después que su relato madrileño. A la distancia cronológica se añade la diferencia territorial, la trama se desarrolla en una ciudad que nunca es nombrada: Buenos Aires, donde Gómez de la Serna vivió desde 1936 y en la que falleció en 1963, días después su cuerpo fue trasladado a Madrid.

El epicentro narrativo se ubica en un "pedazo de barrio" arrinconado en los "andurriales", "allí donde no llegaba la responsabilidad", entiéndase, la acción planificadora por parte de las administraciones públicas. Ramón desgrana atributos genéricos sobre el lugar: "la plácida América, la del sol no usado, la de los paisajes más grandes del silencio" en la misma medida que refería el precario e inacabado barrio porteño: "ese cupón inmenso de porvenir" (Gómez, 1943: 5). Los contrastes paisajísticos cobran su verdadero sentido a través de las acciones e imaginarios de los protagonistas, seres que luchan cotidianamente por dignificar su existencia.



Figura 13. *El turco de los nardos*, novela que recrea la vida cotidiana en un sector periférico y precario de Buenos Aires. Edición de 1943 con retrato de Ramón Gómez de la Serna.

Avernos usaba un nombre falso, se presentaba como Mateo Gutiérrez, un español cuya morada: "fue construida entre casas desquiciadas y vueltas de espaldas al mundo" (Ídem: 9). Se refugió en Argentina después de haber cometido un crimen en su pueblo, en el tramo final de la narración se describe la manera en que la ciudad moderna y depredadora avasalla los espacios cotidianos:

> *"La ciudad avanzaba con casas nuevas, y fábricas, y faroles grandes, y puentes, y caminos de asfalto, cercenándoles ya y amenazando con disgregarles y poner sus casas en hilera...Don Mateo y el paralítico, que eran los más sedentarios, los que nunca iban a la ciudad, tenían miedo de ese venir de la ciudad hacia ellos" (Ídem: 43).*

No menos dramático es el presagio dedicado a un personaje denominado "el paralítico" y de Don Mateo que externaba arrepentimientos sobre su proceder:

> *"El paralítico, a la puerta de su calle, miraba la construcción de nueve pisos que ya se anunciaba en los contornos, como una amenaza y parecía que quisiera exigirle que prescribírsele su parálisis". Mateo dialogaba con el paralítico "debimos escoger un sitio más en el interior...pero fuimos cobardes y aprovechados ...queríamos tener al mismo tiempo las ventajas de la ciudad y las ventajas del campo" (Ídem: 44).*

Con las últimas palabras Gómez de la Serna exponía, casi a modo casi de parodia el propósito que guio las acciones urbanísticas emprendidas por Arturo Soria en Madrid, conciliar en un mismo territorio las ventajas del campo y la ciudad y que en *El Chalet de las Rosas* serían puestas en duda. En la periferia de Buenos Aires, sujeta a otros mecanismos sociales, fracasaba el intento, al menos desde el punto de vista de los protagonistas. En *El turco de los nardos* se exponía una perspectiva sobre las transformaciones territoriales que ocurrían en el mundo real: expansión desenfrenada de la ciudad, despojos, migrantes precarizados, paisajes marginales. Aunque la escala y velocidad de crecimiento en Buenos Aires resultaba masiva si se compara con Madrid, los procesos estaban emparentados.

Las diferencias entre un borde pretendidamente innovador de Madrid y otro, de carácter precario de la periferia bonaerense no anulan sus analogías dado su emplazamiento hacían parte del universo no consolidado. En el juego de contrastes entre centro y periferia de las grandes ciudades resulta claro que Ramón optaba por los sectores concentradores de memoria histórica. En la última entrevista realizada al escritor, realizada por Rafael Flórez y publicada en el semanario *Blanco y Negro* el 17 de junio de 1961, Ramón refrendaba el amor incondicional a su ciudad: "Madrid es la flor de los mapas, tiene un sabor de gloria para cada día y un café y un figón para cada estado de ánimo…Madrid es una ciudad llena de palpitaciones, más corazonal que monumental" (Flórez, 1988: 341).

Sus respuestas fueron emitidas epistolarmente desde Buenos Aires, otra de sus musas. En *Explicación de Buenos Aires*, publicada en 1948 refiere a esa "gran ciudad, tan americana, tan madrileña, tan barcelonesa". Supo leer bien que se trataba de una ciudad nueva si se la comparaba con Madrid, dueña de una historia profunda. Buenos Aires es "querer ir a la Puerta del Sol y quedarse en la Gran Vía" (Gómez, 1975 [1948]: 9), sagazmente utilizó un referente moderno de Madrid, la Gran Vía del cual pueden fácilmente encontrarse analogías en Buenos Aires, pero no así paisajes equiparables a Puerta del Sol, un símbolo "corazonal" del que se tuvo que exiliar, el corazón siempre será una metáfora de centralidad y depositario de los más hondos sentimientos. En 1956 publicó también en Argentina *Nostalgias de Madrid* donde despliega añoranzas sobre su ciudad: "no se puede olvidar que fue el centro del mundo y lo sigue siendo porque conserva en el pozal de sus calles el recuerdo de lo que fue" (Gómez, 1998 [1956]: 751).

5. Determinismo geográfico en *El Chalet de las Rosas*

La versión analizada *El Chalet de las Rosas* consta de 150 páginas (Gómez, 1982: 161-311) y se estructura en tres partes: la primera y más extensa no consigna subtitulo. Un eje central son las estafas y asesinatos cometidos contra Matilde, Dorotea

Mayel y Aurelia, por parte de don Roberto Gascón, un siniestro hombre maduro que exitosamente asumió un rol de seductor, mediante patrañas convenció a sus víctimas de mudarse a la finca ubicada en Ciudad Lineal. El paisaje urbano cumple un papel protagónico, principalmente en dicho suburbio y en algunas áreas centrales de Madrid, lugares públicos que facilitaron el reclutamiento de mujeres solitarias y vulnerables que ciegamente confiaron en su victimario. La segunda parte, *Los inencontrables* es utilizada para describir el nuevo estilo de vida de don Roberto y Amanda su siguiente víctima potencial que sin embrago salvó su vida gracias a que suplantó a la difunta Dorotea Mayel a efecto de cobrar una herencia de dos millones de pesetas.

La treta para conseguir la complicidad de Amanda consistió en comunicarle que la verdadera beneficiaria "se fue a América". La pareja se refugió en Francia donde "todo París les encubría", optaron por instalar un negocio de "naturalista-disecador… son unas tiendas muy disminuidas, donde acabaremos de ser inencontrables y al mismo tiempo tendremos una misión en la vida". Con el apoyo de una adivina, Amanda se percató del riesgo de ser ultimada por don Roberto, así que decidió denunciarle, aunque la culpa "le alcanzase a ella también". Así se abre la tercera parte titulada *La reconstrucción del crimen,* el asesino fue devuelto a Madrid para realizar las indagatorias y celebrar el juicio: "todo fue llevando a los jueces hacia la necesidad de excavar en el jardín del Chalet de las Rosas".

La obra literaria muestra una estructura sólida que se refleja en una trama potente y poliédrica. Uno de sus hilos conductores es la descalificación del modelo urbanístico creado por Arturo Soria "el barrio ideal de la nueva aristocracia". Para apuntalar el imaginario se siembra la idea de la insana influencia que Ciudad Lineal ejercía sobre las personas, una suerte de determinismo geográfico-paisajístico. La combinación de factores naturales y sociales habría producido el comportamiento delictivo de don Roberto, según argumento de los abogados defensores. Los pasajes iniciales del texto resultan elocuentes al articular la relación entre los personajes y el paisaje, sobrecargado de adjetivos que dibujan atmósferas deleznables e insinúan lo que vendrá después:

> *"La tristeza de Ciudad Lineal es la tristeza de una de esas ruinas nuevas, es decir, ruinas de una casa que no se pudo acabar en un paisaje suburbano y deshabitado. Don Roberto Gascón iba con su especie de nueva esposa hacia el hotelito verde, uno de los primeros hoteles que se habían construido en aquel descampado. Iba con su especie de nueva esposa del brazo lanzando miradas soberbias hacia al fondo lejano del paisaje. Ciudad Lineal tenía ese aspecto de cementerio de vivos, de falsa ciudad jardín y de auténtica ciudad panteón que le caracteriza. Todas las casas parecían venderse en vano. En ninguna había luz" (Ídem, 1982: 161).*

El paisaje no es un componente separable, es el continente mismo que todo lo cubre y ocasionalmente llega a ser actor, paisaje triste, arruinado, suburbial, deshabitado, mortuorio y fracasado por el que deambula una pareja cuyo vínculo se fundó en el engaño de don Roberto. Un recurso de Gómez de la Serna para lanzar su dardo literario en las entrañas del texto es el uso transversal de conceptos opuestos al ideario de Ciudad Lineal, la obra maestra de Arturo Soria. Ciudad promesa, ciudad ideal materializada en el mundo real, un experimento urbanístico del que Ramón había confesado en *La Tribuna* "Yo no creo en ella".

En el episodio protagonizado por Aurelia, la tercera asesinada, se concentran significados paisajísticos, un ingenioso recurso fue tramado por don Roberto, sabedor del papel sensorial que ejercen el cromatismo y las vistas panorámicas. Al ser originaria de Oviedo, Aurelia "tenía un gran cariño a los paisajes de blanda verdosidad. Los verdes tonos la enternecían". En un acto de galantería compró cristales pintados que a modo de ventanas permitían mirar hacia el exterior y así disimular la aridez castellana:

> *"pasaban las horas muertas mirando el ingrato panorama de Ciudad Lineal a través de aquellos cristales dotados de un paisaje que enjugaba toda la aridez del paisaje circundante y real…el espectro de un jardín o de un bosque posible se enfurruñaba en el cristal pintado con verdes gelatinas" (Gómez, 1982: 199 y 202).*

Don Roberto suministró a Aurelia una ración cuadruplicada de morfina y "la vio dormirse como siempre, pero más que siempre". La relación entre barrio y vivienda se apoya en el recurso de la multiescala, los atributos generales del suburbio se articulan con especificidades de las fincas que contiene y viceversa. La Ciudad Lineal, además de etiquetarse como "cementerio de vivos", "falsa ciudad jardín" y "auténtica ciudad panteón", a lo largo de la historia ramonista recibe otros malos nombramientos como "gran manicomio", "ciudad abortada", "ingrato panorama". Sus casas se asocian a "ruinas nuevas, "deshabitadas", "casas sin venderse", "en ninguna ventana había luz", "pobres hotelitos", "hoteles de gentes arruinadas y de luto".

Otro mecanismo literario fue propiciar que el miedo afecte a los objetos y al paisaje. En el tiempo que residió Amanda en el Chalet de las Rosas "en el hotel sin nadie, todas las ventanas tenían miedo", incluso un miedo ubicuo, omnipresente: "tenía cierto miedo el paisaje", frase contextualizada cuando Ciudad Lineal se cubrió de blanco "luz lívida de la nieve" mientras que don Roberto: "Veía el jardín cubierto por la nieve y lo imposible que sería cavar la fosa de aquella lápida extensa y cicatrizadora. Los crímenes no se deben celebrar nunca ese día de nieve, porque las huellas de nieve han perdido a muchos asesinos" (Ídem:219).

El factor climático salvó la vida de Amanda, en tanto las ventanas pasan a ser sujetos como también lo es el paisaje entero que no se limita a funcionar como telón de fondo, ocasionalmente se presenta como primera persona, es un sujeto animado. En los inicios de la trama, cuando Don Roberto transita hacia Ciudad Lineal con Matilde, aprovechaba la soledad del campo para halagar a "su especie de nueva esposa" y después de propinarse besos se describe la escena "como si todo el paisaje les contemplase". La escena era el preámbulo para verbalizar una de las descripciones que mejor contribuyen a denostar el lugar:

> *"estaba ya sumida en la obscuridad con su tipo de ciudad abortada. Algunas luces eléctricas muy amarillas guiaban a ella. Era triste como un canalillo, un canalillo de casas se entiende. Parecía las dos filas de gentes que se forman en los caminos para ver pasar la procesión. Dos filas de casas a lo largo del camino solitario. Los pobres hoteles se perfilaban un poco en la oscuridad como hoteles de gentes arruinadas y de luto, con un enfermo en la cama, metido en el fondo de una oscura habitación, o con un suicida recién suicidado tirado en el jardín, con los brazos en cruz, como crucificado sobre la tierra" (Ídem: 164).*

En tanto la tierra era el aposento de personas asesinadas, el territorio entero se impregnaba de un estigma que se tornaba mentalmente imborrable. Una tierra predestinada a tan macabra tarea era paradójicamente tierra depositaria de vida como se manifiesta en la sepultura de Matilde una vez que le clavó un estilete: "el jardín le esperaba, estaba ansioso de ello, todas las lombrices de tierra con la boca afuera, ávidas como peces que sacan la cabeza del agua en espera de migas del pan" (Ídem: 170).

La ironía neutraliza y naturaliza el crimen al grado que la novela no es una historia de terror convencional. Don Roberto Gascón afirmo querer a Matilde "hasta el último momento", una vez que cavó la fosa se dispuso a despender las joyas del cuerpo inerte y al toparse con una dificultad para hacerlo se aduló "si seré generoso que la voy a enterrar con su sortija". En el periodo de convivencia con Dorotea Mayel, don Roberto es descrito por el narrador como un hombre que podía matar, pero no librar una discusión o escándalo con una mujer "nunca, nunca jamás; eso no entraba en sus principios". "La impunidad, se podría llamar mi chalet", reflexionaba don Roberto y reafirmaba su juicio favorable respecto a su proceder al referir el "Chalet modelo, el Chalet del hombre que supo tratar bien a las mujeres", don Roberto Gascón se autopercibía como un asesino, pero eso sí, muy caballeroso.

Un discurso que refuerza la mala prensa de Ciudad Lineal es externado por el abogado defensor aun cuando don Roberto había aceptado sus crímenes. Además

de haber argumentado que éstos "han sido un fenómeno del sitio" manifestó "me he paseado durante esta última temporada para poder encontrar la base espiritual de mi defensa, lo que pudiera justificar los crímenes injustificables". Producto de sus recorridos describe lo siguiente:

> *"Tiene aquello el más rígido aspecto suburbano, con su pedazo de pinar convertido en cementerio de latas de sardinas, cementerio después de la monda de meriendas; con esos cercenados troncos de árbol arrinconados en esa callejuela y que son como féretros de sus propios árboles; con esos quioscos árabes que ya no se abren, con esas tapias altas que aíslan tanto a los vecinos entre sí: con ese único bulevar que divide en dos hemisferios irreconciliables..." (Ídem: 308).*



Figura 14. Eje del tranvía custodiado por árboles y el emblemático kiosco árabe que estuvo situado en la intersección de las calles Arturo Soria y Julia Balenchana. Fuente: Madrid, Ciudad Lineal, CMU, 1911.

Ramón dio voz a un protagonista emergente para reforzar el imaginario sobre las condiciones de deterioro que Ciudad Lineal padecía. La elocuencia del abogado fue insuficiente para evitar la sentencia de pena de muerte. Con un ¡Adiós, don Roberto! la novela llegó a su fin. Entre las críticas realizadas a *El Chalet de las Rosas*, encontramos que Antonio Bonet (1991: 267) la califica así "La novela de Ramón Gómez de la Serna desde el punto de vista literario es espléndida" en tanto José Camón (1972: 318) aporta una perspicaz valoración: "El tema, en lugar de correr, parece que se filtra por miles de agujeritos que son las menudas y deslumbradoras observaciones" (Ídem). Esto viene a refrendar la capacidad de Ramón para asimilar atributos de los objetos y de territorios para luego llevarlos a su prosa con una libertad creativa que en *El Chalet de las Rosas* se valió del recurso del determinismo geográfico para sazonar el argumento general.

El concepto "determinismo ambiental" emparentado con el determinismo geográfico fue utilizado por Del Rey Brio-

nes para referir la novela y a la que califica así: "en suma, de gran originalidad, con ciertos ribetes grotescos, en que Ramón acierta en proyectar su personalidad sobre un tema y un estereotipo narrativo de una época que no volverá a repetir" (Del Rey, 1992: 121). Una aportación significativa de este autor es la exposición de las relaciones entre realidad y ficción en las novelas de Gómez de la Serna. Destaca la presencia del autor "no como figura narrativa sino como un estilo, una potencia expresiva que anula todas las diferencias que formalmente se dan en el plano de enunciación -narrador, personajes, autor ficccionado" (Ídem: 70-71). Define lo anterior mediante el concepto "autor omnihablante".

El razonamiento cuadra en *El Chalet de las Rosas*, Ramón Gómez de la Serna, además de autor duplica su presencia a modo de narrador escondido en el anonimato y más aún se triplica mediante la figura del abogado defensor que se esmera en justificar el crimen con el propósito de cargar de culpa al espacio geográfico. Así descubrimos una manifestación de la consigna "escribir de otra manera" que remite a la experiencia pictórica compartida con Diego Rivera ocho antes de publicar esta novela. Pueden identificarse tres Ramones, o mejor aún, tres posiciones de Ramón en movimiento como ocurre en su celebrada pintura cubista: Ramón trifásico en el arte visual y literario. En cuanto al recurso de equiparar la realidad con la ficción, Del Rey Briones comenta que su significación sería la de "resaltar la potencia vivificadora de la fantasía" (Ídem: 125).

Este autor recupera una declaración de principios por parte de Gómez de la Serna en lo que respecta al tratamiento novelístico, reflexión anotada en *Automoribundia*, texto que publicó en Argentina con el cual conmemora sus 60 años de edad y manifiesta su agudeza intelectual:

> *"Lo que más he buscado es el asa de la realidad para asirme a ella, para agarrarme. La realidad es mentira. Eso se nota sobre todo cuando la relata un buen novelista de realidades, pero más aún cuando se es un mal novelista. No, la realidad chabacana es además mentira y pone en ridículo y declara promisorio el tiempo que corre. Entonces ¿Cómo agarrar la evidencia? Ahí está el quid. No se sabe. Desde luego no está en la realidad superficial, porque esa realidad nos ha engañado y es muy absurdo que encima la ponderemos, la describamos y repitamos su infidelidad dolorosa. Busquemos por otros lados (Gómez, 1948: 414).*

En relación a influencias que pudo asimilar Gómez de la Serna para construir el argumento de El Chalet de las Rosas, en la solapa de la edición de 1948 se señalaba la vinculación del argumento con los hechos reales que significaron los crímenes perpetrados en Francia por Henri Désiré Landu los cuales ocurrieron entre 1919 y

1922, aspecto también anotado por Rafael Cabañas (2002: 91) en función del trabajo previo de José Enrique Serrano Asenjo.

6. La Ciudad Lineal, decadencia y mutación hacia un nuevo modelo urbano

El encuadre extratextual tiene el propósito un cotejo exploratorio entre las representaciones del paisaje creadas por Ramón Gómez de la Serna y los hechos materiales producidos en Ciudad Lineal en un momento histórico específico ¿Qué condiciones imperaban en Ciudad Lineal entre 1919 y 1922 o incluso los años inmediatamente previos? En tanto la ciudad puede considerarse como un texto se presenta una aproximación hacia la realidad y complementariamente se aprovecha el ejercicio para despejar una cuestión fundamental ¿existió el Chalet de la Rosas? El meollo del asunto es establecer puentes entre el espacio geográfico y el espacio literario bajo la premisa que dada su distinta naturaleza no compiten, más bien dialogan si se les sabe escuchar.

En su biografía sobre Arturo Soria, el historiador Armando López Rodríguez toca el punto, anotó que en esa época la Ciudad Lineal "en verdad sufría un cierto grado de abandono":

> *"En esos años de crisis, las partidas dedicadas por la CMU para el mantenimiento de infraestructuras de las líneas, así como los gastos para la prestación de servicios y el arreglo de desperfectos en la Ciudad Lineal se redujeron drásticamente, con lo que la visión de una urbanización permanentemente inacabada, sucia y embarrada en época de lluvias, y pobremente iluminada no era irreal" (López, 2022: 439).*

Dolores Brandis y Rafael Mas elaboraron un minucioso estudio sobre la evolución de la práctica inmobiliaria desplegada por la CMU con resultados que permiten esbozar las causas del fenómeno que describe López Rodríguez y que habrían dejado huella en el paisaje. La larga duración de la compañía fundada por Soria y la diversificación de actividades económicas que involucró representan un contexto que obligadamente remite a la complejidad. Los autores centran el análisis en el periodo 1894-1931, eligen el asunto inmobiliario y excluyen de su estudio lo relacionado con tranvías, aguas y electricidad. El universo de acción territorial trabajado por la empresa trascendió a la primera barriada de Ciudad Lineal, dado que existió una segunda en la que se comercializó suelo sin prolongar el modelo lineal y nueve pequeños polígonos situados al este y sur de la ciudad, generalmente a bordo de carreteras, por ejemplo, la Aragón-Canillejas o como caso puntual la Colonia Alfonso XIII. Este dato contribuye en la comprensión de la versatilidad de la CMU.



Figura 15. Arturo Soria monumentalizado sobre el eje que lleva su nombre mira el paisaje denso que contraviene uno de sus planteamientos centrales "que no vivan unos encima de otros". Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

En torno a los cambiantes mecanismos financieros, para nuestro efecto es relevante saber que la CMU funcionaba principalmente como un establecimiento financiero:

> *"bastó un ligero estancamiento de los ingresos y un aumento de los gastos para que la compañía previendo la imposibilidad de hacer frente a sus compromisos operara por la suspensión de pagos en agosto…Soria quiso evitar a toda costa la quiebra y la solución dada a la suspensión de pagos consistió en un proyecto de convenio que la mayoría de los acreedores suscribió, pero no entró en funcionamiento hasta 1919 (Brandis & Mas: 45-46).*

La crisis de la firma había estallado en 1914 entre sus efectos se cuenta la imposibilidad de ejecutar el proyecto de la segunda barriada que se extendería a Vallecas. La cabal comprensión del tropiezo implica tomar en cuenta la situación derivada de la Primera Guerra Mundial. El mundo financiero, hipersensible a los acontecimientos geopolíticos se situó como un factor externo, aunque nada despreciable. Sobre Ciudad Lineal pudieron aflorar síntomas negativos derivados de las insanas finanzas, lo cual concordaría con el balance de Antonio Rodríguez recién citado. Una vez declarada la suspensión de pagos, en un intento por remontar la situación se aplicó, entre otras medidas, el canje de solares edificables por valores adeudados a los acreedores, quienes tuvieron la opción de elegir entre las unidades disponibles "el canje comenzó a tener lugar nada más aprobado el convenio, en 1919, y se desarrolló a gran velocidad" (Ídem: 46-47). Dolores Brandis y Rafael Mas añaden:

> *"los terrenos entregados no tenían por lo general las condiciones de urbanización (vialidad, agua, luz) que hasta entonces habían sido norma en los terrenos vendidos por la CMU". "Ello, unido a su localización periférica provocó que los terrenos tuvieran una considerable dificultad para ser revendidos...la señal más clara de este hecho lo constituye que en tales terrenos solo se edificaría en los años 40-50" (Ídem: 47).*

Habría operado una coyuntura negativa en cuanto a las condiciones físicas de Ciudad Lineal, pero ello no necesariamente debería ser entendido como una crisis o deterioro en los términos narrados en *El Chalet de las Rosas*. El argumento hipotético es que a pesar de la crisis financiera entre 1914 y algunos años subsecuentes el grado de edificación, urbanización y ocupación de Ciudad Lineal sostenían un tejido social medianamente consolido dentro de un perímetro urbanísticamente inacabado, el camino andado implicaría procesos de cohesión social y resiliencia productores de ciudadanía barrial lo que no excluye la existencia de conflictos, hecho presente en toda comunidad. Nuevamente acudimos a Armando López para nutrir la articulación entre la ciudad material y la ciudad de papel magistralmente construida por Ramón:

> *"No parece que existiera ningún motivo extraliterario para que ese autor eligiese ajustar cuentas de esa manera, simplemente parece que eligió este escenario real –y que en verdad sufría un cierto grado de abandono– para la trama de la novela, y la descripción de un entorno desolado y la exageración de lo melancólico de su ambiente como para llegar a inducir al asesinato fue un recurso estilístico que tampoco fue extraño en la producción literaria de Gómez de la Serna" (López, 2022: 439).*

Por su parte, Brandis García (1949-2023), experta en el estudio inmobiliario de Ciudad Lineal publicó cuatro décadas después de su estudio seminal una valoración construida desde una óptica cultural que resalta aspectos positivos sin que ello neutralice otros ángulos de observación:

> *"En los años veinte el paisaje de la Ciudad Lineal vive uno de sus mejores momentos. Las construcciones van rellenando las calles y el arbolado de los espacios públicos y privados adquiere una gran presencia difícil de pasar por alto" (Brandis, 2022: 310).*

El imaginario narrado y configurado física y socialmente que se derivó de la iniciativa planificadora de Arturo Soria en buena medida era una realidad, valoración ciertamente relativa cuando recordamos que del plan original apenas se consiguió concretar el 10 por ciento, mas sin embargo vino a impulsar una manera distinta de

hacer ciudad. Por desgracia, el urbanismo depredador y especulativo se encargó de casi borrar del mundo tan singular proeza urbanística. Con poco éxito durante la década de 1960 se alzaron voces de denuncia contra la piqueta "su estado actual es como para avergonzar" (De Terán, 1968: 47). De ser un barrio periférico fue ganando centralidad conforme Madrid mutaba a escala metropolitana.

Las calles pasan al dominio municipal y las ordenanzas municipales autorizan cambios morfológicos como mayor ocupación del suelo y edificabilidad, se levantan bloques en altura con lo cual se traiciona la baja densidad con una oferta orientada a clientes de alto poder adquisitivo. La arteria central se destina al tráfico rodado y las fincas originales van desapareciendo, con escasas excepciones. La concentración de parcelas facilita la instalación de equipamientos religiosos, hospitalarios y escolares que rompen con la escala preexistente y se desdibuja la estructura social y el despejado paisaje que prevaleció durante la primera mitad del siglo XX. Pese a ello el perímetro presenta a la fecha buena calidad ambiental, condición que en parte es herencia del modelo fundacional.

La casa conocida como Chalet de las Rosas fue documentada por David Miguel Sánchez. Se ubicada en la manzana 83, en Agastia 116, a unos pasos de la estación del Metro Arturo Soria. La pregunta obvia es si Ramón Gómez de la Serna tomó prestado el nombre para inspirar o al menos titular su novela o, por el contrario, si a raíz de la publicación de *El Chalet de las Rosas* la construcción adoptó ese nombre. Sánchez (2022: 244) comenta que la finca "se construyó hacia 1920 esta vivienda que ocupaba gran parte de la parcela. Años más tarde se añadieron algunos metros sumando un total de 500, conservándolos en la actualidad".



Figura 16. El Chalet de las Rosas del Madrid real. Derribado recientemente, se conserva el cerramiento con remates, las rejas y su puerta estilo *art nouveau* de hierro. Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, 2025.

La relación entre casa y la novela misma puede incluso leerse entre líneas en *El Chalet de las Rosas.* Ciudad Lineal solía ser objeto de las "excursiones más insospechadas" realizadas en día domingo "gentes que van atontadas" …parece que van perdidas y que llevan la mirada eclipsada…Parece que buscan en el título del Chalet el nombre de una novela que han leído" (Gómez, 1988: 191). Una visita al lugar, realizada en octubre de 2025 permitió constatar, con sorpresa, que El Chalet de las Rosas identificado por Sánchez fue derribado, hecho que ocurrió en 2020, aproximadamente, según comentó un vecino quien también informó que hacía dos décadas que la casa permanecía en estado de abandono.

A manera de conclusión

El Chalet de las Rosas de Ramón Gómez de la Serna es una pieza literaria que representa paisajes urbanos, retórica cargada de significados opuestos a los principios con los que fue concebida la Ciudad Lineal madrileña, proyecto innovador dirigido por Arturo Soria y Mata. Mientras que en el nuevo espacio ubicado en el extrarradio se procuraba remontar problemas sociales y ambientales en la novela se mostraba como un lugar lúgubre, un paisaje deleznable: visiones enfrentadas, utopía en el mundo real y distopía en la república de las letras.

El análisis efectuado consistió en realizar comparaciones entre la novela y Ciudad Lineal entendida como estructura material cuyo desarrollo se valió de estrategias de corte empresarial orientadas a la regeneración social y la formación de un perímetro capaz de conjugar en un mismo espacio las ventajas del campo y la ciudad, aplicar un modelo racional de urbanización y ofrecer solución a las necesidades de locomoción mediante un tranvía que conectaba con las áreas centrales de Madrid. La contraimagen literaria de la ciudad realmente existente puede ser leída como una tensión provocadora de reflexiones sobre las diversas maneras de entender el mundo y construir ciudadanía. En el argumento de Gómez de la Serna se revela la distinción entre el perímetro histórico de Madrid y una periferia como sectores mutuamente excluyentes, casi irreconciliables. A cada uno corresponden atributos positivos o negativos según convenía a propósitos específicos, donde el escritor veía los positivos Arturo Soria los percibía negativos y viceversa.

En el entramado literario la muerte ocupa un lugar central al grado de constituir un sendero por donde el protagonista hegemónico, don Roberto Gascón transita permanentemente y retroalimenta las representaciones de paisaje. Por su parte Arturo Soria abordó en sus ensayos el tema de la muerte desde una perspectiva científica, la muerte como efecto del déficit de higiene y la prevalencia de enfermedades infecciosas

en la ciudad vieja, problema que fundamentado en evidencias estadísticas generó una etiqueta de desprestigio "Madrid era conocida como la ciudad de la muerte" (Maure: 1991: 91). El contrasentido es obvio, la muerte real como fenómeno sanitario se ubicaba en la ciudad central mientras que Gómez de la Serna la anclaba, como patología social en la Ciudad Lineal.

Las miradas diferenciadas de Gómez de la Serna y de Arturo Soria no corresponden a un antagonismo personal, se trata más bien de puntos de vista que reflejan la diversidad de miradas y el papel del urbanismo y del arte literario en la creación de imaginarios. Estaríamos ante una disputa impersonal librada en un universo ideológico construido a partir de un lugar real. Arturo Soria concentró esfuerzos en dar vida a una ciudad ideal que mira al futuro, para justificarla expuso los inconvenientes de la ciudad histórica: especulación urbana, problemas sanitarios y de transporte. Gómez de la Serna creo un espejo de esa realidad, utilizó la palabra para construir una narrativa orientada a exaltar los inconvenientes de un espacio que su artífice considera modélico o visto de otra manera, el escritor recurrió a sus letras como argumento demoledor.

Lo relevante son los significados que ambas visiones representan. Constituyen una herencia cultural y memoria histórica en las acepciones del urbanismo, el patrimonio edificado y literario. Arturo Soria y Gómez de la Serna representan figuras señeras que centraron la atención en territorios y paisajes, como profesionales rompieron moldes, hicieron las cosas "de otra manera". En la traza urbana de Madrid, a modo de firma territorial de Arturo Soria se dibuja el alargado plano de Ciudad Lineal, ya desprovista de la casi totalidad de su patrimonio edilicio y de otro lado en el cosmos literario pervive la fenomenal caracterización de *El Chalet de las Rosas*. Con el paso del tiempo el poder de la palabra ramonista ha resultado menos mortal que los tranvías y los ladrillos lienalistas, en algo habrá influido la tinta roja.

Bibliografía:

Bonet Correa, Antonio: "Paisaje urbano, ciudad lineal y masonería", *Ciudad y Territorio,* 3/91, No. 89, 1991, pp. 247-269.

Brandis García, Dolores y Rafael Más Hernández: "La Ciudad Lineal y la práctica inmobiliaria de la Compañía Madrileña de Urbanización (1894-1931)", *Ciudad y Territorio*, *revista de ciencia urbana*, 3 / 81, 1981, pp. 41-76.

Brandis García, Dolores: "La futilidad de las vivencias y experiencias de un paisaje excepcional. La Ciudad Lineal de Arturo Soria, en Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (Ed.): *El paisaje. Vivencias y experiencias*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2022, pp. 299-331.

Cabañas Alamán, Rafael: *Fetichismo y perversión. En la novela de Ramón Gómez de la Serna,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

Camón Aznar, José: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Collins, George R.: *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

Compañía Madrileña de Urbanización: *Ciudad Lineal*, Número 120, 1902.

Compañía Madrileña de Urbanización: *Madrid, Ciudad Lineal*, Madrid, 1911.

Compañía Madrileña de Urbanización: *Guía de Ciudad Lineal*, Madrid, 1928.

Del Rey Briones, Antonio: *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Verbum, 1992.

Fernández, Pura: "El epistolario de Ramón Gómez de la Serna a Joan Merli (1942-1950): hacia los *libros creados*", *Bolletin of Spanish Studies*, Volume LXXXVIII, Numbers 7-8, 2011, pp. 287-298.

Flórez, Rafael: *Ramón de Ramones (El libro del centenario)*, Madrid, Editorial Bitácora, S.A, 1988.

García de la Concha, Víctor: "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", en *Cuadernos de Investigación Filológica*, Vol. 3, 2013, pp. 63-86.

García Hernández, Ramón & Jesús Calvo Barrios: *Arturo Soria, un urbanismo olvidado,* Madrid, Junta Municipal del Distrito de Ciudad Lineal, 1981.

Gómez de la Serna, Ramón: *El Chalet de las Rosas*, Valencia, Editorial Sempere, 1923.

Gómez de la Serna, Ramón: *Il Casino delle Rose*, Traducción Giulio De Medici, Milán, Edizioni Corbacco, 1928.

Gómez de la Serna, Ramón: *El turco de los Nardos*, Madrid, Editorial La Novela Actual, 1943.

Gómez de la Serna, Ramón: *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948.

Gómez de la Serna, Ramón: *El Chalet de las Rosas*, Barcelona, José Janés Editor, 1948.

Gómez de la Serna, Gaspar: *Ramón,* Madrid, Taurus, 1963.

Gómez de la Serna, Ramón: *La Quinta de Palmyra, El Chalet de las Rosas, Estudio preliminar a cargo de Dña. María Martínez del Portal*, Barcelona, Bruguera, 1968.

Gómez de la Serna, Ramón: *El Chalet de las Rosas*, Madrid, Ediciones del Centro, Colección Clásicos Madrileños, 1975.

Gómez de la Serna, Ramón: *Ismos,* Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección de Bolsillo Punto Omega, 1975.

Gómez de la Serna, Ramón: *Explicación de Buenos Aires [1948]*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

Gómez de la Serna, Ramón: *La quinta de Palmira*, *El chalet de las rosas,* Barcelona, Bruguera, 1982.

Gómez de la Serna, Ramón: *Retratos de España*, Barcelona, Ediciones B. Libro amigo narrativa, 1988.

Gómez de la Serna, Ramón: *El Chalet de las Rosas*, Francisco Gutiérrez Carbajo (Ed.) Madrid, Editorial Castalia, Comunidad de Madrid, 1997.

Gómez de la Serna, Ramón: "El Chalet de las Rosas", en *Obras Completas*, Tomo IX, Ioana Zlotescu (Ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1997.

Gómez de la Serna, Ramón: "Nostalgias de Madrid" [1956], en *Obras Completas*. Tomo XV, Ioana Zlotescu (Ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

Gómez de la Serna, Ramón: *La sagrada cripta de Pombo [1923]*, Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999.

Gómez de la Serna, Ramón: *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, 2017.

Gómez de la Serna, Ramón. *Madrid en Ramón*. "Recreos". La Tribuna (07 de agosto de 1919). Edición, trascripción, introducción, notas e índices de Eduardo Alaminos López. Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Museo de Arte Contemporáneo: Página Web del Museo, 2024, pp. 555-557.

Gómez de la Serna, Ramón. *Madrid en Ramón*. "La sirena de Madrid". La Tribuna (28 de noviembre de 1919). Edición, trascripción, introducción, notas e índices de Eduardo Alaminos López. Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Museo de Arte Contemporáneo: Página Web del Museo, 2024, pp. 203-204.

Gómez de la Serna, Ramón. *Madrid en Ramón*. "Ya hace un año". La Tribuna (14 de febrero de 1920). Edición, trascripción, introducción, notas e índices de Eduardo Alaminos López. Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Museo de Arte Contemporáneo: Página Web del Museo, 2024, pp. 345-348.

Gómez de la Serna, Ramón. *Madrid en Ramón*. "Los recreos de verano y las cenas de Rosales". La Tribuna (26 de julio de 1920). Edición, trascripción, introducción, notas e índices de Eduardo Alaminos López. Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Museo de Arte Contemporáneo: Página Web del Museo, 2024, pp. 563-566.

Gómez Yebra, Antonio: "Introducción" en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*. Madrid, Castalia, 1994, pp. 7-54.

Gutiérrez Carbajo, Francisco: "Introducción biográfica y crítica" en Ramón Gómez de la Serna, *El Chalet de las Rosas,* Madrid, Editorial Castalia, Comunidad de Madrid, 1997, pp. 9-45.

Lacarta, Manuel: *Madrid y sus literaturas. Del modernismo y la generación del 98 a nuestros días*, Madrid, Ediciones La Librería, 2002.

López Rodríguez, Armando: *Arturo Soria y la ciudad lineal. El sueño de un rebelde*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca de la Memoria, 2022.

Martínez del Portal, María: "Estudio preliminar" en Gómez de la Serna, Ramón, *La Quinta de Palmyra, El Chalet de las Rosas*, Barcelona, Bruguera, 1968, pp. 9-30.

Maure Rubio, Miguel Ángel: *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.

Maure Rubio, Miguel Ángel: "La Ciudad Lineal: el nacimiento de una revista", *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, XXIX (111), 1997, pp. 11-29.

Navascués Palacio, Pedro: "La Ciudad Lineal", en *Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, pp. 1012-1120.

Paz, Octavio: "Ramón Gómez de la Serna [1971]", en Biblioteca de México, No. 91-92, 2006, pp. 31.

Reyes, Alfonso: *Tertulia de Madrid*, México, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral, 1950.

Rueda Laffond, José Carlos: "El desarrollo de la ciudad y la política urbanística", en Antonio Fernández García (Dir.) *Historia de Madrid*, 1993, pp. 579-601.

Sánchez Fernández, David Manuel: *Un paseo por la Ciudad Lineal [2010]*, Madrid, ediciones La Librería, 2022.

Soria y Mata, Arturo: *Tratados de urbanismo y sociedad,* Madrid, Clan Editorial, 2004.

Soria y Mata, Arturo: "La línea recta", en *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, George R. Collins y Carlos Flores (Dir.), Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968, pp. 163-164.

Soria y Puig, Arturo: "Estudio biográfico" en *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, George R. Collins y Carlos Flores (Dir.), Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968, pp. 79-147.

Suárez, Luis: *Confesiones de Diego Rivera*, México, Distrito Federal, Ediciones Era, 1962.

Terán, Fernando de: *La ciudad lineal. Antecedente de un urbanismo actual*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1968.

Umbral, Francisco: *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Verne, Julio: *Los quinientos millones de la Begún [1879]*, Madrid, Editorial Debate, Biblioteca de la Aventura, 1982.

Enlaces web

https://legadoarturosoria.es/la-cronica-negra-de-la-ciudad-lineal/. Consulta realizada el 13 de diciembre de 2025.

PAISAJES Y LUGARES EN *UNA PALABRA TUYA*, DE ELVIRA LINDO

Elia Canosa y Ángela García
Universidad Autónoma de Madrid

El interés de seleccionar esta autora, Elvira Lindo, y esta novela, *Una palabra* tuya, reside en la combinación de dos componentes de su trabajo que ella ha hecho explícitos en numerosas entrevistas: el feminismo y el barrio. Nos hemos planteado, a partir de estas dos premisas, el análisis de la geografía literaria compuesta en una de sus mejores obras, en la que las emociones se concentran en dos mujeres y la mayor parte de su desarrollo se realiza en barrios tradicionales madrileños. Otros dos elementos que desempeñan papeles esenciales en la novela también fueron esenciales para su elección: los paisajes, determinantes de la personalidad y las reacciones de los personajes, y la basura, mediadora para comprender lo que somos o fuimos y constructora de la memoria de paisajes pasados u ocultos.

Nuestro objetivo principal es entender los paisajes de la novela y, en segundo lugar, y en la medida de lo posible, su contribución a la construcción del paisaje madrileño de los barrios tradicionales. También contemplamos como tercer objetivo, su uso como fuente para recrear lugares y paisajes desaparecidos o transformados como por ejemplo por la intervención en Madrid Rio. Es decir, queremos abordar los tres aspectos contemplados por las geografías literarias más clásicas.

Queremos puntualizar que esta es una primera aproximación al análisis de la geografía literaria de una autora. Para profundizar en este tema, sería imprescindible el análisis de todas las obras cuya acción discurre en esta ciudad, incluidas las ocho novelas de *Manolito Gafotas*, desarrolladas en Carabanchel Alto (1994-2012), donde incluso hay un parque en el área de crecimiento más reciente que lleva su nombre. Quizá más adelante lo llevaremos a cabo, baste ahora esta reflexión preliminar e iniciática.

1. La autora y su obra

Para el correcto entendimiento de la novela y sus paisajes, es indispensable entender al autor conectando sus vivencias y sus conocimientos con los lugares concretos. Elvira Lindo Garrido nace en Cádiz en 1962 y vive en diferentes provincias (Málaga, Alicante, Tarragona y Mallorca entre otras) hasta trasladarse a los 12 años con su familia a Madrid. Aquí ejercerá la mayor parte de su labor profesional, caracterizada por su carácter polifacético. Es reportera, novelista, cronista en prensa, ensayista, guionista de cine y de programas culturales o humorísticos, ha sido actriz y locutora. Desde 2001 colabora en El País y desde 1990 en la Cadena SER, en diferentes programas con distintos formatos. Su página web oficial (Lindo, s.f.) informa en detalle tanto de su biografía como de sus publicaciones o de otras actividades. Como complemento, contamos con el trabajo de Cazorla (2023) que profundiza en las raíces de su trabajo como escritora, el peso de la familia y sus vivencias personales.

Hemos sintetizado en el cuadro 1 su actividad. Hay que destacar, en sus inicios, su éxito con la literatura infantil, con la que comienza su trayectoria profesional: en este marco, es necesario hacer una mención expresa de la serie de Manolito Gafotas, iniciada como guion radiofónico en 1987 y desarrollada entre 1994 y 2012, como novela, con 8 volúmenes en total. Por su creación recibe el premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1998. Además de estos relatos, escribe la serie *Oliva*, 7 volúmenes de 1996 a 1997 y *Otros cuentos* (Bolinga, 2002).

La proyección de la serie de *Manolito Gafotas* ha sido enorme, sirviendo de base a una serie en antena 3, de 13 episodios, emitida en 2004 y previamente, en 1999, a una película dirigida por Miguel Albaladejo, que estuvo nominada a un Goya al mejor guion adaptado. Como ha señalado Yanqi Song, una de las mayores estudiosas de la obra (2021: 8), esta serie de novelas *ofrece un collage literario, geográfico y emocional de Madrid y del barrio de Carabanchel Alto a finales de siglo XX, proponiendo una lectura de la identidad geográfica, social y cultural de sus espacios urbanos*. Las ilustraciones de Emilio Urberaga, colaborador permanente en las publicaciones, siempre han apoyado la construcción de los personales y los paisajes en las novelas de Manolito Gafotas. Más allá de los lugares, la serie ha interesado por su exposición del lenguaje de barrio (Pérez Vicente, 2016) y su reflejo de la familia (Oropesa, 2003) y la cultura popular (García-Alvite, 2008).

Sólo un ejemplo sirve para respaldar su trascendencia en la construcción cultural de los paisajes urbanos. La imagen del Parque del Ahorcado, inmediato al barrio de Manolito Gafotas en Carabanchel Alto, creada por Elvira Lindo y dibujada por Urberaga es tan potente que han sido usadas por los vecinos para impulsar la construcción de un parque homónimo junto a la M-40, en el PAU de Carabanchel. Tras décadas de demandas vecinales, los vecinos comenzaron a realizar plantaciones anuales de árboles en 2003 en el área dónde se había proyectado el parque en 1999 (figura 1).

Cuadro 1. Actividad profesional de Elvira Lindo

Infantil y juvenil	**Narrativa**	**Ensayo / crónicas /viajes**
Serie Manolito Gafotas (ilustrado por Emilio Urberuaga) 2012, Mejor Manolo, Seix Barral 2002, Manolito tiene un secreto, Alfaguara 1999, Manolito on the road, Alfaguara 2000, Todo Manolito, Alfaguara 1999, Yo y el imbécil, Alfaguara 1997. Los trapos sucios de Manolito Gafotas, Alfaguara 1996, Cómo molo: otras aventuras de Manolito Gafotas, Alfaguara 1995, Pobre Manolito, Alfaguara 1994, Manolito Gafotas, Alfaguara 1997, Manolito gafotas en la radio, Alfaguara (audiolibro)	2023, En la boca del lobo, Seix Barral 2020, A corazón abierto, Seix Barral 2018, 30 maneras de quitarse el sombrero, Seix Barral 2010, Lo que me queda por vivir, Seix Barral **2005, Una palabra tuya, Seix Barral** 2002, Algo más inesperado que la muerte, Alfaguara 1998, El otro barrio, Ollero y Ramos	2016, Tinto de verano (recopilación), Fulgencio Pimentel 2015, Noches sin dormir: último invierno en Nueva York, Seix Barral 2011, Don de gentes, Alfaguara 2011, Lugares que no quiero compartir con nadie, Editorial Seix Barral 2005, El príncipe encantado, A. Asppan 2003, Tinto de verano 3: otro verano contigo, Aguilar 2002, Tinto de verano 2, Aguilar 2001, Tinto de verano, Aguilar 2000, Ser mujer, Temas de Hoy 1996, Más de
	Teatro	
	2019, El niño y la bestia 2004, La sorpresa del roscón 1996, La Ley de la Selva	
Serie Olivia (ilust. por E. Urberuaga)	**Guiones**	**Prensa. Colaboraciones**
2010, Tres cuentos de Olivia, SM. 1997, La abuela de Olivia se ha perdido, SM. 1997, Olivia no quiere bañarse, SM 1997, Olivia no quiere ir al colegio, SM 1997, Olivia no sabe perder, SM. 1997, Olivia tiene cosas que hacer, SM 1997, Olivia y el fantasma, SM. 1996, Olivia y la carta de los Reyes Magos, SM	2023, Alguien que cuide de mí (directoras Féjerman y Lindo) 2014, La Vida Inesperada, con Jorge Torregrosa (director) **2008, Una palabra tuya, con Ángeles González-Sinde (directora)** 2000, Plenilunio (adaptación novela de Antonio Muñoz Molina), con Manuel Uribe (director) 2000, El cielo abierto, con Miguel Albaladejo (director) 2000, Ataque verbal, con Miguel Albaladejo (director) 1998, Manolito Gafotas, con Miguel Albaladejo (director) 1998, La primera noche de mi vida, con Miguel Albaladejo (director) 1990, Guionista en Tele 5, TVE	2000, colaboraciones: Tinto de Verano, Otro verano contigo y El mundo es un pañuelo 2001, El País, Don de Gentes (columna dominical) 2001, El país, columna miércoles. Revista Elle (artículo semanal)
Otros cuentos		**Radio. Colaboraciones**
2005, Recuerdos sobre ruedas, Parramón (Luis Tinoco, ilustrador) 2000, Amigos del alma, Alfaguara (Emilio Urberuaga, ilustrador) 2000, Bolinga, Proyecto Sur de Ediciones (Emilio Urberuaga, ilustrador) 1999, Charanga y Pandereta (Cuentos solidarios)		1981, Radio Cadena. 1987, Crea al personaje Manolito Gafotas, Radio Nacional España Locutora, guionista, Radio Nacional España Colaboradora en La Ventana, Cadena Ser 2010-2012, Asuntos propios

Fuente: Bibliografía citada.



Figura 1. Parque del Ahorcado en Carabanchel. Fuente: Fotografía Asociación de Vecinos de Carabanchel Alto (2019 Carabanchel.org). Dibujos de Emilio Urberaga en Lindo, E. (1994).

En 2006 inauguraron oficiosamente el parque con el nombre de Manolito Gafotas. Elvira Lindo acudió invitada para respaldar sus reivindicaciones. Hasta 2022 no se realizaron oficialmente las primeras obras y la inauguración definitiva ha tenido lugar en 2025. Durante todo ese tiempo se han mantenido las movilizaciones y las protestas y Manolito Gafotas se ha convertido en el emblema de todo el proceso (de la Cruz, 2025)

Mayor reconocimiento literario ha tenido su narrativa adulta, iniciada en 1998 con la novela *El otro barrio*. Sigue en 2005 *Una palabra tuya* (Premio Biblioteca Breve), continúa con *A corazón abierto*, de 2020, autobiográfico, y *En la boca del lobo*, de 2023, una novela fabulada sobre relaciones padres e hijos, en el Rincón de Ademuz.

A estas obras hay que sumar la recopilación de artículos publicados en prensa como libros con los títulos de *Tinto de verano*, 2001, 2002 y 2003, *Don de gentes* en 2011 y *30 maneras de quitarse el sombrero* en 2018.

Su carrera literaria ha estado, desde los años noventa, muy ligada al mundo audiovisual, primero como guionista de televisión y más tarde como escritora de guiones cinematográficos. Destaca la colaboración con el director Miguel Albadalejo, con quien elabora varios guiones de sus películas, empezando por *La primera noche de mi vida* estrenada en 1998. Un año después Lindo colaboraría con Albadalejo en el guion para la adaptación al cine de la, hasta ese momento, obra más famosa de la escritora, *Manolito Gafotas*, así como en la menos conocida película *Ataque Verbal* y poco después en la exitosa *El cielo abierto*, estrenada en el año 2000. Al mismo tiempo trabajó con Antonio Muñoz Molina en la adaptación de la obra *Plenilunio* para la película del mismo título dirigida por Imanol Uribe, y catorce años más tarde se estrenó *La vida inesperada* dirigida por Jorge Torregogrossa con guion de la escritora. Su relación con el cine se ha estrechado en los últimos años, con su trabajo como directora y guionista, junto a Daniela Féjerman, de la película *Alguien que cuide de mí*, estrenada en 2023. Su filia cinematográfica se completa con múltiples apariciones pantalla, en general breves, en algunos de estos títulos y en otros de amigos y conocidos.

2. Lugares y paisajes: el barrio, los barrios

Del análisis del conjunto de sus novelas, las cuatro primeras cuyo desarrollo es en Madrid, además de las 8 de Manolito Gafotas, que tienen lugar también en la capital, queremos destacar varias reflexiones sobre tres asuntos centrales que marcan su producción: sobre su entendimiento de la ciudad de Madrid, sobre la prioridad de sus representaciones y concepciones de territorio y barrio, frente a los lugares concretos en los que se produce la acción y la importancia de su propia vida y sus vivencias en la construcción de las tramas.

2.1. *Sobre la ciudad de Madrid*

Elvira Lindo posee un **conocimiento profundo** de los barrios de la periferia madrileña. Como hemos señalado, en 1973, a los 12 años, se traslada con su familia a vivir Madrid, al barrio de Moratalaz, donde sus padres habían comprado un piso (les toca la lotería al nacer ella) donde reside hasta el final de sus días su padre. Trabaja desde 1981 como reportera de Radiocadena Española visitando barrios de la periferia: entrevista a madres contra la droga, va al pozo del Tío Raimundo, asiste al realojo del Pozo del Huevo en el ruedo de Sainz de Oiza, entrevista a luchadoras antifranquistas, etc. Conoce la ciudad, porque la ha caminado: sabe de los lugares, de los barrios, **porque anda mucho**. Como ella misma ha señalado (Lindo, 2019): *andar ha sido mi forma de conocer el espacio. Las ciudades donde no se anda se mueren de pena. Se*

muere el aire por el humo de los coches y se reduce la posibilidad de aventura y de encuentro con otros seres humanos. Yo fui una niña de barrio gracias a que iba a mi colegio andando, a mi querida biblioteca, al cine con mis amigos; fui una chica de barrio porque anduve muchas veces de mi trabajo a casa, aunque hubiera de cruzar varios barrios y algún descampado.

El segundo aspecto a destacar es la **contraposición permanente entre centro y periferia** que recoge sus novelas. La M-30 hace de barrera y frontera. En el pregón que realiza en 2019 para las fiestas de San Isidro en Madrid, en el que desgrana su entendimiento de la ciudad, sus referencias más claras y las claves de su identificación como madrileña, señala cómo su padre enseñaba las vistas desde el piso de Moratalaz: *Y sí, ahí estaba, más allá de los descampados que recorrían la carretera de Valencia se intuía tras la bruma una vida urbana incesante, que poco tenía que ver con la monotonía de nuestro barrio solo alterada por los juegos de los niños. Nosotros llamábamos Madrid a los edificios que quedaban más allá de la M-30. Y la visitábamos en contadas ocasiones, para ver la iluminación de Navidad o para comprar el equipo de ropa para el verano. Madrid era para nosotros el lugar donde comprábamos algo especial y donde merendábamos luego en esas cafeterías modernas y peliculeras que fueron desaparecieron de la Gran Vía para dejar espacio a las franquicias* (Lindo, 2019).

En tercer lugar, destacamos su **entendimiento de Madrid como una suma de barrios**. Cuando sale a trabajar en 1981 como reportera de la radio descubre: *que en el centro que yo había imaginado electrizante y peliculero coexistían unos pequeños barrios cosidos a otros, como un enjambre o un laberinto, tenían esos barrios centrales un aire inesperado de ambiente pueblerino, en los que todavía las viejas salían en bata a hacer la compra y había abuelos que se asomaban en camiseta al balcón. Todo eso mezclado y alterado por el aluvión ochentero de las tribus urbanas, que coincidió con el momento en que comencé a trabajar en la radio* (Lindo, 2019). La ciudad es entonces una suma de barrios. No hay un único paisaje ni un único referente. Es el conjunto de los lugares, sus contrastes, sus límites, su coexistencia, los que construyen la ciudad. El barrio o mejor, los barrios, adquieren así un protagonismo central tanto en la ciudad como en su obra.

2.2. *Le interesan los territorios, los barrios, y menos los lugares concretos*

Los barrios son marcos, determinantes y caracterizadores de la acción en la obra de Elvira Lindo. Los barrios de Madrid, en sentido amplio, constituyen el **espacio preferente** de las novelas de Elvira Lindo, especialmente los barrios del extrarradio y la periferia y los barrios se proyectan en sus personajes (Servén, 2012). Ella se siente

madrileña: *Y no es que te hubieras hecho de Madrid, es que ya eras Madrid, y te movías por los descampados y jugabas en los parques pelados de árboles con el mismo orgullo que si se tratara de un territorio histórico, adoptabas el acento del barrio imitando a los otros niños* (Lindo, 2019). Los barrios no son sólo *marcos de acción,* sino que sus paisajes, sus costumbres, sus tipos son *determinantes y caracterizadores de la misma* (Servén, 2012).

La autora recrea en los modismos y las palabras el lenguaje de los barrios. Es producto de un trabajo y un esfuerzo constante. Cuando le han preguntado su parecer ante las acusaciones de uso de un lenguaje excesivamente coloquial, de *mesa camilla*, ella ha respondido que *escribir con naturalidad me cuesta bastante trabajo* (Chierichetti, 2006)

El barrio tiene **una fuerza mítica** en esta autora. En cada ciudad que ha visitado, ha **reconocido** un barrio que era como el Moratalaz de su infancia: *Un barrio es, para un niño, el centro del mundo. Para mí lo era: yo tenía mi colegio, al cual los chiquillos como una bandada de pájaros; la panadería, a la que nos lanzábamos en tromba a la salida; la biblioteca pública, que hizo tantos niños lectores y el mítico cine Moratalaz, al que acudíamos los niños del barrio en aluvión los viernes por la tarde, a la sesión doble infantil, sin madres que nos protegieran ni maestras que nos pastorearan. Y, por supuesto, el polideportivo, donde pasábamos gran parte del verano, torrándonos, porque no había ni un árbol, y sorteando dignamente a los macarras que celebraban con escándalo y burricie el paso de las chicas camino del agua* (Lindo, 2019).

Ensalza el barrio de la periferia, de clase trabajadora, como un lugar de integración de muchas culturas, recién llegados de Extremadura antes y de Senegal ahora. Allí la gente va para quizá quedarse (Lindo 2019). Los barrios de la periferia caracterizan la mayoría de las novelas de Elvira Lindo, pero no están idealizados y desde luego tiene una visión crítica hacia la condescendencia con que *los progres*, desde los barrios céntricos, mitifican, por exótica o vital, la vida en la periferia. En *La otra vida* Lindo cuenta como verídica la anécdota apócrifa de Tierno Galván, cuando era alcalde y dijo que su lugar preferido para vivir era el bulevar de Vallecas. El protagonista piensa *váyase a vivir allí, ¿no le gusta tanto? Váyase a uno de los pisos que lo rodean, cámbielo por su pisazo del centro; que se vengan todos a los que se les llena la boca con "lo popular", porque el que es de aquí, en cuanto consigue un poco de dinero se larga a un lugar más ancho, a una casa con portero físico, sin patios interiores donde te ves obligado a saludar a un tío enfrente en pijama o donde puedes contar en las cuerdas de la ropa las veces que se ha cambiado la vecina de bragas, a un portal donde no se te meta un yonqui a ponerse lo suyo o tres chavalitos a pasarse una tarde de domingo dando por culo.*

A través del lugar, llega a la categoría de paisaje y a la conexión que tienen las personas y los lugares con los paisajes. Convencimiento de que cada uno llevamos nuestro Madrid, nuestro lugar, nuestro paisaje y nuestra novela (Lindo 2019). Habla del Madrid de la movida: el Penta, el Elígeme, el Rockola… los conoce, pero "aquel no era del todo mi paisaje. Yo pasaba las horas tontas jugando al billar con mis colegas de la radio en bares algo mortecinos y poco frecuentados por esos modernos a los que debía entrevistar por fuerza todos los días" (Lindo, 2019). Esa conexión es sobre todo con los lugares de la infancia pues *hay algo muy hondo en la relación entre tu infancia y las calles en las que creciste* (Lindo, 2019). Cita para ello a Max Aub: *uno es de donde ha hecho el bachillerato*. La patria, la cuna de cada uno de nosotros está e donde nos hemos abierto por primera vez al conocimiento y a las relaciones personales, donde hemos dado nuestros primeros paseos y hemos vivido la adolescencia.

A pesar de que existan referencias en esta y en otras obras, a lugares concretos, (puente sobre M-30, calle Condes de Barcelona, Urbanización Molino de la Hoz, calle Toledo, Pub Dickens) y barrios (Retiro, Chamberí, Pacífico Vallecas, San Blas, etc.) **las localizaciones precisas no le interesan** tanto como sus representaciones culturales. Preguntada Elvira Lindo sobre su conocimiento de Carabanchel, donde se desarrollan todas las novelas de Manolito Gafotas, convertidas en su bandera más internacional, contesta: *Para mí Carabanchel es la casa de Manolito, y eso es importantísimo porque yo tengo el barrio en mi imaginación. No hace falta que sea realista, ni que me refiera a lugares reales. Lo importante es que mi barrio inventado tenga sabor a barrio, y os aseguro que mi Carabanchel es auténtico y eterno. No hay otro mejor para mí, no hay otro para miles y miles de lectores* (Sierra, 2025).

2.3. *Su propia vida es, en parte, llevada a las novelas*

La publicación de *A corazón abierto* en 2020, una obra autobiográfica sobre sus padres, su infancia y los lugares donde vivió, nos permite identificar aspectos que pueblan, a partir de sus vivencias, sus novelas (figura 2).

Domina en su relato la existencia de un **padre de carácter fuerte**, extravagante, machista pero caballero, con el que mantuvo siempre una relación compleja y contradictoria. Acabó sus días en Moratalaz, en el piso que compraron cuando les tocó la lotería: *huyó de la soledad y vivió su pasión de conversar y de discutir sentado en un banco (siempre en el mismo banco) de una plaza del barrio familiar, en Moratalaz* (Cruz, 2013)

Tiene una relevancia similar su convivencia con una **madre enferma,** operada del corazón, desde que ella tenía 9 años. Muere cuando tiene 16 años, así que ha sido una

adolescente cuidadora. Cuando ella muere queda desamparada: *ha marcado mi vida la debilidad de mi madre*. Creía que podía salvarle la vida. Al morir estaba agotada (Navarro, 2025). Marca su personalidad: *y la escritora tuvo que cuidarla y distraerla. Eso le exigía seguir siendo niña. Hoy piensa que cuidar es entender* (Zabalbeascoa, 2020)

Por último, **escribe sobre mujeres** y de la gente de los barrios populares desde la cercanía de ser y haber estado allí. Le han llamado escritora costumbrista, ella lo recibe ya como una verdad de la que no puede escapar. En todo caso, sus personajes no son estereotipos, están llenos de desgarros (Cazorla, 2022: 121). Aborda cuestiones que se incluyen claramente en la literatura feminista: Antonio Cazorla (2022: 239) destaca que Elvira Lindo escribe consciente de su condición femenina, conociendo entonces *de primera mano, temáticas que una mujer conoce, al margen de su identidad sexual o de género, su procedencia y su estilo de vida*.



Figura 2. Elvira Lindo, de niña y en la actualidad. Abajo a la izquierda sus padres, Manolo Lindo y Antonia Garrido. Fuente: Fotografía actual en Lindo, 2025 y antiguas en Lindo (s.f.) https://www.elviralindo.com/blog/don-de-gentes/dia-del-padre/

3. La novela *Una palabra tuya*

La novela *Una palabra tuya* relata los últimos años de la relación entre dos amigas, cuyas vidas, complejas y difíciles, discurren en barrios del sur de Madrid (figura 3). Ambas se entienden diferentes y buscan, de formas distintas, la felicidad y su aceptación social. La protagonista-narradora es Rosario, que cuida a su madre con alzhéimer mientras la culpabiliza del abandono del padre cuando ella y su hermana aún eran niñas, de sus propias inseguridades y de su aparente fracaso vital. Sólo al final de la novela se desvelarán las falsedades y la verdad aflorará en un esfuerzo introspectivo que antes, ni la psicología ni la religión, habían sido capaces de conseguir. Su sanación vendrá de la mano de esa comprensión de los hechos y, de alguna forma, de la remisión de la culpa sentida por todo y por todos. Milagros es su contrapunto, una mujer diferente, con un carácter infantil y a veces grotesco. Tratada como una *monstrua* por sus compañeras de colegio, por su físico y sus actitudes, tampoco está bien considerada por los del trabajo, que comparte con Rosario.



Figura 3. Ediciones y reediciones de *Una palabra tuya*. Seix Barral 2006, 2008, 2010 y 2023. Círculo de Lectores 2006. Fuente: Imágenes de portadas disponibles en Internet.

Después de años sin verse, coinciden y será Milagros la que le abra las puertas a Rosario para dos trabajos sucesivos tras la pérdida del de limpiadora en una agencia de viajes que, tras muchos bandazos, había conseguido. El de acompañante en un taxi prestado por un pariente no les dura, por una mezcla de gasto de los pocos ingresos para disfrutar al momento, apatía y, realmente mala conducción. Ambas acaban en los servicios de limpieza municipales, y allí, en dos destinos sucesivos, barriendo una calle y un parque, es cuando discurre la mayor parte de la novela, con el uso de retrospectivas de forma regular que sirven para mostrar acontecimientos fundamentales de otros momentos.

Tres episodios constituyen los ejes fundamentales de la novela y tres lugares el entorno necesario para que sucedan:

En primer lugar, **el cuidado de la madre** de Rosario, perdida ya la cabeza, a la que es necesario dar de comer y lavar y a la que decide mantener encerrada con llave en un armario (lugar elegido previamente por la madre para sentirse segura) para poder tener relaciones sexuales con su novio. La casa, como la de Milagros, se convierte en paisaje íntimo, personal, que incorpora a través de los muebles y la decoración, los cambios en las protagonistas. Aquí Rosario recrimina a su madre y es donde la culpabiliza por su carácter y el tipo de vida a la que se ve abocada. Su incomprensión del odio sentido hacia ella le lleva a ver, tras su muerte y sus apariciones esporádicas en la casa, a ver a un psiquiatra, cerca de su barrio y al cura de la iglesia que frecuentaba su madre, buscando respuestas, y el perdón de paso, que no encontrará en ninguno.

En segundo lugar **el trabajo en la calle** como barrenderas. Las condiciones climáticas se unen a los lugares creando paisajes diferentes: agradables a veces, sucios y feos en otras ocasiones. Los bares, las luces, la basura, los vecinos, son las claves de la animación de los lugares. Las conversaciones entre Milagros y Rosario desvelan preocupaciones y juicios sobre personas y vivencias. Sentadas en bancos fumando, andando, a la ida o a la vuelta, siempre hablando, es cuando se muestra la excepcionalidad de Milagros: lesbiana incomprendida (Rosario dice que le gustan las mujeres porque quiere gustar a todos), solitaria pero ansiosa de cariño, vitalista marginada y rara, dependiente de Rosario, pero también su guía y su respaldo. En sus desplazamientos por la calle ven los mayores dramas humanos, narrados con cierto humor que reduce su carga dolorosa. Se encuentran con un hombre ahorcado, basuras que incluso les arrojan desde los balcones, desperdicios pobres de gente mayor claramente con pocos recursos o restos de botellones. Y se encuentran con un niño recién nacido aún vivo en un contenedor. Este es el detonante de la tragedia final para Milagros y el resurgimiento esperanzador de Rosario.

En tercer lugar, **el viaje para enterrar al niño** encontrado es iniciático y esperanzador. Es un viaje físico, a los paisajes de la infancia de Milagros, un pueblo perdido de Teruel, y también un viaje introspectivo de ambas protagonistas. Entenderemos el trauma infantil de Milagros, su madre suicidada tras la muerte de su padre, a la que deja en la silla del salón mientras prosigue con su vida de niña de 12 años, que nunca dejará. No tiene el periodo, no es *mujer*, no puede tener hijos. Por eso la oportunidad perdida ha sido esperanzadora y nefasta. Se quedará allí y también se suicidará. Para Rosario, todo es distinto. Ha entendido que su padre fue el que les engañó a todos, a su madre y a ella, él, con sus infidelidades, es el culpable de unas relaciones perversas con su madre y con los hombres. Ella espera la redención a través de su relación con Morsa, de quien tendrá un hijo.

4. Lugares y paisajes: el barrio, los barrios.

El acercamiento a los paisajes de la novela *Una palabra tuya* los realizaremos a partir de tres perspectivas: la veracidad de los lugares y los barrios transitados, la lógica territorial del relato (engarce sucesos-paisajes) y los lugares concretos narrados (a veces sólo su valor simbólico). Los tres asuntos será abordados a partir del mapa literario de la novela. Lo hemos considerado un instrumento de trabajo para conocer mejor la novela de Elvira Lindo. Pensamos, siguiendo a Franco Moretti (2002: 82), que los paisajes diferentes determinan *matrices narrativas* distintas: cada lugar tiene sus episodios específicos. Quizá no encontremos patrones ocultos o revelaciones de importancia en su análisis, pero nos ayudará a visualizar y organizar la información del texto (Bendoly, 2024, Dahan-Gaida, 2024). En esta obra concreta, los lugares y los paisajes, en sentido genérico, como prototipos, tienen relevancia. Su cartografía nos permitirá avanzar en el universo de Elvira lindo, apreciar anclajes y visualizar información relevante.

4.1. *La veracidad de los lugares y los paisajes*

En la novela, la experiencia de los lugares mencionados, las calles, los barrios, las avenidas transitadas, y la fuerte carga emocional de muchos de ellos, introducen paisajes claros y potentes, aunque, como hemos señalado, no siempre reales, pero sí verídicos. Los paisajes diferenciados son construcciones culturales que a veces debe hacer el lector. Los textos son visualizados por los lectores, de la manera señalada por Antoni Marí (2008): las imágenes surgen de su experiencia, de su imaginación y de su memoria, así como surgieron en la mente de la autora. Así pues, complementar con un mapa, con escenas del rodaje de la película, nos permitirán compartir componentes

esenciales del relato. Los paisajes madrileños donde discurren los dos últimos años de las protagonistas, así como los de la infancia en un pueblo de Teruel de Milagros.

Las contradicciones en los lugares que aparecen en el texto no son muchas, aunque sí las vaguedades mostradas: La primera calle que les encargan limpiar a Rosario y Milagros se denomina en el libro Condes de Barcelona (distrito de Carabanchel, barrio de Canillas, de apenas 100 m de longitud), pero la emplaza en el Barrio de Pacífico y la caracteriza como larga, en la que Rosario puede contar el número de papeleras que limpia por cada 5 minutos. Se trata sin duda de Ciudad de Barcelona, eje principal del barrio y de casi 2 Km de extensión, más acorde a los tiempos del relato. Tampoco son fácilmente reconocibles el centro de salud o la iglesia a las que acude Rosario, sobre las que sólo indica que había que cruzar *el puente de la M-30*. Los cambios acaecidos con la construcción de Madrid Rio, entre 2006 a 2012, han sido drásticos y esos lugares ya no existen, si es que alguna vez lo hicieron. Tampoco hay precisión en el cementerio donde está enterrada la madre de Rosario, claramente en Saelices (Lindo, 2005:110) cuando acuden al entierro, pero confundido con La Almudena al hablar de las visitas o el recuerdo de su padre (Lindo, 2005:222).

En esta novela, como en los cuentos de Bukowski estudiados por Brousseau (2022) el topos, el lugar concreto, no tiene tanta relevancia como la chora, una espacialidad indeterminada, *una matriz que informa, anima, canaliza e incluso modela los diversos procesos que actúan, a través de ellos, sobre los individuos*. En ausencia de lugares precisos tenemos su concepción. No importa el entorno preciso, sino los marcos que atrapan a los personajes, que los reúnen, que se convierten en moduladores de proceso.

4.2. *La lógica territorial del relato*

En el mapa con las localizaciones de la novela, se puede apreciar la lógica de su estructura, y también su contraste con lugares mostrados en la película, cuyo fundamento analizaremos en un epígrafe independiente (figura 4).

Los escenarios habituales, a los que normalmente llega Rosario en trayectos andando, están concentrados en el sur de viejo municipio madrileño, en lo que se denomina tradicionalmente los barrios bajos, localizados en pendiente hacia el río Manzanares. Su domicilio está en la calle Toledo, una de las más antiguas y tradicionales de la capital, situada cerca del Rastro, lugar al que acude la protagonista tanto a pasear como a comprar y vender. Su trabajo de barrendera municipal se desarrolla en las proximidades, aunque más allá de las rondas, las antiguas murallas de la ciudad, en la zona de crecimiento de los arrabales meridionales incorporados a un Ensanche

planificado a mediados del siglo XIX como popular. En medio de este Ensanche, en las mismas fechas, se realiza el ferrocarril de circunvalación o cintura de Madrid, que enlazaba las estaciones del Norte (Príncipe Pío) con el Sur (Atocha). Tanto Imperial como Peñuelas y Delicias, las estaciones de mercancías intermedias en el barrio de la Arganzuela, estuvieron funcionando hasta 1990, cuando se soterró todo el conjunto en la operación Pasillo Verde Ferroviario, y desaparecen las dos primeras.

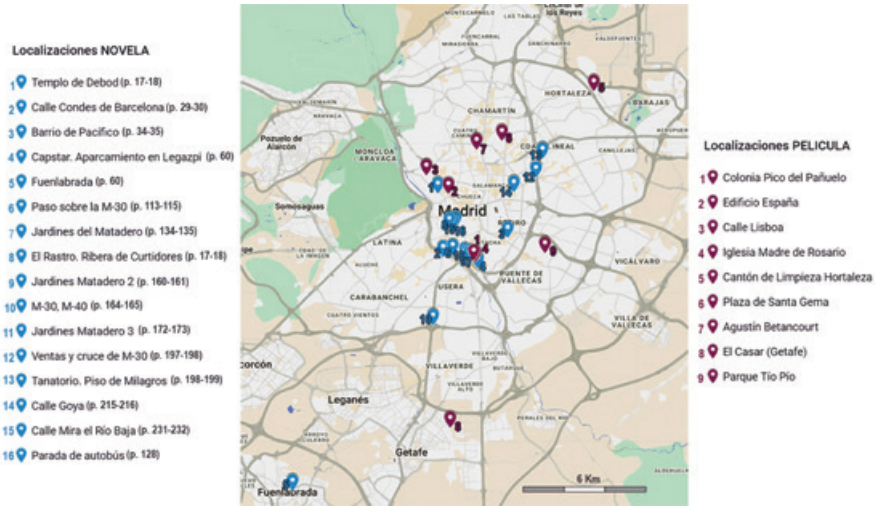


Figura 4. Mapa de localización de escenarios de la novela (entre paréntesis figuran las páginas donde se hace referencia al lugar en la edición de 2005 de Seix Barral) y de la película. Elaboración propia: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1h8MfNjaJWvN98EIfut6iHXY0bLViICQ&usp=sharing Fuente: Lindo, 2005 y González-Sinde, 2008

Son los barrios tradicionales de Lavapiés, Arganzuela y Pacífico, con reconocimiento popular, aunque no exactamente administrativo: Lavapiés está subsumido en Embajadores, Arganzuela tiene una extensión mayor, ya que es distrito, mientras Pacífico ha quedado reducido a un pequeño barrio de Retiro. En cualquier caso, los tres son fácilmente identificables por madrileños y ajenos como **populares y tradicionales**. Lavapiés es anunciado como uno de los más castizos de la ciudad, de patios de vecindad, casquería y tabernas: madrileñismo puro. También es notorio como barrio en transición, con una población muy envejecida que está cambiando con la llegada de inmigrantes de toda clase y condición, de jóvenes de mayor poder adquisitivo, los nuevos burgueses-bohemios (superado el concepto de yuppies y desde luego de progres) y estudiantes y turistas. En el corazón de este barrio está el Rastro, mercado callejero más antiguo de la capital, mencionado repetidamente en la novela. Rosario vende allí los muebles antiguos de su madre y asiste, fascinada y divertida a la compra, por parte de una *escritora* que conocía de la televisión (claramente Elvira

Lindo) de un juego de taza con plato de porcelana que ella misma había vendido tres meses antes. La nostalgia está detrás de la compra, pero en el relato está también clara la energía que poseen los objetos para algunas personas, como ocurría con Milagros (Lindo, 2005: 157-158). Rosario es asidua del Rastro, ve a la gente en la calle comprar y vender y va a las tabernas más tradicionales, como la de los Caracoles, a donde se dirigía ese día, situada en la misma plaza de Cascorro y fundada en 1942. Las referencias a lugares que no sólo existen, sino que anclan el paisaje de la juventud, como este bar de los caracoles, sirven para despertar olores y sensaciones en los lectores: como el percibido de las babas que rebosaban de los sacos de caracoles depositados dentro de la taberna, ahora impoluta.

Pacífico ha sido hasta hace poco un barrio *marginado, incomunicado y de topografía poco amable* (Mas, 1982: 461). A pesar de su cercanía al centro de Madrid se le ha considerado siempre marginal y en las afueras. La tapia de Madrid llegaba hasta la puerta de Atocha, incorporando todo el parque del Retiro. Esta zona quedaba encerrada además por la línea aérea del ferrocarril de circunvalación. Habían proliferado talleres y viviendas populares. El cambio no se inicia hasta la década de los ochenta del siglo pasado, cuando los Docks, luego cuarteles de Daoiz y Velarde, levantados en 1861, son transformados en bloques de viviendas y, sobre una pequeña parte respetada, se construyen varias instalaciones municipales, como un polideportivo y la propia Junta de Distrito. No es de extrañar que Rosario, llena de prejuicios, que de ninguna manera quería que la vieran sus vecinos en su nuevo trabajo de barrendera, aceptara la limpieza en el barrio de Pacífico, en el convencimiento de que, para su madre, recluida prácticamente en su casa y en su barrio desde la marcha de su padre, *es como la China* (Lindo, 2005: 34).

Hacia el sur, el río Manzanares, en las fechas en las que escribe Elvira Lindo, está prácticamente oculto por la M-30, la gran arteria que aparece mencionada repetidas veces como una frontera de la ciudad central. Fuera vive Milagros, en el este, en la Elipa, y Morsa, mucho más al sur, en Fuenlabrada, una zona que junto con Móstoles fue denominado con sorna por los madrileños como el *Más allá*. La M-30 y sus alrededores descritos en la novela están ahora en plena transformación. La vía rápida se hace subterránea en esta zona en 2007 y el entorno del Manzanares se recupera mediante los jardines de Madrid Río, cuya construcción se prolonga hasta 2011. Ambas operaciones han revalorizado toda la zona y modificado sustancialmente el paisaje, ahora más abierto y claro.

Sólo dos lugares escapan de este marco meridional, la calle Goya, a donde acude de niña a comprar en Navidad con su padre y el templo de Debod, destino de ambas amigas en el taxi conducido por Milagros para ver amanecer en los tiempos acelera-

dos de su primer reencuentro. Se trata de dos zonas tradicionales de la ciudad donde se hace exactamente lo que llevan a cabo en la novela: el mirador junto al Templo de Debod (balcón del parque de la Montaña) se ha convertido en uno de los lugares de referencia para que turistas y madrileños vean la puesta de sol. La calle Goya es tradicionalmente uno de los ejes comerciales preferidos para las compras de Navidad, donde primero se encienden las luces y donde las tiendas clásicas de lujo conviven con otras más asequibles, ofreciendo todas sus mercancías más codiciadas en luminosos escaparates.

El mapa literario dibuja una ciudad a saltos, formada por barrios muy populares, que mira en las grandes ocasiones, como la Navidad, al centro.

4.3. *Los lugares concretos*

Tras los comentarios generales ya hechos, queremos centrarnos en seis lugares específicos, portadores de paisajes potentes que marcan las acciones de la novela:

Paisajes íntimos: la vivienda

Rosario vive en un edificio antiguo de la calle Toledo, sin ascensor y sin calefacción, de 70 m2, en las proximidades de la Ribera de Curtidores. Estos datos caracterizan la edificación como popular, construida en el siglo pasado y representante de la mayoría de las viviendas del barrio de Lavapiés antes de convertirse en un barrio atractivo para nuevos residentes.

Todo es viejo, el edificio y sus habitantes: *en el edificio de mi madre hay tanta viuda que es como si en cada planta hubiera una portera* (Lindo, 2005: 25). Al morir su madre, convertida en presidenta de su edificio, no puede hacer cambios porque las *abuelas viudas* no quieren gastar dinero para ascensor o calefacción. Todas ellas usan un brasero bajo la mesa camilla (tres veces han llamado a los bomberos). Todo huele a rancio y a viejo (Lindo, 2005: 141).

El interior de la casa, el paisaje íntimo de la madre con alzhéimer y la hija infeliz y rabiosa, que la culpabiliza de todo, es pesado: un largo pasillo oscuro distribuye las habitaciones, al fondo el dormitorio de la madre, iluminado *con la luz pobre de la lámpa*ra, con una cama con cabedero de roble, cubierta con una colcha de color granate y el crucifijo en lo alto, el rosario junto al cabecero (Lindo, 2005: 94). A este conjunto abigarrado habría que añadir un gran armario de luna, donde no quiso Rosario que se escondiese su madre por si lo rompía. Toda la habitación la vendería

a *unos gitanos del Rastro* por una *miseria* (Lindo, 2005: 12). En el recibidor, sin embargo, hay otro armario, con llaves, que es donde permitirá a su madre ocultarse y, de paso, no molestarla cuando se acuesta con Morsa. Al morir su madre, Rosario acelera los cambios: tira los viejos muebles y crea un *salón oriental*, decorado con dos globos de papel del techo, los estores, dos budas de un verde tranquilizador que había encontrado en el Rastro y una mesa de un rojo chino, muy subida de tono (Lindo, 2005:137). Ella desayuna pareciéndole mentira que *aquella habitación tan bonita* fuese suya.

La casa de Milagros, a la que acude Rosario al final de la novela a comprobar el estado del niño encontrado en el parque, presenta una imagen muy distinta, también singular, personal, única. Allí reconoce todas las cosas rotas que había ido recogiendo de la basura su amiga, pero el aspecto del conjunto es *ordenadísimo y limpio* (Lindo, 2005: 200). En la decoración de las casas se hace más patente la ironía y el humor de la autora. Cuando menciona que Milagros reza para tener un hijo a un Cristo fluorescente, encontrado en la basura, hace un guiño a lo excéntrico, surrealista de la estética kitsch de su casa, también presente en la vivienda renovada de Rosario,

Paisajes de frontera: La M-30

Dos cruces de la M-30 significativos reflejan la idea de frontera: el primero por *el puente sobre la M-30*, en su desplazamiento al psiquiatra, al otro lado del Manzanares; el segundo por el puente de Ventas, camino a casa de Milagros. En ambos casos cruzar la vía rápida constituye un tránsito personal y un cambio de ánimo y de paisaje. Rosario se admira en ambos casos de la cantidad de gente que pasea por estos puentes, disfrutando de un lugar que a ella le parece desagradable y sucio.

En el primer caso, el paso se realiza seguramente, por la mención de un paseo peatonal, por el Puente de Praga, El efecto frontera es completo. El cruce y el retorno a casa le da sosiego a partir de los cambios de tiempo y de luz ocurridos: Ha ido al psiquiatra al otro lado de la M-30: *Podía haber cogido el autobús para volver a casa, pero tenía una ansiedad, un mal cuerpo…olía la tormenta…cayó una gota enorme… y a partir de ahí fue como si me estuvieran tirando cubos de agua encima. Yo era la única criatura que iba por la acera… Crucé el puente sobre la M-30, ese puente que se ha convertido con los años, inexplicablemente para mí, en un paseo de madres con niños y abuelas deportistas, y me detuve en el centro para mirar los coches que pasaban por debajo (...). Cuando me decidía a andar de nuevo y cruzar el puente, dejó de llover (...) y el cielo se despejó iluminando la tarde (...) las cosas adquirieron esos tonos que a mí me parecen celestiales* (Lindo, 2005: 113-114). Tuerce hacia su casa, al terreno conocido.

En la segunda ocasión, Rosario se baja en el metro de Ventas para dirigirse, con flores y una bandeja de buñuelos, a ver a Milagros, que lleva encerrada en la casa, con el niño ya una semana, sin acudir al trabajo. Cruza el puente de la M-30 y se admira de la cantidad de gente que pasea con lentitud por él: *la gente cruzaba el puente espantoso por el hecho de pasear, porque en Madrid ocurre lo que no ocurre en ningún lugar del planeta, que la gente pasea por unos sitios inmundos y se asoma a los puentes que cruzan las autopistas como quien se asoma a ver las olas del mar* (Lindo, 2005: 198). El símil entre el sonido, incluso entre el movimiento, del tráfico en la autovía y las olas del mar, no es muy habitual, aunque tampoco es original. Sí lo es que lo considere una perversión de los paseantes y no una especie de bendición para los ciudadanos.

Al cruzar el puente está en otro barrio, otros paisajes y otra realidad. Siempre atenta a realidades concretas de los barrios, Elvira Lindo destaca la presencia del Tanatorio, cercano a la vivienda de Milagros, donde acudían ambas amigas a tomar un gin-tonic durante sus sesiones con el taxi. Iban allí porque *nunca te lo ibas a encontrar cerrado* y el café era bueno (Lindo, 2005: 198). No encuentran un ambiente triste, a pesar de los llantos de los familiares. Rosario reflexiona sobre ello concluyendo que *la juventud es esa edad en que la filosofía vital consiste en que los demás, el prójimo, son unos gilipollas y la desgracia ajena es eso, ajena* (Lindo, 2005: 198).

Paisajes ocultos: el scalextric

Podemos considerar un paisaje oculto el de los scalextric, pasos elevados que dejaban zonas oscuras bajo ellos que, sin embargo, han podido tener usos diversos, casi siempre combinados, desde la circulación de vehículos a aparcamientos, juegos, reuniones juveniles, compraventas, etc. Menciona Elvira Lindo un scalextric en la ruta seguida por las barrenderas, Milagros y Rosario. Puede ser tanto el del Puente de Vallecas, viaducto que permite salvar la M-30 en la entrada por la Avenida de la Albufera a Vallecas, o el de Pacífico, más próximo al recorrido, no conectado directamente con la autovía de circunvalación. Seguramente es en este último donde Rosario encuentra al hombre ahorcado. Fue levantado en 1972 para enlazar Doctor Esquerdo con Méndez Álvaro, por encima de las vías del tren. Se proyecta como solución inmediata para facilitar el tráfico en la capital, junto al de Cuatro Caminos y Atocha, de 1969, Santa María de la Cabeza y Joaquín Costa. Ha sido el último en ser desmantelado en 2021 a la espera del futuro del Puente de Vallecas, paso elevado construido en 1976 con ocho carriles, cuatro por sentido, con mayores dificultades técnicas y sobre todo políticas para ser suprimido. Bajo este viaducto, se abrió una zona peatonal de difícil utilización por los vecinos: hubo intentos de construir mini canchas de baloncesto, algunos lo empleaban para patinar o simplemente para estar

sentados. Nunca fue un entrono agradable y siempre un paisaje oculto. El descubrimiento del cadáver colgando lo confirma: *Y me costaba entender lo que tenía delante de mis ojos: un tío ahorcado debajo del scalextric (...) Yo pregunto: ¿es necesario suicidarse así, en plena noche, en ese lugar comido por las ratas, a la espera de que pase una pobre desgraciada como yo, y te vea con los pies colgando. ¿No tienes una habitación, tío, no tienes una madre para que sea ella la que te encuentre primero*? (Lindo, 2005: p. 33).

Paisajes de barrio: el bar, la calle.

Los barrios dominan como paisaje el relato, aunque como ya hemos insistido, no hay muchas referencias a lugares concretos. Sin embargo, planea la idea de **pertenencia** a través del uso de los artículos determinados: Rosario va a *la* pastelería, a *la* gitana que vende flores, a *la* iglesia donde su madre rezaba, a *la* parada del autobús. Destaca como centro vital *el bar* de Mauri, un típico bar de barrio, cercano al trabajo, abierto desde las 5 de la mañana, para los primeros desayunos, con menú caserito a buen precio (Lindo, 2005: 144), a donde también van a las cañas finales. Su interior es popular, en el sentido de abigarrado, hortera, *sin aspiraciones*: un biombo de curtipiel verde permite al grupo independencia para debates sobre la vida: sumisión femenina, homosexualidad creciente, la infidelidad o el tamaño de todos los órganos sexuales. La desinhibición de las conversaciones es también un signo de clase social.

Paisajes afectivos: el parque

Catalogamos el paisaje del parque del Matadero, el descrito en la novela, como afectivo, en la medida en que allí comienzan los momentos de felicidad de Rosario. La imagen regular del parque, el verde de los árboles, el buen tiempo, todo contribuye a proyectar, desde el paisaje, una sensación placentera en Rosario, a pesar de que eso significara que aceptaba esa vida y ese trabajo: *estaba feliz porque el frio cabrón se había terminado, y ya se sabe, amanece antes, y todo tiene un olor distinto; también es verdad que me había cambiado de zona y esa primavera yo estaba destinada en los jardines del Matadero. Frente a limpiar papeleras mientras andas por una calle andar entre los árboles y los bancos de un parque te cambia la vida* (Lindo, 2005: 135). Para Rosario los jardines son maravillosos: *me encantan esos jardines tan cuadriculados rodeados de esa especie de invernaderos gigantes*. Aunque preferiría que no estuviera tan cerca de la M-30, en este caso, los ruidos de los coches, lejanos por la amplitud del parque no son *más molestos que las olas* (Lindo, 2005: 161).

Este parque será arrasado y completamente transformado por las obras de Madrid Río. Previamente, el soterramiento de la autovía, en 2007, exigió su desmantelamiento a pesar de las protestas de los vecinos. En 2010, el proyecto planteó una alternativa compleja, con una variada oferta de actividades relacionadas con el agua, el ocio y el deporte, frente a la simplicidad y eficacia del otro diseño. Sólo se salvaron la Casa del reloj y el invernadero.

Paisajes de la basura

Incorporar a la figura de Milagros una obsesión por recoger cosas de la basura enlaza con la fascinación de los surrealistas, sobre todo por Walter Benjamín, por el objeto *pasado de moda, roto, inútil, casi incomprensible*, hallado por el trapero en su deambular diario. Esas huellas dejadas son catalogadas y recompuestas recreando una y otra vez, como hace el poeta con las palabras, la historia cotidiana de la ciudad (Arana, 2013).

La basura es un elemento constante en el relato: para Milagros son objetos necesarios, tesoros que recoge y recompone. Parece creer que *las cosas tuvieran sentimientos y pudieran sentirse desgraciadas por el desprecio humano* (Lindo, 2005: 159). Para Rosario son estigmas, signos de vidas ajenas que puede interpretar. Solo referencias aisladas, a veces sólo recubiertas de humor negro para hacer más llevadera su vida: Rosario encuentra bolsas de basura en los alcorques: *patas de pollo que sobresalen de las bolsas (...) que parece que clamaran al cielo pidiendo auxilio* (Lindo, 2005: 37)

También aparecen viejas que viven en pisos y arrojan la bolsa de basura *delante de sus narices* para que la recojas: al tirarla desde el 4º o el 5º *toda la vida de la vieja se desparrama delante de tus narices para que la recojas* (Lindo, 2005: 44).

Rosario tira las cosas de su madre que había en la casa: platos con florecillas descoloridas, sillas de enea, los adornos, etc. *estarán en casa de algún progre podrido de dinero, que es el tipo de gente a la que le gustan las cosas viejas de la basura (...) a la gente como yo nos gustan las cosas nuevas* (Lindo, 2005: 156).

Justo antes de oír *el débil maullido* del niño en el contenedor de basura, cuando Milagros ha encontrado una parrilla rota y Rosario intenta impedir que se la lleve, hay una pequeña pelea y, tras ella, quiere quitar tensión a la escena y se proclama *antropóloga de la basura*: delante de una jeringuilla, un vaso de plástico y una litrona pontifica: *el más pequeño bebe, el papá se pica y el abuelo se emborracha* (Lindo, 2005: 167). La basura aparece entonces con un doble significado: parte del paisaje de la ciudad, desperdicios esenciales que son limpiados diariamente para dejar sitio

a los siguientes y clave del entendimiento de los ciudadanos: somos lo que tiramos y también lo que recogemos.

5. Rodaje de la película. Otros paisajes

Los antecedentes de la película, y también de la novela, están en la participación de Elvira Lindo en la película *Ataque Verbal* dirigida por Miguel Albadalejo. Esta película está compuesta por siete historias distintas en las que dos personajes mantienen un diálogo en una secuencia única. Uno de los episodios está basado en un relato de Elvira Lindo titulado *Dos barrenderas* y presenta la escena de dos limpiadoras urbanas que, en un parque en mitad de la noche, encuentran un bebé abandonado en la basura y cómo una de ellas se lo lleva en una caja de cartón. La propia Lindo da vida a una de las barrenderas, siendo su contraparte Geni Albadalejo. La idea le pareció a la autora interesante para desarrollar un proyecto más amplio y, con posterioridad, mantendrá el suceso como elemento vertebrador del argumento de la novela *Una Palabra Tuya* (García Mérida, 2020).

En el año 2008 se estrenó la adaptación al cine de la novela con el mismo título, con la dirección y guion de Ángeles González-Sinde. En el reparto se incorporan figuras como Malena Alterio en el papel de Rosario y Esperanza Pedreño en el de Milagros, especialistas en roles tragicómicos. María Alfonsa Rosso representa a la madre de Rosario, Chiqui Fernández a su hermana y, encarnando a Morsa, aparece el premiado actor Antonio de la Torre (González-Sinde, 2008).

La película nos sirve para complementar el análisis del tratamiento de los paisajes madrileños dentro de la obra *Una Palabra Tuya* a través de las escenas rodadas en exteriores. En primer lugar, se puede constatar que no hay correspondencia entre los lugares citados en la novela y las localizaciones de la película, al igual que altera el orden cronológico y comienza con el momento álgido del relato centrado en el hallazgo del recién nacido en un cubo de basura. Probablemente la elección de los espacios responde a las oportunidades o facilidades de un emplazamiento para el rodaje. Lo cierto que es que se trata de lugares fácilmente evocables para los buenos conocedores de la ciudad de Madrid.

El barrio de Milagros, donde se localizan muchas de las escenas de exteriores de la película, se centra en la calle Antonio Carbonell, con sus características arcadas, y la Colonia Pico del Pañuelo, situada junto al Matadero y cerca del río Manzanares (figura 5). La casa de Milagros se sitúa en la colonia de Casas Baratas de 1930 diseñada por el arquitecto municipal Fernando Escondrillas formada por edificios en

altura de cinco plantas que forman conjuntos lineales con calles interiores dentro de una gran macromanzana triangular que agrupa 1585 viviendas (COAM, s.f.). En la pantalla se utilizan imágenes diurnas de las estrechas calles de la colonia, ya con la pintura verde de la regulación del aparcamiento, y sus fachadas homogéneas pintadas de colores ocres como modelo de barrio obrero, pero digno, de la periferia más cercana al centro de la ciudad.



Figura 5. Calle en la Colonia del Pico del Pañuelo. Fuente: González-Sinde, 2008, 00: 00:46.

Como argumentábamos, probablemente para aprovechar los permisos de rodaje, son la Iglesia de 1951 Beata María Ana de Jesús, situada junto a la Colonia Pico del Pañuelo, y sus exteriores los que enmarcan parte de la vida de barrio de la otra protagonista, Rosario, y su madre. Frente a este entorno algo anodino, se reconocen otros lugares identitarios del centro de Madrid, como el Edificio España y su confluencia en la esquina con la Gran Vía, que se utilizan para contextualizar el tráfico y la vida acelerada y de alto estatus de las grandes oficinas del centro de la ciudad.

Algunas imágenes de los exteriores menos reconocibles (calle Lisboa y aledañas), caracterizados por calles estrechas con fachadas descuidadas sirven para enmarcar la dureza de la espera en las paradas de autobús durante el invierno o las vicisitudes del trabajo del taxista en Madrid. En este sentido, se puede llamar la atención sobre el valor rompedor de las escenas de dos mujeres taxistas ejerciendo solas y trasgrediendo las normas (no tienen carné de conducir y fuman cannabis en el interior del vehículo) en una profesión en ese momento fuertemente masculinizada. Una forma de vida que probablemente no estaba en la cabeza de ninguna de ellas cuando eran niñas, como nos parece querer decir la escena en la que se observa a las protagonistas apoyadas en el taxi, fumando y mirando un callejero, mientras al fondo se ve a dos adolescentes con la minifalda del uniforme escolar en similar posición a modo de reflejo de un tiempo pasado (figura 6).



Figura 6. El taxi junto al edificio España, en la Gran Vía y, abajo, las protagonistas mirando un callejero en la calle Lisboa. Fuente: González-Sinde, 2008, 00:14:40 y 00:14:14.

Gran parte de las escenas urbanas de la película trascurren en la noche mientras las protagonistas y su compañero Morsa realizan las tareas de limpieza viaria. La soledad y la oscuridad de las calles marcan los entonos de los Nuevos Ministerios y sus galerías, además de la calle Agustín de Betancout y la Plaza de Santa Gema, elegidos como lugares que en la noche acumulan en unas ocasiones restos de botellón y en otras bolsas de basura doméstica y otros desperdicios. Es en la plaza interior del conjunto de Nuevos Ministerios diseñado por Secundino Zuazo en1932, y terminado en las primeras décadas de la dictadura franquista, en un cubo de basura y entre los restos de un botellón donde Milagros encuentra al bebé abandonado. Son espacios desolados y tristes que se refuerzan con el aislamiento que presenta el paisaje del cantón de limpieza, situado en Hortaleza, casi siempre en escenas nocturnas. Pero al mismo tiempo, la presencia de dos mujeres solas en la noche y entre la basura, a veces gritando o cantando, ofrece un imaginario rompedor por tratarse de un binomio poco habitual en el relato urbano sobre las mujeres. Por su puesto, las dos barrenderas también aparecen realizando sus tareas de limpieza durante el día, pero ocupando mucho menos

tiempo de metraje, en lugares menos reconocibles como la Plaza del General Maroto o el Puente de la Reina, y con contenidos poco trascendentes para el hilo argumental, pero con la misma potencia de representar mujeres trabajando en el espacio público.

Quizás el paisaje urbano madrileño más reconocible de la película es el que sirve de cierre a la historia, mientras Rosario reflexiona sobre la posibilidad de iniciar una nueva etapa junto a su compañero Morsa. En la novela, Rosario va a buscar a Morsa a su casa en Fuenlabrada, que en este caso simboliza los barrios dormitorio de la periferia más alejada del centro de Madrid, allí donde no hay nada que ir a visitar. La protagonista coge un tren que supuestamente llega hasta Fuenlabrada, pero la estación de la que se la ve salir es El Casar en Getafe. No es éste el único salto en la localización, pues desde allí la protagonista corre por el parque del Cerro del Tío del Tío Pío en el distrito de Puente de Vallecas, hacia un portal de la colonia de la calle Ramón Pérez de Ayala.



Figura 7. En el Parque del Cerro del Tío Pío, en el distrito Puente de Vallecas (*Parque de las Siete Tetas*). Fuente: González-Sinde, 2008, 01:25: 40.

El parque del Cerro del Tío Pío, construido a base de montañas de escombros y basuras sobre una atalaya natural, ofrece una panorámica muy valiosa del paisaje de Madrid visto desde la periferia sureste, con la sierra de Guadarrama y las grandes manchas verdes del oeste metropolitano al fondo, el perfil de las torres de oficinas del paseo de la Castellana, las arboledas del parque del Retiro, las cúpulas de los edificios del centro histórico, las autopistas y el ferrocarril del valle del Abroñigal y las masas de edificios residenciales anodinos de la periferia, con el suburbio del Puente de Vallecas a los pies (figura 7). La velocidad de las imágenes de la película no permite reconocer estas unidades, y el objetivo se centra en mostrar el espacio

abierto, el cielo, la luz y un parque de juegos infantiles que se va llenando de mujeres y niños según transcurren las horas. Parece el montaje de un escenario abierto a la esperanza de un futuro mejor para la pareja que termina besándose con el parque de juegos infantiles y la ciudad anocheciendo de fondo.

No podemos dejar de comentar que parte de la novela y la película transcurren en el mundo rural, el paisaje de la infancia de Milagros donde acuden por primera vez para enterrar al bebé y por segunda vez para hacer lo mismo con la propia Milagros. De hecho, la película comienza con el primer viaje con la caja del bebé en la que supuestamente llevan un gato muerto desde la Colonia Pico del Pañuelo hasta el pueblo de Milagros. Las imágenes muestran los alrededores de La Guardia (Toledo) y el Restaurante el Llano, además de algunas calles del casco, con una luz del atardecer y escenas de columpios rotos que parecen aludir a una infancia perdida. La propia Rosario en este primer viaje comenta que *no entiende cómo la gente puede vivir en los pueblos* mientras observa junto a Morsa con cara de extrañeza este paisaje rural que les resulta completamente ajeno.



Figura 8. Entierro de Milagros en el pueblo donde nació. Fuente: González-Sinde, 2008, 01: 21: 37.

Durante este primer viaje al mundo rural, también se presenta un paisaje más amable y lleno de luz en el entorno del cementerio. La localización corresponde al cementerio de Huertapelayos, una pedanía de Zaorejas (Guadalajara) que actualmente cuenta con 15 habitantes (figura 8). Se observa en las imágenes amplias panorámicas de las sierras y parameras calizas del Alto Tajo con pinares y sabinas dispersas. La belleza del este paisaje rural, a la vez frío e inhóspito, enmarca el entierro del bebé y posteriormente, al final de la novela y de la película, el entierro de Milagros.

6. Significado del paisaje en la obra *Una palabra tuya*

La introducción del paisaje como protagonista del relato se percibe más claramente en el texto de la novela que en la película. Al final del relato, cuando apenas faltan veinte páginas para terminar, Rosario, la narradora, utiliza por primera vez el término paisaje y reflexiona sobre las *extrañas conexiones cerebrales* que provoca su contemplación (Lindo, 2005: 229). Las emociones que despierta, capaces de romper un matrimonio o tomar conciencia de los propios sentimientos amorosos, se caracterizan por su intensidad y sus resultados contrastados, *me imagino que también depende del paisaje,* concluye Rosario.

La conexión entre los personajes y sus pasajes se convierte en la clave de lo que todos son y serán en el futuro. De forma algo rápida y quizá simplista, Elvira Lindo recoge toda la importancia otorgada por Ortega (2016) al diálogo existente entre las personas y sus paisajes. Martínez de Pisón (2023: 91), esclareciendo y actualizando sus ideas, ha insistido en la necesidad de *reconstruir sus paisajes* para entender a cada ser, retomando el término *despaisajizar* para hacer referencia al enorme daño, la amputación, que supone la pérdida de ese contacto con nuestros propios paisajes. El paisaje participa de la circunstancia que construye al individuo: *la salvación de mi paisaje como salvación de mí mismo* (Martínez de Pisón, 2020: 77). También es de obligada referencia Unamuno, que marca claramente las conexiones y correspondencias entre la sociedad, las personas, y las *realidades geográficas y paisajísticas en las que se insertaban* (Ortega, 2016:115). El valor identitario de los paisajes de barrio, de la conformación del carácter de los personajes a través de ellos, destacados en la novela, son equivalentes, aunque no en escala, a la trascendencia de los paisajes de Castilla en los castellanos y en los españoles. Usando la misma metáfora empleada por Martínez de Pisón, parafraseando a Unamuno, en Milagros, en Rosario, incluso en Morsa, hay pasajes en su alma.

Dice Rosario (Lindo, 2005: 231-232): *parece que a cada persona le atribuimos un paisaje, ese donde nosotros la hemos conocido, y para mí el paisaje de Milagros era la calle Toledo, donde tantas veces había venido a buscarme o la de Mira el Río Baja, donde se la había traído su tío Cosme a los 8 años, o aquellos bares de Lavapiés por donde íbamos los sábados a tomar tapas, o esos otros de barrios desconocidos a los que me llevaba cuando habíamos montado el negocio boyante del taxi*.

Aún más nítido (Lindo, 2005: 232): *Y el último paisaje de Milagros fueron para mí esas dos horas en las que el día se hace, el barrio de Pacífico, el bar de Mauri, y el antiguo Matadero, el lugar donde pasamos nuestros últimos meses juntas*.

Pero Milagros no sólo pertenecía a esos paisajes, a los cuales claramente también se vincula Rosario sino, y ese es el descubrimiento final, a los paisajes de su infancia, donde su vida quedó congelada. A su pueblo y a su casa donde su madre estuvo años *perdida en la bruma*, sentada, tras el suicidio de su marido. Ella mientras, hablaba con las muñecas, con los muebles y jugaba a llevar una vida normal. Incluso cuando su madre muere y queda sentada en el sillón, ella seguirá con su rutina *haciendo el teatrillo de su vida normal*. La fuerza del paisaje de la infancia también ha sido glosada por numerosos autores. Víctor Fernández (2019:19) cita al escritor asturiano Juan Antonio Cabezas como inventor de la mirada moderna sobre el paisaje asturiano para destacar la aportación del paisaje, esencialmente el de nuestra infancia, a nuestra identidad: *el hombre, por más que se mueva sobre el mundo, permanece atado a su primer paisaje*, es decir, que el paisaje que vemos hoy lo vemos a través del paisaje de nuestra infancia. Ese paisaje nos mediatiza, forma parte de nosotros.

Además de esa pertenencia y de ese entendimiento a través del paisaje, Elvira Lindo lo utiliza también para liberar a sus personajes y dotarles de humanidad. La belleza del paisaje, el equilibrio hallado por Morsa o Rosario, les sirven para entender sus propios sentimientos, ser mejores personas y sanar. Los sucesos tremendos que cambian toda la trayectoria de los personajes y terminan abruptamente con el libro tienen lugar un día en el que Rosario disfruta, bajando la calle Toledo, *de una sensación nueva de felicidad* (Lindo, 2005: 159). Ha comenzado el buen tiempo, y además está limpiando en un parque, un entorno maravilloso, para ella *andar entre los árboles y los bancos de un parque te cambia la vida*.

Este proceso de sanación a través del paisaje es quizá excesivamente rápido al final del relato. Coloca a Morsa en el límite de un bancal, cercano al lugar donde estaban enterrando al niño en el pueblo perdido de Milagros, y allí tiene lugar su epifanía, su metamorfosis, su conversión a un hombre sensible que quiere pasar el resto de su vida con Rosario, a la que considera una mujer excepcional: *Estaba sintiendo con toda su violencia la belleza de lo que tenía delante de los ojos y la cantidad de olores maravillosos que le producían una tristeza que él nunca había sentido*. Contemplando a Morsa *simplemente allí, entregado al paisaje, mirando, oliendo, pensando en el futuro, cogiendo el cigarro entre los dedos como antes lo hacían los hombres, con la brasa mirando hacia la palma de la mano* (Lindo, 2005: 251) es cuando Rosario decide quedarse con él. Le parece de pronto *un hombre al que podría llegar a querer o al que a lo mejor ya estaba queriendo* (Lindo, 2005: 250). Allí también piensa tener un hijo con él, *una criatura inocente y hermosa* que le permitiera el perdón del *pecado original* (Lindo, 2005: 251).

Bibliografía

Arana Giralt, J. (2013). Walter Benjamín, una cartografía de la memoria. Constelaciones nº 1, pp. 71-82 https://revistascientificas.uspceu.com/constelaciones/article/view/298

Bendoly, E. (2024). Frank Moretti's theory of "literary map": a rigorous inquiry. Trends in Social Sciences and Humanities Research, Volume 2, Issue 2, pp 8-11 http://www.upubscience.com/upload/20240401163155.pdf

BROSSEAU, Marc (2022) Tableau de la géographie littéraire. Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour. https://www.fabula.org/actualites/112240/marc-brosseau-tableau-de-la-geographie-litteraire.html

Cazorla Castellón, A. (2023). Elvira Lindo y el oficio de la escritura: un estudio de su obra autobiográfica. Editorial Dykinson

Chierichetti, L. (2006). Los artículos "conflictivos" de Elvira Lindo. In Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri, coords., Actas del XXI Congreso Aispi. Atti del XXII Convegno Aispi, Vol. 2, pp. 47-60 https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/20/ii_04.pdf

COAM (s.f.). Colonia del "Pico del Pañuelo". Guía de Arquitectura de Madrid. https://guia-arquitectura-madrid.coam.org/#inm.F2.243

Cruz, J. (18/07/2013). Manuel Lindo, persona y personaje. El País

Dahan-Gaida, L. (2024). Cartographie et littérature. Presses universitaires de Vincennes.

De la Cruz, L. (26/01/2025). Manolito Gafotas y una heroína de la Revolución Francesa confluyen en el parque que construyeron los vecinos de Carabanchel. El Diario.es, https://www.eldiario.es/madrid/somos/manolito-gafotas-heroina-revolucion-francesa-confluyen-parque-construyeron-vecinos-carabanchel_1_11958591.html

Fernández Salinas, V. (2019). Memoria de las III Jornadas de Trabajo de Paisaje. Paisaje e identidade. Edita: Grupo de Paisaje de la Asociación Española de Geografía (AGE). https://www.age-geografia.es/site/wp-content/uploads/2020/12/Memoria_IIIJP_2019_Ronda.pdf

García-Alvite, D. (2008). Madrid y la cultura popular en la serie "Manolito Gafotas" de Elvira Lindo. Hispania, 706-716. https://www.jstor.org/stable/40648172

García Mérida, M. (2020). La obra narrativa de Elvira Lindo y sus adaptaciones al cine. Tesis doctoral. Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción. Universidad de Málaga https://riuma.uma.es/entities/publication/f65bd312-27b5-4fc8-8393-13e4127160a8

Gonzalez-Sinde, A. (directora) (2008). Una palabra tuya. [Guión: Elvira Lindo y Ángeles González-Sinde. DVD Producción de TESELA P.C. y FILMANOVA INVEST]

Lindo, E. (1994). Manolito Gafotas. Ilustraciones de Emilio Urberuaga. Editorial Santillana, Colección Alfaguara. https://www.edu.xunta.gal/centros/ceipbenchosey/system/files/Manolito%20Gafotas%20-%20Elvira%20Lindo.pdf

Lindo, E. (1998). El otro barrio, Ollero y Ramos, https://ladulceboca.weebly.com/uploads/2/4/3/8/24384314/elotrobarrio.pdf

Lindo, E. (2005). Una palabra tuya. Seix Barral.

Lindo, E. (2019). Pregón de San Isidro, 2019. https://diario.madrid.es/wp-content/uploads/2019/05/TEXTO-DEL-PREG%C3%93N-DE-SAN-ISIDRO-DE-ELVIRA-LINDO.pdf

Lindo, E. (2025). El tercer acto de Elvira Lindo, Entrevistada realzada por Fernando Navarro [Videopodcast] https://www.youtube.com/watch?v=XSk-bNdW4Lg

Lindo, E. (s.f.). Blog de Elvira Lindo https://www.elviralindo.com/blog/

Martí, A. (2008) Paisaje y literatura. En Joan Nogué (ed.) El paisaje en la cultura contemporánea, Biblioteca Nueva, pp. 141-154.

Martínez de Pisón, E. (2010). Saber ver el paisaje. *Estudios geográficos*, Vol. LXXI, 269, pp. 395-414 https://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudios-geograficos/article/download/316/316/317

Martínez de Pisón, E. (2020). El paisaje en José Ortega y Gasset. Estudios Segovianos 119, Tomo LXII, pp. 67-82 https://estudiossegovianos.es/wp-content/uploads/2021/07/EESS-119-3-Martinez-de-Pison.pdf

Moretti, F. (2001). Atlas de la novela europea (1800-1900). Trama editorial (1ª edición en italiano en 1997).

Oropesa, S. (2003). La nueva familia española finisecular: Los García Moreno de la serie" Manolito Gafotas" de Elvira Lindo. Hispania, 17-25. https://www.jstor.org/stable/20062783

Ortega Cantero, N. (2016). Naturaleza y símbolo en la visión del paisaje de Unamuno. En Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega (eds.) El paisaje y sus símbolos. FDS y Ediciones UAM, pp. 115-130.

Pérez Vicente, N. (coord.) (2016). Manolito por el mundo: análisis intercultural de las traducciones al inglés, francés, alemán e italiano. Asociación cultural Benilde - Mujeres&culturas. https://u-pad.unimc.it/retrieve/de3e5026-c054-83cd-e053-3a05fe0a1d44/Manolito%20ben.pdf

Sierra, N. (07/01/2025). El lado más personal de Elvira Lindo. A voces de Carabanchel. https://www.avocesdecarabanchel.es/cultura/lado-mas-personal-elvira-lindo

Song, Y. (2021). Tratamiento interdisciplinario del espacio literario en la serie de novelas Manolito Gafotas. Tesis Doctoral, Estudios Hispánicos, Universidad Autónoma de Madrid. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=307778

Zabalbeascoa, A. (01/03/2020). Elvira Lindo regresa a su infancia a orillas del pantano de El Atazar. El País

PAISAJE RURAL Y PAISAJE MINERO EN *LA ALDEA PERDIDA* DE ARMANDO PALACIO VALDÉS

Felipe Fernández García
Universidad de Oviedo. Observatorio del Territorio

El contexto

Para entender la obra de Palacio Valdés[1] es conveniente situarla en el contexto social y literario de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Un rasgo común a buena parte de escritores españoles de este periodo fue su interés por el paisaje[2], siendo este un componente, en ocasiones esencial, en la ambientación de sus obras, si bien existe una notable variedad en la forma en la que los diferentes autores lo perciben, que abarca desde lo estético a lo antropológico.

Una de las corrientes en las que el paisaje cobró relevancia fue el realismo, que, superando el idealismo romántico, trataba de ofrecer un reflejo detallado de la realidad que rodeaba a los personajes. El paisaje dejaba de ser así un mero telón de fondo, para adquirir protagonismo, de tal manera que la descripción detallada de los paisajes permitiera a los lectores percibir y entender mejor el mundo narrado, llegando a tener

1. Laviana, 4 de octubre de 1853-Madrid, 29 de enero de 1938.
2. A lo largo de este periodo se publican numerosos textos literarios descriptivos del paisaje español, destacando como colectivo el de la Generación del 98, sin duda influenciada, a su vez, por la Institución Libre de Enseñanza y las teorías de Francisco Giner de los Ríos, transmisores de las teorías pedagógicas innovadoras, así como de las corrientes geográficas modernas dominantes en Europa, que implican la visión geográfica del paisaje y su interpretación como elemento dinámico e integrador (Rodríguez-Felgueroso, 2005).

una vinculación muy directa (la descripción del paisaje) con el estado de ánimo de los personajes.

Por otro lado, la descripción del paisaje no es asunto exclusivo, ni a veces principal, del narrador, sino que se manifiesta a través del punto de vista de los personajes, recurriendo muchos de los autores (Pereda, Clarín, Pardo Bazán, o el propio Palacio Valdés) a una modalidad propia del realismo: situar al personaje en un lugar elevado desde donde describe el paisaje que le rodea.

Al tratarse de una época donde el sentimiento regionalista estaba muy desarrollado, surgió dentro del realismo literario una variante, el realismo regionalista, que, manteniendo los principios básicos del realismo, esto es, la descripción minuciosa del paisaje en un ámbito regional concreto, prestaba especial atención a las costumbres, tradiciones y tipos humanos, con una idealización nostálgica del pasado, en oposición a la modernidad, personificada en el mundo urbano e industrial.

En esta línea de escenificación de la región natal se sitúan Rosalía de Castro (Galicia), Jacinto Verdaguer (Cataluña), José María de Pereda (Santander), o Blasco Ibáñez (Valencia), que serían partícipes también del naturalismo literario[3], una suerte de intensificación del realismo, que asignaba al paisaje una función más elevada, al dotarlo de una dimensión lírica y hasta de valores humanos[4].

Finalmente, el contexto literario en el que hay que situar la obra de Palacio Valdés se cierra con el modernismo, que en contraposición la literatura predominante de la época (realismo y naturalismo), plasmaba en el paisaje los sentimientos y emociones del escritor, al tiempo que participaba del sentir anti industrialista que arraigó en el clima intelectual del cambio de siglo: la revalorización del mundo rural y de las formas de vida tradicionales, el cuestionamiento de la ciudad moderna, o una nueva sensibilidad hacia la naturaleza.

---

3. Las bases del naturalismo literario fueron sentadas por Émile Zola en su ensayo *La novela experimental* (1880). EI objetivo principal del naturalismo, según Zola, era el de estudiar temperamentos y no personajes, algo que se ve reflejado en algunas novelas de Palacio Valdés (Stefanescu, 2018)

4. François VÉZINET, en su obra *Les maîtres du roman espagnol contemporain* (1907) [Paris Librairie Hachette], encuadra a varios escritores españoles en esta corriente: «Valera nous intéresse done a l'Andalousie. Il fait pour elle ce que font Pereda pour Santander, Valdés pour les Asturies, Mme. Pardo Bazán pour Galice, lbañez pour Valence. De la ce parfum de terroir qui nous délecte chez les Espagnols». Además, Vézinet advierte que «il sera meme loisible dans un pays, ou les regelons ont conservé tant de pittoresque, de produire des oeuvres d'une intense couleur locale. C'est ce que font les Valera, les Pereda, les Valdés, les lbáñez ... C'est ce que fait Pardo Bazán" (1907:208).

Palacio Valdés y su participación en estas corrientes

La figura de Armando Palacio Valdés resulta sorprendente, quizás por poco conocida, pues junto con Blasco Ibáñez y Galdós, fue uno de los novelistas españoles de mayor éxito del primer tercio del siglo XX, aunque mucho menos conocido que estos. Dos veces propuesto para el premio Nobel, en 1927 y 1928[5], su obra fue traducida a diversos idiomas, especialmente al inglés, siendo probablemente uno de los escritores españoles de finales del siglo XIX y de principios del XX que ha sido más leído en el extranjero.

Sin embargo, durante un tiempo, particularmente en los años veinte, la crítica española más progresista y algunos escritores veían su obra con total indiferencia, cuando no con absoluto desprecio, considerándola completamente caduca y hueca, además de ideológicamente reaccionaria[6]

Sin duda tiene que ver con esto la evolución personal de Palacio Valdés, que de una posición liberal[7] de su primera etapa (1881-1893), acabó asumiendo postulados conservaduristas en la última (1900-1928). Fue, por tanto, un escritor ecléctico, en cuya obra se pueden encontrar, con diferente grado de intensidad según la época, rasgos románticos, naturalistas y modernistas. Se ha dicho de él que fue un autor realista con visión modernista y que su modernismo aporta detalles realistas[8].

Finalmente, algunos estudiosos de la obra de Palacio Valdés han tratado de establecer una cierta vinculación con la Generación del 98[9], al considerar que algunas de sus obras[10] anticipan ideas que esta propagaría, como plasmar la realidad española en

5. En noviembre de 1934 señalaba en el diario gijonés 'La Prensa', que la concesión del Nobel «no le causa ningún desvelo» porque «es una especie de lotería que administra la Academia sueca y da pretexto para que los embajadores queden bien apoyando a los artistas de sus países»
6. Entre sus críticos más feroces se encontraban Pío Baroja y Juan Ramón Jiménez, si bien contó con admiradores y defensores como Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Unamuno o Maéztu.
7. Perteneció al Partido Republicano de Emilio Castelar (más tarde integrado en el Partido Liberal) y tomó parte activa en los sucesos revolucionarios de 1868.
8. Puesto que "el realismo de Palacio Valdés tiene mucho de poético, de visión idealizada. Palacio Valdés es un realista mediante su fino espíritu de observación y un modernista con sentimientos nostálgicos y rasgos poéticos despertados por los paisajes". (Stefanescu, 2018)
9.Grupo de intelectuales entre los que se contaban Miguel de Unamuno (1864-1936), Ramón María del Valle Inclán (1866-1936), Pío Baroja (1872-1956), Azorín (1873-1967), Ramiro de Maeztu (1874-1936), Manuel Machado (1874-1947) y Antonio Machado (1875-1939), entre otros, que intentó trasladar el impacto de un evento político importante en la conciencia española
10. Es el caso de *El idilio de un enfermo* (1884), *La hermana San Sulpicio* (1889), *Los majos de Cádiz* (1896*), La espuma* (1890), *La fe* (1892), *La alegría del capitán Ribot* (1900) y *La aldea perdida* (1903), entrando en lo que el historiador José Luis Abellán llamó "espíritu del 98".

su paisaje[11], aunque con descripciones idílicas de los escenarios naturales, o su interés por los movimientos filosóficos que eran populares en Europa.

Junto con Clarín, Félix de Aramburu, Fermín Canella, Álvarez Buylla, Tomás Tuero, José Quevedo, y otros, formó parte de la conocida como "Generación del Carbayón", sección asturiana de la generación de intelectuales que irrumpió en la vida pública española hacia 1875, cuyos principales representantes fueron, entre otros, Menéndez Pelayo, Pablo Iglesias, el padre Coloma, Antonio Maura, Ramón y Cajal, Pardo Bazán y Joaquín Costa[12], grupo literario que ponía de manifiesto las ideas estéticas y éticas krausistas.

El paisaje en la obra de Palacio Valdés y el paisaje en *La aldea perdida*[13]

Al igual que ocurrió con otros novelistas decimonónicos, el paisaje es un elemento importante en la ambientación de las obras de Valdés, no sólo mediante el recurso a minuciosas y precisas descripciones, sino también por medio de la vinculación del paisaje con los sentimientos a través de las emociones que produce en los personajes, algo particularmente perceptible en las obras de su segunda etapa, en la que lo real adquiere connotaciones idealistas y espirituales[14].

En unas ocasiones, como ocurre con *El idilio de un enfermo*, el paisaje se presenta en forma de escenas que se suceden a lo largo del espacio y del tiempo, desde la perspectiva de un personaje en movimiento, a lo largo de su viaje o desplazamiento.

---

11. Su obra no se restringe a su región natal, como ocurría con la mayor parte de los autores regionalistas. Si bien 10 de sus novelas se desarrollan en Asturias [*Marta v María* en Nieva en Avilés; *El idilio de un enfermo* en Lada (Entralgo); *José* en Rodillero en Candás; *La fe* en Peñascosa (Luanco); *El Maestrante en Lancia* en Oviedo y *La aldea perdida* en Entralgo], también desarrolla la acción de otras novelas en ámbitos como Madrid (8 novelas), Andalucía (3) y Valencia (1).
12. Melón Fernández, S. (1981): "La generación del Carbayón y la Revista de Asturias"; *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, Año nº 2, Nº 7, (Ejemplar dedicado a Leopoldo Alas "Clarín"), págs. 104-108
13. He utilizado la edición de Francisco Trinidad (2006). A ella me referiré a partir de ahora, con la indicación entre paréntesis de la página pertinente al final de cada referencia a la obra.
14. Señala el biógrafo de Palacio Valdés, Rafael Narbona, que *El idilio de un enfermo*, *La aldea perdida* y *Sinfonía pastoral*, forman la trilogía por excelencia de sus obras en las que culmina lo que pudiéramos llamar el ruralismo paisajístico. En las tres citadas, la importancia del paisaje es tal, que se puede hablar de un «culto a la naturaleza» (Cabezas, 1953); "un asturianismo terruñero y sentimental con el que canta el paisaje y las costumbres asturianas" (Ragala, 2017).

Por el contrario, cuando la descripción del paisaje corre a cargo de un personaje inmóvil, caso frecuente en *La aldea perdida*, los componentes de este aparecen ordenados siguiendo una secuencia en forma de perspectiva, con la enumeración de los elementos del paisaje observado de manera independiente del desarrollo del relato, utilizando a tal fin adverbios de lugar para localizar con precisión los elementos paisajísticos:

"Delante, la gran Peña Mea que parecía echárseles encima; detrás, verdes praderas en declive, torrentes espumosos, gargantas estrechas, sombras, frescura, gratos olores, un silencio augusto que sólo interrumpían de vez en cuando las esquilas del ganado o el lejano chirrido de alguna carreta. La brisa, cargada de aromas, templaba el rigor de los rayos solares. Repartidos por los montes, algunos caseríos rodeados de castaños y nogales" (p. 73)

Se trata, al decir de algunos estudiosos de la obra de Palacio Valdés, de una técnica realista, consistente en realizar una pausa en el relato para introducir una descripción, utilizando como punto de observación un lugar elevado, una ventana, una puerta o un balcón:

"Ciñó luego con prisa las enaguas, se echó el pañolito sobre el pecho y abrió el corredor emparrado: la luz tibia y rosada del amanecer penetró en la estancia. La brisa fresca de la montaña coloreó las mejillas de la doncella. Desde aquel corredor emparrado se descubría más de la mitad del valle de Laviana. Allá abajo, en el ángulo que forma el Nalón con su pequeño confluente, Entralgo, rodeado de pomaradas. Enfrente, del lado de allá del río, un grupo mayor de casas blancas: la capital. Río arriba, los Barreros, Peña Corvera; río abajo, Iguanzo, Puente de Arco. Y derramados por las faldas de las colinas, algunos pequeños caseríos sepultados entre bosquetes de castaños y avellanos. El gran río cristalino, herido por los rayos de la aurora, parecía una franja de plata. Los maizales que bordan sus orillas salían del sueño de la noche desperezándose blandamente al soplo de la brisa. El tenue, blanco vapor que los cubría, se perdía en la claridad del aire. Un rayo de sol vivo, refulgente, hirió la cabeza de la Peña-Mea, tiñéndola de color naranja. Una nubecilla arrebolada, nadando por el cielo azul, vino a besarla, y después de darle largo y prolongado beso, siguió más alegre su marcha" (p. 111).

Pero también en *La aldea perdida* aparecen rasgos modernistas, plasmados en el idealismo y el espiritualismo. El paisaje se convierte en estos casos en un pretexto para expresar estados de ánimo, como nostalgia, añoranza, alegría, etc. a través de expresiones como "hermoso", "hermosa tierra", "hermoso valle de Laviana", "miró

al valle. ¡Qué hermoso estaba, bañado por la dulce claridad de la luna!", "el hermoso, florido campo que tanto amaba había sido partido, destrozado", "hermosas praderas, hermosas pomaradas".



Figura 1. Tarjeta postal con vista general de Pola de Laviana, 1954, Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Colecci%C3%B3n%20miscel%C3%A1nea/2024-IM%C3%81GENES%20ADQUISICIONES/01-2024-019.jpg.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5021-Fondos-fotogr%25C3%25A1ficos%2F%3Fq%3Dlaviana

"¡Oh valle de Laviana!, ¡oh ríos cristalinos! ¡Oh verdes prados y espesos castañares! ¡Cuánto os he amado! Que vuestra brisa perfumada acaricie un instante mi frente, que el eco misterioso de vuestra voz suene todavía en mis oídos, que vuelva a ver ante mis ojos las figuras radiosas de aquellos seres que compartieron las alegrías de mi infancia. Voy a daros el beso de despedida y lanzaros al torbellino del mundo. Mi pecho se oprime, mi mano tiembla. Una voz secreta me dice que jamás debierais salir del recinto de mi corazón" (p. 361).



Figura 2. Vista de Soto de Agues (Colección Eladio Begega, 1963) Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Soto%20Agues%201963.bmp.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5021-Fondos-fotogr%25C3%25A1ficos%2F%3Fq%3DSoto%2520Agues

Habida cuenta de que *La aldea perdida* (1903) se inscribe en la etapa de creciente conservadurismo del autor, el relato paisajístico no se limita a la exaltación bucólica de la «arcadia feliz», del mundo rural asturiano de finales del siglo XIX, y más concretamente del de la cuenca del Nalón, atiende también a la alarma que representa el progreso, que amenaza la destrucción de ese paisaje idealizado.

"El mundo antiguo, un mundo silencioso y patriarcal que había durado miles de años, iba a terminar, y otro mundo, un mundo nuevo, ruidoso, industrial y traficante, se posesionaría de aquellas verdes praderas y de aquellas altas montañas. Corría por todo el valle un estremecimiento singular, el ansia y la inquietud que despierta siempre lo desconocido" (p. 166)



Figura 3. Vista de Soto de Agues (Colección Eladio Begega, s/f). Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Creciente.tif.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5021-Fondos-fotogr%25C3%25A1ficos%2F%3Fq%3DCreciente%26txnm%3D623fb0968169543aabf9f50f

Se mezclan de esta forma los recuerdos del paisaje de la aldea que conoció Palacio Valdés (el paisaje que él mismo vivió en su niñez), con la constatación de los cambios que, tras la llegada de la minería, se estaban produciendo; unos cambios en el paisaje marcados por la irrupción de nuevas actividades económicas que alteraban la relación entre el hombre y su entorno, provocando una degradación paisajística.

Pero, además, se aborda de manera paralela el proceso del cambio en el paisaje y la transformación económica y social. El fondo del relato no se limita a la preocupación por la pérdida del paisaje añorado, sino que se adentra en dicha transformación económica y social, que contempla la industrialización como una agresión:

"El valle de Laviana se transformaba. Bocas de minas que fluían la codiciada hulla manchando de negro los prados vecinos; alambres, terraplenes, vagonetas, lavaderos; el rio, corriendo agua sucia; los castañares, talados; fraguas que vomitaban mucho humo espeso esperando que pronto las sustituirían grandes fábricas, que vomitarían humo más espeso todavía" (p. 287)

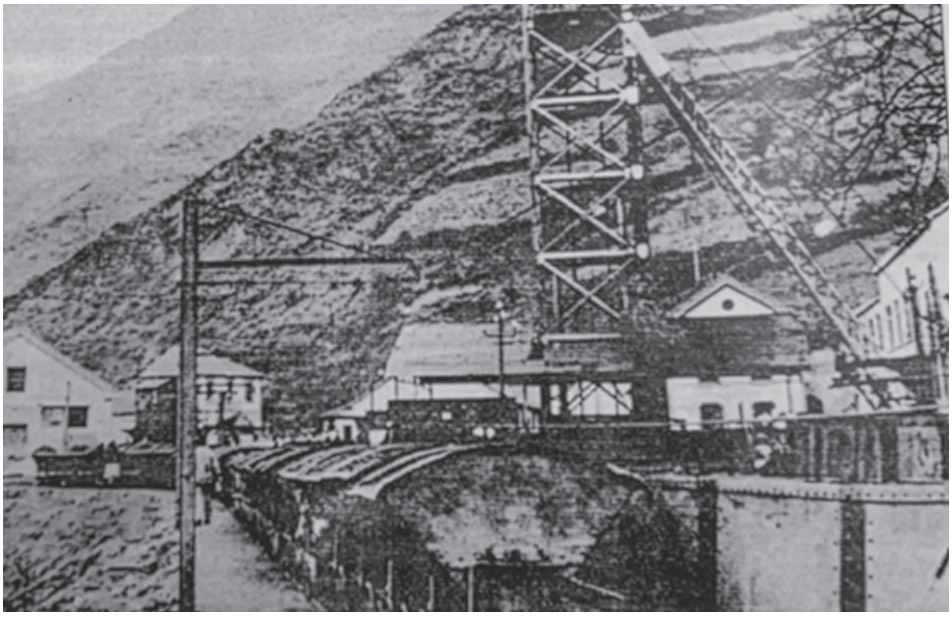


Figura 4. Imagen del Pozo-Barredos, de la empresa Hermanos Felgueroso, en 1914.

https://antonsaavedra.wordpress.com/2017/04/27/carrio-un-pozo-minero-en-la-pequena-rusia-asturiana/pozo-barredos-18119415_1412526858769469_3431848404326129381_n/

De esta manera, los paisajes en *La aldea perdida* son presentados como la reacción frente a una sociedad minero-industrial en constante avance, y desde este punto de vista *La aldea perdida* puede ser calificada de ejemplo paradigmático de la reacción antiindustrialista en la España de comienzos del siglo XX.

Se suceden así en la novela los tópicos antiindustrialistas más habituales en el clima intelectual del cambio de siglo. Por ejemplo, la fealdad del paisaje minero-industrial, la crítica a un mundo materialista y utilitario, la inmoralidad del mercado, el embrutecimiento y la degradación moral de los trabajadores industriales, la crítica a la gran ciudad por su pérdida del sentido comunitario y su falsedad y miseria moral, la ruptura de la armonía hombre-naturaleza, el cuestionamiento de la idea de progreso o la condena de los conflictos sociales.

Palacio Valdés utiliza una técnica de descripción paisajística que se va desarrollando de manera paulatina en diversos momentos de la novela (al principio, en el medio y al final), poniendo especial atención en los momentos que aparecen descritos los paisaje, que de esta manera adquieren un valor expresivo en el discurso narrativo.

En *La aldea perdida* introduce el tema de la novela con una especie de invocación hacia la naturaleza y a su belleza perdida, creando misterio, tensión, melancolía:

"¡Sí, yo también nací y viví en Arcadia! También supe lo que era caminar en la santa inocencia del corazón entre arboledas umbrías, bañarme en los arroyos cristalinos, hollar con mis pies una alfombra siempre verde. Por la mañana el rocío dejaba brillantes gotas sobre mis cabellos; al mediodía el sol tostaba mi rostro; por la tarde, cuando el crepúsculo descendía de lo alto del cielo, tornaba al hogar por el sendero de la montaña y el disco azulado de la luna alumbraba mis pasos […] La Arcadia ya no existe. Huyó la dicha y la inocencia de aquel valle. ¡Tan lejano! ¡Tan escondido rinconcito mío!" (p. 59).

Pero también hace lo propio al abrir algunos capítulos para situar al lector en el marco en el que se van a desarrollar los acontecimientos. Es el caso del primer párrafo del capítulo XV:

"Llegó el invierno. La Peña-Mayor al norte, la Peña-Mea al sur envolvieron su cabeza en toca de nubes para no dejarla ver si no tal cual día señalado. Y comenzó la lluvia suave, pertinaz y fertilizante que debía trasformar el valle en ameno vergel allá en la primavera. Ni una teja, ni una rama de árbol, ni una brizna de hierba sin su gotita de agua" (p. 277).

O al final de la novela con una expresión desgarradora de lo que él entiende por el fin de la civilización y el comienzo la barbarie que conllevará la destrucción del paisaje idealizado.

"En aquel momento, el noble hidalgo D. César de las Matas de Arbín se irguió arrogante en medio del campo. Y trémulo de indignación, con sus blancos cabellos flotando, los ojos chispeantes, los puños crispados se dirigió al grupo de los próceres de la Pola gritándoles. Decís que ahora comienza la civilización... Pues bien, yo os digo... ¡oídlo bien!... ¡yo os digo que ahora comienza la barbarie!" (p. 366).

En las descripciones del paisaje recurre Palacio Valdés a diversos recursos literarios; uno de ellos es el empleo de los colores y los contrastes, que en *La aldea perdida* abarcan desde los colores más claros hasta los más oscuros, con preferencia por todos los matices del verde:

«comenzaron los días felices. Era ya entrada la primavera: su hálito fragante corría por el valle de Laviana tiñéndolo de todos los verdes imaginables, desde el más claro hasta el más oscuro" (p. 333).



Figura 5. Dos vista de Caperea (Colección Eladio Begega, s/f). Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Caperea%20(2).bmp.info

Las montañas, como elementos del paisaje, son objeto de especial atención en *La aldea perdida*, tanto desde el punto de vista estético:

"el mismo Celso, enamorado de la tierra del sol y las aceitunas, no podía sustraerse al hechizo de aquellas montañas frescas y virginales" (p. 73),

"las altas montañas se desembarazaban majestuosamente de su cendal y exponían la blanca cabeza al sol para que la derritiese" (p. 334).



Figura 6. Imagen de El Condado (Colección Eladio Begega, s/f). Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Image_00038.jpg.info

…como por ser utilizadas para reflejar en ellas los sentimientos de los personajes, y los beneficios físicos y espirituales que proporcionaban:

"no quiero otras montañas que esas que me han visto nacer, la Peña-Mea, la Peña-Mayor, el pico de la Vara—replicó el capitán extendiendo el brazo y apuntando a todos los puntos del horizonte" (p. 128),

"la brisa fresca de la montaña coloreó las mejillas de la doncella" (p. 111)

"de la montaña venía un aire vivo" (p. 112),

"la muchedumbre arrodillada sobre el césped asiste recogida y silenciosa al santo sacrificio mientras la brisa de la montaña agita las hojas de los árboles y refresca suavemente sus sienes" (p. 135)

También como elementos significativos del paisaje aparecen en la obra los bosques, descritos por sus especies, "un espeso bosque de robles" (p. 242), "bosquetes de castaños y avellanos" (p. 112); o utilizados para evocar cualidades beneficiosas "bosques deliciosos" (p. 67), "bosque hambriento" (p. 109), "en lo más tupido y frondoso de este bosque" (p. 198), "fresco aliento de los bosques" (p. 112), "canciones en el bosque" (p. 334); y están asociados a la idea de libertad de los personajes: "la libertad de los bosques" (p. 336)

Paisaje agrario y paisaje minero-industrial en la aldea perdida

A lo largo de toda la novela se sucede una contraposición entre el paisaje rural y el paisaje urbano e industrial, identificando el campo con lo idílico y la ciudad y la industria con lo material y lo utilitario. Un dualismo entre estilos de vida; una dicotomía entre el pueblo - simple y virtuoso- y la ciudad- compleja y corrupta-. Una contraposición entre el campo que representa un lugar armonioso y equilibrado donde los personajes desarrollan sus emociones y los protagonistas encuentran su desarrollo personal y social, y la ciudad retratada como el centro de la civilización y también del esnobismo y del egoísmo, donde algunos personajes resultan ser hipócritas y superficiales.



Figura 7. Vista de Ladines (Colección Eladio Begega, s/f). Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Ladines.bmp.info

Mientras el paisaje rural inspira y transmite una sensación reconfortante y agradable, identificando la felicidad y la alegría con la simplicidad del mundo rural la vida en el medio urbano, por comparación, se identifica con algo desagradable y opresivo:

"su corazón, después de la estancia en la ciudad estaba ansioso de la libertad de los bosques, del canto de los pájaros, de aquella luz tan suave, de aquella brisa fragante que recordaba con dolor mientras estuvo prisionera en Oviedo" (p. 336).

Un aprecio por la vida campesina que nos da cuenta de las diferentes faenas agrícolas[15] o de los productos que componían el paisaje agrario[16].



Figura 8. Labores agrícolas en El Condado (Laviana).

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Image_00034.jpg.info y https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Begega%2C%20Eladio/Coy%20Maiz%20Ferrera.jpg.info

15. La secha, palabra que viene de una cuchilla que iba delante del arado, el sechorio, y que consiste en arar sin surcos, el abatir o pasar un rastro de madera, el abono, la recolección de la hierba, de la que se advierte que el heno para el ganado se siega mejor de madrugada o que aquélla se revuelve a las horas de más sol con una horquilla y que se seca en los halagares, la cosecha del maíz, cuyo cultivo tiene una serie de operaciones, como el sallarlo, esto es, remover la tierra, el arriendo o arranque de las plantas que estorban, el cortar las panoyas y tenerlas algunos días en pirámides llamadas cucas y la esfoyaza, y como término de esas faenas, estaba la recogida de la castaña, en la que solía haber desgracias, porque los mozos se encaramaban a lo alto de los árboles y se caían (González Fernández, 1987)

16. Los dos, del mismo modo, nos explican otros productos de nuestro campo: habas, arvejos, panizo en algunas partes y, en menor proporción, calabazas que se sembraban con el maíz, y además legumbres, berzas, patatas, cebollas y frutas (González Fernández, 1987).

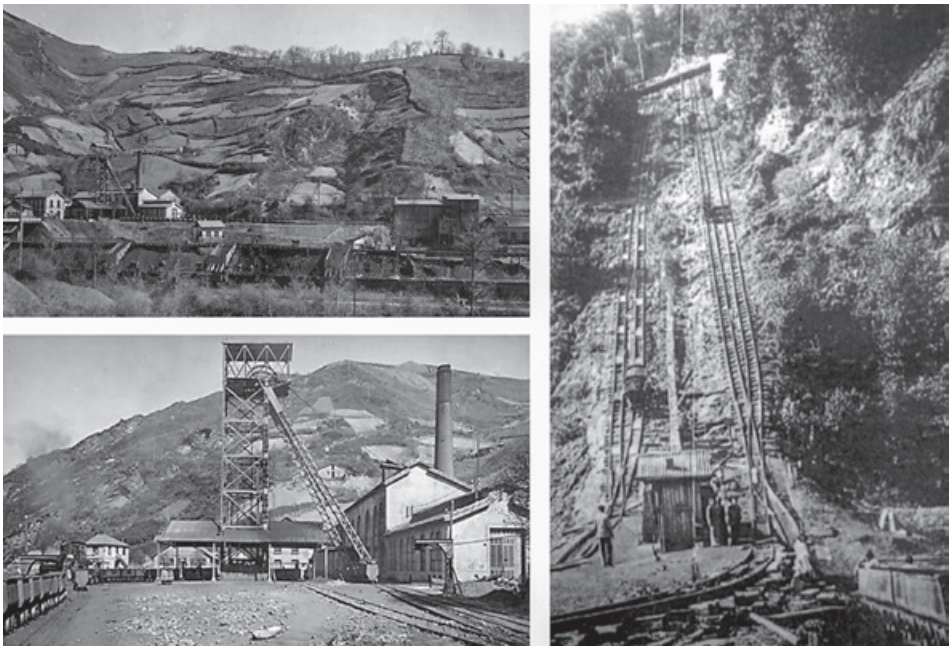


Figura 9. A la izquierda, imágenes de los pozos Carrio y Santiago; a la derecha, vista del plano inclinado de Coto de Musel.

https: // www.lavozdeasturias.es / álbum / Asturias / 2018 / 12 / 30 / historia-pozos-mineros/011015461933239608945O1.htm; https://www.spanishrailway.com/ferrocarril-de-coto-del-musel-s-a/

La otra cara, la representada por el mundo minero e industrial, nos traslada una idea de un territorio en el que todo eran fábricas, chimeneas y carbón, con lo que desaparecieron los valles idílicos, los prados húmedos y los bosques de castaños, y la sociedad que los habitaba; a lo que contribuyó igualmente el ferrocarril, que se convierte en la síntesis de todas las transformaciones. A él se refiere con expresiones como "los pitos de esas endiabladas máquinas que llaman locomotoras" (p. 127), "Las tierras iban a ser partidas por el ferrocarril minero" (p. 189) "abriendo enorme brecha en los castañares que lo señorean… taladró con furia…, vomitando humo y escorias" (p. 297).

"todos sentían que una transformación inmensa, completa, se iba a operar pronto en Laviana. El mundo antiguo, un mundo silencioso y patriarcal que había durado miles de años, iba a terminar, y otro mundo, un mundo nuevo, ruidoso, industrial y traficante, se posesionaría de aquellas verdes praderas y de aquellas altas montañas" (p. 166)



Figura 10. Estampas del ferrocarril de vapor cruzando las vegas

https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Vallet%20de%20Montano%2C%20Luis/FF046025.tif.info, https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Montoto%2C%20Modesto/22599.tif.info y https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Mart%C3%ADnez%2C%20Jos%C3%A9%20Antonio/FF053866_0070.jpg.info

"Sus penetrantes silbos estremecían la campiña. Volaban los pájaros, corrían las reses hasta despeñarse, huían los niños, ladraban los perros en los caseríos, ¡como si en vez del bienestar y la riqueza les trajese aquel glorioso artefacto la oscuridad, la maldición y la guerra!" (p. 297)



Figura 11. Arriba, grupos de trabajadores de Coto Musel

https://abelsuarezblog.wordpress.com/2014/02/01/grupo-coto-musel/ y https://archivohistoricominero.org/portfolio_page/grupo-de-trabajadores-de-coto-musel-laviana-asturias-ao-1928/

Abajo, retratos de mineros (Colección José Muñiz, 1957). Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias. https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Mu%C3%B1iz%2C%20Jos%C3%A9%20(1)/A014-1376.tif.info, https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Mu%C3%B1iz%2C%20Jos%C3%A9%20(1)/C000-0856.tif.info y https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotogr%C3%A1ficos/MPA-Fondos%20fotogr%C3%A1ficos/Mu%C3%B1iz%2C%20Jos%C3%A9%20(1)/C000-1019.tif.info

"El hermoso, florido campo que tanto amaba había sido partido, destrozado. Una trinchera bien ancha separaba las dos mitades; por medio de la trinchera cruzaba la

vía férrea. El encanto silencioso, la dulzura agreste, la amable soledad de aquel retiro habían desaparecido" (p. 304)

"Apoyándose en su bastón, miraba con terrible insistencia aquella brecha que la piqueta del progreso había abierto en su campo" (p. 305)

Por lo que se refiere expresamente a la minería, no hay referencias explícitas al paisaje que la misma estaba generando, sino que se centra en aspectos de tipo social-sociológico, en todos los aspectos que destruían la sociedad campesina tradicional: la sidra frente al aguardiente, la borona de maíz frente al pan blanco de trigo, los juegos de bolos frente a los naipes; el traje aldeano frente al pantalón largo y la boina, la madreña frente a la bota de montar, el garrote frente a las navajas y pistolas, etc.[17]

Bibliografía

Abellán, José Luis (2009): *El 98: cien años después,* Alderabán, 180 pp.

Botrel, Jean-François (1985) : «Paysages et industrialisation: les visions d'Armando Palacio Valdés dans *La aldea perdida*», en Claude Dumas [Ed.], *L'homme et l'espace dans la litterature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIX siècle*, Lille, Diffusion P.U.L., pp. 157-169.

Cabezas, Juan Antonio (1953): "El paisaje asturiano en Palacio Valdés", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos,* 19, pp. 413-421.

Campal Fernández, José Luis (2002) "Armando Palacio Valdés ante la crítica", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 159, pp. 7-24

García Domínguez, Elías (1968): "La sociedad patriarcal en *La aldea perdida*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 22, pp. 201-15,

González Fernández, José (1987): "Aspectos regionales en Jovellanos, Palacio Valdés y Clarín", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 122, pp. 433-46

Inman Fox, Edward (1998): "El uso y el abuso del sentido de la generación del 98 de España", *Revista de Hispanismo Filosófico*, 3, pp. 5-16

Ramos Gorostiza, José Luis (2014): "*La aldea perdida*, de Palacio Valdés, alegato anti-industrialista", *Estudios de Economía Aplicada*, 32, pp. 223-246. http://www.revista-eea.net/

Martín Morán, José Manuel (2004): "El espacio en la novela regionalista. El caso de *La aldea perdida*, de Armando Palacio Valdés", *Artifara*, 4, sezione Addenda, http://www.artifara.com/rivista4/testi/aldea.asp

17. También «Clarín», en La Regenta, hace referencia a las reyertas, borracheras, alborotos, navajazos o disparos de revólver.

Melón Fernández, Santiago. (1981) "La generación del Carbayón y la Revista de Asturias". *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 7, pp. 104-108.

Ragala, Souad (2017): "Los espacios campestres asturianos en la narrativa de Armando Palacio Valdés", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 43, pp. 427-446

Rodríguez Felgueroso, Alberto (2005): "La organización agraria tradicional en la obra asturiana de Armando Palacio Valdés", *Palacio Valdés en Asturias: actas del II Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su Obra, celebrado en Entralgo (Laviana), los días 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2005*. Entralgo (Laviana): Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés, pp. 305-328.

Stefanescu, Andreea (2018): "Asturias: el paisaje en el recuerdo", *Boletín de Humanidades y Ciencias Sociales del RIDEA*, 191-192, pp. 65-75

Stefanescu, Andreea (2018): *El paisaje en la narrativa de Armando Palacio Valdés desde Riverita (1886) a Sinfonía pastoral (1931)*, Memoria presentada por Andreea Stefanescu para optar al grado de doctora por la Universitat Jaume I, 279 pp.

Vézinet, François (1907): *Les maîtres du roman espagnol contemporain*, Paris Librairie Hachette, 208 pp.

LA LITERATURA ANTE EL CAMBIO EN LOS PAISAJES: EL GERMEN DE LA CIUDAD BURGUESA EN *LA REGENTA* DE LEOPOLDO ALAS "CLARÍN"

Juan Sevilla Álvarez
Grupo Análisis y Representación de los Paisajes Españoles-Observatorio del Territorio (Universidad de Oviedo)

En un contexto histórico prácticamente coincidente con el que marca la obra de Palacio Valdés, aunque profundizando el paisaje urbano, la ponencia se adentra en la imagen de la ciudad burguesa embrionaria a través de *La Regenta* (1884-85) de Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901). Se trata de una de las obras más destacadas del realismo español y una de las novelas urbanas más leídas y estudiadas en nuestro país. Aunque Alas tuvo otros trabajos sobresalientes, algunos más próximos a los de Palacio Valdés por su inclinación al costumbrismo (*¡Adiós Cordera!*), encontramos en *La Regenta* algunos fragmentos que evidencian similitudes en el tratamiento del paisaje.

Aún joven, el autor expresa en *La Regenta* su disconformidad con el devenir de los acontecimientos políticos, sociales y económicos. La elección del nombre de Vetusta para la ciudad en la que se desenvuelve la trama, tradicional, provinciana y envejecida, evidencia el espíritu con que Alas afronta la obra. Su negatividad tiene que ver con la impresión que le produce la evolución de la sociedad española durante la Restauración. En este aspecto, el autor se encuentra entre aquellos intelectuales decepcionados por la desenvoltura de la nueva oligarquía financiera y terrateniente, beneficiaria de una singular revolución que se resuelve a modo de compromiso entre el antiguo y el nuevo régimen. Además, observa con recelo el surgimiento de un proyecto alternativo, el del proletariado, que se desarrolla al margen de la tutela ideológica de la burguesía revolucionaria (Oleza, 1985).

La ciudad como condicionante en la novela

El hecho de concentrar el desarrollo cultural y acoger los principales focos de promoción y creación, al menos en las últimas dos centurias, ha favorecido la abundancia de representaciones de la ciudad en la narrativa contemporánea. La obra literaria se convierte así en fuente rica de imágenes urbanas, especialmente útiles cuando se trata de períodos pretéritos, de lugares de los que resulta complejo obtener información de otro tipo o de perspectivas o actitudes insuficientemente tratadas en la documentación conocida; incluso, como representación que permite contrastar y completar lo obtenido de otras fuentes (Ortega Cantero, 1992; Nogué i Font, 1985).

No obstante, el tratamiento de la ciudad no tiene siempre el mismo carácter. En este sentido resulta útil la clasificación que ofrece Carreras i Verdaguer (1988) para distinguir formas de abordar el espacio urbano en la novela. La primera aproximación, muy común, es aquella en la que la ciudad aparece como un retrato de paisaje en el que transcurre la acción. En este caso, puede no existir una conexión fundamental entre el escenario y la trama. En un segundo grado de aproximación, la ciudad asume cierto protagonismo en tanto que ambiente condicionante de la acción o, al menos, como vehículo para una interpretación adecuada de las circunstancias que presenta la novela. La dinámica urbana es significativa y contribuye a explicar la acción. Mayor peso adquiere aún en el tercer grado de aproximación, que trata la ciudad de forma sinóptica, de modo que la propia realidad urbana se transforma en protagonista, como sistema complejo de espacios y componentes contrastados (y no siempre conexos).

En el caso de *La Regenta*, al analizar los procesos, las dinámicas, la morfología y la estructura urbana de Vetusta, se percibe un tratamiento que integra algunos rasgos del segundo nivel —la ciudad como condicionante—y del tercero, del modelo sinóptico, dada la caracterización integral del núcleo urbano mediante una suerte de mapa mental donde se despliega toda una red de espacios claramente connotados.

Sobre la identificación de Oviedo

La acción tiene lugar en una pequeña capital de provincia del Norte de España. Refleja el ambiente social, cultural, económico y moral de ciudad provinciana del último tercio del siglo XIX. Allí vive Ana Ozores, "la Regenta" (mujer del regente de la Audiencia Provincial), en conflicto entre las ambiguas atenciones de Fermín de Pas "el Magistral", eclesiástico poderoso, y la conquista de un burgués engrandecido, Álvaro Mesía, que es presidente del casino. El paisaje y las dinámicas urbanas desempeñan un rol fundamental en el desarrollo de la trama (Martínez Cachero, 1995).

Existe una identificación asumida de Oviedo, lugar de residencia y de ejercicio profesional del autor, en la Vetusta clariniana. Ya en la época de su publicación se produjeron testimonios que especulaban sobre la correspondencia entre personajes de La Regenta y ciudadanos ovetenses. De hecho, la novela produjo cierta agitación por supuestas alusiones en la trama e incluso motivó la desaprobación del célebre obispo Martínez Vigil (Oleza, 1985).

En la elaboración de algunos pasajes el autor se habría inspirado en situaciones reales observadas en el desarrollo económico, social y cultural de Oviedo. Y, muy particularmente, en los rasgos de su paisaje urbano. En efecto, la acción se desarrolla en espacios claramente identificables, aunque, en ocasiones, se introducen modificaciones: cambios en los nombres de algunas parroquias, mezcla de rasgos en determinados espacios, pequeñas alteraciones en la ubicación de algunos parajes o ambigüedad respecto al emplazamiento de edificios (Martínez Cachero, 1995).

Una aproximación célebre a Vetusta



Figura 1. Torre de la catedral y vista parcial de la nave central desde la calle de Santa Ana. Fotografía de Lucien Roisin, 1934. Museo del Pueblo de Asturias.

Alas presenta la ciudad eligiendo un marco horario que prácticamente convierte el fragmento inicial en foto estática con tintes costumbristas. Alude al primitivo esplendor de la ciudad que ennoblece su pasado (corte del reino de Asturias), a los apelativos que la dignifican en su heráldica y se recrea en un hito paisajístico muy reconocible: la torre de la catedral en estilo gótico flamígero, marca visual fina, esbelta y ornamentada que ennoblece el panorama de Vetusta.

"La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre de la Santa Basílica. La torre de la Catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y

perenne, era obra del siglo XVI, aunque antes comenzada, de estilo gótico, moderado por un instinto de prudencia y armonía [...]. Como haz de músculos y nervios la piedra enroscándose en la piedra trepaba a la altura, haciendo equilibrios de acróbata en el aire" (Alas, 1884-1885).

Desde el inicio alude al tiempo atmosférico una constante a lo largo de toda la obra. En este caso, elige un episodio de viento sur que confiere cierta densidad a la escena, la misma que presidirá el perfilado de los personajes.

Tiempo y clima

El acercamiento al espacio geográfico de Vetusta incorpora a menudo la caracterización de fenómenos de tipo físico relacionados con el clima y la sucesión de distintos tipos de tiempo; rasgos propiciados asimismo por el emplazamiento y la situación geográfica, entre sierras prelitorales (como la de Corfín -probablemente el Naranco-), que condiciona la vida de los personajes:



Figura 2. Humedad y pavimento mojado en la calle Tránsito de Santa Bárbara. La iglesia de San Tirso, junto al entronque con la calle de Santa Ana, aparece al fondo. Fotografía de Lucien Roisin, 1934. Museo del Pueblo de Asturias.

"Con Octubre muere en Vetusta el buen tiempo. Al mediar Noviembre suele lucir el sol una semana, pero como si fuera ya otro sol, que tiene prisa y hace ya sus visitas de despedida preocupado con los preparativos del viaje del invierno. Puede decirse que es una ironía del buen tiempo lo que se llama el «veranillo de San Martín». Los vetustenses no se fían de aquellos halagos de luz y calor y se abrigan y buscan su manera peculiar de pasar la vida a nado durante la estación odiosa que se prolonga hasta fines de abril próximamente. Son anfibios que se preparan a vivir debajo del agua la temporada que su destino les condena a este elemento […]" (Alas, 1884-1885).

Vetusta está marcada por la humedad en las edificaciones y por la

imagen sombría, que es producto de un cielo muy frecuentemente encapotado. No obstante, como ya se ha señalado, el autor también da cabida a períodos de buen tiempo en que los ciudadanos salen a los paseos o se trasladan a residencias de recreo fuera de la ciudad.

Crecimiento espacial, aspectos morfológicos y estructura urbana

Alas caracteriza con bastante rigor las distintas áreas de la ciudad, el viario, los usos del suelo, el heterogéneo contenido social y las condiciones de vida. No faltan alusiones a cómo se hacinan o esponjan los habitantes de Vetusta.

"Alrededor de la Catedral se extendía, en estrecha zona, el primitivo recinto de Vetusta. Comprendía lo que se llamaba el barrio de la Encimada y dominaba todo el pueblo que se había ido estirando por Noroeste y por Sudeste. Desde la torre se veían, en algunos patios y jardines de casas viejas y ruinosas, restos de la antigua muralla, convertidos en terrados o paredes medianeras, entre huertos y corrales. La Encimada era el barrio noble y el barrio pobre de Vetusta. Los más linajudos y los más andrajosos vivían allí, cerca unos de otros, aquellos a sus anchas, los otros apiñados" (Alas, 1884-1885).



Figura 3. La vivienda popular prolifera y se densifica durante la segunda mitad del siglo XIX en los arrabales ovetenses, como el de La Vega o el Campo de los Patos (en la imagen), próximo a la fábrica de armas y a la de gas. Fotografía anónima hacia 1936. Museo del Pueblo de Asturias.

Se refiere a la valoración del suelo en determinados sectores y utiliza el sentido no solo religioso sino también administrativo de la organización parroquial. En tales fragmentos subraya el espacio extenso que ocupa la Iglesia, tanto intramuros como en los arrabales extramuros.

"[…] El Magistral veía a sus pies el barrio linajudo compuesto de caserones con ínfulas de palacios; conventos grandes como pueblos; y tugurios, donde se amontonaba la plebe vetustense, demasiado pobre para poder habitar las barriadas nuevas allá abajo, en el Campo del Sol, al Sudeste, donde la Fábrica Vieja levantaba sus augustas chimeneas, en rededor de las cuales un pueblo de obreros había surgido. Casi todas las calles de la Encimada eran estrechas, tortuosas, húmedas, sin sol [...]. Desde la torre se veía la historia de las clases privilegiadas contada por piedras y adobes en el recinto viejo de Vetusta. La iglesia ante todo: los conventos ocupaban cerca de la mitad del terreno; [...] fuera del barrio noble, al Oeste y al Norte, gráficas señales de la fe rediviva en los alrededores de Vetusta, donde construía la piedad nuevas moradas para la vida conventual [...]" (Alas, 1884-1885).

El autor describe las construcciones, muy particularmente los templos y los conventos medievales, renacentistas y barrocos; pero también los caserones construidos desde el siglo XVI por familias nobles que fijan su residencia en Oviedo atraídas por la reorganización de la Junta General del Principado y la fundación de la universidad (Quirós Linares, 1978):

"En rededor de Santa María y de San Pedro hay esparcidas, por callejones y plazuelas, casa solariegas cuya mayor gloria sería poder proclamarse contemporáneas de los ruinosos templos. Pero no pueden, porque delata la relativa juventud de estos caserones su arquitectura [...]. La piedra de todos estos edificios está ennegrecida por los rigores de la intemperie, que en Vetusta no dejan nada claro mucho tiempo ni consienten blancura duradera" (Alas, 1884-1885).

La Encimada de Vetusta, entre tradición y modernidad

La Encimada de Vetusta está formada por el recinto preindustrial amurallado y los arrabales inmediatos, que componen un conjunto con una disposición radiocéntrica. Su denominación en la novela atiende probablemente a la topografía. Concentra la mayor parte de la acción y aparece descrita en múltiples pasajes. En ellos se pueden identificar algunas de las iglesias (Santa María la Mayor -San Tirso en Oviedo-, San Isidro -San Isidoro-, Santa María la Blanca -La Corte-), conventos (Santo Domingo y las Recoletas son San Pelayo, San Vicente es Santa Clara, las Clarisas y San Benito corresponden a San Vicente-), edificios civiles (Audiencia -lo es en el Oviedo real-,

teatro -hoy biblioteca pública-). También se mencionan numerosas calles y paseos: la Rúa y la calle del Águila (se denominan así en realidad), del Comercio (Cimadevilla y Magdalena en Oviedo), de San Pelayo (San Antonio), plaza del Pan (del Fontán), Plaza Nueva (del Ayuntamiento), Corralada (Corrada del Obispo), Campo del Sol (de los Patos), Paseo Grande (Paseo del Bombé en el Parque) [1].



Figura 4. Localización de San Vicente, de la plaza del Ayuntamiento, del arranque de la calle San Francisco y del paseo del Bombé sobre plano de 1894 elaborado por Gaspar Fernández Cuesta, procedente de Calleja Puerta, Fernández Cuesta y Fernández García (2015). De arriba abajo, fotografías de Celestino Collada (h. 1925), Octavio Bellmunt (h. 1895) y Hauser y Menet (h. 1910 y h. 1908) facilitadas por el Museo del Pueblo de Asturias.

El casino

El casino es un componente fundamental del desarrollo urbano burgués y síntoma de la consolidación de nuevas formas de ocio: lugar de tertulias, bailes, juegos, fiestas sociales… La novela lo sitúa en el barroco palacio de Valdecarzana-Heredia, en el

1. Información detallada sobre la identificación de espacios en la novela y su correspondencia en Oviedo puede obtenerse en la edición de José María Martínez Cachero de La Regenta (1995).

núcleo originario de Oviedo, muy próximo a la catedral. En la trama lo preside Álvaro Mesía, por lo que se opone en significado y se enfrenta en localización a la catedral, dominio de Fermín de Pas.

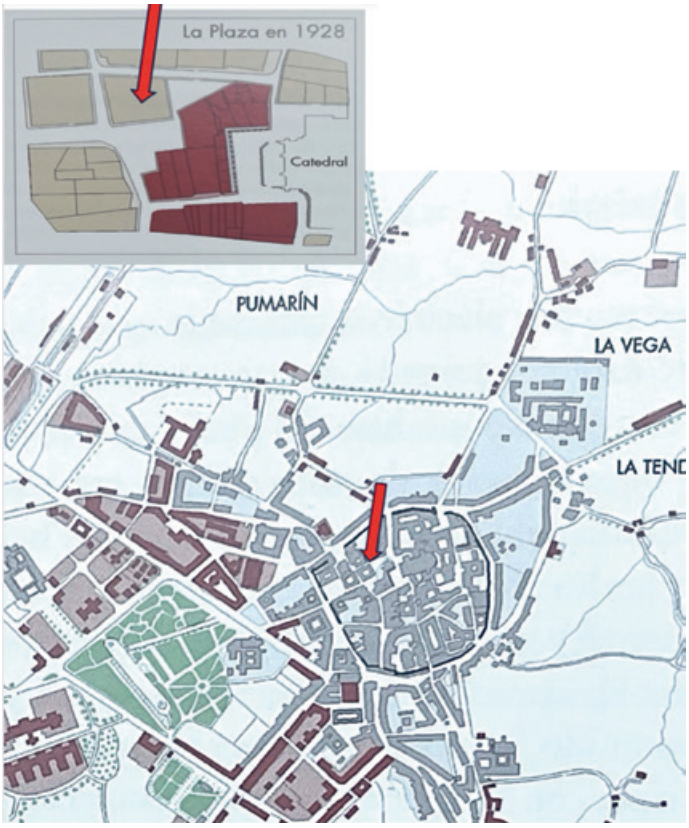


Figura 5. Localización del palacio de Valdecarzana-Heredia sobre fragmento de plano de 1894 y emplazamiento en el entorno de la catedral en 1928, antes del derribo de las edificaciones que permitieron abrir la plaza ante el templo. Elaborados por Gaspar Fernández Cuesta. Procede de Calleja Puerta, Fernández Cuesta y Fernández García, 2015.

"El Casino de Vetusta ocupaba un caserón solitario, de piedra ennegrecida por los ultrajes de la humedad, en una plazuela sucia y triste cerca de San Pedro, la iglesia antiquísima vecina de la Catedral. Los socios jóvenes querían mudarse, pero el cambio de domicilio sería la muerte de la sociedad, según el elemento serio y de más arraigo […]. Tres generaciones habían bostezado en aquellas salas estrechas y oscuras, y esta solemnidad del aburrimiento heredado no debía trocarse por los azares de un porvenir dudoso en la parte nueva del pueblo, en La Colonia" (Alas, 1884-1885).

La calle del Comercio

Antes de que la función comercial se desplazase al nuevo eje viario de Uría, la espina dorsal del Oviedo preindustrial fue también el primer eje comercial burgués. Ocurre como con el casino, burgués en contexto y carácter, síntoma de nuevas pautas de consumo y también lugar de relación social, pero aún acantonado en una localización propia de la ciudad del antiguo régimen.

"Delante del escaparate de una confitería nueva, la más lujosa de Vetusta, un grupo de pillos de ocho a doce años discutían la calidad y el nombre de aquellas golosinas que no eran para ellos, y cuyas excelencias solo podían apreciar por conjeturas […].

No solo el elemento joven sino las personas formales, magistrados, catedráticos, autoridades, abogados, hasta clérigos están deseando, sin darse cuenta, la hora de las tiendas […].

Todo es movimiento, risa, algazara. Este pueblo es el mismo que asiste silencioso, grave, cabizbajo, lleno de unción a los sermones, a las novenas, a los oficios de Semana Santa y hasta al miserere" (Alas, 1884-1885).

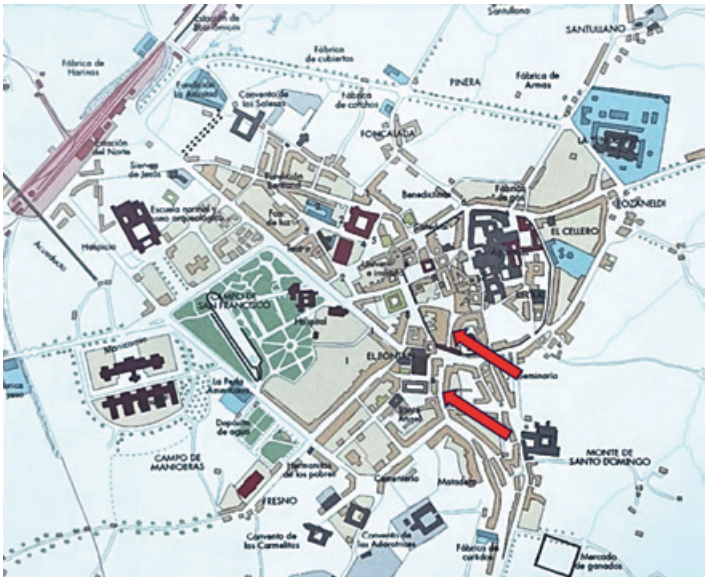


Figura 6. Localización del eje comercial formado por las calles de Cimadevilla y Magdalena en el extremo meridional del núcleo preindustrial ovetense. Oviedo en 1894, elaborado por Gaspar Fernández Cuesta. Fuente: Calleja Puerta, Fernández Cuesta y Fernández García, 2015.



Figura 7. La actividad comercial de la calle de Cimadevilla mantuvo su protagonismo durante algunas décadas, antes de que los negocios más dinámicos terminaran concentrándose en el nuevo barrio de Uría. Fotografía de Luis Muñiz-Miranda, 1898. Museo del Pueblo de Asturias.

El teatro

Aparece en una ubicación previa a la que será célebre en la centuria siguiente. Alas lo emplaza en el arrabal del Fontán (desecada la laguna durante la edad Moderna para la instalación de mercado), plaza del Pan en la novela[2]. La construcción data del siglo XVII y su estado decadente a finales del siglo XIX acabaría por conducir a la construcción del nuevo teatro Campoamor en el arrabal de los Estancos (Quirós Linares, 1978). El autor subraya la distribución jerárquica del público, de los palcos y plateas al patio de butacas; lugar para la ostentación y el lucimiento, para la observación y la murmuración.

2. El edificio, rehabilitado y reestructurado, alberga la Biblioteca de Asturias Pérez de Ayala desde 1987.

"[…] era un antiguo corral de comedias que amenazaba ruina y daba entrada gratis a todos los vientos de la Rosa náutica. […] Era un axioma vetustense que al teatro había que ir abrigado. […] Ya estaban los vetustenses acostumbrados […], en particular "las personas decentes" de palcos principales y plateas, que no iban al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos […]" (Alas, 1884-1885).

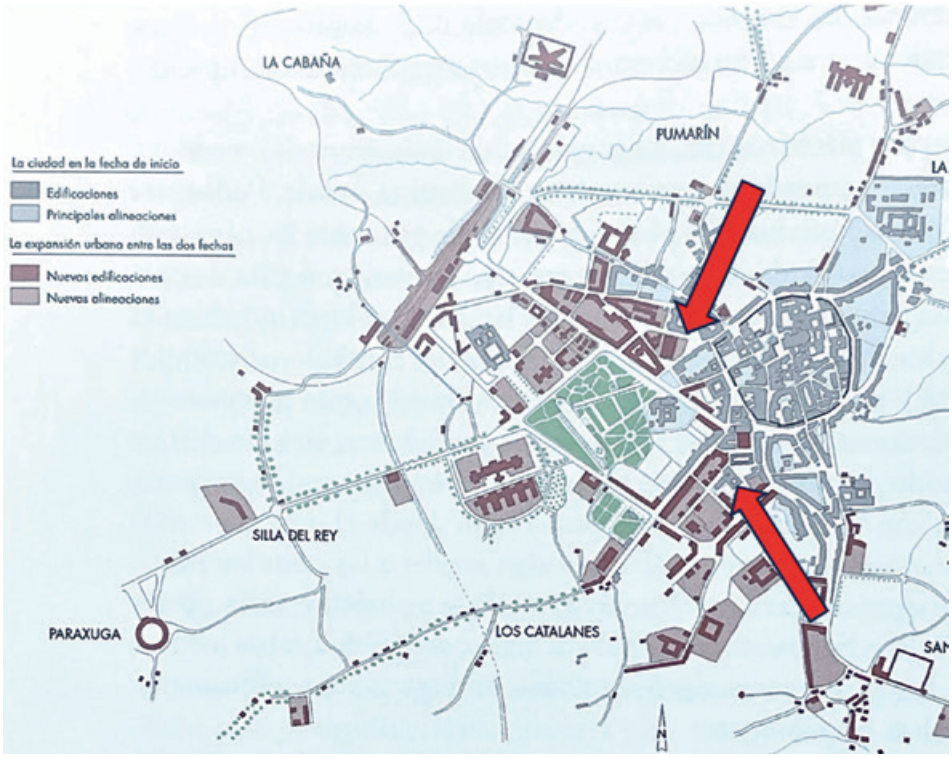


Figura 8. Localización del antiguo corral de comedias junto a la plaza del Fontán, hacia el sureste, y del nuevo teatro en el arrabal de los Estancos, más al norte, en el contexto de expansión urbana de finales del siglo XIX. Fragmento del plano elaborado por Gaspar Fernández Cuesta. Fuente: Calleja Puerta, Fernández Cuesta y Fernández García, 2015.

La Vega, el asiento de la industria

La ciudad conoce una progresiva industrialización en la época en que Leopoldo Alas reside en la ciudad. De las fábricas entonces existentes en Oviedo, la principal, la de armas, corresponde a la fábrica vieja de la novela y se sitúa extramuros, en el arrabal de Santa María, en un espacio de vega y junto a las salidas septentrional y oriental de la ciudad (en este caso, hacia la costa y hacia el surco prelitoral), como era común

en las localizaciones industriales coetáneas. La fábrica daba trabajo a varios cientos de obreros, vascos muchos de ellos por el foco armero originario de aquella región, anterior al de Oviedo (Quirós Linares, 1978). Vivían en buen número en el Campo de la Vega y de los Patos (el Campo del Sol para el novelista):

"El humo y los silbidos de la fábrica le hacían dirigir miradas recelosas hacia el Campo del Sol; allí vivían los rebeldes; los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor; los que escuchaban con la boca abierta a los energúmenos que les predicaban igualdad, federación, reparto, mil absurdos, y a él no querían oírle cuando les hablaba de premios celestiales, de reparaciones de ultratumba […]. No, aquel humo no era de incienso, subía a lo alto pero no iba al cielo; aquellos silbidos de las máquinas le parecían burlescos, silbidos de sátira. Hasta aquellas chimeneas delgadas, largas como monumentos de una idolatría, parecían parodias de las agujas de las iglesias..." (Alas, 1884-1885).

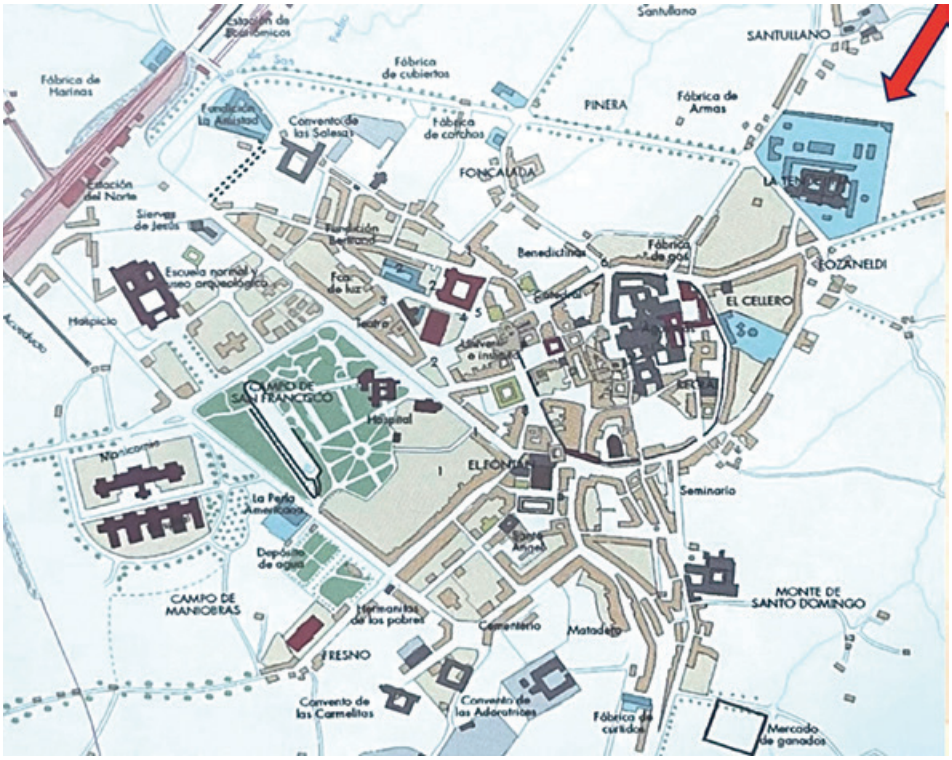


Figura 9. Localización de la Fábrica de Armas de La Vega. Oviedo en 1894, elaborado por Gaspar Fernández Cuesta. Fuente: Calleja Puerta, Fernández Cuesta y Fernández García, 2015.

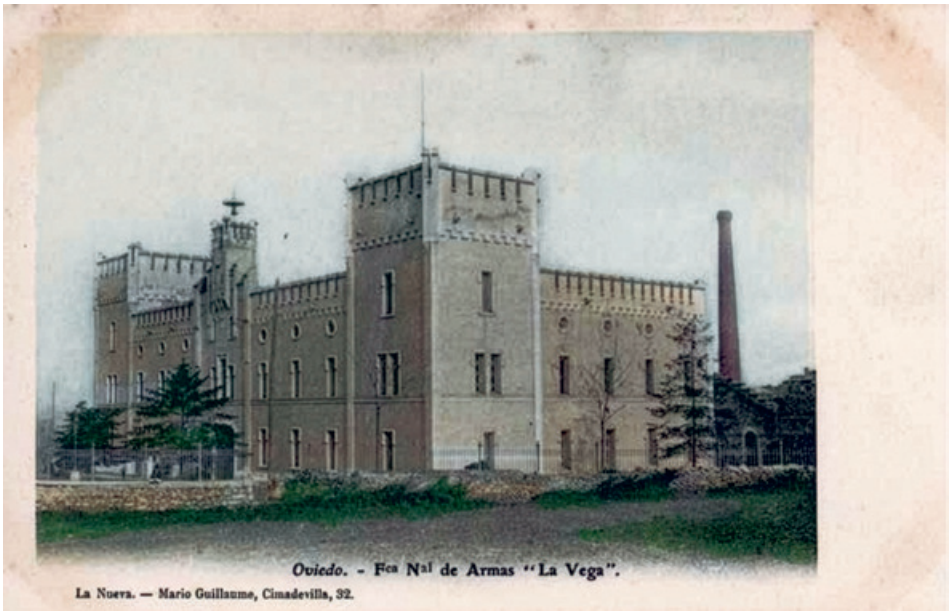


Figura 10. Establecida ya a finales del siglo XVIII, la Fábrica de Armas de la Vega representa más que ningún otro establecimiento el proceso de industrialización de la capital asturiana. En la imagen asoman el edificio central, sede administrativa de la fábrica, levantado durante la siguiente centuria en un estilo que combina rasgos historicistas, de arquitectura palaciega y elementos militares. En segundo plano, a la derecha, se advierten las instalaciones productivas. Fotografía de Mario Guillaume, h. 1905. Museo del Pueblo de Asturias.

El reflejo del proletariado urbano, de la toma de una conciencia de clase, a través de la mirada hostil del Magistral no tiene desperdicio. Aunque no parece que "comulgara" con el clero, Alas podría haberse servido de la mirada hostil de Fermín de Pas para deslizar su falta de confianza hacia los planteamientos del proletariado en la concepción de nuevos movimientos revolucionarios y despachar así un cierto anti-industrialismo.

La Colonia o la emergencia de un nuevo urbanismo

Representa la expansión moderna de la ciudad, regular en plano, aunque no fruto de un plan de ensanche sino de parcelaciones particulares. Su crecimiento se produce en dos direcciones distintas: una tiene como eje la calle de Campomanes (el "Boulevard" de la novela), que asciende hacia el sureste desde un entronque perpendicular a la primitiva salida hacia Castilla; la otra se abre hacia la estación del ferrocarril a

través de una serie de operaciones que supusieron el derribo del Carbayón, afamado árbol de la ciudad. Clarín se refiere aquí a la heterogeneidad de las formas urbanas y a la "extravagancia cromática". Plasma la percepción negativa del Magistral ante algunos nuevos gustos de un sector de la burguesía, incluidos indianos promotores en La Colonia, más apegada a los materiales y a las formas constructivas emanadas de la industrialización o de la edificación colonial:

"El Magistral volvió el catalejo hacia el Noroeste: allí estaba la Colonia, la Vetusta novísima, tirada a cordel, deslumbrante de colores vivos con reflejos acerados; parecía un pájaro de los bosques de América [...]. Igualdad geométrica, desigualdad, anarquía cromáticas. En los tejados, todos los colores del iris como en los muros de Ecbátana; galerías de cristales robando a los edificios por todas partes la esbeltez que podía suponérseles, alardes de piedra inoportunos; solidez afectada, lujo vocinglero" (Alas, 1884-1885).



Figura 11. El paseo de los Álamos, en el flanco septentrional del parque de San Francisco, junto a la calle de Uría, constituye uno de los principales espacios de encuentro de aquel Oviedo en expansión. Las fachadas incorporan galerías acristaladas y balcones característicos de la edificación burguesa de la época. Al fondo se aprecia un palacete de estilo ecléctico con elementos constructivos inspirados en la arquitectura parisina. Fotografía anónima tomada hacia 1900. Museo del Pueblo de Asturias.

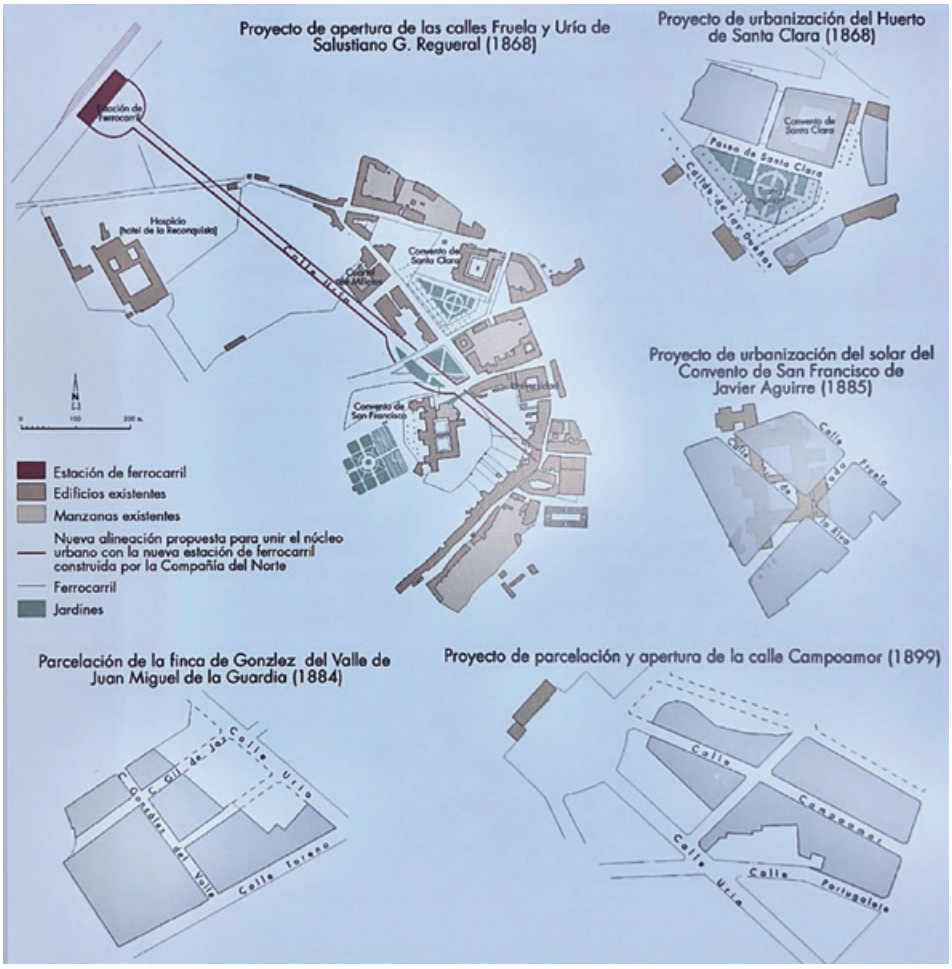


Figura 12. Parcelaciones particulares en la expansión urbana de Oviedo hacia el oeste. Elaborado por Gaspar Fernández Cuesta a partir de planos originales. Fuente: Fernández Cuesta y Quirós Linares, 2011.

Bibliografía

Alas, L.: *La Regenta*. Barcelona*, Daniel Cortezo y Cia.,* 1884-1885.

Calleja Puerta, M., Fernández Cuesta, G. y Fernández García, F.: *Urbe I: la construcción histórica de la ciudad de Oviedo*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015.

Carreras i Verdaguer, C.: "Paisaje urbano y novela", *Estudios geográficos,* XLIX, 1988, pp. 165-187.

Fernández Cuesta, G. y Quirós Linares, F.: *Atlas Temático de España,* tomo I. Oviedo, Ediciones Nobel, 2011.

Martínez Cachero, J.M. "Introducción", en Leopoldo Alas «Clarín»: *La Regenta,* Oviedo, Ediciones Nobel, 1995, pp. VII-L.

Nogué i Font, J.: *Una lectura geográfico-humanista del paisatge de la Garrotxa*. Gerona, Col.legi Universitari de Girona y Diputació de Girona, 1985.

Oleza, Joan: "*La Regenta* y el mundo del joven Clarín", en A. Vilanova (ed.): *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad, 1985, pp. 163-180.

Ortega Cantero, N.: "Geografía y literatura", en Real Sociedad Geográfica & Asociación de Geógrafos Españoles: *La Geografía en España (1970-1990). Aportación española al XXVII Congreso de la UGI,* Madrid, Fundación BBV, 1992, pp. 307-311.

Quirós Linares, F.: *El crecimiento espacial de Oviedo*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978.

LA VOZ DE LAS MUJERES EN LA LITERATURA SOBRE SIERRA NEVADA

Manuel Titos Martínez
Universidad de Granada

1. Campesinas de la Sierra

En la historia real y cotidiana de Sierra Nevada las mujeres han tenido un papel relevante en la medida en que, al ser una montaña de fácil acceso hasta alturas considerables, fue ocupada muy tempranamente por el ser humano para su explotación agrícola y ganadera y los cultivos treparon por las laderas escarpadas buscando las escasas llanadas donde arrancarle a la tierra algo con qué satisfacer un mínimo sustento. Y allí estuvieron lógicamente la mujeres, viviendo en los cortijos y en las chozas de la sierra, pariendo y criando allí sus hijos, labrando sus bancales, sosteniendo sus balates, ordeñando las cabras, manejando el agua, sufriendo sus rigores y tallando y hollando sus veredas. En un libro tan humilde como entrañable, *Memoria del tiempo*[1], una campesina de Güéjar Sierra, Lourdes Hernández, ha dejado recientemente testimonio de sus durísimas vivencias en aquellos cortijos serranos a lo largo de cincuenta años. No hacían montañismo y no contaron entonces su experiencia, porque ni escribir sabían, pero allí estuvieron construyendo la historia y organizando la vida y el paisaje.

1. Lourdes Hernández Martín, *Memoria del tiempo*, Granada, Edición de la autora, 2019, 515 pp.



Figura 1. Portada del libro *Memoria del tiempo* (Granada, 2019)

Ninguna mujer acompañó en sus excursiones a los socios del Centro Artístico y Literario de Granada cuando a partir de 1891 comenzaron a realizar "expediciones" a Sierra Nevada en lo que fue el primer montañismo local, pero en un impagable testimonio fotográfico que sus miembros dejaron de los labriegos del cortijo de San Jerónimo, allí están las mujeres cargadas de fatigas y de niños, con sus atuendos miserables, ante la cámara de Diego Marín o la de Valentín Barrecheguren, sin saber ni importarles que eran las protagonistas del primer testimonio gráfico de la presencia femenina en esa montaña[2]. Tres años después llegarían las fotos de las campesinas alpujarreñas inmortalizadas por Federico Olóriz en su expedición antropológica que, científicamente, no le llevó a ningún sitio[3]. Y cuando en 1907 la sociedad Diez Amigos Limited organizó la primera misa en la cima del Veleta, allí están en primer plano las orgullosas mujeres copando el plano central de la fotografía de Martínez Rioboo[4]. Nada de esto se conoció hasta muchos años más tarde, pero ahí estaban las mujeres de la sierra, aguardando la oportunidad de colarse también en la historia escrita de esta montaña singular[5].

2. Diego Marín y Elías Pelayo, *La Suiza Andaluza*, Granada, Caja General de Ahorros, 1992, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 6, estudio preliminar de Manuel Titos Martínez.
3. Federico Olóriz Aguilera, *Diario de la expedición antropológica a la Alpujarra en 1894*, Granada, 1995, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 15, estudios preliminares de Miguel Guirao Pérez, Juan del Pino Artacho y Francisco Izquierdo Martínez.
4. Manuel Titos Martínez, *Las cuatro ermitas de Sierra Nevada. Tres siglos de tradición religiosa y montañera en torno a la Virgen de las Nieves (1717-2017)*. Fotografía: Roberto Travesí Ydáñez, Granada, Atrio, 2017, 191 pp. Principalmente el capítulo 9, "Otras manifestaciones religiosas en Sierra Nevada".
5. Una relación detallada de todo ello puede verse en Manuel Titos Martínez, *Sierra Nevada: una gran historia,* Granada, Universidad de Granada, Cetursa Sierra Nevada S.A. y Sogefinsa, 1997, 2 tomos.

2. Las viajeras románticas

Si la primera presencia iconográfica la pusieron las campesinas, la primera aportación literaria femenina procede de las foráneas, que llegaron a impulsos de la efervescencia romántica. La primera, "una delicada dama inglesa" que no es otra que **Harriet Ford**, compañera de vida y expediciones de Richard Ford, presentes ambos en Granada en 1830 y 1833 y protagonistas de dos ascensiones ya puramente montañeras al Veleta. Ella no escribió, lo hizo su marido[6], pero sí lo hizo otra "Lady" inglesa, **Louisa Tenison** (1819-1882), que ascendió al Veleta en 1850, sin que en su narración falte siquiera el escalofrío de toparse con unos supuestos bandoleros, de los que formaba parte nada menos que el entonces alcalde de Monachil. Aquella primera experiencia la estimuló para encaminarse a la Alpujarra y subir al Mulhacén en caballerías que partieron desde Pórtugos. Dos años después, 1852, repitió su ascensión al Veleta dejando de todo ello testimonio en su libro formidable, nunca traducido de manera completa al español, *Castile and Andalucia*[7]:

> Por fin llegamos a la cima, -escribe Tenison- y aquí, desde uno de sus picos más altos se puede contemplar el mundo allá abajo. El sol se estaba poniendo en ese momento. La lejana vega que parecía solamente una mancha, se perdía entre una densa niebla que los rayos del sol intentaban atravesar en vano, mientras que las montañas de detrás también quedaban ocultas del mismo modo. El azul océano se extendía a lo lejos en el horizonte, y la oscura masa del Mulhacén, unos pocos cientos de pies más arriba, se elevaba sobre nosotros unida por una cadena de rocas micosas, cuya cresta afilada como un cuchillo es casi infranqueable. Estos montes se inclinan suavemente por su parte sur y oeste, mientras que por su lado norte y oeste descienden hasta unos abruptos precipicios –alturas perpendiculares- cuyo vertiginoso borde acobarda incluso al más valiente cuando se acerca a él. Hay algo inefablemente grande y solemne cuando se está a una altura como ésta, tan arriba y tan lejos del mundo vivo: sobre nosotros el brillante y limpio cielo; y allá abajo, la tierra empequeñecida. Cuando se está en uno de estos encumbrados picos, el hombre se da cuenta de su insignificancia, comparada con la inmensa obra de la naturaleza que se extiende a sus pies por todas partes.

---

6. *Sierra Nevada en los viajeros románticos*, Granada, Caja General de Ahorros, 1992, Colección Sierra Nevada y la alpujarra, núm. 4, estudio preliminar de Cristina Viñes Millet.
7. Louisa Tenison, *Castile and Andalucia,* Londres, Richard Bentley, 1853. Traducción de sus excursiones a la montaña en *Sierra Nevada en los viajeros románticos*, Granada, Caja General de Ahorros, 1992, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 4, pp. 151-188. Estudio preliminar de Cristina Viñes Millet.

También en 1852 anduvo por Granada otra inglesa viajera, **Emmeline Stuart-Worthley** (1806-1855), acompañada en este caso por su hija Victoria; permanecieron dos meses en la ciudad, lo que les dio la oportunidad de organizar una excursión al Picacho del Veleta; sus recuerdos, ordenados más tarde por su hija y por su nieta, fueron publicados en 1856 en un libro titulado *The Sweet South*[8]. A la montaña entraron por Pinos Genil caminando junto a las verdes y relucientes orillas del río, cercadas por las parras, los viñedos, las higueras y los castaños, hasta llegar a Güéjar Sierra, "un pueblo de paredes blancas y de numerosos huertos colgados de las laderas de un barranco". Marchaban a caballo con un guía que habían contratado, José, sorteando un sendero en el que se cruzaron con rebaños de cabras y de vacas. Descansaron durante unas horas en "un boquete enjalbegado" que tenía como habitante al tío Pardo y su familia, que vivían en plena naturaleza, y alrededor de la media noche, guiados por Felipe, un pastor que les iba mostrando el sendero a la luz de la luna, se dirigieron hacia el Veleta:

> Subimos –cuenta- por el lado más abrupto, con los caballos encrespados todo el tiempo, mientras los mozos animaban: ¡Vamos, tordo, tordillo! ¡Gitano, negrito, arriba! Alcanzamos la cumbre del Pico después de tres mortales horas, con los pies doloridos y algo que era más penoso aún, el aire enrarecido por un tremendo final de deslizante subida. Una aventura, para mi, aunque me costara respirar con dificultad; pero mucho más serio en el caso de mamá, con problemas de corazón y cabeza. Fue una suerte que pudiéramos permanecer al mismo filo del luminoso Veleta desde el que se contemplaba el más audaz primer plano imaginable, proyectándose sobre la desolada pero increíble Andalucía.

Otra viajera que dejó su impresión nevadense fue la suiza **Valérie [Boissier] Gasparin** (1813-1894), fundadora de la primera escuela de enfermeras civiles del mundo y hermana del más importante botánico que ha pisado Sierra Nevada, Pierre Edmond Boissier (1810-1885) en cuyo viaje de 1837 describió por primera vez para la ciencia un importante conjunto de endemismos botánicos que crecen en Sierra Nevada y que llevan precisamente su nombre[9]. Valérie estaba casada con el estadista y escritor Agé-

8. Emmeline Stuart-Worthley, *The Sweet South*, Londres, George Barclay, 1856. Análisis de su viaje en Antonio Garrido Domínguez, *Mujeres viajeras recorriendo la Andalucía del XIX*, Málaga, Editorial La Serranía, 2011, pp. 219-238.

9. Pierre Edmond Boissier, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837,* Paris, Gide, 1939 y 1945, 2 vols. 758 y 248 pp. *Viaje botánico al sur de España durante el año 1837,* Granada, 1995, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 13. Estudio preliminar de Manuel Pezzi Ceretto.

nor Étienne, conde de Gasparin, y narró las experiencias de aquel viaje, realizado en 1867, en un libro no publicado hasta 1886 con el título *Andalousia et Portugal*[10]. Él está presente en buena parte del texto de su hermana desde que vislumbran la ciudad, lo que justifica su presencia en este trabajo, aunque ella realmente no subió a la montaña:

> Hay ruinas cuyos vestigios ni siquiera la mano más tierna podría remover. No me pregunten nada. Cuando Granada apareció ante mi, flanqueada por su gran Nevada, rodeada de su verdor que me recordaba a mi tierra natal, con su castillo como las fortalezas de la Edad Media, capté con toda mi claridad y voluntad su apariencia; se grabó en mi memoria, palpitando con mis penas pasadas. En ese momento, vi lo que estaba a punto de ver, lloré. Denme dos días. Les hablaré de la Alhambra[11].

La tristeza sacude a Gasparin no tanto por su hermano, vivo aún, cuanto por la pérdida de su esposa, Françoise Lucile Butini, que en un segundo viaje de Boissier a Granada, realizado en 1849, le acompañó y tuvo en la ciudad la desgracia de fallecer de tifus el 8 de julio, con 27 años de edad.

Ya en Granada los viajeros contrataron a un guía de origen gibraltareño llamado Bensqken, aunque todos lo conocían como Fernando el Moro, y de su mano visitaron los lugares más destacados de la ciudad. Desde San Cristóbal Valérie mira a Sierra Nevada cuyo gran pico del Veleta desafía el cielo y escribe[12]:

> ¿Queréis el rasgo sublime? Mirad la Sierra Nevada. Cuando nuestros ojos se han detenido largamente en las terrazas del Generalife, cestas de verdor suspendidas entre columnillas y ajimeces; cuando han recorrido la huerta llena de plantas; cuando las sierras, inundadas de cálidos rayos, han acariciado nuestra mirada; después de haberse detenido bajo aquellas higueras de ramaje abandonado, bajo los limoneros que florecen a lo largo de las acequias y de las fuentes, entonces se lanza hacia las cumbres.
>
> Cima tras cima, la Nevada se recorta sobre el azul, en una blancura que nada le arrebatará. La eternidad de ese fulgor marca el cuadro con un carácter inflexible. El alma, por un instante embriagada, casi ablandada por la suavidad de las líneas, de pronto despierta. Diríase que el deber, de frente

10. Valérie Gasparin, *Andalousia et Portugal*, Paris, Calmann Levy Éditeur, 1886.
11. Gasparin, p. 187.
12. Gasparin, pp. 207-8.

> radiante y claridades implacables, rígido, inmutable, con la cabeza en los cielos, y que opone un muro de granito a nuestras blanduras, se ha alzado ante nosotros. En cuanto se le encuentra, ya no se ve más que a él. Aquella tarde, tonos encarnados habían venido a florecer las nieves. A medida que cantaba el ruiseñor oculto en los arboles, se teñían de rubores. Todo ha palidecido. He aquí que las nieves se vuelven casi diáfanas, dominadas por su Picacho de Veleta, que crece en medio de sombras espesas.
>
> Esconded bien en el fondo de vuestros repliegues, sierras tan lloradas por los moros, sustraed a todas las miradas los restos de aquellas familias árabes que se refugiaron en vuestros valles. Viven allí todavía, guardando sus costumbres, conservando su nombre, olvidadas, ignoradas, no se sabe bien cuáles. Una iglesia, San Cristóbal, asienta su majestad de manera solitaria. Domina la Vega: Granada se recuesta abajo. Cuando se bordea la terraza, proyectada hacia delante, se reencuentra todo: la ciudad, las aristas cortadas en ángulo vivo, el curso de los ríos, los prados de un verde crudo, las sierras que ahogan su base en una zona de vapores luminosos, y la Nevada, cuyo gran picacho de Veleta desafía al cielo.

Y, más adelante surge el inevitable recuerdo de su hermano Pierre Edmond Boissier[13]:

> Fue allí donde, hace ya muchos años, mi hermano, explorando la sierra, fijó su flora mal conocida. Iba, atravesando el glaciar, a recoger las plantas en la otra vertiente, en el cortijo de San Jerónimo. Por la noche, cuando se cobijaba, con nuestro fiel David, bajo las cabañas de los pastores, oía aullar a los lobos que olfateaban el mulo encerrado en el establo. La existencia era mezquina allí arriba, dura, monótona; pero se respiraba bien, y además la ciencia hacía allí descubrimientos; los pastores eran gente honrada; y, por la noche, alguna rondería murmurada, mientras se cocían los garbanzos o las habas, preparaba ese buen sueño que dan los buenos trabajos. Contemplamos este país de las nieves, deslumbrante bajo el sol.

Otra dama inglesa cuyo nombre omite la propia autora realizó en 1868 una subida al Veleta por el Camino de los Neveros, cuyo relato titulado "A Lady's Journey Through Spain" publicó en la revista *The Leisure Hour*[14]:

---

13. Gasparin, p. 221.
14. "A Lady's Journey Through Spain", *The Leisure Hour*, Londres, 1868.

> Nuestros guías se encargaron de despertarnos temprano con objeto de que pudiéramos alcanzar la cima antes de que el sol saliera. Habíamos encendido un fuego de leña para calentarnos y, también, para disfrutar de una taza de café hirviendo. Echamos una última mirada a nuestro campamentos y subimos montadas en las mulas hasta donde el terreno lo permitió. Luego, ya sin los animales, iniciamos el tramo final de la ascensión, en busca de la cumbre. No nos importó la dureza de la subida, tal vez porque la mañana prometía ser magnífica. Una voz unánime, más bien un grito triunfal de los arrieros, nos alertó que habíamos coronado nuestro objetivo. Extendimos nuestras capas por el suelo y nos tendimos un rato para recuperar el aliento y las fuerzas, antes de explorar los alrededores. El sol comenzaba a mostrar su faz, ahora roja y brillante, coloreando sus rayos con soberbios matices cuanto encontraba a su paso. Permanecimos en un pequeño llano, con un tremendo abismo bajo nuestros pies. Volúmenes de niebla ocupaban aún parte del valle. El esplendoroso mar se esparcía a un lado, marcándose la difusa línea del horizonte más allá de él. Por abajo nos rodeaban rocosos picos y montaraces cumbres. Para cuando la luz lo invadió todo, la mirada, antes deslumbrada, ya se había acostumbrado a la escena.

El ciclo romántico se acaba en los años sesenta, pero casi cien años después, el siglo XX sería continuador de esta tradición de mujeres extranjeras que han escrito sobre Sierra Nevada aunque las que aquí se citan, porque dejaron escrita en algún libro su experiencia, y otras más, lo han hecho con un criterio de mayor permanencia que el del simple viaje como "curiosas impertinentes", como calificó Ian Robertson a los integrantes de aquel movimiento viajero[15].

Es el caso de la botánica y veterinaria **Juliette de Baïracly Levy** (1912-2009), que a principios de los años cincuenta pasó una larga temporada en Lanjarón, donde convivió con los campesinos y los pastores y realizó frecuentes subidas a Sierra Nevada, y que en 1955 publicó en Londres el libro *Spanish Mountain Life. The Sierra Nevada,* traducido al español en 2018 con el título *Mi vida en una montaña española*, del que extractamos esta referencia[16]:

---

15. Ian Robertson, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

16. Juliette de Baïracly Levy, *Spanish Mountain Life. The Sierra Nevada,* London, Faber and Faber Limited, 1955, "The Mountain – More", p. 111. *Mi vida en una montaña española. Viejo molino de Góngoras al pie de Sierra Nevada*, Granada, Trifolium, 2018, p. 97.

La montaña nunca se presentó tan fértil ante mí como durante los meses de otoño y comienzos del invierno. Hubo una maduración profunda e incluso las grandes lunas de las cosechas eran de oro espléndido.

El maíz estaba casi todo cortado y se secó en los patios de las casas, lejos de los tranquilos terrenos de la trilla y bajo los tejados de las pequeñas viviendas campestres. Creo que de toda la paleta de colores que vi en Sierra Nevada la que más me gustó fue la de las mazorcas de maíz madurando bajo el caluroso sol del otoño. Era un color naranja intenso, aún más brillante que el de las maravillas silvestres que la lluvia había vuelto a hacer florecer tras su desaparición en la época de calor de la primavera y el verano, cuando la tierra se había secado. Estoy convencida de que la única cosa comparable eran los pistilos del azafrán, del que se extraían las flores que daban su tono brillante al arroz español.

Las lluvias que azotaban la montaña no eran suaves, sino que venían acompañadas de vientos fieros. Se llevaban los sombreros de paja de ala ancha de los hombres de la sierra, que habían dado sombra al fuego del sol de la montaña.



Figura 2. Portadas del libro *Spanish Mountain Life* (Londres, 1955) y de su traducción al español (Granada, 2018)

En 1970 la canadiense **Eugénie Doucet** (1922-2022) se estableció en Benínar, en la Alpujarra almeriense, y en 1994 publicó en Quebec el libro *Tapas: A Spanish*

Interlude, traducido al año siguiente con el título *Vivencias en la Alpujarra y su entorno*[17], del que se extrae esta reflexión sobre la importancia del agua en la Alpujarra:

> No se tiene ni idea de lo que es el agua, de lo que el agua significa, de lo que hace el agua, hasta que se ha vivido en un lugar como las Alpujarras. Allí el agua es una cuestión de orgullo. Una de las primeras cosas que te dirá un residente es que su pueblo tiene un agua potable que es mejor que la de cualquier pueblo de los alrededores. Nos encontrábamos con esa situación en cualquier sitio a donde fuéramos. El agua es escasa porque raramente llueve. La mayoría de los cauces están secos todo el año y ni siquiera hay puentes. Algunos se usan como carreteras tan a menudo que una vez vimos un cartel de dirección prohibida. Imagínense: ¡Señales de tráfico en el cauce de un río!

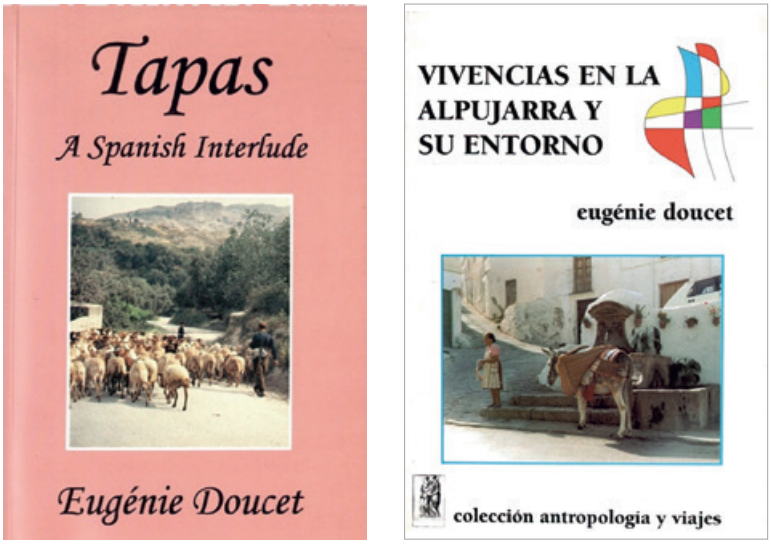


Figura 3. Portadas del libro *Tapas. A Spanish Interlude* (Quebec, 1994) y de su traducción al español (Almería, 1995)

3. Novelistas españolas

Con alguna excepción poética que después se verá, las mujeres españolas estuvieron ausentes literariamente de Sierra Nevada hasta muy tarde. Habrá que esperar

17. Eugénie Doucet, *Tapas: A Spanish Interlude*, Quebec (Canadá), Ed. Shoreline, 1994, "Thyme", p. 209. *Vivencias en la Alpujarra y su entorno*, Almería, Arráez Editores, 1995, p. 258.



Figura 4. Portada del libro *El silencio de las sirena* (Barcelona, 1985)

nada menos que hasta 1985 para que aparezca una novela, realmente destacada, vinculada a Sierra Nevada y la Alpujarra escrita por una mujer, **Adelaida García Morales** (1945): *El silencio de las sirenas*[18], que recibió los premios Herralde e Ícaro de novela y fue publicada por la editorial Anagrama. En el ambiente misterioso de una perdida aldea de las Alpujarras, Capileira, donde parece flotar todavía la magia de la presencia musulmana, una joven forastera vive una extraña, desmesurada y desesperada historia de amor con un hombre al que apenas conoce. Adelaida cuenta esta historia por medio de la voz interpuesta de María, la maestra del pueblo, lo que le permite establecer una medida relación de distancia y, a la vez, complicidad con los hechos contados. He aquí como describe su llegada al pueblo y cómo queda prendada desde el primer momento por el paisaje más hermoso del mundo:

> Cuando me dirigía a esta aldea […] venía con el propósito de abandonarla si no lograba soportar la soledad que me esperaba […]. Y sin embargo, cuando dejé atrás la venta de las Angustias y entré en las Alpujarras, tuve la impresión de cruzar una frontera precisa y de penetrar en un mundo extraño que se volvía hacia sí mismo, encerrado en una quietud intemporal. Multitud de pueblecitos se escondían entre silenciosas cordilleras, indiferentes a ese otro mundo que quedaba fuera, lejano y confuso. La carretera ascendía por las montañas. Me dirigía a un lugar que se elevaba a mil quinientos metros por encima del nivel del mar. A medida que iba subiendo crecía la intensidad del silencio que silbaba en mis oídos. Cuando al fin divisé el valle del Poqueira me quedé anonadada: era el paisaje más bello que yo había visto en mi vida. Los pueblecitos blancos parecían dormir, apretados como líquenes, en la ladera y en la cumbre de una montaña inmensa. Después, la intensa luz del sol de esta tierra y la solemnidad del paisaje me provocaron tal exaltación, que por unos instantes desaparecieron todos mis temores.

18. Adelaida García Morales, *El silencio de las sirenas*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 14-15.

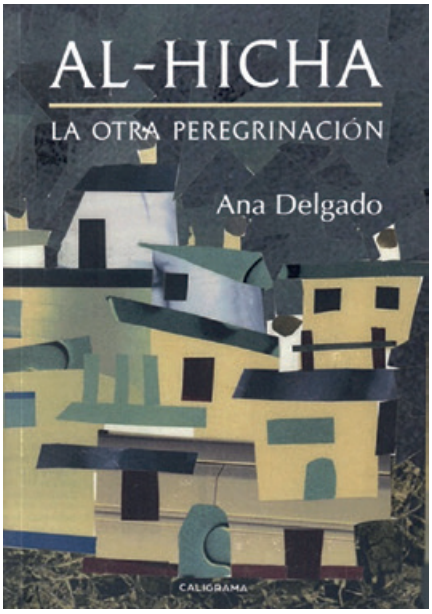


Figura 5. Portada del libro *Al-Hicha. La otra peregrinación* (s.l. 2018)

Por último hay que hacer referencia a la historia literaria y judicial de la novela *Al-Hicha. La otra peregrinación*[19], escrita en 1992 por **Ana Delgado**, maestra de Yegen, centrada sustancialmente en la expulsión de los moriscos. Ana, como tantos autores noveles, no pudo entonces publicar su libro pese a que en 1992 quedó entre los doce finalistas del Premio de Novela Andalucía de los más de doscientos manuscritos presentados. Pero un ladino y supuesto autor lo encontró en alguno de aquellos vericuetos tortuosos por donde circulan los originales y lo publicó en 2011 con su propio nombre cambiado el título por el de *La historia de una Morisca en la guerra de las Alpujarras. Aixa-Zara*. No contento con la hazaña, en 2013 hizo una segunda edición. Ese mismo año el Ayuntamiento de Alpujarra de la Sierra publicó una edición no venal del libro de Ana Delgado cuyo original había conservado y cuando ya estaba impreso y distribuido entre los vecinos del pueblo el propio alcalde se dio cuenta del percal[20]. Podemos imaginar cómo terminó el calvario por el que pasó su autora, parecido al de la morisca expulsada de su tierra cruzando el puerto de la Ragua, por encima de los dos mil metros, camino del destierro, que Ana describe con particular emoción:

> Más que andar, arrastramos los pies con dificultad, los mismos pies que hace tan solo unos días, los siento dentro como años, me llevaban presurosos al juego, cansinos a la labor, chispeantes a la cháchara con las amigas… Los mismos pies que aparejó el abuelo, envueltos cuidadosamente en mil y una aljofifas, para preservarlos del frío dulzón que nos recuerda a la muerte, encajados sin holgura en unos alcorques que fueron de mi madre. El camino, una senda estrecha por la que no valen pasar más de dos personas juntas, está helado, resbaladizo e inseguro.

19. Ana Delgado, *Al-Hicha. La otra peregrinación*, s.l., Caligrama, 2018, pp. 10-11. Existe una edición no venal del ayuntamiento de Alpujarra de la Sierra realizada en 2013.
20. *Ideal*, 2-7-2018.

> Se yergue ante nosotros como una culebra en celo, imponiéndonos sus propias normas y un ritmo que él elige, dueño y señor de las alturas, vigilando insensible nuestros pasos. No ha cesado de nevar desde que abandonamos la aldea de Faroles, portón de la Ravaha, en donde se unieron algunos desterrados más a esta triste comitiva. Muy cercanos, a nuestra izquierda, adivino los bosques de pinos y alerces, difusos tras el blancor de la nieve. A la derecha, lo he visto en otras ocasiones, un profundo tajo de esos que claman a gritos, de los que aceptan gustosos un abandono pleno y absoluto. […] Caminar es lo único que nos mantiene con vida y los soldados encargados de custodiarnos colaboran, sin pretenderlo, en este absurdo afán por sobrevivir. Algunos de ellos van a caballo y, cuando el terreno lo permite, se acercan a la fila y nos meten bulla. Ellos también parecen cansados y también tienen frío. Por eso dan voces y dicen estar hartos de tanto vejestorio, hembra y niño inútil.

4. La voz nevada de las primeras poetas

Pero si escasa es la presencia femenina en la narrativa, no resulta más reconfortante en la lírica. Apenas un poema en el siglo XVIII, casi ni eso en el XIX, y habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para que afloren voces femeninas auténticamente destacadas en el ámbito poético.

En 1773 se publicó un poema póstumo con referencias nevadenses escrito por **Ana de San Jerónimo**, inscrita civilmente como Ana Verdugo de Castilla (1696-1771). Realmente es la primera referencia literaria femenina que tenemos sobre Sierra Nevada ya que las narradoras extranjeras que se han citado anteriormente visitaron la ciudad y publicaron sus textos en la segunda mitad del siglo XIX. Ana era hija del conde de Torrepalma y llegó a ser priora del convento de las Carmelitas Descalzas de Granada. Fue una notable cultivadora de la poesía del barroco y escribió en recuerdo de su hermana fallecida una égloga a la que pertenecen estos versos seleccionados para esta ocasión, en los que rememora con nostalgia su contemplación de las cumbres serranas a las que, posiblemente, se acercó[21]:

21. *Obras poéticas de la Madre Sor Ana de San Gerónimo*, Córdoba, 1773. Amelina Correa Ramón, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX),* Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 447-450.

El amor sencillo
Aquí, donde el abrazo de estos ríos
en dulces, de cristal lazos sonoros,
me representan viva y tristemente
los que un tiempo formaron nuestros brazos,
aquellos que en los tiernos años míos
no los pudo romper el rayo ardiente
ni el frío que se siente
venir de aquella sierra
cuando oculta la tierra
el amistoso peso de la nieve,
que el sol deshace y este campo bebe;
aquí, pues, lloraré el caso postrero
que a aborrecer me mueve,
mi vida y cuanto más amé primero.
Mas ¡oh inconstancia del estado humano!
¡oh ejemplo el más cruel de sus mudanzas!
que hoy a llanto y suspiros conmueve
lo que ayer a cantar sus alabanzas;
esta sierra, estos ríos y este llano,
este refrigerante soplo leve,
fueron por tiempo breve
causa en mí de alegría
cuando este bien partía
con la que ver no me es ya permitido;
mas ello está trocado, o mi sentido;
ni el cielo luz, ni olor tienen las flores,
y quejándose en el nido
sin armonía ya los ruiseñores.

Cien años después, hacia 1870, la entonces muy reputada escritora **Enriqueta Lozano** (1829-1895), hoy prácticamente olvidada, llevó a la letra escrita los versos recitados en la fiesta de moros y cristianos del pueblo alpujarreño de Válor, más creados para ser dichos que leídos, extendidos entonces por toda la comarca y que sorprendentemente han sobrevivido en muchos lugares del sureste, con su versión particular en cada uno de ellos[22]. He aquí como describe el propio lugar alpujarreño que celebra la función teatral del pueblo:

22. [Enriqueta Lozano y Velázquez] *Válor. Festejos de Moros y Cristianos*, Granada, Aula de Cultura de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1972, p. 29. Edición sin citar autoría.

¡Por Alá, que este pueblo es muy hermoso!
Son bellas sus campiñas y sus prados,
azul su cielo, cándidas sus flores,
claras sus aguas, y su ambiente grato.
¡Juro por santo Alá, si otras conquistas
no me brindaran de la Gloria al lauro,
aquí mi residencia fijaría,
aquí pasara mis mejores años!

Hacia las mismas fechas se ha citado el poema "A Sierra Nevada. Recuerdos", escrito por **Bonifacia Corrales de Segovia**, (+1890) que no ha sido posible localizar[23]. Ya en el siglo XX, a las páginas del periódico *El Defensor de Granada* se asomará en 1921 **María González Serrano** con un poema que por mera curiosidad citamos pero del que un par de estrofas nos bastan[24]:

Canto a Sierra Nevada
¡Oh Sierra Nevada
que a el alma penetras;
sobre la blancura
lucen las estrellas!
Sólo a contemplarte
vienen de muy lejos
y al ver tu belleza
por ti sienten celos.

En 1928 aparecieron publicados en la revista montañera *Penibética*, una de las muchas que entonces existían ya en Granada, dos poemas firmados por **Rosa Rosales de Espina**, que, aunque con una cierta viveza y originalidad, no están entre lo más granado de la poesía serrana, sin que haya sido posible saber quien hay detrás de este seguro seudónimo:

Sierra Nevada[25]
La montaña del sol y de la nieve
con que viste su manto de realeza,
demuestra con orgullo su grandeza

23. Pablo Rodríguez, "Luz sobre Bonifacia Corrales", *Ideal*, 7-1-2019, p. 56. Amelina Correa Ramón, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX),* Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 447-450.
24. María González Serrano, "Canto a Sierra Nevada", *El Defensor de Granada*, 26-01-1921.
25. Rosa Rosales de Espina, "Sierra Nevada", *Penibética,* núm. 1, noviembre 1928, s.p.

al que escalar su cima, audaz se atreve.
Y ante tal maravilla se conmueve
admirando a sus pies tanta belleza,
comparable tan sólo a la riqueza
que guarda, y que explotar nadie se atreve.
Son tantos los encantos de tu altura
que en deleite se torna la pavura
del sitio que no vio la humana huella.
Como allí no hay atmósfera más pura.
¡Qué grande se ve allí, que es su hermosura!
¡Y qué cerca está el cielo desde ella!

Recuerdo[26]
Recuerdo que en mis años juveniles
mi padre, que esté en gloria, me llevaba
a *educar mis pulmones*, frase suya,
dándome interminables caminatas,
y escalar de los montes las alturas
y atravesar barrancos y cañadas.
¡Cuántas veces trepó mi personilla
los cerros que dominan a Granada,
deleitando mi espíritu incipiente
la visión de sublimes panoramas
que dieron como efectos inmediatos
la salud a mi cuerpo y a mi alma,
al ponerme en contacto con frecuencia
con el sol, con el aire y con el agua!
Y al ver mi agilidad y mi destreza
y mi cariño enorme a la montaña,
tú serás, me decía con orgullo,
una mujer completa, buena y sana.
Y tan bien he seguido sus consejos,
que a pesar de mis años y mis canas,
mis jóvenes amigas con frecuencia
me invitan a excursiones temerarias,
y en ellas corro, salto, brinco y trepo
lo mismo que una cabra.

26. Rosa Rosales de Espina, "Sierra Nevada", *Penibética,* núm. 2, diciembre 1928, s.p.

5. El florecimiento de la poesía

El caso de Federico García Lorca no es uno aislado, pero su influencia va a ser importante en el renacimiento de un panorama poético extraordinario que comienza a desarrollarse en Granada y sus áreas literarias de influencia en los años de la inmediata posguerra y ha mantenido su vigor hasta la actualidad. Antonio Gallego Morell escribió que "Granada ha sido, siempre una de las ciudades del mundo que ha despertado más resonancias y evocaciones literarias" al unirse la belleza de la Alhambra con la singularidad del paisaje de montaña, manteniéndose esta influencia desde los cronistas y viajeros del siglo X hasta nuestros días. Pero ese interés no se limita a la ciudad sino que, como mirada inevitable, abarca la montaña bajo la que se cobija y se extiende a esa parte habitada de Sierra Nevada que es la comarca de la Alpujarra. Para la poesía, realmente, Sierra Nevada ha actuado durante mucho tiempo como un potente imán. Por eso, tal vez, Granada y Almería han sido un territorio de poetas que han figurado y lo siguen haciendo entre lo más selecto, leído y premiado en nuestro país. No viene al caso el recurrir a la enumeración; baste con echar una mirada a la importancia que Granada ha tenido en la poesía contemporánea, tal como lo ha explicado Francisco Morales Lomas en su reciente *Historia de la literatura española durante la democracia* (2022) y comprobar cómo sus diferentes tendencias, escuelas e influencias han dado para mucho y trascendido ampliamente la esfera local.

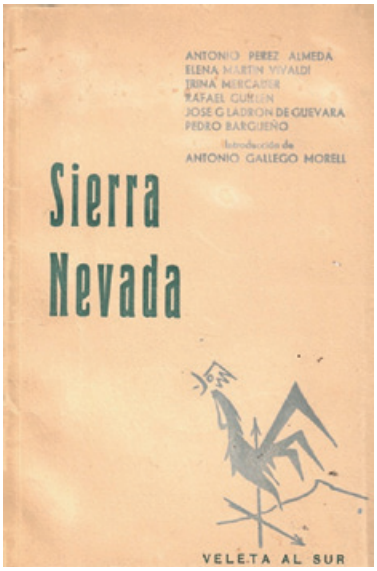


Figura 6. Portada del libro *Sierra Nevada* (Granada, 1960) en el que aparecieron los poemas de Elena Martín Vivaldi y de Trina Mercader

Nos centramos para este caso en las voces femeninas de esa generación de los años cincuenta que se han aproximado a la contemplación montañera entre las que posiblemente la más autorizada y reconocida es la de **Elena Martín Vivaldi** (1907-1998); algunos versos anteriores y posteriores a estos tienen relación con nuestro objetivo pero, sin duda, que sus dos grandes `poemas dedicados a Sierra Nevada son los dos sonetos de 1960 incluidos en el libro *Sierra Nevada* de la colección "Veleta al sur", que han sido reproducidos en abundantes ocasiones por su extraordinaria calidad[27]:

27. Elena Martín Vivaldi, "Sierra Nevada", en *Sierra Nevada*, Granada, 1960, pág. 27, Colección Veleta al Sur, núm. 12.

Sierra Nevada
Cima y sierra, nevada cumbre, altura;
por vecina del cielo, casi hermana
de águila y nube. Cerca y tan lejana,
de verde valle trazas fiel cintura.
Alucinante río de blancura
al sol hiriendo, audaz, en la montaña;
eres, rendida en el ocaso, humana
carne, donde el color se transfigura.
Nieve y pasión. Quebrada melodía,
levantas tu presencia misteriosa
cuando la luna azul te desafía.
La noche se te rinde, traspasada
de tu esplendor, y deja ya gozosa
tu frente por estrellas coronada.

Desde mi
Tuviste mi esperanza en la primera
contemplación de ti. Perfil isleño.
Me nacieron los ojos al ensueño
mirándote surgir blanca y señera.
Vigía de mis horas, cuando fuera
la vida por mis labios loco empeño;
elevando tu voz me hiciste dueño
el corazón de alegre primavera.
Como yacente cuerpo, adormecida,
esperabas del sol la hermosa llama
ardiendo en tu costado. Y encendida
reflejabas ocasos. Tu presencia,
prendida en lo amoroso de mi rama,
finge luz y color en tanta ausencia.

En el mismo librito colectivo, *Sierra Nevada*, excelente a pesar de su brevedad, se publicó también otro poema de **Trina Mercader** (1919-1984), que confirma que aquel fue un hito importante con el que empezaba una nueva relación lírica y femenina con Sierra Nevada[28]:

28. Trina Mercader, "Poema de la Sierra increíble", en *Sierra Nevada*, Granada, 1960, pág. 31-32, Colección Veleta al Sur, núm. 12.

Poema de la Sierra increíble
Oh, mínima para los ojos que te contemplan;
dulce para los labios que te piensan.
Tan próxima si lejana,
con eterna distancia de deseo.
De una verde llanura no extinguida
sube tu corazón;
hacia qué tramo último, preguntan.
Y te yergues con signo de ciprés,
con altura de álamo.
La vena dilatada,
la desgarrada forma que te rompe
allí donde más duele,
deja entrever un valle de armonía;
una sellada angustia que florece.
Y eres tan sólo una pisada lenta,
una desgana adrede
cuando recuerdas un paisaje mojado.
De lo más hondo viene tu agua;
de qué pozo perenne.
Acaso de una tierra traspasada de lluvia;
de una mano de siembra y de simiente.
Qué cataclismo inventa tu figura.
Tu osamenta de nieve te fustiga
contra donde no más;
y respondes con un delgado gesto de ternura,
con una brisa o llanto que te quiebra.
Aún la nube te vence y el pájaro te abisma.
Sólo tú eres serena en lo perdido.
En lo perdido, no: en lo oculto.

En 1953, antes de que aparecieran los versos de Elena y de Trina lo había un bello romance de la gran poeta almeriense **Celia Viñas** (1915-1954), titulado *Corre, caballito blanco*, que es un romance dedicado a la ciudad de Adra, no por mediterránea menos alpujarreña, que también esta comarca baja hasta lamer el mar[29]:

29. Celia Viñas, *Palabras sin voz*, Alicante, Colección Ifach, 1953, pp. 22-23.

CORRE, caballito blanco,
por la mar sin barandillas
y siembra la blanca espuma
con estrellas y alegrías.
Corre, caballito blanco,
te paras, te asombras, miras
dos diminutas ciudades
de azúcar en tus pupilas...
Por el blanco del azúcar
cambias sales y salinas,
cada casita, un terrón,
los cerros, confitería.
Ay, ciudad dulce y pequeña
con dos torres de rodillas
y una albufera con juncos
y unas monedas fenicias.
Por tu cielo, miel y arrope,
van con sus alas heridas
las aves del mar. Su sangre
limita tus dos orillas,
la del cielo, la del mar,
la de la muerte y la vida.
Y entre la sal y el azúcar
las cañas gimen rendidas
—perdigón de cazadores
y niñas con navajillas—
flautas que chupan los labios
y que arañan las encías.
Sal de la sangre y azúcar
sal de la sangre dulcísima.
Por el blanco del azúcar
cambias nieves, serranías,
jazmines, plumas y lunas...
y unos niños de puntillas
desde tu escuela se asoman
hacia un mañana sin bridas
modelando tu futuro
con barro de alfarería.
Caballo quieto en el agua
bebe lento el mediodía.

El sol gotea su miel
sobre el puerto y en la brisa
el barco se marcha blanco
cargado de golosinas.

Hasta 1971 no encontramos publicado otro poema montañero escrito por una mujer, en este caso **María Encarnación Seco de Lucena Vázquez** (1937-2022), inserto en su libro *Poesías*[30]:

La Sierra mira al cielo
y busca el mar;
sus ojos son de nieve,
de eternidad;
pero sus pies extiende
hasta la sal.
Por desnudos peñascos
quiero alcanzar
la respuesta callada
que no vendrá.
Mil suspiros de piedra
la hacen llorar.
Sus picos sienten
ansia de inmensidad;
pero el cielo se eleva
aún más allá.

Y aunque no haya una referencia geográfica expresa, uno quiere pensar que el excelente poema "Montañas", incluido en el libro *Formas de esperanza* (1985) de la gran poeta chilena y española **Concha Zardoya** (1914-2004), publicado por la Diputación Provincial de Granada en su extraordinaria colección Genil, lo escribió durante su estancia en Granada saludando, humildísima, las cumbres de Sierra Nevada mientras recordaba la cordillera, sus Andes juveniles[31]:

No muy lejos, miráis a la llanura
y esas nubes que agolpan densos grises

30. María Encarnación Seco de Lucena Vázquez, "Sierra Nevada", en *Poesías*, Granada, 1971, pág. 47.
31. Concha Zardoya, *Forma de esperanza*, Granda, Diputación Provincial, 1985, p. 51. Colección Genil de Poesía.

sobre el valle de verdes y amarillos.
Vuestras cabezas altas son emblema
de orgullo y dignidad que no se abaten
ante ninguna ley de humano sello.
Os saludo, humildísima… Quisiera
subir al risco último que dora
el primer sol, la luz atardecida.
Ejemplares montañas: fortalece
su débil corazón quien os contempla
como si fuerais diosas milenarias.
Adorables, quizá, por ser leales
al cielo y a la tierra, no cesando
en ser materia viva aunque pétrea.

En los años ochenta publicó dos libros de carácter popular y tema alpujarreño **Purificación Mezcua Roelas** (1927-1986)[32], al primero de los cuales pertenece este fragmento:

Paisaje de nieve en Pitres
Madre: asómate a la ventana,
verás el manto de armiño
que Dios le ha puesto a la tierra:
¡tan suave y candorosa
como el aliento de un niño!
La torre se ha engalanado
y de novia se ha vestido;
su corona es de brillantes
y de velo de un tul tan fino…
¡qué mil Querubes a un tiempo
parece que lo han tejido!
¡Qué bonita está la aldea!...
pobres de los pajarillos
que hoy no tienen que comer:
¿morirán los pobrecillos?

32. Purificación Mezcua Roelas, *Alpujarra: cumbres serenas (Poesías)*, Granada, 1980, p. 59. Purificación Mezcua Roelas, *La Alpujarra y su silencio (Poesías),* Granada, 1985.

Y si frecuente es la voz de las poetas granadinas y almerienses, también estarán presentes las malagueñas, cual es el caso de **María Victoria Atencia** (1931) que en 1988 publicó este bellísimo y breve poema con Sierra Nevada de fondo:

Mercadillo de hierbas[33]
Me llevó hasta la plaza el rastro de un aroma
-o no: su densidad, confusamente envuelta-
y andaba hacia mi infancia y una sierra y un cauce
hasta dar contra el muro en que expuestas las yerbas
-amarillas, violetas, rosadas, antracitas-,
apenas disecadas, exhalaban sus nombres
y proponían filtros para nombres heridos.

Y como para la poesía los límites provinciales son ficticios, en 1991 **Mariluz Escribano Pueo** (1935-2019), publicó en Málaga sus veintidós *Sonetos del alba*, de claras miradas a la sierra granadina, a las que volverá mucho más tarde, en 2015, de entre los que seleccionamos el número XIV[34]:

Se adorna de tristeza el alto monte.
Sobre verde y morado las palomas
se quedan recostadas en las lomas
estampando de blanco el horizonte.
Deja el aire que el humo se remonte
con rumores y esquilas. Los aromas
de tierras y lentiscos son redomas
en las que se alimenta el sotomonte.
Allá abajo se duerme la neblina
rosado mar sobre los valles fríos,
última luz del sol que ya declina.
Y la noche, callando, se avecina
enarbolando, negras, en los ríos
las erizadas ramas de la encina.

33. María Victoria Atencia, *De la llama en que arde*, Madrid, Visor, 1988, p. 29.
34. Mariluz Escribano Pueo, *Sonetos del alba* [Veintidos sonetos para un jardín], Málaga, Guadalhorce, 1991, s.p. Prólogo de Gregorio Salvador; estudio preliminar de Remedios Sánchez García. 2ª edición: Granada, Dauro, 2005.

6. Poetisas de la experiencia y la sentimentalidad

De las poetas nacidas después de la Guerra Civil pero antes de 1975 que en algún momento se han aproximado líricamente a Sierra Nevada, nos limitamos ahora a dar su nombre y a reproducir algún poema de su producción, indicando la fuente de procedencia y señalando que, entre ellas, se encuentran varias autoras premiadas con el Nacional de Poesía, como Ángeles Mora (2016) o Aurora Luque (2022) y con otras distinciones de ámbito internacional, pero también alguna campesina autodidacta de la que hay que valorar su esfuerzo y su ilusión. La presencia de poetas almerienses y de libros publicados en Almería es ahora ciertamente destacada.

Lourdes Hernández Martín (1942)

No te vayas Genil [35]
No te vayas Genil
del lugar donde has nacido,
¿no ves que tienes por cuna
esencia del paraíso?
Tu musa, el Mulhacén;
la laguna, tu castillo,
y la más silvestre flora
te saluda en el rocío.
Eres la sangre del prado,
la luz de la serranía,
el espejo cristalino
donde el cielo se mira.
No te vayas Genil,
rey supremo en la dehesa,
en los pueblos serás siervo
y te roban la pureza.
No tomarás mi consejo,
correrás por las laderas
diciendo con tus murmullos:
¡Estáis locos los poetas!
Como caballero andante

35. Lourdes Hernández Martín, *El cerro de Huenes abre un* ojo. *Poemas*, La Zubia, Ayuntamiento de La Zubia, 1991, p. 43.

buscando nueva aventura
corres besando las piedras
haciendo encajes de espuma.

Victoria Cuenca Gnecco (1943)

Vivencias[36]
Aquí estoy en la empedrada,
recordando las tardes del ayer,
cuando el polvo cegaba mis ojos
sobre el trillo, sentada a tus pies.
Recuerdo el olor de los mulos
que trillaban despacio la mies,
y el calor placentero del trigo
recibido en la troje después.
Sólo queda la era empedrada,
testimonio en el tiempo, que fue.

Ana María Romero Yebra (1945)

Volviendo a la Alpujarra[37]
Volviendo a la Alpujarra el campo es recio.
va perdiendo ese verde luminoso
que dan los naranjales. Se matiza
con los grises cansados de la launa.
Comienza el día. Cerca del camino,
la flor amarillenta de los cardos
levanta sus espinas y me hiere
con su simple hermosura recobrada.
Golpes de arcilla tiñen los bancales
y atrapan las encinas y el viñedo
con un abrazo fértil, que se quiebra

36. Victoria Cuenca Gnecco, *Adios Granada*, Almería, s.e., 1992.
37. *Tierras de la Alpujarra (Antología Poética),* Selección y Prólogo de Enrique Morón, Almería, Ayuntamiento de Adra y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, p. 126.

en cada movimiento del paisaje.
Y el ababol esparce en las laderas
su mancha enamorada y luminosa,
mecido por el aire, intacto y puro,
que hacer ondular la luz sobre la sierra.
Azul. Rotundo añil el horizonte
donde el sol que se anuncia suavemente
va dorando los cerros. Y se afirma.
Y en lo oscuro levanta llamaradas.
Vibra la tierra en esta amanecida.
hasta el propio silencio la estremece
y siento su latir. Llena mis ojos
que no pueden cansarse de mirarla.
Volviendo a la Alpujarra hay un retorno
al fundamento de nosotros mismos,
a la íntima emoción, a las raíces,
a la vivencia oculta en nuestra hondura.
Y la primera luz, el primer canto,
nos fecundan el alma para siempre
bajo este tibio sol de la mañana
hecho carne y paisaje en nuestro cuerpo.

Rosaura Álvarez (1945)

El Hotel del Duque (Hotel Sierra Nevada)[38]
A Lolita Ibarra, que veraneaba en él

Enamorado desde niño estaba.
Su arte, nevadas cumbres, su historia
eran espejos de belleza pura
donde mirarse y ser, donde quedar.
Julio Quesada-Cañaveral y Piédrola
–amante de Granada el más fecundo–,

38. Rosaura Álvarez, *Meriggiare. Antologia Poetica a cura di Rosario Trovato con testo a fronte*, Catania, Algra Editore, 2023, pp. 252-255. Con traducción al italiano de Rosario Trovato.

prócer de la nobleza, títulos ostentaba:
Duque de San Pedro de Galatino,
Conde de Benalúa, Señor de Láchar.
Con tenaz osadía,
vida otorgó a su más hermoso sueño:
Tranvía hasta la Sierra.
En su trayecto, hotel bello y oculto,
exuberante el verde,
la vista dilatada, sonorosas
las aguas, los aromas penetrantes,
perfecta su altitud. Proximidad
convenida al gran hotel del que fuese
subsidiario: suntuoso Alhambra Palace.
Prestante, el edificio aún conserva
arquitectura exacta. Sus estancias
fastos lujosos transpiran: placeres
de molicie, esparcimientos vedados.
Por sus espacios, me he perdido plena.
Aquí y allá: recónditos jardines,
esculturas de Navas, castaños abundosos,
el nogal, los cerezos, las moreras,
un águila real meciendo cielo.
En galería principal,
retrato ilustre del Duque.
Muere la tarde. Me asiento en el porche.
Al frente, pilar en piedra tallada,
lucir de las luciérnagas; al fondo,
susurros del Genil en el Barranco.
Es junio. Un leve sopor me enajena
dejando mis sentidos transportados.
Y en dulce ensoñación desando el tiempo:
Desde el salón de baile,
de un vals llegan compases,
los efluvios de habanos,
los caldos olorosos.
Es noche de S. Juan. Bajo la luna,
intensos brillos del lamé,
charol y risas compitiendo…
El alba ya se anuncia.
Cansancio de los rostros.

En fausto carruaje, el duque se retira.
Volviendo la cabeza lo contempla,
lo sabe fiel testigo de su gloria.
Próximo un mirlo, seducido,
nostalgias canta.

María Teresa Ariza (1946)

Veleta[39]
Con el eco prendido en mi garganta
del viento que se estrella en la ladera
diviso en lontananza "La Caldera",
el sol a mis espaldas se levanta.
Busco por estas cimas el sendero
que conduzca mis pasos libremente
al lago, a la laguna o a la fuente
del agua clara que beber yo quiero.
El invierno transido de blancura
y un cielo limpio, azul, de mar en calma
lavan el lodazal de mi amargura.
Sierra Nevada quieta, vigilante;
siempre fiel a Granada, siempre firme,
muralla altiva de perfil gigante.

Carmen García Mora (1950)

La senda de los espejos[40]
La tarde, me ha despedido
con música y sonrisas,
y la noche se ha hecho
fresca y presurosa.
La pupila brillante de la luna,
asomada entre montañas,

39. Manuel Titos Martínez, *Poemas para Sierra Nevada y la Alpujarra. Siglos XI-XXI,* Granada, Comares, Diputación Provincial y Fundación Unicaja, 2024, p. 521.
40. Carmen García Mora, *La senda de los espejos,* Almería, s.e., 1991.

juega con retazos de asfalto.
Un vacío blando,
vuelve a darle nombre a la nostalgia.
Lejos,
frente a la luz insensible de los faros,
se perfila la ciudad.
Pero mi mente,
perezosa aún,
se ha quedado extraviada
en las crines verde y plata
de los álamos del río.
Porque la brisa de tu paisaje
ondula las velas de mi sangre,
y porque el eco
de las voces queridas
inunda mi alma
de cálidas y preciosas lágrimas,
sólo por eso…
yo también te pertenezco.

Carmen Ciria (1950)

Huellas[41]
El viajero Gerald Brenan, la esencia
melancólica de Virginia Woolf
y un noble ataque de literatura
penetraron conmigo en el albergue.
En el alféizar sufren los geranios
el invierno y enmarcan
la estrechura de la calle torcida
como sombra en suplicio.
Apenas un sol frágil
blanquea la habitación y los huertos
de medrosos naranjos.
Quizás nieve. Capileira se abriga

41. "Los valles prodigiosos, La Alpujarra", *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, Granada, 2013, núm. 19-20, p. 109.

en el fin de semana.
cantan las chimeneas
sus estrofas redondas y moriscas.
Te miro, aún las bolsas de viaje
descansando en la puerta.
me abrazos, y de pronto
llega un viento monfí,
un recuerdo, un jarrón
roto de ensambladuras muy visibles.
El Mulhacén y yo nos rebelamos:
ni siquiera desharé mi maleta.

Pura López Cortés (1952-2019)

Alpujarra[42]
Alpujarra, cielo azul
tierras bravas, sierras altas,
que ponen remate al sur.
Perdidos en la verdura,
los pueblos se diseminan
prendidos en las alturas.
Escalonando en bancales
baja el campo a la llanura
en delirios vegetales.
Se despeña una barranca,
que se va abriendo en adelfas
hasta la honda garganta,
donde un río de aguas frías
sueña en la playa lejana
y en morir en la bahía.
Se oyen músicas y cantos
de violines y troveros
rodando por los barrancos
de esta agreste serranía
mágica, sugeridora,
arrulladora, bravía.

42. *Tierras de la Alpujarra (Antología Poética),* Selección y Prólogo de Enrique Morón, Almería, Ayuntamiento de Adra y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, pp. 78-79.

Ángeles Mora (1952)

Ya que la hoguera resistió los años[43]
Recordar hoy los ecos de los pinos
en las tardes doradas del otoño,
y aquella voz perdida como lluvia
entre los pliegues grises de las peñas.
Recordar, sí, pues recordar, a veces,
es el único modo de estar vivo,
aunque te ahogue el humo del pasado
y sea demasiada la tristeza,
como la lumbre de aquel tiempo intenso
que tus ojos cegaba y encendía.
Recordar, sí, abrasarse y lastimarse,
ya que la hoguera resistió los años.

Josefina Martos Peregrín (1954)

Distracciones de río[44]
Ya se funde la nieve y se derrama
por la desgarradura del barranco.
Barro, arroyo, agua que amanece
donde nunca pensara ver la aurora:
en el cuenco de una mano abierta
con los dedos manando cauces frescos.
Caricias de agua, quiebros de río,
aliento de álamos, despertar de espigas,
melodrama de ranas sorprendidas,
por el hambre de raudos cazadores.
Huerto, vergel, almunia, arriate…
Todo lo da la vega viva: Genil
que reanima la tierra con sus pulsos,
río de aguas siempre complacientes
a albercones, acequias y canales,

43. Ángeles Mora, *Pensando que el camino iba derecho*, Granada, Diputación Provincial, 1982, p. 41. Colección Genil de Poesía.
44. *Boletín del Centro Artístico*, IV época, núm. 9. Granada, noviembre 2019, p. 71.

que entretiene su curso, receloso
de perder alma y nombre en agua ajena.
Humano en distracciones y perezas.
Tan semejante a mí y a mis temores:
sin prisa alguna por llegar al mar.

Carmen Canet (1955)

Acróstico nevado[45]
Sé que escribo este poema cruzando la nieve.
Inmersa en las letras sobre el blanco de la página.
E intuyo y respiro desde esta cumbre tu luz,
Reservada al paisaje gris de la soledad.
Riman las laderas entre sílabas en libertad.
Acerco mi vista hacia ti y oigo tu voz.
Nada te impide observar el bullir de la gente,
En la ciudad grana que se arrodilla a tus pies.
Va y viene como en las postales románticas,
Aquellas que divisan tu frente pensativa.
¡**D**iosa eterna, amante sensual, inmensa y callada!
¡**A**miga cómplice de los síes de la vida!

María Sanz (1956)

Mirador del Veleta[46]
Con las manos del viento
Ha logrado mi cuerpo dibujarse.
Sus valles, sus colinas,
Quiebran orografías transparentes,
Y la niebla se aleja
Por sus inhabitados horizontes.
A manos de ese viento
He aprendido a sentir,

45. Manuel Titos Martínez, *Poemas para Sierra Nevada y la Alpujarra. Siglos XI-XXI,* Granada, Comares, Diputación Provincial y Fundación Unicaja, 2024, p. 598.
46. Miguel d'Ors (Selección y prólogo), *La montaña en la poesía española contemporánea. Antología*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1996, p. 472.

Pero la vida
Se me vuelve huracán cuando descubre
Que quiero ser paisaje erosionado.

Aurora Gámez Enríquez (1956)

Leyendas[47]
De todas las culturas que aquí anduvieron
trovas signos leyendas se sucedieron
tartesos visigodos antecedieron
con el oficio su arte y filosofía
la Alpujarra es testigo de la entropía
flora y fauna señeras de Andalucía
paisaje de riveras ríos y fuentes
llegaron los romanos calzadas puentes
alzaron templos y castillos patentes
transformaron el paisaje y la artesanía
la Alpujarra es testigo de la entropía
flora y fauna señeras de Andalucía
regueros rutas lagos cursos y afluentes
se asientan árabes se mezclan las gentes
conforman el paisaje mito sin gentes
trazan pastos y el arte de cetrería
la Alpujarra es testigo de la entropía
flora y fauna señeras de Andalucía
seres de luz que en la tierra son capaces
de alzar baluartes de edenes muy sagaces
pueblo cultura fe que transforma y naces
indeleble en aldeas arte voz poesía
la Alpujarra es testigo de la entropía
flora y fauna señeras de Andalucía
la vid junto al almendro al trigo el olivo
las huertas frutas y cultivo intensivo
permiten el paisaje humano afectivo

47. Aurora Gámez Enríquez, *Zéjel en tres partes dedicado a la Alpujarra granadina.* "Los valles prodigiosos, La Alpujarra", *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, Granada, 2013, núm. 19-20, pp. 82-83.

alienta el alma hermana esencia arropía
la Alpujarra es testigo de la entropía
flora y fauna señeras de Andalucía
suceden las culturas y su legado
los ritos y leyendas que se han quedado
nos dicen del futuro cuenta el pasado
es el mundo armonía ente Andalucía
la Alpujarra es testigo de la entropía
flora y fauna señeras de Andalucía

María del Pilar Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (1956-2019)

Órgiva[48]
Te reconozco, Órgiva,
en este espacio infinito.
Reconozco tu alma
de tierra amanecida.
Serán tus nobles horas
las que alberguen mi esperanza
junto al nidal de tus aguas.
Será tu desnudez inmensa
la que me brinde silenciosa
un brote de primavera.

Francisca Carmen Sánchez-Ros (1957)

24 de diciembre de 1568. Marcha de Fárax BenFárax sobre Granada[49]
No es sólo la tierra
por lo que levanto la espada
hoy veinticuatro de diciembre.
No es sólo el agua
descolorida y triste
por lo que ciño la armadura.

48. *Tierras de la Alpujarra (Antología Poética),* Selección y Prólogo de Enrique Morón, Almería, Ayuntamiento de Adra y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, pp. 122-123.
49. *Tierras de la Alpujarra (Antología Poética),* Selección y Prólogo de Enrique Morón, Almería, Ayuntamiento de Adra y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, p. 135.

No es sólo la luz
reflejándose en la nieve
lo que me ciega esta mañana.
¡Es la tierra, el agua, la luz
y la sangre de Fárax
derramándose como un presagio
sobre las Alpujarras!

María del Carmen Martínez Gordillo (1957)

Alpujarras[50]
Pináculos de nieve en los cielos del mar,
paz en el alma que busca el nirvana,
silencios enraizados en los pedregales.
El paso cansado de unos pies ancianos
acaricia sus cuestas,
los guijarros en sus pies
son teclas de un piano infinito
de azabache y cal
que enmarcan su vida.
Mira la albura del cielo
donde los sueños blancos
dejan caer sus copos
y contempla las ilusiones
que escapan de las chimeneas,
gorros ancestrales de brujas buenas.
Sube, sube,
hacia donde tu espíritu ha volado tantas veces…
Arriba está la fuente de la juventud,
lugar de cántaros y palabras
que llenan la aldea de vidas contadas.
No mires atrás, te conoces sólo
cuando descansas para volver a mirar arriba,
donde los sueños son surtidores de limpias aguas.

50. VV.AA. *La Alpujarra. Lanjarón*, Sevilla, Cuadernos de Roldán, 2020, núm. 97, p. 24.

María del Carmen Ortega Vicente (1961)

Andarax[51]
Pasa el río desierto
entre tierras sedientas,
y sólo piedras aciagas
deja su presencia.
Que deseo siento
de poblar tu orilla,
y cruzarte,
entre piedra y piedra,
temiendo perderme
entre tus aguas
de ausencia.
Y eres el viejo río
que se hace camino
rendido, hacia un mar
de infinita tristeza.

Nunca he visto fluir
el agua de tu surco,
ni serpentear entre fina yerba.
Nunca tu presencia
ha sido cómplice
de esta sumisa tierra
que sigue esperándote.

Aurora Luque (1962)

Abdera[52]
He nacido en provincia con desierto
y con un mar estéril.
No he surcado su agua ni su arena.
no merezco tener tierra natal.

51. *Tierras de la Alpujarra (Antología Poética),* Selección y Prólogo de Enrique Morón, Almería, Ayuntamiento de Adra y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, p. 112.
52. Aurora Luque, *Carpe Nocten,* Madrid, Editorial Visor, 1994. Colección Visor de Poesía.

Pero de tarde en tarde –cuando el amor despoja-
rememoro esas garras de roca soleada,
la embestida de la luz y su secreto
de silencio y de ardor. Y me pido a mí misma
desvivir con urgencia.

María Luisa García Velasco (1967)

La popa[53]
Al final del viaje,
los marineros hallan el descanso
en la popa del buque.
Donde el silencio quiebra los rumores
de la naturaleza,
el barco acoge al fin, con un suspiro,
los cuerpos fatigados de sus gentes.
Hay un camino largo
de paz y de quietud, que al fin deriva
en este cementerio.
El valle arrulla mudo cada tumba,
cada inscripción doliente,
y las sierras los velan
para que nada turbe su reposo.
Cuando yo muera,
cuando llegue al final mi travesía,
enterradme en Canjáyar.
Sin lápida,
sin flores ni coronas.
En el rincón más chico, el más oculto,
tal vez cerca del fondo, donde el pino
vigila los cipreses,
plantad un limonero
sobre el puñado gris de mis cenizas.
Si queréis recordarme alguna tarde
venid,
sentaos bajo sus ramas.

53. María Luisa García Velasco, *Anclar en la Alpujarra. Un canto a Canjáyar*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2010, pp. 54-55. Segunda edición, 2018.

Entre azahares y limones frescos
contad viejas historias
o recitad poemas.
Y acordaos de esta humilde marinera
que no nació en Canjáyar, pero vino
a enamorarse toda de esta tierra.
Que ya no puede irse,
que tuvo que quedarse sin remedio
cautivada por un navío blanco,
hechizada
y feliz
de anclar en la Alpujarra
para siempre.

Cerramos la selección con dos poemas alpujarreños escritos en inglés y en japonés, por una canadiense y una nipona, claro ejemplo de la globalización humana y también afortunadamente cultural en la que se halla inserta esa parte de Sierra Nevada que es la Alpujarra.

Eugénie Doucet (1922-2022)

On the rustic bench[54]
On the rustic bench
A growing part of a narrow walk
Completely surrounded by flowers
And friendly stone walls
It sit.
The sun warms me. The breeze befriends me
I raise my eyes
And see the mountains
Trouggh hibiscus, azaleas and roses.
The inviting gate to the magic garden
Is within reach
Andathe children sleep peacefully in their beds.
There's open copy of Gibran's "Prophet" on my knees
And I'm silently crying tears of peace.

54. Eugénie Doucet, *Tapas. A Spanisch Interlude*, Quebec, Shoreline, 1994, p. 12.

En el banco rústico[55]
En el banco rústico,
elemento emergente de un estrecho paseo,
completamente rodeada de flores
y protectores muros de piedra,
estoy sentada.
El sol me calienta, la brisa me ampara.
Elevo los ojos
y veo las montañas
entre rosas, hibiscos y azaleas.
A mi alcance está la verja
que me invita al jardín mágico
y los niños acostados duermen tranquilos.
El profeta de Gibran está abierto en mi regazo
y en silencio lloro lágrimas de paz.

Hiroko Sato (1943)

夏の夜空
Natsu no yozora
Estrellas de verano en la Alpujarra [56]

天の川	*Amanogawa*	Nuestra Tierra,
漂う木の葉	*tadayou konoha*	apenas una mota
地球かな	*Chikyu¯kana*	en la Galaxia
わが地球	*Wagachikyu¯*	Mi Tierra, escondida
銀河の隅に	*ginga no sumi ni*	en un rincón
隠れたり	*kakuretari*	del "Río de Plata"
月満ちて	*Tsuki michite*	Luna llena,
犬の遠吠え	*inu no tōboe*	lejanos ladridos
また涼し	*mata suzushi*	refrescan la noche
月隠れ	*Tsuki kakure*	Se esconde la Luna:
織姫彦星	*Orihime Hikoboshi*	Vega y Altair
輝けり	*kagayakeri*	resplandecen

55. Eugénie Doucet, *Vivencias en la Alpujarra y su entorno*, Almería, Arráez Editores y Ayuntamiento de Berja, 1995, p. 19. Traducción del Gabinete de traducción del Centro de Idiomas (Almería).
56. Hiroko Sato, " Natsu no yozora", en *Romané-Conti*, núm. 216, septiembre 2020, p. 110. Romané-Conti societé, Hayogo-Ken, Japón. Traducción de Juan Benavides.

夏の月	*Natsu no tsuki*	Luna plena
木星従え	*Mokusei shitagae*	en pleno estío,
登場す	*tōjōsu*	Júpiter, su escudero.

6. Conclusión

La multitud de factores de interés que Sierra Nevada ofrece desde el punto de vista de la geología, la biodiversidad, la geografía y la economía, la han hecho también atractiva desde antiguo para la cultura, mediante la generación y la transmisión de leyendas y la creación literaria bajo la forma de novela, novela corta, cuento y teatro, que tiene su origen en tradiciones arraigadas en el territorio, en experiencias vividas por los autores, o en la ficción emanada, aunque no siempre, de un conocimiento previo, aunque sea somero, de la historia y de la geografía[57]. También, lógicamente, bajo esa forma *sublime* de la literatura que es la poesía. La utilización de un adjetivo tan rotundo y expresivo adquiere en este caso un valor descriptivo y documental: recientemente Eduardo Martínez de Pisón ha escrito que el hombre inventó la palabra *sublime* "después de haber visto la luz remota y diáfana de la alta montaña. De haber dialogado con las tormentas y vivido la serenidad absoluta"[58].

La historia de Sierra Nevada está llena de testimonios descriptivos desde la antigüedad y narrativos y poéticos desde la edad media, en latín, en árabe y en castellano. Luego vendrán los textos en catalán, francés, inglés, alemán, ruso, sueco, árabe actual, japonés… Las mujeres se incorporaron tardíamente, pero lo hicieron, a esta nómina de personas interesadas en conocer y en difundir lo que experimentaron, aprendieron y sintieron. No son muchas, pero ahí están y a ellas hemos querido dedicar este trabajo que podrá completarse con más investigación sobre lo antiguo y una recopilación de lo realizado por las mujeres nacidas después de 1975 cuya voz, por lo extensa, no ha cabido en esta recopilación.

Bibliografía del autor relacionada con el tema

Sierra Nevada: una gran historia, Granada, Universidad de Granada, Cetursa Sierra Nevada S.A. y Sogefinsa, 1997, 2 tomos.

57. Manuel Titos Martínez, "Sierra Nevada y la Alpujarra en la narrativa literaria", en *Leyendas de Sierra Nevada*, Granada, Proyecto Sur de Ediciones, 1998, pp. 13-82.
58. Intervención de Eduardo Martínez de Pisón en el acto de celebración del centenario de la Federación Española de Montaña en el Congreso de los Diputados, 6 de marzo de 2023.

Leyendas de Sierra Nevada, Granada, Proyecto Sur de Ediciones, 1998, 261 pp.
Historia del Esquí en Sierra Nevada, 1914-2014. Cien años de esfuerzo y pasión. Capítulo XIV: "Mujeres en Sierra Nevada", Granada, Cetursa, 2014, 249 pp.
Sierra Nevada: Testimonios de un milenio. Granada, Comares y Fundación Agua Granada, 2021, 342 pp.
"Sierra Nevada en femenino". *Ideal*, 3-3-2023, p. 39.
Voces femeninas en la literatura sobre Sierra Nevada, Pinos Genil, Ayuntamiento de Pinos Genil y Diputación de Granada, 2023, Pregón de la Semana del Libro, 15 pp.
"Voces femeninas en la poesía sobre Sierra Nevada", *Extramuros*, núms. 53-54, Granada, 2023-2024, pp. 195-204.
Poemas para Sierra Nevada y la Alpujarra. Siglos XI-XXI, Granada, Comares, Diputación Provincial y Fundación Unicaja, 2024, LXIV+773 pp.

NATURALEZA, SOCIEDAD Y ARQUITECTURA EN EL PAISAJE RURAL DE LAS COMARCAS SORIANAS DE LA VEGA CINTORA Y EL VALLE DE TERA (EXCURSIÓN)

Julio Muñoz Jiménez e Isabel del Río Lafuente
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción: Itinerario y presentación del paisaje de la Vega Cintora y el Valle de Tera en la provincia de Soria

La excursión, realizada el 11 de octubre de 2025 en el marco del Seminario del Paisaje de la Fundación Duques de Soria con el título "Naturaleza, sociedad y arquitectura en el paisaje rural de las comarcas sorianas de la Vega Cintora y el Valle de Tera", se centró en el reconocimiento de la imagen que ofrecen los tres componentes enunciados en el título y en descubrir las relaciones históricas, sociales y culturales establecidas entre ellos con la pretensión de acceder a la comprensión de la forma de ser de los dos paisajes visitados del norte de la provincia de Soria: el personalísimo de la Vega Cintora y el muy reconocido del Valle de Tera.

1.1. *Presentación de los rasgos básicos del paisaje de la Vega Cintora y el Valle de Tera*

Los términos "vega" y "valle", ambos con significado geográfico, aluden a dos formas de relieve diferentes, pero donde un curso de agua principal circula por ambas, curso de agua que, a su vez, es responsable en gran medida de su configuración. Una vega, también llamada valle inundable, viene a ser una superficie de terreno amplio y llano, por donde un río de curso inestable discurre lentamente sobre ella formando meandros e inundándola en parte cada cierto tiempo. La vega suele estar limitada en sus bordes por relieves frecuentemente poco elevados pero escarpados, de tal manera que el contacto entre llanura y relieves circundantes forma una línea de discontinuidad

muy nítida. El valle fluvial es una depresión entre relieves de altura importante -sobre todo en valles fluviales de montaña-, en cuyo fondo circula un río que recibe las aguas canalizadas por los arroyos que descienden por las laderas de las montañas que le rodean. Tiene forma alargada y su fondo, estrecho en las cercanías de la montaña, se hace cada vez más ancho a medida que se aleja de su cabecera. El contacto entre la base de un valle fluvial y los relieves que lo enmarcan conforman sus vertientes, de fuerte pendiente en los tramos iniciales del valle, donde el río se encaja en el terreno, y más suaves aguas abajo.

Pues bien, la Vega Cintora y el Valle de Tera son ejemplos modélicos de las dos formas fluviales enunciadas. La primera corresponde con un tramo del curso del río Duero, nacido treinta km más arriba a los pies de los Picos de Urbión, a su paso por una pequeña cubeta rellena de materiales sedimentarios depositados por el propio río hasta el nivel actual. Sobre esta planitud casi perfecta, de poco más de 1000 metros de altitud, de forma ovalada, con unos ocho km de largo y cuatro de ancho, el río con dirección W-E ha ido discurriendo lentamente en superficie cambiando de curso, formando meandros, zonas encharcadas y lagunas temporalmente inundadas. Relieves de altitud media -1500-1400 m- la enmarcan por el N-NE; mientras que un cinturón de cerros -oteros- de apenas 1200 m la delimita por el sur. Por su lado, el Valle de Tera es vecino a la Vega Cintora, de la que le separa la Sierra de Carcaña, relieve que conforma a su vez la vertiente sur de este valle fluvial recorrido por el río Razón. El Razón nace cerca de la cumbre de la Sierra Cebollera -2160 m-, desciende con dirección N-S, primero entre pinares y después entre robledales, hasta llegar a los 1200 m donde el valle se ensancha al acercarse a su cauce el río Razoncillo -su afluente principal- en las cercanías del pueblo de Sotillo del Rincón. Desde este núcleo de población el curso del Razón se hace de NW-SE, manteniendo esta dirección hasta su desembocadura en el río Tera, tributario a su vez del río Duero a su paso por el pueblo de Garray, a cinco km de la ciudad de Soria. El Valle de Tera es, pues, un valle fluvial entre montañas, de unos veintiséis km de longitud -desde aguas arriba de Sotillo del Rincón y hasta su desembocadura en el río Tera- y de uno a tres km de anchura. La altitud media de su fondo es de unos 1100 m y está rodeado de relieves altos y medianos que le bordean por el norte -las Sierras de Cebollera y de Tabanera- y por el sur -la Sierra de Carcaña-.

Estas dos comarcas sorianas, la Vega Cintora y el Valle de Tera, tan singulares desde el punto geomorfológico, con abundantes bosques y clima húmedo, albergan una población que se establece en el siglo XII y que se dedica a la agricultura, pero, sobre todo, a la ganadería que aprovecha los pastos de montaña y los húmedos prados naturales del fondo de los valles. En este siglo se conforma en ambas zonas el sistema de poblamiento -número de aldeas y localización- que perdura hasta hoy: cinco nú-

cleos de población en la Vega Cintora y siete en el Valle de Tera. Las doce aldeas, muy cercanas las unas de las otras, se localizan casi sin excepción en los primeros tramos de las laderas de los relieves que rodean la Vega y el Valle; emplazamientos que están lo suficientemente alejados de los cursos de los ríos y zonas de inundación. Desde el siglo XII al XVIII, la economía de las dos comarcas se basó, como ocurrió con las limítrofes de Tierras Altas y Sierra de Cameros, esencialmente en la explotación de rebaños de ovejas merinas trashumantes. Privilegios provenientes del Real Concejo de la Mesta favorecieron el enriquecimiento a los grandes tenedores de rebaños, sobre todo a la nobleza y al clero; si bien, también beneficiaron a los medianos y pequeños ganaderos. La riqueza de unos y otros se manifestó en la construcción de palacios y residencias nobiliarias de los siglos XV y XVI y en casas y casonas ganaderas de los siglos XVII y XVIII. Muchas de estas construcciones se han conservado hasta la actualidad, entrando a formar parte del valioso patrimonio arquitectónico de los pueblos de la Vega Cintora y el Valle de Tera.

La crisis del comercio castellano de la lana merina desde finales del siglo XVIII afectó gravemente a los ganaderos de toda la Soria trashumante, también a los ganaderos y pastores de la Vega y el Valle que, obligados, optaron algunos por la sustitución de la oveja merina por la especie bovina, aprovechando el heno que le suministraban los prados naturales, y a la producción y venta de la manteca de la leche de vaca (actividad combinada o no con el trabajo estacional en los molinos de aceite de Andalucía); otros vecinos sin recursos eligieron desde finales del siglo XIX y principios del XX la emigración a ultramar, sobre todo a la Argentina. No se ha encontrado información certera del total de población que pudo salir de estas comarcas durante las décadas indicadas. De manera indirecta, y según datos de los Censos anuales de Población, se calcula que entre 1910 y 1930 ambas zonas perdieron un total de 400 efectivos de un total de tan solo 2720 habitantes. Este brusco descenso demográfico intercensal, que no volverá a producirse hasta los años sesenta y setenta del siglo XX como efecto de la crisis del mundo rural castellano, puede explicarse por la fuerte emigración a ultramar de población esencialmente masculina, muy joven y en un corto periodo de tiempo.

La emigración exterior de nuestra zona coincide en el tiempo con la que se produce en otras regiones españolas, sobre todo en Galicia, norte de España, Cataluña y Canarias, donde la cuantía de los emigrantes, las causas principales de la salida y los efectos -positivos- de los capitales repatriados e invertidos en las localidades de origen han sido ampliamente estudiados. En este tipo de emigración, la zona de origen ocupa un lugar central en el sentimiento del emigrante; si se puede se vuelve, si se hace fortuna se invierte en una residencia acorde con el capital conseguido, además si la fortuna lo permite se crean asociaciones desinteresadas de socios procedentes del mismo lugar, cuyas aportaciones se destinan a la mejora social, cultural y

urbanística de sus pueblos de nacimiento. Los efectos de estas acciones se reconocen en las regiones españolas mencionadas, también en los pueblos de la Vega Cintora y el Valle Tera, donde la fortuna de sus emigrantes ha dejado su impronta con un número significativo de grandes casas con extensos jardines -la mayor concentración de casas de indianos de la provincia se da en estas dos comarcas-, con obras de saneamiento y pavimentación, con servicios públicos de diversa índole y con centros escolares de distinto nivel e importancia. La mayoría de los pueblos de estas dos zonas del norte soriano consiguen así en pocos años una imagen urbana renovada y mejorada, imagen que mantienen casi sin alterar hasta el momento actual. En un paseo por El Royo y Derroñadas (pueblos de la Vega Cintora) o Sotillo del Rincón y Valdeavellano (localizados en el Valle de Tera) se aprecia sus cuidadas calles y aceras, la abundancia de fuentes ornamentales y su rico patrimonio arquitectónico, en el que a sus casas y casonas nobiliarias y ganaderas de los siglos XVI, XVII y XVIII se añaden las grandes e innovadoras residencias indianas con extenso jardín de principios del XX.

Actualmente, el territorio de la Vega Cintora y el Valle de Tera, entre la cumbre de la sierra Cebollera por el norte, el valle del Duero por el sur, la sierra Tabanera por el este y la sierra del Portillo de Pinocho o de Vinuesa y los altos de Oteruelo por el oeste, se distribuye entre seis municipios: El Royo que, tras absorber a cuatro antiguos municipios de la Vega Cintora, es el único responsable del gobierno de la Vega, mientras que el Valle, y tras una reorganización territorial de menor alcance, se reparte entre los actuales municipios de Sotillo del Rincón, Valdeavellano de Tera, Villar del Ala, Rollamienta y Rebollar (Figura 1).



Figura 1. El territorio de la Vega Cintora y el Valle de Tera distribuido entre los seis municipios que lo conforman: El Royo, Sotillo del Rincón, Valdeavellano de Tera, Villar del Ala, Rollamienta y Rebollar.

Los seis municipios cuentan con una superficie de 247 km2 y suman una población entorno a los 780 habitantes (INE, 2025). Su densidad (3,16 hab./km2) no alcanza al de la media de la Soria rural (4,91 hab./Km2), sin embargo, ambas zonas no ofrecen la imagen de un espacio semivacío o semiabandonado. Muy al contrario, las vías de comunicación principales están cuidadas y transitadas; la mayoría de sus campos y prados se mantienen activos y los caminos y callejas entre ellos limpios y despejados; sus pueblos cuentan con servicios y equipamientos que parecen suficientes y su caserío de calidad, ocupado en su mayoría de forma temporal, mantiene en general sin alteraciones sus valores históricos y culturales. Sigue siendo, como históricamente, una comarca ganadera, ya que cuenta con el 11,50% de las cabezas de ganado bobino de toda la provincia. Además, sus autoridades y asociaciones culturales cuidan sus tradiciones con eventos y ferias conmemorativas que se celebran con regularidad; a ello se une la valiosa y paisajística naturaleza que rodea y acompaña a pueblos, campos y prados. Por todo esto la zona es admirada desde antiguo por la población que la visita, constituyéndose en un principal destino soriano para paseantes, viajeros y turistas.

1.2. *Recorrido elegido*

La excursión, de un día, se centra en observar la imagen que ofrecen la variedad de paisajes en la Vega Cintora y el Valle de Tera, en dirigir esa mirada para identificar las cualidades paisajísticas diferenciadoras de los dos ámbitos y en establecer relaciones entre la información que ofrece la imagen general (vista panorámica de un territorio obtenida desde un punto dominante) y la obtenida al entrar en contacto directo, mediante el paseo, con elementos significativos de la realidad que se quiere reconocer. Para ello se ha diseñado un itinerario y un conjunto de paradas que son, a la vez, puntos o recorridos de observación, de reflexión y discusión. La Figura 2 muestra el itinerario seleccionado y las paradas establecidas.

Para las paradas 1, 2 y 4 se han elegido puntos que tienen cierta altitud en relación al entorno territorial que les rodea, lo que permite obtener una vista amplia de los mismos. El interés de su elección radica en mostrar una imagen lo más general posible de la zona, -o zonas- que son objeto de estudio en el trabajo de campo. Porque como ha recordado recientemente Nicolás Ortega en relación con los diferentes modos de expresión que acompañan al discurso del paisajismo geográfico, “la imagen panorámica del paisaje ofrece la posibilidad de presentar sus rasgos característicos, las notas que definen las líneas maestras de su organización”, y un poco más adelante, añade: ”Desde lo alto de una montaña, no solo se ve más, sino que se ve mejor; no solo se amplía la visión, sino que se ahonda; no solo se ven las cosas, sino las relaciones

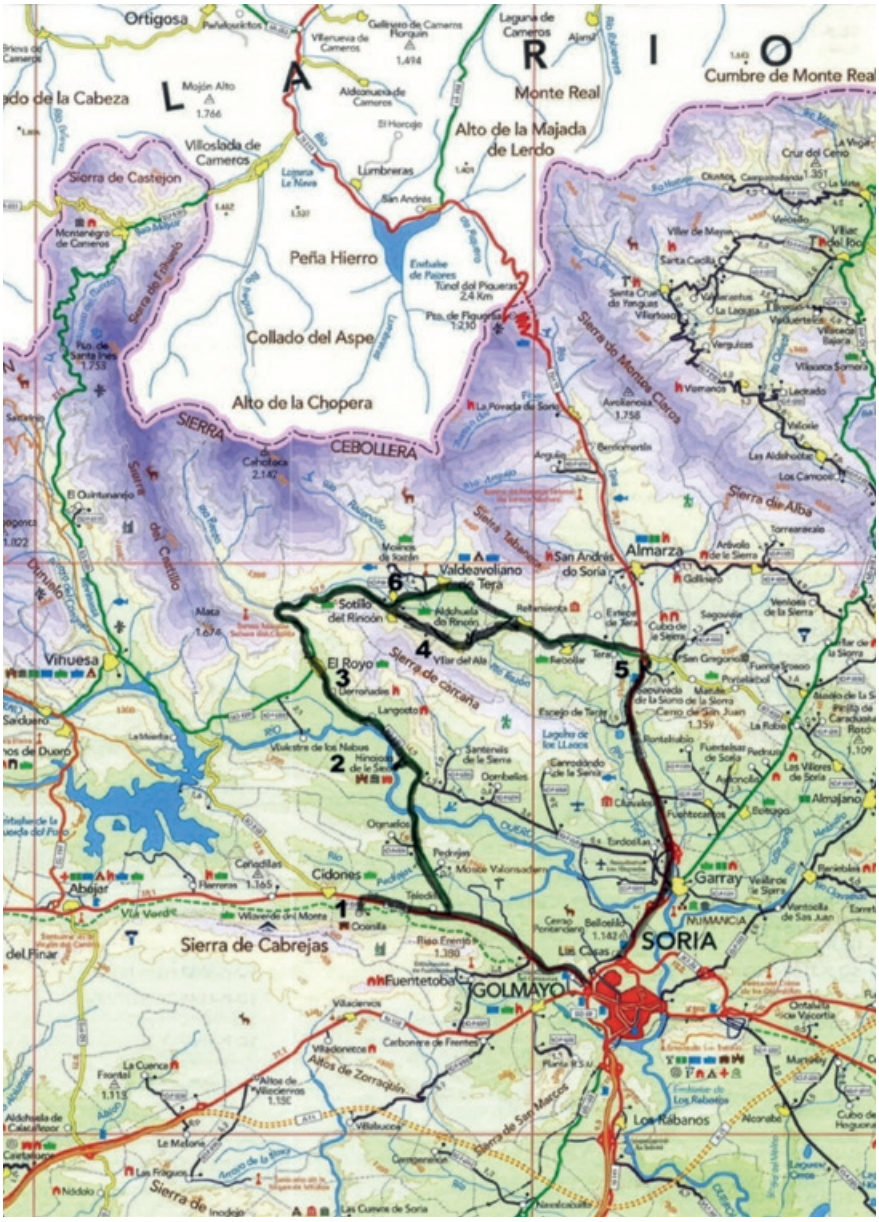


Figura 2. Itinerario de la excursión "Naturaleza, sociedad y arquitectura en el paisaje rural de las comarcas sorianas de la Vega Cintora y el Valle de Tera": Soria-Ocenilla-El Royo-Tera-Soria, y las paradas realizadas: 1) Ocenilla; 2) Hinojosa de la Sierra; 3) El Royo-Derroñadas; 4) Mirador de Villar del Ala; 5) Tera; 6) Valdeavellano de Tera-Sotillo del Rincón, dibujado sobre la base topográfica del *Mapa Provincial de Soria, 1:200.000*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 2025.

entre las cosas"[1]. De este modo, desde Ocenilla -parada 1-, junto a la iglesia de San Esteban, punto elevado del pueblo, se obtiene mirando hacia el norte una panorámica en la que sobresale al fondo de la imagen, a unos 25 km de distancia en línea recta, el alto relieve de la sierra Cebollera, entre los Picos de Urbión, a su izquierda, y la sierra de Montes Claros, a su derecha, (Figura 3). A los pies de la Sierra Cebollera, que es límite con la Comunidad Autónoma de La Rioja, se localiza el Valle de Tera y a continuación la Vega Cintora, separada de aquel por la sierra de Carcaña. Los bajos relieves del centro de la imagen corresponden con los altos de Oteruelo y Pedrajas que limitan por el sur a la Vega Cintora. Así pues, en la parada 1 se localiza a ambas zonas de estudio junto a los relieves montañosos del norte soriano y se indica su relación con las comarcas adyacentes; también se plantean los objetivos generales y concretos del trabajo de campo.



Figura 3. Panorámica obtenida desde el pueblo de Ocenilla. Al fondo destaca la Sierra Cebollera que cierra por el norte y noreste las comarcas de la Vega Cintora y el Valle de Tera, fotografía de los autores, agosto 2025.

Desde la pequeña elevación donde se localiza el castillo arruinado y la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en el pueblo de Hinojosa de la Sierra, se obtiene una imagen bastante completa de la Vega Cintora (parada 2). En ella se muestra casi

1. Nicolás ORTEGA CANTERO: "La excursión en el paisajismo geográfico moderno", en Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (eds.): *Paisaje y excursionismo: de la educación al alpinismo*, Madrid, Fundación Duques de Soria, 2025, 83-106.

por completo el tamaño y la planitud de la Vega; el trazado del río Duero, señalado y oculto por el bosque galería que acompaña su cauce; los campos labrados al norte del río y, más allá, la sierra de la Virgen del Castillo que cierra la Vega por el NW; al sur del curso del Duero, se aprecia el matorral y el pasto de la zona inundable aprovechados por el ganado vacuno (Figura 4). La población instalada históricamente en esta zona ha sabido acomodarse a los recursos que le ofrecía la Vega de manera adecuada sin alterar las cualidades excepcionales de este paisaje natural relacionado con un tramo del curso alto del río Duero. Estudiosos de los paisajes fluviales, como Pedro Molina Holgado han resaltado este hecho al señalar que "la Vega Cintora es uno de los tramos fluviales de España de mayor interés histórico por lo peculiar y prolongado de la organización comunal de los usos del suelo del fondo del valle", y añade: "Es sin duda uno de los tramos de mayor valor estético y perceptivo de toda la ribera del Duero debido al buen estado de conservación de la ribera y del fondo del valle"[2].



Figura 4. Vista panorámica de la Vega Cintora desde el castillo de Hinojosa de la Sierra, fotografía de los autores, agosto, 2025.

La parada 4 se realiza en el mirador del pueblo de Villar del Ala desde donde se obtiene una imagen casi general del Valle de Tera. La fotografía de la Figura 5 obtenida desde este mirador representa solo parte de lo que puede contemplarse en directo. Aun así, en ella se aprecian algunas de las características de los principales elementos que le constituyen: el fondo del valle, ocupado por los pastos y prados cercados por fresnos y álamos; su vertiente septentrional, cubierta por robledales en sus tramos inferior y medio y por pinares en su tramo superior; la línea ondulada de

2. Pedro MOLINA HOLGADO: "Paisajes Fluviales de la Cuenca del Duero en la Provincia de Soria", en Concepción Sanz Herráiz (dir.): *Talleres del Instituto del Paisaje, Publicaciones y Trabajos del Instituto del Paisaje*, Soria, Fundación Duques de Soria, 2007, p.106, https://fds.es/publicaciones-y-trabajos-del-instituto-del-paisaje/.

la cumbre de la sierra Tabanera, que prolonga la de la sierra Cebollera y que limita el valle por el NE; los primeros escalones de la vertiente meridional de la sierra de Carcaña, que cierra el Valle por el sur; por último, en el centro de la fotografía se aprecia la localización -en la zona de contacto entre el valle y la ladera de la sierra Tabanera- del pueblo blanco de Valdeavellano de Tera, el mayor del Valle. Por el relieve vigoroso que lo enmarca, por sus extensos bosques de roble coronados por pinos, por el tradicional y exquisito sistema de aprovechamiento del fondo plano y húmedo del valle y por el emplazamiento en ambas laderas de los pueblos de estructura urbana abierta y con un caserío de piedra noble revocada en blanco, el Valle de Tera goza de una merecida fama de paisaje excepcional. Ya el escritor y poeta de origen soriano Dionisio Ridruejo, en su guía de *Castilla La Vieja* publicada en 1974, había escrito al llegar en su recorrido soriano al Valle de Tera: "Es el único rincón verdaderamente paradisíaco de que dispone Soria, en forma de valle, cobijado entre montañas"[3]. Y antes, el historiador soriano, Nicolás Rabal en su guía *Soria*, de finales del siglo XIX, había destacado de entre los valles soriano el de Tera, que él llama de Valdeavellano, "comparable a los tan celebrados de la Suiza"[4].



Figura 5. Imagen del sector central del Valle de Tera obtenida desde el mirador de Villar del Ala, fotografía de los autores, agosto 2025.

3. Dionisio RIDRUEJO: *Castilla La Vieja 2. Soria, Segovia, Ávila*, Fotografías de F. Catalá Roca y Raimon Camprubí, Barcelona, Ediciones Destino, 1974, 64.

4.Nicolás RABAL (1889): *Soria. Sus monumentos y artes - su naturaleza e historia*, dibujos a pluma de Isidro Gil – Heliografía y Cºs de Thomás, Cromos de Xumetra, Barcelona, Editorial de Daniel Cortezo y Cª, 1889, 486.

Junto a esta primera incursión visual de los paisajes físicos y humanos de la Vega Cintora y el Valle de Tera a través de lo que ofrecen sus imágenes panorámicas, el objetivo de las paradas 3, 5 y 6 es el de entrar en contacto con formas actuales y heredadas -paisajes culturales- construidas por la población de estas comarcas. Se hacen recorridos por los pueblos de Derroñadas, El Royo, Valdeavellano de Tera y Sotillo del Rincón para apreciar su tamaño, forma y estructura urbana y, con detenimiento, su rico y variado patrimonio arquitectónico. Para profundizar algo más en el conocimiento de esta arquitectura se visitan, en el pueblo de Tera de Almarza[5], el recinto cercado que guarda la casa-palacio y varias dependencias anexas del Marqués de Vadillo, construidas en los siglos XV y XVI y vinculadas con la ganadería trashumante de esta zona soriana (Figura 6), y en Sotillo del Rincón, se reconoce el interior de una singular y cuidada casa de indianos construida a principios del siglo XX por un habitante del pueblo emigrante a la Argentina[6].



Figura 6. Puerta blasonada adintelada con arco rebajado y almenada, patio empedrado y casa-palacio del Marqués de Vadillo en Tera de Almarza, Soria. Conjunto construido en los siglos XV y XVI y declarado Bien de Interés Cultural en 2012, https://patrimoniocultural.jcyl.es.

5. El pueblo de Tera está fuera de la zona visitada, aunque es limítrofe y su cultura y economía es semejante a la del Valle de Tera. En la última comarcalización de Soria se le ha incorporado al municipio de Almarza.

6. Desde estas páginas agradecemos a la familia de los Marqueses de Vadillo -Dña. Constanza y D. Enrique González de Castejón-, propietarios de una gran instalación agropecuaria construida en los siglos XV y XVI en el pueblo de Tera, cuya cerca guarda diversas instalaciones ganaderas y la residencia nobiliaria declarada B.I.C. en 2012, la amabilidad y generosidad por mostrarnos su propiedad, que pudimos recorrer y admirar en todos sus detalles. De la misma manera, agradecemos a la familia propietaria de la casa indiana conocida como "La Casa Azul" en Sotillo del Rincón, que amablemente nos abrió sus puertas para que los profesores del Seminario pudieran conocer la estructura interior de una residencia singular construida en las primeras décadas del siglo XX por un vecino del pueblo emigrante en la Argentina.

Las páginas que siguen, distribuidas en los apartados Naturaleza, Sociedad y Arquitectura, incorporan algunas notas descriptivas y explicativas que pueden ayudar a conocer y valorar los paisajes de la Vega Cintora y el Valle de Tera. Algunas de estas referencias fueron expuestas en el recorrido de la excursión como complemento a lo observado en las diferentes paradas realizadas.

2. Encuadre y caracterización física del conjunto de las comarcas de la Vega Cintora y el Valle de Tera

Entre 2004 y 2025 la mayor parte de los seminarios anuales celebrados por el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria han tenido como colofón una salida al campo de un día de duración, en la que se han visitado sectores del territorio soriano y de sus áreas limítrofes previamente seleccionados por sus valores naturales, históricos y culturales, así como por la belleza o la excepcionalidad de su configuración paisajística. Como resultado de estas "excursiones" se ha reconocido prácticamente toda la provincia, dando preferencia -justo es reconocerlo- a los ámbitos de alta o media montaña y cuyas cumbres sobrepasa los 1700 m: sierra de Neila (2049), macizo de los Picos de Urbión (2228), sierra de Cameros Viejo (1758), "tierras altas" de Oncala, Yanguas y San Pedro Manrique (1760) y macizo del Moncayo (2315). En todos los casos uno (o unos pocos) aspectos o elementos del paisaje se han puesto en lugar destacado para enfocar el contenido, establecer el recorrido e identificar los lugares más adecuados para la observación y más eficaces también para elaborar el dossier explicativo que en cada salida se proporciona a los participantes.

Si se pasa revista ahora el panorama de lo ya visitado en las excursiones, se echa en falta un conjunto montañoso muy destacado y representativo del paisaje de la provincia de Soria: la Sierra Cebollera (con 2142 m de altitud máxima), cuyas cumbres cubiertas de nieve en invierno y primavera marcan por el norte el horizonte de la capital y en cuya ladera de solana se abren dos de los valles más pintorescos y valorados de Soria: los conocidos como la Vega Cintora y Valle de Tera. Y, por otra parte, también se constata la reducida atención dedicada por los geógrafos a un aspecto o componente de alto valor patrimonial y paisajístico: la arquitectura construida a lo largo de la historia en los núcleos de población ubicados en ellos, cuya calidad, diversidad y nivel de conservación se pueden llegar a considerarse excepcionales.

La coincidencia en este territorio -poco extenso y suficientemente accesible- de una gran riqueza de bosques de coníferas y frondosas, abundante presencia de lagos y huellas glaciares en sus áreas culminantes, cursos de aguas limpias y valles en cuyo fondo tienen una presencia significativa los prados y las cercas con un poblamiento

formado por núcleos numerosos dotados de un patrimonio arquitectónico muy destacable ha llevado a denominarlo desde hace décadas "la Suiza soriana" y a escogerlo para ser objeto de la excursión del seminario del paisaje de octubre de 2025. Con ella se completa, desde los puntos de vista territorial, funcional y temático, la presentación de los paisajes de los grandes conjuntos montañosos de la provincia de Soria, que se encuentran hoy entre los más apreciados pese a la parte muy minoritaria y marginal de la superficie que ocupan.

Ciertamente los ámbitos de montaña del norte de Soria, dentro de los que se incluyen las cumbres y la vertiente de solana de la sierra Cebollera, no llegan a sumar un 10% de la superficie provincial y constituyen una franja limítrofe con La Rioja por la que discurre la divisoria de aguas entre las cuencas del Duero y el Ebro. La elevación que alcanzan, haciendo posible una dilatada presencia de la nieve y la conservación de formas glaciares y periglaciares, su ambiente húmedo o subhúmedo y el aspecto de su cubierta vegetal cargado de evocaciones "norteñas" o "pirenaicas" son responsables sin duda de la excepcionalidad que se las atribuye y de la muy favorable valoración que en la actualidad reciben[7].

2.1. *Presentación y caracterización morfoestructural*

El área objeto de la excursión comprende el conjunto territorial incluido en los municipios pertenecientes a las comarcas yuxtapuestas citadas y abarca las cumbres sorianas de Sierra Cebollera, que alcanzan los 2141 m, y la vertiente meridional de ésta, que desciende hasta 1046 m en el tramo del Duero próximo a Hinojosa de la Sierra y al embalse de la Cuerda del Pozo. Tiene pues un desnivel de aproximadamente 1000 m y su altitud media es ligeramente superior a los 1350 m. Las cumbres de la Sierra, de topografía bastante regular y perfil aplanado o suavemente incurvado -muy diferente de la que caracteriza a los vecinos Picos de Urbión- se alinean de W a E. Por su parte la vertiente de solana, que constituye el resto del área, aparece accidentada por dos alineaciones de dirección WNW- ESE o NNW-SSE, conocidas como sierra de Carcaña (1409 m) y sierra Tabanera (1672 m); la citada en primer lugar (también denominada sierra de la Mata o sierra del Castillo) separa las dos depresiones intramontanas que constituyen los elementos fisiográficos más relevantes del territorio y que lo han dado

7. Este apartado recoge información contenida en Julio MUÑOZ JIMENEZ: "Paisajes de montaña. Los paisajes de las sierras de Urbión y Cebollera" y Pedro MOLINA HOLGADO: "Paisajes Fluviales de la Cuenca del Duero en la Provincia de Soria", ambos en Concepción Sanz Herráiz (dir.): *Talleres del Instituto del Paisaje, Publicaciones y Trabajos del Instituto del Paisaje*, Soria, Fundación Duques de Soria, 2007, p.106, https://fds.es/publicaciones-y-trabajos-del-instituto-del-paisaje/.

nombre en la división comarcal de la provincia de Soria: la Vega Cintora (1070 m) y el Valle de Tera o simplemente "El Valle" (1160 m), por las que discurren respectivamente un tramo del río Duero, aguas abajo del "pantano" de La Muedra, y el río Razón, un subafluente de éste que vierte sus aguas al río Tera.

El relieve de este conjunto está modelado sobre un roquedo en el que las areniscas y los conglomerados, de naturaleza silícea y tonalidades claras, predominan en las cumbres de Cebollera y en la mayor parte de las alineaciones que accidentan la ladera meridional de ésta. Algunos tramos o sectores de dichas alineaciones están constituidos por calizas macizas, grises u ocres, y en las laderas de los valles afloran margas tableteadas, de color ocre, gris o rojizo, que en los fondos son sustituidos por arcillas rojas. También en las zonas más bajas próximas al lecho de los ríos principales, sobre todo al del Duero en la Vega Cintora, se observan recubrimientos aluviales de topografía plana y extensión relativamente importante.

Al igual que los conjuntos orográficos con los que enlaza y se alinea a Poniente (Demanda, Neila, Urbión) y a Levante (Tierras Altas, Moncayo), la Sierra Cebollera forma parte desde el punto de vista morfoestructural de una cadena de plegamiento resultante de la deformación, litificación y levantamiento, en la segunda mitad de la Era Terciaria, de formaciones sedimentarias acumuladas, en condiciones mayoritariamente continentales, durante la práctica totalidad de la Era Secundaria (desde el Triásico hasta el Cretácico). En consecuencia, los materiales que la constituyen tienen una forma de yacimiento estratificada con abundantes discordancias o disposiciones cruzadas y se encuentran fuertemente deformados (también dislocados y basculados) por los esfuerzos compresivos derivados de la tectónica cenozoica. Este "plegamiento alpino", desarrollado hace entre 30 y 50 millones de años, generó el Sistema Ibérico, del que forma parte la megaestructura levantada denominada por los geólogos "antiforme" de Demanda-Cameros. Se define éste como una gran y compleja bóveda, alargada de W a E entre dos megaestructuras deprimidas rellenas de depósitos neógenos y cuaternarios: los "sinformes" o cuencas subsidentes de La Rioja, al N y de Almazán, al S. Vista en conjunto, la Sierra Cebollera es la expresión geomorfológica del sector centro-oriental de la gran bóveda descrita; y su mitad meridional, administrativamente adscrita a la provincia de Soria y perteneciente a las comarcas de la Vega Cintora y el Valle de Tera, coincide -como se ha indicado- con el flanco que enlaza su charnela con la cuenca de Amazán. Debido a ello los estratos buzan de forma predominante hacia el S, como se aprecia con gran claridad en el caso de que estén constituidos por rocas resistentes (areniscas, conglomerados o calizas), y la elevación de los pliegues disminuye progresivamente en el mismo sentido. La diferente e incluso contrastada resistencia de las unidades lito-estratigráficas, junto con la disposición escalonada de las estructuras plegadas son los factores que se combinan

en el territorio y determinan, a escala media, la configuración de su relieve, que tiene una naturaleza claramente "estructural".

No es difícil reconocer como las unidades del relieve del área visitada se encuentran significativamente controladas por la organización tectónica, de modo que sus componentes fundamentales se arman sobre pliegues (anticlinales y sinclinales), o sobre elementos de los mismos (flancos y charnelas) y pueden ser denominados con los términos clásicos de la geomorfología "jurásica". En el croquis geomorfológico de la Figura 7, en el que se combina la topografía y la estructura tectónica, aparecen las unidades morfoestructurales que se suceden de N a S; a continuación se detallan:

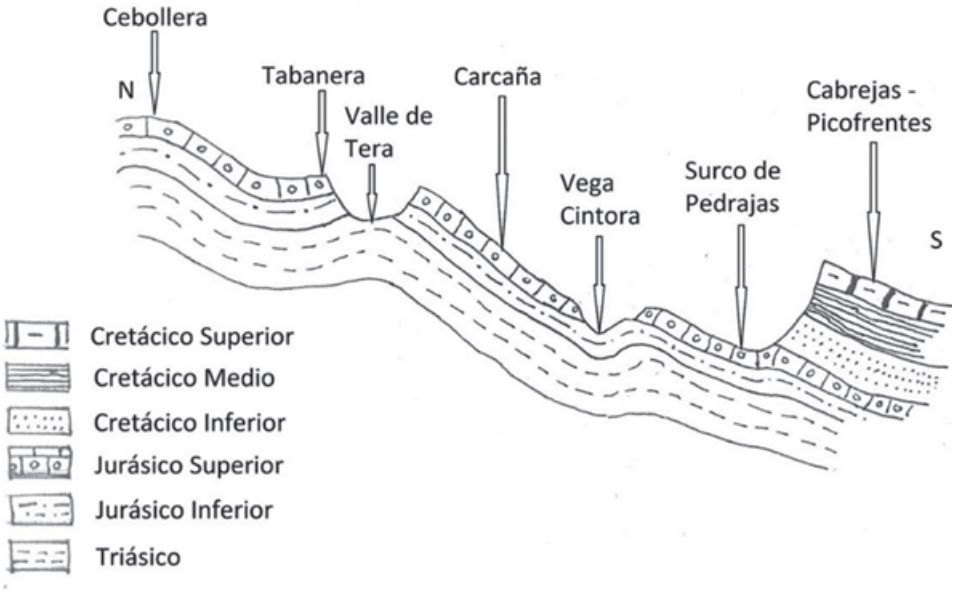


Figura 7: Croquis geomorfológico esquemático N-S de la vertiente soriana de la sierra Cebollera desde las cumbres hasta la sierra de Cabrejas, realización, Julio Muñoz.

1. El "mont" de las Cumbres de Cebollera: Se define como una laxa bóveda anticlinal constituida por areniscas y conglomerados del Jurásico Superior y coincidente con el área de charnela del antiforme Demanda-Cameros. Se prolonga hacia el N sin solución de continuidad con el territorio perteneciente a la comunidad autónoma de La Rioja.

2. El "sinclinal colgado" de la Mesa de Terrazas: Es un alto replano que prolonga hacia el S la unidad anterior y se define, por su parte, como un laxo sinclinal colgado donde afloran los mismos estratos detríticos silíceos de edad jurásica superior y que termina bruscamente formando un escarpe destacado sobre el valle de Tera.

3. La "cresta" de Tabanera: Designado por su vigor orográfico y su continuidad con el nombre sierra, el citado escarpe es una cresta monoclinal con su dorso inclinado suavemente hacia el N, conforme al buzamiento de los estratos, y su frente fuertemente inclinado hacia el S, en sentido contrario al buzamiento de éstos. En su dorso y la parte más elevada de su frente afloran las areniscas y conglomerados silíceos del Jurásico superior, ya descritas, mientras que la parte más baja de la vertiente de éste está modelada ya sobre margas y margo-calizas de mediana resistencia datadas en el Jurásico inferior.

4. La "combe" del Valle de Tera: Enmarcada al N por el frente de la cresta de Tabanera y al S por el de la cresta de Carcaña, a la que se hará referencia a continuación, la depresión recorrida de W a E por río Razón que recibe el nombre de Valle de Tera reúne todos los caracteres típicos de lo que en geomorfología plegada se define como una "combe". Se trata de una forma de relieve deprimida modelada sobre una deformación levantada, el anticlinal del Razón, cuya charnela formada por estratos resistentes se ha desmantelado y ha sido vaciado debido a la deleznabilidad y al mayor espesor de las capas subyacentes: en este caso margas y margo-calizas del Jurásico inferior y arcillas con intercalaciones areniscosas del Triásico. Aunque aparece como una forma, relativamente profunda y desnivelada, se trata de una bóveda que ha sido desventrada por los procesos erosivos hasta llegar a una configuración inversa a la estructura generada originalmente por la tectónica: como un fondo de valle enmarcado por dos crestas adaptadas a los buzamientos contrarios de los flancos.

5. La "cresta" de Carcaña: Como corresponde a la definición geomorfológica que de él se ha hecho, el Valle de Tera queda enmarcado al S por una cresta paralela y opuesta a la de Tabanera. Al igual que esta, es un relieve estructural disimétrico modelado en su frente sobre capas alternantes de margas y margo-calizas del Jurásico inferior relativamente deleznables y adaptado, en su culminación y su dorso, a los estratos resistentes del Jurásico superior, que en este caso tienen según los tramos naturaleza areniscosa silícea o naturaleza calcárea compacta. Por su vigor orográfico y continuidad recibe la denominación de sierra con los topónimos de Carcaña o de la Mata y puede decirse que reúne los rasgos más típicos del relieve plegado al que pertenece.

6. La "cuenca sinclinal" de la Vega Cintora: La Vega Cintora es la más meridional y más baja de las unidades geomorfológicas, adaptadas como siempre a la estructura plegada, que constituyen la comarca visitada. Su relieve se adapta básicamente a un amplio y laxo sinclinal disimétrico, paralelo a los antes descritos, y en su configuración concreta desempeña un papel muy relevante el modelado efectuado por el Duero que circula por ella con rumbo ESE, aguas abajo de la presa de Cuerda del Pozo,

camino de la "curva" de Garray; puede decirse que en la mayor parte de su extensión los estratos plegados están recubiertos por formaciones aluviales o palustres recientes generadas por una dinámica del río de carácter prioritariamente acumulador. Es este predominio de lo fluvial y de la topografía plana lo que explica su definición y denominación de "vega". Las capas deformadas por la tectónica terciaria, de edad jurásica, sólo llegan a aflorar en sus bordes N, donde el llano aluvial enlaza con el dorso de la cresta de Carcaña constituido mayoritariamente por calizas, y S, en el que queda limitado por un relieve anticlinal apenas destacado, formado por areniscas y margas conocido como loma de Oteruelos. Este pequeño "mont" ya queda fuera de la comarca analizada y da paso a unidades morfoestructurales modeladas sobre series estratigráficas de facies marina datadas en el Cretácico que alcanzan apreciable vigor orográfico: el surco subsecuente de Pedrajas-Ocenilla y el gran sinclinal colgado de Sierra de Cabrejas-Picofrentes.

2.2. *Caracterización morfoclimática y biogeográfica del conjunto Cumbres de Cebollera-Mesa de Terrazas.*

Debido a su altitud (entre 1650 y 2140 m), a su topografía suavemente ondulada y a su localización en la divisoria orográfica entre dos cuencas hidrográficas de primer orden (la del Ebro al N y la del Duero al S), las unidades descritas en primero y segundo lugar (el mont de las cumbres de Cebollera y el sinclinal colgado de la Mesa de Terrazas) están sometidas a unas condiciones climáticas extremadamente duras que no permiten la existencia de núcleos de población y no han sido incorporadas en el itinerario de la excursión. Sin embargo, se las ha descrito y explicado en visiones panorámicas desde miradores emplazados en la vertiente sur del Valle de Tera. En estos sectores culminantes del territorio la temperatura media anual varía entre los 7° y los 5°; al menos en los meses centrales del invierno la media mensual se mantiene en valores por debajo de 0°; sólo en julio se alcanzan temperaturas medias próximas a los 15° y cada año se registran en promedio de 150 días de helada. Por su parte, la pluviosidad media anual se sitúa siempre por encima de los 1300 mm y llega alcanzar los 1500 mm en algunos lugares; el número medio anual de días con precipitación es 130, de los que entre 30 y 40 ésta se produce en forma de nieve. Como resultado de esta combinación de valores termométricos y pluviométricos la nieve puede mantenerse sobre el suelo en este nivel de cumbres durante más de 70 días en promedio. Junto con esta permanencia dilatada y regular del manto nival otro rasgo muy característico del clima de Cebollera y la Mesa, relacionado sin duda con el efecto barrera frente a los vientos húmedos de componente N, es la muy frecuente presencia de nieblas cubriendo la divisoria y descendiendo por sectores significativos de la vertiente de sotavento.

El ambiente climático descrito, marcado por el frío, la congelación, la presencia dilatada de la nieve, la abundancia de agua de fusión, la humedad atmosférica, el viento y -como veremos- la escasa densidad de la cubierta vegetal, hace posible que en estas áreas de máxima elevación los procesos crio-nivales meteoricen eficazmente el roquedo y propicien, desde el Pleistoceno y aún en el presente, el modelado de formas propias del dominio "periglaciar". Esta meteorización tiene carácter mecánico y actúa fragmentando los afloramientos de rocas más coherentes y frágiles mediante el proceso denominado "crioclastia" o "gelifracción" y desagregando mediante "crioturbación" los de materiales más sueltos y movilizables. Los derrubios producidos por estos procesos son desplazados y acumulados, según su calibre, por acciones de transporte impulsadas directamente por la gravedad o por agentes relacionados con la presencia de la nieve y del agua procedente de su fusión. Entre las formas ligadas a la permanencia más dilatada y al mayor espesor de la nieve acumulada, así como la mayor compactación de ésta destacan los "nichos de nivación" (también conocidos como "neveros" o "ventisqueros"), que muerden las altas laderas y suelen estar cerrados en su base por cordones o arcos de derrubios angulosos gruesos. Estas formas con topografía de recuencos, donde la nieve llega a durar 180 días o más al año, son particularmente numerosas en la alta superficie culminante de Cebollera y La Mesa y manifiestan una cierta actividad. También se encuentran, ocupando espacios más reducidos y manifestando una actividad reducida, "círculos de piedras" y "suelos poligonales" creados por la formación de lentejones subsuperficiales de hielo, abombando la superficie y reorganizando por crioturbación, gravedad o solifluxión algunos de los elementos de los niveles detríticos que la recubren. Y, para terminar la descripción de la morfología periglaciar o crionival que caracteriza el modelado de los sectores cuya altura sobrepasa los 1700 m y llega hasta los 2141 m (pertenecientes a los municipios de Valdeavellano de Tera y Sotillo del Rincón), es de destacar la presencia de lo que en geomorfología climática se denominan "glaciares rocosos": lenguas de bloques y cantos modeladas por el flujo de volúmenes importantes de material grueso en cuyo interior se ha formado hielo intersticial (Figura 8).

Pero lo más importante es que en los sectores de máxima altura que dominan por el N el Valle de Tera se conservan formas heredadas de las últimas glaciaciones pleistocenas, cuando el clima era más frío, la nieve era perpetua y podía alcanzar espesores suficientes para transformarse en hielo y fluir, realizando un trabajo de modelado característico del dominio glaciar. Lo mismo que en los vecinos Picos de Urbión, en Cebollera existieron glaciares hasta hace 11.000-12.000 años, de cuya actividad erosiva, transportadora y acumuladora -prácticamente extinguida en la actualidad- se ha derivado la presencia de circos, artesas, arcos y cordones morrénicos y conos fluvioglaciares. En los citados Picos, de mayor altitud y con topografía donde dominan las crestas agudas, se reconocen dos amplios circos orientados al E, una artesa escalonada



Figura 8: Vista de los circo y morrenas glaciares de Cebollera-La Mesa desde el pueblo de Molinos de Razón, fotografía de los autores, agosto, 2025.

en umbrales y cubetas (que acogen lagunas, entre las cuales destaca la Laguna Negra de Urbión) y bien desarrollados cordones y arcos morrénicos (como el que cierra aguas abajo la citada laguna). Por el contrario, en el caso de Cebollera el glaciarismo cuaternario se caracterizó por la ausencia de aparatos relativamente grandes y el alto número de circos de dimensiones reducidas, cuyas huellas en forma de una veintena de recuencos enmarcados por arcos y cordones morrénicos son aún hoy muy nítidas en el paisaje. Seis de ellos se localizan en la parte soriana, accidentando el entorno de las cumbres más elevadas y acogiendo turberas o lagunas. Las más importantes de éstas son la laguna del Castillo de Vinuesa y la laguna de Cebollera, ubicadas por encima de los 1800 m. Esta última tiene unas dimensiones superficiales comparables a la Laguna Negra y, junto con una serie de lagunillas intramorrénicas y de enclaves pantanosos salpicados en su entorno, constituye un buen ejemplo de las formas de la retención de la escorrentía resultante de la deglaciación a finales del Pleistoceno.

Dada su localización y su emplazamiento, así como su infraestructura geológica y su organización geomorfológico-hidrológica, la morfología del área de cumbres de Cebollera se parece más a la de una tundra de altura que a la de un "relieve alpino" y sus condiciones bioclimáticas corresponden en la actualidad a la transición entre la Región Eurosiberiana y la Región Mediterránea. Y todos los datos e indicios señalan que, al menos en su sector soriano, se encuadran dentro de los márgenes de esta última: incluso en los puntos más elevados se registra una cierta sequía estival capaz de dar preferencia en el stock florístico natural a especies capaces de soportar

períodos de déficit hídrico de corta o moderada duración. En concreto, los expertos en Biogeografía incluyen estas superficies culminantes, que sólo significan un porcentaje muy bajo de territorio comarcal, en el piso Crioromediterráneo (donde la vegetación está formada por discontinuos y ásperos pastizales psicroxerófilos, dominados por gramíneas del género *Festuca*, juncáceas del género *Luzula* y asteráceas del género *Hieracium*) y el piso Oromediterráneo (colonizado por matorrales abiertos de enebro rastrero -*Juniperus alpina*-, con arándano -*Vaccinium myrtilus*, salpicados por pies o rodales de pino albar -*Pinus sylvestris*- o excepcionalmente de pino negro -*Pinus uncinata*-). En el área de estos pisos de alta montaña la vegetación que se puede observar actualmente corresponde mayoritariamente a la vegetación potencial y a series pertenecientes a etapas seriales de la misma, sin embargo, se han producido en las últimas décadas repoblaciones forestales de pino silvestre que han introducido en su paisaje manchas de bosque de coníferas que parecen haber arraigado bien, aunque su porte no esté muy desarrollado.

2.3. *Caracterización morfoclimática y biogeográfica del conjunto Valle de Tera-frentes de Tabanera y de Carcaña*.

Excavado por la erosión diferencial y por las acciones modeladoras del río Razón en el núcleo de una estructura plegada anticlinal constituida por estratos deleznables de Jurásico inferior y del Triásico, el Valle de Tera consta de tres elementos: un fondo extenso de topografía plana en el que estos estratos mesozoicos mayoritariamente arcillosos se encuentran casi siempre recubiertos por sedimentos aluviales cuaternarios aportados por el citado río, afluente al Tera; una ladera septentrional o de solana adaptada al frente de la cresta de Tabanera, donde afloran diversas capas de naturaleza silícea y edad jurásica superior; y una ladera meridional o de umbría correspondiente a la cresta de Carcaña, en la que dominan los materiales calcáreos (bancos de caliza y lechos de margocalizas y margas), de la misma edad.

El llano axial ligeramente alargado e inclinado hacia el E tiene una altura que varía muy poco, en torno a los 1125 m, mientras que el frente septentrional alcanza los 1670 m en el enlace de Tabanera con las unidades que se encuentran más arriba y llegan hasta las cumbres de Cebollera; el frente meridional, por su parte, asciende solo hasta los 1400-1500 m en la culminación de la cresta de Carcaña. Así pues, la profundidad del valle alcanza los 550 m de desnivel en su cara norte, donde también las pendientes son más marcadas y no presentan rupturas o escalones horizontales, pero sí se encuentran incididas de arriba abajo por barrancos o torrentes que tienen su área de alimentación en los ámbitos crionivales, y anteriormente glaciares, de la Mesa y cumbres de Cebollera; los canales de éstos (en especial el conocido como

Razoncillo) aparecen rellenos de bloques y cantos apreciablemente desgastados que, al terminar en el borde del fondo el plano central, han generado acumulaciones de sedimentos gruesos sobre los que se asientan unos pocos núcleos de población, Molinos de Razón, el "Barrio de abajo" de Sotillo del Rincón y Valdeavellano de Tera (Figura 9).



Figura 9: Panorámica del Valle de Tera desde el frente de Carcaña. Al fondo la sierra de Tabanera y, más allá, entre las nubes, las cumbres de Cebollera, Fotografía de los autores, agosto, 2025.

En el frente sur, por su parte, el desnivel sólo roza los 300 m, la pendiente es menor, el recubrimiento coluvial es escaso y discontinuo y la ladera aparece densamente accidentada por rellanos y escalones adaptados a la alternancia de lechos de desigual resistencia que en ella afloran sin que haya barrancos o torrentes equivalentes en capacidad de incisión y arrastre a los de la de la otra cara del valle debido a la ausencia de un área alimentación más alta capaz de proveer caudales hídricos importantes. Como consecuencia de ello los pueblos situados al S del río Razón no se emplazan en el llano aluvial construido por éste, sino en la propia ladera. Este es el caso del "Barrio de arriba" de Sotillo del Rincón, Aldehuela del Rincón y Villar del Ala, así como los ya despoblados San Martín y Alzapiedra. Entre ambos relieves montañosos de desigual vigor y diferente morfología, el llano recubierto por depósitos aluviales del río Razón, que ocupa el fondo del valle, se caracteriza por su horizontalidad y no presenta más accidentes que el canal, divagante y poco marcado, por donde dicho curso fluvial circula. En él solamente se localizan dos núcleos de población, Rollamienta y Rebollar, ubicados en su extremo oriental, muy próximo a la confluencia de éste con el río Tera que pocos kilómetros al S vierte, en Garray, sus aguas al Duero.

Así pues, existe en el Valle de Tera una notable disimetría transversal, que afecta no sólo al contexto natural, en concreto a su geomorfología ya descrita, a su clima, y a su funcionamiento hidrológico sino a aspectos significativos de la organización humana como, por ejemplo, el poblamiento.

El ambiente climático del fondo del valle puede calificarse de fresco, moderadamente lluvioso y húmedo. Dentro de él y en sus bordes se registra una temperatura media anual próxima a los 9,5° y los aportes pluviométricos se aproximan por término medio a los 1000 mm anuales, de lo cual junto con la escorrentía aportada por las vertientes resulta un déficit hídrico estival muy corto y poco marcado; las nevadas y la duración de la nieve sobre el suelo son reducidas. Mientras, la vertiente N, gracias a su mayor elevación y pese a su exposición a solana, tiene una temperatura media anual que varía entre los 8° y los 7° y una pluviosidad media anual que alcanza o supera 1200 mm; una parte significativa de ésta se produce en forma de nieve y la cobertura nival, alimentada por los aportes procedentes de las cumbres de Cebollera, tiene una permanencia muy apreciable. La vertiente S, por el contrario, tiene una temperatura media anual de 9° y una pluviosidad media anual ligeramente inferior a los 1100 mm; pese a tratarse de una ladera de umbría, el número de nevadas y el de días que la nieve permanece sobre el suelo es muy inferior al que se registra en la ladera de enfrente.

Aunque las diferencias termopluviométricas y nivométricas entre los elementos topográficos que lo componen no son despreciables, el Valle de Tera pertenece al dominio Mediterráneo y se encuadra en su totalidad dentro del piso denominado Supramediterráneo, cuya vegetación corresponde potencialmente a bosques, en los que las especies dominantes -pero no exclusivas- son frondosas caducifolias o marcescentes. En dicho piso se diferencian tres horizontes: superior, medio e inferior. En el horizonte superior, al que pertenece gran parte de la vertiente septentrional hasta cerca de la línea de cumbres de Tabanera, se observan comunidades marcadas por la naturaleza muy mayoritariamente silícea del roquedo, la existencia de excedentes hídricos importantes durante casi todo el año y una presencia apreciable de la nieve en los meses de invierno; en ellas la especie característica es el haya (*Fagus sylvatica*) y pueden tener cierta presencia el pino silvestre (*Pinus sylvestris*), el abedul (*Betula alba*), el acebo (*Ilex acuifolium*) y el enebro arborescente (*Juniperus oxicedrus*). En el horizonte medio se encuadran la ladera de Carcaña y el sector más occidental del llano aluvial, en los que se combinan afloramientos margocalizos, margosos e incluso arcillosos y depósitos sueltos con unos excedentes de agua moderados en cuanto a duración y volumen y una presencia muy episódica de la nieve; en él la vegetación potencial tiene como especie característica y dominante una quercínea semicaducifolia, el roble melojo, también conocido como rebollo (*Quercus pyrenaica*); en estos quejigares se encuentran también árboles de hoja caduca, como arces

(*Acer monspessulanum* y *Acer campestris*), avellanos (*Corylus avellana*) y serbales (*Sorbus ssp*), cupresáceas de talla arborescente, como enebros (*Juniperus comunis*) y varios tipos de fresnos (*Fraxinus angustifolia* y *Fraxinus atrocinerea*), junto con arbustos adaptados a la humedad, como brezos (*Erica arbórea*, *Erica aragonensis*) y herbáceas de mediana talla, como helechos (*Pteridium aquilinum*). Finalmente, los sectores orientales más bajos del llano aluvial, donde la humedad está atenuada y la sequía estival es algo más larga, pueden corresponder al horizonte Supramediterráneo inferior; en él la vegetación potencial corresponde a bosques abiertos y prácticamente monoespecíficos de rebollo (*Quercus pyrenaica*) acompañados por matorrales de piorno (*Cytisus scoparius*), retama (*Genista florida*), cambroño (*Adenicarpus hispanicus)* y jara "estepa" (*Cistus laurifolius*).

Hay que destacar, sin embargo, que el Valle de Tera en su conjunto se ha visto afectado por usos del suelo y actividades humanas que han modificado la vegetación potencial hasta llegar a la que en la actualidad caracteriza su paisaje. Sintetizando mucho, estos usos y actividades se han relacionado sucesivamente con la ganadería ovina trashumante regida por la Mesta, la ganadería vacuna estante y las plantaciones de coníferas. De la primera se ha derivado la transformación en prados abiertos de importantes sectores de la ladera septentrional y del fondo aluvial; de la segunda, la sustitución de éstos por prados cercados en los bordes de dicho fondo; y de la tercera, la creación con técnicas modernas de plantaciones de pino silvestre en todas las áreas montañosas del valle ocupando sectores potencialmente correspondientes a hayedos o rebollares.

2.4. *Caracterización morfoclimática y biogeográfica del conjunto dorso de Carcaña-Vega Cintora.*

Todo el territorio de la comarca situado al S y al W de la línea de cumbres de la cresta de Carcaña (de la Mata o del Castillo) y que vierte sus aguas directamente al Duero en su tramo inmediatamente posterior a la presa de la Cuerda del Pozo se conoce hoy como "Comunidad de Cintora" y está incluido en un solo municipio, el del Royo que incluye además de esta población que le da nombre a cuatro núcleos habitados (Vilviestre de los Nabos, Derroñadas, Langosto, Hinojosa de la Sierra y varios lugares más, recientemente abandonados.

Como se dijo en la presentación morfoestructural, este conjunto se compone de dos unidades: el dorso de la cresta cuyo frente enmarca por el S el Valle de Tera y la llanura aluvial creada por el río Duero al rellenar y recubrir con sedimentos fluviales

cuaternarios y recientes una estructura plegada tectónicamente deprimida. Es esta última a la que corresponde con propiedad el nombre de Vega Cintora y se puede observar que todos los pueblos, menos uno, se emplazan en el enlace entre esta vega y el dorso montañoso de Carcaña.

Este dorso adaptado al techo de estratos resistentes del Jurásico superior, que presentan un buzamiento de grado medio hacia el S, conforma una vigorosa ladera de solana apreciablemente incurvada de SE a NW que arranca bruscamente a los 1050 m de altura y culmina normalmente en torno a los 1400 m (aunque en algunos puntos puede llegar hasta los 1500 m). Pese a su destacado desnivel, no se aprecian en ella grandes variaciones litoestratigráficas en sentido vertical, pero sí se manifiesta con claridad un importante y brusco cambio de facies litológica en sentido horizontal, localizado entre las poblaciones de Hinojosa de la Sierra y Derroñadas: en su tramo oriental los estratos superiores del Jurásico que en ella afloran tienen naturaleza calcárea (calizas de notable pureza y masividad), mientras que en su tramo occidental están formados por rocas detríticas de naturaleza silícea (areniscas cuarzosas de textura algo menos compacta). Este cambio condiciona significativamente el modelado y la escorrentía y, combinado con el clima, se traduce en la diferenciación de tipos de vegetación natural muy contrastados.

Debido a la menor altitud y a la exposición a solana, la temperatura media anual oscila en torno a los 9,5° y, como consecuencia de su posición a sotavento, la pluviosidad media anual no pasa normalmente de los 800 mm, siendo escasa la presencia de la nieve. Con estos valores climáticos propios del Piso supramediterráneo inferior, que no varían mucho a lo largo de la ladera, el modelado se realiza en el tramo oriental sobre calizas solubles muy favorables a la disolución kárstica y a la escorrentía subterránea, abocando al desarrollo en esta "ladera del Calar" de una cubierta vegetal formada por bosques ("matas") de quercíneas xerófilas perennifolias vinculadas ya a la flora mediterránea, en concreto por bosques bastante densos de encina (*Quercus ilex rotundifolia*) en los que se encuentran arbustos bien adaptados a un déficit hídrico estival importante, como el enebro (*Juniperus oxicedrus*), la gayuba (*Arctostaphilus uva ursi*), la jara ladanífera (*Cistus ladanifer*), el romero (*Rosmarinus officinalis*) y las lavandas (*Lavandula pedunculata y Lavandula latifolia*). En el tramo occidental, por su parte, prácticamente toda la escorrentía es superficial y capaz de generar barrancos y torrenteras que en algunos casos (como la del arroyo del Hocino) llega a atravesar todo el espesor de las capas areniscosas del Jurásico superior, al tiempo que la vegetación potencial corresponde a bosques prácticamente monoespecíficos de rebollo (*Quercus pyrenaica*) con piorno (*Cytisus scoparius*), retama (Genista florida), cambroño (*Adenicarpus hispanicus*) y jara estepa (*Cistus laurifolius*).

El segundo componente de este conjunto más meridional y donde se dan las menores alturas de la comarca visitada es la Vega Cintora propiamente dicha. Se trata de una franja de terreno aluvial llano, con 8 km de longitud y 3 km de anchura, enmarcada al N por el dorso de Carcaña y al Sur por la loma de Oteruelos y recorrida por el curso divagante del río Duero, que la ha creado mediante un eficaz trabajo de extensión y acumulación de carga llevado a cabo durante el Pleistoceno y prolongado hasta hoy con ligeras modificaciones derivadas de la construcción (concluida en 1941) del muro del "pantano" de la Cuerda del Pozo. Aunque desde el pie de éste hasta el límite de la comarca su altura apenas varía entre los 1040 y los 1030 m, su comportamiento hidrológico, su morfología y su paisaje son muy diferentes en su extremo oriental. A diferencia del resto, en el que se reconocen los caracteres normales propios de un llano modelado por el aluvionamiento fluvial, en este extremo ubicado aguas abajo de Hinojosa de la Sierra se reconocen todas las características de un área palustre (llanura de inundación) alimentada por los desbordamientos del Duero cuyo elemento principal es una laguna temporal, la Laguna de La Serna. Esta laguna de poca profundidad se encuentra unas veces totalmente llena de agua, otras con aspecto de humedal somero y otras con su fondo al descubierto.

Las condiciones del clima en el llano de Vega Cintora, tanto en su tramo típicamente aluvial como en su área palustre-lagunar, son las mismas y pertenecen ya a la transición entre el horizonte inferior del piso Supramediterráneo y el horizonte superior del Piso Mesomediterráneo: la temperatura media anual se aproxima a los 10° y la pluviosidad media anual a los 700 mm, la aridez estival aumenta apreciablemente su valor y la presencia de la nieve es muy episódica. La vegetación potencial que corresponde genéricamente a esta transición bioclimática son bosques semicaducifolios de rebollo (Quercus pyrenaica) o quejigo (*Quercus faginea*); sin embargo en este caso la cercanía de relieves montañosos destacados y la presencia de un curso fluvial importante, capaces de aumentar el stock hídrico y modificar su régimen, complican y modifican la vegetación natural, introduciendo galerías o enclaves formadas por plantas ripícolas o ligadas al vertido de aguas procedentes de las laderas, por vía superficial o a través de manantiales. Los márgenes del Duero y de los arroyos que a él afluyen están potencialmente colonizados por un dosel arbóreo o arborescente en el que dominan los sauces (*Salix salvifolia* y *Salix atrocinerea*) y los fresnos de hoja estrecha (*Fraxinus angustifolia*) y tienen presencia apreciable los abedules (*Betula alba*) y los chopos autóctonos (*Populus nigra* y *Populus tremula*).

Hay que destacar, sin embargo, que la cubierta vegetal actual dista mucho de la vegetación potencial que se acaba de exponer como consecuencia de importantes y dilatadas acciones antrópicas. Por de pronto, los bosques marcescentes de rebollo y quejigo que ocuparían la mayor parte del fondo aluvial se encuentran hoy práctica-

mente roturados y puestos en cultivo de secano (cereales, girasol, remolacha etc.), al contrario de lo que ocurre con las galerías forestales de ribera, que mantienen una composición florística y un funcionamiento no muy diferentes de los que tendrían en condiciones naturales.

Pero donde los cambios realizados por el hombre han sido más decisivos es en el área palustre del extremo oriental de la vega donde, al pie de la población de Hinojosa de la Sierra, se ubica uno de los conjuntos más valorados del paisaje de la comarca: el humedal y la laguna de La Serna (Figura 10). Originariamente en ese lugar el Duero describía un meandro de amplio radio que tenía una dinámica divagante muy activa y en episodios de crecida invadía las tierras circundantes, de modo que en el siglo XV los señores feudales propietarios de la Vega -Hurtado de Mendoza- ordenaron la construcción de un murete que estabilizase en lo posible este comportamiento y disminuyese la frecuencia de los desbordamientos. Gracias a ello el meandro fue desconectado del lecho del río y liberó un espacio susceptible de tener usos agrarios, aunque su parte meridional llegaba a inundarse temporalmente coincidiendo por lo normal con precipitaciones de elevada intensidad o con crecidas excepcionales del río. Hasta las últimas décadas la mayor parte del año no presentaba una lámina de agua visible y su aspecto era el de un humedal densamente colonizado por juncos (*Juncus acutus*), espadañas (*Typha latifolia*) y carrizos (*Phragmites australis*) junto con otras herbáceas de



Figura 10: Laguna y humedal de la Serna junto al pueblo de Hinojosa de la Sierra; al fondo las cumbres de la sierra de Cebollera cubiertas de nieve, fotografía obtenida en *Heraldo Diario de Soria*, 02/03/2024

menor talla, acogía importantes poblaciones de aves y estaba dedicada a la ganadería vacuna. En el presente se aprecian más los valores paisajísticos de la Serna y se busca transformarla en una laguna permanente ocupada por el agua a bordes plenos sobre la que destaca la torre del castillo medieval de Hinojosa. Con esta finalidad se están derivando hacia ella los caudales de fuentes y arroyos alimentados en la vertiente de Carcaña, para lo cual se cuenta con el apoyo de fondos de la Unión Europea.

3. Breve historia de la población y la economía en las comarcas de la Vega Cintora y el Valle de Tera

Se ha comentado en la Introducción que, en torno al siglo XII, ya estaba asentada en el tramo del valle del río Duero, a su paso por la Vega Cintora, y a lo largo del valle del río Razón una población permanente distribuida en doce pequeñas aldeas -más algunas otras desaparecidas-[8], muy cercanas las unas de las otras. Confirman esta fecha los valiosos elementos del arte románico que se conservan formando parte de muchas de las iglesias actuales, oscurecidos, eso sí, por añadidos y transformaciones introducidas en los siglos posteriores. Estos elementos, propios del considerado "románico rural soriano", se corresponden con ábsides, portadas, naves, bóvedas, ventanas y capiteles que pueden contemplarse en las iglesias, por ejemplo, del Royo, Hinojosa de la Sierra, Derroñadas, Sotillo del Rincón o Rebollar. Desde la Baja Edad Media, las aldeas habitadas por una población escasa pero ya estable en la Vega Cintora y el Valle de Tera formaban parte de los 150 Pueblos que constituían el alfoz o la Tierra de la ciudad de Soria. Soria -la villa- inició tras la Reconquista la repoblación y control del norte de la provincia de Soria -su Tierra-, conformándose así la institución conocida como Comunidad de Villa y Tierra de Soria que, con más de 2000 km2 y unos ciento cincuenta pueblos, era la más extensa del alto Duero[9]. Este instrumento de gestión territorial comunitaria pasó en el siglo XVII a llamarse Universidad de la Tierra y con la llegada del estado liberal y la conformación de los municipios, la antigua institución pasa a llamarse Mancomunidad de los 150 Pueblos, nombre que se conserva hasta la actualidad, como también se conservan algunos de los fines para los que fue creada. Por ejemplo, se sigue distribuyendo equitativamente el aprovechamiento de los montes que conforman el patrimonio forestal de los 150 pueblos y se

8. Enrique DIEZ SANZ y Víctor M. GALAN TENDER0 en su libro *Historia de los despoblados de la Castilla oriental (Tierra de Soria siglos XII a XIX)*, Soria, Excma. Diputación Provincial de Soria, 2012, a través de la información del *Catastro del Marqués de la Ensenada* y de otras fuentes históricas y bibliográficas, señalan la existencia de nueve aldeas despobladas que se localizarían en la Vega Cintora y el Valle de Tera y que se sumarían a los doce pueblos mantenidos hasta hoy.
9. Gonzalo GARCIA FRIAS: *Una breve historia de Soria*, Soria, Millán y Las Heras Ediciones, 2022, 63.

mantiene el uso comunal de prados, dehesas y ejidos en muchos de los 150 pueblos, entre ellos algunos de los de la Vega Cintora y el Valle de Tera[10].

3.1. *Hacia una sociedad de ganaderos*

Los primeros pobladores de nuestras zonas de estudio, favorecidos con la cesión gratuita otorgada por el rey del aprovechamiento de montes, campos y prados, fijaron su residencia en ellas y construyeron un importante número de aldeas, de pequeña dimensión y muy cercanas unas de otras, de las cuales han permanecido hasta hoy las doce que conocemos. El emplazamiento elegido para levantar estas aldeas es tan singular y, al mismo tiempo, tan racional y lógico que hoy el conjunto de pueblos separados entre sí por tan solo de uno a tres km. constituye un elemento de gran atractivo paisajístico. De los cinco pueblos de la Vega Cintora, cuatro -El Royo, Derroñadas, Langosto e Hinojosa de la Sierra- se alinean justo en el borde suroeste de la vega. Los cuatro, levemente levantados con respecto al nivel horizontal de la vega constituyen miradores excepcionales del curso del Duero con su bosque galería y de sotos, prados y campos de labor; y, a su vez, desde la llanada recorrida por el Duero se aprecia el entorno y la arquitectura de estos pueblos. En el borde enfrentado de la vega, tan solo se mantiene el emplazamiento de Vilviestre de los Nabos, escondido tras el espeso y alto bosque de ribera (Figura 11).



Figura 11. Mapa topográfico con la localización de los cinco pueblos de la Vega Cintora y el curso divagante del río Duero, escala 1:28.561, nivel de zoom 13.50, imagen obtenida en https://www.ign.es/iberpix.

10. Para conocer la historia y la situación actual de la Mancomunidad de los 150 pueblos de Soria, puede consultarse la página web, https://asociacionmontesdesoria.com/postfolio/mancomunidad-de-los-150-pueblos-de-soria.

Por su parte, el emplazamiento de los siete pueblos del Valle de Tera sigue el mismo principio: los siete se localizan a ambos lados del valle del río Razón y en los primeros tramos de ambas vertientes, lo que permite que desde sus núcleos o desde las carreteras que los unen se obtenga vistas panorámicas del valle y la ladera opuesta. De igual forma, desde el valle se aprecia con nitidez la imagen blanca de cada pueblo rodeada de robledales (Figura 12).



Figura 12: Mapa topográfico con la localización de los pueblos del Valle de Tera y el curso del río Razón, escala 1:28.561, nivel de zoom 13.50, imagen obtenida en https://www.ign.es/iberpix

Desde un principio, los habitantes de estos valles se dedicaron a la agricultura y a la ganadería. La altitud, la topografía y el clima favorecían más a la segunda que a la primera, de tal manera que la crianza de ganado vacuno y ovino orientó la economía familiar. Los pastos y prados de las zonas bajas no inundables sostenían sobre todo a vacas y bueyes y los finos pastos de montaña a los ganados de ovejas merinas. Pero los pastos de montaña solo eran útiles durante los meses estivales, por lo que pastores y pequeños ganaderos, tal y como estaban haciendo las gentes de las comarcas serranas y vecinas del norte de la antigua provincia de Soria, es decir, de las tierras de Cameros, Yanguas y San Pedro Manrique, iniciaron la práctica de la trashumancia. Práctica consistente, como es sabido, en el traslado de los ganados de ovejas, tras un largo y difícil viaje a pie que duraba cuarenta o cincuenta días, a los pastos de las tierras cálidas del sur recién conquistadas, para iniciar el viaje de regreso a la sierra siete meses después. La gran epopeya que representa la trashumancia en España, mantenida con éxito durante cinco siglos y medio y en la que de alguna manera se implicó toda Castilla desde la Baja Edad Media, se ha estudiado exhaustivamente por historiadores españoles y extranjeros. Entre los muchos aspectos que han suscitado su interés está el de conocer el comienzo de la misma, qué gentes la iniciaron y cómo se organizaron hasta conseguir la creación de una institución que les representara y

a la que se le da en el siglo XIII con el aval del rey Alfonso X el Sabio el nombre del Honrado Concejo de la Mesta.

Según los trabajos del historiador e investigador Máximo Diago Hernando, nacido en tierras de Yanguas de Soria, la Mesta tuvo su origen en la asociación por iniciativa propia de pastores trashumantes de las comarcas serranas septentrionales de la Corona de Castilla -de Soria, Segovia, León y Cuenca- para defender con mayor eficacia sus intereses en los territorios del sur; la intervención posterior de Alfonso X fue, no obstante, decisiva para la consolidación de la Mesta como institución privilegiada[11]. Para este autor, que realiza como novedad historiográfica un ensayo sobre la "evolución de la base social de la Mesta"[12], en los primeros siglos de la institución, en los que la venta de la lana merina no había alcanzado el nivel que posteriormente tuvo, es muy probable que la actividad de la trashumancia persiguiera sobre todo garantizar el mantenimiento familiar de pastores y pequeños ganaderos serranos. Y también es muy probable que, desde un principio, los habitantes de la Vega Cintora y el Valle de Tera conocieran e imitaran la práctica trashumante de los pastores que pasaban muy cerca de sus tierras procedentes de las comarcas de Cameros y Yanguas en sus viajes anuales de ida y vuelta, integrándose, de este modo, en la economía ganadera trashumante del norte de la provincia de Soria. Va a ser a partir del siglo XV, regularizada con gran éxito la exportación de la lana fina merina, cuando aparecen en las comarcas de la sierra castellana, junto con la amplia base de pequeños propietarios de ovejas merinas, algunas familias que destacan como potentes ganaderos.

Diago Hernando ha estudiado la aparición de esta nueva clase social vinculada a la trashumancia durante los siglos XV y XVI para el caso de Soria[13]. En estos siglos, circulaban por las cañadas sorianas cerca de 300000 cabezas de ganado al año, que pertenecían a pequeños, pero, sobre todo a medianos y grandes ganaderos con poder económico y relevancia social. Parte de estos grandes ganaderos, poseedores de rebaños formados por 25000 o 30000 ovejas, conformarían un nuevo y variado estamento social, que iría desde acomodados hidalgos rurales con viviendas en sus pueblos serranos a miembros de la nobleza, que tendrán su residencia o en la sierra o en la ciudad. Diago señala entre estos últimos a los señores de Aguilar, de Yanguas

11. Máximo DIAGO HERNANDO: *Mesta y trashumancia en Castilla (Siglos XIII a XIX)*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 2002.
12. Máximo DIAGO HERNANDO: "Evolución de la base social de la Mesta", en Máximo Diago Hernando (2002), opus cit, 61-79.
13. Máximo DIAGO HERNANDO: "Grandes y pequeños trashumantes en las sierras sorianas en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna", *Revista de Historia Económica*, XII, 2, 1994, 343-369.

y de Cameros, y en nuestra zona, a la familia Rodrigo de Vera, señor de Hinojosa de la Sierra con una cabaña ganadera de 9000 cabezas, cuyo señorío y castillo de esta localidad pasaría más tarde a los Hurtado de Mendoza. A medida que crece el negocio de la lana en Castilla, este se hace más especulativo y tendente a la concentración: un reducido número de grandes ganaderos son los propietarios de la mayor parte de la cabaña de ovejas merinas. Esto no quiere decir que los pequeños y medianos ganaderos desaparezcan, muy al contrario, permanecerán hasta el final de la Mesta e incluso más tiempo, solo que ahora, muchos, aprovechando su gran experiencia en la gestión ganadera, trabajarán como mayorales, rabadanes y pastores al servicio de los grandes señores, integrando sus pequeños rebaños en los de sus señores.

El negocio de la lana configuró en Castilla a partir de los siglos XV y XVI un circuito económico definido por un cierto número de centros de actividad económica, unidos por rutas y especializados cada uno en alguna de las fases de la actividad. Las principales tareas que demandaba el negocio de la lana eran las de producción, esquileo, lavado, almacenamiento, empaquetado y traslado hasta los puertos cántabros, desde donde se exportaba a Europa. Las zonas serranas sorianas -también las segovianas- fueron siempre los ámbitos de producción de lana a través de la conformación de grandes rebaños merinos trashumantes; también del esquileo y del lavado de la lana. El esquileo anual del ganado se realizaba a comienzos del verano en los lugares de origen, al poco de su regreso de las dehesas de invierno, y la lana recién obtenida se lavaba de inmediato en instalaciones -lavaderos de lana- localizadas cerca de ríos y arroyos serranos con abundante caudal de agua. En Soria fueron famosos los lavaderos de Vinuesa, donde convergían las aguas de los ríos Duero y Revinuesa y el arroyo Remunicio y los lavaderos de lana de la ciudad de Soria, aprovechando las aguas del Duero a su paso bajo el puente de piedra. Los grandes ganaderos, como es el caso del marqués de Vadillo junto al río Tera, poseían también lavaderos de lana privados, con lo que maximizaban el beneficio obtenido al vender la lana limpia y seca. De las zonas productoras, la lana lavada y seca se transportaba en carretas a las ciudades de Valladolid y Medina del Campo, famosas por sus ferias y por ser centros principales de la Corona de Castilla para la contratación lanera. En su viaje hasta los puertos de Bilbao y Santander, comerciantes y transportistas de la lana pasaban antes por las ciudades de Burgos y Vitoria donde residían las sedes del Consulado y la Aduana. De esta manera, durante largos siglos, la lana fina de merino se exportaba primero a Flandes y Normandía y, más tarde, a Gran Bretaña, y las comarcas ganaderas gozaron de riqueza y bienestar económico que se manifiesta en la actualidad a través del rico patrimonio arquitectónico y cultural heredado de ese momento.

3.2. *De la crisis ganadera a la diversificación económica*

El negocio de la lana y las prácticas trashumantes, primero las que proceden de las grandes cabañas ganaderas, y más tarde las llevadas a cabo por pastores y pequeños propietarios, entran en crisis a principios del siglo XIX. A partir de 1836 desaparece la Mesta con todas sus prerrogativas y privilegios, los grandes ganaderos venden sus ganados, todavía subsisten durante unas décadas los pequeños propietarios con el único fin de mantener sus familias, pero poco después las zonas serranas entran en una gran atonía, cuyo alivio se encontrará en la emigración estacional dentro del país y en la de larga duración o emigración a ultramar. El Diccionario de Pascual Madoz[14] ofrece una breve pero valiosa información sobre la población y la economía de los municipios de la Vega Cintora y el Valle de Tera a mediados del siglo XIX. En estas fechas, las dos zonas serranas sumaban cerca de los tres mil habitantes (2939 hab.). Casi mil habitantes (996 hab.) residían en los pueblos de la Vega Cintora y muy cercanos a los dos mil (1943 hab.) lo hacían en los municipios del Valle de Tera. Su economía se basaba en esos momentos en la producción minoritaria de cereales y hortalizas y en los "buenos pastos", que permitían la cría de ganado lanar -como continuidad de tiempos anteriores- junto con el cabrío y el vacuno. Son interesantes las anotaciones que hace Madoz en relación a la existencia a mediados del siglo XIX en las dos zonas de ganado vacuno acompañando al lanar y al cabrío. En este sentido, y refiriéndose a la producción ganadera del municipio de Valdeavellano de Tera, el mayor de todo el Valle de Tera, Madoz comenta la "cría" y "recría" del ganado vacuno y la fabricación de la "mantequilla de Soria", lo que indica un cierto nivel técnico en el manejo de este tipo de ganadería y la innovación que implica el nacimiento y desarrollo de una industria derivada de la leche. Así pues, la introducción de vacas para carne y leche en Vega Cintora y, sobre todo, en el Valle de Tera, irá sustituyendo al tradicional merinero para hacerse con el tiempo mayoritario y fundamento de las economías familiares que permanecen en ambas zonas a partir de este momento.

Si utilizamos los Censos Históricos de Población en la web del Instituto Nacional de Estadística[15] que informan de la población de hecho y de derecho por municipios desde 1900, se observa que el cambio en la estructura ganadera no es suficiente ni general para solventar el impacto económico producido por la crisis del merino, por lo que la población excedente de la Vega Cintora y el Valle de Tera se ve obligada a

14. Pascual MADOZ (1845-1850): *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850; aquí se ha utilizado la edición de Domingo Sánchez Zurro: *Soria, Edición Facsímil*, Valladolid, Ámbito Ediciones, S. A, 1984.

15. La consulta telemática de los Censos Históricos por provincias y municipios puede hacerse en: https://ine.es/inebaseweb.

trabajar temporalmente en las regiones del sur del país o a emigrar al extranjero. Si el *Diccionario* de Madoz señalaba una población a mediados del siglo XIX de 2939 habitantes para las dos zonas, el Censo de 1900 -cincuenta años después- ofrece una cifra algo menor: 2826 habitantes. Pero lo más significativo es que este Censo de 1900 menciona la existencia de 567 "ausentes" -la gran mayoría hombres- lo que se interpreta como trabajadores fuera del hogar en el momento del recuento censal, bien por estar en sus ocupaciones temporales o trabajando fuera del país. La pérdida de población por emigración -en este caso exterior- es recogida en los Censos de las décadas posteriores, de tal manera que en 1930 la población de la Vega Cintora y el Valle de Tera había descendido hasta los 2481 habitantes, con una pérdida de más de 500 efectivos respecto a 1910. Esta salida de población por emigración desde finales del siglo XIX y principios del XX de nuestras zonas visitadas fue un hecho diferencial en el conjunto de la provincia de Soria, pues de 1900 a 1950 la provincia no pierde población, al contrario, tímidamente, eso sí, va ganando efectivos hasta 1960, momento en el que comienza la gran crisis demográfica de las provincias castellanas.

Por lo tanto, este importante descenso poblacional por emigración de la Vega Cintora y el Valle de Tera hay que interpretarlo en lo que Nicolás Sánchez Albornoz definió en 1988 como "la emigración en masa a América en los siglos XIX y XX"[16], concretamente desde 1880 a 1930. Según investigaciones recientes, en cincuenta años, tras la liberación de movimientos de 1854 y la primera Ley General de Emigración de 1907, salieron de Canarias, Galicia, la costa cantábrica, el País Vasco, Cataluña y Castilla-León hacia América en torno a los cuatro millones de españoles. La emigración de las provincias costeras de Galicia y las del norte español fue, como se sabe, la primera y con mucho la mayoritaria, a las que se sumó algo más tarde la procedente de las de la meseta norte, entre ellas, Soria. Se ha estudiado que de Castilla y León emigró a América en las cinco décadas señaladas en torno a las 200000 personas y de la provincia de Soria salieron, preferentemente a la Argentina, algo más de 9000 efectivos[17]. El fenómeno de la emigración española contemporánea a ultramar, tan intenso y en tan corto periodo de tiempo, a pesar de sus dificultades, ha sido muy estudiado en sus diversas dimensiones, entre otras, todas de gran interés, su cuantificación y las causas de la salida. Sobre la emigración a la Argentina a finales del

16. Nicolás SÁNCHEZ ALBORNOZ (edit.): *Españoles hacia América: La emigración en masa, 1880-1930*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, referencia recogida por Germán Rueda Hernanz: "La emigración en masa a América en los siglos XIX y XX", en Juan Andrés Blanco Rodríguez (edit.): *La emigración castellana y leonesa en el marco de las migraciones españolas,* Zamora, UNED, Junta de Castilla y León, 2011, 203-228.

17. Juan Andrés BLANCO RODRIGUEZ y Sergio RIESCO: "La emigración castellana y leonesa hacia América", en Juan Andrés Blanco Rodríguez (edit.), op. cit., 252-274.

siglo XIX y principios del XX de la población de la Vega Cintora y del Valle de Tera no se conoce -no se han encontrado estudios al respecto- con fiabilidad su cuantía. De manera indirecta y a través de la información de los Censos Históricos puede obtenerse una aproximación del monto de estas salidas. Tampoco se conocen sus causas -pueden intuirse-, pero un estudio reciente sobre la emigración a América del Camero Nuevo (la Rioja)[18], comarca serrana limítrofe a nuestras zonas visitadas y con una economía tradicional ganadera trashumante muy semejante, proporciona información que confirma las motivaciones obligadas de la importante -en términos relativos- emigración exterior. Se señala como causas principales de la emigración: el excedente demográfico, una agricultura de montaña poco rentable y los cambios económicos liberalizadores que dieron lugar a la crisis de la Mesta y del comercio de la lana merina.

Tras los años críticos de emigración, la población de la Vega Cintora y el Valle de Tera, con menos efectivos y utilizando los propios recursos económicos mejorados, como el acertado aprovechamiento de los pastos naturales en los fondos y planicies de los valles, la introducción de una cabaña familiar de ganado vacuno casi generalizada y la fabricación, también doméstica, de mantequilla natural y dulce para su venta en el exterior, se estabiliza hasta los años sesenta del siglo XX donde alcanza los 2300 habitantes, momento en el que la gran crisis rural comienza a afectar con más o menos intensidad a todas las comarcas sorianas coincidiendo, además, con una reestructuración espacial intraprovincial, de la que se beneficia en parte la capital frente al vaciamiento de los ámbitos rurales. De tal manera que, mientras el conjunto provincial en cuarenta años -de 1950 a 1991- pierde algo más del 40% de población, el vacío demográfico de la Vega Cintora y el Valle de Tera en los mismos años representa algo más del 70%. En las últimas décadas, tanto la provincia como nuestras dos comarcas mantienen una población relativamente estable: en torno a los 95000 habitantes la primera y los 780 las segundas. Esta relativa estabilidad demográfica de nuestras zonas proviene de cambios significativos en su economía tradicional y en la llegada de actividades nuevas.

La superación de la crisis de la ganadería ovina se logró, como vimos, con la sustitución de ovejas por vacas lecheras distribuidas en un número importante de pequeñas explotaciones familiares que pudo fijar la población en el lugar hasta los años sesenta del siglo pasado, momento en el que esta estructura ganadera atomizada deja de ser rentable. Y se inicia la transformación de esta estructura de pequeños

18. Mónica BLANCO MARTÍNEZ (2021): "El auge de la emigración del Camero Nuevo a América en el siglo XX: antecedentes y repercusiones", *Berceo*, 181, 2021, 45-170.

ganaderos poco rentable por otra moderna al reducir el número de explotaciones y aumentar el número de cabezas de ganado por explotación. De esta manera, la vocación ganadera tradicional de la Vega Cintora y el Valle de Tera se mantiene, como se mantienen también los campos, los prados y el paisaje históricamente construido por sus habitantes (Figura 13). La consulta del último Censo Agrario disponible en la red, que ofrece datos del número de cabezas por tipo de ganado y por municipios, confirma la especialización relativa del ganado vacuno en la Vega Cintora y el Valle de Tera en el conjunto provincial[19]. En 2020, las dos zonas sumaban 2735 cabezas de ganado bobino y solo 1601 cabezas de ganado lanar y caprino, lo que equivale al 11,43% de todo el ganado vacuno de la provincia de Soria y tan solo el 0,83% provincial para el caso del lanar y caprino. La especialización ganadera se manifiesta claramente al comparar los porcentajes de ganado vacuno y de la población residente con el conjunto provincial: si en la Vega Cintora y el Valle de Tera reside tan solo el 0,84% de la población soriana, en cambio ambas zonas acogen ese significativo 11,43% de todo el ganado bobino de la provincia.



Figura 13: Paisaje del Valle de Tera. En primer término, Valdeavellano de Tera y los campos y prados cercados de vegetación arbórea de su entorno y, al fondo, la ladera norte de la sierra de Carcaña, donde destaca en sus primeros tramos y entre el robledal el pequeño pueblo de Villar del Ala, imagen obtenida en https://www.desdesoria.es/blog/un-libro-del-mundo/pueblos-de-soria, consulta diciembre, 2025.

19. Instituto Nacional de Estadística: *Censo Agrario 2020*, https://ine.es.

Junto con el mantenimiento, modernizada y estabulada, de una cabaña de ganado vacuno de cierta importancia que sostiene en parte la producción de la *Mantequilla de Soria* con Denominación de Origen desde 2004, surgen en las dos últimas décadas actividades nuevas relacionadas con el turismo de naturaleza y montaña: campings, casas rurales, hoteles, restaurantes y bares, y con el turismo cultural como son las celebraciones anuales de las "jornadas de indianos y la migración", los "concursos de fotografía" o la "feria de la mantequilla", que atraen a la zona turistas y visitantes. Pero de entre todos estos nuevos usos lúdicos o de recreo del territorio, destaca la presencia, en aumento, de las "segundas residencias", viviendas privadas, heredadas, construidas o compradas, que son usadas temporalmente y que los *Censos de Población y Vivienda* definen como "viviendas secundarias o no principales, habitadas de forma estacional, periódica o esporádica". Pues bien, el último *Censo de Población y Vivienda*, disponible en línea, informa de la existencia en la Vega Cintora y el Valle de Tera en 2021 de un total de 1383 viviendas, de las cuales el setenta y cinco por ciento -1130 viviendas- las considera como "no principales" o como residencias no habituales[20]. El éxito, sin duda, de la ocupación temporal a lo largo de todo el año, pero sobre todo en el verano por habitantes emigrados y sus descendientes y por población foránea a la zona, se explica por varios factores como son: el clima, la naturaleza, la ruralidad tradicional conservada, el apego sentimental y, también, la calidad de su caserío tradicional[21]. En el siguiente y último apartado del texto se alude a algunas de las características del valioso patrimonio construido residencial de las zonas visitadas y de las formas urbanas que le acompaña; sin duda, uno de los grandes atractivos paisajísticos de la Vega Cintora y el Valle de Tera.

4. Notas sobre la arquitectura residencial de la Vega Cintora y el Valle de Tera

El variado caserío residencial e histórico[22] que conforma mayoritariamente el paisaje urbano de los pueblos de la Vega Cintora y el Valle de Tera, debidamente conservado, testimonia los diferentes grupos sociales que han vivido y trabajado durante siglos en estas zonas del norte soriano, su poder y riqueza, sus actividades -mayoritariamente

20. Instituto Nacional de Estadística: *Censo de Población y Vivienda 2021*, https://ine.es.

21. Recientemente se ha señalado la consolidación de la corriente del uso temporal del espacio rural por los habitantes urbanos y sus efectos positivos en zonas rurales con muy baja densidad como puede ser el caso de la Vega Cintora y el Valle de Tera: Fernando MOLINERO DELGADO y Milagros ALARIO TRIGUEROS: "¿Reto demográfico o reto rural? Despoblación y tendencias socio-territoriales del mundo rural en España", *Ciudad y Territorio, Estudios Territoriales,* VOL. LVII, nº 226, 2025, 542-565.

22. Consideramos aquí como "caserío residencial e histórico" al conjunto de viviendas construidas hasta el primer tercio del siglo XX.

vinculadas con el ganado lanar y vacuno como ya se ha visto- e, incluso, sus gustos. En el total tejido residencial actual coexisten un reducido número de residencias nobiliarias de los siglos XV y XVI, un número algo mayor de grandes casas o casonas ganaderas con construcciones anexas de los siglos XVII y XVIII y un conjunto mayoritario de viviendas de menor rango, adaptadas también para albergar la ganadería familiar y los productos obtenidos de los prados, campos y huertos, de los siglos XVIII y XIX. Si aislamos los palacios nobiliarios por su excepcionalidad, los otros dos niveles -casonas y resto de casas ganaderas-, diferenciados sobre todo por el tamaño de la construcción y el ornato de las fachadas, conforman la arquitectura vernácula de la Vega Cintora y el Valle de Tera, su caserío tradicional, definido por la utilización de los mismos materiales básicos y la aplicación de semejantes técnicas constructivas; si bien, como veremos, existen diferencias entre las dos zonas según el acabado externo de los edificios, la existencia o no de patios delanteros o en la disposición del caserío a la hora de conformar la trama urbana de los pueblos de la Vega Cintora y el Valle de Tera. Para completar la presentación del caserío histórico -que no tradicional- de estos sectores sorianos, se incluyen las residencias indianas construidas por emigrantes a la Argentina desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del XX. Y aunque se les considere como una tipología constructiva ajena al lugar, lo que en su día llamó la atención de Antonio Machado al ver una de estas casas en Cidones -pueblo cercano a los nuestros- en su viaje a la Laguna Negra[23], parece oportuno hacerlo por su número -la mayor concentración de este tipo de residencias en la provincia-, su buena conservación por los herederos y nuevos propietarios, por su incorporación a la estructura urbana en el caso del Valle de Tera y, sobre todo, porque tras el tiempo pasado, sus residentes habituales o temporales se consideran pertenecientes a la sociedad de cada pueblo y a la de cada una de las dos comarcas.

4.1. *La arquitectura vernácula. La casa tradicional*

La casa tradicional de la Vega Cintora y el Valle de Tera es de piedra arenisca rosácea de grano fino, que se obtiene de canteras cercanas, se oscurece algo con el tiempo y es fácil de labrar. Según estudios recientes sobre la arquitectura popular soriana nuestra casa tradicional pertenece a la conocida como "vivienda serrana" que se

23. Antonio Machado en la versión en prosa de su obra *La Tierra de Alvargonzález* narra la excursión que hizo desde Soria a la Laguna Negra en 1910, pasando por Cidones. En la breve descripción que hace del pueblo, señala: "hacia el camino real (carretera de Soria a Burgos) destacase la casa de un indiano, contrastando con el sórdido caserío. Es un hotelito moderno y mundano, rodeado de jardín y verja", texto publicado en *Mundial Magazine*, 9, París, 1912, 213-220 y en *Celtiberia: Revista de Estudios Sorianos*, 5, Soria, 1953, 83-90.

extiende con variaciones por el norte de la provincia[24], por ello existen similitudes como veremos entre la vivienda vernácula de nuestras zonas con la llamada "casa pinariega", propia de la vecina comarca noroccidental o Tierra de Pinares. La casa serrana tradicional se caracteriza por tener los muros de sillarejo -bloques de piedra de pequeño y mediano tamaño con materiales de junta-, con la puerta principal y las ventanas -generalmente pequeñas y abiertas en la fachada principal- enmarcadas por piezas de piedra labrada de diferente tamaño -sillares- y por cubiertas de tierra cocida -tejas- que sustituye a las primeras que fueron de piedra o vegetal; en muchas ocasiones, las esquinas de los muros están reforzados por sillares lo que asegura el contacto de los muros y losas de piedra y cantos rodados -pequeñas piedras de río- se emplean para enlosar y empedrar corrales y zonas exteriores privadas de las casas. Sin embargo, hay ciertos elementos que diferencian la importancia o el rango de la casa tradicional, por ejemplo, las viviendas más elementales tienen una o dos plantas y los dinteles de puerta o ventanas no son de piedra sino de madera, mientras que las casas tradicionales de mayor rango tienen dos plantas más una tercera bajo cubierta y se utilizan herrajes en ventanas y balcones.

Las Imágenes 14 y 15 muestran dos ejemplos de casas tradicionales de diferente nivel. La casa de la Figura 14, con signos evidentes de abandono, está localizada en Derroñadas (Vega Cintora) y es un ejemplo de vivienda vernácula elemental de dos plantas con muros de sillarejo y sillares dispuestos de manera horizontal y vertical enmarcando las ventanas superiores y los lados de la ventana inferior y de la gran puerta, mientras que los dinteles de la ventana inferior y de la puerta principal son dos gruesos tablones de madera que se apoyan en los sillares laterales. La junta de los muros este y sur está formada por sillares de dos tamaños dispuestos alternativamente en sentido vertical y horizontal y el murete del corral delantero está semiderruido. El edificio de la Figura 15 es una casa bien conservada en el centro urbano del Royo (Vega Cintora). Es un edificio de mayor porte que el anterior, de dos plantas más una tercera bajo el tejado. El sillarejo desnudo de los muros, los sillares de puerta y ventanas y la distribución geométrica de todos los vanos crea una fachada armoniosa y elegante; todo el edificio muestra solidez y cierto poder económico que se resalta con el gran balcón central de forja. Estas dos viviendas -la de Derroñadas y la del Royo- son ejemplos de la casa tradicional ganadera: en ambas destaca el gran tamaño de la puerta principal que permite el paso del ganado hacia el interior de las cuadras, y en la tercera planta de la casa del Royo se aprecian las pequeñas ventanas adinteladas que corresponden con las dependencias para almacenar y secar el heno de los prados.

24. Ángel MORENO DOPAZO: *Una arquitectura en el territorio. Naturaleza de los tipos de la edificación vernácula española: la casa tradicional soriana*, Archivo Digital UPM, 2014, https://oa.upm.es/3547/ANGEL_MORENO_DOPAZO, consulta, diciembre 2025.





Figura 14 (izquierda): Casa tradicional en Derroñadas (la Vega Cintora), fotografía de los autores, agosto 2025 y Figura 15 (derecha): Casa tradicional del Royo (la Vega Cintora), fotografía obtenida en el blog de Sergio Tierno, https://www.desdesoria./blog/un-libro-del-mundo/pueblos-de-soria, consulta, diciembre 2025.

La casa tradicional ganadera del Valle de Tera -muy frecuente en sus pueblos- es la que aparece en la Figura 16. En este caso se trata de dos edificios adosados, uno restaurado donde se aprecian añadidos atípicos -garaje en la planta baja y buhardilla sobre el tejado- y otro con signos de abandono. Lo que interesa señalar de esta imagen son las semejanzas y diferencias con las casas que hemos presentado de la Vega Cintora. Entre las semejanzas están la utilización de sillarejo en muros y de sillares bordeando puertas, balcones, ventanas y esquinas de los muros y la existencia de dos plantas principales más una tercera con ventanas para almacenar y orear el heno. Las diferencias son dos y tienen gran efecto en la imagen urbana resultante: una es la utilización del enfoscado de cal en los muros de la casa dejando al descubierto los sillares, lo que resalta sobremanera la fábrica noble de la piedra y da un acabado especial al conjunto del edificio, y la otra diferencia es la presencia habitual de corrales o patios delanteros remarcados por muretes de piedra y reja que rodean la fachada de la casa. El uso general del enfoscado en las viviendas del Valle de Tera genera una imagen urbana que recuerda a los pueblos blancos andaluces[25], y la frecuencia de los patios delanteros, con murete de poca altura y reja que deja ver su interior, da como resultado una trama urbana abierta con abundantes espacios libres entre el caserío.

25. Se considera que la costumbre de encalar las viviendas en los pueblos del Valle de Tera proviene de los viajes que sus pastores y trabajadores han realizado durante siglos a Andalucía.



Figura 16. Edificio con dos viviendas adosadas y con patio delantero en Valdeavellano de Tera, fotografía obtenida en el blog de Sergio Tierno, https://www.desdesoria./blog/un-libro-del-mundo/pueblos-de-soria, consulta, diciembre 2025.

Por último, no pueden olvidarse dos elementos singulares de la casa tradicional de nuestras zonas que proceden de la casa pinariega y que se difunden hasta las comarcas del centro de la provincia. Esos elementos son la cocina con su chimenea cónica y el horno adosado a uno de los muros de la casa, elementos que, aunque están en desuso, se consideran como parte importante del patrimonio histórico y cultural de las comarcas septentrionales de la provincia de Soria, por lo que sus formas visibles se conservan restauradas en algunos de los edificios actuales[26]. El horno familiar es una pieza baja semicircular de piedra con techumbre también de piedra o teja adosada a uno de los muros de la casa, tal y como se muestra una vez restaurado su exterior en una vivienda actual de Aldehuela del Rincón (Valle de Tera) (Figura 17). Por su parte, la cocina pinariega tiene planta cuadrada cubierta hasta el techo por una campana cónica de extracción de humos que llega hasta el tejado, del que sobresale su parte superior -parte visible desde el exterior-, recubierta por un resistente escamado de trozos de teja y coronada por un copete calado de troncos de madera. La imagen

26. El autor que descubrió el valor y originalidad de la cocina pinariega soriana fue el historiador José Tudela de la Orden (1890-1973) en *La Voz de Soria,* 1923, (consulta en, https://www.soria-goig.com), difundiéndola el arquitecto Fernando GARCÍA MERCADAL, (1896-1985) en su obra *La vivienda popular española*, Madrid, Barcelona, Espasa Calpe, 1930.

de la Figura 18 muestra el aspecto original de esta chimenea que, restaurada, se ha querido conservar como elemento visible de un modo de vida que forma parte ya del patrimonio cultural y etnográfico de las comarcas del noroeste soriano.





Figura 17 (izquierda): Horno doméstico restaurado en una casa actual de Alameda del Valle (Valle de Tera), y Figura 18 (derecha): Chimenea de cocina pinariega en una vivienda actual de Derroñadas (Vega Cintora), ambas fotografías se han obtenido en Sergio Tierno, https://www.desdesoria./blog/un-libro-del-mundo/pueblos-de-soria, consulta, diciembre 2025.

La casa tradicional ganadera, descrita en sus líneas básicas, es la que conforma de manera dominante los núcleos urbanos de la Vega Cintora y el Valle de Tera y fue construida en su momento por pequeños y medianos propietarios ganaderos. Junto a este prototipo residencial, están en número menor las grandes casas y casonas, vinculadas con potentes ganaderos e incluso con estirpes nobiliarias poseedores de grandes rebaños. Parecidas a las anteriores, destacan por su mayor tamaño y espacio circundante ocupado por amplios patios empedrados y dependencias anexas para el ganado, almacenes de granos, lavaderos y esquileo. La Figura 19 muestra una casona ganadera en Valdeavellano de Tera con gran patio delantero empedrado y pozo. El patio está rodeado por cerca de piedra y se accede por un gran portón delimitado por dos altas columnas de sillares rematadas por piedras piramidales de fábrica; una gran cancela de forja trasparente en su parte superior cierra el portón. Por su parte, las casas nobiliarias ennoblecen sus fachadas aumentando el tamaño de los vanos y el número de balcones; el dintel de la puerta, que puede ser doble, descansa en sillares laterales convertidos en ménsulas y se adorna con relieves y molduras en piedra; los balcones muy salientes descansan en doble y triple peana y se protege con tejadillos superiores (Figura 20); el hierro aparece con profusión en rejas y como remates decorativos y en posición central y elevada de la casa se coloca el escudo y blasones de la familia. Por último, destacan en Vega Cintora y el Valle de Tera los palacios conservados de las familias que ocuparon las posiciones más altas de la estructura social durante el periodo de esplendor de la Mesta. Ya se hizo referencia en la Introducción a la casa-palacio del marqués de Vadillo situada en el pueblo de Tera y mostrada en la

Figura 6, a la que hay que añadir el palacio renacentista de la familia de los Hurtado de Mendoza localizado en Hinojosa de la Sierra. Se trata de un majestuoso edificio renacentista de planta rectangular con fachadas de sillería y doble galería abierta en el lateral meridional. El palacio, declarado Bien de Interés Cultural 1980, está rodeado por una cerca perimetral que acota un gran espacio que le protege e individualiza del resto del caserío del pueblo. (Figura 21).





Figura 19 (izquierda): Casona ganadera en Valdeavellano de Tera (Vega Cintora) con gran patio delantero empedrado e imponente puerta de acceso y Figura 20 (derecha): Balcón saliente sobre múltiple peana de piedra en una casa nobiliaria de El Royo (Vega Cintora), fotografías de los autores, agosto, 2025.



Figura 21. Fachadas SE. y SW. del palacio renacentista de la familia de los Hurtado de Mendoza en Hinojosa de la Sierra, imagen obtenida en *Catálogo de Bienes Protegidos de la Junta de Castilla y León*, https://servicios.jcyl.es, visita, diciembre 2025.

Los palacios, casas nobiliarias y grandes casonas ganaderas con sus amplias parcelas suelen estar exentas y algo separadas del resto del caserío de los pueblos en los que se localizan. Frente a este hecho, la mayor parte de la trama urbana de estos núcleos la forman las casas tradicionales ganaderas, apreciándose cierta diferencia en la disposición de esta trama entre los núcleos de población de ambas zonas. Generalmente, los pueblos de la Vega Cintora son pueblos compactos sin espacios libres entre el caserío que se alinea siguiendo la dirección de las calles. Normalmente, se aprecia en ellos un centro urbano que coincide con el cruce principal de caminos históricos donde se concentran la edificación singular y los servicios; estos núcleos crecen desde el centro a la periferia siguiendo la dirección de las calles inicialmente perfiladas. En cambio, en los pueblos del Valle de Tera se combina una trama de caserío lineal con fachadas a las calles principales del centro con una estructura abierta hacia la periferia donde las casas aisladas o pareadas están separadas por antiguos prados sin ocupar. Esto se aprecia bien en los pueblos de mayor tamaño como Sotillo del Rincón o Valdeavellano, cuyos crecimientos a saltos han ido ocupando de manera alternante los prados de su entorno.

4.2. *La arquitectura introducida: la casa indiana*

En el corto periodo de tiempo que va desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX se produce en muchos lugares del norte y algunos del centro peninsular lo que algunos autores consideran como "el episodio arquitectónico singular", vinculado con las modernas y sorprendentes viviendas de indianos acompañadas de grandes jardines. La Vega Cintora y el Valle de Tera concentran una proporción significativa del total de este tipo de edificios en la provincia de Soria. Según uno de los pocos trabajos generales -no exhaustivo- encontrado y referido a las casas indianas existentes en la provincia[27], de las 30 casas inventariadas, 24 se localizan en las zonas visitadas y sobre todo lo hacen en El Royo-Derroñadas (Vega Cintora) y Valdeavellano-Sotillo del Rincón (Valle de Tera). Para unos núcleos de escasa población, como hemos visto, este número es bastante relevante, pero lo es más por lo que significa su impactante presencia, las mejoras urbanísticas y sociales que acontecen al mismo tiempo y porque en cierta medida han orientado el tipo de muchas de las nuevas viviendas y su destino: viviendas unifamiliares con jardín para segunda residencia.

El fenómeno de la arquitectura indiana en España sigue interesando a historiadores y arquitectos y, más recientemente, también a los administradores del territorio

27. Ángel ARANCÓN VIGUERA: *Casonas indianas y chalés históricos*, 2022, en https://patrimoniosoriano.blogspot.com/p/casonas-indianas-y-chales-historicos, consulta, agosto 2025.

y gestores del turismo, resaltando el significado histórico, cultural y simbólico que esta arquitectura ha otorgado a los lugares que la alberga. La historiografía actual profundiza a través de "estudios de caso" en el conocimiento de las causas, pérdidas y beneficios de la emigración para los lugares de los que la gente sale fuera de España en busca de fortuna. Entre los beneficios los historiadores destacan la construcción de casas particulares de indianos retornados y la orientación de remesas de dinero, donaciones y fundaciones que cada grupo de emigrantes invierte y crea para la modernización y mejora cultural de sus pueblos, como son las obras relacionadas con la pavimentación y el alcantarillado; la construcción de lavaderos, abrevaderos y fuentes; la instalación de la luz y el telégrafo; la creación de asilos para huérfanos y enfermos y de bibliotecas, escuelas y casas de comida; o la búsqueda de la mejora urbana con el diseño de nuevas plazas, paseos, parques, jardines o recintos deportivos[28]. Por su parte, trabajos recientes en el ámbito de la arquitectura indiana[29], utilizando sobre todo ejemplos de casas localizadas en Galicia, Asturias, Santander y el País Vasco, donde son muy numerosas, analizan con detenimiento las razones que motivan su creación y el impacto que provocan en la sociedad y en el paisaje urbano de cada lugar, y describen minuciosamente los estilos, elementos, atributos y adornos que acompañan a las residencias indianas. Los autores coinciden en que la decisión de crear estas grandes mansiones por parte de los emigrantes procede del deseo de mostrar tanto el éxito de su marcha como el nuevo estatus social conseguido. En realidad, con la tarea filantrópica que llevan a cabo los emigrantes enriquecidos persiguen sin duda engrandecer el lugar que los vio nacer, pero también rodearse de las mejoras y de los nuevos estilos de vida que adquirieron en sus destinos de ultramar.

Llama la atención en este "episodio arquitectónico singular" el hecho de que las casas de indianos de pueblos y comarcas de las regiones del norte español, tan distantes unos de otros, se parezcan tanto entre sí y, al mismo tiempo, sean tan diferentes a las tradicionales de cada lugar. Estas semejanzas permiten individualizar y caracterizar la que podría considerarse como la típica mansión indiana, se localice ésta en Galicia, Asturias o Santander y, en cierta medida, en nuestras zonas sorianas. Destaca en ella la incorporación de los nuevos estilos arquitectónicos provenientes

28.Mónica BLANCO MARTÍNEZ, op. cit.; José Manuel Fernández del Viso: "Emigrantes asturianos en los inicios del sector eléctrico regional. Donaciones e inversión empresarial (1890-1930)", *Ería*, volumen 2024, año XLIV, 2021, 43-72.

29. José Ramón ALONSO PEREIRA: "La arquitectura indiana" en Fernando Bores Gamundi (coor.): *Casas de Indianos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, 35-60; Alfonso MUÑOZ COSME: "El retorno: la arquitectura de indianos en España", en Alicia Azuela de la Cueva, Concepción de la Peña Velasco, José Javier Ruiz Ibáñez: *Tránsito en imágenes: representación y olvido de los exilios (siglos XVI-XXI)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2023, 139-160.

de París o Inglaterra -desde los regionalistas e historicistas hasta los racionalistas y vanguardistas-, y la figura del arquitecto o técnico para desarrollarla. Sobresale por su gran dimensión en planta y alzado, puede estar distribuida en varios cuerpos e incorporar una torre o torreón en uno de los lados. Utiliza materiales nobles: mampostería revocada con sillares en esquinas y huecos y hierro colado para cerrajerías. Pero los dos elementos que centran la atención de la casa indiana son la fachada y el jardín. Las fachadas se ennoblecen con cuerpos salientes, balcones, galerías y miradores, pórticos y porches, balaustradas y celosías y se adornan con molduras, floreros y jarrones de piedra. Los jardines como prolongación de la casa son siempre inmensos, en lo posible, con pradería, paseos y arbolado, generalmente exótico como la palmera, y se cierra con tapia de piedra o ladrillo visto coronada por una reja de hierro trasparente que deja ver desde fuera el suntuoso interior. Estas residencias lujosas y originales tienen ya más de un siglo de historia, forman parte del patrimonio cultural de los lugares y son objeto de interés por la sociedad, que las estudia y visita. En este sentido, desde distintos niveles de la administración y asociacionismo local se elaboran inventarios y guías de la arquitectura indiana, se diseñan rutas y viajes turísticos para su reconocimiento, se crean archivos y museos de la emigración, se celebran "jornadas del emigrante" y se escriben libros de "memorias" o biografías sobre la vida y obra de emigrantes significativos.

En las regiones españolas de alta emigración e importante retorno, las casas de indianos no se dispersan en el territorio, aparecen concentradas o agrupadas en un número no grande de comarcas y municipios, los mismos de los que se parte y a los que regresan los afortunados. En nuestras zonas visitadas se observa el mismo fenómeno: las diez casas localizadas en la Vega Cintora inventariadas por el arquitecto Ángel Arancón Viguera (nota nº 27) se localizan en Derroñadas y junto a la carretera que une esta aldea con el núcleo del Royo, y las once reseñadas en el Valle de Tera lo hacen en Valdeavellano de Tera y Sotillo del Rincón. En casi todos los casos, son grandes mansiones exentas -entre 160 y 300 m2 de planta- con amplia parcela cercada -entre los 2000 y 6000 m2-, que puede contener un jardín, un huerto y construcciones complementarias. Destacan del resto del caserío por su mayor tamaño, por reconocerse en ellas una arquitectura formal de diseño y por la utilización de materiales nobles. No obstante, se observan dos tipos de residencias indianas, sobre todo en el Valle de Tera: los que imitan o siguen algunas de las características formales de la casa tradicional ganadera del lugar y aquellos otros que responden a modelos arquitectónicos foráneos, relacionados con los estilos eclécticos o modernistas del momento en que se construyen. También en los dos pueblos con más casas indianas del Valle de Tera, Sotillo y Valdeavellano, se advierte una pauta de localización muy parecida: los emigrantes retornados eligen a la hora de construir sus residencias en sus pueblos emplazamientos centrales, a ser posibles cercanos a la iglesia, al ayunta

miento, a la escuela o a plazas y calles principales: este proceder puede considerarse como una de las prácticas elegidas por estos indianos para visibilizar la riqueza y el estatus conseguidos.

Las Figuras 22 y 23 muestran las imágenes de dos casas indianas localizadas muy cerca de la plaza principal de Valdeavellano de Tera. El edificio de la Figura 22 utiliza la forma cúbica de la tradicional gran casa ganadera de dos plantas más una tercera bajo cubierta y enfoscada en blanco, dejando al descubierto los sillares en esquinas y entorno a puerta, balcones y ventanas. Lo que le proporciona el empaque de casa indiana es la peana sobre la que se asienta el edificio, que consigue elevarlo física y visualmente y, sobre todo, la cerca de piedra del jardín arbolado y la puerta de forja de su entrada limitada por dos columnas laterales de sillares coronados por jarrones de piedra. La Figura 23, en cambio, revela la fachada meridional de un edificio de tres cuerpos con elementos ajenos a las características arquitectónicas del lugar: la escalera que eleva la entrada principal, sobre ella un mirador y sobre el mirador un gran y saliente balcón; además la fachada cuenta en sus tres plantas con grandes ventanas, balcones y herrajes, y hasta su revoco de color rosa, se dice, muestra la intencionalidad del indiano de diferenciarse al evocar el color de la Casa Rosada, sede del gobierno de la Argentina.





Figuras 22 y 23: Dos casas indianas en Valdeavellano de Tera. El edificio de la izquierda recuerda a la casa local; en el edificio de la derecha se introducen elementos foráneos, fotografías de los autores, agosto 2025.

En Sotillo del Rincón aparece también la doble combinación de casas indianas semejantes a las tradicionales y las que buscan distinguirse. Esto se aprecia al comparar las Figuras 24 y 25. Ambas casas se localizan, muy cercanas entre sí, en la plaza del Ayuntamiento y en la calle principal que desemboca en ella. La casa de la Figura 24 tiene planta rectangular levantada sobre peana y con el número de plantas y distribución de vanos y enfoscado que recuerda a las casas tradicionales del lugar. Por el contrario, el edificio de la Figura 25 a pesar del recubrimiento en blanco de

los muros que contrasta bellamente con el azul añil de las maderas exteriores, el juego de volúmenes, la originalidad de los vanos y la incorporación de una torreta cuadrada coronada por pináculos le proporcionan un novedoso y atractivo acabado. En el momento actual las casas indianas mencionadas tienen una gran consideración social y contribuyen por su especial significado histórico a dignificar y embellecer el paisaje urbano de estas dos localidades, Sotillo del Rincón y Valdeavellano de Tera; es por ello que desde el planeamiento actual se las cataloga y se las otorga el nivel de protección ambiental.





Figuras 24 y 25: Casas indianas en Sotillo del Rincón. La de la izquierda recuerda a la casa tradicional del lugar; el edificio de la derecha sobresale por su original estructura y estética. Fotografías de los autores, agosto, 2025.

Pero es sin duda en el núcleo urbano de Derroñadas y en el corto tramo de carretera que le une al Royo (Vega Cintora) donde se da la mayor concentración de casas indianas de nuestras comarcas y donde este modelo arquitectónico ha impactado más al crear una configuración urbana muy diferente a la existente antes de su aparición. Derroñadas fue siempre una pequeña aldea de casas de piedra apretadas en torno a su pequeña iglesia rural localizada en la ladera SW de la sierra de Carcaña, a unos metros del fondo del valle del río Duero, y rodeada de prados escalonados y pies de robles. Los primeros indianos construyeron sus mansiones y jardines en los prados más cercanos al centro del pueblo, dando vista al valle; al poco otras construcciones llegan hasta cerca del valle y otras se alinean a un lado de la carretera Soria-el Royo, carretera que les sirve de acceso. El uso permanente y estacional -el más frecuente- de estas viviendas por sus propietarios y herederos en las décadas siguientes fomentó la construcción de nuevas viviendas secundarias, la rehabilitación de las casas tradicionales y la llegada de nueva población estacional. El resultado es que Derroñadas, más que un pueblo que ha crecido, es una colonia veraniega instalada en un lugar dotado de una calidad arquitectónica y un paisaje natural excepcionales. La Figura 26 muestra algunas de las características del lugar. En la fotografía destacan, muy cercanas a la iglesia, dos grandes residencias indianas de piedra muy bien conservadas y de varias

plantas, una con lucernario central y la otra con una torre adosada al lateral NE del edificio; destaca entre ambas un gran cedro como especie introducida y delante de las dos grandes casas aparecen edificaciones más bajas y recientes. Al fondo de la fotografía se aprecia la ladera SW de la sierra de Carcaña y en primer plano sobresalen los prados históricos escalonados y cercados con tapia de piedra.



Figura 26. Imagen de un sector del pueblo de Derroñadas con la torre de la iglesia, dos grandes casas indianas y otras construcciones más bajas. Al fondo, la ladera SW de la sierra de Carcaña y en primer plano prados escalonados y cercados, fotografía obtenida en Sergio Tierno, https://www.desdesoria./blog/un-libro-del-mundo/pueblos-de-soria, consulta, diciembre 2025.

Disponemos de una obra[1], escrita en 2002, con profusión de fotografías y reproducción de documentos procedentes de archivos privados, locales y provinciales y de prensa escrita, que recoge en seis capítulos información de los individuos y familias que salieron del Royo y Derroñadas desde finales del siglo XIX a la Argentina, sus nombres, relaciones familiares, negocios y actividades comerciales y, también, de la función social llevada a cabo por personas relevantes, como los hermanos García Sanz y por la Sociedad Filantrópica de Derroñadas y el Royo, fundada en 1900 en la Argentina. Uno de los hermanos García Sanz, Hermenegildo, construyó en 1908

1. María Asunción ORTE, Sofía GOYENECHEA y María Teresa MEDRANO: *El Royo y Derroñadas en la época de la Sociedad Filantrópica, 1900-1039*, El Royo (Soria), Asociación Cultural Comunidad Cintora, 2002.

la casa sobria y elegante que aparece a la izquierda de la fotografía de la Imagen 26. Se la conoce con el nombre de la "Casa Grande" por la superficie de su planta -320 m2- en una parcela de unos 2500 metros. El otro hermano, Eusebio, construyó su casa cercana a la anterior, en 1902, en una gran parcela -más de 5000 m2- de suave pendiente y cercada por una tapia de piedra coronada por pilastras de sillería que sostiene una reja alta y trasparente que deja ver desde la calle la parcela y el edificio (Figura 27). Se trata del edificio más singular y diferenciado de todos los construidos por los indianos: en vez de piedra se utiliza el ladrillo cara vista, lo que le confiere su característico color; está conformado por varios cuerpos y tres plantas que se levantan sobre una peana que le proporciona esbeltez; los vanos de las tres plantas son todos diferentes, las más nobles se localizan en la planta intermedia; por último, en la fachada meridional se abre una galería con arcos de medio punto -no se ve en la fotografía- y en el muro opuesto se construye una torre que culmina en un artificio que recuerda un faro. El resto de casas indianas, construidas en las dos primeras décadas del siglo XX, se "esconden" entre jardines y arbolado por el espacio que desciende suavemente hasta la carretera de Soria al Royo. En el tramo cercano de esta carretera, al que se le da el nombre evocador de calle de Buenos Aires, se localizan tres o cuatro casas indianas, semiocultas en sus grandes parcelas y por altos árboles, dejando ver desde el exterior sus plantas superiores tras muros de piedra reforzados por cercas de setos protectores, como el edificio de dos plantas de piedra y sillares y con torre lateral que muestra la Figura 28.





Figuras 27 y 28. Residencia indiana localizada en el centro de Derroñadas (izquierda), y otra localizada junto a la carretera Soria-El Royo (calle de Buenos Aires), fotografías de los autores, agosto 2025.

Como en otros lugares de España, también aquí tuvo lugar una importante actividad filantrópica para la mejora de la calidad de vida de ambos pueblos desarrollada por promotores individuales y por la Sociedad Filantrópica del Royo y Derroñadas. La Sociedad se fundó en 1900 en Buenos Aires por cincuenta y un socios emigrantes con negocios prósperos vinculados con el comercio, y sus inversiones se dirigieron a

promover obras de urbanismo y saneamiento y a la construcción de escuelas y colegios para niñas y niños, lo que cambió para siempre la fisonomía de estos núcleos e incidió en la formación de las generaciones que se beneficiaron de su labor educadora. Entre las mejoras urbanísticas y de calidad de vida destacan la implantación del alcantarillado, la construcción de fuentes, abrevaderos y lavaderos, la pavimentación de aceras y calles y la instalación del alumbrado público y del telégrafo en ambos pueblos; y entre las actividades educativas están el colegio de Nª Sª del Carmen para niños, construido en 1903 y localizado en la calle de Buenos Aires, convertido hoy en residencia de mayores, y el gran edificio para Asilo de Ancianos y Colegio de niñas de los Sagrados Corazones, construido en 1922 por Hermenegildo García Sanz muy cerca de su mansión en Derroñadas (Figura 29). Se trata de un gran edificio emblemático de piedra con tres cuerpos e iglesia que acentúa los valores arquitectónicos del lugar. En las dos plantas del cuerpo central se instalan dos galerías con columnas y arcos de medio punto. La forma y terminación de la torre cuadrada de la iglesia con pináculos en sus cuatro esquinas recuerda a las de la iglesia del Hospital de Maudes en Madrid, construido por los arquitectos Antonio Palacios y Joaquín Otamendi en 1916. Actualmente, el antiguo colegio de los Sagrados Corazones es de propiedad privada y aloja la sede de la Fundación Colegio Derroñadas.



Figura 29: Antiguo colegio de los Sagrados Corazones de Derroñadas, construido por Hermenegildo García en 1922, imagen obtenida en Sergio Tierno, https://www.desdesoria./blog/un-libro-del-mundo/pueblos-de-soria, consulta, diciembre 2025.

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DEL PAISAJE (FDS)

El Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica (FDS), dirigido por Eduardo Martínez de Pisón, organiza anualmente en Soria un Seminario del Paisaje, destinado a investigadores y estudiantes avanzados. Estos Seminarios han estado dirigidos sucesivamente, desde 1996, por Eduardo Martínez de Pisón (1996-1998), Florencio Zoido Naranjo (1999-2001), Nicolás Ortega Cantero (2003-2005), y, desde 2006, Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero. Sus resultados, junto a los de alguna otra reunión científica igualmente organizada por el Instituto del Paisaje, han dado lugar a la serie de publicaciones que sigue.

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo (dir.): ***Paisaje y medio ambiente***, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Duques de Soria, 1998, 152 págs. [ISBN: 84-7762-80-8]

Eduardo Martínez de Pisón: "El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental" ♦ Florencio Zoido Naranjo: "Paisaje y actuación pública. Inserción en la legislación y planificación europeas" ♦ Julio Muñoz Jiménez: "Paisaje y geosistema. Una aproximación desde la geografía física" ♦ Concepción Sanz Herráiz: "Métodos y resultados del estudio de un paisaje natural concreto: la Sierra de Guadarrama" ♦ Valentín Cabero Diéguez: "Los paisajes rurales. Contrastes y procesos de transformación" ♦ Luis Vicente García Merino: "Naturaleza y ciudad. Presencia y significado de la naturaleza en el paisaje y en la organización del espacio urbano" ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: "Paisaje urbano y patrimonio cultural: el centro histórico de Cuenca" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Paisaje y cultura".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Sanz Herráiz, Concepción (eds.): ***Estudios sobre el paisaje***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2000, 368 págs. [ISBN: 84-7477-801-8]

Primera parte: Los paisajes de montaña. Caracteres, usos y protección.

Eduardo Martínez de Pisón: "Imagen de la naturaleza de las montañas" ♦ Concepción Sanz Herráiz: "Rasgos naturales del paisaje de las montañas españolas" ♦ Julio Muñoz Jiménez: "El factor climático en los paisajes de montaña españoles" ♦ Josefina Gómez Mendoza: "Historia reciente del paisaje forestal español en áreas de montaña"

♦ Valentín Cabero Diéguez: "El carácter rural de las montañas" ♦ Rafael Mas Hernández: "La urbanización de la montaña" ♦ Pedro Nicolás Martínez: "Actividades deportivas y conservación de la naturaleza. El caso de la Sierra de Guadarrama" ♦ Paloma Martínez Lasierra: "Conservación de paisajes de montaña. Un caso específico: los espacios naturales protegidos pirenaicos" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Viajeros e institucionistas: una visión de la montaña".

Segunda parte: Paisajes protegidos. Paisajes desprotegidos.

Eduardo Martínez de Pisón: "La protección del paisaje. Una reflexión" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Las raíces culturales de la conservación de los paisajes" ♦ Rafael Mata Olmo: "Los orígenes de la conservación de la naturaleza en España" ♦ Concepción Sanz Herráiz: "El paisaje como recurso" ♦ Florencio Zoido Naranjo: "El paisaje, ideas para la actuación" ♦ Julio Muñoz Jiménez: "Naturaleza e historia en el paisaje y en la protección de Cabañeros" ♦ Juan Luis Arsuaga: "La conservación del paisaje arqueológico. El ejemplo de Atapuerca" ♦ Juan Luis Muriel Gómez: "La conservación de la naturaleza y del paisaje" ♦ Juan F. Ojeda Rivera, J. Carlos González Faraco y Juan Villa Díaz: "El paisaje como mito romántico: su génesis y pervivencia en Doñana" ♦ Francisco Alonso Otero: "Trabajo de campo: visita al cañón del río Lobos (Soria)".

♦♦♦

Zoido Naranjo, Florencio y Venegas Moreno, Carmen (coords.): ***Paisaje y ordenación del territorio***, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Obras Públicas y Transportes) y Fundación Duques de Soria, 2002, 353 págs. [ISBN: 84-8095-293-8]

1. Aspectos conceptuales, de conocimiento y fundamentos legales.

Florencio Zoido Naranjo: "El paisaje y su utilidad para la ordenación del territorio" ♦ Rafael Mata Olmo: "Paisajes españoles. Cuestiones sobre su conocimiento, caracterización e identificación" ♦ Fernando Sancho Royo: "El paisaje y la carretera" ♦ Fernando Amores Carredano: "Paisajes con valores patrimoniales: objetivos y estrategias para su protección y gestión" ♦ Juan Francisco Ojeda Rivera y Rocío Silva Pérez: "Aproximación a los paisajes de la Sierra Morena andaluza" ♦ Riccardo Priore: "Derecho al paisaje, derecho del paisaje. Motivaciones sociales y objetivos políticos de la evolución de la aproximación al paisaje en el derecho europeo" ♦ Giorgio Pizziolo: "Experiencia europea de valoración social del paisaje".

2. Desarrollos instrumentales y metodológicos.

Julio Muñoz Jiménez: "La representación cartográfica del paisaje: problemática y potencialidades" ♦ José Ojeda Zújar: "Los sistemas de información geográfica y la modelización del paisaje" ♦ Emma Pérez-Chacón Espino: "Unidades de paisaje: aproximación científica y aplicaciones" ♦ José Vicente de Lucio Fernández: "Avances en la evaluación de los paisajes" ♦ Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez: "Paisaje y planeamiento urbanístico" ♦ Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez: "Valoración de los paisajes monumentales. Una propuesta metodológica para la integración paisajística de los conjuntos históricos" ♦ Rafael Escribano Bombín: "Propuesta de una metodología para la integración de las actuaciones forestales en el paisaje".

3. Experiencias de gestión y aplicaciones.

Philippe Roudié: "El paisaje y los parajes del patrimonio mundial de la humanidad de la UNESCO" ♦ Andreas Hildenbrand Scheid: "Instrumentos de intervención sobre el paisaje. Ejemplos de buenas prácticas de la experiencia internacional" ♦ Yves Luginbühl: "La política de paisaje en Francia y sus desarrollos" ♦ Damián Álvarez Sala: "Un programa de actuaciones para los paisajes de Andalucía" ♦ Régis Ambroise: "Paisaje y agricultura: un proyecto nuevo" ♦ Josefina Gómez Mendoza: "Paisajes forestales e ingeniería de montes" ♦ Rodolfo Caparrós Lorenzo, Francisco Ortega Alba y Miguel Ángel Sánchez del Árbol: "Bases para el establecimiento de una red de miradores en Andalucía" ♦ Amador Ferrer i Aixalá: "La valoración y gestión del paisaje urbano: estrategias de actuación" ♦ José Martínez Sarandeses: "Valor paisajístico de los espacios libres urbanos" ♦ Francisco Pellicer Corellano: "Ordenación paisajística de espacios fluviales en las ciudades mediterráneas" ♦ César Portela Fernández-Jardón: "Paisaje y proyecto" ♦ Jesús María Bachiller Martínez: "Medinaceli: ejercicio de análisis, diagnóstico y propuesta de mejora paisajística" ♦ Guido Schmidt: "Elementos para una metodología transparente para el estudio del paisaje" ♦ Carmen Móniz Sánchez: "El ámbito municipal como marco territorial básico para la gestión y la participación en las políticas paisajísticas".

4. Anexo y conclusiones.

♦♦♦

Ortega Cantero, Nicolás (ed.): ***Estudios sobre historia del paisaje español***, Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Duques de Soria y Los Libros de la Catarata, 2002, 186 págs. [ISBN: 84-8319-134-2]

Eduardo Martínez de Pisón: "Reflexiones sobre el paisaje" ♦ Ángel García Sanz: "Paisaje e historia: cañadas, esquileos y lavaderos de la lana en el piedemonte de la sierra de Segovia. Pasado, presente y futuro" ♦ Antonio Morales Moya: "Notas para una geografía cultural de la Ilustración española" ♦ Joaquín del Moral Ruiz: "Capitalismo y capitalistas: nuevas mentalidades, otros paisajes (1836-1882)" ♦ Aurora Rabanal Yus: "El paisaje transformado: jardines españoles de los siglos XVII y XVIII" ♦ Antonio López Ontiveros: "Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX" ♦ Francisco Quirós Linares: "El paisaje urbano español en el siglo XIX" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "La valoración institucionista del paisaje de la Sierra de Guadarrama".

♦♦♦

Ortega Cantero, Nicolás (ed.): ***Naturaleza y cultura del paisaje***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, 221 págs. [ISBN: 84-7477-920-0]

Nicolás Ortega Cantero: "Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje" ♦ Julio Muñoz Jiménez: "El orden natural del paisaje" ♦ Eduardo Martínez de Pisón: "El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno" ♦ Antonio López Ontiveros: "Descubrimiento y conformación histórica de los paisajes rurales" ♦ Josefina Gómez Mendoza: "Paisaje y jardín: la plasmación de la idea de naturaleza" ♦ Francisco Quirós Linares: "El paisaje urbano en la geografía española moderna" ♦ Valentín Cabero Diéguez: "El paisaje en la geografía española actual" ♦ Guillermo Morales Matos y Daniel Marías Martínez: "Naturaleza, cultura y paisaje en las Islas Canarias: el ejemplo del bosque de Doramas".

♦♦♦

Ortega Cantero, Nicolás (ed.): ***Paisaje, memoria histórica e identidad nacional***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2005, 294 págs. [ISBN: 84-7477-985-5]

Nicolás Ortega Cantero: "Paisaje, historia y nación (A propósito del *Tableau de la géographie de la France*, de Paul Vidal de la Blache)" ♦ Eduardo Martínez de Pisón: "El paisaje como encuentro y expresión de identidad. Literatura, excursionismo, conservación" ♦ Mariano Esteban de Vega: "Los historiadores y la construcción de la identidad nacional española: el papel de Castilla" ♦ Joan Nogué: "Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña" ♦ Jacobo García Álvarez: "Territorio, paisaje y nacionalismo: la construcción geográfica de la identidad gallega" ♦ Francisco Alonso

Otero: "Las vías pecuarias y su inserción en los paisajes tradicionales sorianos" ♦ José Naranjo Ramírez y Luisa Ramírez López: "El 'Archivo de Paisaje' de Andalucía" ♦ Valerià Paül y Joan Tort: "Las escalas del paisaje en Josep Pla. Una lectura en clave de identidad y memoria histórica" ♦ Juan Fco. Ojeda Rivera: "Los paisajes, totalizadores históricos. Paisajes paralelos en Doñana y Sierra Morena".

♦♦♦

Ortega Cantero, Nicolás (ed.): ***Imágenes del paisaje***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2006, 332 págs. [ISBN: 84-8344-029-6]

Nicolás Ortega Cantero: "Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno" ♦ Hélène Saule-Sorbé: "Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje" ♦ Eduardo Martínez de Pisón y Juan Carlos Castañón Álvarez: "Evolución del empleo de los bloques-diagrama en la representación gráfica del relieve" ♦ Didier Mendibil: "Iconografía geográfica de los paisajes de Francia: contextos, formatos, posiciones" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Las imágenes de la ciudad histórica y el turismo" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "Excursionismo y visión del paisaje" ♦ Julio Muñoz Jiménez: "Las formas tabulares en la imagen del paisaje soriano: sierras llanas, altos y parameras" ♦ José Naranjo Ramírez y Antonio López Ontiveros: "El relieve de Andalucía en la obra gráfica de Juan Carandell Pericay" ♦ Joan Tort: "Ildefonso Cerdà, ¿paisajista?" ♦ Francisco Alonso Otero: "Cómo hacer una guía geográfica del paisaje".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***La conservación del paisaje en los Parques Nacionales***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2007, 237 págs. [ISBN: 978-84-8344-071-1]

Eduardo Martínez de Pisón: "Reflexión geográfica sobre los paisajes y los Parques Nacionales. Una mirada al futuro" ♦ Joan Nogué: "El Observatorio del paisaje y los catálogos de paisaje de Cataluña" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "El significado cultural del Parque Nacional del Guadarrama" ♦ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: "De la Reserva de Néouvielle al Parque Nacional de los Pirineos: ¿a favor o en contra del hombre? ♦ Hélène Saule-Sorbé: "El Parque Nacional de los Pirineos y el arte" ♦ Juan Carlos Castañón Álvarez y Manuel Frochoso Sánchez: "La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa" ♦ M. Eugenia Arozena: "El paisaje del Parque Nacional del Teide".

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***La recuperación del paisaje***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2008, 311 págs. [ISBN: 978-84-8344-114-5]

Eduardo Martínez de Pisón: "La recuperación del paisaje. Una mirada al proceso de retorno desde la geografía española" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Visiones históricas del paisaje: entre la ciencia y el sentimiento" ♦ Antonio Morales Moya: "Historia, literatura, paisaje" ♦ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: "Le paysage à la croisée des chemins ou 35 ans d'atermoiements de la géographie française" ♦ Hélène Saule-Sorbé: "La récupération du paysage par l'art et par la ville: De l'image et du jardinage comme agents de la récupération du paysage" ♦ Daniel Zarza: "Arquitectura y paisaje" ♦ María Medina Muro: "El paisaje y los paisajistas. Una evolución profesional" ♦ Miguel Aguiló: "Ingeniería y recuperación del paisaje" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "Il paesaggio nella tutela del territorio" ♦ Francisco Alonso Otero: "Naturaleza, campo y ciudades. Tres paisajes protegidos del occidente soriano".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Los valores del paisaje***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, 322 págs. [ISBN: 978-84-8344-151-0]

Eduardo Martínez de Pisón: "Valores escondidos de los paisajes. Calidades ocultas de la ascensión a la montaña" ♦ Nicolás Ortega Cantero y Jacobo García Álvarez: "Paisaje y lugares de memoria: Covadonga y El Paular" ♦ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: "Le paysage dans les lois de conservation et d'urbanisme en France. L'exemple des stations touristiques pyrénéennes. Première moitié du XXe siècle" ♦ Juan F. Mateu: "La valoración científica del paisaje: Luis Pardo y los *Lagos de España* (1932)" ♦ Elia Canosa Zamora y Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "Otras valoraciones del paisaje: el excursionismo militar" ♦ Danièle Laplace-Treyture: "Les valeurs du paysage dans les guides touristiques: l'exemple de trois guides récents de la ville de Bordeaux" ♦ Javier Maderuelo: "La mirada del arquitecto" ♦ Hélène Saule-Sorbé: "Les valeurs du pittoresque: définitions, évolution, applications» ♦ Francisco Alonso Otero: "Los paisajes sorianos de Antonio Machado. Recreación de algunos paisajes evocadores" ♦ José Naranjo Ramírez: "El valor paisajístico de lo utilitario. La casa rural en el viñedo cordobés: 'los lagares' ".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***El paisaje: valores e identidades***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2010, 208 págs. [ISBN: 978-84-8344-154-1]

Eduardo Martínez de Pisón: "Valores e identidades" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Paisaje e identidad en la cultura española moderna" ♦ Jacobo García Álvarez: "Toledo como paisaje de memoria" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "Paisajes identitarios: México" ♦ Francisco Alonso Otero: "El Camino de Santiago Francés. Paisaje y territorio" ♦ Elia Canosa Zamora: "El espacio público abierto y el paisaje urbano de Madrid" ♦ Rodrigo Torija Santos: "Patrimonio natural y desarrollo rural: los paisajes forestales de la comarca soriana de Pinares Llanos y la gestión del recurso micológico".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisaje y patrimonio***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2013, 211 págs. [ISBN: 978-84-8344-354-5]

Eduardo Martínez de Pisón: "El paisaje: circunstancia, patrimonio, saber y representación" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Paisaje, patrimonio y turismo. Claves de la valoración patrimonial del paisaje en la primera política turística española" ♦ Francisco Alonso Otero: "Factores territoriales y rasgos paisajísticos de la frontera hispano-portuguesa" ♦ Esther Isabel Prada Llorente: "Mixturas y redes en el paisaje: un modo de aproximación a espacios de frontera" ♦ Hélène Saule-Sorbé y Jean-Yves Puyo: "Paysage des artistes et aménagement forestier: l'exemple de la forêt de Fontainebleau (XIXe siècle)" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg y Stefano Malatesta: "La memoria dell'abbandono" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "El descubrimiento de los Tatras polacos y su conservación".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***El paisaje: de los exploradores a los turistas***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2015, 293 págs. [ISBN: 978-84-8344-497-9]

Eduardo Martínez de Pisón: "La Fuente de los Geólogos (Sierra de Guadarrama)" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Excursiones escolares y científicas a la erupción del volcán Chinyero (Tenerife)" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "Exploración y paisaje: John Muir en el oeste de los Estados Unidos" ♦ Danièle Laplace-Treyture: "Tourisme et 'réalité augmentée': vers quelle expérience 'enrichie' des paysages?" ♦ Aurora Ra-

banal Yus: "Opiniones de viajeros sobre los jardines del Real Sitio de San Ildefonso (siglos XVIII y XIX)" ♦ Sabine Forero Mendoza: "Los exploradores fotógrafos en la segunda mitad del siglo XIX y la transformación del imaginario geográfico" ♦ Hélène Saule-Sorbé: "De Franz Schrader au touriste excursionniste: les vues à vol d'oiseau du *Guide Joanne*" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Quand les touristes explorent un paysage métamorphosé: la cas de la forêt des landes de Gascogne – XIXe-XXIe siècles" ♦ Jean-Yves Puyo: "Promotion, exploration et aménagement du protectorat français au Maroc: Augustin Bernard et Jean Dresh" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg, Stefano Malatesta y Valeria Pecorelli: "Le Maldive: pratiche, miti ed immaginari del paradiso terrestre" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "Caminando por los espacios públicos de Madrid, Entre la ideología y el símbolo" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Territorio, paisaje y cultura. Los espacios de arte y cultura contemporánea en España".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***El paisaje y sus símbolos***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2016, 280 págs. [ISBN: 978-84-8344-531-0]

Territorios y paisajes. Amaya Larrucea Garritz y José Omar Moncada Maya: "Representaciones del valle y la ciudad de México. Símbolos del México independiente" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "La creación de símbolos en los paisajes de Estados Unidos" ♦ Joan Nogué: "Paisaje e identidad nacional en Cataluña. Del catalanismo decimonónico al independentismo contemporáneo" ♦ *Literatura y paisaje*. Marcella Schmidt di Friedberg: "Il labirinto del paesaggio" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Naturaleza y símbolo en la visión del paisaje de Unamuno" ♦ Eduardo Martínez de Pisón: "Símbolos como paisajes. Una expresión en los cuentos simbólicos de George Sand" ♦ *Fotografía y paisaje*. Hélène Saule-Sorbé: "Actividad simbólica en el monte, una cuestión de forma y de situación" ♦ Sabine Forero Mendoza: "Ana Mendieta: incorporarse al paisaje" ♦ *Paisajes urbanos*. Danièle Laplace-Treyture y Hélène Douence: "A propos de quelques enjeux paysagers du jardinage urbain. Des jardins familiaux aux jardins partagés, vers une nouvelle symbolique?" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Miradas y significados del paisaje industrial heredado" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "Valores de la mirada fotográfica sobre la periferia urbana" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Les symboles géographiques dans la construction territoriale de Pau".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisajes pintados. Paisajes fotografiados***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2017, 308 págs. [ISBN: 978-84-8344-590-7]

Eduardo Martínez de Pisón: "Ensayo sobre las claves de las montañas pintadas" ♦ Jean-Yves Puyo: "La photochromie au service de la représentation en couleur du paysage (1876-1914) ♦ María del Carmen Meza Aguilar y José Omar Moncada Maya: "Ciencia y arte. Iconografía botánica y el conocimiento de la naturaleza americana" ♦ Hélène Saule-Sorbé: "Du paysage peint à la photographie du paysage : réciprocités et autonomie" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "La fotografía y el descubrimiento de los paisajes del oeste de los Estados Unidos: Yosemite" ♦ Sabine Forero Mendoza: "Dentro de la imagen. Diderot y los paisajes de Joseph Vernet" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "La imagen fotográfica del paisaje en la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara (1913-1936)" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Les paysages pyrénéens illustrés de Franz Schrader: repères pour le XXIe siècle?" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "Hayao Miyazaki: paisaje y naturaleza" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Paisajes urbanos en construcción. Miradas fotográficas de las periferias madrileñas de ayer y hoy" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "A propósito del tiempo, fotografías y planos de los espacios verdes históricos de la ciudad de México" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "Paz y trabajo : representaciones del paisaje industrial en México durante el porfiriato" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "Conservar la memoria de la periferia para entender su paisaje. Fotografía urbana de fragmentos de ciudad".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisaje e historia***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2018, 375 págs. [ISBN: 978-84-8344-654-6]

Eduardo Martínez de Pisón: "Paisajes sin historia" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "Dos paisajes, una historia: Encuentros en la cartografía hispanoindígena" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Paisaje, historia y turismo. El horizonte paisajístico e histórico de la Comisaría Regia del Turismo (1911-1928)" ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: "El paisaje como elemento de cohesión nacional: el ejemplo de las grandes llanuras de los Estados Unidos" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "Lectura histórica del paisaje de la periferia de Madrid. Más allá de la visión patrimonial" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Naturaleza y ciudad. Claves históricas en la configuración del paisaje de la Dehesa de la Villa en Madrid" ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: "La transformación radical del paisaje urbano de un barrio popular: el Paseo de la Dirección y la Cornisa de Tetuán (Madrid)" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degré-

mont: "Paysages des bastides du Sud-Ouest de la France: quelle mise en valeur de l'histoire?" ♦ Jean-Yves Puyo: "Paysage urbain et héritage historique: l'exemple du cœur historique d'Hô Chí Minh-Ville" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "Desde el cielo de México: el aeropaisaje del Dr. Atl" ♦ José Omar Moncada Maya y María del Carmen Meza Aguilar: "El paisaje en el Valle de México. 500 años de transformaciones".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisaje y turismo***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2019, 376 págs. [ISBN: 978-84-8344-720-8]

Eduardo Martínez de Pisón: "Cien años de Parques Nacionales: Covadonga y Ordesa" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Paisaje, fotografía y turismo. Las primeras imágenes fotográficas del Oeste de los Estados Unidos" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "Paisajes arqueológicos e imaginarios del turismo en Teotihuacan, México (1805-1968)" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "History of the landscape gaze: the image of tourism in the Maldives" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Pression touristique et évolutions paysagères du littoral landais" ♦ José Omar Moncada Maya: "Paisaje y turismo: el caso de las Barrancas del Cobre, Chihuahua, México" ♦ María del Carmen Meza Aguilar: "Jardines botánicos. Paisaje recuperado para el turismo" ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: "Dinámicas urbanas, turismo y paisaje: el Centro de Madrid" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Lavapiés vulnerable y el golpe del turismo. La afección de un paisaje urbano histórico" ♦ Jean-Yves Puyo: "Tourisme littéraire et paysage. L'exemple des pays de l'ancienne Indochine française" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "México en Julio Verne: itinerario paisajístico entre Acapulco y el Popocatépetl".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisaje y cultura***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2020, 470 págs. [ISBN: 978-84-8344-755-0]

Eduardo Martínez de Pisón: "El paisaje en Antonio Machado y en José Ortega y Gasset" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Un científico institucionista ante el paisaje: Augusto Arcimís (1844-1910)" ♦ José Omar Moncada Maya: "Paisaje y naturaleza en la obra de ingenieros militares. Nueva España, siglo XVIII" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "La construcción del paisaje novohispano en la pintura de castas" ♦ Manuel Titos Martínez: "Los paisajes de Sierra Nevada en la fotografía del siglo XIX" ♦ Sabine

Forero-Mendoza: "Cuando la naturaleza retoma sus derechos. Fotografías de ruinas industriales y otros lugares abandonados" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "Luces y sombras de la Gran Vía madrileña. Testimonios literarios y documentales de un paisaje camaleónico y seductor" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "La periferia como paisaje: la memoria invisible en el territorio" ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: "Ciudad Alta de Cuenca: Pervivencias y cambios en un paisaje urbano Patrimonio de la Humanidad" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "El paisaje como huella del poder: imágenes urbanas y proyecto reformista en Guadalajara a mediados del siglo XIX" ♦ Fermín Rodríguez Gutiérrez: ""Un método para captar e interpretar los paisajes de un territorio, con ellos, su misterio. Aplicación a Asturias" ♦ Jean-Yves Puyo: "La représentation des grands espaces nord-américains dans Blueberry (Giraud-Charlier) et Mac Coy (Palacios-Gourmelen)" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Paysages naturels, paysages culturels dans les Parcs Naturels Régionaux (PNR) français" ♦ María del Carmen Meza Aguilar: "La pervivencia de la casa maya en el paisaje de la península de Yucatán, México" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "Patrimonio, 'identità', natura: alcune osservazioni sul paesaggio culturale della Lettonia".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***El paisaje. Vivencias y experiencias***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2022, 402 págs. [ISBN: 978-84-8344-841-0]

Eduardo Martínez de Pisón: "Experiencias geográficas: mapas antiguos, libros viejos, campos sin caminos" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Excursionismo y experiencia del paisaje en la obra de Francisco Giner de los Ríos" ♦ Fermín Rodríguez Gutiérrez: "Aniceto Sela, hechizado por la Geografía ♦ José Omar Moncada Maya: "Ángel Bassols Batalla. Viviendo la experiencia de la exploración geográfica" ♦ María del Carmen Meza Aguilar: "La experiencia de vivir el paisaje de las misiones queretanas. Siguiendo la huella de Fray Junípero Serra" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "La construcción del paisaje rural mexicano en los Llanos de Apan" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "Entre el paisaje clerical y el paisaje liberal: evolución decimonónica del Convento de San Francisco de la Ciudad de México" ♦ Jean-Yves Puyo: "Paul-Jean Toulet face au paysage – à propos du voyage en Extrême-Orient (novembre 1902 – mai 1903)" ♦ Christine Bouisset, Isabelle Degrémont y Aurélie Bousquet: "Paysages, changement climatique et cadre de vie : retour d'expériences" ♦ Manuel Frochoso Sánchez y Raquel González Pellejero: "Trabajo de campo e interpretación del paisaje: Experiencias cantábricas" ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: "La futilidad de las vivencias y experiencias de un paisaje excepcional. La Ciudad Lineal de Arturo

Soria" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "La confusa experiencia del paisaje de la periferia: invisibilidad, menosprecio y olvido. El parque de la Cuña Verde Latina" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "Los Seminarios del Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***La representación del paisaje: entre la cartografía tradicional y las imágenes digitales***, Soria, Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2023, 445 págs. [ISBN: 978-84-09-54456-1]

Eduardo Martínez de Pisón y Pedro M. Nicolás Martínez: "Tormenta sobre Peñalara" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Imágenes ilustradas y románticas del paisaje de montaña de los Reales Sitios en los relatos de viaje" ♦ Manuel Titos Martínez y Javier Piñar Santos: "La representación cartográfica de Sierra Nevada durante los siglos XVI-XVIII" ♦ Pedro M. Nicolás Martínez: "La representación e ideación de los paisajes de montaña en el excursionismo y el alpinismo" ♦ Manuel Frochoso Sánchez y Francisco Alonso Otero: "Mitos, palabras y representaciones gráficas de la dinámica de vertientes lebaniegas" ♦ José Omar Moncada Maya: "La cartografía militar y la representación del paisaje en el istmo de Tehuantepec. Siglo XVIII" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "La construcción del paisaje desértico. Miradas hacia el desierto de Sonora" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "El exconvento de San Francisco de la ciudad de México durante los siglos XX y XXI: paisaje abierto para todos" ♦ María del Carmen Meza Aguilar: "Cartografía y paisaje sonoro: un acercamiento desde el enfoque cultural: el canto de las cigarras en Chalcatzingo, Morelos, México" ♦ Felipe Fernández García y Daniel Herrera Arenas: "Inmersión paisajística. Nuevas tecnologías y representación del paisaje" ♦ Juan Sevilla Álvarez: "Realidad aumentada y paisaje en la automoción turística: diseño de una herramienta para el fomento de la cultura territorial" ♦ Sabine Forero-Mendoza: "Más allá de la representación. Andy Goldsworthy: trabajar en la naturaleza y con ella" ♦ Dolores Brandis: "La magia de los paisajes madrileños de Arturo Barea. La imagen evocadora de un mapa incómodo" ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: "Mapas cognitivos, mapas de memoria o mapas a mano. Otra forma de cartografiar el paisaje de la ciudad" ♦ Christine Bouisset, Aurélie Bousquet, Evelyne Cousteau, Jaques Daléas, Isabelle Degrémont y Delphine Montagne: "Paysages et pratiques de la transition environnementale: une cartographie openstreetmap pour documenter et accélérer la transition dans l'agglomération de Pau" ♦ Fermín Rodríguez Gutiérrez: "Para sentir el paisaje y el espíritu 'traqueteante' de Giner y Sela: el CCI, 2022".

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Modos de expresión del paisaje: de la ciencia al arte***, Soria, Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2024, 564 págs. [ISBN: 978-84-09-63806-2]

Eduardo Martínez de Pisón y Manuel Frochoso Sánchez: "Raíces de las expresiones pictóricas del relieve de montaña. Revisión desde sus fundamentos alpinos" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "Lucas Fernández Navarro (1869-1930): excursionismo geológico y visión científica y artística del paisaje" ♦ Sabine Forero-Mendoza: "¿Qué expresa un paisaje? Una contribución a una estética del paisaje pictórico" ♦ Manuel Titos Martínez: "El paisaje de Sierra Nevada a través de la pintura" ♦ Dolores Brandis: "Los paisajes de Antonio López. La huella del pintor" ♦ José Omar Moncada Maya: "Ciencia, arte y paisaje. Las 'pinturas' de las Relaciones Geográficas novohispanas del siglo XVI" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "La milpa en el paisaje mexicano. Una mirada desde el arte" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "Ingeniería civil y representaciones fotográficas del paisaje en el ensanchamiento de la Av. Juárez de Guadalajara, 1947-1950" ♦ Felipe Fernández García: "Fotografía aérea y paisaje. Un recorrido entre el arte y la ciencia" ♦ Juan Sevilla Álvarez y Daniel Herrera Arenas: "Comunicar con imágenes a través de técnicas emergentes: Retos y oportunidades en la representación del paisaje" ♦ Elia Canosa y Ángela García: "Distintas miradas desde el noveno arte (viñetas, historietas y cómics) a la periferia urbana" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Esthétique paysagère et réponses aux changements climatiques: des rapports scientifiques aux projets d'aménagement. L'exemple de la région Nouvelle Aquitaine" ♦ María del Carmen Meza Aguilar: "Los trazos de Elvira Esparza Alvarado, lazos invisibles entre la ciencia y el arte. Aportaciones al estudio del paisaje" ♦ Jean-Yves Puyo: "Les paysages des timbres-poste des anciennes colonies françaises subsahariennes (AOF-AEF-Côte des Somalis-Madagascar, 1902-1960)" ♦ Serena Durán-Sela y Juan C. Álvarez-Carriles: "Marismas y miasmas: interpretación del paisaje desde la Medicina y la Neurociencia cognitiva" ♦ Fermín Rodríguez Gutiérrez: "El arte de sentir el paisaje de los lugares. Instrucción complementaria para sabios en viaje" ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "Costruire il Paradiso. Isole artificiali tra arte e scienza" ♦ Julio Muñoz e Isabel del Río: "Los paisajes naturales de Tierras Altas en el noreste de Soria y su conservación en las dehesas comunales (Excursión)".

♦♦♦

Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisaje y excursionismo: de la educación al alpinismo***, Soria, Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, 2025, 470 págs. [ISBN: 978-84-09-76851-6]

XXV años del Instituto del Paisaje (1999-2024). Palabras pronunciadas por Rafael Benjumea, en nombre de la Fundación Duques de Soria. Palabras pronunciadas por Eduardo Martínez de Pisón, en nombre del Instituto del Paisaje. Palabras del Duque de Soria en el cierre del acto de Homenaje por el XXV aniversario del Instituto del Paisaje.

Homenaje a Dolores Brandis García (19409-2023). Isabel del Río Lafuente: "Geografía y vida de Dolores Brandis García". Nicolás Ortega Cantero: "Recuerdo de Lola Brandis". Elia Canosa: "Aportaciones de Dolores Brandis a los estudios de Geografía Humana". Luis Felipe Cabrales Barajas: "Dolores Brandis: ecos geográficos trasatlánticos".

Eduardo Martínez de Pisón: "Imagen de la Maladeta" ♦ Nicolás Ortega Cantero: "La excursión en el paisajismo geográfico moderno" ♦ Jean-Yves Puyo: "Arpenter la France métropolitaine – L'épisode des excursions géographiques interuniversitaires (1905-1914)" ♦ José Omar Moncada Maya: "Excursionismo científico en los orígenes del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México" ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: "Representación mexicana de paisajes y excursiones realizadas por Humboldt" ♦ Amaya Larrucea Garritz: "Las excursiones a Cacahuamilpa y su papel en la configuración del paisaje mexicano" ♦ María del Carmen Meza Aguilar: "Faustino Miranda González, explorador del paisaje. En busca de la flora nativa de México ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: "Alpinismo al femminile" ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: "Les grandes associations pyrénéistes françaises: un regard paysager, entre éducation et protection" ♦ Felipe Fernández García y Juan Sevilla Álvarez: "Modesto Medina Bravo. Educación y excursionismo en el origen del conocimiento geográfico de la montaña leonesa" ♦ Manuel Titos Martínez: "Tras las huellas de la Institución Libre de Enseñanza en Sierra Nevada" ♦ Elia Canosa y Ángela García: "Paisaje y excursionismo: el aprendizaje de las periferias urbanas" ♦ Fermín Rodríguez Gutiérrez y Armando Menéndez Viso: "Siguiendo a Cossío por las Ubiñas hasta la Fundación Sierra Pambley: una tarea formativa singular" ♦ Julio Muñoz e Isabel del Río: "El paisaje de prados cercados en el entorno de los pueblos de la comarca soriana de Pinares (Excursión)".