



UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

FACULTAD DE EDUCACIÓN DE BILBAO

EL PAISAJE EN LA LITERATURA VASCA: TRADICIONALISMO Y MODERNIDAD

Autor de la Tesis Doctoral: Paulo Kortazar Billelabeitia.

Directores de la Tesis Doctoral: Jon Batti Kortazar Uriarte (UPV-EHU) y Ur Apalategi Idirin (UPPA).

Leioa, 2022.

Laurari.

Contenido

AGRADECIMIENTOS.....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. ABSTRACT.....	6
1.2. RESUMEN.....	8
1.3. CONTEXTUALIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
2. MARCO TEÓRICO: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL PAISAJE.....	14
2.1. ESPACIO, LUGAR Y PAISAJE.....	14
2.1.1. EL PENSAMIENTO PAISAJERO Y LA CULTURA PAISAJÍSTICA.....	17
2.1.1. EL PAISAJE, UNA ARTEALIZACIÓN.....	19
2.1.2. EL PAISAJE: HISTORIA DE LA PINTURA, HISTORIA DE LA MIRADA E HISTORIA DE LA CULTURA.....	21
2.1.3. PAISAJE Y MEMORIA.....	23
2.1.4. PAISAJE CULTURAL.....	25
2.1.5. PAISAJE E IDEOLOGÍA.....	27
2.1.6. PAISAJE, NACIONALISMO Y TERRITORIO.....	33
2.1.8. PAISAJE Y RELIGIÓN.....	39
2.1.9. EL PAISAJE: UNA SÍNTESIS.....	42
2.2. NACIONALISMO Y NACIÓN.....	45
2.2.1. NACIONALISMO, NACIÓN Y LA CUESTIÓN DEL TERRITORIO.....	45
2.2.2. COMUNIDADES IMAGINADAS.....	48
3. METODOLOGÍA.....	53
3.1. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	53
3.1.1. OBJETIVOS.....	53
3.1.2. HIPÓTESIS.....	54
3.2. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS.....	55
3.3. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS.....	58
4. EL PAISAJE: UN ACERCAMIENTO.....	64
4.1. EL PAISAJE: UNA ETIMOLOGÍA.....	65
4.2. EL PAISAJE: UNA GENEALOGÍA.....	68
4.2.1. EL PAISAJE EN LA ANTIGÜEDAD: GRECIA, ROMA Y ANTECEDENTES.....	70
4.2.2. CHINA: EL NACIMIENTO DEL PAISAJE.....	73
4.2.3. CRISTIANISMO Y PAISAJE.....	75
4.2.4. LA NATURALEZA DOMESTICADA: EL JARDÍN Y EL <i>LOCUS AMOENUS</i>	78

4.2.5.	PETRARCA Y EL MOUNT VENTOUX. EL PAISAJE DESDE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO	83
4.2.6.	LA INVENCIÓN DEL PAISAJE EN OCCIDENTE: ANTECEDENTES, MINIATURAS Y LA VENTANA ⁸⁹	
4.2.7.	DESDE EL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO: LOS PAISAJES EN LA PINTURA.	94
4.2.8.	LOS NUEVOS PAISAJES: LA ASIMILACIÓN DEL MAR Y LA MONTAÑA.....	108
4.2.9.	LO SUBLIME, UNA NUEVA CATEGORÍA ESTÉTICA	112
4.2.10.	LA ESTÉTICA DE IMMANUEL KANT	118
4.2.11.	LO PINTORESCO.....	123
4.3.	ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.....	136
5.	DOMINGO AGUIRRE (1864-1920): FUEROS E IDENTIDAD TERRITORIAL COMO BASE DEL PAISAJE NACIONAL VASCO.....	138
5.1.	INTRODUCCIÓN.....	138
5.2.	BIOGRAFÍA.....	140
5.3.	LA MIRADA DEL PAISAJE EN DOMINGO AGUIRRE.....	141
5.4.	LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE VASCO EN EL SIGLO XIX	143
5.5.	TERRITORIO Y LENGUA EN EL PAISAJE NACIONAL	149
5.6.	CRISTIANISMO Y LA LUCHA CONTRA LA NATURALEZA	164
5.6.1.	PAISAJES LIMINALES Y PAISAJES MONÁSTICOS	164
5.6.2.	LA MIRADA CRISTIANA: DESEO Y LUGARES DE CULTO	174
5.7.	LA NATURALIZACIÓN DE UN PAISAJE CULTURAL Y ECONÓMICO	184
5.8.	LOS PERSONAJES FEMENINOS A LA LUZ DE LO PINTORESCO Y LA MIRADA CRISTIANA	197
5.9.	ORIGEN Y LEGITIMIZACIÓN DEL PAISAJE ECONÓMICO.....	207
5.10.	EL CRONOTOPO IDÍLICO Y EL TIEMPO FOLCLÓRICO EN LA LITERATURA DE DOMINGO AGUIRRE.....	211
5.11.	EL PAISAJE DEL AUTOR Y EL LEGADO POSTERIOR.....	222
5.12.	ÚLTIMAS CONSIDERACIONES	225
6.	XABIER LIZARDI: PAISAJE Y MODERNIDAD.....	227
6.1.	INTRODUCCIÓN.....	227
6.1.1.	APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE XABIER LIZARDI DESDE EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET	227
6.1.2.	JOSE MARÍA AGUIRRE, XABIER LIZARDI.....	228
6.2.	EL RENACIMIENTO VASCO.....	231
6.2.1.	AITZOL: LENGUA, LITERATURA Y NACIÓN.....	232
6.3.	LA INFLUENCIA DE LA GENERACIÓN DEL 98 EN EL PAISAJE DE LIZARDI	236

6.4.	INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET	238
6.4.1.	LIZARDI COMO ESPECTADOR DE ORTEGA Y GASSET: DISCURSO SOBRE EL ESTATUTO DE CATALUÑA.....	245
6.4.2.	EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET EN TORNO AL CONCEPTO DE PAISAJE 248	
6.4.3.	LA RECEPCIÓN DE HEGEL EN ORTEGA Y GASSET.....	255
6.4.4.	LOS PAISAJES DE ORTEGA Y GASSET	267
6.4.5.	LA <i>PERCEPTURITIO</i> EN EL PENSAMIENTO DEL PAISAJE DE ORTEGA Y GASSET.	272
6.5.	LECTURA DE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE DE LIZARDI DESDE EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET	278
6.5.1.	EL PAISAJE: EL GRUPO META-HISTÓRICO, LA IDENTIDAD EN EL PAISAJE	280
6.5.2.	<i>PERCEPTURITIO</i> EN EL PAISAJE DE LIZARDI: DISTANCIA Y MOVIMIENTO	286
6.5.3.	EL PAISAJE DE LOS TRENES.....	292
6.5.4.	PAISAJE ENMARCADO	296
6.6.	EROTISMO Y PAISAJE.....	306
6.6.1.	SECULARIZACIÓN Y EROTISMO	306
6.6.2.	JARDÍN Y HUERTO EN LA OBRA DE LIZARDI	308
6.6.3.	<i>LOCUS AMOENUS</i>	316
6.6.4.	DEL EROTISMO AL ANTI-UTILITARISMO	326
6.6.5.	LA MIRADA DE SAN AGUSTÍN Y EL INTERIEUR BURGUEÉS.....	330
6.6.6.	LA TRASCENDENCIA COMO ANALOGÍA DE LA SUPERACIÓN DE LAS LIMITACIONES EN EL LÍMITE	338
6.7.	PARCIALMENTE IMAGINADO, PARCIALMENTE OBSERVADO.....	340
7.	CONCLUSIONES	350
7.1.	EL PAISAJE EN LA LITERATURA VASCA EN CONTEXTO	350
7.2.	EL PAISAJE DE DOMINGO AGUIRRE Y EL PAISAJE DE LIZARDI: UNA COMPARACIÓN	351
7.3.	DOMINGO AGUIRRE Y LIZARDI: DOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN <i>IN SITU</i>	354
7.4.	MIRADA UTILITARIA, MIRADA DE DELEITACIÓN ESTÉTICA	357
7.5.	PAISAJE DETENIDO, PAISAJE EN MOVIMIENTO	360
7.6.	DOS MODELOS DE JARDINES. EL JARDÍN COMO SINÉCDOQUE	364
8.	BIBLIOGRAFÍA.....	368

AGRADECIMIENTOS.

El proceso de realización de esta Tesis Doctoral no ha sido fácil. Han sido años de dudas, momentos de inactividad y duro trabajo, pero también de disfrutar la investigación como un aventurarse, de ir movido por una *percepturitia*, como dice Ortega y Gasset. Les debo mucho a él y a Xabier Lizardi por el vitalismo y la fe en el futuro que desprenden sus obras.

Querría agradecer a la EHU-UPV la ayuda en forma de financiación predoctoral en co-tutela con la UPPA (Université de Pau et des Pays de l'Adour) y al Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la EHU-UPV, por su ayuda para obtener licencias conducentes a la obtención del título doctor. Agradezco también las posibilidades de investigación que me ha proporcionado el grupo de investigación Laida Literatura eta Identitatea. No querría olvidarme de los ánimos que me han dado mis compañeras del Minor en Lengua Extranjera.

Agradezco la labor de mis directores, Jon Batti Kortazar Uriarte, por haber confiado en mi criterio y haber hecho la pesada labor de corrección, y Ur Apalategi Idirin, por su confianza y su apoyo emocional.

En el plano personal querría agradecer a mis amistades su apoyo psicológico y su cariño; también a mi grupo de rol y a Itziar.

Aita, Ama eta Jontxu, asko maite zaituztet eta asko eskertzen dut zuen laguntza, musu handi bat zeuentzat. Beste musu bat sendiari.

A mi compañera de vida y mi amor, Laura, por haberme escuchado, apoyado, ayudado y, sobre todo, por un proyecto de vida; por el futuro.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. ABSTRACT.

Esta Tesis Doctoral es un estudio de la representación del paisaje en la literatura vasca del primer tercio del siglo XX, con especial atención a la representación de la nación y la utilización del paisaje en el discurso nacionalista y proto-nacionalista. El corpus de análisis lo constituyen dos autores canónicos en la literatura vasca: Domingo Aguirre (1864-1920), representante del tradicionalismo, y José María Aguirre, Xabier Lizardi (1896-1933), ligado a la estética del modernismo. La investigación analiza el paisaje en los textos de los dos autores con el fin de establecer una comparación en sus modelos de representación del paisaje, atendiendo a la variación estética y a la variación de la utilización del paisaje para representar la nación.

Palabras clave: PAISAJE, LITERATURA, LITERATURA VASCA, TRADICIONALISMO, MODERNISMO, NACIÓN, NACIONALISMO, TERRITORIO, DOMINGO AGUIRRE, XABIER LIZARDI, ORTEGA Y GASSET.

The present PhD dissertation is a study of the landscape representations in Basque Literature during the first third of the XXth Century, with particular emphasis on the representations of nation and the use of landscape in the nationalist narrative. The literary corpus is formed by two authors that are part of the Basque canon: Domingo Aguirre (1864-1920), a representative of traditionalism, and José María Aguirre, Xabier Lizardi (1896-1933), linked to the aesthetics of modernism. The dissertation analyzes the landscape in the works of the aforementioned authors with the aim of comparing their models for landscape depiction, focusing on the aesthetic variation between both and the depiction of landscape as a means to represent the nation.

Keywords: LANDSCAPE, LITERATURE, BASQUE LITERATURE, TRADITIONALISM, MODERNISM, NATION, NATIONALISM, TERRITORY, DOMINGO AGUIRRE, XABIER LIZARDI, ORTEGA Y GASSET.

Doktorego Tesi hau XX. mendeko lehen hereneko euskal literaturaren paisaiaren irudikapenen analisisa da, nazioaren errepresentazioan eta diskurtso abertzalearen eta proto-abertzalearen paisaiaren erabileran arreta berezia jartzen dugula. Korpus literarioa euskal kanonaren bi autorek osatzen dute: Txomin Aguirrek (1864-1920), tradizionalismoaren ordezkari, eta José María Aguirrek, Xabier Lizardik (1896-1933), modernismoaren estetikari lotua. Tesiak paisaiaren errepresentazioak aztertzen ditu autoreen paisaia ereduak alderatuz eta eboluzio estetikoa zein nazioaren irudikapenak aintzat hartuz.

Gako-hitzak: PAISAIA, LITERATURA, EUSKAL LITERATURA, MODERNISMOA, TRADIZIONALISMOA, NAZIOA, ABERTZALETASUNA, LURRALDEA, TXOMIN AGUIRRE, XABIER LIZARDI, ORTEGA Y GASSET.

1.2. RESUMEN.

Esta investigación es un estudio de la representación del paisaje en la literatura vasca del primer tercio del siglo XX, con especial atención a la representación de la nación y la utilización del paisaje en el discurso nacionalista. La perspectiva con la que se aborda la investigación tratará de establecer el paisaje como un concepto diferenciado pero relacionado con el espacio y el lugar. Situamos el paisaje primordialmente como el objeto de estudio de la estética. Y desde la estética lo definiremos como construcción cultural –con un entendimiento de la cultura en su sentido amplio– partiendo de la historia del arte, pero atendiendo a disciplinas como la geografía, el estudio de la ideología, la filosofía o la relación del paisaje con la religión. Por tanto, si bien esta Tesis Doctoral se sitúa principalmente en la estética, pretende realizar un estudio del paisaje que atienda a las diversas capas de significado que encierra y para ello opta por una definición integradora, que tenga en cuenta la posibilidad de incorporar diversas teorías (aunque se excluirán las ciencias naturales) al tiempo que se aproxima al análisis de los textos literarios seleccionados haciendo uso de una metodología ecléctica.

Además de los campos de estudio que hemos mencionado, esta investigación se aproximará a la representación de la nación mediante el paisaje, entendiendo este como un elemento importante en el catálogo de elementos identitarios del nacionalismo, en este caso del nacionalismo vasco.

El corpus de análisis lo constituyen dos autores canónicos en la literatura vasca: Domingo Aguirre (1864-1920) y José María Aguirre, Xabier Lizardi¹ (1896-1933). En el caso de Domingo Aguirre, analizaremos sus novelas: *Auñemendiko Lorea* (1898), *Kresala* (1902-1905) y *Garoa* (1907-1912). Y en el caso de Xabier Lizardi, los textos escogidos para el análisis son *Biotz-begietan* (1932) y *Olerkiak* (1994). La selección del corpus responde al periodo histórico de los autores, ya que su figura como sus obras forman parte de la génesis de un sistema literario vasco, el periodo denominado *Euskal Pizkundea* o Renacimiento Vasco. Además, su obra literaria tiene un marcado componente paisajístico que se manifiesta a través de las descripciones de este, de la naturaleza, del entorno rural y de los discursos nacionales o proto-nacionales a través

¹ A partir de ahora y con el fin de evitar confusiones entre los apellidos de Domingo Aguirre y José María Aguirre, nos referiremos a este último por su seudónimo: Xabier Lizardi o Lizardi.

del uso del paisaje y del territorio en la narración. Por último, tanto Lizardi como Aguirre son representativos de las dos etapas que constituyen el Renacimiento Vasco a principios del siglo XX. En el caso de Aguirre, su literatura se sitúa a finales del siglo XIX y a principios del XX, en un contexto folclórico y postromántico (Kortazar, 2008, p.213). La literatura de Lizardi, por el contrario, es deudora de la estética de la modernidad y su etapa se contextualiza en una producción cultural que comprende la creación de certámenes literarios, producción crítica y una estrategia con el fin de impulsar la cultura vasca desde el grupo *Euskaltzaleak*.

Por tanto, esta investigación pretende analizar el paisaje en los textos de los dos autores con el fin de establecer una comparación en sus modelos de representación del paisaje, con especial atención a la variación estética y a la variación de la utilización del paisaje para representar la nación o de su empleo para discursos proto-nacionalistas y folclóricos o nacionalistas.

La Tesis Doctoral se organiza de la siguiente manera. Por una parte, un marco teórico que responde a tres funciones. En primer lugar se responde a la cuestión ¿qué es el paisaje y cómo se relaciona con conceptos como lugar o espacio? En segundo lugar, hemos resumido las teorías y metodologías relevantes para el estudio del paisaje que fundamentan la aproximación teórica de esta investigación al análisis del paisaje en las obras del corpus. Una vez realizado el compendio de teorías relevantes para nuestro análisis, el último paso consiste en establecer qué es el paisaje mediante una definición que sea lo suficientemente flexible como para aglutinar las teorías del paisaje que comprenden la reflexión estética, la ideología, la mirada del observador, el paisaje como geografía o el paisaje como lugar que refleja los cambios sociales.

El tercer capítulo, la metodología, responde a varias cuestiones fundamentales que afectan al diseño de la investigación. Se resumen en esta sección los objetivos de la investigación, las hipótesis, la metodología de análisis y la justificación de las obras del corpus. La metodología de análisis pretende describir el fin específico, dentro del análisis de los diversos significados del paisaje, que se utilizarán en las aproximaciones que se han incluido en el marco teórico para realizar el análisis de las representaciones del paisaje por parte de Aguirre y Lizardi.

El cuarto capítulo plantea una historia del paisaje en Europa, con el objetivo de proveer un marco histórico en el que contextualizar las representaciones del paisaje de las obras del corpus. Se atenderá tanto a la génesis del concepto como a las condiciones en las que surge y se realizará una historia de la representación del paisaje tratando de explicar las aportaciones de los diversos periodos históricos sobre los temas: mirar, pensar y representar el paisaje.

El análisis de los autores del corpus sigue un orden cronológico, de ahí que el primer capítulo del análisis literario corresponda a la obra de Domingo Aguirre, que engloba los siguientes aspectos: la mirada del paisaje, los antecedentes que funcionan como telón de fondo de la representación del paisaje de Aguirre, la identidad territorial en el origen del paisaje nacional vasco, la carga cristiana en la mirada que Aguirre utiliza para observar el paisaje, la naturalización de un paisaje cultural y económico (que legitima y naturaliza un orden foral que pertenece al pasado) y el cronotopo idílico de Bakhtin (1989), que en su análisis de los lugares de las novelas idílicas ofrece un marco de interpretación para leer la representación del paisaje como lugar de la comunidad y de los personajes que pueblan las novelas de Aguirre. El análisis, en varios puntos, es deudor de la investigación de Ann Bermingham (1987) de la pintura inglesa del XIX, y más específicamente de la estética de lo pintoresco como un estilo de representación de paisajes, que les confería un valor de eternidad en un momento de transformación profunda de la realidad del entorno rural. Entendemos que tras la Segunda Guerra Carlista²(1872-1876) se dan unas condiciones de transformación del campo vasco y un nuevo contexto social y económico al que Aguirre responde mediante su representación idílica del paisaje.

El segundo capítulo del análisis literario corresponde a la obra de Xabier Lizardi. El análisis se plantea como una lectura de sus representaciones del paisaje a través de la fenomenología y la estética de Ortega y Gasset. Como en el caso de Aguirre, consideramos que hay una serie de condiciones que generan las representaciones del paisaje y los discursos de tipo nacionalista asociados a él. Pretendemos responder a una cuestión planteada por Jon Kortazar sobre la obra de Lizardi y las posibles conexiones con el pensamiento de Ortega: “lo que aún no se ha

² Nos referimos a la guerra civil que tuvo lugar en España entre 1872 y 1876, también llamada Tercera Guerra Carlista.

señalado con justicia es el acercamiento de esa fórmula: En el corazón y en los ojos, *bihotz-begietan*, –que resulta ser una traducción de un verso de Leopardi– al objetivismo de Ortega y a la adscripción de este sistema a la poesía del primer Juan Ramón” (Kortazar, 1990, p.68). Además, tomando como referencia la investigación de Eduardo Martínez de Pisón (2012) sobre el paisaje español en la Generación del 98, analizaremos los paisajes en la poesía de Lizardi situándolo en la actividad del grupo *Euskaltzaleak*. El análisis se ocupará de los siguientes elementos: el Renacimiento Vasco, la influencia de la Generación del 98 en Lizardi, una introducción al pensamiento de Ortega y Gasset que sirva de método para la posterior lectura de los paisajes de Lizardi desde una perspectiva que se cimiente sobre la filosofía de Ortega, el erotismo y el paisaje en el marco de la estética modernista y la construcción del paisaje rural como contrapunto del paisaje urbano.

El último capítulo resume las conclusiones, fruto de la comparación de los dos modelos de representación del paisaje. Realizaremos la comparación en función de los elementos analizados y con especial atención a la representación de la nación en el paisaje.

1.3. CONTEXTUALIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

Esta Tesis Doctoral ha tomado como referencia dos marcos de investigación en lo relativo al paisaje.

Primeramente, los estudios sobre la representación del paisaje como elemento de formación de identidad o elemento del discurso nacional. En el ámbito internacional los estudios que hemos tomado como referencia corresponden a Raymond Williams, *The Country and the City* (1973) y Ann Bermingham *Landscape and Ideology* (1987). Ambos estudios realizan un análisis desde la perspectiva marxista, relacionando las representaciones del paisaje con la ideología. Williams elabora un estudio de las relaciones entre la imagen del campo y de la ciudad en la literatura inglesa, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Si bien Williams no atiende al paisaje nacional como

elemento central de su discurso, de su análisis podemos extraer la idealización del paisaje rural como imagen de Inglaterra. Por su parte, Bermingham realiza una investigación de la pintura pintoresca en la Inglaterra de XIX, para analizar la creación de la imagen del paisaje rural como imagen de la patria inglesa.

En el ámbito español, hemos tomado como referencia estudios sobre el pasaje en la literatura en el marco de la literatura española y gallega.

El trabajo de Eduardo Martínez de Pisón *Imagen del paisaje: la generación del 98 y Ortega y Gasset* (2012) ofrece un recorrido a través de escritores como Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Antonio Machado, Azorín y en especial Ramón Ortega y Gasset. El análisis de Martínez de Pisón revela patrones de representación del paisaje de la Generación del 98, que constituyen un repertorio discursivo de formas de ver y representar la nación española tras el desastre del 98.

María López Sáñez en *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio* (2008) plantea un análisis de la formación discursiva del paisaje en la literatura gallega, examinando la representación paisajística y la generación del discurso sobre el territorio en la obra de Rosalía de Castro y Ramón Otero Pedrayo. Su ensayo, fruto de una Tesis Doctoral, ha sido un referente para esta investigación.

Resulta difícil clasificar en el marco de los estudios literarios el trabajo de Joan Nogué, ex-director del Observatori del Paisatge de Catalunya, *Nacionalismo y territorio* (1998), ya que trata de las relaciones entre territorio, paisaje y nación desde la disciplina de la geografía. Sin embargo, debido a sus referencias al discurso del nacionalismo catalán, y por la especial atención que la presente Tesis Doctoral otorga al elemento de la nación en la representación del paisaje, consideramos oportuno contextualizarlo en el siguiente marco: estudios sobre el paisaje y la nación en el contexto español que tratan sobre las literaturas en las diversas lenguas del estado.

Sobre los estudios del paisaje en la literatura vasca pueden citarse los trabajos de Sebastián Gartzia³ *La novela costumbrista de Domingo Aguirre* (1993) y *Hamaika*

³ Sebastián Gartzia, también conocido como Sebastián García, es autor de *La novela costumbrista de Domingo Aguirre* (1993), donde firma como García, y *Hamaika euskal literato eta Jainkoa* (2016), donde firma como Gartzia. En adelante nos referiremos a él utilizando Sebastián Gartzia.

euskal literato eta Jainkoa (2016), en especial al primer volumen, que analiza el espacio de las novelas de Domingo Aguirre y su representación. Gartzia es el primer crítico en hablar sobre el encerramiento en el territorio vasco rural que Domingo Aguirre realiza progresivamente a lo largo de sus novelas. Sus hipótesis y su análisis del uso discursivo del espacio ha sido fundamental para la realización de esta Tesis. Del mismo modo reconocemos la labor de Karlos Otegi en su introducción teórica a la obra poética de Lizardi, *José María Aguirre, Lizardi Olerkiak* (1994), que describe el uso simbólico de la naturaleza en la poesía de Lizardi, desde los lugares del amor a la naturaleza cíclica. Jon Elordi y Kirmen Uribe, en *Lizardi eta erotismoa* (1996), también hacen un análisis de la relación entre la representación de la naturaleza y el erotismo en la poesía de Lizardi. Reconocemos, por tanto, la influencia de estas obras en nuestra investigación, sin embargo, ninguna de ellas pivota sobre el análisis de las representaciones del paisaje, más bien se centran en el espacio de la narración (en el caso de Gartzia) y en la representación de los lugares (en el caso de Otegi y de Uribe y Elordi). Tampoco plantean un estudio comparativo con respecto a los modelos de representación del paisaje.

Nuestra investigación se contextualiza en el siguiente marco: en un lugar aún por ocupar en lo relativo al análisis de las representaciones del paisaje en la literatura en euskera, con especial atención al elemento nacional que se plasma en una comparación de dos modelos que corresponden a dos autores canónicos, representantes de diferentes periodos de la historia de la literatura vasca. Dicho de otro modo, consideramos que no hay estudios de la literatura vasca donde predomine el elemento paisajístico, que presten especial atención a la representación de la nación mediante el paisaje y que se hayan realizado de forma diacrónica, atendiendo a la gradual formación de modelos de representación de paisajes a través de diversos periodos. Esta investigación pretende ser una aproximación a dicho campo de estudio.

2. MARCO TEÓRICO: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL PAISAJE.

En el presente capítulo trataremos de realizar una introducción al estudio del paisaje. Para ello es necesario definir la relación entre paisaje, espacio y lugar. Atenderemos también a la operación artística que opera en la representación del paisaje. Seguidamente, abordaremos el resumen de varias teorías culturales y antropológicas del paisaje con el fin de esclarecer la conexión entre la operación estética (convertir el espacio o el lugar en paisaje) y su relación con la historia del arte, el desarrollo de la mirada estética, la cultura y la geografía, la memoria, la ideología, el nacionalismo y la religión. Por último, tomando las diferentes aproximaciones teóricas a la cuestión del paisaje, intentaremos definir el paisaje desde un punto de vista que atienda a las disciplinas que hemos utilizado.

2.1. ESPACIO, LUGAR Y PAISAJE.

En esta sección pretendemos definir cómo se relaciona el paisaje con las dos grandes categorías que se ocupan del *topos*: lugar y espacio. El lugar y el espacio ocupan un espacio central en los análisis de Michel de Certeau (2000, 2007), Henri Lefebvre (2013) y David Harvey (2017). El paisaje casi no se menciona en estas obras y sin embargo ha sido objeto de análisis en el campo de la historia del arte (Clark (1971), Burckhardt (1992), Berque (2009), Maderuelo (2005)).

Michel de Certeau define espacio y tiempo en un esquema binario por el cual el lugar se define en función de la estabilidad y el espacio se define por la movilidad

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio".

En suma, *el espacio es un lugar practicado*. (2000, p.129)

Henri Lefebvre en *La producción del espacio*(2013) divide el espacio en tres categorías distintas: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido, que a su vez están conectadas, respectivamente, con tres tipos de prácticas espaciales:

(a) La práctica espacial, que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de competencia y un grado específico de performance.

(b) Las representaciones del espacio, que se vinculan a las relaciones de producción, al «orden» que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones «frontales».

(c) Los espacios de representación, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación). (2013, p.92)

De acuerdo a la definición del filósofo francés, podríamos situar el paisaje en la categoría de la representación. Y, sin embargo, cometeríamos un error por varias razones: la primera, porque Lefebvre habla de espacios, no de paisajes; la segunda, reduciríamos el paisaje a una reproducción estética libre de la reproducción ideológica.

Sin embargo, tampoco podemos negar que al observar el paisaje se observa un lugar o se observa un espacio, y en ocasiones ambos.

David Harvey, en su trabajo *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad* (2017), plantea una división de espacios en tres categorías que recuerda a la de Lefebvre. La primera, aludiendo a Newton y Descartes, es el espacio absoluto entendido independientemente de su relación con el tiempo: "desde un punto de vista social, el espacio absoluto es el espacio excluyente de la propiedad privada de la tierra y otras entidades delimitadas (...) Los espacios delimitados se pueden conceptualizar como receptáculos de poder" (2017, p.156). La segunda categoría es el espacio relativo ("el espacio de los procesos y el movimiento" (2017, p.157)), el autor, citando a Albert Einstein, describe un tipo de espacio imposible de entender desprovisto de elemento temporal, o dicho de otro modo, de elemento histórico. Para terminar, Harvey menciona el espacio relacional, recordando a Leibniz y a su crítica a Newton como pilar de un tipo de espacio que es imposible de comprender fuera de la materia y de los procesos y que es indivisible del tiempo (2017, pp.159-160). Este último espacio estaría representado por la relación del espacio con la identidad, los sueños, los procesos, etc.:

Existen ciertos temas, como el papel político de la memoria colectiva en los procesos urbanos, que sólo se pueden enfocar de ese modo (...) Si además planteo la cuestión de qué significan la basílica del Sacré-Coeur de París, la plaza de Tiananmén de Pekín o la "Zona Cero" de Manhattan, no puedo obtener una respuesta completa sin invocar relacionalidades. (2017, p.163)

W.J. Mitchell habla de la tríada compuesta por espacio, lugar y paisaje y explica que si un lugar es un topos específico, si el espacio es un lugar practicado y activado mediante el movimiento, la acción, la narrativa y los signos, el paisaje es ese espacio emplazado como una vista (2002, p.X), e ilustra su explicación mediante el siguiente ejemplo: "Central Park in New York City is thus located in a specific place on the earth; it is the site of innumerable activities and practices; and it is consumed (and was designed to be consumed) a series of picturesque tableaux or "landscapes" derived from European landscape painting" (2002, p.X). W.J. Mitchell elabora ese concepto del paisaje como una vista al decir que el paisaje podría considerarse como el primer

encuentro cognitivo con un lugar (añadimos que puede ser así siempre que el individuo pertenezca a una cultura que haya desarrollado la idea de paisaje) y una aprehensión de sus vectores espaciales. La intención de Mitchell, por tanto, es una triangulación de los tres conceptos para pensarlos de modo relacional:

Better, in my view, to begin (as Lefebvre insists) with a triangulation of the topic. This gesture may actually be a reflex of some fundamental process in cognitive mapping as such, a way of orienting ourselves in any perceptual or conceptual field whatsoever. Our "topic" (understood literally as place) then dictates a process of thinking space/place/landscape as a unified problem and a dialectical.(2002, p.XI)

En la presente investigación optamos por seguir el camino de Mitchell, una triangulación de los conceptos espacio, lugar y paisaje, que en lugar de tratar a cada una como una categoría aislada de las dos restantes, tenga en cuenta las relaciones y los solapamientos que se dan entre las tres categorías. En resumen, en lugar de delimitar nuestro objeto de estudio únicamente al paisaje, nuestro análisis se guiará por la idea de Mitchell por la cual el paisaje puede ser el primer encuentro cognitivo de un individuo con un espacio y con un lugar. Al examinar el paisaje, por tanto, hablaremos también de lugares y espacio.

2.1.1. EL PENSAMIENTO PAISAJERO Y LA CULTURA PAISAJÍSTICA.

Augustin Berque provee un marco para entender la evolución del concepto de paisaje sujeta a la evolución del pensamiento y a los cambios sociales y culturales. Reproducimos aquí un pasaje del autor que ya hemos citado en el marco teórico:

El concepto de paisaje no ha existido siempre ni en todas partes. Por supuesto, todas las sociedades tienen un entorno, que perciben a través de la vista y del resto de los sentidos, pero lo que ven no es necesariamente paisaje. Toda cultura posee sus propios términos para expresar esta relación con el medio, y sin un esfuerzo de interpretación hermenéutico en sentido estricto estos términos resultan incomprensibles de una cultura a otra. Pues designan, en efecto, una realidad imposible de imaginar si no es en los términos específicos de una determinada cultura. Los hombres de la Edad

Media, por ejemplo, no habrían entendido por qué en el Renacimiento habría que inventar la palabra «paisaje». Aquí hay algo más que una cuestión de vocabulario; es una cuestión de concepción del mundo. Por ello, entender el modo en que las civilizaciones sin paisaje ven su mundo es para nosotros tan difícil como para ellas imaginar qué es el paisaje. (1997, p.12)

Concluimos de la cita que no todas las culturas conciben el concepto del paisaje, dicho de otro modo: ver el lugar o el espacio no es lo mismo que admirar el paisaje. Repetimos, por tanto, una de las ideas de la sección anterior: el paisaje no es sinónimo de lugar ni es sinónimo de espacio. La segunda conclusión a extraer del pensamiento de Berque es que el concepto del paisaje –y como consecuencia, la representación del paisaje – está estrechamente ligada a la cultura y a su evolución–. Puede deducirse de ahí la dimensión cultural del paisaje.

Si el paisaje como concepto tiene una raíz cultural y el entendimiento de la representación de los paisajes requiere una comprensión de las culturas que originan dichos paisajes, la pregunta que se hace Berque es: ¿qué constituye un pensamiento del paisaje? Como respuesta, Berque cita la subida al Mount Ventoux de Petrarca, y la posterior reflexión del poeta italiano sobre San Agustín, como ejemplos de la forma en que el paisaje suscita pensamiento (2009, p.17). Pero citando a Berque: “que exista el paisaje –que se mira, que se represente– no es en sí mismo prueba de que haya pensamiento paisajero” (2009, p.19). De ahí que el autor propone el siguiente estándar para determinar si una cultura tiene un pensamiento del paisaje:

- a) una literatura oral que cante la belleza de los lugares,
- b) jardines de recreo,
- c) una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas,
- d) pinturas que representen el entorno,
- e) una o varias palabras para decir “paisaje”,
- f) una reflexión explícita sobre el paisaje. (2009, p.60)

Por tanto, Augustin Berque liga la cultura y el pensamiento del paisaje de una cultura a la producción estética, arquitectónica y a la reflexión artística. Tomaremos esta manera de entender el paisaje (ligado al pensamiento y ligado a la cultura) como

una de las definiciones que nos permitirá abordar el estudio del paisaje en las representaciones del corpus.

2.1.1. EL PAISAJE, UNA ARTEALIZACIÓN.

Al igual que Berque, Alain Roger plantea el paisaje como un constructo cultural (2013, p.11) que no puede entenderse sin comprender, precisamente, su génesis cultural. El autor rechaza reducir el paisaje a la geografía o a su realidad física, y rechaza también la reducción del paisaje a la metafísica, a una operación trascendente que explica el paisaje. Roger sitúa su teoría del paisaje a medio camino:

Si el paisaje no es inmanente, ni trascendente, ¿cuál es su origen? Humano y artístico, ésta es mi respuesta. El arte constituye el verdadero mediador, el meta' de la metamorfosis, el meta' de la metafísica paisajística. La percepción, histórica y cultural, de todos nuestros paisajes –campo, montaña, mar, desierto, etc.– no requiere ninguna intervención mística (como si descendiera del cielo) o misteriosa (como si subiera del suelo); se opera según eso que yo llamo, retomando una palabra de Montaigne, una 'artealización'. (2013, p.14)

La artealización es el concepto que Roger utiliza para explicar dos fenómenos. En primer lugar, la mediación artística por la que una observación se convierte en arte mediante la representación y, en segundo lugar, la conversión del país en paisaje. No en vano, Roger se sitúa en un marco delimitado por Levi Strauss que define la relación entre arte y naturaleza de la siguiente manera: “constituye, en el más alto grado, esta toma de posesión de la naturaleza por medio de la cultura” (Strauss, citado en Roger, 2013, p.17).

Comenzaremos por definir la artealización que de acuerdo a Roger opera en la representación del paisaje. Para ello, Roger aborda primeramente la cuestión de la mirada, medio y lugar de la metamorfosis que opera en la representación: “Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada

momento, modelar nuestra experiencia, perceptiva o no” (2013, p.20). A partir de ahí establece dos modelos de artealización: *in situ* e *in visu*, que operan por medio de la mirada y en la mirada, respectivamente.

El modelo *in situ* consiste en inscribir en el objeto de arte el código estético. Roger utiliza el ejemplo de un cuerpo desnudo: “se trata de esas técnicas consideradas arcaicas, bien conocidas por los etnólogos; pinturas faciales, tatuajes (...) que pretenden transforme a la mujer en obra de arte ambulante (...) barniz sobre la naturaleza” (2013, p.22). El modelo *in visu*, por el contrario, es definido por el autor como una sofisticación:

Consiste en elaborar modelos autónomos: pictóricos, escultóricos, fotográficos, etc. que se incluyen bajo el concepto genérico de Desnudo, por oposición a desnudez. Pero en adelante se requiere un intermediario, el de la mirada, que debe impregnarse de estos modelos culturales para artealizar a distancia y, literalmente, embellecer por medio del acto perceptivo. (2013, p.22)

Pasamos ahora a la segunda artealización, esa por la cual un país se convierte en paisaje. Roger afirma que “un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del paisaje”, y compara la dualidad desnudez/un desnudo el homólogo país/paisaje, apuntando a la diferencia entre objeto y objeto del arte, representación estética. Añade que un país sólo puede convertirse en paisaje bajo la condición de paisaje y esto ha de hacerse de acuerdo con las dos modalidades, transformación mediante la representación (*in situ*) y relación con modelos estéticos (*in visu*) (2013, p.23).

Roger concluye con una reflexión acerca de la mirada como lugar y medio de la transformación con un doble rechazo a la metafísica como forma de explicar que el espíritu no habita en el paisaje sino en nuestra mirada, donde operan los modelos *in situ* e *in visu*:

Esos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si frecuentan esos lugares es porque habitan en nuestra mirada y, si habitan nuestra mirada es porque nos vienen del arte. El espíritu que respira aquí e ‘inspira’ estos sitios no es otro que el del arte, que, por medio de nuestra mirada, artealiza el país en paisaje. (2013, p.26)

2.1.2. EL PAISAJE: HISTORIA DE LA PINTURA, HISTORIA DE LA MIRADA E HISTORIA DE LA CULTURA.

Hasta ahora nos hemos centrado en Berque y en Roger para situar el paisaje en la cultura, como elemento ligado a la cultura para entender su desarrollo y su transformación estética, artealización. En la presente sección ahondaremos en esa línea de pensamiento, centrándonos en la relación entre paisaje y arte pictórico. Javier Maderuelo, en su *El Paisaje, Génesis de un concepto* (2005), recuerda al lector que el paisaje es un término surgido para designar un género pictórico, “ámbito en el cual la palabra cobra sentido (2005, p.9)

A mediados del siglo XX, el historiador del arte Kenneth Clark planteó en *Landscape and Art* (1971) un recorrido por el cual la historia del paisaje sigue las etapas de la pintura europea. En su planteamiento Clark analiza los cambios en la representación del paisaje en relación a hechos históricos, relacionando la historia del arte con diversos elementos; por ejemplo, al unir la pintura flamenca con la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), con corrientes religiosas (el catolicismo y el protestantismo), o con la historia del pensamiento (Burke, Kant y lo sublime). Es posible inferir que Clark sitúa el paisaje como un concepto cultural. Pero el autor va más allá, en la introducción a su obra declaralo siguiente: “La pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza. Su desarrollo y evolución desde la Edad Media forma parte de un ciclo en que el espíritu humano trató una vez más de establecer la armonía con el mundo que lo rodeaba” (1971, p.13). Dicho de otro modo, el paisaje es lo que determina nuestro entendimiento de la naturaleza.

Sin embargo, la obra de Javier Maderuelo plantea un problema central en los estudios del paisaje: la imposibilidad de definir el paisaje de modo conciso y universal. Existe una oposición entre la visión positivista de las ciencias naturales y la visión subjetiva de las artes, y en palabras de Maderuelo tampoco las ciencias humanas o la geografía son capaces, por mucho que asuman posiciones intermedias respecto a las ciencias naturales y el arte, de ofrecer una definición del paisaje (2005, p.9). Además,

de acuerdo a Maderuelo, un problema que subyace es que las definiciones del paisaje pueden estar instrumentalizadas por demandas sociales, económicas o políticas (2005, p.10)

De ahí que la metodología de Maderuelo se distancie de la de Kenneth Clark para considerar el paisaje algo más que un género pictórico: una idea cultural. En consecuencia, Maderuelo, para entender el paisaje y plantear un recorrido de la historia del paisaje, considera necesario mirar más allá del género pictórico y de lo que pudo afectarlo: “ir más allá de las pautas, métodos y periodizaciones propios de la historiografía del arte, para intentar realizar un estudio sobre una parte de la “historia de la cultura”, utilizando la clara diferenciación que hacen historiadores como Peter Burke o Michael Baxandall entre “historia del arte” e “historia de la cultura”” (2005, p.11). Su investigación se extiende a los campos de la literatura, la jardinería, la cartografía, la agricultura, la religión y la filosofía, bajo la premisa de que dichos campos permiten entender el paisaje no como una serie de elementos cuantificables o un ente objetual, sino “una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada” (2005, p.11).

Así, Maderuelo introduce, como lo hace Alain Roger, un elemento complementario al paisaje: la mirada. Por tanto, de acuerdo a estos autores, para entender el paisaje es necesario mirar más allá de la estética o de la historia del arte, e incluso de los elementos culturales que influyen en las etapas de la representación del paisaje, y examinar la mirada para obtener:

Una historia del esfuerzo de aprendizaje visual y de la evolución en las interpretaciones que el hombre ha tenido que experimentar a lo largo de muchos siglos para comprender el mundo que le rodea, superando los tabes de la mitología y la religión hasta llegar a entender y representar empírica y gnoseológicamente el entorno en el que habita. La comprensión del mundo como paisaje, como entidad de disfrute intelectual, aparece así como una meta que tuvo un largo periplo que recorrer unida a otras experiencias culturales. El análisis y el conocimiento de estas otras experiencias son necesarios porque ayudan a la comprensión del concepto pleno de paisaje. (2005, p.12)

Como Roger, Maderuelo también asume las condiciones de Berque para trazar un recorrido de la mirada, teniendo en cuenta que se necesita una palabra para que un concepto exista, así como una creación artística que tenga como principal intención representar el paisaje sin servir como escenario para una historia o sin que sea una descripción topográfica. Identifica el cumplimiento de esta condición en Carel van Mander, quién en 1604, en una historia de la pintura, habla de Gillis van Coninxloo como “hacedor de paisajes”, para lo cual acuña el término “landschap” en holandés, y en la obra *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* (1603) de Hendrik Goltzius (2005, p.14). Pero añade que no sólo se trata de los dos hitos, sino que hay una serie de experiencias, un desarrollo, que confluyen en los hitos de van Mander y Goltzius para que en la Europa del siglo XVII, pueda hablarse de paisaje (2005, p.14).

2.1.3. PAISAJE Y MEMORIA.

En su introducción al volumen *Landscape and Memory* (1995), Simon Schama desarrolla su concepción del paisaje como concepto cultural y su metodología de indagación histórica (como si se tratara de una excavación) en el paisaje y su pasado.

Como Berque y Roger, Schama sitúa al paisaje en el campo cultural:

If a child's vision of nature can already be loaded with complicating memories, myths, and meanings, how much more elaborately wrought is the frame through which our adult eyes survey the landscape. For although we are accustomed to separate nature and human perception into two realms, they are, in fact, indivisible. Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock. Objectively, of course, the various ecosystems that sustain life on the planet proceed independently of human agency, just as they operated before the hectic ascendancy of Homo sapient. But it is also true that it is difficult to think of a single such natural system that has not, for better or worse, been substantially modified by human culture. Nor is this simply the work of the industrial centuries. It has been happening since the days of ancient Mesopotamia. It is coeval with writing, with the entirety of our social existence. And it is this irreversibly modified world, from the polar caps to the equatorial forests, that is all the nature we have. (1995, p.7)

El párrafo citado da varias pistas sobre el modo en el que Schama define el paisaje. Primero, el paisaje está cargado de símbolos, memoria y mitos. Segundo, la naturaleza y la percepción humana son indivisibles, por tanto, el paisaje es un producto de la mente humana. Respecto a ello cita a René Magritte⁴ para decir que es la cultura lo que media entre lo que observamos en el entorno y percibimos como un paisaje bello. Sin embargo, Schama hace en este punto una consideración que Berque, Roger, Maderuelo o Clark no hacen: que el paisaje es humano porque es producto de la percepción humana, pero está igualmente compuesto de estratos de memoria como lo está de estratos de rocas. Añade que el desarrollo de los ecosistemas no puede separarse de su relación con los humanos. Esta es la diferencia con los otros autores que hemos citado en esta sección: Schama sitúa al paisaje en el lugar de la cultura porque el paisaje es indivisible de la percepción y está cargado de mitos y memoria, pero también porque en un paso previo a la percepción los paisajes son indivisibles de la huella que el *homo sapiens* ha dejado en ellos⁵. Schama habla de una dimensión del paisaje, del ecosistema, que si bien puede ser ajeno a la cultura, en tanto que no está ligado a la percepción no puede entenderse sin la cultura, sin la transformación humana. Por tanto, el paisaje es algo más que estética, pero lo que escapa a la estética también está relacionado con la cultura.

En su *Landscape and Memory* Schama analiza casos de paisajes que no sólo condensan varios estratos de mitos, sino que son fruto de la transformación humana; destacaremos dos. El primero nos da cierta noción sobre la dimensión cultural y literaria del concepto de paisaje que tiene Schama. Al explicar la etimología de “landscape”, al hablar de la importación holandesa de la palabra, recuerda al lector que su raíz germánica “landschaft” significaba una unidad de ocupación, al igual que un objeto bello para la representación, y que por tanto, era de esperar que en Holanda, en un momento en el que la ingeniería estaba transformando el territorio mediante la construcción de canales, se crease una palabra y una cultura que condensase tanto la

⁴ "This is how we see the world," René Magritte argued in a 1938 lecture explaining his version of *La Condition humaine* (color illus. 2) in which a painting has been superimposed over the view it depicts so that the two are continuous and indistinguishable. "We see it as being outside ourselves even though it is only a mental representation of what we experience on the inside." What lies beyond the windowpane of our apprehension, says Magritte, needs a design before we can properly discern its form, let alone derive pleasure from its perception. And it is culture, convention, and cognition that makes that design; that invests a retinal impression with the quality we experience as beauty" (1995, p.12).

⁵El autor afirma: "Instead of assuming the mutually exclusive character of Western culture and nature, I want to suggest the strength of the links that have bound them together" (1995, p.14).

idea de la representación como la transformación del territorio (1995, p.10). El segundo ejemplo es el que ayuda al autor para negar un concepto de paisaje sin percepción humana: Yosemite, símbolo nacional americano e idealización de lo salvaje. Pero como nos recuerda Schama, lo salvaje no se encuentra a sí mismo, ni se nombra a sí mismo, es el resultado de la necesidad moderna del jardín natural y de la intervención humana en forma de leyes del congreso y una serie de discursos y representaciones con el fin de sacralizarlo (1995, pp.7-8).

La metodología de Schama para analizar el paisaje asume que la tradición paisajística occidental es el producto de una cultura compartida, una tradición compuesta por mitos, memoria y obsesiones (1995, p.14), una manera de mirar y descubrir las capas culturales en el paisaje, que puede pensarse como una excavación, o, como un palimpsesto: “An excavation below our conventional sight-level to recover the veins of myth and memory that lie beneath the surface” (1995, p.14). Para ello, el autor opta por una manera de mirar que atienda a la historia, con preferencia por lo local sobre lo universal, debido a que no todas las culturas abrazan los mitos relacionados con el paisaje de igual modo, ni los paisajes y mitos se asocian de la misma manera en todos los países. Con todo, Schama identifica dos constantes en su estudio al respecto de los mitos y la memoria contenidos en el paisaje, su prevalencia y su capacidad de dar forma a instituciones en las que tomamos parte, por ejemplo, la identidad nacional:

National identity, to take just the most obvious example, would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated, and enriched as a home land (...) And landscapes can be self-consciously designed to express the virtues of a particular political or social community. (1995, p.15)

2.1.4. PAISAJE CULTURAL.

El concepto de paisaje cultural, acuñado por John Brinckerhoff Jackson, ofrece una serie de paralelismos respecto a la metodología de Schama. Por otro lado, el desarrollo del marco metodológico del paisaje en el que se sitúa esta Tesis nos sitúa

ahora más alejados de la operación puramente estética, la artealización de Roger, y de la historia del arte, campo predilecto de estudio de Berque o Clark. Entendemos el paisaje como una operación estética y la metodología que desarrollaremos será en mayor medida un análisis estético. Pero en el espectro de las ciencias que se ocupan del paisaje, comenzando por la estética, pasando por las ciencias humanas y terminando en las ciencias naturales, abrimos ahora el campo de estudio para considerar conceptos y aproximaciones al paisaje que comprendan un sentido más amplio de la cultura, de acuerdo a Brinckerhoff Jackson y su interpretación del paisaje como cultura.

Joan Nogué describe la posición de Brinckerhoff Jackson de este modo en el prólogo a *Descubriendo el paisaje autóctono* (Brinckerhoff Jackson, 2010):

Jackson parte de la base de que el paisaje es la encarnación de una cultura, de sus valores y de sus aspiraciones, pero su concepción del mismo no es esencialista, ni mucho menos estereotipada. Se diría que más bien huye de la belleza paisajística arquetípica y que ni lo pintoresco ni lo sublime le atraen tanto como lo cotidiano, lo utilitario, lo vernáculo en el sentido de autóctono y propio, no en el sentido de tradicional (...) se interesa por la historicidad del paisaje y por cómo fenómenos como los descritos por él mismo o por Venturi se insertan en un determinado proceso histórico de configuración de un paisaje que es, por definición, cultural, social, político incluso. (Nogué, 2010, p.14)

En su intento de situar el paisaje como humano, como algo cultural en el sentido de la transformación humana sobre el territorio y alejado de trascendentalismos y abstracciones estéticas, Jackson hace dos afirmaciones. La primera afecta al estudio estético que planteamos aquí y se relaciona con la necesidad de acudir a las fuentes primarias del paisaje, al paisaje en sí, en lugar de centrar los estudios del paisaje en textos o en representaciones artísticas⁶ (2010, p.22). La segunda afecta a la realidad del

⁶ “No estoy seguro de que los estudios sobre el paisaje inevitablemente exijan las investigaciones técnicas que se emplean en otras disciplinas. La insistencia en el empleo de fuentes primarias en estudios del paisaje significaría, al menos en teoría, que las fuentes primarias serían el propio paisaje y que la investigación supondría el desarrollo de una forma de mirar el mundo físico (...) En lugar de ello, las pilas de libros de la biblioteca se han convertido en el escenario de acción, la experiencia literaria indirecta sustituye a la experiencia de la realidad, y el producto, lo más a menudo, es una exquisitez literaria, impecablemente documentada, que se ocupa de algún remoto personaje, de algún remoto acontecimiento, de la *percepción* que alguien tiene sobre el paisaje, y que interesa fundamentalmente a

paisaje, y Brinckerhoff Jackson apuesta por un entendimiento empírico del concepto, alejado de abstracciones: “No deberíamos emplear la palabra *paisaje* para describir nuestro mundo privado, nuestro microcosmos privado, y por una sencilla razón: un paisaje es una realidad compartida concreta y tridimensional” (2010, p.33). Por tanto, inscribe la definición del paisaje en lo humano:

La fórmula *landscape* “como una composición de espacios hechos por el hombre sobre el terreno” es más significativa de lo que parece a primera vista, pues, aunque no nos proporcione una definición, es reveladora del origen del concepto. Dice que un paisaje no es un elemento natural del entorno, sino un espacio *sintético*, un sistema, hecho por el hombre, de espacios superpuestos sobre la faz del terreno, que no funciona y evoluciona de acuerdo con las leyes naturales, sino que sirve a una comunidad –pues el carácter colectivo del paisaje es algo sobre lo que todas las generaciones y todos los puntos de vista están de acuerdo (...) formularemos una nueva definición de *paisaje*: una composición de espacios hechos o modificados por el hombre que sirvan de infraestructura o *bagaje* para nuestra existencia colectiva; y si *bagaje* parece inapropiadamente modesto deberíamos recordar que en nuestro moderno uso de la palabra significa lo que pone de relieve no sólo nuestra identidad y presencia, sino también nuestra historia”. (2010, pp.38-39)

2.1.5. PAISAJE E IDEOLOGÍA.

Raymond Williams, en su *The Country and the City* (1973), ofrece un recorrido de las representaciones de lo rural y lo metropolitano en la literatura inglesa. Es relevante tener en cuenta el estudio de Raymond Williams porque pese a que su trabajo no sea un estudio del paisaje, su revisión de la representación de lo rural y lo metropolitano guarda una relación temática muy estrecha con un estudio del paisaje. Pero también porque su análisis tiene puntos en común con lo que los autores citados en esta sección entienden como un estudio del paisaje: un análisis que atiende a la

otros historiadores. Sólo muy raramente se vislumbra algo de la historia del paisaje en sí, cómo se formó, cómo ha cambiado y quién fue quien lo cambió, e incluso más raramente las investigaciones sobre el paisaje dan lugar a algún tipo de especulación sobre la naturaleza del paisaje americano” (2010, p.22).

dimensión estética de lo observado y del observador; que analiza la prevalencia de modelos artísticos, mitos y memoria en el paisaje, y que además, asume que el paisaje es fundamentalmente cultura debido a que refleja los cambios que la humanidad ha impuesto sobre el territorio.

Desde una posición marxista, Williams asume que la historia de lo que conocemos como el campo y la ciudad es el producto del modelo de producción capitalista: “Its abstracted economic drives, its fundamental priorities in social relations, its criteria of growth and of profit and loss, have over several centuries altered our country and created our kinds of city. In its final forms of imperialism it has altered our world” (1973, p.302)⁷. Añade el autor que además de los cambios en el paisaje, el capitalismo también es responsable de nuestra forma de ver, de haber servido como reactivo y haber alterado los discursos y mitos relacionados con el campo y la ciudad: “But it is not only that the specific histories of country and city, and of their immediate interrelations, have been determined, in Britain, by capitalism. It is that the total character of what we know as modern society has been similarly determined” (1973, p.295).

De ahí que el estudio de Williams admita que el campo y la ciudad son realidades históricas sujetas a la variación, por sí mismas y en lo tocante a su relación. Sin embargo, las ideas relacionadas con la metrópoli y lo rural han retenido su fuerza a través de diversos periodos, fuerza que solo se iguala por la variabilidad social e histórica de estas dos ideas. La tentación, de acuerdo a Williams, sería reducir dichos conceptos a símbolos o arquetipos; que parte precisamente de su persistencia en el tiempo y a través de cambios históricos (1973, p.289). Sin embargo, es precisamente su variabilidad, su mutación, lo que ha dotado de persistencia la idea de lo rural y la idea de lo urbano. Por tanto, el primer objetivo, según Williams, es examinar la

⁷ El autor aclara lo siguiente sobre su estudio y los cambios acaecidos antes de la preeminencia del modelo capitalista: “Some of the earliest and most remarkable environmental effects, negative as well as positive, followed from agricultural practice: making land fertile but also, in places, overgrazing it to a desert; clearing good land but also, in places, with the felling of trees, destroying it or creating erosion. Some of these uses preceded any capitalist order, but the capitalist mode of production is still, in world history, the most effective and powerful agency for all these kinds of physical and social transformation” (1973, p.293).

relación entre los cambios históricos y los cambios en las ideas de rural y urbano que logren explicar su permanencia: “we have to be able to explain, in related terms, both the persistence and the historicity of concepts” (1973, p.289).

Indagar en la historicidad de ambos conceptos significa para Williams ir más allá que revelar los significados que pudieran tener el campo y la ciudad en un tiempo concreto o revelar las contradicciones y/o las funciones ideológicas de los discursos que se generan en torno a los conceptos. Williams identifica la necesidad de trazar de manera histórica y crítica las formas que pudieron tomar estas ideas y atender a los cruzamientos con ideas asociadas (1973, p.290)⁸. Del mismo modo, es relevante examinar los significados que obtienen estas ideas a la luz de las relaciones de clase, de producción o de trabajo rural:

Clearly ideas of the country and the city have specific contents and histories, but just as clearly, at times, they are forms of isolation and identification of more general processes. People have often said 'the city' when they meant capitalism or bureaucracy or centralised power, while the country', as we have seen, has at times meant everything from independence to deprivation, and from the powers of an active imagination to a form of release from consciousness. At every point we need to put these ideas to the historical realities: at times to be confirmed, at times denied. (1973, p.291)

Por último, debemos aclarar que si bien el objeto de estudio de Williams es la literatura inglesa, el autor justifica su validez para examinar las ideas de lo rural y lo metropolitano en los corpus de otras literaturas nacionales. Primero, porque justifica su corpus desde un punto de vista relacionado con las condiciones del desarrollo del capitalismo: “the English experience is especially significant, in that one of the decisive transformations, in the relations, between country and city occurred there very early and with a thoroughness which is still in some ways unapproached (...) the English experience remains not only symptomatic but in some ways diagnostic” (1973, p.2). Segundo, porque aludiendo a la fase imperial del capitalismo, Williams

⁸“To answer these questions we need to trace, historically and critically, the various forms of the ideas. But it is useful, also, to stop at certain points and take particular cross-sections: to ask not only what is happening, in a period, to ideas of the country and the city, but also with what other ideas, in a more general structure, such ideas are associated. For example we have to notice the regular sixteenth- and seventeenth-century association of ideas of the city with money and law; the eighteenth-century association with wealth and luxury; the persistent association, reaching a climax in the late eighteenth and nineteenth centuries, with the mob and the masses; the nineteenth and twentieth-century association with mobility and isolation” (1973, p.290).

argumenta que las transformaciones que vivió el campo inglés y las consiguiente re-significaciones de las ideas del campo y la ciudad son ejemplos de un proceso, la industrialización y la devaluación de la economía agraria, a escala global: “The very fact that the historical process, in some of its main features, is now effectively international, means that we have more than material for interesting comparisons. We are touching, and know that we are touching, forms of a general crisis” (1973, p.292).

El análisis de Williams supone un avance o una superación de la lectura del paisaje que pudieron realizar autores como Kenneth Clark, ya que Williams propone descifrar las causas históricas e ideológicas del paisaje, así como sus re-significaciones y variaciones en relación con elementos como clase, trabajo, posesión o transformación económica. W. J. T. Mitchell define así el viraje metodológico que supuso la obra de Williams en la introducción a la segunda edición del volumen *Landscape and Power* (2002):

It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed. The study of landscape has gone through two major shifts in this century: the first (associated with modernism) attempted to read the history of landscape primarily on the basis of a history of landscape painting, and to narrativize that history as a progressive movement toward purification of the visual field; the second (associated with postmodernism) tended to decenter the role of painting and pure formal visibility in favor of a semiotic and hermeneutic approach that treated landscape as an allegory of psychological or ideological themes. I call the first approach contemplative because its aim is the evacuation of verbal, narrative, or historical elements and the presentation of an image designed for transcendental consciousness—whether a “transparent eyeball,” an experience of “presence,” or an “innocent eye.” The second strategy is interpretative and is exemplified in attempts to decode landscape as a body of determinate signs. It is clear that landscapes can be deciphered as textual systems. Natural features such as trees, stones, water, animals, and dwellings can be read as symbols in religious, psychological, or political allegories. (p.1)

En la misma línea, Ann Bermingham, en su *Landscape and Ideology* (1987), critica la supuesta objetividad de la academia que evita la interpretación de la dimensión ideológica de la representación del paisaje, revelando estos textos como

ideológicos en tanto el análisis de la historia del arte que se limita a relatar las diversas fases de la representación se posiciona fuera de la historia y de la ideología:

The weakness of most art-historical overviews of English landscape painting is that they assume a position of historical neutrality and objectivity that limits them to researching and retelling familiar events without ever interpreting them. Such "objectivity" is a myth that enforces the very cultural values it presumes to stand outside of. It is a myth that enslaves art historians to "data" and allows the supposed objective presentation of them to go unquestioned; it falsely sets the art-historical method outside history and outside ideology. Because art history is an ideological process of interpretation, I outline here both my method and its theoretical assumptions and concerns. (p.2)

Con todo, Bermingham también asume que una aproximación sociohistórica al paisaje corre el riesgo de atender a demasiados elementos, formales, estéticos, políticos y económicos, y además ha de tener en cuenta los cambios de paradigma en cualquiera de los campos. Otro problema que puede devenir de aplicar esta perspectiva es no atender a las contradicciones que pueden darse entre arte e ideología (1987, p.3).

Dejando de lado los posibles puntos débiles de una metodología que pretende interpretar el elemento ideológico en el paisaje, Bermingham describe la ideología como la relación entre diferentes aparatos que van desde lo económico a lo artístico. La autora cita a Louis Althusser cuando dice que en la ideología, en su reproducción imaginaria de las relaciones imaginarias del individuo hacia los medios de producción, la ideología describe las relaciones de la superestructura legal e individual con la base económica (1987, p.3). De ahí que el estudio de la ideología puede revelar las relaciones de las superestructuras y su relación con la base. Seguidamente, Bermingham propone que existe una ideología del paisaje y que en la Inglaterra del XVII y del XVIII tomó la forma de unos valores sociales a los que la pintura dio forma. En palabras de Bermingham:

Rustic landscape painting is ideological in that it presents an illusionary account of the real landscape while alluding to the actual conditions existing in it. Hence although it neither reflects nor directly mirrors reality, the rustic landscape does not altogether dispense with it. Discovering the meaning of its illusionary representation

requires interpreting the painted image: not only its content (the particular class view it inscribes) but also the way this content expresses itself and makes itself intelligible –the way it performs in the larger semiotic field. For the relationship of a particular class to the means production is embedded not only in what is represented but also in the social code or system of representation itself. (1987, p.3)

Con respecto a desentrañar la ilusión de lo que se presenta como el paisaje real, y sin embargo, constituye un paisaje ilusorio, Bermingham apela a la interpretación semántica de lo representado y de la forma en la que se representa en relación a un campo semiótico más amplio que el que puede contener una obra en particular (1987, p.4). En ocasiones, eso implica atender a los silencios ideológicos, a lo que no se representa o se da por hecho (1987, p.5), pero principalmente la autora nombra el análisis semiológico de Roland Barthes y su análisis de la naturalización de los códigos fundamentales del realismo burgués, que Bermingham sitúa tras su interpretación del significado del valor social asignado a la naturaleza y a lo natural durante el periodo del cercamiento en Inglaterra (1987, p.5).

Mitchell coincide con el planteamiento de Ann Bermingham y en la introducción a *Landscape and Power* plantea una metodología para estudiar el paisaje que lo concibe como un objeto de estudio que no sólo se reduce a ser interpretado, sino que funciona como un instrumento de poder cultural al posibilitar la naturalización de relaciones sociales. Mitchell aboga por una metodología híbrida, que tenga en cuenta la historia del paisaje en el arte, que trate al paisaje como alegoría para descubrir sus significados, pero, sobre todo, analice el modo en el que el paisaje y los discursos sobre el paisaje naturalizan las prácticas sociales en relación a la historia de las personas que habitan en el paisaje⁹ (2002, p.2). Porque para Mitchell, el paisaje es un medio dinámico, entre el lugar que habitamos y un concepto que escapa a categorías

⁹En relación a esto, el autor añade: “A more comprehensive model that would ask not just what landscape “is” or “means” but what it “does”, how it works as a cultural practice. Landscape, we suggest doesn’t merely signify or symbolize power relations; it is an instrument of cultural power (...) Landscape as a cultural medium thus has a double role with respect to something like ideology: it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpellating its beholder in some more or less determinate relation to its givenness as sight and site. (...) An account of landscape understood in this way therefore cannot be content simply to displace the illegible visuality of the modernist paradigm in favor of a readable allegory; it has to trace the process by which landscape effaces its own readability and naturalizes itself and must understand that process in relation to what might be called “the natural histories” of its own beholders” (2002, p.2).

fijas de interpretación (lo sublime o lo pintoresco) para ser un elemento de valor, de apropiación visual o de formación de identidad:

The basic argument of these essays is that landscape is a dynamic medium, in which we "live and move and have our being," but also a medium that is itself in motion from one place or time to another. In contrast to the usual treatment of landscape aesthetics in terms of fixed genres (sublime, beautiful, picturesque, pastoral), fixed media (literature, painting, photography), or fixed places treated as objects for visual contemplation or interpretation, the essays in this collection examine the way landscape circulates as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity. (2002, p.2)

Del mismo modo, Bermingham se refiere a su metodología como ecléctica, debido a que el estudio de la ideología requiere tener en cuenta el periodo histórico de las representaciones del paisaje y los mecanismos culturales en los que las realidades sociales y económicas se inscriben:

I see the eclecticism of my research as its strength, for a topic as all-embracing as ideology and art requires the consideration not only of the historical period and its forms of representation but also of the cultural mechanisms whereby social and economic realities become inscribed in a medium intrinsically different from that of "lived experience." Constructing an art-historical account of the meaning and significance of landscape means addressing all the ways it has been seen, recorded, represented, explained, understood, appreciated, and valued. This process has importance for the present historical moment. (1987, p.4)

2.1.6. PAISAJE, NACIONALISMO Y TERRITORIO.

Si como dicen Williams, Bermingham y Mitchell el paisaje puede contener elementos ideológicos y al mismo tiempo ser un elemento que genera ideología al naturalizarla y al ser valor de cambio en la formación de discursos ideológicos, el siguiente paso en esta dinámica consiste en el paisaje como contenedor de discursos nacionalistas y un valor de cambio en la formación del discurso nacional. En *Nacionalismo y territorio* (1998), Nogué parte de la premisa que el nacionalismo es

una forma territorial de ideología que redefine y politiza el espacio, tratándolo como histórico y distintivo (p.38). A partir de una apropiación del tiempo y del lugar los nacionalismos “construyen una geografía y una historia alternativas. En este sentido, la noción de “territorio nacional” se halla en la base de todo nacionalismo (...) Los movimientos nacionalistas expresan sus reivindicaciones en términos territoriales” (1998, p.38). El uso del territorio sirve para fines unificadores, para clasificar a los habitantes de un territorio en base a su pertenencia al territorio por encima de otras categorías como la clase, lo que constituye en palabras de Nogué “una estrategia geográfica” (1998, p.39). De ahí que Nogué aboga por un entendimiento del nacionalismo desde el ángulo geográfico, ya que es el lugar (y leemos lugar como paisaje, ya que Nogué incluye la categoría del paisaje en su estudio) donde se materializan las categorías sociales:

El papel desempeñado por el lugar es esencial en la estructuración de la expresión nacionalista, porque la fuerza y la capacidad de atracción del nacionalismo, en tanto que una forma de práctica política, varía precisamente en función de su capacidad de respuesta a las necesidades del lugar. En este sentido, los nacionalismos podrían llegar a interpretarse como una respuesta política condicionada por el entorno local. (1998, p.39)

Desde aquí el autor propone una mirada al paisaje y al territorio que atienda al valor de ambos en los discursos nacionalistas y que tenga en cuenta sus funciones como su valor cambiante bajo la variación de los discursos nacionales a través de la historia. Su análisis comprende los elementos siguientes: los límites y las fronteras; las divisiones territoriales; el paisaje y la simbología nacionalista; el *volksgeist* y el determinismo ambiental; y los recursos naturales, el ecologismo y el nacionalismo.

Respecto a las primeras categorías, límites, fronteras y divisiones territoriales, Nogué afirma que el límite del territorio dota de individualidad geográfica al estado, lo que es utilizado para fundamentar la identidad nacional: “La frontera es la delimitación física y simbólica más palpable de lo que podíamos denominar el espacio de producción y de reproducción de la identidad nacional, aún sin incorporación de ciertos territorios que quedan en otras naciones” (1998, p.51). El autor explora la relación entre territorialidad, lengua e irredentismo incorporando la cuestión sociolingüística y apunta al hecho de que las afinidades de tipo cultural o lingüístico

entre los territorios justifican, para los nacionalismos, su unidad política, pero el irredentismo siempre es una dinámica territorial de ambición nacional “hacia fuera” (1998, p.58). En torno a las divisiones territoriales, separaciones comarcales que el estado plantea en su propio territorio, Nogué afirma que el estado se hace visible mediante estas divisiones, que forman parte de una estrategia política¹⁰ y que suponen, al mismo tiempo, un punto conflictivo para los nacionalismos subestatales (1998, p.66).

En su estudio del paisaje, Nogué parte de un entendimiento cultural del paisaje¹¹ para afirmar que las experiencias y aspiraciones de los ciudadanos de una nación se convierten en símbolos de carácter nacionalista, que se sirve de ellos para crear “una verdadera retahíla de lugares de identificación colectiva, entendiendo aquí por lugar una zona limitada, una porción del espacio concreta cargada de simbología que actúa como centro transmisor de mensajes culturales” (1998, p.68). Con todo, Nogué entiende, como Williams o Bermingham, que los paisajes, al igual que los discursos nacionales, están sujetos a la variación, como es el caso de la montaña catalana en la “Renaixença” o el brezal danés tras las guerras napoleónicas, ejemplos que utiliza Nogué para explicar que los paisajes pueden convertirse en símbolos mediante la acción política, a través de discursos que los doten de significado o la legislación que los proteja (1998, pp.69, 72). En este sentido, Nogué aboga por una metodología de estudio de los paisajes nacionales que atienda a la cultura, a la política y al territorio, ya que las características culturales son esenciales para entender cómo se manifiestan los nacionalismos (1998, p.77). El autor afirma que la elevación de un paisaje a paisaje nacional requiere hacer del paisaje un estereotipo: “Una vez establecido, difundido y confirmado como tal paisaje estereotipo, cualquier crítica o discusión sobre su esencia o razón de ser será impecablemente rechazada por los guardianes de la identidad nacional” (1998, p.72). Nogué analiza la creación de estos paisajes en relación a la evocación del pasado nacional, elemento de los discursos nacionalistas, para concluir que los paisajes nacionales son frecuentemente receptáculos del pasado nacional en el presente y que la lógica a la que son sometidos es sinecdocal, en tanto que un paisaje

¹⁰“Según Robert David Sack (1986) la territorialidad no es innata al ser humano, es una estrategia para controlar los recursos de un lugar. Puede o puede no ser utilizada. La gracia está en descubrir en qué condiciones y por qué se utiliza esta estrategia. Según esta interpretación la territorialidad humana sería pues la expresión geográfica del poder, tanto a escala social como individual” (Nogué, 1998, p.61).

¹¹ “El término paisaje es, en realidad, el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza: nuestro paisaje es, en gran medida, un paisaje cultural, un producto social” (1998, p.68).

nacional se convierte tanto en receptáculo del tiempo de la nación (su pasado) como en representante de la totalidad del territorio (en tanto que como símbolo viene a representar su totalidad).

El territorio nacional se convierte, por lo tanto, en algo más que una simple área geográfica más o menos delimitada. Se convierte en el territorio histórico', único, distintivo, con una identidad ligada a la memoria y una memoria encadenada a la tierra. La historia nacionaliza un trozo de tierra e imbuye de contenido mítico y de sentimientos sagrados a sus elementos geográficos más característicos. El territorio se convierte así en el receptáculo de una conciencia compartida colectivamente. Es la tierra-madre, la homeland en lengua inglesa y la heimat en alemán. Dicha homeland es venerada y honrada más allá de los demás símbolos de la jerarquía nacionalista como símbolo por excelencia de la identidad colectiva y de la identificación nacional. (1998, p.74)

Estaríamos aquí ante una extrapolación de sentimientos desde un microámbito geográfico conocido por experiencia directa (la homeland, la heimat) a un macroámbito geográfico (la totalidad del territorio nacional) que no se conoce por experiencia directa, sino a través de otras vías. (1998, p.75)

Para concluir con el análisis de Nogué, prestaremos atención al modo en el que relaciona el *volksgeist* y el ecologismo. En su lectura de la forma en la que se estructura el discurso nacional respecto al territorio, Nogué plantea atender al determinismo ambiental y a la caracterización geográfica de la nación (1998, p.87). Sobre la ecología y los recursos naturales, el geógrafo catalán atiende a cómo la riqueza natural forma parte del discurso nacionalista, así, el descubrimiento de dicha riqueza podría servir como material para la formación de un discurso cohesionador, y a su vez, la degradación de la naturaleza suele aparecer en los relatos nacionales como una agresión a la esencia de la nación (1998, p.89).

Anne Marie-Thiesse explica en *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX* (2010) la formación de los paisajes nacionales de una forma análoga a la utilizada por Nogué: en relación al territorio. Desde una aproximación cultural al paisaje y teniendo en cuenta los postulados de Williams con respecto de que la tierra que se trabaja raramente es un paisaje (1971, citado en Thiesse, 2010, p.187),

Thiesse aborda el estudio del paisaje desde una metodología que aúna la representación pictórica y la representación literaria para abordar la formación de los paisajes estereotípicos y las costumbres rústicas asociadas a ellas (en el género rústico):

Los paisajes nacionales derivan muy a menudo de uno de estos modelos por adaptación y añadidura de elementos significantes. El trabajo de elaboración del paisaje nacional, en resumen, es obra colectiva llevada a cabo tanto por los poetas y escritores como por los pintores: la descripción paisajística ocupa un buen lugar en la literatura del siglo XIX. Todos escogen en los recursos naturales, y según una estética coherente, vistas cargadas de sentido y portadoras de sentimiento. ¿Pero cómo se determina precisamente el paisaje que sea compendio y emblema de la nación? ¿Cómo escoger entre montaña y llanura, lago o ribera, bosque o landa, sabiendo que numerosos países poseen la gama completa o parcial? A menudo es un principio de diferenciación el que se aplica. Así, el paisaje nacional noruego no es ni valle ni bosque sino que toma la forma del fiordo inmaculado de nieve, cuyo color y verticalidad contrastan fuertemente con las verdes praderas del antiguo poseedor danés y los no menos verdes bosques del nuevo poseedor sueco. (2010, p.189)

El análisis de Thiesse también tiene en cuenta el ejemplo opuesto, el paisaje nacional creado a partir de la acumulación de paisajes. Es el caso de Francia:

En el siglo XIX, aparece una concepción de la especificidad francesa basada en la variedad de recursos naturales del país: Francia, por su diversidad, puede enorgullecerse de ser una especie de compendio ideal de Europa, en el que se encuentra todo lo que en otras partes no existe más que separadamente (...) La concepción de Francia como síntesis armoniosa de la diversidad europea llegará a ser, bajo la Tercera República, un topos universitario y político. Esta representación de Francia como síntesis de la diversidad tiene un corolario enunciado vigorosa y repetidamente: Francia, alianza armoniosa de los contrastes, por excelencia es tierra de la moderación". Traducción pasajera: un pequeño valle herboso ligeramente ondulado en tiempo dulce, bajo un cielo sereno pero sin luz agobiante, árboles que no hacen bosque, una aldea en la lejanía. (2010, pp.190-91)

En conclusión, para analizar la forma en la que la representación del paisaje reproduce el discurso nacionalista, es necesario mirar cómo se reflejan los símbolos y

los discursos nacionalistas, pero también debemos atender al modo en el que el paisaje es reflejo de las políticas territoriales y al proceso por el cual un paisaje particular se convierte en paisaje nacional.

2.1.7. EL PAISAJE Y LA FILOSOFÍA.

Desde la filosofía se han planteado diversas aproximaciones al paisaje. En la sección titulada “Lo sublime, una nueva categoría estética” se han detallado las aportaciones de Burke y Kant a la estética que versa sobre lo bello y lo sublime. Asimismo, las obras de Lefebvre y Harvey, citadas en la sección ESPACIO, LUGAR Y PAISAJE se consideran aportaciones filosóficas al estudio del espacio desde la tradición marxista. Joachim Ritter (1997) y Jean Marc Bessé (2010), por ejemplo, son autores que se sitúan entre la estética y la metafísica en su aproximación al paisaje.

Pero hemos elegido el trabajo de Ortega y Gasset como representante del estudio del paisaje desde la filosofía por razones que tienen que ver a la cercanía temporal y geográfica a Xabier Lizardi, porque su fenomenología dota de una importancia capital al lugar y al paisaje, porque su pensamiento sobre la geografía y la Historia de Hegel se relacionan con el paisaje y las naciones, y porque tanto su pensamiento como su estética sirven como marco de análisis de los paisajes literarios. En el capítulo que concierne a Xabier Lizardi hemos planteado una lectura de su poesía desde el pensamiento y estética de Ortega.

Por ahora nos limitaremos a señalar que el pensamiento de Ortega, como se plasma en *Meditaciones del Quijote* de 1914, plantea una vuelta a lo inmediato, una fenomenología que da relevancia a la circunstancia que rodea a la persona que condiciona su entendimiento del universo: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo (...) “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea” (1966a, pp.321-322). Siguiendo esta idea, en *¿Qué es filosofía?*, publicado en 1957, Ortega desarrolla la relación entre la existencia de la persona y mundo como consecuencia de la correlación entre pensar el mundo y que el mundo sea pensado por el sujeto: “si existe el pensamiento existen, *ipso facto*,

yo que pienso y el mundo en que pienso –y existe el no con el otro, sin posible separación” (1983a, pp.402-403) –. Debido a las numerosas reflexiones de Ortega en relación al paisaje, y debido al trabajo de la crítica, sabemos que donde Ortega menciona la circunstancia o el mundo podemos leer paisaje. De ahí que deduzcamos que su pensamiento no sólo puede aplicarse al estudio del paisaje, sino que está en gran medida unido al paisaje, en tanto que se refiere a él y porque conceptualmente su pensamiento y su fenomenología es indisoluble de su circunstancia: se piensa desde el paisaje.

Adicionalmente, en los artículos “*La Filosofía de la historia de Hegel y la historiología*”, publicados en 1928, “En el centenario de Hegel”, publicado en 1931, y en sus apuntes recogidos en *Hegel: notas de trabajo* (2007) editado por Domingo Hernández Sánchez, Ortega critica el determinismo geográfico y el determinismo histórico de Hegel, que lleva al filósofo español a desarrollar su pensamiento sobre la relación entre los paisajes y las naciones:

Si nos atenemos, pues, al rigor de los hechos, lo que importa comprender es *por qué* un pueblo que se desplaza se detiene de pronto y se adscribe a un paisaje (...) hay que acabar por reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y el estilo de su paisaje. Por eso se fija aquél en este: porque le gusta. Para mí, pues, existe una relación simbólica entre nación y territorio. Los pueblos emigran en busca de su paisaje afín, que en el secreto fondo de su alma les ha sido prometido por Dios. La tierra prometida es el paisaje prometido. (1965b, pp.113-114)

Por último, estimamos necesaria una aproximación a la estética de Ortega y sus escritos que tratan sobre el paisaje. Así, realizaremos un estudio de la mirada del filósofo que atienda a elementos como la “*percepturatio*” (el deseo de ver nuevos paisajes), la mirada anti-utilitaria y en movimiento en contraposición a la mirada utilitaria y extática, la mirada determinada por el tacto (con no pocas reverberaciones eróticas), la mirada extática y la mirada sobre el paisaje de Castilla, generadora de un discurso que aúna paisaje y discurso nacional.

2.1.8. PAISAJE Y RELIGIÓN.

En la sección titulada PAISAJE Y CRISTIANISMO, perteneciente al marco teórico, hemos establecido un recorrido a través de diversos expertos en el arte del paisaje en relación a la influencia que el cristianismo tuvo en el desarrollo de la idea del paisaje en Europa. Ahora nos concentraremos en describir una serie de metodologías y elementos para examinar la relación entre paisaje y cristianismo. Por tanto, citaremos de los mismos expertos, puesto que sus trabajos al respecto de la historia del arte sirven también como metodología para el análisis de las obras del corpus.

Esta sección toma el testigo del análisis del paisaje en relación a la cultura y a la ideología (el nacionalismo). Consideramos el cristianismo como un eje que vertebra tanto el discurso literario de Domingo Aguirre como el de Xabier Lizardi, y, en consecuencia, apuntamos, primeramente, a identificar ciertos aspectos del pensamiento cristiano en relación con la representación de la naturaleza y lo sensorial; en segundo lugar, centraremos nuestros esfuerzos en resumir los puntos más relevantes del análisis de la subida al Mount Ventoux de Petrarca (en 1336) por parte Javier Maderuelo (2005), ya que dicho análisis constituye un ejemplo de la lectura del paisaje en relación con el pensamiento cristiano; y en última instancia, nos referiremos al análisis de los lugares monásticos y lugares liminales por parte de Philip Sheldrake (2011).

Respecto al pensamiento cristiano, nos referimos al “paisaje de los símbolos” que menciona Clark, o al “esquematismo simbólico” que menciona Maderuelo (2006, p.75), por el cual la representación de la naturaleza en el arte pictórico de la Edad Media era visto en tensión con la idea de la divinidad: “Si las ideas son divinas y las sensaciones viles, nuestra expresión de las apariencias debe ser simbólica en la medida de lo posible, y la naturaleza, que percibimos a través de nuestros sentidos, se convierte en positiva fuente de pecado” (1971, pp.14-15). Recordamos las palabras de Burckhardt cuando comenta que el esquematismo simbólico suscitó un pensamiento cristiano proclive a “ver el rostro de los más falsos demonios en las montañas y manantiales, los lagos y los bosques” (1999, p.163). No analizamos obras del Medievo en nuestro corpus, pero prestamos atención a manifestaciones residuales de este esquematismo simbólico en lo que respecta a las representaciones del paisaje y de la naturaleza, atendiendo a la relación entre la exuberancia y lo demoniaco, a las

descripciones del paisaje que se centran en la fe y en las representaciones de los lugares de culto, que por ser espacios cerrados implican dejar de representar el paisaje.

Con respecto al segundo punto, el análisis de la ascensión al Mount Ventoux de Petrarca, tomaremos como eje la investigación de Maderuelo que revela una tensión entre el deleite de los sentidos provocado por el paisaje y la representación del paisaje y la necesidad de dotar la subida al monte de un carácter metafórico¹², a ser leído en clave de fe. Maderuelo indica que en sus textos, Petrarca se muestra preocupado por la representación del paisaje sin una función religiosa en artistas como Giotto: “Lo que preocupa a Petrarca es la representación de unas imágenes que carecen de una moralidad explícitamente religiosa, en una palabra, le perturba la incipiente aparición del paisaje en la pintura” (2005, p.90). Lo que desea Petrarca es mostrar las verdades de la religión¹³. La lectura de Petrarca de la obra de San Agustín una vez en la cumbre y la interpretación que hace Maderuelo de la carga simbólica e ideológica de la cita del santo, también marcan el camino a seguir en la interpretación de los paisajes que contienen alegorías de fe o sirven al discurso cristiano. Citaremos de nuevo el pasaje de Petrarca (y de San Agustín):

“Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos”. Me quedé atónito, lo confieso; a mi hermano, que estaba ansioso por oír algo más, le rogué que no me molestara y cerré el libro, irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales, cuando hacía tiempo que debería haber aprendido incluso de los filósofos paganos que «nada es admirable excepto el alma, junto a cuya grandeza nada es grande». Entonces, pensando que ya había visto bastante aquel monte, volví hacia mí mismo los ojos interiores y desde aquel momento no hubo quien me oyera hablar hasta que llegamos abajo; bastante trabajo —trabajo silencioso— me habían traído aquellas palabras. (Petrarca, 2019)

Repetimos, la tensión a la que apunta Maderuelo en la representación del paisaje de Petrarca, que nos servirá de guía para el análisis de las obras del corpus, es

¹² Al respecto de las descripciones de Petrarca a lo largo del texto en el que detalla su subida dice Maderuelo lo siguiente: “No tienen el sentido literal de narrar una experiencia física en el territorio, sino que cobran todo su auténtico significado en una interpretación de carácter metafórico” (2005, p.84).

¹³ “Para la doctrina de la Iglesia medieval lo que importa no es mostrar el mundo sino “*mostrare res gestas*”, es decir, narrar los hechos memorables de la religión y de la virtud” (Maderuelo, 2005, p.88).

la tensión entre la representación estética del paisaje y la metáfora religiosa, que guarda relación con la tensión entre la representación de lo sensorial y el esquematismo simbólico.

Además, examinaremos la representación de paisajes por parte de Philip Sheldrake en su artículo “Garden, City, or Wilderness? Landscape and Destiny in the Christian imagination” (2011), que apunta a los lugares liminales en la literatura monástica cristiana, porque estos espacios refuerzan la idea de que lo divino se encuentra en el borde de la cultura (2011, p.184). Partiendo de esa idea, examinaremos las representaciones de los paisajes que contengan lugares monásticos (lugares recónditos en la naturaleza que tengan una función de exaltación de la fe) o los espacios liminales que sirvan como escenario de lucha entre las fuerzas divinas y la demoníacas o lugares donde se pone a prueba la fe de aquellos que van a admirar esos paisajes.

2.1.9. EL PAISAJE: UNA SÍNTESIS.

Las diferentes teorías y metodologías de análisis del paisaje, así como las diferentes aproximaciones al concepto desde la estética, la historia del arte o la geografía que hemos resumido en esta sección nos emplazan a una pregunta aún sin contestar: ¿Qué es el paisaje? La respuesta a la cuestión implica saber dónde se encuentra el paisaje en el espectro que comienza en las ciencias naturales, pasa por la geografía y la antropología y termina en la estética. Adicionalmente, la teoría del paisaje es vasta en producción, lo que dificulta la tarea de proveer una definición del concepto que sea breve y concreta. Como consecuencia, en lugar de intentar definir qué es el paisaje, en esta sección delimitaremos el marco de las teorías donde situaremos nuestra aproximación al paisaje.

Nuestro marco de estudio del paisaje toma como primera aproximación la historia del arte y sus estudios sobre la representación del paisaje (el trabajo de Kenneth Clark o Maderuelo, por ejemplo) y las reflexiones en torno al desarrollo de la mirada al paisaje y el concepto en sí (Maderuelo o Berque). Desde la estética, y desde

el marco que provee Roger, entendemos que el paisaje es fruto de la artealización, de una operación que convierte lo observado en un objeto artístico que a su vez se inscribe en dos mediaciones: la mediación *in situ*, la que decide en el momento qué y bajo qué forma se convierte en paisaje, y el modelo *in visu*, que es una reproducción de modelos de representación del paisaje –el hecho de plasmar la tradición estética en la operación artística–. Más allá de la estética, también entendemos que el paisaje es un concepto geográfico, algo empírico, como dice Brinckerhoff Jackson, fruto del desarrollo de las sociedades y de su huella en la naturaleza. Del mismo modo comprendemos que los paisajes y sus representaciones son depositarios de la memoria de las sociedades como nos indica Schama.

Una vez tomado el camino que liga el paisaje con la cultura, el siguiente consiste en preguntarse cuáles son los preceptos ideológicos tras las representaciones del paisaje, sus variaciones, y los discursos en torno al paisaje (como nos indican Williams, Bermingham o Mitchell). Seguidamente, incorporamos la posibilidad que indican Nogué, Thiesse, Williams y Bermingham: al igual que el paisaje es depositario de ideología, también puede ser un elemento en la formación nacional, tanto en la vertiente geográfica del paisaje (el paisaje como sinécdoque del territorio) como en la vertiente estética (el paisaje como símbolo nacional). Desde la filosofía atenderemos a las siguientes cuestiones: ¿Qué significa encontrarse en el paisaje? ¿Qué esconde el paisaje en relación a la estética de la limitación que menciona Ortega? Por último, no podemos negar la influencia del cristianismo en el (tardío) desarrollo de la idea del paisaje y atender a las relaciones entre paisaje y religión.

Martínez de Pisón, en *Miradas sobre el paisaje* (2009), provee una síntesis de los aspectos del paisaje, que nos satisface por proximidad a nuestro marco teórico. Porque desde la geografía, el autor se aproxima a la relación entre paisaje y espacio, pasando por admitir que el paisaje guarda una estrecha relación con la mirada: “Pero el paisaje, además de su configuración geográfica, en parte precisión y en parte discurso, es sobre todo desprendimiento, una mirada desinteresada que lo observa como un espacio en el que se han acumulado los tiempos y como un tiempo donde se han sucedido espacios”(2009, p.14). Además, el autor afirma que el paisaje es tanto la configuración morfológica de un espacio como sus contenidos culturales: es un lugar y su imagen (2009, pp.35-36).

En el libro que citamos, Martínez de Pisón hace gala de una capacidad de síntesis de las diversas teorías sobre el paisaje, así como de las posibilidades de entender el paisaje desde diversos puntos de vista:

El “paisaje” surge de ese trato a tal entorno, con una carga de contenidos, ideas, imágenes y valores que le llevan a adquirir una entidad que no se concede al contacto exclusivo con el territorio. Por ello todo paisaje debe ser entendido como un hecho cultural: incluso un espacio natural como un bosque no sólo es un conjunto de árboles, sino un conjunto de símbolos. Todo paisaje es, pues también una idea, sus interpretaciones y representaciones elaboradas por la cultura. Entre éstas, primero, las más conocidas, son las que incluso inician su plasmación como objeto, las que se refieren a su belleza estética y a la calidad de sus componentes. En segundo lugar, hacen referencia a su profundidad moral, al significado benefactor de la capacidad educativa de su relación directa. En tercer lugar, se establecen en un entendimiento científico es decir, en la objetivación y racionalización metódicas –como formas e imágenes territoriales, como conformaciones concretas del mundo y como representaciones e imágenes sociales de ese mundo. En cuarto lugar, se insertan en el manejo del territorio, en la misma formación de los nudos de acción, de problemas y de críticas medioambientales y territoriales. Los paisajes, como consecuencia de este legado de conjunto, reflejan o contienen, por un lado, significativas señas de identidad de los pueblos que los habitan y, por otro, son las formalizaciones ambientales, los volúmenes y rostros de los lugares. (2009, p.63)

Hemos optado por el resumen que plantea Martínez de Pisón porque aún las diversas lecturas a las que se presta el paisaje(territorio, cultura, ideas, estética, moral, sociedad, identidad, etc.), en lugar de delimitar los límites del paisaje o de definir con exactitud el concepto. Dado que esta es una investigación que analiza las representaciones de los paisajes en la literatura vasca, incluimos un último apunte del autor sobre la relación del paisaje con la literatura:

El paisaje, sin duda alguna, reside en una configuración objetiva, pero ésta morfología se hace sólo completa, en un uso integrador del término, con la «mirada» — científica, vivencial, literaria, pictórica...— que lo encuadra, da dimensión y perspectiva, otorga valores y cualidades, etc. No es sólo, pues, una cuestión de percepción individual o social, es que el paisaje final tiene un ingrediente de creación humana que no está incluso impreso en el lugar, sino en libros, en grabados, colgado en

museos, pero que revierte sobre el lugar cualificándolo. El paisaje completo, como escribe Marías, “lleva dentro los ojos del hombre. (2009, p.39)

Entendemos que el autor trasciende la lectura del paisaje como cultura para afirmar que la cultura escrita, la literatura, es también paisaje y que en su relación con la mirada y el pensamiento transforma la percepción del paisaje. Por tanto, nuestra investigación examinará las representaciones del paisaje en los autores del corpus y también atenderá a la creación de modelos de representación, a modelos *in visu* como diría Roger (2013), creación de paisajes estereotípicos y modelos artísticos que se perpetúan en la historia de la literatura vasca.

2.2. NACIONALISMO Y NACIÓN.

En la presente sección pretendemos realizar un breve recorrido a través de distintos teóricos e historiadores para definir el concepto nacionalismo y establecer nuestro marco de análisis al respecto de dicho concepto. Esta investigación ha sido planteada, primordialmente, como un análisis del paisaje en los textos de Domingo Aguirre y Xabier Lizardi. Pero hay dos razones que motivan una atención especial al elemento de la nación y la reproducción del discurso nacionalista en las representaciones del paisaje. En primer lugar, el hecho de que tanto los paisajes de Aguirre como los de Lizardi contienen elementos de discursos proto-nacionales o nacionales. En segundo lugar, porque los textos de los autores se encuentran en la génesis de un sistema literario vasco, el periodo denominado *Euskal Pizkundea* o Renacimiento Vasco. Y, en tercer lugar, porque los autores son contemporáneos de diferentes personajes de relevancia para el nacionalismo vasco, Aguirre de Sabino Arana (1865-1903) y Lizardi de José Ariztimuño, Aitzol (1896-1936).

2.2.1. NACIONALISMO, NACIÓN Y LA CUESTIÓN DEL TERRITORIO.

Como modo de aproximación al nacionalismo hemos tomado en cuenta la aportación de Iosif Stalin, Ernst Gellner y Eric Hobsbawm que entienden el nacionalismo como un aparato ideológico, definiéndolo como un artificio que pretende la congruencia entre unidad política y nacional (Hobsbawm 2013, p.17).

Para Stalin la nación es “una comunidad estable, históricamente constituida, de idioma, territorio, vida económica y formación psíquica que se traduce en una comunidad de cultura”. (1973, p.15). En ese sentido, Stalin mira a los condicionantes que forman la nación, pero la arroga la necesidad de territorio para que haya nación, y lo deja claro en su crítica a Otto Bauer, que identificaba la nación como una unidad de destino: “Bauer, al identificar la nación con el carácter nacional, separa la nación del terreno en que se asienta y la convierte en una especie de fuerza invisible, que se basta a sí misma. El resultado no es una nación viva y real, sino algo místico, imperceptible y de ultratumba” (citado en Stalin, 1973, p.19). Gellner también refuta su carácter esencial: “no es algo natural, no está en el corazón de los hombres y tampoco está inscrito en las condiciones previas de la vida social en general; tales aseveraciones son una falsedad que la doctrina nacionalista ha conseguido hacer pasar por evidencia” (1988, p.162).

Hobsbawm se muestra de acuerdo con este punto y citando a Gellner, apunta a que las naciones son un mito producto del nacionalismo, que las crea o las destruye, por tanto, advierte que el análisis ha de tener en cuenta que el nacionalismo antecede a la nación (2013, p.17). Tras dejar claro el orden de los productos y la naturaleza artificiosa del pensamiento nacionalista, Hobsbawm mantiene que los nacionalismos han de estudiarse en relación a los procesos y elementos históricos que intervienen en su creación y que los condicionan:

“La cuestión nacional”, como la llamaban los marxistas de antaño, se encuentra situada en el punto de intersección de la política, la tecnología y la transformación social. Las naciones existen no sólo en función de determinada clase de estado territorial o de la aspiración a crearlo (...) sino también en el contexto de determinada etapa del desarrollo tecnológico y económico. La mayoría de los estudiosos de hoy estarán de acuerdo en que las lenguas nacionales estándar, ya sean habladas o escritas, no pueden aparecer como tales antes de la imprenta, la alfabetización de las masas y, por ende, su escolarización. Por consiguiente, las naciones y los fenómenos asociados con ellas

deben analizarse en términos de las condiciones y los requisitos políticos, técnicos, administrativos, económicos y de otro tipo. (2013, p.18)

Para nuestra investigación es de interés el hecho de que Hobsbawm introduzca la condición de aspiración a crear un estado territorial para añadirla a la condición sine qua non de territorio que Stalin le atribuye a la nación. Por otro lado el análisis de los elementos relacionados con las naciones como son los requisitos económicos, políticos o de alfabetización de masas lleva a Hobsbawm a decir que los nacionalismos son “fenómenos duales”, que se construyen desde arriba pero requieren examinar los anhelos y los deseos de la ciudadanía que participa en el fenómeno (2013, p.18). Además, las identificaciones nacionales pueden variar con el tiempo y pueden coexistir con identificaciones de otras clases. De esta forma Hobsbawm detalla su genealogía (deudora del trabajo de Miroslav Hroch) en tres fases del nacionalismo en Europa:

En la Europa decimonónica, para la cual fue creada, la fase A era puramente cultural, literaria y folclórica, y no tenía ninguna implicación política, o siquiera nacional, determinada (...) En la fase B encontramos un conjunto de precursores y militantes de «la idea nacional» y los comienzos de campañas políticas a favor de esta idea (...) En mi propio caso, en el presente libro me ocupo más de la fase C, cuando y no antes-los programas nacionalistas obtienen el apoyo de las masas, o al menos parte del apoyo de las masas que los nacionalistas siempre afirman que representan. La transición de la fase B a la fase C es evidentemente un momento crucial en la cronología de los movimientos nacionales. A veces, como en Irlanda, ocurre antes de la creación de un estado nacional; probablemente es mucho más frecuente que ocurra después, como consecuencia de dicha creación. A veces, como en el llamado Tercer Mundo, no ocurre ni siquiera entonces. (2013, p.20)

Al respecto de la cuestión de territorio, y en especial en lo relativo a la falta de territorio y el anhelo a controlarlo desde la nación, no podemos aceptar la propuesta de Stalin en tanto que el nacionalismo vasco, que estudiaremos a través de las representaciones del paisaje de los autores del corpus, es un nacionalismo subestatal que durante gran parte de su existencia no ha controlado el territorio que anhela. Es necesario tener en cuenta que el irredentismo es un elemento de relevancia para el nacionalismo vasco en relación al territorio de Navarra y el País Vasco-Francés (*Iparralde*). Esta investigación se guía por la investigación de Joan Nogué en

Nacionalismo y territorio (1998) que a fin de estudiar la relación de los nacionalismos sub-estatales en España (mayormente el catalán y con menos presencia el vasco) con su territorio y paisaje opta por una definición de tipo mixto de la nación. Primeramente, porque considera que la lengua no siempre es un elemento de cohesión para todos los nacionalismos, y, seguidamente, porque la identificación de la nación con un sentimiento, o una “autoconciencia colectiva de grupo diferenciado nos da licencia absoluta para prescindir de toda referencia espacial y temporal, algo difícil de aceptar desde la historia y la geografía” (1998, p.31). Nogué cita a Miroslav Hroch, que define la nación como:

Un amplio grupo social caracterizado por la combinación de diferentes tipos de relaciones (económicas, territoriales, políticas, religiosas, culturales, lingüísticas y otras) que surgen, por un lado, de la solución hallada al antagonismo fundamental entre el hombre y la naturaleza en un trozo concreto del territorio y, por el otro, del reflejo de estas relaciones en la conciencia de la gente. (citado en Nogué, 1998, p.31)

Nogué también añade un último resumen que define el nacionalismo en función de su relación con el territorio:

Debemos preguntarnos hasta que punto los nacionalismos están influidos en gran medida factores específicos, únicos, estrechamente vinculados a un lugar determinado. En este sentido, la perspectiva que aquí defiende parte de la base de que los nacionalismos son una suerte de movimientos sociales y políticos muy arraigados en el territorio. en el lugar, en el espacio. Además de operar territorialmente, los movimientos nacionalistas interpretan y apropian el espacio, el lugar y el tiempo, a partir de los cuales construyen una geografía y una historia alternativas. (1998, p.32)

2.2.2. COMUNIDADES IMAGINADAS.

Si en la sección anterior hemos intentado definir el nacionalismo y la nación en función del elemento del territorio, la lengua y en relación a los elementos que influyen sobre la aparición de ambos, en la presente sección atenderemos a lo que Hroch define como el reflejo de “las relaciones en la conciencia de la gente”, esto es a la formación de los discursos nacionalistas y a su reproducción. Para esta labor tomaremos como

trabajo de referencia la investigación de Benedict Anderson *Imagined Communities* (2006).

Anderson señala ciertas paradojas en relación a los nacionalismos, la objetiva modernidad de las naciones a los ojos de los historiadores, situándolos como una consecuencia de la modernidad, mientras que para la subjetividad nacionalista la nación tiene carácter de antigüedad (2006, p.5), la universalidad de la nacionalidad como concepto socio-cultural en contraposición a las particularidades de sus manifestaciones, y la fuerza política del nacionalismo en contraste con su pobreza filosófica (2006, p.5).

También nos interesa la definición de la nación que provee Anderson debido a que fundamenta su teoría en la forma en la que se imagina la nación, más allá de los elementos como territorio o lengua, a los que también se refiere en su estudio, el autor provee un concepto al respecto de cómo el nacionalismo representa la nación: “it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (2006, p.6). Anderson elabora su teoría al decir que la nación es imaginada en el sentido en que sus miembros no conocen la totalidad de sus pares, sin embargo retienen una idea de comunión (2006, p.6). Por eso subraya la importancia del concepto “imaginación” y “comunidad imaginada”. Esa definición encierra una crítica a Gellner, en la que Anderson señala que Gellner, al asimilar invención con fabricación y falsedad, en lugar de ligar invención con imaginado o creación, afirma que existen comunidades verdaderas en oposición a las naciones: “In this way he implies that ‘true communities exist which can be advantageously juxtaposed to nations. In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined” (2006, p.6). De ahí que para Anderson las comunidades no han de ser estudiadas en relación a lo genuinas o falsas que puedan ser, sino en relación a la forma en que son imaginadas. Esta aportación de Anderson resulta relevante para la presente investigación que trata de analizar el modo en que los autores del corpus imaginan la nación a través del paisaje.

Anderson también desarrolla su definición en relación con la palabra “limitada”, ya que explica que las naciones tienen límites (territoriales) y que otras naciones crean esos límites también. En relación a la palabra “soberana”, Anderson

sitúa el nacimiento de las naciones en un momento histórico en el que la ilustración y las revoluciones estaban destruyendo la legitimidad de las dinastías. Así las naciones se imaginan en libertad, y el emblema de esa libertad es el Estado soberano (2006, p.7). Por ello la nación se imagina como una comunidad, ya que pese a las desigualdades o la explotación que prevalecen en ella, la nación se presenta como una profunda y horizontal camaradería: “It is this fraternity that makes possible people, not so much to kill, but to die for that idea” (2006, p.7).

Anderson menciona dos sistemas culturales en la raíz del nacionalismo, la comunidad religiosa y las monarquías dinásticas.

What then was required was a secular transformation of fatality into continuity, contingency into meaning. As we shall see, few things were (are) better suited to this end than an idea of nation. If nation-states are widely conceded to be 'new' and 'historical,' the nations to which they give political expression always loom out of an immemorial past, and, still more important, glide into a limitless future. It is the magic of nationalism to turn chance into destiny. (...) Needless to say, I am not claiming that the appearance of nationalism towards the end of the eighteenth century was 'produced' by the erosion of religious certainties (...) What I am proposing is that nationalism has to be understood by aligning it (...) with the large cultural systems that preceded it. (2006, p.12)

La consecuencia de entender el nacionalismo en relación a los sistemas culturales que lo preceden lleva a Anderson a concluir que la posibilidad de la nación surgió cuando tres ideas históricas perdieron su fuerza: la comunidad religiosa, las monarquías y, en última instancia, el entendimiento del tiempo. La primera, la decadencia de la comunidad religiosa, guarda relación con la decadencia del latín, que permitía el acceso a una verdad ontológica, a favor de las lenguas vernáculas, lo que aceleró la pérdida de fuerza de la cristiandad como idea de comunidad transcontinental. Con relación a las monarquías, Anderson afirma que se horadó la concepción de que por natura las sociedades debían estar organizadas en torno y bajo una centralidad, representada por la monarquía. Anderson se refiere al cambio en el entendimiento de la temporalidad como unión entre cosmología e historia, que explicaban la fatalidad de la existencia al mismo tiempo que ofrecían una redención (2006, p.36):

Under the impact of economic change, the discoveries (of other religious communities and of technologies such as print (with novels and newspapers)) drove a harsh wedge between cosmology and history. No surprise then that the search was on, so to speak, for a new way of linking fraternity, power and time meaningfully together. Nothing perhaps more precipitated this search, nor made it more fruitful, than print-capitalism, which made it possible for rapidly growing numbers of people to think about themselves, and to relate themselves to others, in profoundly new ways. (2006, p.36)

El capitalismo de imprenta, o la comunidad de lectores, constituyó la nueva manera de imaginarse como comunidad. Y ello fue posible, según Anderson, porque las lenguas de imprenta crearon una unidad comunicativa por debajo del Latín y por encima de las lenguas vernáculas. El capitalismo de imprenta impulsó la estandarización de la lengua, lo que en consecuencia la convirtió en lenguaje de poder (2006, p.42). Para ello fue necesaria, durante el siglo XIX, la labor de los historiadores y filólogos que dotaron de relevancia a las lenguas vernáculas: “*eng*-European conception of nation-ness as linked to a private-property language had wide influence in nineteenth-century Europe and, more narrowly, on subsequent theorizing about the nature of nationalism” (2006, p.68). Junto a la importancia de una lengua común, Anderson identifica en el auge de una burguesía de clase media –y en su relación con la imprenta– otro de los factores clave para la formación de una comunidad imaginada. En sus palabras la burguesía es la primera clase que logra solidaridades de naturaleza imaginada. Y en una Europa que había dejado atrás el Latín como lengua de conocimiento, las solidaridades se medían en función de la legibilidad de las lenguas vernáculas (2006, pp.76-77) y en la función en la que las masas, mediante el uso de la lengua vernácula participaban en la formación de dicha comunidad, siguiendo a una burguesía que iba a la vanguardia del proyecto:

How far the rural and urban masses shared in the vernacularly imagined communities varied a great deal. Much depended on the relationship between these masses and the missionaries of nationalism (...) as literacy increased, it became easier to arouse popular support, with the masses discovering a new glory in the print elevation of languages they had humbly spoken all along. Up to a point, then, Nairn’s arresting formulation – “The new middle-class intelligentsia of nationalism had to invite the

masses into history; and the invitation-card had to be written in a language they understood” – is correct. (2006, pp.79-80)

Una de las consecuencias de tal fraternidad fraguada en torno a la lengua vernácula entre clases medias y clases populares, fue la gradual expansión de la convicción de que las lenguas en Europa eran la propiedad de grupos de hablantes y lectores y que estos grupos, que se imaginaban como comunidades, tenían el derecho a un lugar autónomo en una fraternidad entre iguales (2006, p.84). Anderson describe la relación del nacionalismo hacia la lengua atendiendo a los términos que el segundo produce para describir el primero: el vocabulario sobre la sangre (*motherland*, *Vaterland*, patria) o el hogar (*heimat*), relacionando lengua y nación mediante un vínculo que se presenta natural y, por tanto, como algo dado, no elegido. Siguiendo esta argumentación, Anderson apunta al enraizamiento de las lenguas en la sociedad como algo que une a las comunidades con sus antepasados, afirma que nada crea una imagen de comunidad contemporánea como la lengua (2006, 143). En ese sentido, Anderson explica la razón por la que la lengua permite naturalizar la pertenencia a la nación:

If nationalness has about it an aura of fatality, it is nonetheless-a fatality embedded in history. Here San Martin's edict baptizing Quechua-speaking Indians as 'Peruvians' a movement that has affinities with religious conversion – is exemplary. For it shows that from the start the nation was conceived in language, not in blood, and that one could be invited into the imagined community. Thus today, even the most insular nations accept the principle of naturalization (wonderful word!), no matter how difficult in practice they may make it. (2006, p.145)

3. METODOLOGIA.

En esta sección detallaremos los objetivos de la investigación y las hipótesis, justificaremos la elección de autores y textos para el corpus de obras literarias donde analizaremos la representación del paisaje, definiremos la metodología de análisis y, por último, describiremos los antecedentes más relevantes, las obras que han sido de referencia por su análisis de la representación del paisaje en la literatura con especial atención a la reproducción del discurso nacionalista, la nación y los elementos que los constituyen a través del paisaje.

3.1. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.

3.1.1. OBJETIVOS.

1. Realizar una genealogía del paisaje en Europa que sirva como marco histórico de las representaciones del paisaje y la evolución del concepto del paisaje para abordar con suficientes fundamentos históricos el análisis del corpus literario.
2. Analizar la presencia de las representaciones del paisaje en la literatura vasca en el primer tercio del siglo XX, momento en el que se establece un sistema literario vasco mediante una serie de publicaciones de prensa, la producción de la crítica literaria y premios literarios. Los autores escogidos para el análisis son: Domingo Aguirre (1864-1920), José Maria Aguirre “Xabier Lizardi” (1896-1933).
 - a. En primer lugar se tratará de analizar las representaciones de los paisajes en el corpus literario en relación a la historia del paisaje en Europa, a los modelos de representación de paisaje preexistentes y a sus antecedentes y contemporáneos.
 - b. Se analizarán las implicaciones estéticas y culturales de las diferentes representaciones del paisaje en relación a lo que se representa y a la mirada del observador del paisaje. Examinaremos la descripción de la naturaleza, la relación del paisaje con la religión, la clase social, la economía en el paisaje y los límites geográficos y orográficos.
 - c. Analizaremos las diversas formas de representar el paisaje en relación a la reproducción del discurso nacionalista, a la

representación de la nación y al territorio de la nación y la formación de un paisaje estereotípico como forma de representación de la totalidad del territorio nacional. Para ello tendremos en cuenta la relación de los autores del corpus con ideólogos del nacionalismo vasco como Sabino Arana (1865-1903) y José Aristimuño, Aitzol (1896-1936).

- d. Atenderemos al modo en el que la obra de cada uno de los autores, Aguirre y Lizardi, genera un modelo de representación mediante la formación de un estilo propio para representar el paisaje. Asimismo, realizaremos una comparación entre ambos modelos para evaluar la evolución de los modelos de representación del paisaje en la literatura vasca del primer tercio del siglo XX.

3.1.2. HIPÓTESIS.

1. El paisaje es fruto de la cultura, como consecuencia, las representaciones del paisaje en la literatura vasca han de leerse y localizarse en una genealogía de la historia del paisaje en Occidente, particularmente en Europa. El paisaje de la literatura vasca es fruto y parte de una historia extensa que abarca el desarrollo de la idea del paisaje en Occidente, la historia de las representaciones del paisaje y la evolución de las formas de mirar al paisaje.
2. Las representaciones del paisaje en la literatura vasca se relacionan y son coincidentes con los modelos del paisaje contemporáneo en Europa, así como con sus antecedentes en el continente.
 - a. Existe una posibilidad de lectura de los paisajes de los autores del corpus desde las lecturas de representaciones de los paisajes en Europa, como los paisajes pintorescos en relación a Aguirre y los paisajes de la modernidad y la generación del 98 en España en relación a Lizardi.
 - b. Como los autores del corpus pertenecen a dos periodos diferentes de la historia de la literatura vasca, el fruto del análisis revelará dos formas de representar el paisaje, cada uno contextualizado en su periodo artístico: una literatura regional

deudora del regionalismo en el caso de Aguirre y una literatura moderna en el caso de Lizardi.

- c. Debido a que los paisajes de los autores se generan en relación a los cambios políticos, económicos y sociales respectivos a su contexto histórico, las representaciones de dichos paisajes se inscribirán en contextos diferentes y en relación a transformaciones resultantes de la Segunda Guerra Carlista o la industrialización en el País Vasco.
3. Las representaciones del paisaje de los autores vascos están ligadas al desarrollo del pensamiento nacionalista vasco desde finales del siglo XIX al primer tercio del siglo XX: desde el tradicionalismo, coincidente en el tiempo con Sabino Arana, a Jose Ariztimuño, Aitzol¹⁴.
 - a. Domingo Aguirre configura una visión del paisaje bucólico y pre-moderno, en oposición a la modernidad y la industrialización que representa la ciudad. Su tratamiento del paisaje está imbuido de una ideología tradicionalista y responde al objetivo de representar un sentimiento identitario que todavía no se articula como nacionalismo.
 - b. José María Aguirre, Xabier Lizardi, aplica a la poesía el proyecto cultural y el diseño moderno de Aitzol. Existe cierto grado de ruralismo en su obra, y sin embargo, en su visión poética se encuentran puentes hacia la modernidad – influenciado por el contexto de la creación del auge político y cultural del nacionalismo vasco–.
 4. La comparación de los dos modelos de representación del paisaje reflejará una evolución de la obra de Aguirre a la obra de Lizardi, con puntos en común, una deuda de Lizardi hacia Aguirre y un desarrollo estético que marque distancias en la representación como en la utilización del paisaje en discursos estéticos y nacionales.

3.2. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS.

¹⁴ En adelante nos referiremos a Jose Ariztimuño por su sobrenombre: Aitzol.

El corpus se compone de dos autores y su obra: Domingo Aguirre y Xabier Lizardi. Las obras que tendremos en cuenta son, en el caso de Domingo Aguirre, sus novelas: *Auñemendiko Lorea* (1898), *Kresala* (1902-1905) y *Garoa* (1907-1912), aunque también atenderemos puntualmente a sus discursos, por ejemplo, “Discurso de Cestona” (1898). En el caso de Xabier Lizardi, analizaremos su obra poética, recogida en los volúmenes *Biotz-begietan* (1932) y en *Olerkiak* (1994), nos ocuparemos también de sus escritos en prensa, publicados en el volumen, *Xabier Lizardi Kazetari Lanak* (1994) editado por Lourdes Otaegi.

Las razones por las que hemos optado por estos autores y sus respectivas obras son las siguientes. En primer lugar, porque las obras de estos autores son coincidentes y se consideran piezas importantes en la génesis de un sistema literario vasco denominado *Euskal Pizkundea* o Renacimiento Vasco. En segundo lugar, por la relevancia que el paisaje y la representación de la naturaleza tienen en las obras de los autores. En tercer lugar, porque los autores son representativos de sus periodos y por su relevancia en el canon de la literatura vasca, lo que unido a la segunda razón, de orden paisajístico, indica la posibilidad de establecer dos modelos de paisajes representativos de dos periodos diferenciados en la literatura vasca.

En lo relativo a la primera razón, debemos definir el Renacimiento Vasco como un periodo de la literatura vasca que se divide en dos etapas (Kortazar, 2008). Ibon Sarasola sitúa el comienzo de la primera etapa en 1876 definida por el final de la Segunda Guerra Carlista y, más tarde, por la fundación en 1894 del Partido Nacionalista Vasco por Sabino Arana (1976, pp.135-136). Por su parte, Jon Kortazar describe este periodo bajo el epíteto “postromanticismo sentimental” (2008, p.213) e Ibon Sarasola habla de una fase folclórica (citado en Otaegi, 1990, p.27). Kortazar sitúa la segunda etapa del Renacimiento Vasco en el periodo de la Segunda República con una literatura cercana a la escritura modernista y un sistema cultural mejor definido debido a la producción cultural tanto en prensa como en eventos y premios literarios (2008, p.213). Por su parte, Ibon Sarasola se refiere en los siguientes términos al grupo *Euskaltzaleak*, grupo de actores principales en el renacer cultural vasco (y al que pertenecía Lizardi): “Hizo por hacer entrar el euskara en la vía de la cultura y por conformar una auténtica literatura, lo llevó al punto de superar su fase folclórica” (citado en Otaegi, 1990, p.27).

Como representante literario de la primera etapa del Renacimiento Vasco hemos seleccionado a Domingo Aguirre. Como representante de la segunda fase, de estética modernista, hemos optado por Xabier Lizardi.

Desde el punto de vista de la formación de los discursos nacionales, estos periodos corresponden con el análisis de Hobsbawm en relación a las formaciones de los discursos nacionalistas. Así, identificamos el periodo en el que escribe Domingo Aguirre, finales del siglo XIX y principios del XX, con la fase A, “puramente cultural, literaria y folclórica” (Hobsbawm, 2013, p.20), aunque también coincidente con una fase B definida por la presencia de “precursores y militantes de «la idea nacional»” (2013, p.20), como sería Sabino Arana para Lizardi. Situaríamos la producción de Lizardi en la fase C, “cuando y no antes los programas nacionalistas obtienen el apoyo de las masas, o al menos parte del apoyo de las masas que los nacionalistas siempre afirman que representan” (2013, p.20).

La segunda razón que hemos citado para la elección de estos autores es la importancia del paisaje en su obra. La relevancia del paisaje no se define por la simple presencia de las descripciones del paisaje en las obras de los autores, sino también por la relación de las representaciones con una serie de discursos en los que incluimos la nación y los discursos nacionalistas a través del paisaje; una intención de los autores para introducir en sus textos narrativos unos modelos de representación que unen paisaje, nación y territorio. En ese sentido, consideramos que los paisajes en las obras de estos autores son fruto de lo que Roger llama artealización, una transformación estética por la que el espacio o el lugar se convierten en objeto de arte, de acuerdo a modelos de representación que operan en el momento de la creación del paisaje (*in situ*), por ejemplo, decidir qué se describe y cómo se describe de modo literario, reproducir modelos que forman parte de un acervo cultural (*in visu*), por ejemplo, el *locus amoenus*. En particular, respecto a las representaciones del paisaje vasco estimamos cierta continuidad en la estética de ambos cuando describen el paisaje rural.

Por último, en cuanto a la centralidad en el canon de los dos autores está justificada por el trabajo de numerosos críticos como son Jon Kortazar (1990), Sebastián Gartzia (1993) o Ur Apalategi (2013), en el caso de Domingo Aguirre. Al respecto a Lizardi, citamos los trabajos de Lourdes Otaegi (1990), Jon Kortazar (1990),

Karlos Otegi (1994) y Kirmen Uribe y Jon Elordi (1996), para acreditar que ocupa un lugar relevante en la historia de la literatura vasca. Consideramos que el hecho de que Aguirre y Lizardi formen parte del canon de la literatura vasca es relevante de cara a legitimar el análisis de los modelos del paisaje en la literatura vasca. Además, la importancia de los autores los convierte, *de facto*, en representantes de sus respectivos periodos literarios, el folclórico pre-moderno en el caso de Aguirre y el moderno en el caso de Lizardi, lo que posibilita una comparación entre los autores de cara a identificar modelos de representación del paisaje ligados a los periodos que cada autor representa.

3.3. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS.

La investigación se ha realizado atendiendo al elemento paisajístico en las obras de Aguirre y Lizardi.

1. En lo que respecta a la delimitación del objeto de estudio, el paisaje, en la sección ESPACIO, LUGAR Y PAISAJE hemos realizado una triangulación de los tres conceptos mencionados, siguiendo los trabajos de De Certeau (2000), Lefebvre (2013) y Harvey (2017), con el fin de acceder a las categorías espacio y lugar mediante el comentario sobre el paisaje y mediante sus relaciones con el paisaje. Así, hemos optado por el marco dialectal de W.J. Mitchell (2002), que entiende los conceptos espacio, lugar y paisaje, como una triangulación relacional, en tanto que el paisaje puede considerarse el primer encuentro cognitivo con un lugar y una aprehensión de sus vectores espaciales.
2. Hemos explicado la formación de la idea del paisaje como una creación cultural tomando como referencia los trabajos de Maderuelo (2005), Roger (2013) y Berque (2009). Además, considerando los diversos puntos de vista y las diferentes metodologías de estudio del paisaje resumidas en el MARCO TEÓRICO, hemos tomado como referencia una definición del paisaje lo suficientemente ecléctica como para incorporar las disciplinas que van desde la estética a la geografía, pasando por la historia del arte, la economía, la

ideología política, la filosofía y la religión (Martínez de Pisón, 2009). En consecuencia, trataremos el paisaje como una creación cultural que tiene un origen en la percepción de un espacio, un lugar o un entorno y que adquiere una entidad, mediante la cultura, que no surge del entorno (Martínez de Pisón, 2009, p.63).

3. Como resultado de la definición cultural e integradora del paisaje por la que hemos optado, nuestra metodología del análisis de las representaciones del paisaje será ecléctica con el fin de atender a las diversas teorías y metodologías de investigación que se han incluido en el MARCO TEORICO. En esta cuestión, seguimos los pasos de Ann Bermingham (1987), que en su decisión al optar por una metodología ecléctica aclara que la lectura del paisaje (y de la ideología, pues Bermingham no los separa) requiere no sólo una consideración del periodo histórico, sino los mecanismos culturales que intervienen en lo que Roger llama “artealización” (2013) del paisaje percibido y que inscriben realidades sociales y económicas en la representación del paisaje (Bermingham, 1987, p.4).
4. Con la finalidad de cumplir el primer objetivo, que consiste en realizar una genealogía del paisaje en Europa, hemos tomado como punto de partida los trabajos de Berque (1997, 2003) y Roger (2013), para establecer las condiciones por las cuales se originó una idea del paisaje en Occidente y en Oriente y también en lo relativo a la tarea de definir qué es una cultura del paisaje y cuándo puede hablarse del paisaje. Por otro lado, de cara a desarrollar una historia de las representaciones del paisaje en Europa hemos tomado como referencias principales los trabajos en el campo de la Historia del Arte de Clark (1971) y Maderuelo (2005). En ocasiones, y para secciones específicas hemos acudido a otros autores como Kant (2005 y 2007), Burke (2005), Bermingham (1987), Burckhardt (1992) y Calvo-Serraller (1992 y 1993).
5. En relación al segundo objetivo, el que trata de relacionar la representación de paisajes de Aguirre y Lizardi con la tradición paisajística de Europa, hemos optado primeramente por la teoría de Alain Roger (2013), que se refiere al paisaje como fruto de una operación estética, como a una artealización, por la cual el espacio o el lugar se convierten, mediante la mirada, en objeto de arte. En ese sentido hemos atendido a los modelos de

artezalización *in situ* e *in visu* (Roger, 2013), y, en consecuencia, el análisis se ha centrado en identificar cómo opera la representación del paisaje mediante la transformación del espacio o del lugar en paisaje en la literatura de Aguirre y Lizardi. Además, con relación a los modelos *in visu*, hemos pretendido leer los paisajes de los autores del corpus en relación a la tradición paisajística en Occidente, identificando los modelos o las imágenes heredadas de dicha tradición como son el *locus amoenus*, la aceptación de la montaña como paisaje o la trascendencia en el paisaje.

a. En coherencia con una metodología de análisis del paisaje que afirma su eclecticismo, hemos decidido analizar las representaciones del paisaje de los autores del corpus desde distintas perspectivas. Las razones que justifican esta decisión se fundamentan en la comparación de las respectivas obras con los modelos de representación paisajística, modelos *in visu*, a las que hay que añadir la diferencia en estilos literarios y la pertenencia a diferentes periodos literarios en la literatura vasca.

b. Por tanto, en lo relativo a Aguirre, hemos optado por un análisis que tenga en cuenta las circunstancias de su periodo histórico: la supresión de los fueros posterior a la Segunda Guerra Carlista, que en ese tramo histórico el discurso nacionalista no fuese hegemónico en la sociedad vasca –hasta el punto de que el autor no comparte los proyectos nacionalistas aunque sí parte de un substrato identitario que se asemeja al pensamiento de Sabino Arana–, y, en especial, el retrato de una naturaleza y una sociedad en cambio por la pujanza industrial, con una devaluación de lo rural en contraste con una literatura que lo imbuye de un valor ahistórico, atemporal. Ante estas circunstancias hemos optado por el análisis de Ann Bermingham (1987) de la tradición pintoresca en la pintura inglesa del XIX, debido a que atiende a un arte que se produce en circunstancias de pérdida del peso de lo rural, transformación del entorno rural y una pintura que glorifica al mismo tiempo que crea un arquetipo irreal de ese medio.

c. Para analizar la obra de Lizardi, hemos tomado el testigo de la obra de Eduardo Martínez de Pisón *Imagen del paisaje: la generación del 98 y Ortega y Gasset*, puesto que consideramos que además de la

coincidencia temporal entre Lizardi y Ortega, hay una coincidencia en la utilización del paisaje por la generación del 98 como elemento generador de identidad y la utilización del paisaje por parte de Lizardi, que lo utiliza en un discurso de tipo nacionalista en conjunción con los parámetros culturales del grupo *Euskaltzaleak*. Por ello hemos optado por una revisión de la obra de Ortega y Gasset, en concreto por su fenomenología, donde el paisaje es un elemento de relevancia; por su pensamiento sobre la geografía y la Historia de Hegel, que él relaciona con el paisaje y las naciones; y por sus escritos estéticos, que sirven como marco de análisis de los paisajes literarios en la estética de la modernidad.

d. En lo relativo a la cultura de la mirada que menciona Maderuelo (2005), hemos analizado la representación del paisaje atendiendo a quién mira, desde dónde y cómo mira. Asimismo, su estudio del paisaje se relaciona con campos como la religión, la filosofía o la jardinería, lo que permite analizar el paisaje no como un elemento cuantificable, sino como una producción de la mirada.

e. Respecto al peso de la memoria en el paisaje, hemos tenido en cuenta la metodología de análisis de Schama (1995) por la cual el paisaje es un palimpsesto en el sentido de que es depositario de una serie de mitos y memoria que se acumulan sobre el lugar, y fruto de transformaciones en el terreno que la actividad económica ha causado. También atenderemos a la definición de “paisaje cultural” de Brinckerhoff Jackson, que describe el paisaje como una composición de espacios transformados por la humanidad que sirve de bagaje para una existencia colectiva (2010, pp.38-39). Por tanto, examinaremos las representaciones del territorio con atención a la historia que esconde el paisaje y las transformaciones que ocurrieron en el territorio en el momento que los autores del corpus escribieron sus textos.

f. En relación a la naturalización de la ideología en la representación del paisaje, los trabajos de referencia han sido *The Country and the City* de Raymond Williams (1973) y *Landscape and Ideology* de Ann Bermingham (1987). Las cuestiones más relevantes en este campo son las siguientes: la reacción de los autores a la transformación económica

de principios del siglo XX en el País Vasco, que afecta al ámbito rural; los cambios en las ideas sobre lo rural y lo urbano atendiendo a los cruzamientos con otras ideas asociadas como son las relaciones de clase, de producción o de trabajo rural; la naturalización de un orden social y económico; y, por último, el valor que adquiere la naturaleza y el paisaje rural en un momento de declive del entorno rural.

g. El análisis de los aspectos religiosos en el paisaje prestará atención a las manifestaciones del paisaje de los símbolos cristianos, atendiendo a las tensiones entre la exuberancia de la naturaleza (y la proyección de lo demoníaco en la naturaleza) y la negación de lo sensorial, a favor de un recogimiento en los lugares de culto. Como análisis de referencia tomamos el de Javier Maderuelo (2005) sobre la ascensión al Mount Ventoux de Petrarca, que nos permitirá identificar puntos en común con los textos del corpus que revelen tensiones entre la delectación en el paisaje, en lo estético, y la metáfora religiosa, la necesidad de que el paisaje refleje los valores cristianos. En este último punto también tendremos en cuenta las consideraciones de Ortega en sus escritos de carácter estético. Además, siguiendo a Sheldrake (2011), examinaremos los lugares de culto y los lugares liminales en un plano que nos permita atender a la representación de los paisajes que refuerzan o ponen a prueba la fe de los personajes o narradores que transitan dichos paisajes.

h. El tercer punto del tercer objetivo se refiere a la representación de la nación en el paisaje. En primer lugar, Joan Nogué (1998) define la relevancia del “territorio nacional” en el discurso nacionalista hasta el punto de definir el nacionalismo por su relación con el territorio. Por tanto, hemos situado el paisaje (como sinécdoque del territorio) en el centro del análisis de la representación de la nación en los textos de Aguirre y Lizardi. El análisis de la representación de la nación mediante el paisaje cubre los siguientes puntos: la relación entre el paisaje y el nacionalismo y las relaciones entre ambas, sujetas a la variabilidad de los discursos (desde Sabino Arana (1865-1903) a José Aristimuño, Aitzol (1896-1936)); la delimitación del territorio mediante límites geográficos y límites políticos; las divisiones territoriales, con un

marcado énfasis en la oposición campo-ciudad en el caso de Aguirre y Lizardi; la simbología nacionalista en el paisaje; las representaciones del paisaje que unen el discurso nacionalista con la preservación de la ecología o de la naturaleza; la relación entre los paisajes y el determinismo ambiental expresado por los autores del corpus; y la creación de paisajes nacionales (Thiesse, 2010), paisajes estereotípicos que mediante la lógica de la sinécdoque sirven como símbolos que representan la totalidad del territorio nacional (en relación con el espacio) y son depositarios de la historia de la nación (en relación al tiempo).

i. Con respecto a los parámetros con los que se representa la nación, esta investigación tomará como puntos de referencia las críticas de Gellner (1988) y Hobsbawm (2013) a la esencialidad de la nación y del nacionalismo como pensamiento natural. Analizaremos el discurso nacional desde la perspectiva de Anderson, atendiendo a cómo imaginan Aguirre y Lizardi la nación como una comunidad política, limitada, soberana y en camaradería (2006). Otro elemento al que Anderson apunta es la creación del discurso por la burguesía, o la vanguardia cultural en el caso de Aguirre y Lizardi, por tanto examinaremos cómo se reflejan en sus textos la voluntad de atraer a las masas a un proyecto folclórico e identitario o a un proyecto nacional, teniendo en cuenta la división de Hobsbawm en lo relativo a las fases del discurso nacionalista desde las etapas folclóricas hasta la hegemonía.

4. EL PAISAJE: UN ACERCAMIENTO.

El paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. (Maderuelo, 2005, p.17)

Esta Tesis se sitúa en el camino que Maderuelo señala. El paisaje no puede explicarse únicamente desde las ciencias naturales, desde la geografía o desde la economía. El paisaje es, en esencia: estética. Es un constructo cultural fruto de la observación subjetiva e interesada del medio, siempre sujeta a una apreciación estética que ha variado en la historia. Esta tesis se desarrollará en ese campo; es una tesis sobre estética. De todos modos, el paisaje es permeable a elementos como la naturaleza, la geografía, la economía y podemos decir que la observación, la representación del paisaje y la teoría del paisaje han mantenido un contacto muy estrecho con los elementos citados. Así, hay apreciaciones estéticas del paisaje que subrayan un mensaje moral; los hay también que fundamentan su deleite estético en un elemento utilitario, celebrando su abundancia económica; y las hay que son fruto de los avances en la ciencia geográfica. La representación del paisaje se ha plasmado en diferentes medios, desde la literatura al arte pictórico o desde la arquitectura al diseño de jardines. La teoría del paisaje tampoco ha permanecido impasible ante la influencia de otras ciencias, la perspectiva marxista de Williams (1973) y Bermingham (1987), la genealogía desde la historia del arte de Maderuelo (2005) y Roger (2013), y el punto de vista culturalista de Brinckerhoff Jackson (2010), son sólo unos ejemplos de la miríada de ideas que teorizan el paisaje como hemos resumido en el capítulo 2. MARCO TEÓRICO.

Este capítulo pretende realizar una genealogía que sirva como historia del paisaje en la que contextualizar el análisis de las representaciones del paisaje de los autores seleccionados para el corpus literario: Aguirre y Lizardi. Con ese fin, las secciones que siguen pretenden:

- a. Explicar la etimología de la palabra paisaje.

- b. Intentar una genealogía del paisaje como idea cultural a través de la historia, desde la antigüedad hasta el romanticismo.
- c. Explicar cómo se ha desarrollado el pensamiento del paisaje: el pensamiento paisajero, la artealización, la reproducción y la evolución de modelos de paisajes.
- d. Esclarecer el impacto de diversos periodos artísticos en la teoría del paisaje.

4.1. EL PAISAJE: UNA ETIMOLOGÍA.

En esta sección explicaremos la etimología de la palabra paisaje, en sus variantes latina, germánica-anglosajona y china. La metodología y el análisis de esta Tesis pivotarán en torno a la palabra en castellano –de raíz latina– que en última instancia es de donde recibe el préstamo el euskera (*paisaia*), idioma de los textos que forman el corpus de esta tesis. Pero consideramos relevante explicar las variantes por su impacto en la genealogía del paisaje como concepto cultural diferenciado del lugar y del espacio.

Como todo concepto, el paisaje es el resultado de un proceso, tiene una genealogía; su etimología es también rastreable y ha estado sujeta a una evolución. En ese sentido advierte Javier Maderuelo que la penetración de la palabra en el vocabulario contemporáneo ha traído una “extensión abusiva del término” (2005, p.15)¹⁵, que ha tenido un impacto en la traducción y actualización de textos antiguos, siendo la palabra utilizada en traducciones de textos de periodos donde no existía ni la palabra ni el concepto. Sirve esta anotación como preludeo para establecer que paisaje es una palabra moderna (Maderuelo, 2005, p.16).

En el caso de paisaje, el nombre con raíz latina, el primer idioma que acuña un término para referirse a un territorio y la especificidad de sus vistas es el italiano

¹⁵ “En el caso que nos interesa aquí, el problema de la lectura o traducción atañe a términos griegos como *topia*, latinos como *prospectus*, *loca amoena* o palabras italianas como *paese*, que son traducidos voluntariosamente en la actualidad con la palabra “paisaje”, induciendo, tanto en expertos como en aficionados, ciertas confusiones que se han ido arrastrando y que resultan cada día más difíciles de deshacer” (Maderuelo, 2005, p.16).

(Maderuelo 2005, p.19) con los términos *paese* y sus derivados *paesetto* y *paesaggio*¹⁶. La raíz latina es *pagus*, aldea, que derivó en *paganus*, aldeano. Francisco Calvo Serraller afirma que esas palabras adoptaron en castellano antiguo la forma “pago” posiblemente el más antiguo y utilizado desde 1100 (Calvo Serraller, 1992 y Maderuelo, 2005).

De acuerdo a Calvo Serraller, “pago” fue pronto sustituido, por país y paisaje, porque el término pago está referido a la idea de la utilización y esfuerzo agrícola (1992). El autor incide en esto al ligar la palabra pago al verbo pagar que proviene del mismo origen, porque en la Edad Media la única forma de transacción sistemática era aquella en la que incurría el pagano: impuestos, diezmos y aquellos que tenían que ver con transacciones sistemáticas de obligaciones. Lo que explica el hecho de que “pago” cayese en desuso y fuese sustituido por país y paisaje: “Cuando se tiene que pagar la tierra es obvio que no puede existir país ni paisaje” (Calvo Serraller, 1992). Calvo Serraller refiere una idea muy frecuente en los estudios del paisaje, que podemos encontrar tanto en Immanuel Kant (2005) como en la teoría del paisaje de Alain Roger (2013):

Alguien que está agobiado por el rendimiento económico del lugar, agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza y, de hecho, así ocurre con la contemplación de la naturaleza, que hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa, de sacar provecho a la tierra, de estar viendo los fenómenos de la naturaleza no en función de una amenaza (...) para que alguien realmente pueda recrearse en el fenómeno del llover o no llover. Hace falta liberarse de ese sojuzgamiento que significa estar pensando en la rentabilidad para que surja la idea de país y paisaje. Tiene que ocurrir el fenómeno de que la naturaleza no sea tan perentoria para la supervivencia del hombre, para que alguien piense que el pago puede ser un país o un paisaje. Esto ocurre al final del feudalismo cuando un hombre a través de la actividad comercial puede librarse de la idea de que vive en función de un ritmo que impone la naturaleza. No sólo se libera de esa perentoria necesidad, sino que además tiene que viajar, algo insólito en Occidente antes que el renacimiento. Es cuando se produce la posibilidad de salir del pago natal, de librarse de la fatalidad que impone la

¹⁶ En *Vocabolario Toscano Dell'Arte del Disegno* de Filippo Baldinucci, editado en 1681, se define así: “Paesi. Appresso i Pittori sono quella sorta di pittura, che representano champagne aperte, con alberi, fiumi, monti, e piani & altre cose de campagna e villaggio” (Baldinucci, citado en Maderuelo, 2005, p.19).

naturaleza, que se cobra conciencia de que el pago pueda ser un país, y es además cuando se empieza a introducir en nuestra lengua. Los académicos hablan y con razón de que el termino paisaje y país se empieza a emplear en castellano en la transición del siglo XVII al XVIII, naturalmente se refieren un uso extendido. Porque de hecho en castellano, se encuentran testimonios del siglo XVI, del uso de paisaje y país. El termino país se utiliza a partir del renacimiento y no para el arte todavía sino para reunir las características, físicas, políticas y hasta antropológicas. El termino país empieza a ser utilizado en el momento en el cual los países empiezan a organizarse como entidades nacionales que desbordan la pluralidad de varios feudos. (Serraller, 1992)

Independientemente de la causa que hizo que pago quedara en desuso, Maderuelo es claro en situar la genealogía en la historia del arte. Desde Giorgio Vasari en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* que en 1550 utiliza, en italiano, los términos *paese, paesi* y *verzure*, pasando por Alonso López Pinciano en *Philosophía antigua poética* (Maderuelo 2005, p.27) que comienza a utilizar los términos “fondos” o “lejos” para denominar los espacios que quedan entre las personas en el arte pictórico, a Vicente Carducho en *Diálogos de la Pintura* de 1633, que en lugar de usar *lexos* (lejos) se decanta por “bellos pedazos de Paisés” (Maderuelo, 2005, p.27). En el Tomo V del *Diccionario de Autoridades* (1737) puede encontrarse la entrada “Paisage: Pedazo de país en la pintura” (citado en Maderuelo, 2005, p.29).

Pese a que no será un término al que hagamos referencia con frecuencia, cabe hacer una referencia al origen de la palabra germánica *landscape* (en inglés) *landschaft* (en alemán) y *landskip* (en holandés). Compuesta por *land* (tierra) y *schaffen* (moldeado) la palabra *Landschaft*, documentada desde el siglo VIII (Maderuelo, 2005, p.18) se traduce literalmente como la forma o el moldeado del territorio y significaba región o provincia. A finales del XV el término también era utilizado para denominar la tierra alrededor de un asentamiento. Respecto a la palabra inglesa *landscape*, sus dos raíces son *land* (tierra) y *shape* (de donde proviene de *shape*, con una transformación de la “h” a la “c”. Urquijo y Barrera explican que *scape* proviene de *descapjan*, raíz germánica que significaba “crear o trabajar” y ahondan en el cambio de paradigma resultante de la evolución lingüística: “Lo que implicó un giro del énfasis del actor modelador a la apariencia resultante; es decir, mientras que *landscape* denotaba la extensión representada, *landschaft* hacía referencia al proceso de formación o a la transformación constante” (2009, p.227)

En chino, la palabra que denomina el paisaje de manera más genérica es *shanshui*, compuesto de dos sinogramas *shan* (montaña) y *shui* (agua o corriente de agua), unión que Agustín Berque data en la dinastía Qin (221-207 a.C.) y que posteriormente hace referencia a la irrigación hasta se utilizó con un uso estético en *Dos poemas de la invitación hecha al anacoreta (Zhao yinsi shier shou)* de Zuo Si (205-305) (Berque, 2009, p.58). Del mismo modo que Calvo Serraller (1992), Maderuelo (2005) o Alain Roger (2013), Berque apunta a un cambio en la cultura de las sociedades y dinastías chinas y, en específico, de los eremitas chinos como causa de la delectación estética en la naturaleza y la consiguiente aparición de la idea del paisaje.

4.2. EL PAISAJE: UNA GENEALOGÍA.

Hay una idea tras las exposiciones sobre la etimología y la evolución de las palabras utilizadas para hablar de la idea del paisaje: su nacimiento, y las palabras que lo denominan, está sujeto a un desarrollo económico, social y estético. En consecuencia, entendemos que es pertinente hacer una genealogía del paisaje, un recorrido histórico que pretende explicar la evolución de la idea en Occidente, con un ojo puesto en China. Esta es una Tesis Doctoral sobre literatura vasca y el desarrollo del concepto de paisaje en Occidente es considerablemente relevante para plantear un análisis del corpus. Sin embargo, el nacimiento de la idea del paisaje en China para conocer las condiciones necesarias para que florezca un pensamiento del paisaje. Comenzaremos con una cita de Agustín Berque que nos permite delimitar los parámetros en los que situaremos nuestra genealogía:

El concepto de paisaje no ha existido siempre ni en todas partes. Por supuesto, todas las sociedades tienen un entorno, que perciben a través de la vista y del resto de los sentidos, pero lo que ven no es necesariamente paisaje. Toda cultura posee sus propios términos para expresar esta relación con el medio, y sin un esfuerzo de interpretación hermenéutico en sentido estricto estos términos resultan incomprensibles de una cultura a otra. Pues designan, en efecto, una realidad imposible de imaginar si no es en los términos específicos de una determinada cultura. Los hombres de la Edad Media, por ejemplo, no habrían entendido por qué en el Renacimiento habría que

inventar la palabra «paisaje». Aquí hay algo más que una cuestión de vocabulario; es una cuestión de concepción del mundo. Por ello, entender el modo en que las civilizaciones sin paisaje ven su mundo es para nosotros tan difícil como para ellas imaginar qué es el paisaje. (Berque, 1997, p.12)

El historiador del Arte Kenneth Clark coincide con Berque cuando dice que: “La pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza. Su desarrollo y evolución desde la Edad Media forma parte de un ciclo en que el espíritu humano trató una vez más de establecer la armonía con el mundo que lo rodeaba” (1971, p.13). Hace falta, por tanto, un ejercicio de historia para hacer una genealogía del paisaje como idea y un ejercicio de hermenéutica para entender lo que el paisaje o su ausencia implican en cada periodo histórico. Realizar ese ejercicio nos permitirá entender las razones del paisaje: por qué se formó esa idea, cómo afectan los cambios sociales a los cambios en la percepción del paisaje, a qué elementos se refiere la idea de paisaje, etc. Adicionalmente podremos acercarnos a comprender el modo en que las diferentes sociedades pensaban y entendían el paisaje (o qué les impedía pensarlo), lo que proveerá una perspectiva y un marco para comprender el origen de la idea del paisaje y el pensamiento sobre el paisaje los autores seleccionados para el corpus de esta Tesis.

Tomaremos como referencia, aunque no como única referencia, las condiciones que Augustín Berque establece para determinar si una cultura tuvo un pensamiento paisajero:

- a) una literatura oral que cante la belleza de los lugares,
- b) jardines de recreo,
- c) una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas,
- d) pinturas que representen el entorno,
- e) una o varias palabras para decir “paisaje”,
- f) una reflexión explícita sobre el paisaje. (2009, p.60)

La genealogía que planteamos no se guiará únicamente por el cumplimiento de dichas condiciones, ni siquiera pretende clasificar las culturas en tanto poseen un pensamiento paisajero o carecen de él. Dichos puntos son simples coordenadas para guiar una genealogía, elementos a los que atender para describir la evolución del

paisaje, ya que como argumenta Roger, puede darse el caso de un pensamiento protopaisajero o una cultura con una conciencia de paisaje sin que todas las condiciones se cumplan (2013, p.64).

4.2.1. EL PAISAJE EN LA ANTIGÜEDAD: GRECIA, ROMA Y ANTECEDENTES.

Hay una tendencia en el Antiguo Testamento de dirigir la atención hacia la naturaleza que el humano habita como fuente de sabiduría divina o de lecciones morales. Podríamos recuperar el ejemplo que Calvo Serraller cita para demostrar que el rústico no puede observar la naturaleza con un sentido estético: la lluvia. En el *Libro de Job* se le pide a Job que se fije en los fenómenos naturales, y entre ellos la lluvia, para que perciba el poder divino. *El Cantar de los cantares* incluye la descripción que sigue, que contiene imágenes y hace una apelación a diversos sentidos como el olfato y que podrían ser calificados como paisaje:

10. Mi amado habló y me dijo: Levántate, oh amada mía, hermosa mía, y ven.
11 Porque he aquí ha pasado el invierno, la lluvia ha cesado y se ha ido; 12 han aparecido las flores en la tierra, el tiempo de la canción ha venido, y en nuestro país se oye el arrullo de la tórtola. 13 La higuera ha dado sus verdes higos, y las vides en cierne han esparcido su fragancia. (La Biblia de las Américas, Cantares 2:4–3:1)¹⁷

Asimismo, Urquijo y Barrera (2009, p.227) citan los proverbios de Salomón en el *Eclesiastés*¹⁸, como antecedentes de un pensamiento paisajístico. Pero hay que recalcar que hablamos de antecedentes. En ese sentido Victor De Laprade concluye que más allá de metáforas visuales no hay un sentido desarrollado sobre el paisaje (citado en Roger 2013, p.57). Por el contrario, Philip Sheldrake atribuye la categoría de paisaje a las descripciones en la Biblia, que clasifica en dos niveles: el idílico jardín del Edén y el paisaje de la ciudad Enoch y la Nueva Jerusalén (2011, p.184).

¹⁷ Alain Roger (2013) también cita este pasaje de la Biblia como ejemplo de descripción del paisaje.

¹⁸ “Por ejemplo en el *Eclesiastés* y en varios de sus proverbios (c. 979-930 a.C.) se encuentran diferentes expresiones paisajístico-ontológico literarias, sumamente interesantes: “Todos los ríos van al mar, y el mar no se llena; nuevamente el agua correrá por los ríos. Se cansarán de hablar y no podrán decir más, pero no se sacia el ojo de ver ni el oído de oír. Lo que fue volverá a ser, lo que se hizo se hará nuevamente. No hay nada nuevo bajo el sol” (*Eclesiastés*, 1, 4-9)” (Urquijo y Barrera, 2009, p.227).

“Desde la teoría del paisaje no se le atribuye a Roma y a la Antigua Grecia una cultura del paisaje. Así lo afirman Berque (1997 y 2009) y Albert Dauzat (1914), quien dice que el sentido de la naturaleza parece ausente en la literatura griega y que no hay trazas de descripciones, siendo sorprendentes “la indigencia de las descripciones”¹⁹ (1914, p.177). Berque incide en la falta de pensamiento paisajero, argumentando que dichas culturas no tuvieron una palabra para denominar el paisaje, ya que *prospectus*, palabra latina que podría acercarse al significado que buscamos, no tiene unas connotaciones estéticas y se limita a lo que uno puede ver ante sí (Berque 1997, p.12). Y continúa:

La *amoenitas locorum* (el encanto de los lugares), por ejemplo, es un criterio que permite valorar una residencia en el campo, pero tal encanto en modo alguno se limita al paisaje, y lo mismo ocurre con *amoenia* (lugares placenteros) (...) Vitruvio (*De architectural* VII, 5, 2) habla por ejemplo a este propósito de las *Ulixis errationes per topia*, lo que parece difícil traducir de otro modo que como «los vagabundeos de Ulises entre los paisajes». Sin embargo, en el vocabulario y la mentalidad romanos falta algo decisivo. Los *topia* en cuestión son motivos pictóricos. No los encontramos, en efecto, más que en plural (el singular *topion*, o *topium*, no existe al parecer ni en griego ni en latín). Por otra parte, nunca son sinónimos de *amoenia*. Estos dos hechos indican la ausencia de un concepto de paisaje que habría asimilado al mismo tiempo unos *topia* a otros y los *topia* a los *amoenia*. Es precisamente esta asimilación la que, en cambio, se produce en el Renacimiento, exigiendo justamente la creación de una nueva terminología. (1997, pp.12-13)

Alain Roger disiente de la opinión de Berque y en especial del argumento que pivota en torno a la ausencia de una palabra para denominar el paisaje. Cita como ejemplos las descripciones de *Las Talisias* de Teócrito, a Homero cuando describe la isla de Calipso y, en relación al arte pictórico, los frescos de Santorini (dos milenios A.C.) o los frescos pompeyanos expuestos en el museo arqueológico de Nápoles (2013, pp.58-62). Roger culmina su recorrido declarando que se le puede atribuir a Roma una dignidad paisajera más allá de las condiciones establecidas por Berque:

¹⁹ La cita completa de Dauzat dice así: “De prime abord, le sentiment de la nature paraît absent de la littérature grecque. On en chercherait à peu près en vain des vestiges chez les prosateurs, et chez les poètes bucoliques eux-mêmes – lorsqu’on relit par exemple Théocrite à ce point de vue – on est frappé par l’indigence des descriptions, lâches, flottantes, où un paysage flou est à peine indiqué en quelques lignes” (1914, p.177).

No se ha de tener la obsesión del léxico, como si la ausencia de las palabras significara siempre la de las cosas y la de cualquier emoción. No hay duda de que la denominación es esencial; pero la sensibilidad, paisajística en este caso, puede mostrarse por otras vías (...) ni recelo ni superstición con respecto al lenguaje. (2013, p.64)

Para terminar, el historiador del arte Kenneth Clark, coincide con Roger al atribuirle a las culturas griega y latina en Europa una pintura del paisaje. Clark se sitúa en un punto muy cercano a Roger cuando dice lo siguiente al respecto de la antigüedad

El ciclo precedente, el de la antigüedad mediterránea, había estado tan profundamente arraigado en el sentido griego de los valores humanos que este concepto de la naturaleza había desempeñado un papel secundario. El pintor helenístico, con su visión penetrante del mundo visible, desarrolló una escuela de pintura de paisaje; pero, en la medida en que nos permiten juzgar los escasos fragmentos sobrevivientes, utilizó su habilidad para registrar efectos de luz principalmente con fines decorativos. (1971, p.13)

Aludiremos a dos reflexiones. La primera es de Berque y nos referiremos a ella de manera reiterada durante esta genealogía: “Claro que no está prohibido imaginar. Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje... si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo” (1997, p.13). La segunda es de Edward Casey quien, teorizando sobre el arte pictórico, se muestra parcialmente de acuerdo con Roger al apuntar que sí había una sensibilidad paisajística en Roma y en la antigüedad. Pero alude al problema de la representación:

The issue is not one of having the apposite *experience* but of creating the appropriate *representation* of experience. Human beings have been experiencing landscape and doubtless enjoying it in certain aspects from time immemorial. But any full-scale representation of such experiencing of the natural landscape was remarkably recent in the West. (2002, p.5)

Visiones conflictivas, pero no mutuamente excluyentes. En primer lugar, la hipótesis de Casey da una clave para contra-argumentar las afirmaciones de Calvo Serraller y Maderuelo con respecto a los paganos, que según ellos, son incapaces de deleitarse estéticamente con el paisaje por estar ligados al trabajo agrario. Desde la

hipótesis de Casey podríamos defender que no es que los rústicos no tuvieran una idea del paisaje o fueran incapaces de admirarlo, sino que no pudieron representarlo –y no sólo por cuestiones de acceso a los medios de producción artísticos sino por el problema inherente a la representación del paisaje a la que alude Casey (2002, pp.5-19). Por otro lado, atribuir gran parte de la culpa al cristianismo y al gnosticismo por la llegada tardía de la idea del paisaje a Occidente como hacen Berque y Roger puede estar justificado, como veremos en la sección dedicada al cristianismo y al paisaje. Sin embargo, desde la obra de Casey, el problema no sólo se reduce a la falta de ideas estéticas y de pensamiento que originan el paisaje, sino que es necesario añadir el problema de la representación del paisaje.

4.2.2. CHINA: EL NACIMIENTO DEL PAISAJE.

En China, el pensamiento sobre el paisaje incluye un nombre para designarlo, como ya hemos comentado en la sección anterior, dedicada a la etimología. Se cumplen en China las condiciones de arquitectura y jardines orientados a la delectación con el paisaje o que reproducen una idea de paisaje. En este sentido, Caroline Alder se remonta al año 2500 a.C. para fechar el nacimiento del diseño de los jardines, pero fija la arquitectura bajo las dinastías Qin y Han como el periodo de desarrollo más marcado (221 a.C. y 220 de nuestra era). De la idea de paisaje Alder señala la influencia del taoísmo en el diseño mediante la búsqueda de la armonía entre el yin y el yang (2007, pp.59-61). Se refiere también a los supuestos de obras pictóricas que representan el paisaje (*La ninfa del río Lo* de Gu Kaizhi en el siglo IV) y las representaciones literarias de los paisajes.

Podríamos destacar estas últimas porque los ejemplos literarios que citaremos contienen reflexiones en torno al paisaje, reflexiones en las que conviene tener en cuenta, porque sitúan el paisaje como idea estética por encima de las disquisiciones geográficas o esencialistas y ello nos sirve en esta Tesis. Berque (1997) señala dos poetas en especial por el impacto de sus ideas, Tao Yuanming (365-427) y Xie Lingyung (385-433) y menciona la influencia del taoísmo, que remite al mundo natural más que al social, y del budismo (que predicaba una austeridad que lleva a tendencias

eremíticas) como desencadenantes de la moda del retiro (Berque, 1997, p.14), algo que también comparte Alder (2007, p.59). Tao Yuanming escribe desde el retiro, y canta el paisaje desde el punto de vista moral: “Miro con gusto la montaña del sur/ Exhala un acorde en el crepúsculo/ las bandadas de pájaros se reúnen en la vuelta a sus hogares/ En esto está el verdadero significado” (*Yinjiu* (Bebida) citado en Berque 2009, p.72)²⁰. Ese “verdadero significado”, en palabras de Berque, significa la unión de lo humano con la naturaleza cósmica: el Dao (1997, p.15). Xie Lingyung, también participó en esa cultura del retiro pues compuso la mayoría de sus poemas en sus propiedades en las afueras de Shaoxing (hoy provincia de Zhejiang). Entre sus poemas destaca *Por crestas y valles de Jinzhujian*: “El sentimiento por el gusto, genera la belleza/ Cosa oscura antes de decirla/ olvidando con su visión las preocupaciones mundanas/ El haberla aprehendido os motiva” (citado en Berque 2009, p.75)²¹. El sentimiento crea la belleza, anticipa lo que Berque definiría como el *principio de Xie Lingyung* por la cual la clave del paisaje consiste en poseer un gusto distinguido, lo que implícitamente significa que las masas no pueden verlo y además oculta la labor de los trabajadores que han hecho posible el paisaje (Berque 2009, pp.77-78). Podríamos incluso ir más lejos y afirmar que los versos de Lingyung contienen la raíz de la idea de artealización que propone Roger, por la cual el paisaje es el producto de la metamorfosis estética de lo que se ve en la medida que es el gusto, el pensamiento estético, lo que genera la belleza (el paisaje o la delectación del paisaje) (2013, p.14).

Es de destacar que, en China, el pensamiento del paisaje también cumple la última condición, que se refiere a producir una reflexión en torno al paisaje, que ocurre hacia el año 440 con *Introducción a la pintura del paisaje* de Zong Bing (Berque 2009, p.61): “En cuanto a las montañas y aguas, si bien poseen una forma material, ellas tienden hacia lo espiritual” (citado en Vandier-Nicolas 1982, p.64). Vandier-Nicolas en su *Esthétique et peinture de paysage en Chine* (1982) cita una serie de tratados sobre el paisaje como *Houa chan choei louen*, atribuido a Wang Lei (siglo VIII), que demuestra que hubo una reflexión sobre el paisaje producido por una *intelligentsia* urbana,

²⁰ La traducción es de Maysi Veuthey, no reproduciremos los pictogramas chinos aquí, pero sí una aproximación fonética que se reproduce en *El pensamiento paisajero* (Berque, 2009): “Youran jian Nanshan/ Shan qi ri xi jia/ Fei niao xiang yu huan/ Ci zhong you zhen yi/ Yu bian yi wang yan” (2009, p.72).

²¹ La traducción es de Maysi Veuthey, no reproduciremos los pictogramas Chinos aquí, pero sí una aproximación fonética que se reproduce en *El pensamiento paisajero* (Berque, 2009): Qing yong shang wei mei/ Shi mei jing shei bian/ Guan ci yi wu lü/ Yi wu de suo qian (2009, p.75)

Berque concuerda con Vandier-Nicolas al ahondar en las condiciones bajo las que se da esa reflexión, incidiendo en su caso en la cultura urbanita de funcionarios que se retiraban al campo para huir de la ciudad: “Efectivamente, para nacer, el paisaje exigió que una parte de la sociedad rechazara el mundo; es el movimiento eremítico” (2009, p.62).

4.2.3. CRISTIANISMO Y PAISAJE.

Empezaremos esta parte de la genealogía teniendo muy presentes las palabras de Agustín Berque al respecto de la falta de desarrollo de la idea del paisaje en Occidente: “Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje... si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo” (1997, p.13). La sentencia es clara y la comparten también autores como Maderuelo (2005), Roger (2013). De acuerdo a Maderuelo, la nueva religión era profesada por los esclavos en las ciudades, los campesinos romanos, por el contrario, fueron los más reacios en aceptar la nueva religión de ahí el título “pagano” pasa de denominar a aquel que habita el pago a designar al no cristiano (2005, p.65)²².

Dejando a un lado las disquisiciones al respecto de la etimología de la palabra pagano, toca explicar las causas de la detención en el desarrollo del pensamiento y representación del paisaje. La hipótesis de Maderuelo se resumen en que conjuntamente con el gnosticismo, el cristianismo “no solamente impidió el desarrollo de algo tan concreto como la idea del paisaje, sino que, al desviar la mirada del mundo y sus placeres, encerrándose en el valor de la fe ciega y en los misterios sobrenaturales, truncó también el desarrollo de una actividad como el interés por la cartografía y las representaciones del territorio” (2005, p.69). La preocupación por lo divino, la mirada interior de San Agustín, parece sustituir la mirada sensorial pagana.

²² Maderuelo también cita una reflexión de Calvo Serraller que reproducimos aquí: “Desde este segundo significado, resultaría que el pagano, aferrado a su país o su paisaje, integrado por completo en la naturaleza, es el que más se resistió a aceptar una visión del mundo trascendente, la existencia de un mundo más allá del país que se habita, con lo que, por tanto, asimismo el triunfo moderno del paisaje supondría la paganización del arte, su secularización” (1993, p.27).

Maderuelo fecha con la llegada de Lucio Septimio Severo, 193 de nuestra era, la entrada a Roma de las religiones orientales. Más allá de la influencia que el gnosticismo pudo haber tenido en el cristianismo, su doctrina en torno a la gnosis, al conocimiento superior y a la existencia del alma, o la parte espiritual del ser humano que ha de ser liberada, marca el punto de inflexión sobre su influencia en el cristianismo para alejarlo del disfrute sensorial y las representaciones en clave sensorial (Maderuelo, 2005, p.68). Las diversas religiones con tendencia al ascetismo que surgen a partir del siglo II dan cuenta de ello. Sin embargo, Maderuelo hace referencia a varios eventos históricos relacionados con el auge del cristianismo y su desarrollo para argumentar el cambio de la representación estética. En un nivel teológico, Maderuelo nombra la discusión entre San Agustín de Hipona y Pelagio, cuando indica que “la anatémización como herejía de las teorías de Pelagio decantó el curso de la ideología sobre el papel que tendrán los sentidos durante toda la Edad Media” (2005, p.70). En concreto, Maderuelo se refiere a la centralidad que “La Verdad”, o Dios, tiene en el pensamiento de Agustín, una verdad respecto a la que Agustín desarrolla un extenso pensamiento que no describiremos aquí. Basta con señalar el modo de acceder a esa Verdad que describe Agustín, más centrado en la fe que en la razón, que repudia la percepción sensorial o que se centra en la iluminación interior (Maderuelo, 2005, pp.71-72). Desde el punto de vista del paisaje y su representación reproduciremos aquí una frase que además de ser representativa de lo expuesto en este párrafo es también una de las citas a la que recurriremos con asiduidad en las secciones que siguen: “los hombres viajan para admirar la altura de los montes, las grandes olas del mar, las anchurosas corrientes de los ríos, la latitud inmensa del océano, el curso de los astros, y se olvidan de lo mucho de admirable que hay en sí mismos” (De Hipona, 2007, p.146). Dar la espalda a lo sensorial como modo de conocer el mundo supuso también un rechazo del disfrute estético de la naturaleza, cosa que indudablemente influyó en que la idea del paisaje no tomará forma en Occidente.

Maderuelo hace referencia a que la disputa entre Agustín y Pelagio, llevado al rechazo de lo sensorial, tuvo un efecto en la censura de la representación de la naturaleza y los paisajes. Maderuelo menciona el concilio de Tours en el año 813, que culmina la controversia iconoclasta que comienza en el 726 cuando el emperador bizantino Leon III decide censurar las imágenes religiosas, y otros sucesos en la misma

línea como ejemplos del rechazo a los sentidos (2005, pp.68-78) que provocaron en palabras de Maderuelo: “El rechazo que sufrieron las figuras y las artes representativas, lo que trajo como consecuencia el abandono de la imitación naturalista en beneficio de un esquematismo simbólico y el consiguiente retraso en la reproducción de imágenes paisajísticas” (2006, p.75).

Kenneth Clark (1971) engloba bajo el epíteto “paisaje de los símbolos” la representación del paisaje en el arte pictórico de la Edad Media y afirma que “los símbolos con que el arte medieval más antiguo expresó la existencia de objetos naturales tenían una relación excepcionalmente pequeña con su apariencia real” (1971, p.14). Cabe mencionar que Clark tiene menos remilgos en utilizar el término paisaje para referirse a la representación de la naturaleza en la Edad Media, algo con lo que Berque, Maderuelo o Roger, a los que venimos citando hasta ahora, difícilmente aprobarían por entender que el concepto de paisaje está aún por descubrir en Occidente. En ese sentido, si el dogma cristiano no permitió el desarrollo de la idea del paisaje ni su representación, sí que tuvo influencia sobre la representación de la naturaleza. El efecto resultante del esquematismo simbólico es una representación de la naturaleza determinada por el cristianismo que de acuerdo a Clark explica del siguiente modo:

Si nuestra vida terrestre no es más que un breve y miserable interludio, el medio físico en que transcurre no necesita absorber nuestra atención. Si las ideas son divinas y las sensaciones viles, nuestra expresión de las apariencias debe ser simbólica en la medida de lo posible, y la naturaleza, que percibimos a través de nuestros sentidos, se convierte en positiva fuente de pecado. San Anselmo, que escribió a principios del siglo XII, sostuvo que las cosas eran dañinas en proporción directa al número de sentidos a los que deleitaban, y por tato, clasificó como peligroso el sentarse en un jardín donde hubiera flores para satisfacer los sentidos de la vista y del olfato y canciones y relatos para complacer los oídos. (1971, pp.14-15)

Clark menciona que la naturaleza, desde “el punto de vista monacal más estricto” (1971, p.15) era considerada hostil. Comparte esa opinión Jacob Burckhardt, quien dice que el esquematismo simbólico medieval se plasmó en un pensamiento orientado a “ver el rostro de los más falsos demonios en las montañas y manantiales, los lagos y los bosques” (1999, p.163). Una tesis que suscribe el historiador del arte

Ernest Fenollosa cuando afirma que durante la Edad Media la visión dualista de la naturaleza y, en concreto la naturaleza salvaje era esencialmente malvada: el horror, la enormes rocas y los solitarios valles. La hostilidad que suponía la materia para el espíritu humano que se orientaba hacia la eternidad supuso un retraso para percibir la belleza en las montañas y en las tormentas, que no llegaría hasta el siglo XIX. Por último, el deseo del hombre de rodearse de jardines tradicionales, tan alejados como fuera posible de las composiciones de la naturaleza (2007, p.303)²³. Clark incide en esta idea con respecto del jardín como un sustituto de la naturaleza en tanto que en su simbolismo, representa una naturaleza contenida, pero no amenazante. Llega Clark a este punto tras determinar que si bien el esquematismo simbólico nunca habría podido producir pintura de paisaje “sí preparó, de dos maneras, el camino para la clase de arte que he dado en llamar el paisaje de símbolos” (1971, p.16). Se refiere en una primera instancia al lenguaje de la decoración que se desarrollo por vía del simbolismo, por ejemplo, en los mosaicos de San Marcos o en la Capilla palatina de Palermo, y en segunda instancia a la carga divina que en esa dualidad cristiana adquieren los elementos naturales:

Y, lo que es más importante todavía, en cuanto los humanos miran con placer los detalles mismos de la naturaleza, su hábito mental de simbolizar da a su mirada una intensidad particular: no ven en las flores y los árboles sólo objetos deliciosos, sino también reflejos de lo divino Así pues, se percibieron los objetos naturales primero individualmente, como agradables en sí mismos y símbolos de cualidades divinas. El paso siguiente hacia la pintura de paisaje fue considerar que formaban un todo, que la imaginación podía abarcar y que era símbolo en sí de perfección. Se logró esto con el descubrimiento del jardín. (1971, pp.16-17)

4.2.4. LA NATURALEZA DOMESTICADA: EL JARDÍN Y EL *LOCUS AMOENUS*.

²³ Cita original: “The truth is that all through the Middle Ages the dualistic view of nature –wild nature– was essentially evil; the horror and grand rocks and lonely valleys, the hostility of matter to the heaven-directed human spirit, delayed European perception of beauty in mountains and storms until the nineteenth century. This, too, the desire of man to surround himself with formal gardens, as far removed as possible from nature’s compositions” (Fenollosa, 2007, p.303).

Esta sección profundizara en el concepto de jardín como símbolo que permitió al pensamiento medieval representar una naturaleza más allá de la amenaza de la naturaleza. Recordamos también la importancia de ese concepto para Berque, que es la condición sine qua non para la existencia del pensamiento paisajero. Desde un punto de vista histórico, Roger (2013) o Maderuelo (2005) coinciden en señalar que el arte del diseño de los jardines supuso un punto de inflexión en la cultura china para el florecimiento del pensamiento del paisaje. Por otro lado, recordemos que Berque menciona que el cristianismo retardó la llegada del paisaje, pero que Clark defiende que también determinó el modo en el que Occidente llegaría al “paisaje de los símbolos”, donde el jardín y sus representaciones juegan un papel relevante. Casey lo explica:

Landscape as place-setting also characterizes much medieval and Renaissance painting. When Landscape figures at all in the art of these periods (most notably , in the form of a garden), it enters mainly as a decorative enframing element – for instance, in the late-medieval theme of the Hortus Conclusus, in which the virgin and Child sit enclosed in a protective bower. Overall, landscape is a mere place-marker, a reminder of an outside world that is only glimpsed through the Windows and doors of a scene that is located securely indoors, within the security of domestic or ecclesiastical architecture (...) typically, we (though not the primary figures in the painting) are only permitted to peek through apertures in the architecture – for example, in Fra Filippo Lippi’s mid-fifteenth-century *Annunciation*, in which the annunciating angel and the Virgin are wholly inside indifferent to an outside world that, though depicted in the center of the painting , is starkly severed by a standing column. (2002, pp.3-4)

Clark incide en la capacidad del jardín de crear aquello que Casey describe como un espacio que recuerda al paisaje exterior, pero situado en el interior, en la seguridad de los muros domésticos o eclesiásticos. En concreto, Clark habla de cómo el jardín permitió un pensamiento que representase una naturaleza aislada de la cualidad amenazadora del exterior:

Paraíso significa en persa “recinto amurallado” y es muy posible que el valor especial que cobraron los jardines a finales de la Edad Media sea herencia de las Cruzadas. En todo caso, la idea de una pradera florida aislada de un mundo de azares

terribles, donde el amor, humano y divino, pudiera hallar realización, aparece en la poesía provenzal al mismo tiempo que otros presentes de Oriente. (1971, p.17)

Avanzaremos ahora en el tiempo para situarnos en el Renacimiento, período donde Maderuelo sitúa el auge de los jardines, en concreto en la Italia de los Medici, para matizar después que el interés del renacimiento por el jardín no sólo se limitó a la función de ofrecer un lugar tranquilo, sino que su interés también residió “En el entendimiento de unas claves de conocimiento hermético y alegórico que se inscriben en el jardín, de la misma manera que se hace en la pintura o arquitectura” (2005, p.166). Subrayamos esta última aportación, ya que la hipótesis de Maderuelo atribuye al jardín, del mismo modo que se le atribuye a la pintura, el haber servido como campo de pruebas para el desarrollo y la implementación de ideas y técnicas de representación de la naturaleza, que servirán como aportaciones al desarrollo de la idea del paisaje en el campo estético. Paradójicamente, mientras el *Quattrocento* aporta ciertas ideas en un estado embrionario, para el desarrollo del paisaje (no menos cierto es que tras Giorgione desaparece el interés por el paisaje, volviéndose el arte pictórico, bajo el neoplatonismo de Rafael, hacia la representación de la escena religiosa y la perfección de la forma humana (Fenollosa, 1950, p.32y Roger, 2013, p.73) la contribución del periodo al desarrollo de los jardines es considerable según Maderuelo. Siguiendo la hipótesis que dota a la jardinería el merito de haber servido al deleite y al sosiego, y el haber sido campo de desarrollo técnico y estético, Maderuelo aduce que el *Quattrocento* recogió la tradición de los jardines monásticos medievales, que configuraban el espacio de acuerdo a tipologías geométricas y botánicas, “Disponiéndose según unos preceptos de acusado carácter simbólico” (2005, p.166), por ejemplo en la división en cuatro partes en torno a un fontán, que representaba los cuatro evangelios y la fe, respectivamente (2005, p.166). Si bien los jardines monásticos tenían un fuerte carácter utilitario y hemos defendido que sirvieron para cristalizar la idea de naturaleza no amenazante o la idea de la representación de la naturaleza en un todo y en símbolo de la perfección, como defiende Clark (1971, pp.16-17), Maderuelo apunta que la aportación de estos jardines monásticos al desarrollo de la sensibilidad paisajística no tuvo peso.

Maderuelo sitúa en el Renacimiento el periodo en que el jardín sirve como campo de desarrollo estético de la sensibilidad del paisaje, lo afirma así por el hecho

de que la jardinería se unió a la teoría artística y arquitectónica que a su vez cristalizó en dos síntomas: la atenuación de la función utilitaria (del huerto) en el jardín y la aplicación de tramas geométricas, que supuso una sumisión del jardín a la ley de la perspectiva y las proporciones canónicas del *disegno* (Maderuelo, 2005, p.167). De ahí, que desde el monasterio el jardín “salta” a otro emplazamiento, al palacio urbano, considerándose a este un elemento arquitectónico, una parte que “responde configurando ejes y calles que continúan el ritmo pétreo de pilastras y ventanas con formas vegetales que, desde el plano del suelo, se elevan en líneas verticales y en muros de verdura” (Maderuelo, 2005, p.168). Maderuelo cita el Palazzo Piccolomini en Pienza, al que se refiere Francesco Fariello del siguiente modo: “Aparece realizada por primera vez la coordinación visual entre la entrada al palacio, la casa y el jardín a lo largo de un único eje, gracias al empleo de una logia con arcos hacia el jardín como elemento de transición entre la masa mural y la masa vegetal” (2000, p.65). En este sometimiento al orden arquitectónico, el jardín se alejó de lo utilitario, del huerto, del cultivo, para situarse en la “Belleza unida a las artes del *disegno* y a la ciencia de la perspectiva. La idea se impone así a la obra natural para deleite de los sentidos” (Maderuelo, 2005, p.172).

El *locus amoenus*, o *loca amoena* en plural y género neutro, exige recorrer otro camino para su explicación. Dice Maderuelo al referirse a los romanos que pese a no habernos legado una palabra para designar el paisaje sí que fueron capaces de acuñar el concepto *locus amoenus* (2005, p.173). El concepto caló en el Renacimiento para designar los lugares agradables u hermosos debido a la vegetación que los rodeaba, tanto en la poesía pastoril, como en los espacios configurados como *giardinisegeti* (2005, p.173). La popularidad del *locus amoenus* en el Renacimiento vino auspiciada por los poetas del movimiento arcádico, en Italia, y en concreto Jacopo Sannazzaro, autor de *Arcadia* en 1490, que a su vez tuvo una marcada influencia en la pintura de Claude y Poussin y en sus paisajes que representan la Edad de Oro:

El *locus amoenus* romano se teñirá en el Renacimiento con la idea judeocristiana del Paraíso Terrenal, sirviendo esta locución para nombrar los lugares configurados por elementos naturales, tales como arroyos, praderas o árboles. Pero la naturaleza, es decir, los lugares no dominados por el hombre (...) eran más temidos que

deseados, por lo que la naturalidad de los *loca amoena* debía ser domesticada y aislada de los intrusos para que pudiera ser agradable y, sobre todo, segura. (2005, p.175)

Maderuelo sitúa en el Medievo la costumbre de citar la primavera al inicio de los poemas para establecer un marco que hiciera posible la asociación de la belleza natural, lo fértil, con lo amoroso (2005, p.174). Pero como todo elemento estético asociado al paisaje con el que venimos tratando en este recorrido histórico, el *locus amoenus* también fue objeto de una evolución y pasó de servir como escena amorosa a ser un marco para una narración donde los elementos naturales obtenían “el valor de símbolos complementarios de aquello que se narra, adquiriendo así un carácter claramente funcional” (Maderuelo, 2005, p.175).

Sobre el jardín, Maderuelo también añade un punto de vista escéptico, y limita la influencia del jardín, aún reconociendo su aportación, en relación con el desarrollo de la idea del paisaje en Occidente:

Si bien el arte de la jardinería ayudará a desarrollar un interés por el mundo de los árboles y las plantas así como por la ordenación y composición de grandes espacios exteriores, aportando experiencias prácticas y técnicas, ni sus fundamentos teóricos ni sus códigos simbólicos permitieron avanzar desde la idea de jardín, cada vez más ensimismada, hacia la formulación del concepto de paisaje ni hacia la apreciación estética de unas vistas abiertas en las que, por lo general, no existe un orden visual de carácter geométrico ni unos valores que posean una relación directa con el mundo simbólico que subyace en el trazado de los jardines. Será necesario, precisamente, que el jardín formal se libere de las ataduras geométricas, de las composiciones rígidas y de las alegorías emanadas de determinados mitos clásicos para que surja la idea de jardín paisajista en la segunda mitad del siglo XVIII. (2005, p.189)

Clark, se muestra más equilibrado, dota al jardín una relevancia central en la invención del paisaje en Occidente, le otorga la función de haber sido el elemento principal para que se diese una transición desde la percepción medieval de la naturaleza como algo acechante a percibir los objetos naturales “como agradables en sí mismos y símbolos de cualidades divinas” (1970, p.17). Para terminar, recuperamos dos conceptos que cita Clark, que menciona que “en todo caso, la idea de una pradera florida aislada de un mundo de azares terribles, donde el amor, humano y divino,

podiera hallar realización, aparece en la poesía provenzal al mismo tiempo que otros presentes de Oriente” (1971, p.17). El primer elemento se refiere al amor divino en la pradera aislada, pues Clark avanza desde ahí en su genealogía al *microtheos* de Dante en *La divina comedia*, un mundo, en palabras de Clark que supera el concepto amenazador de la naturaleza en el Medievo para aceptar que Dios pueda manifestarse en la naturaleza. El segundo elemento es la poesía provenzal, cuyo camino también nos lleva a Petrarca, autor del primer texto paisajístico en Occidente, tema de la siguiente sección.

4.2.5. PETRARCA Y EL MOUNT VENTOUX. EL PAISAJE DESDE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO.

El título de la presente sección refleja su contenido. En la teoría del paisaje, la subida al Mount Ventoux del poeta italiano se reconoce como un punto de inflexión en la historia de la representación del paisaje en Occidente. Petrarca da a conocer su expedición (realizada junto a su hermano y unos criados) en una carta, fechada el 26 de abril de 1336 en Malaucène y cuyo destinatario es su amigo, el teólogo Dionigi da Borgo San Sepulcro. Aunque como hemos dicho, el texto es un hito en lo que a la representación del paisaje en Europa, no es menos relevante carácter de confesión de la misiva, como puede verse en el modo en el que Petrarca reflexiona sobre el deleite que produce el paisaje, estrechamente relacionado con la visión cristiana del universo y con la doctrina agustina. En ese sentido, cabe mencionar un antecedente en la representación del purgatorio en forma de montaña en *La divina comedia* de Dante, que sirve como alegoría del proceso de purgar los pecados (Monreal, 2017, p.47).

El ascenso de Petrarca y su relato son objeto de análisis de varios especialistas en el paisaje, entre los que se incluyen Clark (1971), Martínez de Pisón (1998), Maderuelo (2005), Roger (2013) o Berque (2009). Es, además, considerado en la representación paisajística en Occidente, pues se trata de un relato que liga el paisaje con la reflexión espiritual y que además es fruto de una motivación que no es económica, esto es, Petrarca sube allí porque quiere, o como afirma Maderuelo, por la curiosidad de conocer el monte y por una razón intelectual: “Como el propio Petrarca

indica, trata de imitar la gesta de Filipo, rey de Macedonia, quien , según Tito Livio, subió al monte Hemo de Tesalia con el fin de ver a la vez los mares Adriático y Euxino” (2005, p.84). Eduardo Martínez de Pisón, en su introducción a la misiva del poeta Italiano apunta al origen académico de la fama que este suceso obtuvo en los estudios sobre el paisaje:

Es posible que la consideración erudita de este texto de Petrarca como inicio de la actitud moderna ante el paisaje proceda del libro de Jacob Burckhardt *La cultura del Renacimiento* en Italia, que se editó en 1860. Se encuentra justamente en un capítulo titulado «Descubrimiento de la belleza del paisaje», en el que afirma: «Los italianos son los primeros entre los modernos que han percibido el paisaje como un objeto más o menos bello y han encontrado un goce en su contemplación», remitiendo al lector a lo expresado en el *Cosmos* de Alejandro de Humboldt. Es decir, a un libro geográfico. Porque Petrarca, además, era geógrafo, cuestión básica para entender correctamente por qué ascendió a un monte para mirar el panorama. (2019)²⁴

Petrarca es claro en sus intenciones: “Hoy, llevado solo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar, he subido al monte más alto de esta región, al que no sin razón llaman «Ventoso»” (2019). Advierte Maderuelo que el acontecimiento era en sí una extravagancia, tal vez justificativo del tono confesional de la misiva (2005, p.84). La extravagancia está incluso documentada en la misma carta, pues antes de emprender la subida Petrarca y su comitiva encuentran a un pastor en el camino que intenta disuadirles de la empresa:

En el camino nos asistía un día largo, un aire agradable, buen ánimo, fuerza y destreza físicas y todas esas cosas: solo se nos oponía la naturaleza del lugar. Entre unos declives del monte encontramos a un pastor de edad avanzada que con muchas explicaciones se esforzó por disuadirnos de la ascensión, diciendo que, cincuenta años atrás, empujado por el mismo ardor juvenil, había subido hasta la cumbre y no había sacado otra cosa que arrepentimiento y cansancio, y el cuerpo y la ropa lacerados por rocas y zarzas, y que nunca se había oído entre ellos de nadie que antes de entonces o después se hubiera atrevido a algo así. Todo esto nos lo decía a voz en grito y, siendo como son los ánimos de los jóvenes incrédulos con quienes les aconsejan, nuestro deseo aumentaba con sus intentos por impedirnoslo. Así es que el anciano, al darse cuenta de

²⁴ Las citas de Petrarca y de Martínez de Pisón han sido extraídas de una edición electrónica que no incluye números de página, incluimos la fecha de publicación de la edición.

que se esforzaba en vano, avanzando un poco por entre las rocas nos mostró con el dedo un sendero empinado, al tiempo que nos hacía muchas recomendaciones y nos repetía otras más cuando ya nos habíamos ido y le dábamos la espalda. (2019)

En palabras de Haritz Monreal, el relato incluye los tópicos que a la postre constituyen la esencia de los relatos de ascensión a la montaña: la advertencia del peligro, la descripción de los accidentes orográficos y la dificultad de superar dichos accidentes (2017, p.50). Pero desde el punto de vista del paisaje, la advertencia es coherente con el tipo de pensamiento que Calvo Serraller atribuye al pagano, un pensamiento que no valora la cualidad estética de la naturaleza, y es también coherente con el pensamiento cristiano sobre la naturaleza que describen Kenneth Clark (1971) o Ernest Fenollosa (2007), es decir, una visión que ve en la naturaleza un lugar hostil en lo espiritual. Alain Roger expone el caso del “país horrible” y los “sublimes horrores”, haciendo referencia a que los relatos de ascensos a la montaña, desde Petrarca hasta el siglo XVII, sufren de una orofobia que se debe tanto a razones materiales como la esterilidad, los peligros del viaje o las dificultades, tanto como a razones de tipo religioso (2013, p.94). Estas últimas están, siempre de acuerdo a Roger, ligadas al Gran Diluvio, y citando a Alain Corbin añade que: “Se entiende que el océano, reliquia amenazadora del Diluvio, haya podido inspirar el horror igual que la montaña, otro rasgo caótico de la catástrofe, ‘pudenda de la naturaleza’, desagradable y agresiva verruga que ha salido en los nuevos continentes” (citado en Roger, 2013, pp.94-95).

Ligado a la extravagancia de visitar el país horrible, se encuentra la parquedad de las descripciones de Petrarca²⁵, que recuerdan a las tesis de Casey al respecto de que tal vez el problema no esté en la falta de capacidad para experimentar el paisaje sino en la falta de referentes para la representación del paisaje²⁶. Maderuelo apunta a otra razón complementaria con la anterior, cuando dice sobre las descripciones de Petrarca que: “No tienen el sentido literal de narrar una experiencia física en el territorio, sino que cobran todo su auténtico significado en una interpretación de carácter metafórico!” (2005, p.84). Conviene seguir este argumento de Maderuelo, porque al analizar la

²⁵ “No hay, tras la brevísima explicación inicial, la más mínima enumeración de especies vegetales, ni descripción de accidentes topográficos o de elementos paisajistas, sólo nos dice que el Mount Ventoux “es una mole rocosa muy abrupta y casi inaccesible” (Maderuelo, 2005, p.84).

²⁶ “Esta parquedad en la descripción del paisaje podría ser atribuida a la total falta de costumbre de escribir sobre estos temas en fecha tan temprana” (Maderuelo, 2005, p.84).

correspondencia de Petrarca con respecto a la pintura italiana de su periodo y con respecto a artistas como Giotto, descubre Maderuelo lo siguiente:

Lo que preocupa a Petrarca es la nueva atención que Giotto y sus discípulos prestan en las pinturas a las imágenes del mundo que, a través de la representación de edificios, animales, plantas y montañas acompañan y rodean a las historias y que, probablemente, reclamaron tanta atención, al pintor y a los fieles, como las figuras de los santos y las historias que narran. Lo que preocupa a Petrarca es la representación de unas imágenes que carecen de una moralidad explícitamente religiosa, en una palabra, le perturba la incipiente aparición del paisaje en la pintura. (Maderuelo, 2005, p.90)

Esta preocupación por el mundo natural, por lo sensorial sobre lo divino, o a la par a lo divino, que Maderuelo identifica en Petrarca se resume en la siguiente frase: “Para la doctrina de la Iglesia medieval lo que importa no es mostrar el mundo sino “*mostrare res gestas*”, es decir, narrar los hechos memorables de la religión y de la virtud” (Maderuelo, 2005, p.88). La subida al Mount Ventoux, el valor de su carácter metafórico sobre lo estético²⁷, el rechazo de la representación de la naturaleza o la necesidad de narrar los hechos en detrimento de describir el mundo confluyen en mostrar una realidad doble en el relato de la ascensión que hace Petrarca: el mundo y los hechos de la religión, por tanto.

Con respecto al mundo, el paisaje, hemos señalado ya su parquedad en las descripciones, pero esa tendencia se rompe en la descripción de la cima, al que los críticos dan una relevancia superior:

²⁷ En relación con el sentido metafórico de la gesta señalamos este pasaje: “Allí, volando con el pensamiento y saltando de lo corpóreo a lo incorpóreo, me reprendía a mí mismo con estas o similares palabras: “Lo que hoy te ha pasado tantas veces al subir este monte es lo mismo que te sucede a ti y a otros muchos cuando intentáis alcanzar la vida bienaventurada; pero los hombres no lo perciben con tanta claridad porque, mientras los movimientos del cuerpo están a la vista, los del alma son invisibles y están ocultos. En efecto, la vida que llamamos bienaventurada está en un lugar elevado; es estrecho, según dicen, el camino que lleva a ella. También se interponen muchos montes, y hay que ir de virtud en virtud por una escala sublime; en lo alto está el final de todas las cosas y la meta hacia la que se dirige nuestro viaje. Allí quieren llegar todos pero, como dice Ovidio, “querer es poco; para alcanzarlo tienes que desear”. Tú, seguramente —a no ser que, como en otras muchas cosas, también en esto te engañes—, no solo quieres sino que también deseas. ¿Qué te detiene entonces? No otra cosa —está claro— que el camino que va por los más bajos placeres terrenales, más llano y, según parece a primera vista, más fácil; sin embargo, después de haber andado errante durante mucho tiempo, no tendrás más remedio que subir, bajo la carga de un trabajo tontamente diferido, a la cumbre de la vida bienaventurada, o bien sumirte, sin fuerzas para nada, en las simas de tus pecados y, si te sorprenden allí tinieblas y sombra de muerte —me horrorizo solo de pensarlo—, pasar la noche eterna en tormentos perpetuos” (Petrarca, 2019).

La cima más alta de todas es una que los naturales llaman “El hijito”; el porqué lo ignoro, a no ser que sea por antífrasis, como sospecho que suele llamarse también a algunas otras cosas: pues verdaderamente parece el padre de todos los montes vecinos. En su cumbre hay una pequeña planicie: fatigados, allí descansamos por fin. Y ya que has oído qué preocupaciones asaltaron mi pecho mientras subía, oye, padre, también el resto y dedica una sola hora de tu tiempo, te lo ruego, a leer los actos de uno solo de mis días. Primero, debido a cierta insólita sutileza del aire y a la visión de aquel vasto espectáculo, me quedé como pasmado. Miro alrededor: las nubes estaban bajo nuestros pies; el Atos y el Olimpo empezaban a hacérseme menos increíbles, al ver en un monte menos famoso lo que había oído y leído sobre aquellos. Dirijo después la mirada hacia tierra italiana, adonde más se inclina mi ánimo; los Alpes mismos, pétreos y nevados — por los que aquel feroz enemigo del nombre de Roma se abrió paso una vez rompiendo las rocas con vinagre, si damos crédito a la fama—, me pareció que estaban muy cerca, aunque lo cierto es que se hallan a gran distancia. Suspiré, lo confieso, hacia el aire de Italia, más visible a mi imaginación que a mis ojos, y me invadió un deseo inconmensurable de volver a ver la patria y al amigo. (Petrarca, 2019)

De acuerdo a Roger existe el gozo estético ligado a la visión del panorama (2013, p.92), Calvo Serraller señala la emoción que provoca el panorama, e incluso va más lejos al decir que se trata de la primera vez en que alguien piensa que el mundo tiene una belleza en función de sí mismo, y no por utilidad (1992). Sin embargo, apuntábamos a una contradicción, que se revela, en el relato de Petrarca, inmediatamente después de arribar a la cima.

Mientras admiraba cada una de estas cosas y ora ponía mi atención en alguna cuestión terrenal, ora elevaba el pensamiento —como había hecho con el cuerpo— a materias más altas, se me ocurrió echar un vistazo a un ejemplar de las *Confesiones* de Agustín (...) A Dios pongo por testigo y al que estaba allí presente que, donde primero fijé la vista, estaba escrito esto: “Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos”. Me quedé atónito, lo confieso; a mi hermano, que estaba ansioso por oír algo más, le rogué que no me molestara y cerré el libro, irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales, cuando hacía tiempo que debería haber aprendido incluso de los filósofos paganos que “nada es admirable excepto el alma, junto a cuya grandeza nada es grande”.Entonces, pensando que ya

había visto bastante aquel monte, volví hacia mí mismo los ojos interiores y desde aquel momento no hubo quien me oyera hablar hasta que llegamos abajo; bastante trabajo — trabajo silencioso— me habían traído aquellas palabras. (Petrarca, 2019)

La lectura de San Agustín de Hipona frustra un goce estético que venía encaminado por la subida a la cima, porque Petrarca recuerda que la mirada ha de ser dirigida hacia uno mismo. Con esa idea se hace realidad el peso de la doctrina religiosa que dura desde la Edad Media, aquella que ve en la naturaleza un peligro, un desviamiento de la verdad de la fe, y que termina por desbaratar cualquier descripción del paisaje en sentido estético²⁸. Es de subrayar que la lectura de Agustín permite una oposición en el nivel en el que opera la mirada, mirar hacia dentro o hacia fuera, y qué conlleva. Con este último pasaje, la intención de la misiva se decanta ya, con la lectura de San Agustín, hacia la confesión, hacia lo utilitario en el sentido en que la subida es una metáfora de la zozobra espiritual con un final que fija la mirada de Petrarca en el interior, rechazando continuar con la delectación estética fruto de la observación ociosa del paisaje. Por si todavía hubiera dudas, unas líneas más abajo Petrarca incide en la idea: “¡No te imaginas cuántas veces me di la vuelta aquel día, al regreso, para mirar la cumbre del monte! Y me pareció que su altura apenas era de un codo al lado de la altura de la contemplación humana cuando no se la hunde en el lodo de la fealdad terrena” (Petrarca, 2019). Lo resume Eduardo Martínez de Pisón:

El placer de la cumbre y su panorama queda abortado por la doctrina y la mirada al paisaje interrumpida y cegada por la autoridad eclesiástica. En suma, si hubo un impulso renacentista en Petrarca en el hecho de subir a una montaña, asociable a su actitud general frente a la naturaleza, lo que realmente cuenta el relato final de esta carta es la experiencia cultural y religiosa de una victoria medieval. (Martínez de Pisón, 2019)

Por nuestra parte cabe constatar que el hecho es, en sí, importante más allá del giro final que frustra el potencial paisajístico del relato, porque antecede a una cultura occidental que no llegaría a admirar la montaña como paisaje hasta bien entrado el

²⁸ Macfarlane dice al respecto: “Its importance is tempered, however, because of the insistence with which Petrarch turns his experience into a religious allegory. Nothing in his description – the path he takes up the mountain, the view from the Summit, the clothes he wears – can only be itself: rather, all are significant details in an account bristling with symbolism. Some scholars suggest that the ascent did not take place at all, but was simply a conventional framework over which to drape Petrarch’s metaphysical musings, and an opportunity to draw a pious moral” (2003, p.147).

romanticismo, porque como recuerda Martínez de Pisón, la admiración por la montaña no es algo atemporal, común a todos los periodos o a todas las culturas, sino que se trata de un avance cultural que requirió de cierto progreso (2009, p.159). De hecho, incluso durante en los años siguientes la ascensión de Petrarca siguió siendo una excepción, aunque también puede mencionarse la ascensión de Antoine de Ville al monte Aiguille en el 1492.

4.2.6. LA INVENCION DEL PAISAJE EN OCCIDENTE: ANTECEDENTES, MINIATURAS Y LA VENTANA.

Retomamos la pintura como vector en lo que respecta al desarrollo de la idea del paisaje en Occidente. De acuerdo a Ann Cauquelin, el problema de la pintura, desde su nacimiento, ha sido el paisaje, hasta el punto de que el uno no puede prescindir del otro (1989, p.131). Por su lado, Roger afirma que el paisaje occidental, como esquema de visión, es originariamente pictórico (y lo compara con el *shanshui* chino) y que durante mucho tiempo, incluso en literatura, siguió siendo esencialmente reticular. De acuerdo a Roger, no fue la pintura la que indujo el paisaje, sino esta pintura concreta la que, inventando un nuevo espacio en el *Quattrocento*, inscribió en ella, progresiva y laboriosamente, ese paisaje concreto (2013, p.72). Pero Roger también apunta al *Trecento* porque en ese periodo se constituyen simultáneamente el cubo escénico (Francastel), el *Raumkasten* (Panofsky) y el fondo de paisajes en el arte pictórico (2013, p.71). Y siguiendo a Roger el paisaje occidental es una creación de la escuela del Norte: “En cualquier caso, las grandes escuelas del paisaje son septentrionales: flamenca en el siglo XV, neerlandesa en el XVII, inglesa en el XVIII y XIX, y por último, francés en el XX con la escuela de Barbizon, además de los impresionistas (2013, p.72). Pero en la presente sección veremos cuáles fueron los antecedentes que cristalizaron en la pintura de paisajes, que curiosamente, se encuentran, en su gran mayoría en Italia, nos referimos a las miniaturas medievales de los *Tacuinum Sanitatis* y los calendarios.

Otto Pächt señala la importancia del *Tacuinum Sanitatis*. Pächt afirma que la observación de la naturaleza, el estudio de la apariencia individual del mundo exterior,

se convirtió en tema de interés para los artistas italianos (1950, p.13). Menciona a dos artistas de Lombardía que fueron pioneros en el dibujo de esbozos de animales, que representaron la naturaleza en un contexto laico, el de la observación y el estudio animal, desposeído de una narrativa religiosa. El primero, Michelino Molinari da Besozzo (mencionado en un pasaje de un texto cerca del 1400 por Uberto Decembrio, fallecido en 1427 y padre de Pier Candido Decembrio) (Pächt, 1950, p.14), reúne en su colección bocetos de caballos y de animales exóticos. El segundo, Giovannino de'Grassi, que como Michelino trabajó para la catedral de Milan, produjo un cuaderno de sesenta obras repletas de imágenes fruto del estudio animal, que pertenecen a la colección de la biblioteca de Bérgamo, que superan la categoría de bocetos debido a dan la impresión de estar terminados (1950, p.15). Pächt dice que de'Grassi inicia una nueva tradición pictórica, basada en la observación natural y que representa el mundo animal no en movimiento sino en quietud, desprovisto de vida y añade:

What is still mediaeval in the new departure is the use to which these nature studies are put in the artist's practice. Breaking with the mediaeval habit of abstract invention, de'Grassi now finds his models in nature itself, yet at once turns the newly discovered material into patterns, similes, atelier formulas. (1950, p.17)

Este estudio del mundo animal en variaciones y representaciones a partir de una primera observación explica el éxito de los motivos naturalistas entre los artistas lombardos del *Quattrocento*, tal vez debido a que la observación animal se mantuvo en la formación de los artistas como hábito, aunque Pächt incide en que *tacuíno* el término italiano para cuaderno de notas sea más preciso que el de “cuaderno de bocetos”. De ahí la tendencia se extendió: “Suddenly we see the margins of Bohemian, French and English manuscripts becoming populated by a great variety of zoological specimens, in particular birds, accurately portrayed. From England we even have one of these so-called sketchbooks (belonging to the Pepysian Library Magdalene College, Cambridge) (1950, p.18).

He aquí la respuesta a dos cuestiones, en palabras de Pächt. La primera, relativa al distanciamiento de la representación de la naturaleza de acuerdo al canon cristiano: Pächt identifica una escuela Lombarda que bajo el mecenazgo de la corte de Visconti y otros señores feudales pudo producir miniaturas en una escala sin precedentes –tanto

en calidad como en cantidad–, dando inicio a que se establecieran una serie de cánones en torno al arte secular (1950, p.20). La segunda respuesta se fija en nacimiento del paisaje en la tradición pictórica del Norte, que bebe del *Quattrocento* italiano:

that the Northern artist could free himself from the time-honoured formulas which stood between his imagination and his every-day experience and that he was capable now of seeing for himself, and of describing what he saw in his familiar surroundings, he certainly owed to the inspiration and incentive that came through various channels from the South. (1950, p.20)

Y prosigue con esta cuestión:

The fruits of these unique exploits which after strenuous efforts had added new dimensions to the world of visual experience were not reaped in Italy itself. The Italian artists of the Quattrocento, except for Pisanello, made little use of the discovery of the non-human world, treating the vast new material rather as a curiosity to be put on show in accessories and ornament. It was the North, France and particularly Flanders and the Low Countries, which absorbed the lesson implied in the descriptive, individualizing naturalism of the North Italian Trecento, and almost suddenly produced a homogeneous naturalistic style. The Northern schools approached the problem from an altogether different angle: zoological and botanical specimens were not studied by them and portrayed as isolated objects as was done by the Italian specialists, but animal or plant was seen as part of an inseparable from its natural setting, its living space, its home in nature. And so in the North the discovery of nature meant finally and necessarily the discovery of landscape painting. That this achievement is to be put to the credit of Northern art is to be found everywhere presented as an indisputable fact. But as in the development of figure design and space representation here, too the Italian contribution must not be overlooked. In fact, any unbiased investigation would show it was the Italians who first designed individualized landscape settings and that it was their influence which stimulated similar experiments in the North where landscape painting finally established itself as an independent genre. Only one side of the Italian prelude to Northern landscape painting has received attention so far, namely the story of the conquest of the third dimension by the Trecentists, in particular the Sienese school (Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti), and as its counterpart and sequence the story of the influence of the new Italian space organization in the North from Jean Pucelle to Jacquemart d'hesdin and the Brothers Limbourg. But of no less importance for the formation of the art of landscape painting was another current of the Italian Trecento

art, another line of advance, namely the above mentioned tendencies to introduce portrait features into the – hitherto anonymous – landscape setting and to individualize the scenery – and hereby the incident depicted – in the direction of both time and space. To trace this side of the story we have to turn once more to the development of herbal illustration. (1950, p.32)

Otra innovación pictórica relativa a la representación de la naturaleza aparece en un libro del siglo XIII en forma de edición ilustrada de la traducción al latín del tratado de higiene de Albuqasem²⁹, también conocido como *Tacuinum Sanitatis*, siendo la connotación árabe de *Tacuinum* la del texto organizado en tablas (Pächt,1950, p.35). El grupo de los manuscritos denominados *Tacuinum Sanitatis* se compone de tres volúmenes, que se denominan y encuentran en París, Viena y Roma (Casanatense), de los cuales el más Viejo es el de París (Pächt, 1950, p.36). Las ilustraciones de los *Tacuinum* representaban los animales o plantas que se mencionan en el texto, sin embargo, la novedad es que dichos objetos no aparecen aislados, como ocurría en los dibujos de Michelino y de'Grassi, sino en un contexto natural, para hacer ver al lector la apariencia de esos objetos como son experimentados en la vida real. Cada planta está incorporada en un pedazo de paisaje. Sin embargo, hay poca individualidad en el diseño de los paisajes, ya que en la mayoría de ellas aparece representada de modo desproporcionado en comparación con sus alrededores (Pächt, 1950, p.37). Pächt comenta sobre la disposición de las plantas y sobre la imagen que por lo visto en otras ilustraciones florentinas debía ser común en la época: “In the pictures not only of trees but also of other plants, a tree is as a rule placed centrally with two or more persons flanking it in a way reminiscent of the symmetrical arrangement of Adam and Eve beside the apple-tree”(1950, p.37). En el *Tacuinum* de París, el artista, en lugar de incluir a dos personas alrededor de la planta, representa un estrecho pero homogéneo escenario natural. Pächt resume así la innovación y sus implicaciones estéticas:

It is perhaps not accidental that the herb plus back-drop scheme was overcome and a more particularized scenery was created just in those pictures which illustrate cereals and other plants (rice) sown only in masses. Wheat, oats, corn, rice, etc. are optically what is known grammatically as a collective singular (grass!), their most familiar aspect is not that of the individual, but of the collective.

²⁹ Abu l-Hassan, cristiano de Bagdad que vivió en el siglo undécimo.

If we think of corn or rice, we see not a single ear but a whole field. The problem, therefore, of composing the “milieu” (i.e. the landscape) out of single plant units with which the artists are confronted elsewhere does not exist here. And so it is here that we meet for the first time a pictorial setting which is not constructed out of bits and pieces, but is seen and represented as a whole. In these pictures the human figure – labourers and peasant folk working in the fields or in the vegetable garden – has become an integral part of its surroundings, far more so than the courtly couples disporting themselves in garden and countryside. Here, then, not only single elements, but the scene as a whole is taken from nature and consequently reaches a degree of individualization which is still lacking in the majority of scenes of the same cycle. (1950, p.37)

La tendencia se agudiza en los otros *Tacuinum*, en el de Vienna y en el de Roma, donde los alrededores se convirtieron en predominantes, ocultando, o restando importancia a la planta que se mostraba. El volumen de París contiene representaciones de la naturaleza, en general, sin particularizar en una planta específica para centrarse en un estado, por ejemplo: la tormenta o las estaciones. Pächt, señala que mientras que los calendarios del *Treccento* italiano aún mostraban las estaciones y los meses en función de las ocupaciones, concentrándose en lo humano, las representaciones de las estaciones en los *Tacuinum* la relevancia y el reconocimiento de haber influido en las representaciones de la naturaleza en los paisajes de los calendarios y en el arte del paisaje (1950, p.38). Y concluye lo siguiente: “To many, problems like that of the origin of the Calendar landscape, and whether French or Italian painters were the first to introduce it, will seem of necessity insoluble. But, in a broader sense, the question can be plainly answered: Calendar landscape made its first appearance in Italian literature” (1950, p.47).

Nos centramos ahora en otro de los antecedentes de la pintura de paisajes. Se trata de la ventana, el encuadre de la naturaleza en el recuadro pictórico, lo que representa el suceso decisivo en la invención del paisaje en Occidente:

Este hallazgo es, sencillamente, la invención del paisaje occidental. (...) ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje. Una sustracción de este tipo –extraer el mundo profano de la escena sagrada– es, en realidad, una adición: el *aje* que se añade al país. El Quattrocento, que crea el cubo escénico, es

decir, un volumen cuadrangular en el que inscribir, en perspectiva, una escena, se enfrenta a un obstáculo: el carácter cerrado de ese cubo. (2013, pp.80-81)

Destacamos lo paradójico que parece que el encuadre de la naturaleza, su restricción a las normas geométricas en el cuadro, suponga, por un lado un encerramiento; y por otro, una apertura del cuadro al mundo exterior, ya sea porque se representa una escena de interior o porque a nivel estético, la representación de lo natural se libera del marco de representación religiosa. Pero, también es necesario explicar el problema del cubo escénico al que apunta Roger en la cita y que obtuvo una solución mediante la ventana, que permitía la superación de ese espacio cerrado por un lado que no fuese la del espectador. Compara Roger los fondos de Piero della Francesca (1415-1492), en los cuadros que se representan de acuerdo a la composición del cubo escénico, con el efecto de la ventana en *Madona con la pantalla de mimbre* de Campin (1375-1444), para concluir a favor de la naturalidad de Campin y la falta de naturalidad de los fondos encuadrados en el cubo escénico en las obras de della Francesca:

Apreciamos, a contrario, la superioridad de la ventana flamenca: el paisaje puede organizarse libremente en ella, indiferente como es a los personajes que ocupan el primer plano. La ventana, mejor que el fondo del paisaje, reúne las dos condiciones que planteaba para empezar: unificación y laicización. Será suficiente con dilatarla hasta las dimensiones del cuadro, donde todavía está inserta como una miniatura, para obtener el paisaje occidental. (2013, p.82)

4.2.7. DESDE EL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO: LOS PAISAJES EN LA PINTURA.

El texto de Fenollosa que vamos a leer recoge a la perfección lo que expondremos en la presente sección: el comienzo de la pintura del paisaje en el *Quattrocento*, el desarrollo de la pintura del paisaje desde Italia (la escuela del sur) a las costas de los Países Bajos (la escuela del norte) que confluye en una influencia mutua y que desemboca en un avance en la representación del paisaje en el campo pictórico y que termina en la recogida del testigo por parte de los románticos, con

Constable y Turner como representantes del movimiento. El pasaje de Fenollosa nos sirve para explicar el desarrollo del paisaje en Occidente:

But the pure landscape art of the West, as we know it, is a late growth, and derives from two main schools, a Southern and a Northern. Titian paints the glory of his own Alpine region of Cadore, the great clouds brooding over valleys of intense pure blue, the nearer verdure overshadowed by gracious trees. Annibale Carracci and Poussin use similar elements in a colder, more formal design: both excel in the broad planning of the masses. Claude brings in the sunlight glittering on calm seas and harbours, foiled by the richness of Southern foliage. In the North, Van Eyck and the brothers Limbourg had already become more intimate with nature than the Southerners in miniatures illustrating manuscripts. [...] Constable builds a noble art out of his deep understanding of the things he loves, showery skies and elms and watered meadows. Turner paints the sea in its grandeur and force as no one else has ever painted it, and the infinite subtleties of light. [...] the soft or the rugged, the homely or sublime: only rarely, as in the late work of Turner, is there a vision of nature as an infinite whole. (2007, p.431)

Si bien Fenollosa se extiende en el recorrido de los paisajes, identifica el germen de la pintura paisajística en dos escuelas: la del norte y la del sur. Pero puntualiza que los frutos de la semilla plantada por la escuela del sur en el *Quattrocento* fueron recogidos por la escuela del Norte:

The fruits of these unique exploits which after strenuous efforts had added new dimensions to the world of visual experience were not reaped in Italy itself. The Italian artists of the Quattrocento, except for Pisanello, made little use of the discovery of the non-human world, treating the vast new material rather as a curiosity to be put on show in accessories and ornament. It was the North, France and particularly Flanders and the Low Countries, which absorbed the lesson implied in the descriptive, individualizing naturalism of the North Italian Trecento, and almost suddenly produced a homogeneous naturalistic style. (1950, p.32)

Roger también se decanta por la escuela del norte como precursora de la pintura de paisajes cuando identifica en Alberto Durero (1471-1528) y Joachim Patinir (1480-1524) a los pioneros de una pintura que fue dando importancia a la representación del paisaje y dejando de lado la representación de la escena religiosa.

Es más en una coincidencia con la hipótesis de Clark, plantea que Lorenzetti en su *Los efectos del buen Gobierno* (hacia 1340) permite apreciar uno de los primeros paisajes occidentales, y que *Castillo al borde del lago* y *Ciudad a orillas del mar* “testimonian una voluntad de laicizar el país liberándolo de toda referencia religiosa (...) Pero, como señala Kenneth Clark, estos paisajes no tienen continuidad hasta casi un siglo después” (2013, p.73). Identifica en Geertgen Tot Sint Jans (1460-1490) un paso intermedio, debido a que en su *San Juan Bautista en el desierto* la división de la cantidad del espacio favorece a la naturaleza, pese a que el santo ocupa la posición central y el primer plano. Por otro lado, las acuarelas de los años de juventud (c. 1490) de Durero, como son *Vista de Innsbruck*, *Vista de Arco*, *Laguna en el bosque Wehlsch Pürg* y *Refugio en ruinas*, son representaciones de la naturaleza innovadoras en su representación, incluso pudiendo parecerse a la obra impresionista de Cézanne (que no llegará hasta tres siglos más tarde (1839-1908)), aunque no fueron conocidas por el público e incluso Durero pronto viró hacia otros estilos (2013, pp.83-84). Volviendo a Patinir, Roger le concede el privilegio de haber sido el primer pintor de paisajes en Occidente: porque sus obras, siendo escenas religiosas, se encuentran insertas en grandes formatos paisajísticos, con una superficie y espacio en el cuadro muy superior al dedicado a la escena. En palabras de Roger, Patinir ensanchó la ventana utilizada por Campin, hasta las dimensiones del cuadro: “invirtiendo así la relación entre ventana y escena” (2013, p.84). Roger también apunta a la técnica y la división cromática del cuadro, que se divide en tonos marrón-ocre, en el primer plano; verde en la distancia media y azul para la lejanía del horizonte. Al respecto de la minuciosidad, afirma que la de Campin nada tiene que envidiar a las ventanas en Van Eyck o Campin y deja la siguiente reflexión sobre la minuciosidad y el realismo:

Todo sucede como si ‘el buen paisajista’, consciente de ofrecer al ojo una superficie próxima (el cuadro) tuviera el empeño de representar en él todos los detalles de su país (el paisaje). Entonces, aunque reduce el tamaño de los objetos, salvaguarda su visibilidad. El primer paisaje es escrupuloso, meticuloso como para imponerse mejor a la mirada que quiere la verdad, incluso aunque sea inverosímil. Acostumbrémonos a esta idea de que la invención del paisaje, a pesar de las apariencias, no fue realista ni naturalista, aunque se haya podido pretender que Patinir había querido representar las vertientes del Mosa en los tormentosos relieves de sus telas. (2013, p.85)

Maderuelo distingue un recorrido parecido, aunque con preferencia por la escuela del Norte (2005). Sostiene que la clave de la transformación del arte holandés a finales del siglo XVI no se sitúa tanto en la figura y obra de artistas como Hendrick Goltzius, Carel van Mader o Cornelisz Van Haerlem, “sino en la aparición y desarrollo de una concepción del mundo diferente que reclama nuevos tipos de representación. Esto es algo que se fue gestando muy lentamente en los Países Bajos del Norte con la influencia de otras disciplinas e intereses aparentemente alejados de la pintura” (2005, p.283).

Menciona en primer lugar los conflictos políticos y militares que enfrentaron a las provincias de los Países Bajos, con Guillermo de Nassau a la cabeza, contra la corona de Castilla, y en especial, contra su Rey, Felipe II, percibido por los protestantes como el rey de la Contrarreforma (2005, p.284). Una de las consecuencias que afectó al arte directamente fue la quema de iglesias católicas en Holanda en el año de 1566, auspiciadas por los iconoclastas protestantes, y cita Maderuelo a Calvino en este pasaje: “si es intolerable la representación corporal de Dios, aún más intolerable ha de ser el culto a tales representaciones en lugar de a Dios, o el culto a Dios en ellas [...] Las únicas cosas que en consecuencia deben pintarse o esculpirse, son cosas que puedan presentarse ante la vista” (2005, p.285). Súmase que la adhesión en masa al calvinismo, también como reacción al catolicismo, supuso que los pintores y artistas buscaran nuevos clientes en la sociedad civil.

A los que deberán ofrecer nuevos temas laicos, como aquellos que exhortan a una buena y justa administración, o los que, una vez ganada la independencia del poder español, pretendían fomentar un cierto orgullo nacional a través de la autoestima de las ciudades y de la representación de las posesiones y el territorio. (2005, p.285)

Estos temas influyeron en el estilo, que dejó de lado las alegorías y se orientó hacia los preceptos que dictó Lutero por los que había que representar lo que puede presentarse ante la vista, siendo la fidelidad a los modelos del natural lo que causó mayor apreciación en detrimento de las “obras de imaginación sin referencias a objetos, personajes o ciudades reales” (Maderuelo 2005, p.285). Como ejemplos podemos mencionar el retrato o el bodegón, que se enfocarán desde el naturalismo, un naturalismo que tendrá importancia en la representación del paisaje.

El naturalismo de los paisajes en los artistas de los Países Bajos, la simpleza de la vista y de la percepción hecha pintura eran el fruto de un trabajo intelectual y de una técnica que explicaremos a continuación. Hemos mencionado con anterioridad el desprecio de la escuela italiana, en concreto, de Miguel Ángel, por la minuciosidad de arte flamenco del periodo, Maderuelo apunta a un texto de Francisco de Holanda (*De pintura antigua. Tratado de Francisco de Holanda*, 1563) como fuente de unas palabras de menoscabo del maestro italiano hacia la descripción minuciosa de la realidad. En este sentido nos volvemos a encontrar con el neoplatonismo, corriente cercana a la religión cristiana, como opuesta a la pintura de paisajes: “Ciertamente, los ideales neoplatónicos de los artistas italianos se centraban en el predominio de la idea frente al placer que produce la mera percepción de objetos, que para ellos no es más que engaño sin sustancia o energía” (Maderuelo, 2005, p.285). La hipótesis de Maderuelo se refiere al idealismo que se encuentra en la profundidad y la grandiosidad de la naturaleza:

La minuciosidad con que es representada esta naturaleza puede ser interpretada como un síntoma de reverencia y devoción, pero también como los rasgos de una cierta cualidad ideal que se le asigna al paisaje, de tal manera que lo que los paisajes de Jacob van Ruysdael o Jan van Goyen nos muestran es algo más que una desnuda representación de un fragmento de la realidad visual. (Maderuelo, 2005, p.285)

Este autor compara el proceder del paisajista con el pintor de bodegones: un artista que escoge un punto de vista para observar un paisaje que viene determinado por sus formas, colores y texturas, que elige un momento del día de una estación del año y “responde a una idea particular de belleza, si bien es cierto que esta idea se aleja de los presupuestos destilados por el clasicismo renacentista italiano” (Maderuelo, 2005, p.286). La hipótesis, aquella por la que Maderuelo reconoce un grado de idealismo a la pintura de paisajes, se ve enfatizada por el hecho de que estas características sitúan el género paisajístico en un arte creativo más allá de lo puramente imitativo, incluso cuando prescinden de contar historias mediante la inclusión de una escena religiosa. Maderuelo cierra con la siguiente cita la disputa en torno a la acusación de superficialidad del arte paisajístico de los Países Bajos:

Los paisajes holandeses del siglo XVII responden a una calidad de organización y a una creciente expresividad que, tal vez, pasa desapercibida frente a las ampulosas

composiciones manieristas y barrocas del arte italiano, con sus forzadas exageraciones impuestas por los programas iconográficos de la militante Iglesia Católica. Lo serenos y literalmente despoblados paisajes holandeses responden a un grado de recato, no menos religioso, que, en su aparente despojamiento y cotidianidad, resultan ser también programáticos y responden a una idea del mundo y del orden moral que debe reinar en él. (2005, p.288)

Sin embargo, la hipótesis de Ann Jensen Adams en su “Competing Communities in the “Great Bog of Europe”: Identity and Seventeenth Century Dutch Landscape Painting”, va más allá de lo puramente compositivo y lo técnico. Menciona Jensen Adams que los conflictos religiosos, los cambios económicos y sociales que definieron la identidad en el siglo XVII en los Países Bajos se inscribieron en la pintura del periodo, que no por naturalista, no trató dichos temas:

The selection of identifiably Dutch land formations and sites, their dramatization and physical manipulation, and above all their "naturalization" appealed to the unique conjunction in seventeenth-century Holland of three historical elements. Specifically, the political, economic, and religious shifts that together convulsed seventeenth-century Holland gave new meaning to the local, the prosaic, and recognizable features of land for dramatic changes took place in these three spheres simultaneously. (2002, p.39)

Los ejemplos son variados. En primer lugar, y cuestionando el realismo o naturalismo de pintar lo observado, Jensen Adams menciona la tendencia de los pintores a representar edificios emblemáticos de la región en lugares donde no estaban situados³⁰ (2002, p.35) o dramatizar el lugar, exagerando las características orográficas, como es el caso de Jacob van Ruisdael y su *Castillo de Bentheim* de 1653 que incluye una formación montañosa no vista en los Países Bajos, más propia de los Alpes. En segundo lugar, la creación de la identidad en la pintura del periodo resaltó por omisión, los cambios en el paisaje, como la formación de canales³¹, en una pintura que en lugar de mirar a las grandes transformaciones que se desarrollaban pintó las

³⁰ “First, while Dutch artists portrayed recognizable architectural monuments, they freely moved them about their homeland and sometimes even transformed these monuments or combined several in one imaginary building”(2002: 35).

³¹ “Between 1590 and 1664 more than 110,000 hectares, or 425 square miles, of land were reclaimed from the sea and inland lakes by means of a complex system of dikes and drainage” (Ann Jensen Adams, 2002: 40).

dunas que se formaron como modo de contención, o bien pintó los paisajes inalterados por dicho proyecto, para inscribir un sentido de historia y comunidad en el paisaje como es el caso de Pieter van Santvoort y su *Paisaje con camino de tierra y granja* de 1625. Los paisajes de dunas, tan comunes en los inicios de la pintura paisajística responden a lo que Jensen Adams describe como un imaginario naturalista que en lugar de fijar la vista en los grandes proyectos del capital de la época se fija en detalles no comerciales y de tipo pseudo-histórico: “In the cradle of capitalistic creation of real estate, the subject is non-commercial and pseudohistorical” (2002, p.51). Sin embargo, no podemos pasar por alto el hecho de que las tierras que contenían dunas eran baratas en el periodo, un elemento que las convertía en símbolo popular, más aun en una región con un gran porcentaje de minifundios³². El proceso de fijar la vista en lo natural y pseudo-histórico y dar la espalda al nuevo desarrollo que también se vio reflejado en la pintura que retrató los *ferrys* en el río (por ejemplo Ruysdael's *River Paisaje del río con ferry* de 1649) que, se inscribía como pseudo-histórico en un momento en el que una gran inversión de capital construyó cientos de kilómetros de canales³³. Otro factor a tener en cuenta es la composición de los elementos que forman el paisaje, Jensen Adams pone como ejemplo la yuxtaposición del ganado con la iglesia en la obra de Albert Cuyp titulada *Vista de Dordrecht con ganado* de 1640. Una imagen que contrasta el símbolo nacional de opulencia económica, la vaca frisona, con la imagen de la iglesia, que ofrece un rango de posibilidades, desde la nostalgia católica al orgullo protestante, abierta a la interpretación del espectador (2002, pp.59-62).

Queda demostrado que más allá de una mera observación, o incluso de una composición de lugar, de elección de estación y hora del día, el estilo naturalista de la pintura de los Países Bajos del periodo, no sólo modificó y resituó los elementos del paisaje (orografía o edificaciones, por ejemplo), sino que además en sus representaciones y omisiones inscribió una formación de identidad ligada a los

³² “A large percentage of the lands were actually owned by the inhabitants who lived on and worked them. Peasant landownership ranged up to 100 percent in some areas, with an average of 42 percent of the peasants in the province of Holland in 1514 possessing the land they worked. As a class, this was more than either the nobility, the church, or the urban bourgeoisie” (Ann Jensen Adams, 2002: 42).

³³ “The creation of land brought with it the creation of canals; between 1632 and 1665 the Dutch established a remarkable system of inland travel on these canals. In a system of thirty separate ventures, the Dutch invested nearly five million guilders to create 658 kilometers of *trekvaarten*, or “towing canals,” an arrangement of exceedingly straight canals along which horse-drawn barges transported passed” (Ann Jensen Adams, 2002: 52).

condicionantes del periodo, a saber: religión, economía y cambio paisajístico: “this historicizing of the land and the diversion of attention from contemporary commercial enterprises to “natural” historical land formations and activities may be related to the complex contemporary issue of identity formation” (Jensen Adams, 2002, p.57).

Hemos mencionado la invención e inserción de la ventana, la influencia de las miniaturas medievales, los *tacuinum sanitatis* e incluso la importancia de los jardines entre la lista de elementos que supusieron un avance para la invención del paisaje en Occidente. Si la interrelación entre la estética, la técnica y el desarrollo de las sociedades occidentales no estuviese de por sí lo suficientemente apuntalada, Maderuelo aporta un último apunte en relación a la dependencia del paisaje al género cartográfico, algo que si bien no dificultó la apreciación del paisaje en Occidente sí que retrasó que la pintura del paisaje se considerase un género (2005, pp.288-289). Destacamos este dato porque en los Países Bajos durante el siglo XVII necesitaron de la cartografía para la desecación de tierras y la canalización de aguas (Maderuelo, 2005, pp.288-289), siendo la aportación de la pintura de paisajes esencial por vía, de la aplicación de la perspectiva a la cartografía mediante la aparición de la figura del dibujante de vistas topográficas que representaba los territorios a vista de pájaro, debido a la necesidad de hacer los mapas comprensibles. Así se introdujo la idea del horizonte en la cartografía, que dibujaba en un eje no perpendicular al suelo los accidentes topográficos o los edificios (Maderuelo, 2005, pp.288-289). Maderuelo plantea un contraste entre la pintura de fondos en el Renacimiento en Italia, que pintó por lo general paisajes irreales (cita como ejemplos los fondos en *La Gioconda* de Leonardo, *La entrega de las llaves a San Pedro* de Perugino o *Los desposorios de la Virgen*, para bien (2005, pp.290-291) y que sirvió como prólogo al género pictórico paisajístico, pero no se vio sometido a la necesidad de fidelidad respecto a lo representado que demandaba la topografía, género que paradójicamente sí retrasó el nacimiento del género paisajístico como género independiente, si bien contribuyó al descubrimiento del paisaje en Occidente y tuvo influencia en la aplicación de técnicas de perspectiva en la pintura de paisajes:

El cambio de sistema perspectivo, que va a permitir el paso de la vista de pájaro de los mapas a la proyección cónica frontal, que se utilizará en la pintura de paisajes, es paralelo al creciente interés que los pintores holandeses sentirán por los juegos

perspectivos del barroco que conducen a la construcción de cajas ópticas y de anamorfosis. Los interiores representados en los cuadros de Jan Vermeer de Delft o de Pieter de Hooch encuentran su correlato en la célebre caja óptica de Samuela van Hoogstraten, datada entre 1658 y 1660, que muestra la maestría alcanzada en Holanda en el dominio de las leyes de la perspectiva. (Maderuelo, 2005, p.292)

Por su parte, Kenneth Clark (1971) distingue tres fases en el tiempo que va desde el *Quattrocento* hasta lo que considera la pintura de paisajes en el romanticismo: el paisaje de los hechos, el paisaje de fantasía y el paisaje ideal.

Al respecto del paisaje de los hechos, Clark comienza identificando el elemento que vertebra el paisaje de los hechos y el género que cristalizó la pintura de paisajes en el *Quattrocento*: la luz y las miniaturas, respectivamente. Atribuye a Hubert Van Eyck las miniaturas en el manuscrito que se conoce como *Horas de Turín* (1414-1417) al que no se le conocen precursores o influencias directas y que inicia una tradición que sigue Jan Van Eyck³⁴ con su *Santa Bárbara* de Amberes, del que solamente se conservan sus preliminares y, que en palabras de Clark, anticipan el estilo de Pieter Brueghel (Clark, 1970, pp.33-36). Clark identifica la razón de la existencia de las miniaturas en la búsqueda de la verdad y la inclinación a la precisión: “una curiosidad acerca del carácter preciso de un lugar determinado, que formaba parte de la curiosidad de Dürer” (Clark, 1970, p.37). Clark sigue la evolución de la precisión y de los hechos como motivo de la pintura del paisaje hasta llegar a establecer una diferencia sustancial entre la escuela del norte y la del sur:

He dicho que una de las condiciones que definían el paisaje de hechos era un nuevo sentido del espacio. Este sentido aparece simultáneamente en el arte flamenco y el italiano, pero aunque produce un resultado semejante, difieren medios e intención. En Van Eyck es instintivo, procede de su percepción de la luz; y a través del curso de la pintura flamenca sigue siendo empírico. Ahora bien, esta representación empírica del espacio, este dibujar, como si dijéramos, sobre una pantalla transparente, satisface la aspiración naturalista. Pero no podía satisfacer la mente matemática de los florentinos. Ellos querían, según palabras de Luca Pacioli, que el arte fuera cuestión de *certezze*, no *opinioni*; y creían que tales *certezze* sólo podían establecerse con las matemáticas. Definían lo real como aquello que ocupaba de modo demostrable una posición

³⁴ Existe la teoría de que Jan Van Eyck y Hubert Van Eyck son la misma persona.

determinada en el espacio. El resultado de esta sed de certeza fue la perspectiva científica, inventada, según nos dicen, por Brunellesco. (1970, p.38)

Seguidamente revela el problema que los artistas del sur encontraron en el cielo. Un elemento difícilmente retratable, por estar en constante cambio, y difícilmente determinable por la matemática. La diferencia entre las dos escuelas está clara, también hubo puntos de encuentro como la cámara oscura de Alberti, que propició los primeros fondos realistas del arte italiano y la pintura de Piero della Francesca, quien se acercó a la pintura del norte en su interpretación de la luz del cielo en su *Díptico del Duque de Urbino* (1472). Siguiendo con la influencia que una escuela ejerció en otra, Clark menciona a Giovanni Bellini como uno de los pintores de paisajes más importantes del periodo (“Bellini hace del efecto de luz la fuerza motriz de su cuadro” (1971, p.43)), en quien también puede verse la influencia de la escuela del norte en su tratamiento de la luz y el cielo en *Agonía en el Jardín* o en *San Francisco en éxtasis* (c. 1465)³⁵ e incluso un cuidado por el detalle que lo acerca a Brueghel (Clark, 1971, pp.38, 45).

Sin embargo, el paisaje de los hechos desaparece de Italia con Bellini y Piero della Francesca debido a las teorías del arte de la época que incidían en el valor de la pintura en relación al tema moral o histórico que trataban (recuerda esto al *mostrare res gestas* que hemos mencionado en el capítulo PETRARCA Y EL MOUNT VENTOUX. EL PAISAJE DESDE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO), teorías apoyadas por el neoplatonismo de Miguel Ángel (Maderuelo, 2005, p.285). Este tipo de pintura de paisaje no vuelve a aparecer hasta mediados del siglo XVII. Naturalmente, no faltan hechos en los paisajes (menciona Clark los fondos de Giorgione, de Ticiano y del Veronés) pero el paisaje en sí, la representación de la naturaleza, no vuelve a ser considerada razón de peso para la pintura.

El testigo pasa a la pintura holandesa, que influye en el paisaje de hechos del siglo XVII. La aparición de este género en el Norte es de difícil explicación, debido a que no tiene semejanza con la pintura de Brueghel o los fondos de Bellini. Clark da tres razones para explicar el florecimiento de este género. La primera razón es de tipo

³⁵ Clark afirma sobre Bellini: “Los paisajes de Bellini son el ejemplo supremo de hechos transfigurados por el amor. Pocos artistas han sido capaces de semejante amor universal, que abarca cada brizna, el detalle más humilde así como la perspectiva tan grandiosa” (1971, p.43).

sociológico: el arte de hechos es un arte burgués que representa el florecimiento de la región “el deseo de ver representadas experiencias *reconocibles*... Y los holandeses sentían la necesidad de vistas reconocibles, no idealizadas, de su propio país, para defender cuyo carácter [sic]³⁶ habían luchado recientemente con tanta energía” (1971, pp.49-50). En segundo lugar, Clark apunta una razón de tipo filosófico: el interés por los mecanismos de la naturaleza que renace tras el final de las guerras de la religión y florece con la botánica. En tercer lugar, Clark sitúa los cambios estéticos dentro del arte cuando afirma que el manierismo había sido depurado en esa época (1971, pp.49-50), así, si el intento de Brunelleschi de reducir el paisaje a la matemática se encontró con el problema del cielo y la luz, son estos elementos los que a su vez caracterizan la pintura holandesa del siglo XVII, desde la idealización de los paisajes de Rembrandt, la pintura de la luz de Ruysdael o la pintura de ciudades de Vermeer en su *Vista de Delft*(1661). Los tres serían inspiradores, según Clark de la pintura de East Anglia, llegando su influencia hasta Thomas Gainsborough (1971, pp.51-57).

Sobre los paisajes de fantasía, Clark afirma que se originan en el XV, como una reacción a los paisajes mansos (no confundir con los paisajes inmóviles) que desemboca en la exploración de lo misterioso y lo indómito. Clark identifica las causas de tipo antropológico en un gremio de artistas que ya trabajaba para clientes urbanos, un tipo de sociedad que había aprendido a domesticar la naturaleza, pero que sentía una necesidad de excitarse ante un horror agradable. Por otro lado, Altdorfer, Grünewald y Bosch habían experimentado el horror de la Guerra de los campesinos y la amenaza de lo natural era todavía algo palpable, de ahí que su arte es expresionista en el sentido que muestra imágenes de lo perturbador, por ejemplo, en la exuberancia del bosque que rodea a San Jorge en el cuadro homónimo de Altdorfer (1511) (Clark, 1971, pp.59-63). Por otro lado, Clark también menciona los viajes y exploraciones en el XV y el XVI o los descubrimientos de Copérnico, la ampliación del universo conocido que tuvo un reflejo en los fantásticos panoramas del XVI, diferentes al realismo del Polaiuolo (que situaríamos en el paisaje de los hechos), de tipo imaginario y que pretenden suscitar emoción más que satisfacer la curiosidad. Pertenece a esta categoría *La batalla de Alejandro en Issos* (1528-1529) de Altdorfer. Esta necesidad de avivar la imaginación y representar la naturaleza indomable se plasmó en la representación del fuego, técnica de pintura cuyo descubrimiento se atribuye a Bosch

³⁶ Los corchetes son míos y no pertenecen a la cita.

en 1490, y se propagó a Italia, con mención de Leonardo en sus tratados de pintura³⁷ y con una influencia en los fondos de Giorgione a modo de fulgor o de luz fantástica. De la luz fantástica, Clark pasa la forma fantástica, también de la mano de Leonardo y que se concreta en su tratamiento del agua en los dibujos de Diluvios, donde se representa la naturaleza antes de su domesticación (1970, pp.65,73).

Como ejemplo del paisaje de fantasía, Clark menciona el manierismo como un estilo a destacar en este periodo por el hecho de que “utiliza los elementos interesantes de la producción de cuadros sin tener en cuenta su verdad o pertinencia” (1970, p.74). Así Niccollò dell’Abate con su ilustración de la *Cuarta Geórgica* de 1550 o *San Antonio predicando a los peces* (1646) de Verones llevan a Clark a concluir que: “el uso decorativo del paisaje es la forma más inofensiva de pintura mural jamás ideada, y por ello ha seguido estando de moda hasta nuestros días”³⁸ (1970, p.75). Clark hace la siguiente reflexión: “Lo mismo que (...) el paisaje de hechos degeneró en topografía, el paisaje de fantasía degeneró en pintoresquismo, y en particular, en la rama del pintoresquismo que derivaba de Salvator Rosa” (1970, p.80). De Salvator Rosa dice Clark que si bien su gusto paisajístico fue banal, la popularidad de sus obras se debe a esa banalidad en un periodo que demandaba sentimientos exagerados y escenarios teatrales (1970, pp.80-81).

Por último, dice Clark con respecto al paisaje ideal, que constituyó una última fase: “para que la pintura de paisajes se considerase un fin en sí mismo, para ello, el paisaje debía aspirar a los tipos más elevados de pintura que ilustran un tema, religioso, histórico o poético” (1970, p.83). La influencia literaria se identifica en las descripciones de lo fabuloso en Ovidio y sobre todo en los paisajes de Virgilio, tanto por las sugerencias de paisajes en la *Eneida* como por el mito de la rusticidad ideal, una vuelta a la Edad de Oro. En este sentido, Clark identifica una conexión entre el paisaje del ideal y el de los símbolos en el ideal del paraíso y en el hecho de que ambos intentan una armonía entre persona y naturaleza (1970, pp.104-105). Cita Clark

³⁷ “Las figuras que se destacan contra el fuego parecen oscuras al fulgor del incendio; y las que están al lado son medio oscuras y medio rojas, mientras que las que se ven más allá de los bordes de las llamas estarán débilmente iluminadas por la refulgencia rojiza contra un fondo negro” (citado en Clark, 1970, p.67).

³⁸ Clark salva de este periodo a Tintoretto y a El Greco. Del primero destaca su *Huida a Egipto* (1582-1587), donde lo compara con Altdorfer; del segundo dice que *Vista de Toledo* (1598-1599) supera el manierismo situándose en el expresionismo.

Alegoría Cristiana de Bellini (c. 1490) y *Tempestad* (1506-1508) y *Fiesta Campestre* (1508-1510) de Giorgione, de quien afirma “es esta luz dorada y este ritmo ondulante en la línea de los árboles y en los contornos, lo que hace poéticos los primeros paisajes de Giorgione” (1970, p.85). Este tipo de paisaje, guarda una relación muy estrecha con la literatura y en concreto con los poetas del movimiento arcádico como Sannazzaro (1458-1530), que escribió *Arcadia* en 1490.

Clark suma la erótica de Ticiano (1488-1576) en *Amor sacro y amor profano* (1515-1516), y los cuadros de caza de los Carracci, para llegar a Claude (1600-1682), al que sitúa cerca de la sensibilidad visual de los impresionistas debido a su sentido de la luz y a la subordinación de los elementos y apariencias naturales al sentimiento poético del conjunto (1970, pp.94-95). *Acis y Galatea* (16057) demuestra el aire virgiliano y, de acuerdo a Clark tiene:

Un sentido de la Edad de Oro, de rebaños que pacen, aguas inmóviles y un cielo tranquilo, luminoso, imágenes de una armonía perfecta entre el hombre y la naturaleza, pero teñidas, como él las combina, de una tristeza mozartiana, como si supiera que esta perfección no puede durar más que el preciso momento en que toma posesión de nuestras mentes. (Clark, 1970, p.97)

En el lado opuesto, Clark habla de Poussin (1594-1665) como el complemento cartesiano y severo a Claude, ya que en su querencia por ordenar el paisaje salvaje decidió buscar el equilibrio armonioso entre los elementos verticales y horizontales. Al encontrarse ante la dificultad de incluir elementos naturales verticales optó por la introducción de la arquitectura y por las diagonales, introducidas mediante caminos o senderos en sus obras pictóricas para transmitir la idea de que puede conseguirse “la conexión íntima que existe, en el paisaje ideal, entre forma y contenido” (Clark, 1970, p.100). Hazlitt afirma que Poussin: “sabía dar a los paisajes de sus fábulas heroicas aquel aspecto intacto de naturaleza original, plena, sólida, grande, exuberante, rebosante de vida y de poder” (citado en Clark, 1970, p.101). Aunque inspirados por la lectura de los clásicos, Clark rechaza que los grandes mitos pintados por Poussin entre 1658 y 1665 evoquen los mundos de Ovidio o Virgilio, para compararlos con el imaginario del poeta John Milton. Pese a las palabras de Hazlitt, dice Clark que “la idea de que la sensibilidad por la naturaleza puede combinarse con un anhelo de orden

intelectual nunca se ha admitido fácilmente en Inglaterra” (1970, p.103). De ahí que poniendo como ejemplo *Invierno* de Turner, Clark señala la influencia de Claude y no de Poussin, exceptuando la influencia de este último sobre John Constable: “Había algo en la suave poesía de Claude, en sus tristes miradas hacia una civilización desvanecida y en su sentimiento de que era posible disponer de toda la naturaleza para deleite del hombre, como si fuese un jardín privado, que atrajo particularmente a los *connaisseurs* ingleses del siglo XVIII” (1970, p.104). Se refiere al pintor inglés Richard Wilson (1714-1782) quien siempre según Clark asumió las dos lecciones de Claude: “que el centro de un paisaje es un área de luz y que todo debe subordinarse a una sola atmósfera” (1970, p.104).

Termina Clark su recorrido citando a los paisajes de Samuel Palmer (1805-1881), producidos entre 1825 y 1830, estableciendo, de nuevo, una conexión con el género literario y en este sentido con el romanticismo del escritor William Wordsworth (1770-1850):

Palmer dotó a la naturaleza de una cualidad espiritual; más así como Wordsworth tomó como punto de partida los sentidos, y dedujo a Dios en la naturaleza a partir de lo percibido, Palmer, discípulo de Blake, veía primero con su ojo espiritual y así encontraba que cada brizna de hierba y cada hoja estaba concebida siguiendo un plan divino. Era la visión de la Edad Media, y así creó un estilo muy vecino al paisaje de símbolos. (1970, p.105)

Pero más allá de la relación entre literatura y pintura en el recorrido estético del paisaje nos interesa ver cómo Clark vuelve sobre sus propios conceptos al defender que la vuelta a la Edad Dorada de pintores como Claude, Poussin o Palmer representa un paisaje de símbolos, donde la idea del paisaje está subordinada a una idea principal y a un orden divino. Una idea a la que a la luz de los avances tecnológicos del siglo XIX no le quedaba mucho recorrido:

En 1850, Malthus y Darwin lo convirtieron en un mero claro de luna. Y con esta aniquilación de un pasado ideal se desvaneció el concepto del paisaje ideal. Los principios de composición con los que Poussin había dado vida a sus altas fantasías iban a ser, en cierto modo, valorados de nuevo. Pero el sentimiento de que “hay un Dios en este lugar” y ha dado a la naturaleza una perfección fuera de lo corriente, fue desechado

junto con algunos atributos menos gratos de la pintura clásica, y nunca podrá reavivarse. (1970, p.107)

4.2.8. LOS NUEVOS PAISAJES: LA ASIMILACIÓN DEL MAR Y LA MONTAÑA.

Hemos dedicado una sección al relato de Petrarca donde narra su ascensión al Mount Ventoux, una ascensión que es un antecedente en el descubrimiento del paisaje de montaña y de la sensibilidad estética por el paisaje, pero que se frustra cuando más cerca se encuentra de su plenitud. Hay otro antecedente, el de Antoine de Ville al monte Aguille en 1492, relato que Alain Roger compara con la búsqueda del paraíso por la sucesión que se da de la costosa subida (“es el paso más horrible y espantoso que haya visto” (citado en Roger, 2013, p.93) al bucolismo de la cima que lo acerca al tropo edénico (“está cubierta de una hermosa pradera por encima y hemos encontrado un bello vivar de gamuzas” (citado en Roger, 2013, p.93)). Esta última expedición coincide en fechas, 1492, con la expedición de Cristobal Colón. En palabras de Martínez de Pisón, la expedición de Diego de Ordáz 1519 al volcán Popocatepetl tiene unas connotaciones parecidas a los casos anteriores (citado en Monreal, 2017, p.51).

Tras estos antecedentes, es de suma importancia establecer que en el pensamiento occidental operaba aún el terror por lo que Roger denomina “el país horrible”. En el imaginario cristiano que opera para ver las fuerzas demoniacas en la naturaleza, en el pastor que advierte a Petrarca en las faldas del Mount Ventoux de la temeridad de acometer la subida y en la pintura del *Quattrocento* (como apunta Clark) un rechazo por el paisaje de montaña, por la visión de la inmensidad del mar, o por el desierto. Con todo, el arte pictórico del periodo, y posteriores, sólo es capaz de representar la exuberancia de estos paisajes en un marco fantástico, desde las formas imposibles en *La Virgen de las rocas* en Leonardo (1483), a la selva ignota de *San Jorge en el bosque* de Altdorfer en (1511) o al más tardío *San Antonio predicando a los peces* (1580) de Veronés. Más allá de las razones estéticas, existen peligros materiales que afectan al viaje o la esterilidad de la tierra (el desierto o el mar no son cultivables) como escollo para considerar dichos paisajes bellos en un marco utilitario. Y recuperando el motivo religioso, Alain Corbin apunta al Diluvio: “Se entiende que el

océano, reliquia amenazadora del Diluvio, haya podido inspirar el horror, igual que la montaña, otro rastro caótico de la catástrofe” (1988, p.16).

En su libro *Mendi Literatura* (2017) Haritz Monreal detalla una lista de textos sobre las montañas que incluyen a Conrad Gessner y su epístola *De Montium Admiracione* de 1541, Josias Simmler y su *De Alpibus comentarius* y al más tardío Joahnn Jakob Scheuchzer, que publicaría sus viajes por los Alpes bajo el título *Itinera alpina* en 1708 (2017, pp.51,54). Entre los mencionados subrayamos a Gesner, tal vez la piedra de toque posterior a Petrarca. De él dice Manuel de Terán lo siguiente:

La actitud ante la montaña empieza a cambiar con los humanistas del Renacimiento, quienes a pesar de su devoción por los textos e ideas heredados de la antigüedad clásica, comienzan a ponerse en contacto con la naturaleza y a experimentar ante ella reacciones estéticas y sentimentales, que en este, como en tantos aspectos, presagian la sensibilidad de los tiempos modernos.

Si Petrarca se halla en el filo o divisoria de estas dos vertientes de sensibilidad, y su cita es obligada y sobre su consideración hemos de detenernos, la nueva sensibilidad aparece ya lograda y madura en la obra de uno de los mayores humanistas y naturalistas del Renacimiento. Se trata de Conrado Gesner, en cuyas obras de naturalista y en otros escritos y pasajes de su vida se nos aparece manifiesta su vocación por el goce y el conocimiento de la montaña, pues en Gesner se aúnan el goce estético producido por el bosque, la roca o el brillo y la belleza de una flor alpina con la alegría que le produce el conocer las razones de su presencia e incluso de su colorido. (1977, p.18)

Roger se refiere a que en la Ilustración, y cita el diario de Montesquieu (de 1713), para detallar que aún la experiencia de la montaña era negativa (“Todo lo que he visto del Tirol, desde Trento hasta Insprück (*sic*) me ha parecido un país muy malo, Siempre hemos estado entre dos montañas” (Montesquieu, citado en Roger, 2013, p.95). Pero la Ilustración ayudó a borrar la superstición que se proyectaba hacia tales paisajes. Jean Starobinski en su *La invención de la libertad. 1700-1789* (1964) describe el universo cultural de la Ilustración, apuntalado por la búsqueda de la libertad, la utopía, los ideales, la melancolía de las ruinas, la observación de la naturaleza y el paisaje y la grandiosidad de la naturaleza, ilustrados en el libro de

Starobinski con la obra pictórica de Francis Towne titulada *El origen de la Arveiron* (1781) que ilustra a la perfección la asimilación de la montaña por el arte pictórico. Roger, por su parte, menciona *Los Alpes* (1730) de Albrecht von Haller, poema que gozó de traducciones a varios idiomas, y a *Julía, o la nueva Eloísa* (1761) de Rousseau, ya que ambos naturalizaron los Alpes y el Valais, respectivamente. Sobre von Haller dice Schaumann lo siguiente:

It represents a pivotal turn in the conception of the Alps insofar Haller invokes the classical trope of the pastoral and extends it to the high peaks, introducing a discourse that had both immediately tangible and long-term paradigmatic effects. In contrast to earlier representations, Haller's poem endows the mountains with moral qualities, exuberantly celebrating the simple, rural life in preference to decadence and turmoil that prevailed in courtly society. Along with such adulation, Haller adds an astonishing amount of botanical and mineralogical detail, making a case for the meticulous scientific study of the Alpine environment. (2012, p.57)

Y Roger escribe algo parecido sobre Rousseau, afirma que logra la metamorfosis del país en paisaje por medio de la escritura, en una extensión de la sensibilidad paisajística del campo hacia las vertientes de las montañas, aunque sin elevarse aún hasta las cumbre nevadas (2013, p.98): “Apenas he empleado ocho días en recorrer un *país* que exigiría años de observación” o “Tan pronto inmensas rocas en ruinas colgaban sobre mi cabeza. Tan pronto altas y ruidosas cascadas me inundaban con su espesa niebla” (Rousseau citado en Roger 2013, p.98). El alpinismo también jugó un papel determinante, Roger cita a Horace Bénédicte de Saussure y sus viajes alpinos recogidos en los volúmenes titulados *Voyages dans les Alpes* (1779-96), para declarar que de la mano del alpinismo el espíritu de científico y deportivo sustituyó la sensibilidad poética como motor de integración del paisaje de alta montaña en el imaginario, sin caer en lo fantasioso, y cita a Saussure:

El físico, como el geólogo, encuentra en las altas montañas grandes objetos de admiración y de estudio. Estas grandes cadenas, cuyas cimas taladran las regiones elevadas de la atmósfera, parecen ser el laboratorio de la naturaleza y la reserva de donde saca los bienes y los males que derrama sobre nuestra tierra, los ríos que la riegan y los torrentes que la devastan, las lluvias que la fertilizan y las tempestades que la asolan. Todos los fenómenos de la Física general están allí presentes con una grandeza y

una majestad de la que no tienen ni idea los habitantes de la llanura. (citado en Roger, 2013, p.101)

Junto a este interés científico al abrigo del alpinismo, no podemos olvidar que el arte pictórico desarrolló también un interés por la montaña. Jean Starobinski dice que: “El recuerdo de los cuadros pintorescos, a lo Salvator Rosa, jugó un papel importante en el descubrimiento de la montaña. La pintura había instruido a la mirada” (1964, p.160). Como vemos, Roger atribuye a la estética un papel central a la hora de poner en marcha el proceso de asimilación gradual, con la contribución de la ciencia y el alpinismo, de un paisaje antaño considerado horrible y que más tarde pasará a ser sublime en las pinturas de Caspar Wolf (1733-1734) o Friedrich (1774-1840), y que terminará por consagrarse en la fotografía alpina debido al mayor peso que adquirieron tanto el acceso a la zona superior de la montaña como la geognosia –el conocimiento y la representación realista de la roca (Roger, 2013, p.104)–.

En palabras de Alain Roger el proceso gradual que hizo de la montaña un paisaje digno de ser considerado bello o sublime encuentra un recorrido análogo en lo relacionado con el mar.

Del mismo modo que la montaña se escalona en niveles –valles altos, glaciares, cumbres– cuya conquista ha sido progresiva (extensión vertical), el mar se diversifica en figuras– la playa, la duna, los acantilados, el puerto, la alta mar, la tempestad, etc.–, cuya apreciación estética supone miradas diversas, es decir, modos de artealización diferentes.

El siglo XVII, orófono, no ignoró ni aborreció el mar. Pero se trata de un mar cercano, apacible y domesticado, una prolongación de ese campo que agrada a la mirada cultivada. (Roger, 2013, p.106)

Hemos mencionado con anterioridad la contribución de los artistas que Clark agrupa en lo que llama el paisaje ideal, desde las obras sobre el diluvio de Leonardo (c 1480) hasta la representación de la Edad de Oro de Claude, Poussin y Salvator Rosa, y en ellos el mar pasa de ser algo terrible a integrarse en el paisaje ideal como elemento domesticado. Roger también apunta a la escuela del norte, a los artistas de los Países Bajos en el siglo XVII con las dunas y marinas de Jacob Van Ruysdael, por ejemplo,

como precursores en la asimilación de las dunas y del mar en el imaginario occidental. Por el contrario, el mar en el siglo XVIII aporta una visión sublime del paisaje. Del mismo modo que sucede con la montaña, la asimilación del mar al imaginario estuvo ligada a un proceso de despojamiento de un pensamiento cristiano³⁹. Hemos mencionado el Diluvio en el caso de la montaña y corresponde, con más razón aún, hacerlo ahora, pero además conviene señalar que hubo que entrenar la mirada, de forma progresiva para asimilar dicho paisaje. Roger afirma que el proceso de asimilación del mar fue análogo en lo tocante a la asimilación de la montaña: desde el miedo y el rechazo, pasando por la pintura ideal o la asimilación en clave fantástica de ese paisaje y terminando en una representación después sublime (2013, p.107).

4.2.9. LO SUBLIME, UNA NUEVA CATEGORÍA ESTÉTICA.

El recorrido estético que detallan Clark, Roger y Augustin Berque transita por dos caminos que discurren en paralelo y se retroalimentan: la evolución de las ideas estéticas en torno al paisaje y su representación. La categoría de lo sublime toma impulso de la mano de la introducción de una serie de paisajes, ya sea el paisaje de fantasía, o el descubrimiento de los paisajes que en el pasado constituyeron los países horribles. Roger habla de lo sublime como una categoría dominante en el arte de los últimos decenios del siglo XVIII, “hasta el punto de suplantar a veces a lo bello” (2013, p.109).

La idea de lo sublime en Occidente aparece en 1674, fecha de la traducción del tratado *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino por Nicolás Boileau. Así Edmund Burke en 1757 e Immanuel Kant en 1764 recogen en sus escritos, respectivamente, una tradición, una idea que ya había sido conceptualizada. Citamos a Longino debido a los referentes paisajísticos que utiliza para establecer la definición de lo sublime:

³⁹“Como la montaña, y sin duda, incluso más, el mar está ligado a la maldición. Rostro y vestigio del Diluvio (...) Igual que para el ‘país horrible’, la conquista estética de este mar maléfico supuso una operación negativa y purgativa, la disolución de los prejuicios que pesan sobre la mirada” (Roger, 2013, p.108)

De ahí viene que, por una especie de inclinación natural, nuestra admiración por Zeus no se dirija a los pequeños ríos, a pesar de su transparencia y de su utilidad, sino al Nilo, al Danubio o al Rin, y mucho más aún al Océano; la pequeña llama que hemos encendido, que conserva la pureza de su brillo, nos sorprende menos aún que los fuegos celestes, aunque a menudo los alcance la oscuridad, y ésta merece menos nuestra admiración que los cráteres del Etna. (citado en Roger, 2013, p.110)

Sin embargo, debido al impacto de Burke (*Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, 1757) y de Kant (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1764 y *Crítica del juicio*, 1790), nos referiremos a sus aportaciones para definir la categoría de lo sublime y trazar relaciones con la representación del paisaje.

En primer lugar, subrayamos lo sublime en contraposición con lo bello. Burke hace una distinción entre lo bello y lo sublime, definiendo lo bello en función de un tamaño pequeño, proporcionado, suave al tacto, redondo (con partes no angulares) y proporcional tanto en la variedad de colores (2005, p.198)⁴⁰. Admite, de todos modos, y más tarde también lo hará Kant, que lo bello no pertenece a la razón y que opera por un mecanismo ligado a lo sensorial y que no tiene relación con una función utilitaria:

And since it is no creature of our reason, since it strikes us without any reference to use, and even where no use at all can be discerned, since the order and method of nature is generally very different from our measures and proportions, we must conclude that beauty is, for the greater part, some quality in bodies acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses. (2005, p.19)

⁴⁰Dice Burke sobre lo bello: “On the whole, the qualities of beauty, as they are merely sensible qualities, are the following: First, to be comparatively small. Secondly, to be smooth. Thirdly, to have a variety in the direction of the parts; but, fourthly, to have those parts not angular, but melted, as it were, into each other. Fifthly, to be of a delicate frame, without any remarkable appearance of strength. Sixthly, to have its colors clear and bright, but not very strong and glaring. Seventhly, or if it should have any glaring color, to have it diversified with others. These are, I believe, the properties on which beauty depends; properties that operate by nature, and are less liable to be altered by caprice, or confounded by a diversity of tastes, than any other” (2005, p.198).

Lo sublime por el contrario se define en función de las sensaciones que provoca en el sujeto: terror, peligro, vastedad, ambición, poder, infinitud, etc. Burke también hace referencia a la naturaleza de la sensación:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful. (2005, p.5)

Con la distancia que le proporciona un sistema filosófico, Kant argumenta que lo sublime no se encuentra en la naturaleza sino en el sujeto que observa (“Se ve también con esto, que la verdadera sublimidad no debe buscarse más que en el espíritu del que juzga, no en el objeto de la naturaleza, cuyo juicio ocasiona este estado” (2007, p.175)). La contraposición entre lo bello y lo sublime, por tanto, viene determinada por las distintas sensaciones que la producen y así lo afirmó en *De lo bello y lo sublime*:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. La emoción es en ambos agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son bellos. (2005, pp.4-5)

“Nevadas cimas”, “tempestad furiosa” como representantes de lo sublime, y “campiñas floridas” y “valles serpenteantes” como sinónimos de lo bello. Situando esas frases en el marco del arte del paisaje se destacan las coincidencias de los primeros epítetos con los motivos de la pintura romántica y, por otro lado, el

paralelismo entre los epítetos que Kant atribuye a lo bello con las imágenes pintadas por Claude y por Poussin. Kant incluso hace referencias a la antigüedad, tan comunes en los pintores de los paisajes de fantasía que acabamos de mencionar. Como Pseudo-Longino y Burke, Kant utiliza la visión de la naturaleza imponente, aquella que Montesquieu aborrecía, o la que Rousseau no exploró en su plenitud, para dar la medida de lo sublime. Es de destacar, por tanto, la incorporación de una nueva categoría estética (recuperada del tratado de Pseudo-Longino pero re-significada a la luz de Burke y Kant), en paralelo con las representaciones literarias y pictóricas de la montaña que desembocan en la invención de un nuevo paisaje: lo sublime. Al respecto de la diferencia entre las sensaciones que producen lo bello y lo sublime, el prusiano explica lo siguiente:

Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta. La expresión del hombre, dominado por el sentimiento de lo sublime, es seria; a veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica. (2005, p.5)

Mientras lo bello “encanta”, lo sublime produce “terror”, “melancolía”, “asombro” y sentimiento de “belleza”. Terminaremos con unos breves apuntes en torno a las categorías de lo sublime. Destacamos, debido a la relación entre arte romántico y nacionalismo, lo que Kant dice sobre el sentimiento nacional: “En el carácter nacional, que contiene en sí la expresión de lo sublime, éste es ya del género terrible, un poco inclinado a lo extravagante, ya un sentimiento por lo noble, ya por lo magnífico” (2005, p.48). De ahí en adelante, Kant prosigue con una serie de tópicos en torno a los diferentes sentimientos nacionales en Europa, de índole parecida a los utilizados para expresar la diferencia entre las inclinaciones estéticas de los sexos. Continuaremos con las dos categorías dentro de lo sublime, el sublime matemático y el

sublime dinámico. El sublime matemático alude a los casos en los que el sujeto no puede, mediante la imaginación hacerse una medida de la infinitud del objeto⁴¹.

La naturaleza es, pues, sublime en aquellos de sus fenómenos cuya intuición entrañan la idea de su infinito, lo que nunca puede ocurrir más que por defecto, y como consecuencia de un gran esfuerzo de la imaginación en la estimación de la magnitud de un objeto. Pero en la estimación matemática de las magnitudes, la imaginación puede dar una medida suficiente para cada objeto, porque los conceptos numéricos del entendimiento pueden, por medio de la progresión, adaptar cualquier medida a toda magnitud. Es, pues, en la estimación estética de la magnitud en lo que el esfuerzo que hacemos para alcanzar la comprensión, excede del poder de la imaginación; esto consiste en que con el sentimiento de una aprehensión que tiende progresivamente a una todo de intuición, nos apercibimos de la ineptitud de la imaginación, cuyo progreso no tiene límites, para percibir y aplicar una medida que pueda servir para la estimación de la magnitud, sin dar ningún trabajo al entendimiento. (2007, p.174)

El filósofo prusiano plantea una oposición entre espacio infinito (por medio de la imaginación) y la medida matemática de las magnitudes. Las medidas matemáticas pueden medir lo visto y actuar progresivamente para hacerse una idea de las magnitudes de aquello que no puede verse. Sin embargo, cuando lo imaginado no puede ser fijado, y se pierden las referencias de las medidas, la apreciación del conjunto es imposible y la imaginación queda inútil ante la inmensidad del infinito. Lo resume García Morente cuando dice que “entonces surge la idea del infinito, y la razón que concibe esta idea se opone victoriosa a la imaginación, que ha pretendido infructuosamente ir pegada a la experiencia” (1996, p.220).

El sublime dinámico, por otro lado, corresponde a la oposición entre la fuerza de la naturaleza y la oposición del espíritu por parte del sujeto. Kant comienza diciendo que la naturaleza es sublime: “La naturaleza, considerada en el juicio estético como una potencia que no tiene ningún imperio sobre nosotros es dinámicamente sublime” (2007, p.180). Pero sólo lo es en función de la percepción del sujeto, esto es, no puede

⁴¹ “Los ejemplos de lo sublime matemático de la naturaleza, en la simple intuición que de ellos tenemos, nos presentan todos los casos en que se da a la imaginación un gran concepto numérico, menos por medida que como una gran unidad (con el fin de resumir las series numéricas)” (2007, p.175).

ser dinámicamente sublime si no lo consideramos como un objeto de temor⁴². Pero incluso considerando la naturaleza como algo digno de temor, podemos no tener miedo ante ella. Pone Kant el ejemplo de Dios: “el hombre virtuoso, teme a Dios, sin tener miedo ante él” (2007, p.180). Y prosigue declarando que esa libertad frente a lo sublime, frente a lo infinito en la naturaleza, ese reconocer que no hay nada que hacer frente a ella constituye una victoria:

En efecto; así como la inmensidad de la naturaleza y nuestra incapacidad para hallar una medida propia para la estimación estética de la magnitud de su dominio, nos han revelado nuestra propia limitación, pero nos han hecho descubrir al mismo tiempo en nuestra razón otra medida no sensible, que comprende en ella esta misma infinidad como una medida, ante la cual todo es pequeño en la naturaleza, y nos ha mostrado por esto en nuestro espíritu una superioridad sobre la misma considerada en su inmensidad; del mismo modo la imposibilidad de resistir a un poder, nos hace reconocer nuestra debilidad como seres de la naturaleza, aunque al mismo tiempo nos descubre una facultad, por la cual nos juzgamos independientes de ella, y nos revela de este modo una nueva superioridad sobre la misma: esta superioridad es el principio de una especie de conservación de sí mismo, muy diferente de la que puede ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza exterior; porque la humanidad en nuestra persona queda firme, aunque el hombre ceda a esta potencia. (2007, p.181)

La inmensidad de la naturaleza revela en nosotros una limitación frente a ella, pero al mismo tiempo muestra la capacidad de reconocer la infinidad y la capacidad de juzgarnos independientes de ella. Como explica García Morente se trata de una victoria momentánea de lo ideal sobre lo natural, porque cuando el pensamiento no puede dar cuenta de lo infinito, se ve al mismo tiempo humillado pero consciente de la idea de admiración que la naturaleza provoca y que el sujeto es capaz de pensar (1996, p.222). Kant reconoce que la naturaleza no es sublime en sí⁴³, sino que el sentimiento de lo sublime reside en el espíritu de aquel que observa la naturaleza y, en resumen, la

⁴² “Así pues, para el Juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico-sublime, sólo en cuanto es considerada como objeto de temor. Púedese, empero, considerar un objeto como temible, sin sentir temor ante él, cuando, por ejemplo, lo juzgamos pensando solamente el caso en que quisiéramos oponerle alguna resistencia, y que entonces toda resistencia sería, y con mucho, vana. De ese modo teme a Dios el virtuoso, sin sentir temor ante él, porque resistir a él y a sus mandatos lo piensa como un caso que no le [261] preocupa; pero en cada uno de esos casos, que no piensa en sí como imposibles. Los conoce como temible” (Kant, 2007, p.180).

⁴³ “Por esto se ve también que la verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquél” (Kant, 2007, p.175).

capacidad de sentir lo sublime y reconocer, por parte del sujeto la capacidad de mirar el sublime sin sentir temor constituye el sublime dinámico:

La sublimidad no reside, pues, en ningún objeto de la naturaleza, sino solamente en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de ser superiores a la naturaleza que hay en nosotros, y por esto también a la que hay fuera de nosotros (en tanto que tiene influencia sobre nosotros) (...) que somos capaces de llegar a la idea de la sublimidad de este ser que no nos produce solamente un respeto interior para el poder que revela en la naturaleza, sino más bien para el poder que tenemos de mirar esto sin temor y de concebir la superioridad de nuestro destino. (2007, p.84)

Interesa especialmente el concepto del sublime dinámico por dos razones. En primer lugar, por la importancia que tuvo para el arte del paisaje la conceptualización de una categoría que empezó a ser utilizada en el paisaje a partir del romanticismo y que permitió la integración de ciertos paisajes al imaginario estético. En segundo lugar, porque los escritores del corpus literario de esta tesis doctoral no sólo representan paisajes sublimes, sino que utilizan el recurso del sublime dinámico en varias ocasiones para representar la admiración y el temor de cierto paisaje unido a la inmensidad de una idea, ya sea Dios, ya sea la Patria.

4.2.10. LA ESTÉTICA DE IMMANUEL KANT.

La misma razón con la que hemos justificado la inclusión de lo sublime en este marco teórico sirve para argumentar a favor de una explicación de la estética de Kant, habida cuenta de su relevancia en relación a las razones de la apreciación de los paisajes en el arte. En este caso, no se trata ya de incluir una nueva categoría estética o de incluir un tipo de paisaje en el imaginario, sino de afirmar que la estética de Kant sistematiza las razones por las cuales consideramos un objeto –en el caso que nos ocupa, el paisaje– bello. Puede decirse que el arte del paisaje arrastraba en cierto modo el problema estético de lo antiguos, ese por el cual se confunde lo bello con lo bueno, la ética y la estética. En palabras de García Morente: “Los modernos que antecedieron a Kant, cometieron idéntica confusión, mezclando unos la lógica con la estética y otros la estética con la moral” (1996, p.210). Nos hemos referido a ello en la sección sobre

CRISTIANISMO Y PAISAJE y brevemente en la sección PETRARCA Y EL MOUNT VENTOUX. EL PAISAJE DESDE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO donde se ha descrito la función del paisaje y de la naturaleza al servicio de la doctrina cristiana. Existe además otra interferencia en la apreciación del paisaje, que se da en la función para la que sirve ese paisaje, algo a lo que Kant responde y es capaz de separar del juicio estético.

Comenzamos por examinar la forma en la que Kant se refiere al juicio estético y de lo que se ocupa el juicio estético:

Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. Las representaciones y aun las sensaciones, pueden considerarse siempre en una relación con los objetos (y esta relación es lo que constituye el elemento real de una representación empírica); mas en este caso no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación. (2007, p.26)

Distingue Kant, tres tipos de juicio: el lógico, que sitúa al objeto en el conocimiento, en una ley de la naturaleza; el juicio moral compara el objeto con una ley moral; el estético, que no refiere el objeto a ninguna ley, simplemente considera al objeto en función del sentimiento que el sujeto siente al observar el objeto. La cultura, la estética, no debe confundirse ni con el conocimiento ni con la moral. Del mismo modo, no hay arte moral o inmoral: el arte es bello (o sublime, si utilizamos las categorías del juicio estético)⁴⁴.

⁴⁴ “Para hallar una cosa buena, es necesario saber lo que debe ser esta cosa, es decir, tener un concepto de ella. Para hallar la belleza, no hay necesidad de esto. Las flores, los dibujos trazados libremente, las líneas entrelazadas sin objeto, y los follajes, como se dice en arquitectura, todo esto corresponde a las cosas que nada significan, que no dependen de ningún concepto determinado, y que agradan sin embargo. La satisfacción referente a lo bello debe depender de la reflexión hecha sobre un objeto, que conduce a un concepto cualquiera (que queda indeterminado), y por tanto, lo bello se distingue también de lo agradable, que descansa todo por completo en la sensación” (2007, p.119).

En lo referente al paisaje, nos interesa ahondar en la diferencia entre lo bello y lo bueno o lo útil. Debido a que, en numerosas ocasiones, la observación del paisaje está sujeta al utilitarismo, al agrado que supone observar un terreno que por medio de la agricultura será económicamente provechoso, Kant afirma que no hay que confundir el juicio estético con el juicio moral, ni confundir lo bello con lo útil:

La satisfacción, referente a lo bueno, va acompañada de interés. Lo bueno es lo que agrada por medio de la razón, por el concepto mismo que tenemos de ella. Llamamos una cosa buena relativamente (útil), cuando no nos agrada más que como medio; buena en sí, cuando nos agrada por sí misma. Mas en ambos casos existe siempre el concepto de un objeto, y por tanto una relación de la razón a la voluntad (al menos posible), y por consiguiente, todavía una satisfacción referente a la existencia de un objeto o de una acción, es decir, un interés. (2007, p.113)

Ahora bien, si el juicio estético no es un juicio moral ni lógico, y considera el objeto bello en función del sentimiento que produce en el sujeto, queda por dilucidar a qué leyes se refiere el juicio estético. Al fin y al cabo, tanto el juicio moral como el lógico se refieren a principios universales o principios a priori, como los denomina Kant. El juicio estético, sin embargo, se basa en el gusto, algo que difícilmente puede ser considerado objetivo o universal, como hace Kant con los principios a priori que afectan a la lógica o a la moral. Debido a que el gusto es difícilmente sistematizable en unos principios a priori, debido a que se trata de algo subjetivo, la dificultad de hallar esos principios universales es considerable, si no imposible. Sin embargo, es verdad que un juicio estético, si bien no es universal, aspiran a serlo⁴⁵.

No tocaremos otros elementos de la estética de Kant, como son la diferencia entre el placer sensual y el placer estético. Pero sí vamos a añadir un resumen de la estética de Kant, particularmente en lo que atañe a la belleza y la naturaleza. Partimos en este caso del trabajo del catedrático español García Morente, que comienza a definir la cuestión sobre la finalidad de la belleza en Kant del siguiente modo: “Una producción bella es un conjunto donde, como en los seres vivos, la idea del todo

⁴⁵ “Pero el juicio del gusto tiene también, como cualquier juicio empírico, la pretensión de tener un valor universal, y a pesar de la contingencia interna de este juicio, esta pretensión es legítima; pues lo que hay aquí de singular y de extraño proviene únicamente de que aquélla no es un concepto empírico, sino un sentimiento de placer, que, como si se tratara de un predicado ligado a la representación del objeto, debe atribuirse a cada uno para el juicio del gusto y hallarse unido a aquella representación” (Kant, 2005, p.20).

condiciona y determina las partes que a su vez producen e informan el todo. Es, pues, una causa que es al mismo tiempo efecto, una causa de sí misma, una finalidad interna” (2004, p.229). Pero para dilucidar el significado de las palabras del catedrático español, necesitamos referirnos a la cuestión de la finalidad. Distingue Kant en una relación de causa y efecto dos series, el nexo mecánico (A es causa de B; la causa produce el efecto) y el nexo final (“la causa produce el efecto mecánicamente; pero el efecto, la representación anticipada del efecto, es la causa final de la causa misma” (García Morente (2004, p.224)). Prosigue García Morente con su interpretación de Kant, ahora refiriéndose a como la explicación científica de la naturaleza es mecánica:

El principio de la finalidad no nace de la experiencia, ni constituye *a priori* la experiencia; es simplemente un principio práctico de la acción del hombre. Quererlo aplicar a la experiencia, al conocimiento de la naturaleza, es simplemente atribuir, con deliberado antropomorfismo, a los fenómenos naturales el modo especial de proceder del hombre en sus acciones. En suma, indicar el fin para que sirve una cosa, no es dar una razón científica de su existencia. Sólo descubriendo su causa necesaria, es como la explicamos a satisfacción. (2004, p.225)

Por ahora, sabemos que la naturaleza no se explica desde el nexo final, sino desde el nexo mecánico. Intentar entender la naturaleza desde el nexo final supondría una perspectiva antropocéntrica. Lo repetimos porque estas dos ideas, vuelven a aparecer en la cuestión sobre la belleza de la naturaleza. Kant en la sección titulada “Del idealismo de la finalidad de la naturaleza y del arte como principio único del Juicio estético” se refiere al racionalismo del principio del gusto que depende del realismo de la finalidad o del idealismo de la misma; o como: nexo mecánico y nexo final. Hacemos esta aclaración porque citaremos a continuación extensas secciones del filósofo prusiano en los que se sopesa el realismo de la finalidad y el idealismo de la finalidad como razón de la belleza de la naturaleza. Comienza Kant, descartando el nexo mecánico, el realismo de la finalidad, como razón de la finalidad estética de la naturaleza:

A favor del realismo de la finalidad estética de la naturaleza, ya que se puede admitir que la producción de lo bello tiene a su base una idea del mismo en la causa productora, a saber, un fin para nuestra imaginación, hablan alto las bellas formas en el reino de la naturaleza organizada (...) parecen totalmente enderezados a la exterior

contemplación, dan un gran valor al modo de explicación por medio de la suposición de fines reales de la naturaleza para nuestro Juicio estético.

En cambio, se opone a esta suposición, no sólo la razón (...) sino la naturaleza misma, que muestra en sus formas libres (...) una gran tendencia mecánica a la producción de formas, que parecen, por decirlo así, hechas para el uso estético de nuestro Juicio, sin proporcionar, sin embargo, el más mínimo fundamento a la suposición de que para ello haya necesidad de algo más que su mecanismo, como mera naturaleza y así pueden ser conformes a un fin para nuestro juicio, sin idea alguna puesta a su base. (2007, pp.278-279)

Esto es, lo bello en la naturaleza no es un “fin para nuestra imaginación”, si bien, al contrario, un producto de la “tendencia mecánica a la producción de formas” de la naturaleza, que responden al nexo mecánico con el que debemos entender la naturaleza. Pero Kant, vuelve al principio del juicio estético para situar la respuesta a la cuestión. El juicio estético considera el objeto bello en función del sentimiento que produce en el sujeto. Debemos entender la belleza en la naturaleza por la percepción del sujeto y no como finalidad de la naturaleza. Lo bello no pertenece al objeto observado, sino al espectador, “es una finalidad subjetiva, es una finalidad irreal, o, como dice Kant, es la forma pura de la finalidad, la finalidad sin fin” (García Morente, 2004, p.230). Lo describe Kant en la siguiente cita:

Pero lo que demuestra directamente el principio de la *idealidad* de la finalidad en lo bello de la naturaleza, como principio que ponemos siempre a la base del juicio estético mismo y que no nos permite emplear realismo alguno de un fin de aquélla para nuestra facultad de representar, como base de explicación, lo que demuestra eso es que buscamos, en el juicio del a belleza en general la medida de la misma a priori en nosotros mismos, y que el Juicio estético, en consideración del juicio de si algo es o no es bello, es él mismo legislador, lo cual no puede ocurrir si admitimos el realismo de la finalidad de la naturaleza, porque entonces debiéramos aprender de la naturaleza qué es lo que hemos de encontrar bello, y el juicio de gusto estaría sometido a principios empíricos. Pero en un juicio semejante no se trata de lo que la naturaleza sea o de lo que sea, como fin, para nosotros, sino de cómo nosotros la cogemos. Sería siempre una finalidad objetiva de la naturaleza si ésta se hubiese formado sus formas para nuestra satisfacción, y no una finalidad subjetiva que descansase en el juego de la imaginación en su libertad; en este caso es con favor que nosotros tomamos la naturaleza, pero no es

favor que ella nos muestra. La cualidad de la naturaleza de encerrar para nosotros ocasión de percibir la interna finalidad en la relación de nuestras facultades del espíritu, de juzgar ciertos productos de aquélla y de percibirla como una finalidad tal que deba ser declarada, por un fundamento suprasensible, necesaria y universalmente valedera, no puede ser fin de la naturaleza (...)En el arte bello puede reconocerse aún más claramente el principio del idealismo de la finalidad, pues tiene de común aquel arte con la naturaleza bella que en él no puede admitirse un realismo estético mediante sensaciones (pues entonces, en vez de arte bello, sería arte agradable). Pero que la satisfacción por medio de ideas estéticas no debe depender de la consecución de determinados fines (como arte mecánico intencionado), y, consiguientemente, que aun en el racionalismo del principio hay en la base idealidad y no realidad de los fines aparece bien claro ya, porque el arte bello, como tal, no debe ser considerado como un producto del entendimiento y de la ciencia, sino del genio, recibiendo así su regla mediante ideas estéticas, que son esencialmente distintas de ideas de razón de fines determinados. (2007, pp.281-282)

Resumiendo, no puede entenderse la belleza en la naturaleza desde el idealismo de la realidad, o desde el nexo mecánico. La belleza en la naturaleza no es un fin que responde a una causa. Lo bello no una propiedad de la naturaleza, sino un producto del juicio estético, donde la medida somos nosotros mismos. No se trata de si la naturaleza es bella, sino de si la consideramos bella. Para finalizar decimos que la estética de Kant desarrolla la diferencia entre lo bello y lo sublime y solventa ciertas incongruencias de Burke, que no distingue entre las sensaciones y las propiedades de los objetos.

4.2.11. LO PINTORESCO.

De forma paralela al desarrollo de lo bello y lo sublime se gestó una categoría estética denominada lo pintoresco. Trataremos lo pintoresco en sus dos formas: la primera como un estadio intermedio entre el arte clásico y el romántico, lo que John Ruskin entendía como un periodo entre 1730 y 1830 que permitió hacer la transición desde el clasicismo intelectualista hasta el arte romántico (citado en Maderuelo, 2013, pp.16-17), con un apogeo que Ann Bermingham identifica en 1790 (1987, p.57); la segunda, como una categoría estética, que viene a completar una triada junto a lo bello y lo sublime, a cuyo aparato contribuyeron varios autores: “Debemos al reverendo

William Gilpin la utilización de la palabra pintoresco para nombrar ese placer y elaborar las bases para generar una categoría estética (...) gracias las aportaciones teóricas de Payne Knight, Uvedale Price y Humphry Repton, entre otros (Maderuelo, 2013, p.17). Ann Bermingham define la dualidad del concepto de este modo: “Significantly, the "picturesque" is a category of both landscape and painting. (...) applied to landscape, the term picturesque referred to its fitness to make a picture; applied to pictures, the term referred to the fidelity with which they copied the picturesque landscape” (1987, p.57).

Volviendo a la primera forma, lo que concierne al periodo artístico previo al romanticismo, Christopher Hussey, en su *Lo pintoresco. Estudios de un punto de vista* (2013) realiza un recorrido que comienza en el arte italiano del XVII para terminar en Inglaterra, lugar donde lo pintoresco alcanzó su apogeo, porque el arte nacional utilizó el estilo pintoresco para representar un paisaje nacional idealizado, y porque cristalizó más allá del arte pictórico, en textos poéticos, tratados estéticos y, no menos importante, en el diseño de jardines.

En coincidencia con Kenneth Clark, Hussey denomina la fase de la representación del paisaje por Claudio de Lorena, Salvatore Rosa y Gaspar Poussin, como la fase del “Paisaje Ideal” (2013, p.35). Hussey atribuye a esta fase, y a los artistas, una concepción aristotélica del paisaje, por la cual:

La naturaleza como fuerza immanente que opera en el medio material en busca de una forma central, generalizada, pero que invariablemente se desvía de esta forma ideal por accidente. Por tanto, la función del artista era la de lograr lo que la naturaleza no había podido conseguir y crear un árbol, un valle, una montaña, una hoja que expresaran con la mayor perfección ese aspecto de la naturaleza que habían elegido representar. (2013, p.35)

Se atribuye a Salvatore Rosa la predilección por la naturaleza agreste y a Claudio de Lorena la selección de los aspectos tranquilos de la naturaleza, pero recalca Hussey que: “En ningún caso se suponía que representaban la naturaleza tal como era, sino como podía haber sido si hubiera tenido la libertad de expresar todo su carácter” (2013, p.35). Hussey identifica en la naturaleza de los cuadros de Ticiano la raíz de lo pintoresco, cuando se pregunta la razón del estilo del artista italiano, que dejaba de

lado la interpretación realista de la naturaleza por una selección y composición que daba preferencia a “la naturaleza tal como la veía, no como sabía que tenía que ser por lo que le decían los otros sentidos. Él vio masas y no pintó innumerables hojas. Vio montañas y las pintó azules, no como extraños cubos marrones y amarillos” (2013, p.35). Hussey determina que se acuñó el concepto en ese periodo donde:

Para describir esta “visión de los pintores” de la naturaleza, se acuñó la palabra *pittoresco*, que significa “según la manera de los pintores”. A partir de Tiziano y de Domenichino se aceptó el hecho de que había aspectos “pintorescos” en la naturaleza, que los pintores tenían más capacidad de ver que los hombres corrientes. (2013, pp.35-36).

En opinión de Hussey, Claudio de Lorena combina filosofía con pintura, refiriéndose a su método por el que el artista francés estudiaba las formas naturales y a partir de una selección pintaba las formas ideales hacia que, bajo su visión, tendía la naturaleza. El método se conformaba de observación, selección y composición para obtener el paisaje ideal. Y tanto el método como los resultados contribuyeron a que lo que se conocía por paisajes de pintor. Los paisajes idealizados, se relacionaron con su obra (Hussey, 2013, pp.35-36).

Paralelamente al desarrollo de lo pintoresco en Italia, el arte pictórico de Flandes, a través de Adam Elsheimer (1578-1610) y Paul Brill (1554-1626), asumió la influencia de Tintoretto (1518-1594) y Domenichino (1581-1641) –en especial, la idealización del paisaje y el empleo de la luz y las sombras para obtener efectos que realzaran el paisaje (Hussey, 2013, p.36)–. Pero son las escasas pinturas paisajísticas de Rubens (1577-1640) las que tuvieron un mayor alcance en su influencia en los autores posteriores, destacando *Château de Steen* (1638), que influyó en Tiziano y en el dramatismo de sus paisajes, quien a su vez influyó en Turner (1775-1851), Constable (1776-1831) y Crome (1768-1821) (Hussey, 2013, p.37).

Hasta aquí queda claro que la interpretación por parte de Hussey de lo pintoresco en la fase del “Paisaje Ideal” se define por su concepción aristotélica al pretender que las formas de la naturaleza se amolden a la idea que se pretende representar, una elección a favor de una naturaleza idealizada que deja de lado el realismo por la exageración o la intensificación de algunas de sus cualidades. Pero

Hussey apunta a Inglaterra en el final de su recorrido (que inicia en Italia y pasa por Flandes). Es en Inglaterra donde lo pintoresco trascendió el mero estadio que precedía al romanticismo, y sirvió como estilo que supuso una manera de mirar el paisaje y descubrirlo, además de dar forma a un tipo de arte que engarzaba la posesión de la tierra y, debido a los cambios económicos del periodo, con la emoción de mirarla y los sentimientos nacionales. Concuerdan Bermingham (1987, p.57) y Maderuelo (2013, p.17) en que la mirada pintoresca transformó la tierra a los ojos de los terratenientes, que no sólo miraban a la producción de rentas sino a la belleza estética. Del mismo modo Bermingham y Hussey destacan a Gainsborough (1727-1788) como el enlace entre la tradición pintoresca europea y el estilo del arte nacional inglés. Añade Hussey que la visión pintoresca transformó la manera de mirar y se convirtió en hegemónica, ya que dejó obsoleta la apreciación por el paisaje que no se relacionaba con el arte pictórico, y que sólo fue posible debido a la asimilación de los paisajes del arte europeo: “Hasta que los ingleses no se familiarizaron con los paisajes de Claudio de Lorena y de Salvatore Rosa, de Ruysdael y de Hobbema no fueron capaces de obtener ningún placer visual de lo que los rodeaba” (2013, p.26). La siguiente afirmación de Hussey no es menos categórica cuando dice que la mirada pintoresca fue hegemónica en el siglo XIX (2013, p.26) hasta el punto en el que cita a *Northanger Abbey* de Jane Austen, donde se hace alusión, en forma de parodia, a lo pintoresco⁴⁶.

No es casualidad que hablemos de Inglaterra porque, tal vez por la influencia de Rubbens en los paisaje de Gainsborough, su pintura sirve como epítome de aquello que siendo agradable, no podía considerarse ni bello, ni sublime. Hussey habla sobre la ruptura que supuso lo pintoresco en un marco estético que categorizaba según lo bello o lo estético, en función de los estudios de Burke y Kant y las aportaciones del reverendo William Gilpin que en 1768 publicó *Essay on Prints*, donde acuñó la expresión “belleza pintoresca”:

Durante un tiempo, estas categorías fueron suficientes para explicar cualquier gusto estético. Pero en la pintura de paisajes de Gainsborough aparecía gran cantidad de

⁴⁶ “Catherine did not know her own advantages –did not know that a good-looking girl, with an affectionate heart and a very ignorant mind, cannot fail of attracting a clever young man, unless circumstances are particularly untoward. In the present instance, she confessed and lamented her want of knowledge, declared that she would give anything in the world to be able to draw; and a lecture on the picturesque immediately followed, in which his instructions were so clear that she soon began to see beauty in everything admired by him, and her attention was so earnest that he became perfectly satisfied of her having a great deal of natural taste” (Austen, s.f.)

objetos ásperos, greñudos, toscamente delineados, cuyo origen se encuentra en los paisajes holandeses, que agradaban inmediatamente a los entendidos, pero que, obviamente, no eran ni sublimes ni bellos. Al mismo tiempo, algunos turistas que practicaban el dibujo de paisajes, entre los cuales el más destacado era el reverendo William Gilpin, se dieron cuenta de que muchas escenas que eran bellas en el sentido de Burke resultaban inexplicablemente poco adecuadas para ser pintadas. Gilpin inventó entonces el término “belleza pintoresca” para diferenciar los objetos que eran realmente bellos y también adecuados para ser pintados. Lo sublime pintoresco parece que nunca se utilizó para calificar una categoría, a pesar de que Gilpin y todos los que hacían bocetos en sus viajes tenían constantemente que decidir en qué punto ya no era posible definir lo sublime. (Hussey, 2013, p.39).

Este es el marco en el que Uvedale Price, un terrateniente inglés, realiza su propuesta de lo pintoresco titulada *Essay on the Picturesque*, editado en 1794, y que más tarde amplía en 1798. Uvedale Price responde de la siguiente forma a la dualidad del marco estético, y en concreto a la separación entre bello y sublime que planteaba Burke: “Me di cuenta de que había un gran número de objetos que resultaban placenteros a la mirada y que, sin embargo, diferían en mucho de lo que era bello y de lo que era sublime” (Price, citado en Hussey, 2013, p.40). Y he aquí una de los primeros puntos de debate en el desarrollo de la teoría de lo pintoresco: al contrario a la estética de Kant, que difiere entre los objetos y las sensaciones que aquellos producen en los sujetos, en la teoría de lo pintoresco no hubo un consenso en lo relativo a lo pintoresco como una categoría estética, fruto de la reacción que el objeto pintoresco produce, y una categoría que afectaba a la esencia de los objetos que se consideraban pintorescos. El mismo Price afirmaba que los objetos pintorescos estaban dotados de unas cualidades intrínsecas que los hacían pintorescos y que lo pintoresco se extendía a los sentidos, dando como resultado música pintoresca. De ahí que para Price, el significado de pintoresco sobrepasaba el epíteto “adecuado para ser pintado” que propuso el reverendo William Gilpin, contraponiendo a la suavidad que se le supone a lo bello y a la inmensidad que se le atribuye a lo sublime las siguientes características que explicaban lo pintoresco: “La aspereza y las variaciones repentinas junto a la irregularidad de las formas, colores, luces e, incluso, sonidos” (citado en Hussey, 2013, p.40).

Sin embargo, en su *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790) Archibald Allison, vuelve a la teoría de la asociación, negando las cualidades inherentes a los objetos y explicando la categoría de lo pintoresco sirviéndose de las ideas que se producían en el espectador: “Todo podía ser bello si provocaba ideas placenteras y, por tanto, bellas. Los objetos pintorescos eran sencillamente aquellos que le recordaban a una persona pinturas que había visto; si le habían gustado, entonces el sentimiento que provocarían sería agradable y, por tanto, el de la belleza” (Allison, citado en Hussey, 2013, p.41). Continuó por este camino el discípulo de Allison, Payne Knight, que, respaldando la teoría de la asociación, estableció excepciones para el sonido y el color. Nos interesa su teoría de lo pintoresco en relación al color porque al ser la luz lo que revela el color, este posee unas cualidades objetivas al ser percibido de manera abstracta. De ahí que su idea de lo pintoresco se reduzca a la visión del pintor⁴⁷, rehuendo así de la idea esencialista de lo pintoresco, y ciñéndose a que era la visión abstracta lo que podía crear la belleza pintoresca, de ahí que para tener una idea de lo pintoresco el espectador tenía que estar familiarizado con el arte pictórico (Hussey, 2013, p.43). Añade Hussey que de acuerdo a Knight la belleza pintoresca era la belleza abstracta del color y la pigmentación, a la que posteriormente tendieron los impresionistas, era el acercamiento a la naturaleza, que, en Inglaterra, culminó con la pintura de Constable y de Turner, y en Francia, en Barbizon (2013, p.42).

Ann Bermingham analiza la forma en que esas teorías se plasmaron en el arte pictórico en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y principios del XIX:

The eighteenth-century taste for nature and the natural reached an apogee during the 1790s in the cult of the picturesque. Significantly, the "picturesque" is a category of both landscape and painting. The landscape that was supposed to embody it (as the Campagna embodied the beautiful or the Alps the sublime) was the native English landscape itself-especially in such humble aspects as woodland scenery and

⁴⁷ Es Hussey quien señala que Payne Knight es el primer teórico en Inglaterra en señalar el origen italiano del concepto: “Él fue el primero en señalar el origen de la palabra “picturesque” en el italiano *pittresco*, “según la manera de los pintores”, y señaló que empezó a usarse en referencia a los métodos de Tiziano. “Este método”, explicaba, “consistía en una combinación y una fusión de objetos junto a una alegre y etérea luminosidad y una especie de indiferenciación imprecisa y libre” en contraste con los minuciosos detalles de las escuelas anteriores, que eran más una transcripción literal de “lo que la mente sabía que tenía que ser gracias al testimonio concurrente de otro sentido” que la apariencia visible real recibida por el cerebro a través del ojo” (Hussey, 2013, p.43).

winding country lanes. Applied to landscape, the term picturesque referred to its fitness to make a picture; applied to pictures, the term referred to the fidelity with which they copied the picturesque landscape. If the highest praise for nature was to say that it looked like a painting, the highest praise for a painting was to say that it resembled a painterly nature. The picturesque extended the ideal of naturalness to the very techniques of painting. The naturalness that surfaced in the conversation piece was mainly a result of the subject matter portrayed: it was conveyed in such social codes as gesture, dress, and gardening. For the most part, however, the "nature" exhibited by picturesque artists relied on a purely pictorial code that covered not only the subject matter but its treatment as well. The picturesque, then, because it linked art and nature with particular closeness, is central to this study of the aestheticization of the English countryside and the "naturalism" of English landscape painting. (1987, p.57)

Prosigue Bermingham su análisis proponiendo el mayor exponente de lo pintoresco y el pionero de la pintura de paisajes nacionales: Thomas Gainsborough. Gainsborough no sólo sirvió como arquetipo de lo pintoresco para los teóricos de la estética, sino que transformó y estableció el marco de la estética de lo pintoresco ("the theorists and practitioners of the picturesque aesthetic "read" Gainsborough as they assimilated and appropriated his legacy" (Bermingham, 1987, p.58)). Bermingham menciona a J. Hassell y su *Tour of the Isle of Wight* (1790) y a Uvedale Price en la lista de autores que teorizaron sobre lo pintoresco, tomando a Gainsborough como arquetipo y definiendo su arte como derivado de la imitación de la naturaleza local. Del mismo modo, la manera en la que el arte de Gainsborough definió el estándar pintoresco se observa en la influencia que obras como *Cottage Doors* y *Pool in the Woods* tuvieron en las descripciones del arquetipo pintoresco que elaboraron Hassell, Price⁴⁸ o Payne Knight en su poema "The Landscape" (1794) (1987, pp.59,61).

Cita Bermingham a Phillip Thicknesse, biógrafo de Gainsborough, como el primero en definir la naturaleza, y no los paisajes de otras escuelas, como la

⁴⁸Bermingham cita el siguiente pasaje de la obra *An analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805) de Richard Payne Knight, para comparar los objetos y su disposición en la descripción con los paisajes pintorescos de Gainsborough, en especial los citados arriba: "A little way further, but in sight from the entrance, stood a cottage, which was placed in a dip of the bank near the top. Some rude steps led from it into the lane, and a few paces from the bottom of these steps, the rill which ran on the same side of the lane, had washed away the soil, and formed a small pool under the hollow of the bank. At the edge of the water, some large flat stones had been placed, on which a woman and a girl were beating some clothes; a little boy stood looking on; some other children sat upon the steps, and an old woman was leaning over the wicket of the cottage porch, while her dog and cat lay basking in the sun before it" (citado en Bermingham, 1987, p.60).

inspiración de la pintura de paisajes de Gainsborough (“writers on the picturesque derived Gainsborough’s landscapes not from schools of landscape painting but from the English countryside itself” (1987, p.59)). Por tanto, la idea es que Gainsborough cambia el modo en el que se percibe lo pintoresco al establecer modelos, arquetipos que definen la estética⁴⁹, y modifica la percepción estética de la pintura y de la naturaleza al establecer la naturaleza como forma de inspiración para su obra, y no el paisaje de escuelas anteriores; y porque esa naturaleza, no es un elemento abstracto, sino que responde a lo local, es una naturaleza particular:

The accounts of Reynolds, Thicknesse, Hassell, and Price all stress the formative influence of "dame NATURE" on Gainsborough's art. Moreover, William Bate-Dudley's claim that "nature was his teacher and woods of Suffolk his academy" locates his naturalism in the landscape of his youth. By emphasizing the importance of place rather than the study of past art in their assessments of Gainsborough's achievement, these writers extended the period's model of naturalization to the field of art criticism. Thus Gainsborough's early encounter with a specific locale and his sympathetic response to it were seen to be as important as his mastery of the techniques of painting. (1987, pp.60-61)

Hasta tal punto influyó Gainsborough en el arte inglés de finales del XVIII que Bermingham traza una línea directa de influencia entre este y Constable⁵⁰. Considera a Gainsborough el responsable del auge de la pintura de paisajes⁵¹ en detrimento de los retratos durante ese periodo. La crítica situó el elemento de la naturaleza como el eje de la apreciación de su pintura, una afirmación que encontramos en *Etchings of Rustic Figures for the Embellishment of Landscape* (1814-1815) de W. H. Payne que loa los paisajes del pintor en base a que no poseen ninguna otra característica más allá de

⁴⁹ Gilpin's point was that a beautiful scene, to be represented to advantage in painting, must be mixed with elements of the picturesque-formally derived from Claude and Gainsborough (1987, p.63)

⁵⁰ Dice al respecto que Thicknesse describía a Gainsborough comoa alguien capaz de dibujar de memoria los lugares que conocía y en relación a esto apunta Bermingham que Constable se definía a sí mismo utilizando esa medida: “The echo of Thicknesse's account of Gainsborough's eye for picturesque detail, the importance of his local attachment, and his preformalized, pictorial visualization of native scenes rings clearly in Constable's explanation of his own development” (1987, p.62).

⁵¹ Gainsborough played a seminal role in the subtle transition from the picturesque to the naturalistic rustic landscape. Artists of the 1790s imitated his work, and younger men, like Constable, saw in it an inspiring fidelity to nature and to place. The theory of the picturesque encouraged this turning to nature in a crucial way. As the first theory to set "common nature" above the productions of art, the picturesque stands at the origin of the nonacademic landscapes of Constable and Turner, and many of its basic assumptions find their ripest expressions in Ruskin's *Modern Painters*” (1987, p.63).

pintar las villas, caminos y lugares similares sin adorno artístico, como se ofrecen a la imitación (Bermingham 1987, p.62). Y de ahí Bermingham menciona a Cunningham para ilustrar el siguiente paso en la lógica de pintar la naturaleza local, sin adorno, que le atribuían los críticos a Gainsborough, y prosigue la identificación del paisaje de Gainsborough con el paisaje nacional:

Cunningham defined more explicitly than any writer before him the quintessentially English character of Gainsborough's landscapes. "A deep human sympathy unites us with his pencil, and this is not lessened because all its works are stamped with the image of old England. His paintings have a national look. He belongs to no school; he is not reflected from the glass of man, but from that of nature. No academy schooled down into uniformity and imitation the truly English and intrepid spirit in Gainsborough. (1987, p.62)

Si la naturaleza sin adorno artístico es lo que pinta Gainsborough, y sí en su ejercicio artístico incurre en la pintura del paisaje nacional, la naturaleza se eleva al elemento que confiere valor estético. Bermingham detalla que para el reverendo Gilpin, la naturaleza se convirtió en medida de juicio estético: "Nature is the archetype. The stronger therefore the impression, the better the judgement" (citado en Bermingham, 1987, p.64). Las consecuencias de acuerdo a Bermingham son las siguientes:

In doing so, he reoriented the concepts of nature and naturalness away from their exemplification in the academic landscape and the landscape garden toward the countryside itself. In the process Gilpin reoriented the formal objective of landscape painting away from creating ideal beauty to depicting the "real landscape. (1987, p.65)

Así, Bermingham se pregunta si lo pintoresco prefigura la naturaleza puede esperarse que exista en la naturaleza un paisaje pintoresco en estado puro. Si lo hubiera, la transformación artística –incapaz de mejorar dicho paisaje– se revelaría como algo secundario, superfluo (1987, p.65). De ahí Bermingham avanza a la siguiente fase, en la que se hace explícita que si la naturaleza es la medida del arte, es de esperar que la naturaleza sea imbuida de valor, significado y elemento de autoridad estética: "As landscape painting came to derive its value from nature, nature became

increasingly charged with significance. As a guarantor of value, nature subsumed the authority of art, which began to act only in a deputy capacity” (1987, p.65).

En lo que al valor respecta, el recorrido de Bermingham resume el desarrollo que hay desde la mera técnica pictórica, a la imitación de la naturaleza como medida de juicio estético, y, en una fase final, el elemento de valor estético más allá del arte pictórico, en una dimensión que afecta a la posesión de la tierra, el diseño de los jardines y en las configuraciones ideológicas del paisaje nacional. De ahí que Bermingham admita que la visión pintoresca del paisaje representa un compromiso tanto estético como ideológico (1987, p.66). Y para demostrarlo vuelve a Uvedale Price, uno de los primeros teóricos de lo pintoresco, que como terrateniente y miembro conservador del parlamento británico, se aproximó a la cuestión del paisaje desde lo que Bermingham considera un paternalismo agrario (1987, p.66).

Price's involvement with the landscape may seem contradictory: as a gentleman farmer, he was concerned to increase production by maximal use of land, improved machinery, and so forth; as a theorist of the picturesque, however, he preferred an irregular, overgrown landscape dotted with dilapidated cottages and peopled with gypsies and beggars. The aesthetically pleasing landscape was not the economically productive one. Yet this double, even split, involvement in the landscape is itself a significant gloss on the picturesque and on the transformation of the countryside to which it was a compensatory response. The picturesque landscape was precisely the opposite of the landscape produced by the agricultural revolution, and therein lay a primary aspect of its value. (1987, p.66)

La contradicción de Price es un conflicto que se extiende a la gran mayoría de las sensibilidades pintorescas y Bermingham concluye que dicha contradicción está en el centro de la teoría y del auge de lo pintoresco, ya que entronca con las condiciones que fomentaron la popularidad de esa estética. Por ejemplo, el hecho de que Bermingham describa lo pintoresco como una estética de compensación agraria que loa lo rustico y los elementos dilapidados y erosionados por el tiempo, se contraponen a la revolución agraria que el Reino Unido experimentaba y que producía un paisaje totalmente opuesto a aquel que representaban los cuadros pintorescos y en el que participaron personas como Price.

La contradicción que suponía adherirse a la estética de la compensación pintoresca, mientras se participaba en una economía que producía un cambio económico y transformaba el paisaje, se reveló en Price en la forma de crítica al diseño de jardines, al frente de los cuales estaban personalidades como Capability Brown y Henry Repton. La acusación de Price hacia los diseños de Repton y Brown se centraba en que no le parecían lo suficientemente naturales, debido al hecho de que identificaba la falta de naturalidad en los espacios abiertos de dichos jardines y en la reproducción mecánica de los jardines (diseñados y reproducidos bajo demanda) (citado en Bermingham 1987, p.66)⁵². El problema, según el análisis de Bermingham es que la reproducción mecánica de los jardines no era una operación estética de compensación agraria, sino que en su forma de reproducción mecanizada, y transformadora de la naturaleza, replicaba aquello que Price pretendía compensar (u ocultar) por medio de la estética pintoresca, la transformación agraria⁵³: “Far from being a counterpoise to the transformed agricultural landscape, this landscape garden reflected a similar process of mechanization and standardization” (1987, p.67). La mayor crítica por parte de Price hacia los diseños de Repton y Brown se muestra en la relación de los jardines con el comercio, en contraposición a lo pintoresco, que era el producto del tiempo, no algo que se pudiera conseguir con el dinero, ni una muestra de poder por parte de los que Price percibía como “nuevos ricos”. Bermingham señala que la crítica hacia la opulencia artificial en el jardín y la apuesta por el paternalismo agrario de Price se debía no a la denuncia de las injusticias de la reforma agraria cuya transformación reflejaba la reproducción mecánica del jardín, sino a la representación demasiado obvia de dichas transformaciones e injusticias sociales resultantes en un momento histórico en el que en Francia encontraban una respuesta popular. Para prevenir dichas

⁵² Bermingham lo resume así: “While Repton felt that the “extent and freedom” of his garden made “the whole appear the production of nature only,” Price saw the extensive prospects of this garden as signs of an all-too-human intervention. The moment the “mechanical and commonplace operation, by which Mr. Brown and his followers have gained so much credit, is begun,” he claimed, “adieu to all that the painter admires... in a few hours, the rash hand of false taste completely demolishes what time only, and a thousand lucky” (1987, p.66).

⁵³ “Price described the horrendous operation as the efficient (“in a few hours”) workings of a “mechanical” process that resulted in uniformity and duplication. Far from being a counterpoise to the transformed agricultural landscape, this landscape garden reflected a similar process of mechanization and standardization. Price saw the Brownian garden as a rape of nature, the “open, licentious display of beauties” in place of “nature’s modesty.” 32 But the worst crime of which Price could convict this garden was apparently its association with commerce, as the scornful reference to the oilman in Thames Street shows. The value of the picturesque landscape was that no amount of money could bring it about; it was the work of time and accident. The vocabulary of economics and commerce recurs frequently in Price’s satire of the Brownian garden as the conspicuous consumption of nouveaux riches” (Bermingham, 1987, p.67).

respuestas, en opinión de Price, era mejor una atención cariñosa hacia el ciudadano rural que la fuerza de contención de diez mil soldados⁵⁴

Bermingham desarrolla su análisis sobre lo pintoresco, revelando una segunda capa de significado: lo pintoresco sirvió como modo de recordar y mitificar un pasado y un paisaje rural en transformación, era un refugio frente a la revolución agraria y una respuesta a algunos de sus efectos al incluir en su repertorio estético elementos pauperizados como viejas cuadras y molinos, e incluso mendigos (1987, p.68). Todo esto lleva a Bermingham a concluir que la estética pintoresca estaba calculada para absorber la pobreza y la miseria, para así proveer un marco paisajístico-elegíaco al trabajador agrario desposeído de la tierra por la revolución agraria, que en un giro estético, al asociar a la sociedad agraria con el desgaste del tiempo, demodernizaba su causa al mismo tiempo que los encantos del paisaje pintoresco le compensaban por su sufrimiento (1987, p.69). Esta tensión entre la celebración de lo viejo y lo pobre, estableció un repertorio de elementos que situaban el abandono en el centro de lo pintoresco, lo que de nuevo, demostraba una dualidad al servir como celebración de un pasado rural que fue, y que se estaba perdiendo y, al mismo tiempo, proveía la justificación de una transformación agraria mediante la inclusión de elementos que representaban el abandono (1987, p.69). Situando el análisis en un espacio político, Bermingham establece que la sistematización de elementos y objetos que eran parte de la estética pintoresca se muestra análoga a la burocracia que tenía como fin aliviar la pobreza rural del momento, revelando en la teorización de lo pintoresco una actitud de clase, mediada por el paternalismo, la caridad, el marco elegíaco y la sistematización de elementos en un repertorio estético⁵⁵.

⁵⁴ Cita aquí Bermingham a Price: ““Such attentive kindnesses are amply repaid by affectionate regard and reverence; and were they general throughout the kingdom, they would do much more towards guarding us against democratic opinions than twenty thousand soldiers, arm'd in proof”. The "attentive kindnesses" were a tactic in a general anti-Jacobin strategy. Price's language suggests that the Brownian landscape garden not only alluded to the forces of despotism but also evoked the malice of democracy in the "leveling" and "sweeping away" that brought it into being” (1987, p.68).

⁵⁵“The systematic grouping of "picturesque objects" by Gilpin and Price, the systematic analyses of these "objects," and the systematic disposal of these "objects" into an aesthetic system were the aesthetic counterparts to the increasingly bureaucratic system of rural poor relief. The literature that itemized picturesque objects also expressed in its discussion of the picturesque effects of time a particular class attitude toward agrarian change. Price conferred on the picturesque a transitional character: with time, all things become picturesque, and with more time, picturesque things become "deformed"(1987, p.69).

Birmingham concluye lo siguiente en relación a la cuestión de lo pintoresco como estética de la compensación, y la influencia de la ideología de clase en su teorización:

The picturesque love of the ruined and the dilapidated was in keeping with the period's general elegiac mood and graveyard melancholy. Coming at the height of the agricultural transformation of the countryside, the picturesque was suited to express the complexity of the historical moment. In its celebration of the irregular, preenclosed landscape, the picturesque harkened back nostalgically to an old order of rural paternalism. In its portrayal of dilapidation and ruin, the picturesque sentimentalized the loss of this old order. And in its emphasis on the erosions of time, it not only doomed the old order but also obliquely recognized the precariously temporal nature of the new order that replaced it.

A profound pessimism lay at the root of picturesque theory. (1987, p.70)

La teórica del arte entronca su análisis con la problemática del sujeto y la percepción de lo observado que está en la raíz de las teorías del arte sobre lo pintoresco. Hemos mencionado al inicio de esta sección que en las diversas aportaciones a la teoría de lo pintoresco no hubo consenso en la definición de lo pintoresco como una categoría estética, fruto de la reacción que el objeto pintoresco produce, ni en la construcción de una categoría que afectaba a la esencia de los objetos que se consideraban pintorescos. Uvedale Price, abogaba por lo segundo, por definir lo pintoresco no según la sensación (pintoresca) que lo observado producía en el sujeto; sino por la consideración de ciertos objetos como pintorescos por esencia. Al contrario, Payne Knight defendía la asociación de ideas, lo pintoresco como una asociación que el sujeto realizaba al percibir los objetos y considerarlos “dignos de ser pintados”. Es en este punto, en el de la asociación, en el que Birmingham identifica dos elementos: el primero, es que Knight, y también Alison, acercaron la idea de lo pintoresco anticipando la estética romántica de Constable (1987, p.71), mientras Gilpin y Price se adhirieron, aludiendo a la categoría esencial de los objetos pintorescos, a un naturalismo antiacadémico. El segundo elemento es que tras la propuesta de asociación de Knight, Birmingham, percibe una apropiación del entorno rural por medio de la imaginación por una clase social que ya se había apropiado de ese paisaje:

The association of ideas outlined in Knight's essay was no more than the imaginative appropriation of the countryside by a class already responsible for its territorial appropriation. The association of ideas referred all that was seen to the values of the viewer; as a result, nature merely mirrored personal and social values (...) Their romantic naturalism issued forth from an introspective subjectivity that found in nature a direct expression of the human spirit. To this extent, Knight's theory of associationism gave back to landscape painting something of the purpose denied it by Gilpin's and Price's naturalism and sensationism. For Knight, the purpose of landscape was to arouse the emotions, to stir the imagination, and to delight the eye with its naturalness. (1987, p.72)

4.3. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.

En este capítulo hemos realizado una genealogía del paisaje de acuerdo al objetivo número uno, aquel que se refiere a componer un marco histórico de las representaciones del paisaje y la evolución del concepto del paisaje para abordar con suficientes fundamentos históricos el análisis del corpus literario.

El trabajo de Maderuelo (2005), Berque (2009) y Roger (2013) nos ha permitido aproximarnos a la formación del concepto del paisaje atendiendo a la historia de la mirada, a las condiciones para su formación y a los puntos de inflexión que han supuesto un desarrollo en el pensamiento del paisaje. En ese recorrido que va desde la antigüedad al siglo XIX, destacamos la influencia del Cristianismo en la forma de entender y representar la naturaleza (y sus consecuencias para la formación de la idea del paisaje, la subida de Petrarca al Mount Ventoux y la asimilación del mar y de la montaña en el imaginario occidental).

En lo que respecta a la historia de las representaciones del paisaje Kenneth Clark (1971) y Maderuelo (2005) destacan el arte del *Quattrocento* y la pintura de la Escuela del Norte, entre otros. Por su parte, Burke (2003) y Kant (2005 y 2007) apuntan a lo sublime y Bermingham (1987) y Hussey (2011) describen lo pintoresco. Ambas son categorías estéticas que influyeron en la manera de representar el paisaje y también en la asimilación de paisajes en el imaginario occidental.

Consideramos que con esta genealogía del paisaje en Occidente tenemos las herramientas para abordar el análisis de la obra de Domingo Aguirre y Xabier Lizardi.

5. DOMINGO AGUIRRE (1864-1920): FUEROS E IDENTIDAD TERRITORIAL COMO BASE DEL PAISAJE NACIONAL VASCO.

5.1. INTRODUCCIÓN.

Las bases del paisaje nacional vasco se establecen a caballo entre el siglo XIX y el XX siendo uno de sus máximos impulsores Domingo Aguirre (1864-1920). En este capítulo nos centramos en su literatura porque representa el comienzo de la narrativa en euskara a finales del siglo XIX y de la representación del paisaje en la narrativa vasca. Es el autor de las primeras novelas costumbristas en euskera. Además, desde una óptica más global el concepto de paisaje en Domingo Aguirre y el modo en el que dota al paisaje de elementos identitarios y de un discurso territorial, coinciden en gran parte con las dinámicas de paisajes nacionales en Europa, en lo que respecta a la creación de un paisaje como palimpsesto de una nación, y al modo en el que la cultura de la clase propietaria de los medios de producción se naturaliza en el paisaje (Thiesse, 2010).

La literatura de Domingo Aguirre es idónea para el análisis sobre la formación del concepto de paisaje nacional vasco, no sólo porque la escritura de sus novelas es coincidente en el tiempo con los comienzos del nacionalismo vasco de la mano de Sabino Arana (1865-1903), sino porque aún teniendo en cuenta las diferencias ideológicas entre uno y otro, hay nexos de unión en lo que respecta al paisaje y a la identidad. Y precisamente, esto es lo que hace que la obra literaria de Domingo Aguirre sea tan interesante de cara a examinar el paisaje en sus novelas; el hecho de que tras ese paisaje, se encuentra un programa identitario, contiene la definición de una comunidad en base a elementos como la identidad territorial, comunidad lingüística y diferenciación respecto a otra comunidad, si bien no conforma una ideología política articulada ni un ideario nacionalista. La premisa de la que parte el presente capítulo obedece a la asunción del modelo de paisaje nacional de Domingo Aguirre como el primer paisaje literario vasco –que además sienta los fundamentos de lo que será el paisaje nacional vasco– debido a que se trata del primer modelo en euskara que aúna paisaje con cierto ideario definido en torno al territorio, modelo social e identidad.

Nos disponemos a analizar la representación del paisaje en la literatura de Domingo Aguirre atendiendo a los siguientes elementos. En primer lugar pretendemos establecer una lectura del paisaje de Aguirre a la luz de los antecedentes literarios y la tradición de la representación del paisaje vasco, por ejemplo: en los viajeros que transitaban por el País Vasco el siglo XIX, como Wilhelm Humboldt o Agustín Chaho. También examinaremos brevemente la relación o la posible coincidencia con la literatura fuerista del XIX y con teóricos como Sabino Arana.

En segundo lugar, examinaremos su representación del paisaje en relación con la identidad territorial que propone el geógrafo Joan Nogué (1998), para poder identificar el grado de adhesión nacional o, como argumentamos, proto-nacional, de su representación paisajística. Atenderemos también a la creación de modelos de paisajes nacionales en las novelas de Aguirre, desde una perspectiva que tenga en consideración la teoría de Anne-Marie Thiesse (2010) al respecto de la creación de modelos de paisajes nacionales en el arte. Incorporaremos al análisis las tesis de Benedict Anderson sobre la formación de las identidades nacionales, ya que consideramos las novelas en euskara de Domingo Aguirre como los textos que forman parte de la creación de la comunidad de lectores que precede a la definición de comunidad imaginada como nación (2006, p.44).

Además, planteamos un análisis de la representación del paisaje en la literatura de Domingo Aguirre que tenga en cuenta la carga cristiana. Para ello analizaremos la representación de la tradición cristiana en el paisaje, mediante símbolos y narrativas, y la forma en la que en el paisaje de Aguirre hay una jerarquía del territorio que se ordena en función de su cercanía a Dios. También pretendemos analizar la relación de la mirada paisajística de Aguirre con el deseo, la fe y la negación de lo sensorial a favor de lo espiritual, no sólo lo que se representa, sino la forma de mirar al paisaje.

Las investigaciones sobre la literatura inglesa y la pintura inglesa de Raymond Williams (1973) y Ann Bermingham (1987), respectivamente, proveen un marco para interpretar la naturalización, en forma de paisaje, de la ideología de Aguirre. Indagaremos en relación a lo que sus paisajes y lo que Aguirre representa como natural revelan con respecto a su pensamiento sobre la economía, las relaciones sociales y la posesión de la tierra.

Asimismo, examinaremos desde el marco teórico que provee Mikhail Bakhtin (1989) la representación del espacio-tiempo en la literatura de Aguirre para analizar la relación de estos conceptos con el paisaje que describe el autor.

5.2. BIOGRAFÍA.

Nacido en Ondárroa, Vizcaya en 1864, Domingo Aguirre estudió en el seminario de Vitoria. Pasaría la mayor parte de su vida en Zumaya como capellán de las Carmelitas de esa población. Sabemos que su pensamiento político dista de ser nacionalista. Prefiere el pensamiento foralista-tradicionalista, un dato de suma importancia teniendo en cuenta el precedente de la literatura fuerista vasca, una literatura a la que el sacerdote ondarrés no es ajeno, incluso en términos paisajísticos. Su literatura, a causa del sistema en el que se inscribe, supera la relevancia de la literatura fuerista de cara a establecer un modelo de paisaje nacional vasco, debido a la lengua en la que está escrita, euskara, frente al castellano de Pio Baroja o Vicente Arana. Como veremos más adelante, la reiteración de los patrones de la literatura fuerista en su obra no evita que el escritor ondarrés participe, aún sin pretenderlo, con su literatura en una formación de discurso nacional mediante los símbolos y los paisajes que considera esenciales a la identidad vasca.

Publicó *Auñemendiko Lorea* (1898), *Kresala* (1902-1905) y *Garoa* (1907-1912), las dos últimas publicadas por entregas en las revistas *Euskalerrria* y *RIEV*. Existe una cuarta novela, *Ni eta ni*, que dejó inacabada. La primera de sus obras es una afirmación de la identidad vasca mediante el ejercicio de la novela histórica, siendo la revisión histórica algo que estaba de moda como también demostró Sabino Arana en *Bizcaya por su independencia* (1892). *Kresala* y *Garoa* interesan en tanto que son una narración que se sitúa en la actualidad que comparten con su escritor y que describen las comunidades rurales de costa y montaña vascas, desde la visión ideologizada de Domingo Aguirre. Las obras tratan de un País Vasco en cambio, debido a la industrialización y la supresión de los fueros, con la formación de un estado liberal centralizado como telón de fondo. Analizar la representación del paisaje que hace el escritor a la luz de los cambios económicos en los que se hallaba sumergido el País Vasco, revela otra capa de significado del paisaje que permite, a su vez, una mirada comparativa para aunar la reacción fuerista a la transformación del paisaje que supuso

la industrialización, la supresión de tierras comunales y la abolición del sistema foral, con reacciones artísticas similares que responden también a cambios económicos que provocan cambios en la percepción del paisaje, más concretamente con la política de la pintura y poesía pintoresca en la Inglaterra del siglo XIX.

5.3. LA MIRADA DEL PAISAJE EN DOMINGO AGUIRRE.

El origen del concepto de paisaje, siempre según Alain Roger (2013), es humano y artístico, y la percepción histórica y cultural de los paisajes no requiere una intervención mística; opera según lo que llama Montaigne una “artealización” (2013, p.14). Como hemos mencionado en la sección METODOLOGÍA, Roger distingue dos tipos de artealizaciones: “*in situ*” una modificación directa en el objeto artístico o en su representación, e “*in visu*”, la creación de modelos autónomos a partir de las representaciones. Y añade: “un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*) de la artealización”. La literatura de Domingo Aguirre, en tanto que es una representación literaria del país de acuerdo a unas decisiones estéticas determinadas es una modificación del paisaje en forma literaria, al mismo tiempo que es fruto de una visión contaminada por modelos de representación del paisaje, como puede ser la visión romántica del paisaje o el pensamiento carlista-tradicionalista.

Roger utiliza un camino diferente (el de la artealización) para llegar a la conclusión que defiende Augustin Berque (2009) cuando dice que para ver el paisaje hace falta querer verlo (2009, p.76). Los dos críticos franceses coinciden en afirmar que para la mirada del paisaje hace falta una distancia. Berque identifica en el ocio resultante de la división del trabajo, y por tanto del alejamiento del trabajo manual en el campo, la primera contemplación de la naturaleza lo suficientemente alejada de lo humano como para poder pensar una palabra como “la naturaleza” (2009, p.40)⁵⁶. Por ello al ser Domingo Aguirre uno de los primeros literatos vascos con voluntad de ver

⁵⁶Esta *forclusión del trabajo de la tierra* es un rasgo fundamental en las sociedades lo suficientemente complejas – en términos de división del trabajo social – como para desarrollar ciudades y una “clase ociosa” (Veblen) apta para contempla la naturaleza en lugar de transformarla laboriosamente con sus manos. Es una condición que debe cumplirse para que nazca, eventualmente, un pensamiento del paisaje, y éste implica que la naturaleza o lo natural estén lo suficientemente diferenciados de lo humano o de lo social como para que exista, precisamente, una palabra para decir “la naturaleza” (2009: 40).

el paisaje, es inevitablemente un creador de un modelo “*in visu*”, esto es del paisaje nacional vasco en el contexto de la industrialización.

La cuestión de por qué es Domingo Aguirre quien establece el primer modelo literario de paisaje, será respondida demostrando que como uno de los primeros novelistas en lengua vasca dispone de un lugar privilegiado para acometer un proyecto estético que aúne paisaje e identidad. Pero no sólo es cuestión de ser el primero en escribir narrativa, en sus novelas hay algo más que territorio, geografía, existe una visión cultural y una recreación estética en el paisaje. Hay, en definitiva, cierto “querer ver” como se demuestra en su novela *Garoa*⁵⁷:

Lo que se ve desde la cima del Aizkorri no se ve desde ningún otro lugar en nuestra Euskal Herria. Montes, en primer lugar los “montes hermanos”: Ernio e Izarraitz, Aralar y Gorbea, Arno y Atxu, Oiz y Anbotu... todos ellos alzando sus hojas verdes hacia el cielo. Pareciéndose a hermosos floreros en ofrecimiento a Dios; los pastos y campos de labranza después, poco a poco, como gordos y maduros sapos en las orillas de los ríos los pueblos vascos, en la parte más baja, algunos a nuestro pies, en las orillas del Cantábrico otros, tierra adentro otros muchos... roja a más no poder la parte superior de estos nidos, como si se avergonzasen al ver la grandeza y belleza del cielo; en cualquier lado limpios ríos y riachuelos, regalos que las faldas de los montes envían a los pueblos, murmurando mientras atraviesan bosques y brillando, como si fueran espejos vivos en movimiento; los caminos, que a la fuerza a construido el hombre de unos pueblos a otros, aparecen aquí y desaparecen más allá, se tuercen ahí y se enderezan allí, estrechos siempre, blancos todos... y por último, la mayor demostración de la sabiduría y la escuela del hombre, el negro tren que corre transportando el hierro en su interior, silbando y traqueteando, que como la aparición de la vanidad porta orgulloso la bruma de negro humo en su frente. (2013, pp.43-44)⁵⁸

⁵⁷ Con relación a las citas que no han sido reproducidas en lengua castellana hemos optado por el criterio de la APA de acuerdo a la guía de la Universidad del País Vasco (Encinas Reguero et al., 2021), excepto en el caso de las citas en euskera. Debido a la cantidad de citas en euskera hemos optado por no entorpecer la lectura de esta investigación. Por esto han sido reproducidas en el cuerpo del texto en su versión traducida; la versión original se ha mantenido en las notas a pie de página. Las traducciones han sido realizadas por el autor de esta tesis doctoral, excepto en las citas que indican lo contrario.

⁵⁸“Aizkorriko bizkarretik ikusten dana ez da beste inondik gure Euskal Herrian ikusten. Mendiak, mendi anaiak lehenbizi: Ernio eta Izarraitz, Aralar eta Gorbea, Arno eta Atxu, Oiz eta Anbotu... denak ostro berde berriak zeruruntz jasoaz, Jaungoikoari eskaintzen zitzaizkion lorontzi eder batzuk ziruditela; belardiak eta soro landuak hurrengo, zatika-zatika, aldapa eta ibartxoan zabalduz zeuden zapo lodu mardul batzuen itxuran; euskal uri jakinak oso behean, geure oinetan batzuk, Kantauri ertzean beste batzuk, lur barruan askotxo (...) eta kabia horien burualdeak gorri-gorri, zeru goi urdinaren handitasun

Una descripción pintoresca que el autor remata con las siguientes frases, de un pintoresco aún mayor:

Únicamente los montes son dignos de grandeza, los montes y su creador el todopoderoso Señor. Y, aún así, allí estaba, sobre la pequeña iglesia en el Aizkorri, la adorada imagen de Jesucristo, crucificado y humilde, queriendo enseñar la humildad a los orgullosos hombres...A esa ermita nos llevo Joanes, allí nos reveló la cálida fe y la dulce esperanza de su bella alma, allí ganó mi corazón. (2013, p.44)⁵⁹

Sirva esta cita de la novela *Garoa* como prueba de la visión paisajística del autor, que en calidad de narrador, introduce en esta descripción varios niveles de percepción paisajística. En primer lugar, vemos la perspectiva que se sitúa en altura, pero si por algo es relevante este pasaje es porque contiene gran parte de los elementos con los que Domingo Aguirre construye su discurso ideológico sobre el paisaje y el territorio: el cristianismo, la pureza de la naturaleza de montaña frente a la civilización, la comunidad y el rechazo a la industrialización simbolizada por la figura del tren que transporta hierro. Por ahora, podemos concluir que existe visión paisajística en la obra de Domingo Aguirre y, sin embargo, nos encontramos en la superficie del análisis de la representación del paisaje de Aguirre, pues, utilizando la terminología de Alain Roger, estas modificaciones *in situ* del paisaje que el creador de *Kresala* y *Garoa* presenta al lector forman parte de un proceso de artealización *in visu* que comprende un modelo romántico que se remonta hasta el primer romanticismo europeo.

5.4. LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE VASCO EN EL SIGLO XIX.

eta apainduriak ikustean txit lotsaturik baleude bezala; ibai eta erreka garbiak non-nahi, mendi narak urietara biraltzen dituzten opari onak, baso tartean behera murmurrean eta ibarretan zehar dizdizka, ispilu bizi ibilkorren irudira; bideak, alde askotan, indarraren indarrez gizonak uri batetik bestera egin dituan bideak, hor gorde eta hemen agertu, han oker eta haruntzago zuzen, beti estu-estu, danean zurizuri, (...) eta azkenez, gizonaren jakituria eta elizatearen erakutsirik handienetakoa, suburbid beltza bere burdina lerrotik barruan lasterka, txistuka eta zarraparrean, harrotasunaren agerpena bezala ke mataza lodi zikin bat kopeta gainean harro-harro daramala” (2013, pp.43-44).

⁵⁹ “Mendiak bakarrik dira handi; mendiak eta beren Egile Jaungoiko ahaltsua. Eta, hala ere, han zegoan, Aizkorri gaineko elizatzuan, Jesus Jaungoikoaren irudi maitagarria, gurutzean josirik eta apal, oso apal, gizon harroei apaltasuna erakutsi nahian. Baseliza hartara eroan ginduazan Joanesek, hantxe erakutsi zigun bere anima ederreko sinismen bero eta itxaropen eztea, hantxe irabazi zidan osora neure bihotza” (2013, p.44).

Simon Schama en la introducción a su *Landscape and Memory* (1995) escribe que la tradición paisajística es el producto de una cultura compartida, una cultura que se compone de mitos, memoria y obsesiones (1995, p.14). La literatura de Domingo Aguirre no es una excepción y aún como uno de los referentes más importantes en la consolidación de un paisaje nacional vasco en el sistema literario en euskara, en sus novelas pueden ser identificadas tanto la influencia de autores de la época como la repetición de motivos paisajísticos.

El siglo XIX es un periodo en la historia propicio para la cristalización de los paisajes nacionales (Bermingham, 1987, Nogué, 1998, Thiesse, 2010). Para entonces el concepto de paisaje ha evolucionado a través de diversas etapas en la historia, fundamentalmente en la historia de la pintura, desde el renacimiento, pasando por la pintura flamenca, hasta el romanticismo. Un recorrido que Javier Maderuelo describe del siguiente modo:

Lo que se ve requiere de un aprender a mirar para distinguir las diferencias. Requiere una escuela de la mirada en la que poder aprender a distinguir los aspectos característicos y estructurales, prescindiendo de los accesorios. Esta escuela, en buena medida, la proporciona la pintura, por eso la palabra paisaje surge en la cultura occidental como un término “pictórico”, originando un género que cobrará particular fortuna a partir del siglo XVII, alcanzando su máxima expresión durante el siglo XIX, en ese periodo que abarca desde el romanticismo hasta el impresionismo. (2005, p.38)

La revolución en el campo paisajístico que supone la asimilación al imaginario de lo que Alain Roger denomina como “sublimes horrores” se ha realizado durante el siglo XVII. Estos “sublimes horrores” no son otra cosa que la montaña y el mar, algo a lo que el europeo temía y que aborrecía (2013, P.94) debido a la poca productividad que ofrecía en términos agrarios y a los peligros que comportaba. Thiesse coincide, parcialmente, con Roger y con Maderuelo, cuando fija como primer estadio la pintura paisajística en el final del siglo XVIII (2010, p.189).

El romanticismo tuvo una influencia directa sobre la estética europea en tanto que permitió la incorporación de la imagen de la montaña. Así lo describe Alain Roger, que salvando excepciones como la ascensión de Petrarca al Mount Ventoux en 1336, indica que la transformación de la montaña en paisaje ocurre en el siglo XVIII, a

través del trabajo de Rousseau, A. Haller y su poema *Die Alpen* (1732) y De Saussure en el Mont Blanc (2013, P.91), entre otros, para cristalizar, mediante la categoría de lo sublime, durante el romanticismo. Eduardo Martínez de Pisón resume este proceso cuando afirma: “La percepción de la belleza y la valoración natural de las montañas no es un hecho intemporal, algo que siempre haya sido evidente. Al contrario es un avance que se adquirió históricamente como un progreso cultural” (2009, p.159). Por tanto, la admiración de la belleza natural en forma de montaña o de mar no es algo que le venga dado de forma natural a Aguirre. Para que su literatura haya podido escribirse, para poder admirar el paisaje desde la cima del Aizkorri, incluso para haber subido a él con un fin estético, fueron necesarios siglos de evolución artística.

El romanticismo deja su huella en el País Vasco, y más concretamente en el imaginario paisajístico del País Vasco no sólo mediante el modelo “*in visu*” de la admiración de lo sublime que presenta la imagen montañosa. Wilhelm von Humboldt, en una visita al País Vasco recoge en su cuaderno de viaje las siguientes apreciaciones, que como veremos tienen un valor más allá de lo anecdótico:

La mirada, siguiendo su curso (del río Urola) tierra adentro, se limita por un alto muro montañoso; y detrás del pequeño poblado, recostado en la ladera, se elevan montes escarpados, pero cultivados... Pero la desolada bravura de la región se mitiga con la vista de amenas heredades y huertas, con las que la asiduidad de los habitantes ha coronado hasta las cumbres más empinadas. (citado en Michel y Gil, 2013, p.264)

Más tarde, Agustín Chaho (1810-1858), periodista original de Tardets-Sorholus de ideas revolucionarias, publicaría en 1835 su *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des Basques*. Escribiría las siguientes palabras para describir el paisaje de lo que considera tierra indómita a la luz de la primera Guerra Carlista (1833-1840):

Pero en cuanto el viajero prosigue su camino hacia el norte, siente un aire más vivo; se elevan las colinas, sombreadas por sus bosques, surcadas de torrentes; los accidentes del terreno se multiplican, y pronto se yergue ante su vista, sobre un fantástico horizonte, el anfiteatro de los Pirineos, cuyas graderías pueblan los vascos. (1976, p.34)

Y esta vestidura ondulante era la bella provincia de Laburdi, con sus doradas retamas, sus brezales y praderas, sus aldeas desperdigadas, sus mil jardines, sus bosquecillos de árboles frutales, sus blancas casas de contraventanas rojas, respirando bienestar y pulcritud. (1976, p.38)

En 1834, un año antes de haberse publicado la obra de Chaho, Garay de Monglave, dio a conocer un canto oral en euskera supuestamente contemporáneo de Carlomagno y que narra la batalla de Roncesvalles. En realidad, el canto es romántico hasta en su concepción ya que es el mismo Monglave quien compone el poema en francés y lo hace traducir al euskara para presentar el hallazgo siguiendo la moda ossianesca. Sirva, de todos modos, el ejemplo del canto como prueba de la asimilación de la montaña en la representación del paisaje como límite orográfico que permite una ventaja militar y es, a su vez, un paisaje que singulariza el territorio vasco: "¿Qué querían de nuestros montes esos hombres del norte?/ ¿Por qué han venido a turbar nuestra paz? Cuando/ Dios hizo las montañas, quiso que los hombres no las franqueasen. Pero/ las rocas caen derrumbándose, y aplastan las tropas" (citado en Estornes Lasa, 2022). La idea de la montaña como muro natural (o divino) con la que Monglave dotó al paisaje vasco tiene su reflejo en la primera obra de Domingo Aguirre. *Auñemendiko Lorea*, pese a presentarse como una parábola histórica de la posibilidad de entendimiento cultural entre vascos y pueblos cercanos (francos en este caso) mediante la intervención del cristianismo, deja bien clara la función del monte como muro de defensa frente a las llanuras de Aquitania.

Las descripciones en clave pintoresca de Chaho y Humboldt, dejan, al menos indirectamente, huella en la representación del paisaje de Aguirre. De hecho, la idealización del paisaje rural en clave pintoresca es uno de los pilares de su representación del paisaje vasco. Aunque visibles todas estas huellas del romanticismo, podríamos decir que lo sublime es algo que Domingo Aguirre no asimila a su visión paisajística. En su literatura la montaña es el muro defensor, santuario de un pueblo, sus tradiciones y de su virtud cristiana, pero no hay una visión estética de lo sublime para la montaña vasca, siendo "el anfiteatro de los Pirineos" que menciona Chaho, el límite al que llegará Domingo Aguirre. Es, por contra, la mirada pintoresca, la "bravura mitigada" que menciona Humboldt, la armonía de bosques y torrentes de Chaho, el camino por el que discurre la literatura de Aguirre. Una visión que pule las diferencias de los accidentes del terreno para presentarlas en armonía. Una visión tan

estética como ideológica en tanto que también aúna orografía como límite geográfico, naturaleza, cristianismo y comunidad. Si hay antecedentes a esta visión pintoresca nos las provee el mismo autor, sirva como ejemplo la cita del escritor vasco Jean Baptiste Elissamburu (1828-1891) que Domingo Aguirre utiliza en su discurso en las fiestas de Cestona, lo que probablemente constituye la obra que mejor sintetiza su proyecto paisajístico: “Divisáis por la mañana, cuando la luz aparece por el horizonte, una casita muy blanca, que se asienta sobre una colina, y está rodeada por cuatro robles corpulentos, con una fuentecilla al lado y un perrillo blanco a la puerta? Pues allí es donde vivo yo en santa paz” (1898, p.47).

Respecto a los contemporáneos de Domingo Aguirre, hay que tener en cuenta la literatura fuerista y, en especial, a los escritos de Sabino Arana como coincidente en el tiempo y en la temática. Los escritores fueristas son necesarios para entender a Aguirre debido a que supusieron un salto adelante en la descripción literaria del paisaje durante el siglo XIX, también porque debido a la ideología que los define comparten con Domingo Aguirre unos elementos imbuidos en sus respectivas representaciones del paisaje. Como escribe Mikel Lorenzo Arza, Vicente Arana (1841-90) es el primer escritor fuerista en ejercer una inversión emocional en el paisaje en su leyenda *Las ninfas del Zadorra*, incluida en *Los últimos iberos* (1882). Lorenzo Arza va más allá cuando escribe que para los literatos fueristas:

Los vascos se definen como una sociedad *burkeana*, donde se enlazan los vivos, los muertos, los que nacerán y los vínculos de estos con instituciones políticas preexistentes. Esta visión orgánica de la comunidad se opone a la *tabula rasa* del liberalismo constitucional muy crítico con los referentes de las sociedades tradicionales (Fueros, Religión). Este conjunto de referentes se representan en el paisaje que se opone a la artificiosidad del Estado constitucional. A su vez, los fueristas ensalzan la trascendencia de los paisajes domésticos como un legado cultural que ha de protegerse como parte sustancial de la identidad colectiva. (2014, p.37)

La literatura de Domingo Aguirre, al menos en lo que a sus novelas *Kresala* y *Garoa* respecta, está escrita desde un punto de vista sumamente negativo: un recuerdo nostálgico de un país rural que no volverá, la defensa del territorio frente a la invasión exterior (compuesta por la inmigración, la industrialización y las instituciones del

estado liberal) y el rencor al sentirse desplazado tanto económica como cultural y lingüísticamente de lo que constituye el territorio propio. En palabras de Ur Apalategi:

El sujeto vasco de las novelas de Txomin Agirre es una versión relegada y amenazada, incluso resentida... ya no se encuentra en el epicentro de su mundo, sino que se da cuenta de que se ha convertido en ciudadano periférico. La consciencia de su calidad de periférico crea resentimiento en él, y el resentimiento, a su vez, crea odio hacia la modernidad liberal urbana y verdadera fobia a la persona extranjera y al mestizaje. (2013, p.61)

La literatura de Sabino Arana Goiri, padre del nacionalismo vasco y fundador del Partido Nacionalista Vasco, guarda grandes similitudes con el discurso paisajístico de Domingo Aguirre, aunque hemos de aclarar que no señalamos una influencia directa, sino una coincidencia fruto del substrato social y político del País Vasco de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Obviaremos describir el trasfondo ideológico de Arana para centrarnos en lo que importa: la forma en que Arana utiliza el paisaje como elemento esencial de su pensamiento, incluso escribiendo desde el centro del Bilbao en pleno proceso de industrialización. Las similitudes se basan en el rechazo a la industrialización y la erosión que ha provocado en el territorio vasco la extracción de materias primas, permitida por la supresión de los fueros y la amortización de los comunales. Así mientras Arana escribe “Todos los montes/ se ven/ completamente rojos;/ todos los pueblos en silencio” (citado en Lorenzo Arza, 2013, p.37) Domingo Aguirre produce un reflejo de lo dicho por aquel en *Garoa*: “En aquellos montes no hay árboles, no hay flores, ni siquiera hay hierba. Aquellos montes rojos han sido desgarrados por el hierro, rociados por sangre y por sudor” (2009, p.178)⁶⁰.

Por último, no debemos equivocarnos en la valoración de la literatura de Domingo Aguirre al constatar cuan identificables son sus influencias en su representación del paisaje. Al contrario, tomando como punto de partida la afirmación de Schama sobre el paisaje nacional como recipiente de mitos, memoria y obsesiones, el proyecto ideológico de Aguirre respecto al paisaje vasco sale reforzado porque somos capaces de identificar esas influencias, pues se demuestra que el autor para

⁶⁰ “Mendi haietan ez dago zuhaitzik, ez dago lorarik, ez dago belarririk ere. Mendi gorri haiek burdinaz urratu dituzte, izerdiz adina odolez ihintzatuak dirudite” (2009, p.178).

imbuir de elementos ideológicos al paisaje, participa en la cadena de transmisión de mitos y memoria, moldeándolos respecto a su ideología. Con todo, Schama, también menciona los mitos, memoria y obsesiones, permitiéndonos la licencia de interpretar obsesiones de forma literal. La obsesión de Domingo Aguirre es lo que él identifica como amenaza exterior: la inmigración, la industrialización y el estado liberal.

5.5. TERRITORIO Y LENGUA EN EL PAISAJE NACIONAL.

Benedict Anderson dibuja un recorrido que incluye el protagonismo de la burguesía y su interés en alcanzar solidaridades intra-comunitarias (en referencia a las “comunidades imaginadas), partiendo desde el relativismo cultural de Herder y el renovado interés por la historia y la filología en el siglo XIX. En la misma línea, apunta a la burguesía y a su proyecto de asimilar a las clases humildes en sus proyectos políticos mediante una invitación escrita, cómo no, en el lenguaje vernáculo (2006, pp.76-77).

En relación con la lengua como elemento primario de lo que Anderson llama “comunidades imaginadas”, la concepción de comunidad imaginada de Domingo Aguirre, apela directamente a la cuestión lingüística (sin abandonar cuestiones tan de moda a finales del siglo XIX como el determinismo ambiental). Aunque el pensamiento de Aguirre no está articulado como discurso nacionalista. Por otro lado, el siglo XIX es el siglo de la creación de los paisajes nacionales, con ejemplos tan claros como la Puzsta (la llanura) húngara que analiza Thiesse (2010), el brezal danés, examinado por Joan Nogué (1998) e incluso la meseta castellana en la Generación del 98 puesta en relieve en los trabajos de E. Martínez de Pisón (2012). La literatura de Aguirre contiene una génesis de un proyecto de paisaje nacional en sus pueblos costeros y sus pueblos rurales.

Benedict Anderson afirma que la nación es una “imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (2006, p.6). Y enumera las razones que la hacen de ese modo, entre ellas el puro hecho de imaginarse, en plural, aún sin la ciudadanía conocerse entre sí, o imaginarse como soberanos. Pero si en algo es útil la teoría de Anderson al examinar la literatura de Domingo Aguirre es cuando afirma que la nación se imagina a sí misma como limitada, con límites geográficos y

con otras naciones que la limitan, y como una comunidad porque como explica el propio Anderson: “Regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (2006, p.7). Esta definición de Anderson nos permite centrarnos en la forma en la que Domingo Aguirre imaginó la comunidad vasca y su paisaje en sus textos.

Pese a que la literatura de Domingo Aguirre establece un paisaje nacional prototípico, no podemos categorizar a Domingo Aguirre como nacionalista. Para dilucidar en qué medida puede un paisaje ser nacionalista y para establecer cómo se adapta el paisaje de Domingo Aguirre a ese ideario he tomado como referencia la teoría de Joan Nogué en su libro *Nacionalismo y territorio* (1998) en el que el nacionalismo más allá de ninguna definición se entiende en su relación con la geografía y el territorio:

Defiendo la idea de que los nacionalismos son en gran medida una forma territorial de ideología o, si se quiere, una ideología territorial. Entiendo que las naciones reivindicadas por los nacionalistas no sólo están 'localizadas' en el espacio y hasta cierto punto influidas por esta localización geográfica –rasgos comunes, por otra parte, a toda organización social–, sino que a diferencia de otros fenómenos sociales, los nacionalismos reclaman explícitamente determinados territorios que pasan a formar parte de la propia identidad y cuya supuesta particularidad, excepcionalidad e historicidad enfatizan. Uno de los rasgos más característicos de la ideología y del movimiento nacionalista es, a mi modo de ver, su habilidad por redefinir el espacio, politizándolo y tratándolo como un territorio histórico y distintivo. Los movimientos nacionalistas interpretan y se apropian el espacio, el lugar y el tiempo, a partir de los cuales construyen una geografía y una historia 'alternativas'. En este sentido, la noción de 'territorio nacional' se halla en la base de todo nacionalismo. (1998, p.31)

Por tanto, más que acometer una definición universal del concepto, Nogué se limita a hablar de un elemento espacial que se encuentra en la matriz del pensamiento nacionalista. Y continúa enunciando la importancia del territorio en el ideario nacionalista argumentando que el carácter internamente unificador del nacionalismo clasifica a los ciudadanos en función de su pertenencia al territorio y a la cultura más que en función de clase social (1998, p.32). Añade también que la perspectiva geográfica permite examinar el nacionalismo en relación con la importancia del lugar

como catalizador de lo que él denomina “las grandes categorías sociales” y debido a que la atracción que el nacionalismo ejerce en sus seguidores varía en función de su respuesta a las demandas del lugar.

Como se ha mencionado anteriormente, Aguirre no compartía el pensamiento nacionalista de Sabino Arana. La gran diferencia radica en que mientras Arana articuló su pensamiento nacionalista en modo de ideario, Domingo Aguirre pivota su pensamiento político en torno a una identidad territorial excluyente sin visión de futuro y anclada en el régimen antiguo. El concepto de identidad territorial responde a la diferencia que Joan Nogué hace entre este último y nacionalismo. Según el autor catalán no es el nacionalismo lo que crea estos sentimientos, sino que la identidad territorial precede al nacionalismo de forma inherente a la humanidad, el nacionalismo simplemente los articula en su pensamiento y los utiliza (1998, p.31). Dicho de otro modo, son varios los puntos en los que Domingo Aguirre y Sabino Arana coinciden respecto al paisaje, a saber: la utilización del paisaje como elemento identitario, la orografía como elemento diferenciador de otras naciones, la inversión de elementos culturales y tradiciones en el paisaje, dotando a esos elementos culturales de un aspecto natural o una categoría esencial, en el sentido que son inherentes al paisaje vasco. Sin embargo, hay una diferencia que es determinante entre ambos autores: mientras que Arana crea todo un aparato de pensamiento y utiliza el paisaje como un elemento más para la creación de su pensamiento, Domingo Aguirre hace del paisaje, del territorio en consonancia con su tradicionalismo el elemento primordial de su literatura que no cristalizará como opción política y mucho menos llegará al punto de pensar en ese paisaje en términos de nación. En lo que sí coinciden es en la concepción de vasco y español como algo diferente. Reconociéndose tradicionalista y fuerista, el pensamiento de Domingo Aguirre comprende una etapa a medio camino entre lo que Julio Caro Baroja, reconoce como el tipo de identidad vasca correspondiente al siglo XIX, aquella que según Caro Baroja responde a una construcción en torno a los elementos de la integridad religiosa, la afirmación de su singularidad histórica y político administrativa y la afirmación de su españolidad (1998). El último elemento no está presente en el pensamiento de Aguirre, y de ahí deducimos que se encuentra a medio camino entre la interpretación decimonónica y la interpretación Aranista.

La identidad territorial de Domingo Aguirre se fundamenta mediante dos funciones paisajísticas. La primera, la más obvia, el establecimiento de los límites bien mediante fronteras, bien mediante la fisonomía del terreno. La segunda, la conformación de un paisaje nacional ejemplar que sirva como palimpsesto del territorio y como motivo de diferenciación respecto a otras naciones y a otros territorios. De la lectura de los libros del autor se desprende una voluntad de diferenciación muy marcada. Por ahora, nos centraremos en la primera función, la diferenciación.

Se ha mencionado anteriormente la oposición que el autor establece entre el llano de Aquitania y las montañas vascas en *Auñemendiko Lorea*. La orografía montañosa representa para el autor el límite respecto a las tierras de los francos a la vez que se subraya, no sin cierto orgullo, la altura estratégica con la que los vascos cuentan respecto a los francos: “En el 581, bajaron los nuestros de la montaña cuales lobos rabiosos e hicieron huir a los enemigos por las llanuras y más allá de nuestras tierras, del mismo modo que lleva un lobo a un rebaño de ovejas” (1983, p.29)⁶¹. No es la única referencia que Domingo Aguirre hace a la motivación por defender el territorio, de hecho es una constante en su primera novela: “Cada mujer de aquí se pone más furiosa que la leona rabiosa al ver guerreros extranjeros” (1983, p.31)⁶²; “no tendría miedo de ir al frente de todos los vascos, representando a mi padre o junto a mi padre, contra los enemigos de mi pueblo, con un hacha en la mano, si viniesen a amenazar nuestra tierra, lengua o nuestra existencia” (1983, p.33)⁶³. Y tal vez la más reconocible de todos los pasajes en los que se repite la misma idea en la novela es la siguiente:

Si al vasco se le deja en paz en sus caseríos y en sus cabañas, vive feliz mirando a sus tierras, campos de cultivo, bosques, vacas, ovejas y yeguas. Nunca se le ocurriría desear otra tierra o pensar que viviría mejor en otra tierra, puesto que para él no hay nada mejor que la tierra vasca. Son buenos compañeros y en cualquier aprieto te

⁶¹ “581garrengoan, jaitsi ziran menditik gureak, otso amorratuen antzera ta eroan zituen arerioak beterritik zear igesik gure lurretatik kanpora, artalde bat euren aurrean otsoak eroan oi daben era berean” (1983, p.29).

⁶² “Emengo emakume bakotxa leoi eme aserratua baiño aserreago jarten da erbestetar gudariak ikustean” (1983, p.31).

⁶³ “ez neuke bildurrik izango euskaldun guzien aurretik, Aitaren ordeaz edo Aitagaz batean, neure erriko etsaien kontra, aizkora bat eskuan dodala joateko, gure lurra, gure izkuntza edo gure izatea zemaatzu baletoz”. (1983, p.33).

ayudarían hasta la muerte... Si alguien viniese fronteras a dentro de *Euskalerrria* amenazando o con la intención de robar algo, aunque sea el dueño del mundo, se le levantarán para hacerle frente todos los vascos, hijos de Aitor, criados y dueños, madres e hijas; todos se convertirán en león. (1983, p.62)⁶⁴

Identificamos en este pasaje la imaginación de camaradería universal en clave nacional que aporta esa unión de criados y dueños, todos hijos de Aitor, ante el peligro externo.

Por otro lado, la montaña, además de muro de defensa y límite territorial, es un elemento característico del paisaje vasco y piedra angular de lo que Aguirre entiende por identidad vasca, he ahí la segunda función, la del paisaje como palimpsesto del territorio y la identidad como algo ligado al paisaje⁶⁵. Es necesario mencionar que en *Auñemendiko Lorea*, el libro de donde se extrae la anterior cita, el autor no hace gala de una identidad excluyente, algo que no se dará en las novelas siguientes debido a la evolución ideológica que vive Domingo Aguirre. Si bien la defensa del territorio se considera primordial, se contempla la hermandad entre vascos y francos enemistados por mediación de la cristiandad, cristalizando en el caso de Riktrudis y Adalbaldo, vasca ella y franco él, que contraen matrimonio. El novelista concibe, por primera y última vez, la identidad vasca como algo que no está en retroceso, con posibilidades de ser transmitido al mundo, con posibilidad de superar el territorio: “Desearía ser la difusora de la identidad vasca allí donde fuera. –Si somos tan bondadosos, por qué no difundir nuestra bondad?... Acaso es malo para Euskalerrria que sin perder nuestra vasquidad, mostremos nuestros hábitos ante los extranjeros?” (1983, p.129)⁶⁶. En *Kresala* y en *Garoa* la postura del autor cambia mucho respecto a *Auñemendiko Lorea*. En primer lugar, el límite de la comunidad está más marcado y varía respecto a los

⁶⁴ “Euskaldunari bakean izten bajako bere basetxe ta txabolatxoetan, poz-pozik bizi da bere lur, soro, baso, bei, ardi, auntz ta beorrai begira. Ez jako iñoiz bururatuten beste lur bat guraritu bear dabela, edo beste erri baten obeto biziko litzatekeala, bada beretzat euskaldun lurra baiño lur oberik ez dago. Adiskide onak dituzu, ta edozein estutasunetan il arteraiño lagunduko leuskizue euskaldunok... Euskalerrriak daukazan mugetatik barrura badator iñor zematuz edo zerbait kentzeko asmoetan, naiz ta izan munduaren jaubea, jarkiko jakoz aurrez aurre euskaldun guztiak, aitorren seme, morroi ta nagusi, Ama ta alaba; leoi biurtuko dira danak” (1983, p.62).

⁶⁵ “Naroian lekura naroiala... Neugaz joango dira erririk erri, euskal mendia, bere izkerea eta bere ekanduak” “Allá donde vaya... conmigo irán, de pueblo en pueblo, la montaña vasca, su lengua y sus costumbres” (1983, p.144).

⁶⁶ “Euskaldun izakerearen zabaltzaillea izan gura neuke nabillen tokian nabillela. –Zergaitik, ain onak bagara, zergatik zabaldu ez gure ontasuna?... Euskalerrirako txarra al da, gure euskalduentasuna galdu barik, gure ekanduak erbestekoen aurrean erakustea?”(1983, p.129).

límites establecidos en *Auñemendiko Lorea*. El punto de vista en *Kresala y Garoa* es el del sujeto que describe el profesor Ur Apalategi cuando afirma que el sujeto vasco percibe que ya no está en el epicentro de su mundo, que en su propio territorio se ha convertido en ciudadano periférico (2013, p.61). Por ello, los límites del territorio que Aguirre establece en sus últimas novelas son de dos tipos, los límites del territorio político y los límites de la nación en su propio territorio.

Veamos cómo el autor establece los límites del territorio respecto a Castilla en *Kresala y Garoa* –la mirada de Aguirre cambia de dirección en estas novelas para establecer diferencias con el sur castellano–. En primer lugar, la frontera es algo real, no se menciona como tal pero se describe la diferencia en el paisaje en *Garoa*:

Primero vivió en un pueblo miserable que se llama Pancorbo, más tarde en Santa Olalla. La mayoría de los pueblos de la comarca eran descuidados y pobres, sus tierras secas, llanas, anchas e iguales, sin árboles o herbales; y aunque no lo parezca, el trigo crecía incluso en el pedregal. Aquellas tierras no daban maíz; todo era trigo, cebada, avena, centeno, en campos tan amplios como el mar. En cambio, las personas le parecieron pequeñas, secas, negras, y mediocres. (2013, p.110)⁶⁷

En sus textos, Domingo Aguirre reproduce dos tradiciones paisajísticas, la primera, la tradición paisajística vasca, paisaje montañoso y pintoresco, como hemos visto en las comparaciones con los textos Wilhelm von Humboldt y Agustín Chaho. En el caso del párrafo arriba citado, el autor reproduce la imagen de Castilla que la generación del 98 había proyectado, como bien señala Eduardo Martínez de Pisón en *Imagen del paisaje en la generación del 98 y Ortega y Gasset* (2012). Martínez de Pisón alude a “la analogía de Azorín entre el romancero y el campo de Castilla, la concordia entre una alameda esbelta y la prosa grave” (2012, p.25). Al mismo tiempo señala la reciprocidad entre paisaje y persona en Unamuno al referirse a “la correspondencia entre los llanos y montañas salmantinos y los de su espíritu, las sequedades del campo y las del alma” (2012, p.25). Por otro lado, no podemos sino fijarnos en el tono despectivo que utiliza el autor de Ondárroa, cuando habla de

⁶⁷ “Pankorbo zeritzaion herri zakar batean egon zan bera lehenbizi, gero Santa Olallan. Alderdi hartako herriak baldar eta txiroak ziran gehienak; hango lurak agor, lau, zabal eta berdinak, zuhaitz eta belardi gabeak; baina batere itxurarik ez zutela, harkoskor artean bada ere, garia ematen zuten galanki. Lur haietan ez zan artorik; dena garia, edo garagarra, edo oloa, edo zekalea, itsasoa beste luzerako sailetan. Gizadiak osterata txikiak, igarrak, beltzak eta nolabaitekoak iruditu zitzaizkion” (2013, p.110).

pueblos pobres y mediocres y de gentes negras y pequeñas⁶⁸. Tampoco es el primer caso en que la descripción de habitantes de Castilla se plantea en términos de raza⁶⁹: “Gentes de distintos lugares vivían mezclados, pero, al menos los que mandaban en algo, eran todos parecidos, cristianos fríos, con un único deseo y voluntad, encontrar dónde y cómo lograr dinero del modo más fácil y más abundante” (2013, p.115)⁷⁰. Así, el autor logra establecer un anti-paisaje, un opuesto al paisaje vasco en los que se reflejan las cualidades negativamente proporcionales que él ha imbuido en el paisaje vasco, como cristianismo o sociedad tradicional, al mismo tiempo que se invierten las características de la geografía vasca: monte frente a llano, verde frente a seco. Se trata de la lógica de la diferenciación paisajística que menciona Anne Marie Thiesse cuando afirma que los paisajes nacionales se establecen en el siglo XIX, mediante el trabajo de pintores y literatos que crean un corpus de obras tomando como referencia un paisaje lo suficientemente diferenciado de los paisajes típicos de las naciones vecinas (2010, p.189).

La frontera es, además, paisajística y cultural. El acotamiento del territorio es tal que salir de él constituye una transgresión en la escala de valores de Domingo Aguirre. Los pasajes arriba citados corresponden al trauma que Juan Andrés, segundo hijo del pastor Joanes en *Garoa*, causa en su familia al emigrar a Burgos para trabajar en la construcción de caminos. Por supuesto, la secuencia de los hechos en la narración tiene dispuesta una condena para él por quebrantar el mandato de haber salido del País Vasco. Y por supuesto, no es el único ejemplo, porque en la evolución como escritor que Domingo Aguirre experimenta, en la evolución de la representación del paisaje vasco, este se desarrolla hacia adentro, hacia la acotación y la cerrazón del territorio hasta límites claustrofóbicos. En *Kresala*, se adivina ya el límite y la transgresión, no

⁶⁸ No es el único caso en *Garoa* en el que se menciona la negritud como una característica asociada al paisaje y a las gentes castellanas. Anteriormente el pastor Joanes, personaje central en la novela menciona lo siguiente: “Yo ya sé que *no todos los negros son carbón ni todos los blancos harina*, ya sé que en Castilla también hay gente buena” (2013, p.66).

⁶⁹ Domingo Aguirre también habla en términos de raza de los vascos, y curiosamente lo hace del mismo modo que Arana: “baina ez zuan bilatu harrobian, hargintzan edo lurra jasotzen euskalduna bezalako gizonik. Euskaldunak egin zituzten, anitz lekutan, lur azpiko bide luzeak; euskaldunak zabaldu eta jantzi zituzten Atapuerca, Karraskal eta Astorkilakoak” “Pero no encontró en la cantera, ni en la mampostería, ni en la excavación a ningún hombre que se pudiera comparar al vasco. Fueron los vascos quienes hicieron, en varios lugares, largos túneles; fueron los vascos quienes abrieron Atapuerca, Carrascal y Eparceta (Astorkila)” (2013, p.110).

⁷⁰ “Alderdi askotako gizonak zebiltzan alkarrekin; baina, zerbaiten agintea zutenak behintzat, berdin samarrak ziran, kristau hotzak, asmo eta gogamen bakarrekoak; nondik eta nortara lortu zitezkean txanponak errezago eta oparago” (2013, p.115).

queda rastro de la posibilidad de salir fuera del País Vasco y transmitir el euskera o la cultura vasca como pretende Riktrudis en *Auñemendiko Lorea*. Es el caso de Juan Andrés, en *Garoa*, y el Indiano en *Kresala*, que a fuerza de habitar en el extranjero han olvidado su identidad vasca. El autor, para condenar al Indiano lo ridiculiza haciéndolo parecer un simplón y un ignorante por muy altivo que se comporte. Curiosamente en una de sus manifestaciones de altivez el Indiano dice lo siguiente: “vosotros no sabéis nada, yo en cambio he visto mucho y he aprendido mucho” (1999, p.167)⁷¹. Tratándose de un estudio sobre el paisaje, es lógico que hagamos énfasis en la cuestión de ver, puesto que no es la única condena que el autor hace al haber visto más de lo debido a causa de haber salido del territorio. Sobre la burguesía, en especial sobre los indianos o los que se han enriquecido a costa de trabajar en el extranjero se menciona lo siguiente en *Garoa*: “Ya se sabe que no son sabios ¡faltaría más! Han aprendido algo, a lo sumo han visto las cubiertas de algún que otro libro o han trabajado en el extranjero como pelotaris, barberos, herreros o en cualquier otro oficio que suponga dinero fácil” (2013, p.141)⁷². Más adelante, incidiendo en la cuestión del pecado de ver el autor declara lo siguiente sobre los temas de conversación de uno de los burgueses del pueblo: “Nada bueno. La ruin trampa de la que se valió el pelotari en La Habana o en Montevideo, la obscenidad vista en los rincones de Madrid o Barcelona” (2013, p.143)⁷³. Trasladando esto a la cuestión paisajística conviene recordar la cita de San Agustín que extrae Petrarca de *Las confesiones* en su subida al Mount Ventoux, la primera subida a un monte en la literatura y el primer intento de asimilación paisajística del monte: “Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos” (citado en Petrarca, 2019). Si bien el monte o la montaña han sido asimilados al imaginario literario de Domingo Aguirre, se mantiene la máxima de San Agustín aplicada a otro espacio paisajístico, el que se encuentra más allá de la frontera.

⁷¹ “Zuek ezer ez dakizue, ta nik oster a asko ikusi ta asko ikasi dot” (1999, p.167).

⁷² “Esana dago ez dirala jakintsuak, bai zera! Zerbait ikasiak, gehienez ere, azal-azaletik liburutxo bat edo beste ikusi dutenak; edo erbestean denda-morro, pelotari, bizargin, perratzaile eta abar irabazbide errezen bila nolabait ibiliak” (2013, p.141).

⁷³ “Gauza onik ez. Habanan edo Montebideon pelotariak behin egindako iruzur petrala, Madril edo Bartzelonako bazterretan ikusitako zatarkeria lizuna”(2013, p.143).

Del mismo modo, y en continuo retroceso de los límites que Domingo Aguirre aplica al territorio con el que se identifica, veremos que lo que considera foráneo no puede ser parte del paisaje vasco. Es así como se rechaza la industrialización y la margen izquierda de la ría bilbaína, lugar en el país vasco donde más se desarrolló la industria y la minería en el siglo XIX, aunque en *Garoa* también hay referencias a la industrialización de riberas guipuzcoanas. En el caso de Aguirre el rechazo a la industrialización va de la mano del rechazo a las instituciones liberales, la burguesía de la ciudad y la ideología socialista. En definitiva, un rechazo no sólo a la modernidad sino a las nuevas estructuras económicas. Como puede adivinarse de la lectura de Domingo Aguirre –en especial si lo comparamos con el nacionalismo de Arana que se desarrolla desde “Bizkaya” hacia “Euzkadi” invirtiendo la tendencia regresiva de limitar el territorio para plantear “recuperar el territorio”– el autor no pensaba en términos nacionales, sino que su ideal de paisaje refleja ciertas tendencias en términos de territorio y grupo lingüístico. En un principio, en concreto en su primera novela, *Auñemendiko Lorea*, Domingo Aguirre defiende una visión de unidad supra-provincial vasca –aún en esta unidad como unidad en forma de estado-nación sino imaginándola como una unión de pequeños señoríos–. Pero cuando el autor escribe *Kresala* o *Garoa*, del mismo modo que se adivina la prohibición de salir del territorio o del territorio que le corresponde al euskara en el País Vasco, se adivina un viraje desde la posibilidad de pensar la supervivencia del euskara más allá del País Vasco –desde contemplar la posibilidad del diálogo cultural entre el pueblo vasco y otros pueblos– a identificar, grupo étnico, grupo lingüístico y territorio en mutua exclusividad. En un proceso de atrincheramiento progresivo que culmina en su tercera novela, *Garoa* –siempre según las palabras de Sebastián Gartzia–, es tal la exclusividad que el autor no duda en condenar y excluir de su ideario las poblaciones que corresponden al territorio, el País Vasco, pero que no casan con su idea de paisaje vasco rural, cristiano y vascoparlante (1993, p.209). Es así como en *Garoa* Aguirre hace uso de los términos que ha utilizado para hablar sobre Castilla para describir la margen izquierda bilbaína:

Iba a decir Bizkaia, pero me he arrepentido; porque según se discurre de Bilbao hacia el mar los pueblos de la margen izquierda no parecen de Bizkaia. En aquellos lugares no se asoma el limpio cielo que se ve en el interior de Bizkaia; no se encuentra

la paz y el orden que se encuentra en las riberas de Durango, Gernika y Markina; no se aprecia el dulce sonido del idioma local. (2013, p.177)⁷⁴

En *Kresala*, Mañasi, la protagonista femenina, sale de su pueblo costero a Bilbao con el fin de trabajar para una familia vasco parlante y muy cristiana. No por eso el autor deja de manifestar su postura en contra de Bilbao: “Pero, sobre todo, hemos venido a Bilbao por él, de no ser así no hubiésemos pasado de Durango hacia este lado” (1999, p.172)⁷⁵. En definitiva, la identidad territorial de Aguirre va tomando forma desde la posibilidad de imaginar la identidad más allá del territorio para culminar en una comunidad imaginada en un territorio limitado, que no permite la transgresión del extranjero ni permite la transgresión del nativo que abandona la comunidad. Identidad, territorio y comunidad son uno en el paisaje para el autor ondarrés. Así hay dos paisajes vascos, que a día de hoy se mantienen como estereotipos, y que Domingo Aguirre eleva a la categoría de símbolo: se trata del paisaje costero de *Kresala* y el paisaje montañoso de *Garoa*. Cuando Aguirre elimina el paisaje que no considera válido, tanto fuera como dentro del País Vasco, y cuando representa los paisajes no-validos en oposición a los paisajes vascos de costa y montaña, crea modelos del paisaje validos en base a la diferenciación con respecto a paisajes-otros y eleva los paisajes rurales a la categoría de símbolo de la comunidad y del territorio.

Asistimos, por lo tanto, a la identificación del euskara y del pueblo vasco con el territorio, y debido al progresivo retroceso que Domingo Aguirre establece sobre el territorio que él considera válido (sobre el territorio que ocupa su “comunidad imaginada”) Aguirre idealiza un territorio en perjuicio de la representación de la nación. Este progresivo retroceso de los límites lleva implícita la renuncia por parte del autor a una construcción nacional en cuanto que estrecha los límites de la nación y con ello niega gran parte del territorio nacional, lo que subraya el estadio proto-nacionalista en el que se encuentra Domingo Aguirre. Como afirma Benedict Anderson, pese a apelar a una herencia de un pasado inmemorial los nacionalismos establecen su edad

⁷⁴ “Bizkaia esatera nindoan, baina damutu egin zait; bada Bilbotik itsasoruntz goazela ezkerraldetik dauden herriak ez dirudite Bizkaikoak. Toki haietan Bizkai barrutik agiri dan zeru garbirik ez da ikusten; Gernika, Durango eta Markinako ibarretan daukagun bake eta txukuntasunik ez da bilatzen; etxeko hizkuntza maitearen durundi gozorik ez da inon sumatzen” (2013, p.177).

⁷⁵ Baiña beragaitik batez bere etorri gara gu Bilboraiño, bada bestelan ez giñan gu Durangotik onuntz igaroko” (1999, p.172).

dorada en el futuro (1983, p.10), un futuro en el que se consigue soberanía, un estado. Ahí radica la mayor diferencia entre Sabino Arana y Domingo Aguirre: aunque ambos citen ese pasado inmemorial, Arana proyecta una edad dorada hacia el futuro mientras que la literatura de Aguirre es un lamento continuado por una edad dorada perdida, porque se trata de una literatura que en ningún momento articula una opción política de futuro. De hecho los límites del territorio en Aguirre están en continuo retroceso. De ese rechazo a la idea que representa la modernidad, concluimos que Domingo Aguirre, en su aferrarse al pensamiento tradicionalista, en su incapacidad de pensar un territorio y paisaje –que concibe totalmente diferente a España– en forma de estado y en su progresivo atrincheramiento político se sitúa como un autor contra-corriente, con respecto a las corrientes de pensamiento de la época. Como argumentaremos más adelante, sobre todo en relación a la vuelta a la edad dorada que se plantea en la representación del paisaje vasco en sus novelas, es ese desfase ideológico, esa desactualización respecto a las ideologías de finales del siglo XIX y principios del XX, ese elemento decimonónico, lo que hará del paisaje de Aguirre una representación duradera, que permeará futuras representaciones del paisaje en la literatura vasca. En resumen: su anti-modernidad, su rechazo a la adaptación de la representación del paisaje vasco en relación a unas estructuras ideológicas que se han mantenido vigentes, si bien cambiantes, durante el siglo XX puede explicar el halo de atemporalidad que dota a sus paisajes.

Siguiendo con Benedict Anderson, en *Imagined Communities* identifica en la comunidad de lectores el germen de la nación. Ciertamente que su análisis se centra más en los nacionalismos en Sudamérica. Lo que está claro es que Domingo Aguirre parece hacer una lectura extrema de la máxima de Herder que dicta que cada nación posee un idioma, hasta el punto de representar un territorio no ya dependiente de la nación sino de los límites geográficos del Euskara en la Euskal Herria del siglo XIX.

Hasta ahora hemos podido observar cómo Domingo Aguirre ha desarrollado el paisaje vasco respecto a dos elementos: la acotación del territorio y del paisaje mediante el límite y la diferenciación que eso supone frente a otros territorios. Respecto al primer elemento, Domingo Aguirre desarrolló su concepto de paisaje en claro retroceso de los límites del territorio. Paradójicamente, mientras más acota el territorio más elaborada es su representación paisajística. Su última novela, *Garoa*, es

la obra que tiene descripciones más cuantiosas y más detalladas del paisaje rural (contiene descripciones desde los puntos de vista de diversos personajes, se describen diversos lugares en el País Vasco y también hay breves descripciones de los paisajes de Castilla). *Garoa* también es la novela más excluyente en términos identitarios y paisajísticos de toda la literatura de Aguirre. Se debe esto a que en el proceso gradual de acotar los límites territoriales subyace una dialéctica entre lo abierto y lo cerrado que Domingo Aguirre va resolviendo, a medida que escribe, hacia lo cerrado. No en vano señala Sebastián Gartzia lo siguiente: “En la pirueta exclusivizadora Malentxo escoge el convento de religiosas contemplativas” (1993, p.201), para referirse a cómo la dinámica de encerramiento de Aguirre se traslada a los personajes.

Pero la dinámica entre el paisaje abierto y el paisaje cerrado no se encuentra únicamente en Aguirre. Existen precedentes de descripciones de la orografía vasca en estos términos, así, Wilhelm von Humboldt se pronuncia de la siguiente manera respecto a los límites en el paisaje vasco, tanto orográficos como creados por el hombre:

Valles y montes se combinan aquí más agradablemente y se entrecruzan como en ninguna otra tierra. A cada momento cambia la escena casi por todas partes está la vista cerrada, nuestros ojos solo divisan pequeñas partidas, pero siempre pintorescamente limitadas. Corrientes de curso rápido se precipitan de las alturas, atraviesan en tranquilas, pero múltiples vueltas los prados, o impelen, pasando con estrépito y violentamente por estrechos cauces molinos y ferrerías. (citado en Michel y Gil, 2013, p.263)

Durango está en un llano fértil y a cualquier lado que se dirija uno se abren senderos agradablemente tortuosos por frescos y espesos robledales, de los que muchos están cercados con seto vivo... De repente, se ve la luz; se sale fuera y allí se encuentra un risueño sembrado, otra vez cercado todo alrededor de bosquecillos, por los que se ve de nuevo entrelucir viviendas campestres. (citado en Michel y Gil, 2013, p.264)

Con respecto al primero de los dos párrafos de Humboldt arriba citados, encontramos en *Auñemendiko Lorea* una descripción si no exacta, muy similar:

Entre dos grandes montañas, vi un bello riachuelo; y tanto allí como aquí, a lo largo del riachuelo, en las faldas de la montaña, en lo alto de la montaña y bajo los árboles, con sus cabezas parcialmente cubiertas, pequeñas, pobres pero limpias casas; y frente a mí otra casa gran casa vieja, que parecía un palacio. (1986, p.26)⁷⁶

En relación al diálogo entre abierto y cerrado que señalábamos en las citas de Humboldt, esta yuxtaposición de espacios no sólo aparece en Domingo Aguirre con motivos políticos o de diferenciación respecto a Castilla, primero, y debido al atrincheramiento de su sociedad imaginada en la montaña, después. El diálogo abierto y cerrado, tiene reflejo en Domingo Aguirre incluso cuando no comporta una carga identitaria. Así, el personaje natural de Guetaria que parte hacia Arranondo en *Kresala* describe su recorrido en fases de subida a la montaña y descenso al valle, de nuevo, utilizando los espacios abiertos y cerrados: “He comenzado el camino Burnieta arriba ya través de Aski. En la playa de Zumaya, he tenido que esperar un rato largo a la embarcación para atravesar el río, pero, con todo, antes de dos horas y media estaba en el alto de Iciar” (1999, p.47)⁷⁷. Como vemos, la descripción de montañas combinadas con valles y ríos o riachuelos es una imagen que se repite. Un motivo que está presente en Humboldt y que se transmite hasta llegar a Domingo Aguirre. Lo que subyace en esta repetición es la composición de lugar en la que opera la dicotomía abierto/cerrado. Por un lado, el valle, los prados, las corrientes y los riachuelos tendrían una carga semántica que corresponde al espacio abierto. Corresponde a las montañas la labor de cercar estos espacios, al menos en lo que respecta a sus faldas y debido al efecto que ejercen en el valle, esto es, tienen la función de limitar el espacio del valle al tiempo que limitan la visión horizontal del sujeto que mira para desviarla hacia arriba, en vertical. No se trata de unas descripciones inocuas, al contrario, es una manera de mirar y describir, una mirada que va más allá de la necesidad de mirar hacia arriba que podría imponer el montañoso paisaje en Bizkaia o Gipuzkoa o de Lapurdi, y que como vemos se repite en varios autores del s. XIX, como son Humboldt o Chaho, hasta llegar a Aguirre. En palabras de Wilhelm Von Humboldt: una vista cerrada.

⁷⁶ “Mendi andi biren erdian ibar eder bat nekusan; or eta emen, ibarraren zabalera guztian, mendi egaletan, mendien gaiñean, ta zugatzen azpian euren burua erdi gorderik, etxe txiki txiro ta garbiak; eta nire aurrez-aurre beste etxe zar-zar zabal andi bat, aberats jauregi antzekoa” (1986, p.26).

⁷⁷ “Asi naiz bidean Burnietatik gora ta Aski-zutikan zear. Zumaiako ondartzan egon bear izan det luzarotxo ibaia pasatzeko (igarotzeko) batelaren zai, baiño ala ta guztire, ordubiterdi baiño lenago Iziar gaiñean nintzan” (1999, p.47).

Paradójicamente, incluso cuando creemos que la oposición abierto-cerrado no contiene una carga ideológica, acaba por revelar una estructura social, al menos en las novelas de Aguirre, que no por social deja de ser parte del paisaje. Recuperamos el análisis de Sebastián Gartzia cuando afirma que el encerramiento que Domingo Aguirre inscribe en el paisaje y el territorio vasco es progresivo. Progresión que llega a su punto álgido en *Garoa*, novela en la que el autor censura la vida en el pueblo por muy dentro del territorio vasco parlante que se encuentre. Como afirma Sebastián Gartzia, en esta tercera novela incluso pueblos en los que el euskara es la lengua mayoritaria, pueblos del tamaño de la ficticia Arranondo en *Kresala*, son sospechosos en cuanto a que albergan posibilidad de pecado (1993, p.209). Sebastián Gartzia hace, además, un diagnóstico de los elementos de la narración en base a la dialéctica entre abierto y cerrado (1993, pp.180-184). Pero si nos interesa esta dialéctica es en tanto podamos aplicarla al paisaje: si sumamos ambas variables, limitación progresiva del paisaje considerado como válido y diálogo entre paisaje abierto y cerrado, podemos concluir que debido al progresivo atrincheramiento en el territorio vasco, y posteriormente en la montaña (que Domingo Aguirre proyecta en su literatura), el diálogo entre abierto y cerrado sólo puede continuar por una vía: la verticalidad hacia el cielo. Entre tanto, el propio autor ha desarrollado una negación de la horizontalidad como elemento primordial del paisaje en varias etapas. En la identificación del llano aquitano y el llano castellano como territorio extranjero –siendo el segundo caso el más relevante debido a las características negativas que comporta para Domingo Aguirre– y en la imposibilidad para el habitante del País Vasco de salir al extranjero, el autor rechaza tanto la mirada horizontal en términos paisajísticos como el movimiento horizontal cuando de emigrar se trata. El segundo paso viene de la mano del análisis del arriba citado Sebastián Gartzia, la condena a pueblos como Arranondo en *Kresala* y, sobre todo, el monopolio que el paisaje de montaña tanto como el símbolo de la montaña gozan en la representación paisajística de Domingo Aguirre. En su última novela (recordemos que aún constituyendo un proyecto paisajístico menos elaborado, *Auñemendiko Lorea*, su primera novela, también toma partido por el paisaje de montaña) existe un abandono de la mirada horizontal a favor de la mirada vertical como modo de ver y representar el paisaje. El monte es el símbolo último del paisaje en cuanto a que constituye el santuario de la lengua e identidad vasca incontaminada.

Te lo dire en voz alta, aunque no sea una noticia. En los pueblos hay una mala peste para el euskera; en los pueblos con las nuevas vestimentas viene el castellano, los insultos, el libertinaje y la conducta de señoritingos. Los de caserío no son hombres hechos y derechos, no. Y un pimiento! Ya has oído lo que he dicho de unos cuantos y no voy a echar sal en las heridas. A muchos les falta refinamiento, los hay más retorcidos que el cuerno de un macho cabrío y con mucho gusto les daría un buen meneo con una vara de acebo; pero, aún así, entre los baserritarras, entre los que calzan abarquetas están los que son más verdaderamente euskaldunes de todo Euskal Herria. Pocos con abarquetas verás habando castellano o bailando un baile ajeno como la habanera o el chotis. Para eso es necesario descalzarse las abarcas antes. (2013, 97-98)⁷⁸

La mirada vertical, y la negación de lo horizontal, pasa a ser el elemento diferenciador en cuanto a que no sólo define el paisaje simbólico sino la forma de mirar que Domingo Aguirre prescribe: hacia Dios, en lugar de hacia los hombres, la modernidad o el extranjero. Extremando esta visión únicamente Dios, se mantiene libre del pecado o de la contaminación y el autor lo expresa mediante una simbología que aúna cristianismo con elementos naturales que conforman el paisaje:

Lo he dicho muchas veces, que es en los lugares de abajo donde se encuentran los mayores peligros, pero también arriba hay algunos, no se puede negar. No hay lugar que no albergue hombres sin ambición y tierras sin espino. También aquí las mejores manzanas suelen pudrirse, junto a las flores se forman brotes de espinas, por donde pacen los corderos pasan los lobos y los zorros. No es un mal que tiene su origen en nuestro tiempo, no; es un mal antiguo. (2013, p.75)⁷⁹

⁷⁸ Deadarka esango dizut, albiste berria ez da baina. Urietan izurri txarra dago euskerarentzat; urietan janzkera berriakin batera datorkigu erdera, birao, nasaikeria eta txankamekeria. Baserritarrak ez dira gizon doneak, ez. Bai zera! Entzun didazu zer esan dedan batzuekatik, eta ez ditut guztien zauri eta zornak erakutsi. Orraztu behar handia daukate askok, badira norbaitzuk akerraren adarra baino okerragoak eta pozik astinduko nituzke gorosti makilaz, pozik; baina hala ere, baserritarren artean, abarkadunen artean daude Euskal Herri barruko euskaldunik egiazkoenak. Abarkadun gutxi ikusiko dezu erderaz mintzatzen edo *habanera*, *txotis*, eta beste arrotz dantza nahastuetan. Hortarako abarkak kendu behar dira lehenbizi. (2013, pp.97-98)

⁷⁹ Askotan esan det behealdeetan dirala arriskurik handienak, eta horretan nago, baina goian bertan ere zerbaitzuk badira, ezin ukatu. Ez dago inon grina gabeko gizonik eta arantza gabeko lurrik. Hemen ere sagarrik onenek izan ohi dute harjoa, loreen ondoan sortzen dira asun lakatzak, arkumeak dabiltzan tokian igarotzen dira otsoak eta azeriak. Hau ez da gure egunetako gaitza, ez; antzinetakoa da. (2013, p.75)

Sin embargo, el atrincheramiento y la mirada vertical son parte de un proceso; la construcción de un paisaje nacional y su elevación a la categoría de símbolo requieren de otros elementos más allá de la diferenciación.

5.6. CRISTIANISMO Y LA LUCHA CONTRA LA NATURALEZA.

5.6.1. PAISAJES LIMINALES Y PAISAJES MONÁSTICOS.

Además de la lengua y el territorio, hay un tercer elemento que afecta al atrincheramiento de Aguirre en cierto paisaje y en la eliminación de la mirada horizontal a favor de la mirada vertical: la mirada cristiana. La tradición cristiana y su peculiar visión del paisaje o su relación respecto al concepto "lugar" pueden ayudar a entender gran parte del desarrollo en el tratamiento de paisaje, espacio y lugar de Domingo Aguirre en sus tres novelas. Además, hemos mencionado la integridad religiosa al principio de este artículo, citando a Julio Caro Baroja (1998), como uno de los componentes de la identidad vasca durante el siglo XIX y que Domingo Aguirre comprende como central en su interpretación de la identidad vasca. Por supuesto, del mismo modo que hará con el elemento de diferenciación histórica y política de los vascos, el componente religioso está imbuido en el paisaje hasta el punto de ser indivisible: si Aguirre no entiende la identidad vasca sin religiosidad, no puede haber paisaje sin Dios.

Conviene mencionar el análisis de Philip Sheldrake, en su artículo "Garden, City, or Wilderness? Landscape and Destiny in the Christian imagination" (2011), sobre la conceptualización del espacio en la tradición judeo-cristiana. En su opinión la Biblia y la tradición cristiana muestran una preocupación con el lugar; no con el espacio, sino con el lugar: "In this sense, Christian thought has prioritized the notion of "place" over the abstractions of "space". Place is always tangible, specific, and relational. It therefore has a moral content" (2011, p.185). Si tenemos en cuenta la visión vertical y las constantes limitaciones de espacio en las descripciones de Domingo Aguirre, podemos concluir que efectivamente, dichas descripciones refuerzan el sentido de lugar que el autor imbuye en el paisaje vasco. Trataremos, la carga moral de sus paisajes más adelante. Entre tanto, convendría fijarse en otro de los

elementos del pensamiento cristiano mencionado en el artículo de Sheldrake, porque es bien posible un paralelismo entre la visión negativa de la ciudad en la obra del autor ondarrés y la imagen de la ciudad en la tradición cristiana. Como explica Sheldrake, existen razones para acusar al cristianismo de ejercer un pensamiento anti-urbano:

Certainly, the Bible gets off to a tricky start. The Book of Genesis seems deeply gloomy about cities. Cain, symbol of human pride and violence, is portrayed as the founder of the first city, Enoch – an alternative to God’s Garden (Genesis 4:17). Later, the people of Babel seek to replace the authority of God (Genesis 11:1-9) and Sodom and Gomorrah become classic symbols of corruption (Genesis 19). (2011, p.186)

Si bien el propio Sheldrake también afirma que en la tradición judeocristiana existe una tensión entre las corrientes que ven el cristianismo como una religión anti-urbana y aquellos que hablan de Jerusalén como el gran centro del Cristianismo⁸⁰, en el caso de este artículo conviene resaltar la primera idea, aquella que más concuerda con la visión paisajística de Domingo Aguirre.

Recuperamos el análisis de Sebastián Gartzia, que versa sobre la gradual condena de los centros urbanos en Domingo Aguirre, un proceso que le lleva a condenar en su última novela, *Garoa*, pueblos como Arranondo, que ya en *Kresala* han servido de ejemplo de la comunidad vasca que el autor imagina. Existe un elemento añadido para reforzar la relación entre la literatura de Domingo Aguirre y la visión de las urbes en el Génesis, y no es otra que la que nos proporciona Caín, símbolo del hermano descarriado. En *Garoa*, la novela que más rechazo muestra respecto a la ciudad, Juan Andrés, el segundo hijo de Joanes deja el caserío para trabajar en distintos pueblos y ciudades de España, y el nieto de Joanes, Martín, también abandona el caserío en pos de un futuro en las minas de Somorrostro, Vizcaya. El hecho diferencial que une a estos personajes es su parentesco directo respecto a otros personajes como Joanes, el pastor, o Paula, nieta de Joanes, que son presentados como arquetipos del vasco cristiano. Huelga decir que ambos, tanto Juan Andrés como Martín, salen mal parados hacia el final de la novela, incapaces de volver al caserío familiar, en una repetición, aún parcial, del mito de Caín.

⁸⁰“Thus, the David-Jerusalem tradition was grounded in the settled experience of the land and the building of a temple in Jerusalem as a cultic center” (2011, p.185).

No acaba aquí la influencia de la tradición cristiana en el encerramiento y en el pensamiento anti-urbano del autor de Ondarroa. Recurrimos de nuevo a Sheldrake ya que describe la obsesión del cristianismo por lo salvaje, por lo natural:

Wilderness landscapes usually appear in Christian mystical or monastic literature where they are both places of encounter with the divine and places of struggle with the forces of evil... For such marginal landscapes also underline a sense that the divine is most powerfully encountered on the edges of "culture". Wilderness becomes the archetypal liminal space –a boundary between the contingent everyday world and "the other world", thought of in terms of infinity and eternity. (2011, p.184)

Según Sheldrake, lo divino se siente con más intensidad en los espacios marginales o liminales, en los bordes de la cultura y la civilización. Así, lo salvaje se convierte en el espacio liminal arquetípico, que media entre lo mundano y el otro mundo.

La escena de la lucha contra las fuerzas del mal en un espacio liminal, como la escena del encuentro con lo divino en la naturaleza, son constantes en la literatura de Domingo Aguirre. Hay, en concreto, dos pasajes parecidos en *Kresala* y *Garoa* que sirven para ilustrar la laboriosidad y el peligro al que se enfrentan el pescador y el pastor, respectivamente. El autor deja bien claro cuál es su intención al incluir estas escenas: loar la valentía del trabajador rural y reforzar los elementos cristianos. Se incluyen a continuación las dos escenas:

-La Virgen de Antigua nos ayude.

-Sí, padre; en ella he depositado mi esperanza, bien lo sabe ella pues muchas veces se lo he dicho.

Durante dos horas estuvo nuestro joven soportando el peso de su padre, en el enfurecido mar, en la soledad más oscura, en su ser más hábil, incansable, dispuesto, duro, en su mayor valentía y capacidad; más rápido que el atún, más duro que el delfín, más brioso que la ballena; de aquí allí, arriba y abajo, hacia la profundidad y la superficie; persistiendo y rezando, suplicando y nadando, intentando y acometiendo; abriendo caminos entre las olas, frunciendo el ceño a la tormenta, tragando abundante salitre, expulsando los pulmones por la boca; queriendo sacar fuerzas del cansancio, a punto de sumergirse en el agua, no pudiendo respirar sobre el agua; luchando con la muerte, con las piernas, con los

brazos, a puñetazos, preguntándose cuándo se dentendría, cuándo se quedaría rendido, cuándo terminaría, cuándo se hundiría; pero siempre firme, con la cabeza erguida, queriendo atisbar si llegaba ayuda, para que no le entrase más agua, para que su pobre padre no se rindiese... Y de repente cuando estaba a punto de morir, queriéndolo así Dios, de algún lugar apareció una embarcación que recogió vivos al padre y al hijo. (1999, p.187)⁸¹

La segunda escena corresponde a *Garoa*, cuando Jose, estando al cuidado del rebaño de ovejas en los pastos de la montaña divisa al lobo y ha de pasar la noche con miedo a enfrentarse al animal o a una jauría:

Volviendo a encender las hogueras más grandes vistas hasta entonces, despierto, sospechando, y sudoroso se le pasaron las horas, horas amargas, a solas, escuchando atento los susurros de la noche, mirando suspicazmente a la oscuridad, viendo lo que había y lo que no había, las rocas le parecían osos, las retamas bestias de no se sabe dónde, la sombra de la llama un fantasma terrorífico, los graznidos de las aves nocturnas pasos, la melodía del viento el gemido de los que agonizan, el agitar de las hojas los pasos de la muerte y cada movimiento de las zarzas le causaba un pavor que le llegaba hasta el alma. (2013, p.136)⁸²

Hemos hecho referencia a las palabras de Sheldrake al respecto de la tierra salvaje como espacio liminal en el pensamiento cristiano, el lugar del encuentro con lo divino o lo demoniaco, y es bajo esa luz que debemos subrayar las expresiones del

⁸¹" -Antiguako Amak lagundu dakigula.

-Bai, aita; beragan daukat neure itxaropena, ondo daki berak sarri esan deusat eta.

"Ordu bi osoan ibili zan gure gazte umantkorra bere gurasoagaz zamaturik, itxaso aserratuaren erdian, bakartaderik itzalenean, izatekorik trebe, zail, zoli ta zimelen, ausardi ta gaitasunik andianean; atuna baiño azkarrago, izurdea baiño gogorrago, balea baiño adoretzuago; ona ta orra, gora ta bera, azpira ta azalera; ekin ta otoitz, arren ta igari, saiatu ta esetsi; bagen erditik bideak edegiaz, ekatxari betondo baltza ipiñiaz, gezala galanto iruntsiaz, aotik birikak boteaz; neketik indarrak atara guran, ur barruan must egin bearrean, ur gaiñean arnasarik artu ezinda; eriotzeagaz burruka, bernadaka, besadaka, ukabilka; noiz etengo, noiz lertuko, noiz amaituko, noiz ondatuko; baiña irme beti, burua gora ebalá, laguntasunik etorren ikusi guran, ur geiago aoran sartu etxakion, aita gizagaixoak etsi ez eian... arako baten, ia albetan egoala, Jaungoikoak ala naita, nunbaitetik agertu zan txalopa batek aita-semeok bizirik artu zituan artean" (1999, p.187).

⁸² "Egundainoko surik handienak berriro eginaz, esna, susmotsu eta izerdi patsetan igaro zitzaizkion orduak, ordu minkaitzak, bakar bakarrik, gauaren zurrumuruak ernai entzunaz, iluntasunari zoli begira, zegoana eta ez zegoana ikusiaz, harkaitzak otso iruditzen zitzaizkiola, isatsak eta itsuskia ez dakit nongo pizti, garraren keriza ikaragarritzko mamu, gautxorien oiñuak norbaiten hinka, haizearen eretak hilzorikoen adia, orrien dararra heriotzaren urrats, eta sapat sasien zabun bakoitzak animarainoko sarrakioa sartzen ziola. Hura egoera beltza! Ez zeukan orduantxe nasaitasun eta atsegin handirik gure gazteak" (2013, p.136).

párrafo arriba citado: susurros de la noche, rocas que parecen osos, retamas que son bestias ignotas y la sombras de un fantasma tras las llamas de la hoguera. Es conveniente leer este pasaje en el marco de la temprana tradición cristiana de representación de la naturaleza. En especial nos referimos al esquematismo simbólico que imperó en el pensamiento cristiano, que afectó al modo en el que se pensaba la naturaleza, y al que hace referencia Clark cuando afirma que la naturaleza era algo hostil para la ortodoxia cristiana (“Si las ideas son divinas y las sensaciones viles, nuestra expresión de las apariencias debe ser simbólica en la medida de lo posible, y la naturaleza, que percibimos a través de nuestros sentidos, se convierte en positiva fuente de pecado” (1971, p.14)) o Burckhardt, que afirma que ese esquematismo simbólico tuvo un efecto negativo en la representación de la naturaleza, que produjo un tipo de pensamiento orientado a “ver el rostro de los más falsos demonios en las montañas y manantiales, los lagos y los bosques” (1999, p.163). Añadiríamos a la lista de Burckhardt, las rocas con forma de osos y los fantasmas tras las llamas de la hoguera de Aguirre, que conforman una de las descripciones, tal vez no más minuciosas, pero que saturan de estímulos sensoriales la descripción para ligarla a la lucha contra la naturaleza –no sin proveer una capa de significado en clave de conflicto contra lo demoniaco o sobrenatural–. En *Kresala* existe otro ejemplo de una descripción del paisaje que se asemeja a lo sobrenatural, se trata de la tormenta al comienzo de la novela:

El Mar Cantábrico se encontraba en una forma terrorífica. Un manto de bruma se sobrepuso por doquier, como si quisiera ocultar su estado maléfico; (...) se notaba que lo poco de mar que era visible era de un negro verdoso que hervía, y el temblor en la superficie que causaba el hervor hacia florecer en la superficie a la espuma que con su movimiento se asemejaba a osos marinos que devoran hombres. Allí adentro, en el mar salado que escondían la niebla y la ventisca, ocurrían cosas extraordinarias, como se deducía de los envites y los rugidos de las olas. (1998, p.32)⁸³

No hay ejemplos más claros del choque entre lo que Sheldrake describe como "la vida diaria y el "otro mundo"". En el caso del naufragio de Anjel y su padre en

⁸³ “Bildurgarrizkoa egoan Kantauriko itxasoa. Urtañozko estalki andi bat jarri jakon gain alde guztian, beren itxura gaiztoko aserrea ezkutau nairik legez; betaurrerik onenakaz be, uraldera begira egozanak ia ezeben ezer ikusten; agiri zan itxaso apurra berde baltzeran irakindua egoan, da irakiñaren dardareak azal guztian atara eutsazan apar zuriak igarian ebiltzan itxas artz gizon jantzalleak zirudien. An barruan, lañoak eta bisutsak estaldurik eukazan ur gazi zabaletan, gauza arrigarriren batzuk gertetan ziran, baga ta olatuen orruak ziñoenez” (1998, p.32).

Kresala, unos capítulos después de la cita que hemos incluido arriba, se explicita la carga cristiana en el paisaje, puesto que el ruego y la oración de Anjel, que sujeta a su padre para que no se hunda, es parte fundamental del pasaje. Dicho de otro modo, únicamente mediante la fe consigue Anjel superar esa ordalía.

En lo que respecta a la tormenta que el narrador sitúa en el comienzo de *Kresala*, hay un elemento de fe que parece instrumental para la salvación a ojos del narrador: es el giro en el enfoque desde la atalaya desde donde se divisa el mar, hacia las calles por las que los niños van en procesión y hasta el interior de la iglesia, donde se congregarán las familias de los pescadores a rezar por las almas de sus parientes. Hay que recordar, además, que es el mismo mar que en otro pasaje de *Kresala* mata a Ikosmetxu porque su padre olvidó, al salir del puerto de Arranondo, rezar una Salve a la virgen de la Antigua: “Nos enfadamos con los tripulantes de otra chalupa: salimos al prado de agua gritándonos, hablándonos a voces e insultándonos mutuamente, y a nadie se le ocurrió rezar la Salve habitual a la Madre de la Antigua” (1999, p.92)⁸⁴. Más tarde, cuando deviene el desastre y vuelca la embarcación a causa de un golpe de mar, los marineros reflexionan en torno a las causas de su mala fortuna: “y nos dijimos el uno al otro “muchachos ¿qué ha pasado?” Pero no hacía falta que ninguno respondiese, todos lo sabíamos. Una irresponsabilidad, demasiada confianza ¿Quién podría pensar en algo así si el mar estaba en calma?” (1999, p.93)⁸⁵. Esa confianza, es indicativa del despiste de los marineros, pero puede ser leída como orgullo, lo que lleva a los marineros a discutir con los tripulantes de otra embarcación al salir del puerto y olvidarse del rezo a la Virgen. En conclusión, la finalidad del capítulo no es otro que incluir la jerarquía de Dios sobre el paisaje y advertir de los peligros de la naturaleza de los que sólo la intervención divina puede salvar al hombre.

En *Garoa*, con respecto a la escena donde el rebaño de Jose es atacado por los lobos, pese a que la súplica a Dios no se repite tantas veces, encontramos unas páginas más adelante, y aún en la misma escena, el siguiente ruego: "Que nuestro angel de la

⁸⁴ “beste txalopa batekoakaz aserratu giñan; deadarka, zarataka ta arrokerizko berbak alkarri esanaz urten genduan ur-zelaira, ta iñori etxakon gogoratu Antiguako Amari beti esaten jakon Agur edo *Salbea* esatea” (1999, p.92).

⁸⁵ “ta itandu geuntzan alkarri: «gizonak, zer izan da au?» Baña iñok erantzun bearrik ezegoan, guztiok genkian da. Ardurabagekeritxu bat, ustekida geiegia. Zeñi baña otuko jakon alangorik, itxasoa bare bare baegoan?” (1999, p.93).

guarda nos cuide" (2011, p.138)⁸⁶. De nuevo, el narrador imbuye en el paisaje una carga cristiana para recordar al lector que la naturaleza castiga a quien no respeta a Dios al mismo tiempo que, tratándose de un espacio liminal, muestra la dureza del trabajo y los peligros a los que se expone el trabajador –peligros que definen su existencia en un paisaje y en un orden cristiano–.

Hemos hablado del paisaje "salvaje", el lugar dónde se da la lucha contra las fuerzas del mal y en el que los personajes experimentan una prueba de la que sólo se sale si tienen la suficiente fé. Pero queda pendiente analizar los paisajes "salvajes" que no representan peligro y que se asemejan a los espacios monástico (los llamaremos espacios de tipo monástico), y los espacios monásticos en sí –ambos presentes en las novelas de Aguirre, que debido a su vocación religiosa incluye estos paisajes y lugares en sus textos–. Pero si nos ceñimos a los paisajes monásticos y de tipo monástico, hemos de recordar que como miembro del clero fue capellán de una congregación de Carmelitas en Zumaya. Desde la primera de sus obras encontraremos referencias a este tipo de lugares.

El siguiente paisaje de tipo monástico en *Auñemendiko Lorea* no es un monasterio como tal –y dicho sea de paso, tampoco se sitúa en la naturaleza salvaje –, pero sirve a la protagonista como santuario de su identidad vasca en tierras de los Francos–. El elemento cristiano está presente en el lugar, al igual que en todos los lugares que son descritos con una mirada positiva en la literatura de Aguirre. Cumple por tanto, la función del santuario para la protagonista, que se refugia en su fé y en su identidad vasca. No sólo, también ofrece sanación y refugio a los guerreros que llegan heridos debido a los combates entre vascos y francos:

Para aligerar su pesar, y porque así se lo pedía el corazón, creó una pequeña *Euskalerrri* en Ostrabento. "Erbeste"⁸⁷ lo llamo, pues, del mismo modo que la tierra es destierro para los hombres, el pueblo de los Francos era extranjero para Riktrudis. Pero vivía bien y a la forma *Euskaldun*. Siempre se hablaba euskara en Erbeste, ze oraba en euskara y se cantaba en euskara, se contaban los cuentos de *Euskalerrria*, se vivía de acuerdo a las costumbres vascas, se vestía al estilo vasco... Si bien no había grandes peñascos ni montañas, todo el resto era vasco en Erbeste (...)

⁸⁶ "Gure Aingeru Jagoleak zaindu gaitzala" (2011, p.138).

⁸⁷ "Erbeste" significa tanto extranjero como exilio o destierro.

Si de las guerras o combates de *Euskalerria* llegaba huyendo un montañés, ahí se encontraría a Adabaldo con los brazos abiertos, del mismo modo que los antepasados israelitas del Antiguo Testamento, haciéndole entrar en casa y feliz de poder ayudarle con todo lo que pudiese. (1986, pp.148-149)⁸⁸

Que Domingo Aguirre no incluyese referencias al tipo de naturaleza que rodeaba Erbeste y que el narrador no hiciese a Riktrudis modificar los alrededores de la casa incluyendo plantas o árboles típicos de *Euskalerria* es verdaderamente algo de lo que lamentarse pues estaríamos hablando de la primera descripción de un jardín, el palimpsesto del paisaje, en una novela vasca. Veremos más tarde que pese a que no se incluye ninguna referencia a jardines existen en la literatura de Aguirre paisajes y lugares de tipo jardín sin que se trate de jardines, al igual que existen paisajes o lugares de tipo monástico que no son monasterios. Si consideramos Erbeste una sinécdoque, un lugar que representa un país y su paisaje, un santuario de la identidad vasca en tierras francas, hubiese sido lógico esperar una analogía en lo paisajístico por parte del autor. Pero volviendo al tema que nos ocupa, encontramos en las primeras páginas de *Garoa* otro espacio salvaje, aunque en este caso, se trata de un paisaje de tipo monástico y no un espacio liminal que sirve para una experiencia de confrontación con las fuerzas del mal. En la escena siguiente se representa a Joanes, el pastor, en la cabaña que ocupa cuando pastorea el rebaño en la montaña.

- Y siempre estás sólo en la montaña?

- Sólo no, con Dios. Dónde viviré más en paz y mejor que aquí? (...)

Fuimos tras el pastor y vimos la cabaña de Joanes.

Para construir aquel palacio no se requirió más trabajo que colocar unas piedras junto a otras y coldoblar algo de paja sobre una viga. La cabaña no tenía siete pies de ancho, ni diez de largo, ni ocho en vertical. ¡Ah! Pero tenía una vieja puerta y el pastor nos la mostró como si se tratase de gran cosa.

⁸⁸"Riktrudisek, bere atsekabeak errezago eroateagaitik, eta biotzak alan eskatuten eutsalako, Euskalerrri txiki bat egin eban Ostrabenton. "Erbeste" ipiñi eutsan etxeari izena, zeren, lurra gizonentzat erbestea dan legez, erbestea zan Riktrudisentzat prankotarren erria. Baiña guztiz ondo ta Euskaldun bizi zan. Euskeraz itz egiten zan beti Erbesten, euskeraz arren, euskeraz erestu, Euskalerrriko ipuiñak esan, euskaldunenn ekanduakaz bizi, euskaldunen gisara jantzi... Arkaitz ta mendiak etziran agiri eze, beste gauza guztiak euskaldunak ziran Erbesten(...)

Euskalerrriko guda ta kurruketatik igeska baetorren iñoiz menditarren bat an egongo zan Adabaldo ate ondoan besoak zabalik, Lege zarreko Israeltarren Guraso andiak egongo ziran eran, etxean sartu eragin, ta poz-pozik eukan guztiagaz laguntzeko" (1986, pp.148-149).

En el suelo, había algo de brezo y helecho pisado, esa era la cama de Joanes.
(2011, pp.40-42)⁸⁹

Nos referimos a Sheldrake para explicar el porqué de los lugares apartados como lugares ideales para la función monástica una vez eliminado el encuentro con lo demoníaco o con la tentación. Sheldrake fundamenta la preferencia de lo monástico por lo salvaje en la oposición a la ciudad o la civilización como representante de lo mundano, creando una dicotomía en la que el paraje natural o salvaje se imbuye, por contra, de una carga espiritual:

In one sense it was a dramatic contrast with "the city" understood as a symbol of a life focused on this-worldly values. Equally, there have been many attempts to describe a special association between religious experience and "the desert", whether literal or figurative. The theme of the desert is common to many monastic texts. It is, as we have already seen, both a paradise and at the same time a place of trial where ascetics encounter and overcome inner and outer demons. However, "wilderness" is also frontier territory. Living on this kind of physical boundary symbolized a state of liminality –of existing between two worlds, the material and the spiritual, the disordered and the reordered. (2011, p.194)

No encontramos un desierto en la obra de Aguirre, pero sí la soledad, la cercanía con Dios, la distancia respecto a la civilización (“-Y siempre estás sólo en la montaña? -Sólo no, con Dios. ¿Dónde viviré más en paz y mejor que aquí?” (2013, p.40)), e incluso el encuentro con los demonios como es el caso de Jose. El repertorio de materiales rústicos con los que Aguirre describe la construcción de la cabaña y la sencillez, casi salvaje, de la cama de helechos del pastor Joanes subrayan la espiritualidad del lugar (y del pastor) y la naturalidad de sus costumbres, alejadas de las preocupaciones mundanas, que a su vez entroncan su forma de vida con lo natural en sus dos significados: lo biológico, en forma de helecho y paja, y lo natural

⁸⁹“- Eta beti mendian zaude, bakarrik?

-Bakarrik ez, nere Jaungoikoarekin. Non biziko naiz baketsuago eta hobeto? (...)

Joan ginan artzainaren atzetik eta ikusi genduan Joanesen txabola.

Jauregi hura jasotzeko, harri batzuk alkarren gainean tolestatu eta haien buruan haga bat, lau ostro eta lasta pila batzuk teilatutzat jartzea baino beste lanik ez zuten egin. Ez zan txabola zazpi oin zabal, hamar ez luze, goruntz ez zituan zortzi. A! Baina bazuan ate zahar bat eta gauza handitzat erakutsi zigun artzainak.

Lurrean, alde batera, txilarra eta garoa zauden zapaldurik; hura zan Joanesen ohea” (2013, pp.40-42)

entendido como ahistórico, eterno, que valida su forma de vida asociándola a lo monástico y a lo tradicional. Por si fuera poco, en la distancia respecto a lo mundano, el pastor de Aguirre (un ermitaño para nuestro análisis) le confiesa al narrador la libertad con la que opera en el monte:

-Has encontrado un buen lugar de descanso.

-Tengo muchos otros en el bosque, y todos me conocen en estos años.

-Supongo que ya son años desde que estás aquí.

-Más de cincuenta, sí.

-¿Y siempre estás sólo en el bósque?

-¿Dónde viviré más en paz y mejor que aquí?

- ¿Tan bien vives?

- Sí ¿cómo no? Como cuanto quiero, bebo cuanto quiero, y mando cuanto quiero. Mi opinión –continúo en tono jocoso– es la ley aquí, y frente a mi mandato nadie responde con negativas. Soy el dueño y señor de los alrededores. (2013, p.14)⁹⁰

Y más tarde, en una de las frases que mejor ilustra el pensamiento, y la ordenación del paisaje de Domingo Aguirre, el pastor dice lo siguiente sobre lo mundano:

-¿Y no te aterrorizas por la noche, estando sólo?

-¿De qué he de tener miedo si estoy en buenos términos con el Señor? Los malvados viven ahí abajo, por lo que oigo; cuanto más abajo, peores son; cuanto más grande el pueblo, más retorcidos y más numerosos son. No lo sé a ciencia cierta, pero la mala gente rara vez es aficionada a la montaña. (2013, p.42)⁹¹

⁹⁰—Jarleku ona billatu dezu.

—Beste asko dauzkat basoan, ta danak ezagutzen naute igaroko urtietan.

—Urteak dira noski emen zabiltzala?

—Berrogetamarretik gora onezkero.

—Ta beti mendian zaude, bakarrik?

— Nun biziko naiz paketsuago ta obeto?

—Ain ondo bizi alzera?

— Bai, ta nola ez? Nai detan aña jaten det, nai detan aña edan, ta nai detana agindu. Nere ustea da —jarraitu zuan parre antzean— nere ustea da emengo legea, ta nere aginduaren aurrean eztu iñork ezetzik erantzuten. Inguruetako jabe ta jaun bezela bizi naiz (2013, p.14).

⁹¹ —Ta etzera bildurtzen gabaz, bakarrik? —Zeren bildur izan bear det Jaungoikoarekin ondo banago? Gaiztoak or bealdean bizi dira, diotenez; zenbat eta berago, gaiztoagoak; zenbat eta erri andiago, okerragoak eta ugariagoak. Eztakit nik nola dan, baña gizon txarrak gutxitan oidira mendizale (2013, p.42).

5.6.2. LA MIRADA CRISTIANA: DESEO Y LUGARES DE CULTO.

El narrador, tras mostrarnos esa visión del monte Aizkorri de la mano del pastor Joanes, dirige el foco a una ermita situada en la cima del monte, no muy lejos de la cabaña del pastor: “Allí estaba, en la ermita de la cima del Aizkorri, la amada imagen de nuestro Señor Jesucristo (...) a esa ermita nos llevo Joanes”⁹² (2013, p.44). Examinaremos este cambio de foco en el paisaje, que se materializa en un nivel descriptivo en cuanto al paisaje, como de forma simbólica en un nivel meta-textual. Hay que recalcar, además, que se trata de un movimiento que se repite en la obra de Aguirre, en el capítulo inicial de *Kresala*, por ejemplo.

En la obra de Aguirre hay una forma de mirar cristiana que afecta a la oposición entre espacios abiertos y cerrados y a la forma en la que el autor representa los paisajes. Se trata de la mirada interior de San Agustín, aquella que rechaza la tentación de los sentidos y expresa una preferencia por la mirada hacia el interior, hacia la fé, que en las representaciones del paisaje que hace Aguirre se manifiesta de forma clara y repetitiva en las secuencias iniciales de sus novelas *Kresala* y *Garoa*. Empezaremos por *Kresala*, por el capítulo inicial que describe la tormenta en el mar Cantabrico desde el punto de vista de las mujeres de los marineros que esperan la llegada de sus familiares.

Al llegar junto al mar se le olvidaron de repente todas las tareas. Allí estaban todos los habitantes del pueblo. Allí el sacerdote del pueblo y un hombre bien vestido, de ancha hechura, que miraban hacia el mar con un catalejo, por turnos, y a su alrededor hombres y mujeres que se comunicaban con los ojos más que con la lengua (...)

El Mar Cantábrico se mostraba aterrador. Un manto de bruma se sobrepuso por doquier, como si quisiera ocultar su estado maléfico; (...)lo poco de mar visible era de un negro verdoso que hervía, y el temblor en la superficie que causaba el hervor hacia florecer en la superficie a la espuma que con su movimiento se asemejaba a osos marinos devoradores de hombres. Allí adentro, en el mar salado que escondía la niebla y la ventisca, ocurrían cosas extraordinarias, como se deducía de los envites y los rugidos de las olas.

En estas estaban los de Arranondo, y como en otros casos, tomaron la decisión de hacer un humilde ruego al Señor. Y así comenzó la campana más grande de la

⁹² “han zegoan, Aizkorri gaineko elizatzooan, Jesus Jaungoikoaren irudi maitagarria (...) Baseliza hartara eramán ginduzan Joanesek” (2013, p.44).

iglesia, la del sonido más fuerte y lúgubre, poco a poco, a tañir, y empezaron los muchachos del colegio a recorrer la calle aireando un paño negro atado a un palo, con su profesor guiándolos, haciendo llamamientos comparables a los que harían los ángeles (...)

Nuestros muchachos terminaron su ruego en la puerta de la iglesia y allá entraron con la muchedumbre que se había reunido.

Es bella la iglesia de Arranondo. Si se observa desde fuera, cualquiera sabría que es del mejor estilo godo; pero desde el interior no puede saberse de que estilo se trata. Tiene unos cinco o seis altares de estilo churrigueresco, amplios y elegantes, el de la derecha del altar mayor es de San Pedro, el de la izquierda de Jesus crucificado. (1998, p.32)⁹³

Se repite la secuencia de movimientos que Aguirre describe en Aizkorri: desde la observación del lugar abierto (la delectación de los sentidos por medio de la observación del paisaje) hacia el lugar de culto (que representan la fe). Llama la atención la inclusión del catalejo, la herramienta cuya finalidad es vislumbrar lo que hay en la lejanía, y que el narrador no aprovecha como recurso para mostrar al lector el paisaje que puede vislumbrarse. Con este rechazo a hacer uso de lo que se vislumbra a través del catalejo el narrador parece rechazar mirar más allá y es paradójico, cuanto menos, incluir una herramienta que permitiría ampliar la vista y no hacer uso de ella. Es cierto que la descripción que sigue es la de la comunicación a través de los ojos de los preocupados habitantes del pueblo costero, pero aquello que podría vislumbrarse

⁹³ “itxas aldera eldu zanean aztu jakozan bereala jardunbear danak. An egozan ordurako ia errian ziran gizadi guztiak. Emen erriko abade nagusia ta ondo jantzitako gizon bizardun baltzeran zabalote bat, betaurre luze luzetik, txandaka, uretaruntz begira, ta inguruan gizon da emakume asko, miñagaz baño be begiakaz geiago itaunketan (...)

Bildurgarrizkoa egoan Kantauriko itxaso. Urñañozko estalki andi bat jarri jakon gain alde guztian, beren itxura gaiztoko aserrea ezkutau nairik legez; betaurrerik onenakaz be, uraldera begira egozanak ia ezeben ezer ikusten; agiri zan itxaso apurra berde baltzeran irakindua egoan, da irakiñaren dardareak azal guztian atara eutsazan apar zuriak igarian ebiltzan itxas artz gizon jantzalleak zirudien. An barruan, lañoak eta bisutsak estaldurik eukazan ur gazi zabaletan, gauza arrigarriren batzuk gertetan ziran, бага ta olatuen orruak ziñoenez. Uste onetan egozan beintzat Arranondoko gizataldeak eta, besre olango eretietan legez, Jaungoikoaren errukiari eskari apal bat egiteko asmo zuzena artu eben danak. Asi zan eliz ezkillarik andiena, durundirik lodi ta illunenekoa, astiro astiro, noizean bein daungada bat joten, da asi ziran ikastetxeko mutiltxoak kalean zear, makilla baten gañean oial zati baltza aizeratuaz, euren erakustzallea aurretik ebiela, aingeruen gisako dei zoli bigunakaz Garbitokiko arimentzat eskean da itxasoagaz burruka gogorrean ebiltzan gurasoentzat zeruetako Aitari arren egiten (...)

Gure mutiltxuok eliz atean amaitu eben eskea, ta an egoan gizaldreagaz batera sartu ziran eliz barruan.

Ederra da Arranondoko elizea. Kanpotik begiratu ezkerro, edozeñek daki godotarren egikerarik onenetakoa dala; barrutik zer egikeratakoa dan ezin ondo igarri leikeo. Txurrigeraren egunetako bost edo sei elizmai edo altara daukaz, zabalak eta galantak, nagusiaren eskumalditik Done Pedrorena, ezkerretik kurutzean josirik dagoan Jesusena” (1998, p.32).

no llega hasta más tarde en el pasaje, si es que llega, pues la descripción de la tormenta –como hemos mencionado antes– se asemeja más a lo fantástico que a la visión realista que el catalejo podría proveer. No podemos afirmar con certeza si el autor se incluye a sí mismo en la escena, de forma simbólica, mediante el personaje del sacerdote del pueblo que mira a través del catalejo (no olvidemos que Aguirre fue sacerdote, aunque nunca en Ondarroa, el pueblo que parece sirvió de inspiración para Arranondo).

Esa disposición a no mostrar, o a no mirar, se exagera cuando contrastamos la descripción de la tormenta, arriba citada, y la disposición de la escena y los observadores que participan en ella (el narrador se sitúa en la atalaya del pueblo, con todos los habitantes mirando hacia el mar), con el rápido giro en la descripción, que se ejecuta cuando el narrador da la espalda al mar para recorrer las calles y terminar en el interior de la iglesia. La secuencia tendrá un movimiento análogo más tarde en la novela, cuando la protagonista, Mañasi, y su amiga dejan la casa de uno de los pescadores perdidos en la tormenta para ir a la iglesia. Pero más allá del patrón que se repite nos interesa el movimiento desde el espacio abierto, desde la escena dispuesta para que los actores observen y hagan uso de herramientas de observación, a una descripción nada realista de la tormenta, exagerada y rayando lo sublime incluso, que con rapidez se interna hacia los lugares cerrados: las calles y el interior de la iglesia. A nivel simbólico podría decirse que Aguirre equilibra la excesiva información sensorial que el paisaje provee con la necesidad de contemplación y quietud. Un equilibrio entre la mirada exterior y la interior, la del alma.

No es la primera vez, y no será la última, que citamos a San Agustín de Hipona en su pasaje más relevante para los estudios del paisaje: “Los hombres viajan para admirar la altura de los montes, las grandes olas del mar, las anchurosas corrientes de los ríos, la latitud inmensa del océano, el curso de los astros, y se olvidan de lo mucho de admirable que hay en sí mismos” (2007, p.146). Bien podríamos utilizar la cita para interpretar la secuencia de las imágenes y el giro del narrador en el capítulo inicial sobre la tormenta de *Kresala*. Al fin y al cabo, el narrador no sólo transiciona desde el espacio abierto al espacio cerrado, sino que acaba imponiendo la fe, la mirada interior, sobre la mirada al exterior, aquella mirada que colma los sentidos en el párrafo que se le dedica a la tormenta. El movimiento análogo en el siguiente capítulo, donde Mañasi

abandona junto a su amiga la casa de una mujer cuyo marido no ha arribado a puerto, también nos sirve como ejemplo, ya que la protagonista se despide diciendo lo siguiente: “-(...) Las puertas de la iglesia no se han cerrado: vayamos a la iglesia y hagámosle al Señor un ruego cada una. –Eso he pensado yo al venir, no tengo muchas ganas de cenar hoy. Vayamos” (1998, p.40)⁹⁴. Y en la siguiente novela del autor, *Garoa*, en el capítulo inicial al que hemos hecho referencia en la sección anterior, se repite la misma secuencia: visión del paisaje desde las montañas para terminar el recorrido en la hermita en la cima del monte Aizkorri:

El tren que vislumbramos dejó un rastro de humo tras de sí, y tras permanecer suspendido el humo un momento, pronto se disipó, se debilitó, se empequeñeció, del mismo modo que se vuelve nada el nombre y la fama de los grandes hombres.

¡Ciertamente! Si se mira desde la cima del Aizkorri lo que sucede en las tierras bajas parece un juego de niños.

Sólo los montes son grandes, los montes y su creador Dios Todopoderoso.

Y aún así ahí estaba, en la hermita de la cima del Aizkorri, la amada imagen de nuestro Señor Jesucristo, clavado en la cruz y humilde, muy humilde, queriendo enseñar humildad a los hombres arrogantes.

A esa hermita nos llevó Jones, y allí nos mostró la fe intensa de su bella alma y su dulce esperanza, allí se ganó mi corazón. (2003, p.44)⁹⁵

El pasaje no deja de ser una imitación de la secuencia que se da en la conocida ascensión al Mount Ventoux de Petrarca: ascensión, mirada hacia el paisaje y encerramiento en la fé interior. Hay que reconocerle a Aguirre un interés mayor que el de Petrarca por el paisaje, pero no olvidemos que la descripción de Petrarca de lo que ve desde el Mount Ventoux es posiblemente la primera descripción paisajística desde una montaña en la literatura europea.

⁹⁴—elizako atea ez tira itxi: goazen elizara ta Jaunari eskari on bana egin daiogun. —Orretantxe egon naz onara etorri nazen artean be. Apaitarako gogo andirik eztot gaur euki. Goazen” (1998, p.40).

⁹⁵“Guk ikusi genduan suburdiak bere atzetik utzi zuan keia, apurtxo batean goietan egonda bereala, zabaldu zan, makaldu zan, urratu zan, gutxitu zan, utseratu zan, gizonik andienen izen ta entzutea laster asko utsera etortzen dan era berean.

Benetan! Aitzgorri gañetik begiratu ezkerro, be aldeko gauza guztiak ume jolasak dirudite.

Mendiak bakarrik dirade andi, mendiak eta beren Egille Jaungoiko altsua.

Ta ala ere an zegoan, Aitzgorri gañeko elizatzxoan, Jesus Jaungoikoaren irudi maitagarria, kurutzean josirik eta apal, oso apal, gizon arroai apaltasuna erakutsi naian.

Baseliz artara eraman genduzan Joanesez, antxen erakutsi zigun bere anima ederreko siñismen bero ta itxaropen eztea, antxen irabazi zidan osoro nere biotza” (2003, p.44).

Transicionamos ahora desde la mirada al paisaje en el espacio abierto a la mirada interior y al espacio cerrado. Para terminar con esta serie de descripciones nos queda la más reveladora y la que sirve como sinécdoque del desarrollo de la literatura de Aguirre en lo que a las actitudes frente al paisaje y su representación respecta: se trata del ingreso de Malen en el convento de clausura en *Garoa*. El capítulo comienza con un pasaje que no dista mucho de algo que hubiera lanzado el mismo Aguirre desde el púlpito: “Del mismo modo se juntan las almas puras, las que necesitan de soledad, las que habiendo renunciado a las riquezas, las grandezas y los placeres del mundo andan mirando hacia el cielo, las preciosas almas que Jesus ha elegido para sí mismo” (2013, p.258)⁹⁶. La cita se asemeja mucho a la esencia de las palabras de San Agustín cuando habla sobre viajar para admirar la altura de los montes y olvidarse de lo mucho que hay de admirable en los hombres (2007, p.146).

Este capítulo de *Garoa* que narra el ingreso de Malentxo en el convento de clausura, nos permite cerrar la cuestión de la asimetría en la dicotomía abierto-cerrado. Decíamos que lo cerrado, en referencia al espacio del valle, de las vegas donde se desarrolla el proceso de industrialización del País Vasco es demonizado en la literatura de Aguirre. No ocurre así con la cima del monte, que a la postre provee un espacio de encerramiento, un espacio seguro para perpetuar en el tiempo una identidad y una edad de oro libre de contaminación foránea. Añadíamos, también, que la dicotomía abierto-cerrado generaba diferentes significados cuando se superponía a ella la mirada vertical. En el capítulo al que nos referimos, la escena que sigue es de encerramiento: se celebra una misa en el convento en honor a Malen, que después pasa al convento y recibe las últimas palabras del sacerdote desde el interior del convento, sirven aquí la puerta y la verja de hierro como símbolos que marcan el encerramiento:

Al terminar la misa, los sacerdotes, vestidos aún con alba y casulla, han bajado a la ventana enrejada, y detrás de los barrotes de hierro ha aparecido Malentxo, bella, esbelta, adornada con laurel, una vela en su derecha, sus ojos tornados hacia abajo,

⁹⁶ “Era berean biltzen dira anima ben garbiak, bakartadea nai dutenak, lureko aberastasun, andikeri ta gozamen guztiak alde batera utzirik, zerura begira dabiltzanak, Jesusek beretzat aukeratu dituan anima maitegarriak” (2013, p.258).

sonriente, feliz, como la paloma temerosa que tras superar dificultades arriba a su nido. (2013, p.263)⁹⁷

Podemos extraer dos conclusiones de la cita que inicia el capítulo que narra el ingreso de Malen en el convento de clausura, la que sitúa los placeres terrenales por debajo de la pureza del alma. La primera, que si bien el proyecto literario de Aguirre está definido por una representación y utilización del paisaje vasco para dibujar una edad de oro foral, la mirada paisajística está sujeta a la jerarquía de Dios. La mirada de Aguirre no ha dejado de ser utilitaria debido a que su visión del paisaje está sujeta y sometida a una perspectiva vertical que aspira a la cercanía respecto a Dios. Y también es utilitaria porque el autor utiliza el paisaje como símbolo de un periodo histórico –e incluso ahistórico– y unas estructuras económicas ligadas a la economía rural bajo la ley foral y el sistema de comunales, como abordaremos en el siguiente capítulo. La segunda conclusión que puede extraerse de la interpretación de lo arriba citado es que en la estética de Aguirre el deleite que provoca la mirada paisajística está sujeto, y es inferior en jerarquía, a la mirada religiosa, una mirada pendiente de mirar hacia Dios. Hablamos de la mirada religiosa en un sentido Agustiniiano, que busca la cercanía con Dios y la entiende, en ocasiones, como algo yuxtapuesto al mundo material, al que pertenece la mirada paisajística. Por tanto, el deleite estético está sujeto al deleite extático-religioso; el primero existe en la medida que le es útil al segundo y así ocurre en los ejemplos arriba mencionados: se mira hacia la tormenta marítima en *Kresala* para después buscar cobijo en la iglesia; el narrador se deleita con la vista desde la cima del Aizkorri para seguir después al pastor-ermitaño a la ermita en *Garoa*. El último ejemplo para demostrar este movimiento lo provee Malen (símbolo de pureza y belleza, pretendida por su primo y los jóvenes del pueblo) cuando da la espalda a los deleites mundanos para encerrarse en la contemplación; si su belleza existe es en la medida en que aumenta su sacrificio por Dios al ingresar en el convento de clausura. Su ingreso es también un dejar de mirar, un movimiento análogo al inicio de *Kresala* y *Garoa*, que transita desde la belleza, desde la mirada del deleite estético o sensorial (por lo sublime en la tormenta), al encerramiento en la iglesia. Un movimiento que

⁹⁷ “Meza bukatu danean, apaizak, Meza soñeko ta guzti, elizako burni-leiora jetxi dira, ta burnien barrutik agertu da Malentxo, eder, lirain, urre-loraz jantzirik, argi bat eskubian, begiak bealdean, irribarrez, zorioneko, istillu gaiztoak igarota bere kabira eldu dan uso bildurtiaren antzera” (2013, p.263)

pasa de mirar hacia afuera para después mirar hacia dentro con el fin de admirar, parafraseando a San Agustín, lo mucho que hay de admirable en sí misma.

Siguiendo la lógica de mirar hacia dentro, hacia Dios, nos encontramos con que Aguirre incluye en su literatura pasajes donde hace explícito su rechazo hacia ciertos tipos de mirada:

Si al vasco se le deja en paz en sus caseríos y en sus cabañas, vive feliz mirando a sus tierras, campos de cultivo, bosques, vacas, ovejas y yeguas. Nunca se le ocurriría desear otra tierra o pensar que viviría mejor en otra tierra, puesto que para él no hay nada mejor que la tierra vasca. Son buenos compañeros y en cualquier aprieto te ayudarían hasta la muerte... Si alguien viniese fronteras a dentro de *Euskalerrria* amenazando o con la intención de robar algo, aunque sea el dueño del mundo, se le levantarán para hacerle frente todos los vascos, hijos de Aitor, criados y dueños, madres e hijas; todos se convertirán en león. (1983, p.62)⁹⁸

Nos centramos en “vive feliz mirando a sus tierras” y “Nunca se le ocurriría desear otra tierra”, porque dos palabras clave permiten leer dicho alegato en otro nivel: mirar y desear. En la línea que venimos trabajando, si el mirar es una forma de deseo, de placer mundano, si lo sensorial del mar puede deleitar los sentidos del observador, la cita puede leerse en un nivel metatextual e inferir que Aguirre hace implícito su pensamiento estético con respecto a la mirada del paisaje cuando limita el espacio que la mirada del vasco ha de abarcar: su tierra. Sustentamos esta lectura en el hecho de que la mirada de Aguirre pocas veces se posa sobre el paisaje no-autoctono, sólomente en dos ocasiones: para describir Pancorbo, Burgos, como el antipaisaje que permite definir el paisaje vasco en *Garoa* y para hablar del reino Franco, a donde Riktrudis, la protagonista de *Auñemendiko Lorea*, lleva sus costumbres vascas una vez se casa con un Franco (es el único caso en la literatura de Aguirre, donde un personaje que abandona el territorio autóctono no recibe un castigo). Por tanto, “nunca se le ocurriría desear otra tierra” puede leerse bajo la luz de la mirada paisajística, no ya en

⁹⁸"Euskaldunari bakean izten bajako bere basetxe ta txabolatxoetan, poz-pozik bizi da bere lur, soro, baso, bei, ardi, aunts ta beorrai begira. Ez jako ñoiz bururatuten beste lur bat guraritu bear dabela, edo beste erri baten obeto biziko litzatekeala, bada beretzat euskaldun lurra baiño lur oberik ez dago. Adiskide onak dituzu, ta edozein estutasunetan il arteraiño lagunduko leuskizue euskaldunok... Euskalerrriak daukazan mugetatik barrura badator ñor zematuz edo zerbait kentzeko asmoetan, naiz ta izan munduaren jaubea, jarkiko jakoz aurrez aurre euskaldun guztiak, Aitorren seme, morroi ta nagusi, ama ta alaba; leoi biurtuko dira danak" (1983, p.62).

el sentido del vasco como invasor o como pueblo dado a emigrar (que lo fue precisamente en el momento que Aguirre escribía *Auñemendiko Lorea* (1898)), sino en el sentido de representación, de deseo de descubrir y deleitarse en otro paisaje, que por añadidura, puede aplicársele al autor; Aguirre no deseó representar otros paisajes y su estética rara vez concibe un deseo por un paisaje-otro.

Por último, examinaremos el movimiento, el elemento que sigue al deseo de mirar otras tierras y el fragmento “para él no hay nada mejor que la tierra vasca”, imbrincados con la falta de deseo del autor de representar otros paisajes. Describir la esencia de la relación del vasco con su paisaje en términos de “no desear otro paisaje” significa no transitar el espacio que lleva al observador a descubrir o ver ese paisaje-otro, en resumen, significa eliminar el movimiento. Hay movimiento en las observaciones paisajísticas de Aguirre, pero mayoritariamente en el territorio vasco. Generalmente, predominan las descripciones del paisaje de un observador quieto y las secuencias de mirada desde el paisaje abierto que terminan en encerramiento en la iglesia y en la fé demuestran movimiento pero con el encerramiento –la quietud– como fin. Sin embargo, como veremos en la sección LA NATURALIZACIÓN DE UN PAISAJE CULTURAL Y ECONÓMICO, el observador de Aguirre tiende a ser dueño de sus medios de producción, o dueño del paisaje que observa, por tanto, la necesidad de mirar más allá es difícil de justificar en el imaginario de Aguirre, más si tenemos en cuenta la tendencia utilitarista en las representaciones del paisaje en su literatura que resignifican lo bello ligado a la posesión.

Pero tras la negación del deseo por otro paisaje y por el movimiento que llevaría al observador a descubrir otros paisajes hay más que una simple preferencia por la mirada interior, tanto en lo que a lo mundano respecta como a lo interior entendido desde el punto de vista de territorio propio –nunca hacia el exterior–. Aguirre lleva hasta el extremo su prohibición por los paisajes-otros, que hace implícita cuando se observa el devenir de los diversos personajes que pueblan *Kresala* y *Garoa*. Entre ellos, Juan Andrés, el descendiente de Joanes (arquetipo del vasco cristiano en *Garoa*), que abandona el caserío familiar para irse a trabajar a Pancorbo en la provincia de Burgos, su final, enfermo y arruinado deja muy pocas dudas sobre el peligro de abandonar el territorio y de mirar más allá. Hay otros dos casos que son aún más significativos en tanto que los casos y sus respectivos castigos están unidos con la

vista. En primer lugar el Indiano, el personaje de *Kresala*, que habiéndose enriquecido en las Américas pretende a la protagonista femenina, Mañasi, aunque es rechazado. Su final es amargo, termina arruinado y vuelve a las Américas, pero hay una frase que Aguirre pone en boca del Indiano, que volvemos a reproducir: “Vosotros no sabéis nada, y yo, en cambio, he visto y he aprendido mucho” (1999, p.167)⁹⁹. La cita evidencia la idea del peligro de la mirada¹⁰⁰, lo sensorial y lo mundano como elementos a los que conviene no atender demasiado. Del mismo modo que Petrarca gira la vista y cita a San Agustín para censurarse, el Indiano, parafraseando a San Agustín, “ha visto y ha aprendido mucho” y se ha olvidado de mirar hacia adentro, es por tanto un antagonista. En la misma línea, Jose, criado del caserío Zabaleta en *Garoa*, abandona el caserío para trabajar en las minas debido a un desencuentro con su familia adoptiva. La huida del caserío familiar, el abandono de la comunidad edénica, significa una ruptura y un alejamiento de la relación con la naturaleza que define la comunidad rural de *Garoa* y que lo define a él, para reescribirlo ahora como proletario. El castigo que le reserva Aguirre como escritor es la pérdida de la vista debido a un accidente con la dinamita en la mina. Lo que en la novela es una excusa para hablar de los peligros de la proletarización y del alejamiento de la comunidad rural, desde una perspectiva que aúna lo paisajístico con la tradición cristiana de iconoclastia y retardamiento de la idea del paisaje en occidente –que hemos descrito en el marco teórico– toma aquí la forma de un castigo al deseo de mirar más allá, de mirar hacia el exterior (no ya hacia afuera del País Vasco, sino fuera de los límites de la arcadia rural de Aguirre).

En la línea de la prohibición de mirar, podemos mencionar un pequeño relato que Aguirre incluye en su novela *Kresala*: la muerte en el mar de Ikomestxu, pequeño pescador que perece en una tormenta y que sirve a Aguirre para introducir la ley divina en el paisaje que representa, ya que el catalizador de la muerte, siempre según Aguirre, es el hecho de que su padre al abandonar el puerto olvida rezar una Salve a la Virgen de la Antigua –virgen situada en la ermita de la cima de la colina bajo la cual se halla Arranondo–. Hemos citado con anterioridad el momento en el que los marineros

⁹⁹“Zuek ezer eztakizue, ta nik ostera asko ikusi ta asko ikasi dot.” (1999, p.167).

¹⁰⁰ Podemos citar un antecedente en la literatura vasca que guarda relación con la frase de la novela de Aguirre. *Peru Abarka* (escrita en 1802 y publicada en 1881) de Juan Antonio Mogel (1745-1804), donde un personaje, Maisu Juan, afirma lo siguiente: “Asko ikusi dot; ta asko dakusanak, asko ikasi darua” (He visto mucho, y el que mucho ha visto, ha aprendido mucho) (1881).

olvidan rezar a la virgen. Nos centraremos ahora en dos frases del pasaje: “salimos al prado de agua gritándonos, hablándonos a voces e insultándonos mutuamente, y a nadie se le ocurrió rezar el salve habitual a la Madre de la Antigua” (1999, p.92)¹⁰¹ y “una irresponsabilidad, demasiada confianza” (1999, p.93)¹⁰². Más allá del riesgo de no acatar las costumbres y enfrentarse a los peligros de la naturaleza sin la protección que otorgan Dios o la Virgen, el pasaje puede leerse como una censura a la mirada que se centra en lo mundano, la ría y los tripulantes de la otra embarcación y que da la espalda a lo divino, representado por la ermita que corona el pueblo. La irresponsabilidad y el exceso de confianza no se refieren únicamente al olvido del rezo, sino al hecho de haber mirado hacia donde no había que mirar: hacia lo mundano, olvidándose de mirar hacia lo divino.

Volviendo a la cuestión del deseo de observar otras tierras, la negación de ese deseo en la descripción de la identidad vasca que hace Aguirre tiene implicaciones en la línea del encerramiento: si el vasco no desea otras tierras, no desea ver otras tierras – y ya se ocupa Aguirre de hacernos saber que no debería al condenar a los personajes que abandonan el rebaño–, limita su visión del paisaje a un horizonte fijo. En el contexto del encerramiento progresivo que Aguirre desarrolla en sus tres obras, desde *Auñemendiko Lorea* a *Garoa*, y en la consecuente limitación de la identidad vasca al entorno rural “no contaminado”, dicha limitación de la visión paisajística se torna en una negación del futuro. Decimos negación del futuro, porque entendemos, y Aguirre también lo entiende así, que el paisaje está ligado a un tiempo ya que representa el lugar en un tiempo particular. Así, el encerramiento implica la existencia de un paisaje que no ha cambiado con el tiempo, una edad de oro foral, ahistórica, que en su parálisis temporal ambiciona perpetuar el pasado foral hasta la eternidad. Si antes nos referíamos al tiempo, analizamos ahora el espacio ligado al tiempo: la negación del futuro vendría de la mano de la negación del deseo de un paisaje-otro, que no fuera la arcadía rural del caserío Zabaleta en *Garoa*. Si el paisaje está ligado al tiempo, y no se puede desear otro paisaje, en la visión de mundo de Aguirre no hay posibilidad de otro tiempo que no sea la perpetuación del pasado; ergo no hay posibilidad de futuro. Y esa

¹⁰¹ “Ardurabagekeritxu bat, ustekida geiegia.” (1999, p.93).

¹⁰² “deadarka, zarataka ta arrokerizko berbak alkarri esanaz urten genduan ur-zelaira, ta ñori etxakon gogoratu Antiguako Amari beti esaten jakon Agur edo *Salbea* esatea” (1999, p.92).

imposibilidad de futuro también afecta al paisaje propio, ya que si el pasado ha de perpetuarse y la representación del paisaje está ligada al tiempo, Aguirre rechaza la posibilidad de un futuro para el paisaje propio, el paisaje vasco ha de permanecer inalterado.

5.7. LA NATURALIZACIÓN DE UN PAISAJE CULTURAL Y ECONÓMICO.

Hemos mencionado la creación del paisaje nacional mediante la diferenciación, bien mediante la definición del límite, bien mediante la constatación de las diferencias entre el paisaje propio y el ajeno. Pero no hemos examinado cómo el modelo de paisaje de Domingo Aguirre sienta las bases de lo que el nacionalismo convertirá en paisaje nacional, partiendo de sus dos novelas más conocidas, *Kresala* y *Garoa*, y en base a las estampas de pueblo costero y el de pueblo de montaña.

Joan Nogué hace un análisis del proceso de creación de paisajes simbólicos nacionales partiendo del concepto de paisaje cultural¹⁰³. Según Nogué, aquellos paisajes que “evocan un marcado sentimiento de pertenencia a una colectividad determinada” (1998, p.68) pueden constituirse, proceso cultural mediante, en un paisaje simbólico nacional. Lugares y paisajes que, de acuerdo con Nogué, pueden convertirse en receptáculo del pasado nacional en el presente (1998, p.73)¹⁰⁴.

Brinckerhoff Jackson define el concepto de paisaje cultural del siguiente modo: “una composición de espacios hechos o modificados por el hombre que sirvan de infraestructura o *bagaje* para nuestra existencia colectiva...lo que pone de relieve no sólo nuestra identidad y presencia, sino también nuestra historia” (2010, p.39). Si el paisaje puede servir como símbolo de la nación, como representación a modo de

¹⁰³ “El paisaje es, en realidad, la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado”(1998, p.68).

¹⁰⁴“El territorio nacional... Se convierte en en el territorio ‘histórico’, único, distintivo, con una identidad ligada a la memoria y una memoria encadenada a la tierra. La historia nacionaliza un trozo de tierra e imbuye de contenido mítico y de sentimientos sagrados a sus elementos geográficos más característicos. El territorio se convierte así en el receptáculo de una conciencia compartida colectivamente. Es la tierra-madre, la *homeland* en lengua inglesa y la *heimat* en alemán” (1998, p.74).

palimpsesto del territorio y de la comunidad que habita en ese territorio, de igual modo el paisaje puede estar imbuído de elementos que reflejen la cultura y la economía de la comunidad que habita ese territorio. Como hemos visto en Domingo Aguirre, su percepción nacional se encuentra en un estadio proto-nacionalista, de ahí que sea más conveniente optar por el concepto “identidad territorial” para catalogar su pensamiento y su proyecto paisajístico. Porque el proyecto cultural y económico de Domingo Aguirre está más definido que su ideario nacional.

Al igual que en la representación estética del paisaje hay una tradición cultural de la que Domingo Aguirre bebe, no podemos dejar de mirar a los mismos antecedentes para descubrir que los rasgos culturales que Aguirre proyecta en su paisaje nacional ya han sido alabados por autores románticos, en clara celebración del *Volkgeist* vasco. Así Humboldt se refiere de este modo a la tierra del País Vasco:

Las provincias vascongadas merecen quizás designarse entre todas las provincias españolas como las más cuidadosamente cultivadas. Guipúzcoa es en verdad para el cultivo más cómoda que la más áspera y montañosa Vizcaya; pero el suelo no es con todo, tan fructífero. (...) Sin la diligencia y la increíble laboriosidad de la gente del campo sería imposible que este pequeño país alimentase a tan grande cantidad de habitantes. (citado en Michel y Gil, 2013, p.263)

Más tarde, Agustín Chaho hará lo propio al representar la misma idea sobre la laboriosidad del campesinado vasco en el prólogo de su obra *Viaje a Navarra durante la insurrección de los Vascos* de 1835: "Las provincias vascas deben a la libertad su espléndida y numerosa población y los ricos cultivos que cubren su suelo de natural ingrato" (1976, p.29). La cooperación entre iguales es una de las cualidades más repetidas en la narrativa de Aguirre, tanto en sus paisajes de mar como de montaña se repite la camaradería y el acto altruista. Lo deja claro en su discurso de Cestona en 1898, primero al repetir la idea de una tierra dura para la labranza¹⁰⁵ y, después, al hablar de la colaboración entre el campesinado vasco:

¹⁰⁵ “Yo os he contemplado también a vosotros, los que vivís de la labranza, y de quienes hoy trato con mas particularidad, luchando con una tierra árida, ingrata y semi-esteril, labrándola aun en los puntos más escabrosos y duros, fecundizándola con el sudor de vuestra frente entre riscos que causan terror, para conseguir el frugal sustento que han menester vuestras familias; y os he visto siempre, sin que tengáis una queja por vuestra suerte” (1898, p.52)

Por eso el euskaro mira con caridad y ayuda... a todos los compañeros de vecindad que están necesitados de aquella ayuda, ya porque los ha visitado una dolencia restándoles brazos para el trabajo, ya porque en la casa inmediata son pocos los hombres y mucha la faena, en épocas de siembra y recolección principalmente. Todos conocéis lo que aquí llamamos labor de vecinos, *auzo-lana*, una forma original y muy adecuada de ejercer la caridad; todos os habéis entregado a ella alegremente y con entera voluntad... Eso es, h. m., vivir conforme al Santo Evangelio, eso es dar al prójimo el amor que se le debe, eso es cumplir bien la ley de Cristo, eso es vivir bajo la Cruz, eso es ser verdaderamente *euskaldun*. Y como consecuencia de esta mutua ayuda que aquí se prestan las gentes y por lo equitativamente que están repartidas las tierras, así como por el cuidado que los beneméritos administradores de nuestros pueblos y de nuestras provincias han puesto en crear y sostener cuidadosamente establecimientos de beneficencia... no se ven en nuestro suelo tantos menesterosos y mendigos como en el resto de España. (1898, pp.54-55)

En la cita el *auzo-lana* (que puede ser traducido literalmente como “labor de vecindad”), es la laboriosidad a la que hace referencia Humboldt cuando describe al campesinado vasco, es lo que permite que “el suelo de natural ingrato” que menciona Chaho sea fructífero. En este proceso que cubre el siglo XIX y aúna la visión de tres autores, vemos cómo se ha incluido en el paisaje lo que es un elemento natural –el suelo ingrato– y un elemento cultural –*auzo-lana*–. Se subraya la cultura de la colaboración del campesinado vasco en el paisaje rural vasco, que describe Aguirre como la solución para poder obtener beneficio de una tierra que se describe poco apta para la labranza. Presentar la cultura de la colaboración para hacer frente al suelo ingrato supone naturalizar la costumbre cultural, hacerla parte inherente del paisaje –al mismo tiempo que el autor afirma que esa colaboración es también parte de la identidad vasca–. Con el concepto de naturalización nos referimos a este proceso, ya que se imbuje al paisaje de elementos culturales o identitarios, haciéndolos pasar por naturales en tanto que son tan ancestrales como la tierra que forma el paisaje.

En ese sentido, es necesario retomar el trabajo de Sebastián Garcia sobre Domingo Aguirre, porque identifica la recién nombrada colaboración entre el campesinado vasco como uno de los elementos que forman parte del anhelo de Domingo Aguirre de volver a una edad dorada, anhelo que, por supuesto, proyecta sobre el paisaje. También afirma que para Domingo Aguirre la historia se entiende no

como proceso dialéctico desde un paraíso originario a uno utópico, sino como esfuerzo por preservar el paraíso inicial inalterado (1993, p.220). También recalcamos que la vuelta a la edad dorada es un planteamiento recurrente en las obras sobre la naturaleza y que trata del estado de lo rural en relación a los cambios en la historia. Raymond Williams en su *The Country and the City* (1973) hace una retrospectiva para señalar la constante de la vuelta a una edad dorada en las obras pastorales o en la literatura rural, para concluir que la nostalgia es universal y que el pasado sirve frecuentemente como crítica a la transformación que el presente supone. Raymond Williams también afirma que el significado de la vuelta a la edad dorada adquiere mayor peso si se pone en contexto y se examina en relación con las condiciones que rodean a la escritura de esta obra literaria (1973, p.75). Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Cuáles son los condicionantes que motivan a Domingo Aguirre a plantear esa vuelta a la edad dorada?

Mikel Lorenzo Arza señala que la literatura fuerista planteaba la continuidad de la comunidad en relación con la continuidad de las instituciones forales (2014, p.37). También se ha citado a Ur Apalategi y su descripción de la literatura de Aguirre como una reacción a los cambios que el estado liberal trajo consigo a finales del siglo XIX (2013). Sebastián Gartzia habla de que los paisajes de Aguirre son intentos de mostrar “cuadros y personajes como exclusivos y paradigmáticos cuando, en realidad no son más que reminiscencias nostálgicas” (1993, p.216). En efecto, la literatura fuerista en la que Domingo Aguirre se enmarca, trata la recuperación y la idealización del sistema foral como una vuelta a la edad dorada. Una edad dorada en tanto que para principios del siglo XX, para cuando Domingo Aguirre publicó su última novela, no existe, porque tanto el paisaje foral como la economía rural que idealiza Aguirre es historia. Lo advierte Jon Juaristi en *El linaje de Aitor* al hilo de una cita de Fermín Caballero, en su libro de 1866 *Fomento de la población rural* en la que precisamente se ensalza la vida rural: “No: en 1862 el País Vasco no era ya la Arcadia descrita por Fermín Caballero. Sin embargo, a pesar de los cambios acaecidos en veinte años, esta imagen continuaba imponiéndose sobre la realidad” (1984, p.24). Las razones que esgrime Jon Juaristi son, entre otras: la abolición de los fueros vascos en 1841, con el traslado de las aduanas hasta el mar y la inversión en hornos de segunda fusión que terminan con el mercado de la siderurgia tradicional además de abrir el mercado del País Vasco al nacional. En lo que se refiere exclusivamente al paisaje en *La transformación histórica del paisaje forestal en la Comunidad Autónoma de Euskadi* Mario Michel y Luis Gil

resumen de este modo lo que las guerras carlistas y la política desamortizadora supusieron: “En el ámbito exclusivamente de gestión forestal, la política desamortizadora del XIX fue especialmente nociva para la situación de los bosques” (2013, p.260). Ni esa Euskadi era tal, ni sus prados eran tan verdes.

Pasamos así a una segunda pregunta: ¿si esa edad dorada no existía cuando Aguirre escribió sus novelas, por qué representa así el paisaje vasco? Ann Bermingham, en su estudio de la pintura inglesa de paisajes rurales del siglo XIX, *Landscape and Ideology* (1987), da la clave para entender las razones que llevan a Domingo Aguirre a representar un paisaje que pivota en torno a la vuelta a la edad de oro. Escribe Bermingham que la coincidencia de la transformación social en el entorno rural ligada a una estética que idealiza el campo repite un patrón de pérdida real y recuperación imaginaria (1987, p.9). Y añade que precisamente cuando el entorno rural se estaba transformando de manera drástica fue cuando culturalmente era presentado como la imagen de lo estable y de lo ahistórico. Por supuesto, Bermingham trata de la pintura rústica y pintoresca del siglo XIX inglés, pero, y sin entrar en detalles, podríamos decir que lo mismo ocurre en la literatura fuerista. Juaristi afirma que la literatura fuerista y “la literatura histórico-legendaria vasca responde a la necesidad de reforzar la cohesión de una sociedad cuyas vinculaciones orgánicas han sufrido un considerable deterioro” (1984, p.17).

Bermingham escribe que la pintura rústica del siglo XIX en Inglaterra es una imagen ideológica en tanto que presenta una imagen ilusoria del paisaje, al mismo tiempo que alude a las condiciones que existen en ese paisaje (1987, p.3). Descubrir la farsa de la ilusión que opera sobre el paisaje exige interpretar la semiótica con la que opera la representación del paisaje e interpretar el silencio, o la ceguera ideológica, que la representación del paisaje asume como una posición propiamente ideológica (1987, p.3). En el caso de Aguirre, la máscara ilusoria, es ese empeño en la vuelta (y la perpetuación) a la edad dorada mientras asume, y lamenta, que el paisaje rural vasco está en plena transformación. El silencio ideológico está en la insistencia en la vuelta a la edad dorada y, aún más, en la forma en la que el autor presenta esta dinámica mediante un paisaje desideologizado, debido a que supone volver al modo de vida de los antepasados, volver a lo natural –en detrimento de lo industrial– y mantener unas tradiciones particulares. Un silencio que permite describir que la representación

paisajística de Domingo Aguirre –incluso obviando su carácter proto-nacional y excluyente respecto a Castilla y su fuerte defensa de la identidad vasca frente a la contaminación de la inmigración– es cien por cien ideológica en cuanto presenta un paisaje idealizado en base a una economía rural directamente ligada a la existencia de unas instituciones políticas –los fueros–. La pregunta que deriva de esta hipótesis no es otra que la siguiente: ¿Cómo presenta como natural, como parte del paisaje, una visión ideológica? Para dar respuesta a esta cuestión es necesario recordar que Berque menciona que para el nacimiento de un pensamiento del paisaje es necesaria una clase ociosa que contemple la naturaleza en lugar de trabajarla (2009, p.40). Raymond Williams parte de una idea similar cuando afirma que el país que trabaja es difícilmente un paisaje (1973, p.120), para seguir con un análisis que identifica al observador que separa las observaciones prácticas del país de las estéticas:

The point is not so much that he made this división. It is that he needed and was in a position to do it, and that this need and position are parts of a social history, in the separation of production and consumption. The self-conscious observer: the man who is not only looking at land but who is conscious that he is doing so, as an experience in itself, and who has prepared social models and analogies from elsewhere to support and justify the experience: this is the figure we need to seek not a kind of nature but a kind of man. (1973, p.121)

En el análisis que sigue proponemos encontrar al observador consciente en la literatura de Aguirre y examinar el modo en que las analogías que apuntalan su experiencia como observador se relacionan con la posesión de la tierra. La clave está en que el hombre o la mujer que admira el paisaje en las novelas de Aguirre es dueño de los medios de producción. El primer ejemplo, se encuentra en la primera novela de Domingo Aguirre, *Auñemendiko Lorea*, donde la noble vasca Riktrudis observa la tierra que heredará pero que no trabaja:

El día en que por la mañana estuvo con Amando, se encontraba Riktrudis sentada en el asiento junto al portal, mientras los trabajadores de otras casas daban de comer al ganado o se afanaban en otras tareas... Era después de cenar, el crepúsculo, la hora de la melancolía, y la joven mujer de la casa de Mendiola se llenó de melancolía mientras observaba los campos y los pastos frente a su casa. El sol se alejó de la tierra y la luz que dejó detrás de sí se marchó tras él, como van los niños detrás de su madre. La

gente que labraba los campos y los pastores se marcharon a casa. No se oía otra cosa que el klin-klon, klin klon de las ranas en los caseríos. (1983, p.75)¹⁰⁶

En el caso de Riktrudis, la melancolía parte de saberse enamorada de un franco, pero se representa en el atardecer y en la observación del campo que ella no trabaja. No es el único ejemplo de inversión sentimental del sujeto en el paisaje que puede encontrarse en la literatura de Domingo Aguirre, en su literatura es común la observación del paisaje por parte de un personaje principal que permite al narrador representar los sentimientos del personaje imbuyendo el paisaje de una serie de elementos que reflejan el estado en el que se encuentra el personaje. En *Kresala* encontramos otra inversión de la emoción del personaje en el paisaje, aún más romántica, cuando Anjel, el protagonista masculino, reflexiona sobre su mala suerte al haber marchado su amada, Mañasi, a Bilbao. Al contrario que Riktrudis, Anjel, además de ser el hijo del dueño de las embarcaciones y patrón de una de ellas, también sale a faenar con sus trabajadores. Pero la escena es la misma, el dueño ocioso que observa un paisaje mientras que el narrador prevé una escena donde el paisaje sirve como escenario en el que proyectar los sentimientos del observador:

Nuestro chico, antes del mediodía, habiendo dejado a sus amigos en el muelle, se fue junto al mar, sólo, a sacudirse las penas de su alma... La mar que ayer estaba tan calma se encontraba ahora crecida, viva, embarullada y espumosa en su inmensidad; el viento, como en los peores días de invierno, era fuerte, amenazante y sonoro; las gruesas nubes, negras y de apariencia terrible en su mayoría, se movían más rápido que nunca hacia Francia, como si las persiguiera alguien; los montes y acantilados de Guipúzcoa se encontraban cubiertos de niebla y bruma... Anjel, sentado en un banco y observando la lejanía se propuso mirar hacia sus adentros... A veces uno escruta mejor sus adentros cuando sus ojos miran hacia la lejanía... Con estos pensamientos Anjel se hizo una profunda herida en el corazón y, aún así, estuvo durante mucho tiempo sin levantarse de su asiento, ahondando en la herida del corazón... Como él mismo había dicho, se encontraba como la embarcación que la tormenta ha arrastrado hacia el mar:

¹⁰⁶“Goizean Aitagaz Amandogana izan zan egunean, baegoan Riktrudis atari ondoko jarrilekuan eserita, beste etxeakoak eleai jaten emoten ta beste arloetan ziarduen bitartean (...) Apal ondoa zan, illunabarra, damorrietarako ordua, ta Mendiolako etxeako andra gaztea damorritz betea gelditu zan, etxe aurreko zelai ta soloai begira. Eguzkia lurretik aldendu zan, eta bere atzetik itxi eban argitasun apurra bajoian bere ondoren, Amaren atzetik umeak joaten diran legez. Soloetan lanean arloturiko jenteak eta mendietako artzaiñak etxeratu ziran. Basarietako ugasioen *klin-klon*, *klin-klon*-a baiño beste zaratarik etzan entzuten” (1983, p.75).

antes de la tormenta tenía la libertad de ir a dónde le placía, ahora no, ahora solamente podría entrar en el puerto que lo permitiese. (1999, pp.142-143)¹⁰⁷

Por último, reproducimos aquí el siguiente extracto de *Garoa* por la similitud de la escena con el párrafo citado y correspondiente a *Auñemendiko Lorea*. La escena sitúa al pastor Joanes y a su nieta Malentxo, quién expresa a Joanes, el patriarca del caserío, su deseo de servir como monja:

...Joanes y Malentxo se hicieron grandes revelaciones y se dijeron aquello que más ocultaban en su interior.

La tarde era dulce, limpia, bella y estimulante, una tarde como para ponerle alas al corazón y abrirle al alma los amplios caminos hacia el cielo. El tibio y débil sol, habiendo dejado a la sombra la mayoría de las tierras, proyectaba sus últimos rayos sobre la cresta del monte, de soslayo; el dulce ambiente y el viento del atardecer, jugando sobre las hojas que recientemente habían brotado, meciendo la alta hierba, acariciaba las caras del abuelo y la nieta, suavemente, cual pluma angelical; los pequeños y alegres pajarillos, tarines, currucas, jilgueros, petirrojos, cansados del piar y del vuelo del día se encontraban entre los árboles y la maleza, guardando su pico bajo las plumas, cual flautista cuando guarda su instrumento en su zurrón; los feos y torpes murciélagos, en un vuelo alelado e indeciso, merodeaban aquí y allá en pos de caza, en busca de mosquitos e insectos; la primera estrella sobre el azul intenso del cielo despejado, hizo aparecer su tranquilizadora luz, como el brillante grano de oro y las ranas de los pozos, klin-klon, klin-klon, comenzaron a emitir el perpetuo y monótono sonido nocturno de los caseríos. (2013, p.223)¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Gure mutillau, eguardi aurretxoan, bere lagunak nasa gaiñean itxita, itxas aurrera joan zan, bakar bakarrik, bere arimako samiñak astindutera... Aurreragoko egunean ain bare gelditu zan itxasoa guztiz egoan arro, bere zabaltasun danean kizkur, bizi ta apartsu; aizea, neguko egunik txarretakoaren antzera, gogor, zematzaille ta soiñulari; odei moltso lodiak, baltzak geienak eta itxura itzalekoak, iñoizkorik azkarren joiazan Franzia alderontz, norbait atzetik jarraika baleue legez; Gipuzkoako mendi ta arkaitzak laiño ta bisuts azpian estaldurik egozan... Anjel, ezerleko batean urriñera begira jarrita, bere barrualdea zearo ikusteko asmoetan gelditu zan... Begiak urriñera begira dagozala askozaz obeto ikusten da batzuetan norbere barrua... Anjelek, gogamenokaz, zauri sakona egiten eban bere biotzaren erdian, ta alan ta guztiz be luzaroan egon zan jarrilekutik jagi barik, biotzeko zauriari geiago ta geiago ikutuka... Mutillorren esakeran, ekatxak itxasoaren erdian sartu daroan txalopa baten irudira egoan bera: ekatxak urten baño len, edozein tokitara joateko eskubidea baeukan; orain ez, orain al zan portura sartu bearko” (1999, pp.142-143).

¹⁰⁸ “...Joanesek eta Malentxok agerpen handiak egin eta esatekorik ezkutueneak esan zizkioten alkarri. Arratsaldea zan halakoa, ezti, garbi, eder eta esnagarria, bihotzean hegoak ipini eta animari zerurainoko bide zabalak irekierazteko arratsaldea. Eguzki epel indargetua, lurrik gehieneak kerizean utzirik, azkenengo argiorratzak mendi gandorrari sartzen zegoan, zeharka-xortaka; egurats emea, iluntzeko

En los tres casos, los sentimientos de los personajes se exteriorizan en el paisaje de modo más que estereotípico: el atardecer equivale a la melancolía y la tormenta equivale a la pena y al dolor. Es el tiempo del día junto a la observación del paisaje o el entorno, en el caso del pasaje en *Garoa*, lo que permite una revelación de los sentimientos. No faltan alusiones a los trabajadores o a los medios que se emplean en las respectivas economías, pero en los tres casos, se cumple la máxima del observador que no trabaja mientras observa.

La última cita merece una reflexión debido a que al contrario de las dos anteriores describe la vida animal y aquello que rodea al caserío, esto es, hay una descripción del lugar, pero no hay una descripción del paisaje en un sentido más amplio, más horizontal –como es el caso de la primera cita que pertenece a *Auñemendiko Lorea*–. Tampoco se dice explícitamente que los personajes que se encuentran en ese lugar, Joanes y su nieta Malentxo, están observando el paisaje. Sin embargo, se puede afirmar que el narrador expresa estas cuestiones de manera indirecta. Se menciona a los personajes y se describen, acto seguido, los alrededores y lo que ocurre en torno al caserío, lo que indica al lector que estos personajes se encuentran en el portal del caserío. Por tanto, se deduce que el narrador los sitúa en un lugar análogo al lugar desde donde Riktrudis observa en la escena citada que corresponde a *Auñemendiko Lorea*: en el portal y con la mirada hacia el paisaje, cosa deducible teniendo en cuenta que el narrador menciona que el viento acaricia la cara de ambos y los elementos que configuran la escena son elementos cercanos en la distancia, como la hierba o las hojas, o lejanos en la distancia como los rayos del sol y la estrella que despunta en el cielo. En definitiva, los referentes de la descripción están situados más allá del recinto del portal del caserío, de ahí que entendemos que los personajes se encuentran orientados, mediante la vista, hacia el paisaje. No sería aventurado afirmarlo, puesto que ambas escenas, la de *Garoa* y *Auñemendiko Lorea* son exactamente iguales en sus descripciones de la vida animal que rodea a caserío. Además, el autor incluye en escenas similares de ambas novelas la onomatopeya

haizetxoa, hosto berrietan jolas eginaz, belar luzeak zabalunduaz, aiton-iloben arpegiak igorzten ari ziran, bigun-bigun; aingeru lumaz bezala; txori xehe alaiak, tarin, burubeltz, karnaba, txantxangorriak, egun guztiko ibilera et txio jotzez nekaturik, sasi-zuhaizti barruan zeuden, lumapean mokoia gordeta, tuntun jotzaileak bere txistua zorroan gordetzen duan irudira; saguzar itsusi baldarrak, eznaiz-banaizko hega txepeletan, batera ea bestera zebiltzan ehiztari, eltxo eta zomorro bila; lehenbiziko izar gozoak, oskarbi urdin sakonean, agertu zuan bere argi atsegina, urre ale biziaren gisa, eta osinetako igeltxoak, klin-klon, klin-klon, hasi zuten baserrietako gau soinu berdin eta iraunkorra" (2013, p.223).

("klin-klon, klin-klon"), habiendo una distancia de entre ocho y trece años entre la publicación de ambas (recordemos que si bien *Auñemendiko Lorea* se publica en 1898, *Garoa* se publica entre 1907 y 1912).

Otro punto a matizar es la ausencia de una mención a los trabajadores que labran la tierra mientras los dueños del caserío (Malentxo y Joanes) se limitan a observar. Sabemos que Joanes y Malentxo se encuentran ociosos, mirando hacia el horizonte o al paisaje. Pero en páginas anteriores el narrador nos revela que mientras Malentxo y Joanes están en el portal tenemos a Jose, el criado de la casa, alimentando al ganado (2013, p.216). Vemos por tanto, los elementos que están presentes en los textos en *Kresala* y *Auñemendiko Lorea*, el propietario ocioso que mira al paisaje mientras otra persona trabaja para él.

La apreciación estética del paisaje que realiza el narrador y en la que se inscribe la introspección sentimental de los personajes está ligada al factor económico de posesión de medios de producción. El hombre que Williams nos pide buscar, se representa en las novelas de Domingo Aguirre como un pequeño propietario rural, y el paisaje se representa desde su perspectiva, por tanto, su perspectiva es paisaje. Esa unión de elementos (paisaje y perspectiva del propietario) nos hace recordar el análisis de Ann Bermingham cuando habla de los cuadros que representan a la sociedad burguesa en sus propiedades rústicas y de cómo la cultura burguesa se hace sinónimo de naturaleza y la naturaleza de cultura burguesa en un proceso de naturalización del signo:

Thus nature signifies class while class signifies a universal, classless nature. Nature in the outdoor conversation piece is made to say bourgeois culture. But bourgeois culture is also made to say nature. This implicit derivation of social convention, practice, and attitudes from the natural structure of the world is what I shall be calling the *naturalization of the sign*. (1987, p.15)

Salvando las distancias, existen muchos tipos de descripciones en clave pintoresca de los individuos que copan los libros de Aguirre. Hay ejemplos de esto en las escenas que describen a los propietarios observando el paisaje frente a su caserío al atardecer, puesto que la relación de esta acción, la de la observación ociosa, con elementos propios de la vida natural (los pajaros o el el atardecer), dota a la escena de

un halo de naturalidad. Y en este proceso de naturalización el elemento más peculiar, y al mismo tiempo más revelador debido a su repetición en dos novelas separadas por al menos nueve años, es el de la onomatopeya relativa al sonido de las ranas que el narrador describe así: "perpetuo y monótono sonido nocturno de los caseríos" (2013, p.223). El narrador imbuye atemporalidad en la escena, poniendo en relación la vida biológica (lo natural) que rodea al caserío, el tiempo (el atardecer) e incluso llega a explicitarlo utilizando la palabra "perpetuo". Podemos resumirlo así: ligar la observación ociosa del propietario con elementos naturales y atemporales es el modo que Aguirre utiliza para naturalizar la posesión de los medios de producción.

Es más, al hilo de la naturalización de la cultura del propietario traemos aquí un pasaje de *Garoa* donde la riqueza del dueño del caserío se menciona y se naturaliza mediante un proceso de rechazo a la cultura burguesa y la defensa del modo de vida "natural":

Pese a ser ricos, los campesinos son, simples campesinos de caserío. No pueden vivir cómodos en un pueblo. Los de abajo, altivos, orgullosos... fracasan en su intento de aparentar ser la mujer de un caballero ¡Ridículos! Hay otro tipo de vida más arriba de los pueblos: verdadera libertad, la superioridad de la verdad, mejor luz y mejor aire y, sobre todo, olor a helecho y flor de monte. (2013, p.283)¹⁰⁹

La sencillez con la que el propietario rural asume la riqueza equivale a la simplicidad y a la riqueza natural; lo burgués es antinatural. Lo que Domingo Aguirre consigue es reproducir en su representación del paisaje un sistema económico donde el individuo es un pequeño propietario, dueño de unos medios de producción y con trabajadores a su cargo, mediante su inscripción como cosa natural en el paisaje. No es la primera vez que esa idea respecto a los vascos se plasma por escrito, el mismo Wilhelm von Humboldt escribe lo siguiente en 1801: "Sin mezclarse con ninguno de sus vecinos, han permanecido en un estado de sencillez de costumbres primitivas a despecho de todos los progresos del lujo y del refinamiento que les rodean, y han

¹⁰⁹ "Aberastuak egon arren, nekazariak dira, txito nekazari eta baserritarrak. Ezin daitezke uri barruan ondo bizi. Behean behekoak, handikerietan, harrotasunean, inoren ondamuz, jantxi pitxiz, gorontz estuz, oinetako medarrez esiturik, zaldun-andre itxurak ezin eginda. Barregarriak! Beste bizikera bat daukate uri gainean: benetako askatasuna, egiatzko nagusitza, haize eta argi hobea, eta batez ere garo eta mendi-lore usaina" (2013, p.283).

conservado siempre la peculiaridad de su carácter nacional" (citado en Michel y Gil, 2013, p.377).

Como en *Kresala y Auñemendiko lorea en Garoa*, hay varios pasajes desde la perspectiva del observador que menciona Williams. En uno de ellos es Jose, el criado del caserío de Zabaleta, quien observa la naturaleza en felicidad, una naturaleza que en este caso supone unos medios de producción particulares, a saber: el rebaño de ovejas y las tierras comunales donde ese rebaño pasta junto a otros rebaños de la localidad. Bien es cierto que Jose, en calidad de criado, no es dueño de los medios de producción (del rebaño), –aunque hay que añadir que será adoptado por la familia de Zabaleta mediante el casamiento con una heredera, Paula–. El pasaje de Jose sirve como una legitimación del modelo de producción fuerista, de las tierras comunales y –en cuanto a su defensa de la libertad del pastor– de una economía rural cuya producción pivota en torno a la necesidad de la comunidad rural y no del mercado o de la metrópoli liberal. No en vano, a medida que avanza la descripción la focalización cambia de Jose a todos los pastores.

Para el pastor de la montaña es gratificante ver cómo se alza el sol de verano. Es él quien ve primero, mientras sus faldas están dormidas y cubiertas de niebla, las cumbres que embellece el sol... Durante todo el tiempo que el sol permanece allá arriba el pastor de la montaña está tranquilo. Es él, el pastor quien es dueño de sí mismo; vive más tranquilo y libre que los habitantes de grandes ciudades; impone las leyes que considera convenientes a su rebaño; en donde le place encuentra una cama de flores, en donde le place una mesa de hierba mullida, cuando le parece se tumba y cuando le apetece se levanta; estando cómodamente a la sombra cuida de sus posesiones; de una pedrada enseña al ganado la ley y si es soñador sueña y si es vago estará medio dormido, si es trabajador hará punto de cruz, pasa de modo muy placido los ratos libres. (2013, p.134)¹¹⁰

¹¹⁰“Pozgarria da, egiaz, udako eguzkiaren jaikiera mendietako artzainarentzat. Berak ikusten ditu lehenbizi, behealdeak lainoz estalirik eta lotan dauden bitartean, eguzkiak edertzen dituan gailur irmoak(...) Manaz betea da, eguzkia goietan dabilen bitarte guztia, mendietako artzainarentzat. Bera da, artzaina da benetan bere buruaren jabe; uritar handikiak baino askosaz lasai eta askatuago dabil; opa dituan arauak jartzen dizkio bere artaldeari; nahi duan tokian bilatzen ditu lorezko ohea, nahi duan lekuan belar bigunezko mahaia; deritzonean etzin daiteke eta gogoa datorkionean jaiki; kerizpean zabal-zabal dagoala zaintzen ditu bere ondasunak; harrikada batez erakusten dio eleari legea eta ameslaria bada amesetan, nagia bada erdi lotan, langilea bada galtzerdiari ekinaz, oso epero igarotzen zaizkio berebiziko aztiune luze-luzeak” (2013, p.134).

La literatura de Domingo Aguirre trata de recuperar en su visión paisajística esa arcadia rural que legitima los fueros. Como señala Jon Juaristi respecto a la literatura fuerista: “Los fueros... adquieren así, en el plano ideológico, el carácter de una mediación mítica: se presentan como la instancia que hace posible armonizar lo natural y lo cultural” (1984, p.34). Los fueros son garantes de las tierras comunales en la que Domingo Aguirre identifica como “natural”, cuando habla de la libertad sin ataduras de la que goza el pastor. Es una defensa que se repite en su “Discurso de Cestona”:

En esas verdes montañas abiertas para toda planta, se han solido ver pastar todos los ganados del *Euskal-erri* sin una valla, sin un coto que impidiera el paso al ladrón, sin un pastor que vigilara la hacienda trabajosamente conseguida, porque... aquella hacienda tenía un guardián que con ojo avizor la cuidaba desde el cielo. (1898, p.56)

Siguiendo el camino marcado por Jon Juaristi, vemos que los fueros son al mismo tiempo garantes de un estado natural casi edénico –como ocurre en el caso de Jose y las tierras comunales– como lo son de un mercado rural que se regula a sí mismo y es su propio centro. Así, la libertad de Jose (“él, el pastor quien es dueño de sí mismo; vive más tranquilo y libre que los habitantes de grandes ciudades; impone las leyes que considera convenientes a su rebaño” (2013, p.134)) puede ser leída como la libertad de producir en relación a las necesidades de la población rural y de no depender de las necesidades del mercado industrial de la metrópoli. Es una idea que se repite en las novelas de Domingo Aguirre. La autosuficiencia de la economía rural suscita variadas reflexiones como en el capítulo “Bedar Txarrak” [Malas hierbas] de *Kresala* donde el dueño de la fábrica de envasado de pescado, junto a otros personajes del pueblo como el vendedor de tela, el alguacil o el indiano, es criticado y condenado moralmente por ser castellano hablante y un burgués ocioso; más tarde será criticado por su falta de empatía con los marineros que le venden pescado al no reconocer el esfuerzo que cuesta obtener la pesca (1999, p.136). Hay más casos, Juan Andrés, el hermano que en *Garoa* deja el caserío de Zabaleta para irse a trabajar a Burgos termina como comerciante en Santiago, huelga decir que el autor le reserva un final amargo, ruina y enfermedad mediante; si el abandonar el territorio nacional suponía contaminación para el indiano, no es menos la contaminación derivada del abandono del modo de vida rural a favor del comercio.

5.8. LOS PERSONAJES FEMENINOS A LA LUZ DE LO PINTORESCO Y LA MIRADA CRISTIANA.

Con respecto a los personajes femeninos, Aguirre se mantiene en el marco de la “naturalización del gesto” que menciona Ann Bermingham, por el cual las costumbres rurales, cristianas y la cultura se imbuyen de una justificación natural: inscritas en el paisaje y en la historia, y, por tanto, en los personajes bien considerados por el narrador. Comenzaremos esta sección del análisis por personajes que podríamos considerar elementos del paisaje por la forma caricaturesca en la que son representados. En un giro que aún la condena al comercio con la ideología que se alinea con *establishment* rural, Aguirre clasifica en *Kresala* a las vendedoras de pescado que comercian en el pueblo ficticio de Arranondo:

Las mujeres de los dueños de las embarcaciones: mujeres silenciosas y bondadosas en su mayoría; las que venden en las calles el pescado que han traído las embarcaciones y que no puede conservarse por mucho tiempo; y las que compran todo tipo de pescado a terceros y lo llevan a venderlo a los pueblos vecinos. (1999, p.74)¹¹¹

Estas mujeres, que comercian con el pescado forman parte de la comunidad de Arranondo, pero Aguirre las sitúa por su forma de ganarse la vida en el último escalafón social, lo hace con una caricaturización de este tipo de vendedoras que recuerda a *Sotileza* de Jose María de Pereda (1885). Contrasta con la descripción que reciben las mujeres de los dueños de las embarcaciones: silenciosas y bondadosas. E incluso entre las mujeres del pueblo existen las jerarquías en función de la adhesión a la comunidad. Comparemos el devenir de Antoni y Mañasi, dos de las pretendientes de Anjel, el protagonista de *Kresala*:

Nuestra maestra? Un angel que descendió de los cielos, más dulce que la miel, de un gran corazón, que se debe a su casa y a la iglesia. Su marido, sus hijos, su casa y su iglesia: aquella no tiene nada más, a menos que se trate de ayudar a algún necesitado. Todo el pueblo quiere a esa mujer (...) Tramana también dice que no ha nacido mujer

¹¹¹ “Txalopa jaubeen emazteak, emakume ixil ta onak geienetan; potintxuak dakarren arrain txikia, erre edo egosi barik luzaroan euki ezin dan arraiña, errian bertan kalerik kale saldu oi daroenak; eta besteai erosita auzoetako errietara al dan arrai mueta guztia eroaten dabenak” (1999, p.74).

que se compare a Mañasi... Mirala dónde está, Mañasi, bajo el arco de la iglesia... Hoy no ha dormido mucho. Durante toda la noche se ha empleado junto a nuestra Josepa y otras amigas en limpiar las calles, los arcos y los altares. Las alfombras, manteles, floreros y cualquier cosa de adorno que posea en casa la ha sacado hoy a la calle (...) Nadie diría que es mujer de un pescador, ya que sin creerlo ella, se asemeja más a una reina. Pero no, no me expreso bien: su blanca y suave tez, cubierta por un velo parece una imagen de nuestra iglesia. (1999, p.194)¹¹²

Además de las características que Aguirre describe nosotros resaltaremos tres. En primer lugar, su sencillez y su aportación a la economía rural mediante el cuidado de los hijos, de su marido y mediante su fe; dicho de otro modo: su belleza y bondad que responden a causas naturales o naturalizadas, como son las mencionadas anteriormente, frente a lo artificioso de la belleza burguesa. En segundo lugar, su contribución al afianzamiento de la economía rural mediante acciones paliativas como son la caridad o la contribución a los ritos populares que marcan los tiempos (y las jerarquías en tanto que suponen una fuente de prestigio a ojos del narrador) de la comunidad. Este elemento adquiere una relevancia más allá del valor que el narrador le otorga, y, en especial, si lo leemos a la luz que aporta Ann Bermingham en su análisis de las políticas de lo pintoresco en un contexto de un cambio profundo en la economía rural. Al fin y al cabo, el paternalismo de Aguirre en su texto, plasmado en lo voluntariosa y piadosa que es Mañasi, puede relacionarse con una actitud de alivio del pobre en una economía rural que empieza a mostrar cierto desgaste ante la pujanza de lo industrial y la supresión del proteccionismo con respecto al mercado doméstico (1984, p.35). En un nivel estético podemos identificar la necesidad de describir a Mañasi como caritativa como el resultado estético de la inclusión de lo viejo y lo pauperizado, elementos de lo pintoresco, por medio del necesitado al que Mañasi está dispuesta a ayudar. Dicho de otro modo, el celebrar la caridad de Mañasi no sólo es un reflejo del paternalismo agrario de Aguirre, sino una consecuencia directa, un elemento de un repertorio estético que resulta insalvable cuando Aguirre opta por lo pintoresco,

¹¹² “Gure maestra? Zerutik jatsitako aingerua, ezta baino eztiagoa, biotz andikoa, ongillea, etxeak ta elizkoia. Bere senarra, bere umeak, bere etxea ta bere elizea: arek ez dauka beste gauzarik, beartsuren bati laguntzea espada. Erri guztiak gura deutsa (...) Tramanak be Mañasi lango emakumerik ez dala jaio diño ta... Ara non dagoan bera, Mañasi, eliz ondoko makoaren azpian... Gaur ez dau orrek lo andirik egin. Gau guztian ibilli da geure Josepa ta beste lagun batzukaz, kaleak, makoak eta elizmaiak jazten. Etxean daukazan oiñazpiko, oestalki, lorontzi ta gaiñerontzeko gauza onak kanpoan ditu gaur. (...) Inork ez eukean esango arrantzale baten andrea zanik, bada berak uste barik, erregin apal baten itxurea eukan. Baiña ez, ez dinot ondo: aren arpegi zuri lenak, burutik berako oial me sengleagaz inguraturik gure elizetako irudi on bat zirudian” (1999, p.194).

por la naturalización de las formas de vida tradicionales en el paisaje y su representación mediante los elementos del paisaje que se consideran sencillos, anti-burgueses y rurales.

En tercer lugar, hay en la cita una comparación con la Virgen, sustentada por la situación del personaje bajo el arco de la iglesia, sus características, y para terminar, su parecido físico con una “imagen propia de nuestra iglesia”. Evidentemente, hablamos de una canonización de Mañasi y una representación que la asemeja a la Virgen. No es la única comparación entre personaje femenino y la virgen que realiza Aguirre, en su literatura existen otros casos, por ejemplo el de Riktrudis en *Auñemendiko Lorea*:

La joven muchacha tenía una cara que se parecía a la redonda, dulce y suave tez de los ángeles; un hermoso cabello castaño, rizado con mimo en la frente y en las sienes, y unos ojos negros! Su dulzor superaba a las flores más dulces del monte Mondarrain, más bellos que la luz del alba; más puros que las cristalinas aguas del riachuelo de las Lamias, más inocentes que los de un recién nacido. (1986, pp.26-27)¹¹³

Del mismo modo se describe a Malentxo en *Garoa*: “¡Angelito! ¡Qué niña más maravillosa! ¡Nuestra luna! ¡Sí, tú eres nuestra luna, nuestra luna llena resplandeciente!” (2003, p.48)¹¹⁴. Se repiten las referencias al imaginario cristiano y la relación del personaje femenino con la pureza y la blancura de la tez en forma de comparación con la luz de la luna. Los finales de ambas, Malentxo y Riktrudis, se asemejan. Malentxo ingresa en un convento de clausura, obteniendo un final para su arco narrativo que la acoge si no en el cielo, en el convento:

Malentxo era lo que deseaban, poseía la pureza y la prudencia que su modo de vida demandaba, amante de Dios, muy de los suyos. Oh, qué recibimiento le harían!

¹¹³“Neskatilla gazteak zeruko aingeruen antzeko arpegi biribil gozo leuna eban; gaztaiña margoko ule ugari eder, kopeta aldean ta belarrondoetan, berez, egokitasun andiagaz kiskurtua, ta begi baltz batzuk bai! Eztitsuagoak ziran Mondarrain mendiko lorarik eztitsuenak baiño; ederragoak goizeko izarraren argitasun biguna baiño; garbiagoak Lamiñ-errekako ur garbi leiarrak baiño, erruezoak umetxo jaio barri batenak baiño” (1986, pp.26-27).

¹¹⁴“Aingerutxo! aur zoragarria! gure illargia! Bai, illargia zera zu, illargi bete argitsua!” (2003, p.84).

Cuántas hermanas hallaría de brazos abiertos! Hermanas y también una Madre, una mujer sabia, misericordiosa, creyente. (2003, p.58)¹¹⁵

En cuanto al personaje de *Auñemendiko Lorea*, el autor describe como Riktrudis fue canonizada y que si bien en el País Vasco se su nombre, en Francia y en Bélgica no fue así (1986, p.171)¹¹⁶.

Por el contrario, en el marco de análisis de la naturalización del gesto, encontramos a Antoni, que si bien no es burguesa sino hija de pescadores, su comportamiento tiende hacia la vanidad, hacia la individualidad que la separa de la comunidad. El narrador sitúa a Antoni como una pretendiente de Anjel y no sólo se la describe como superficial, sino que se revela su materialismo, en contraposición con la humildad, pobreza y fe de Mañasi. Curiosamente, incluso cuando Antoni ha de ser presentada ante Anjel bajo una luz positiva –debido a que ambas familias quieren que Antoni y Anjel contraigan matrimonio– Aguirre no deja de reiterar el materialismo de Antoni:

Es extraordinaria esa Antoni, muy laboriosa, que con cada cosa sabe hacer una y media y además es rica. A saber, la madre de Antoni trajo doscientos ducados de oro del caserío Artola, pues había más oro por aquel entonces del que hay ahora. Su padre ha conocido buenas temporadas de atún, con las dos grandes embarcaciones que tiene ha ganado tanto dinero como ha querido durante unos años. Tampoco poseen una casa mediocre. Diría yo que no hay cuatro personas en el pueblo que tengan una casa mejor. La ropa blanca que tienen allí, sus bonitas alacenas, las sillas nuevas y los blancos colchones que descansan sobre sus camas de hierro son de admirar, hijito. Antoni aportará una buena dote a su boda. (1999, p.80)¹¹⁷

¹¹⁵“Malentxo beren gogo betekoa zan, beren bizitza bear zuan neskatxa zogi aratza, Jesusen maitale andia, oso beretarra. O, nolako arrera egingo zioten! Zenbat aizpatxo idoroko zituan besoak zabalik! Aizpatxoak eta Ama bat ere bai, andre argia, biotz bera, Jaungoikozkoa” (2003, p.258).

¹¹⁶La editora, Rosa María Atano, incluye en una nota al pie de página al final de *Auñemendiko Lorea*, una cita del volumen titulado *Historia general del Señorío de Bizcaya*: “No hay para qué tratar de otras cosas de esta memorable vascongada porque nos ocuparía demasiado. Sólo diremos que finó santamente su carrera mortal el año 687 a los 74 años de edad y 40 de prelatura (...) que al trascurrir los tiempos y por los muchos milagros obtenidos por su intercesión fue Santa Riktrudis popularísima en Francia y en Bélgica; que se edificaron muchas iglesias y capillas con su advocación y que, en no pocos lugares se celebró su festividad como de precepto riguroso, absteniéndose los fieles del trabajo servil” (1986, p.171).

¹¹⁷ “Berebizikoa dozu Antoni ori, guztiz langillea, makur bakotxagaz bat eta erdi egiten dakiana ta aberatsa gainera. Ea ba, Antoniren amak berreun dukat ekarri zituan Artolatik, urretan, orduan oin baiño

Anjel no se muestra tan convencido de las bondades de Antoni, se pronuncia así en una sentencia donde se ve la mano del sacerdote Aguirre: “creo que es orgullosa, demasiado superficial y estirada” (1999, p.109)¹¹⁸. Nótese el uso de “estirada” (“lerdenegia” en el original) como un adjetivo en una descripción negativa. Al saber Antoni de las noticias de su posible boda el narrador no deja pasar la oportunidad de resaltar su superficialidad:

Antoni estaba loca de felicidad. Ella no era una mujer que fuera a derretirse de amor, del mismo modo que se iba a casar con Anjel se podría casar con cualquier otro, si fuese más que Anjel seguramente lo haría con ese otro, pero, en Arranondo, Anjel era considerado el chico más guapo y rico, todas las chicas decían de Anjel que era el mejor y por eso se alegraba Antoni, porque lo mejor era para ella. Todas las amigas del pueblo la mirarían con envidia: ese era el único deseo de Antoni. (1999, p.108)¹¹⁹

Podemos destacar el hecho de que Antoni, por mucho que sus metas sean consideradas de dudosa moralidad, es una mujer a la que Aguirre dota de deseo, de ambición personal, y es precisamente eso lo que, en su caso (y probablemente debido a que no canaliza su deseo desde la fe y el servicio a la comunidad, algo que sí hace Mañasi), la categoriza como alguien que en su individualidad se sitúa fuera de la comunidad. No es el primer ni último caso, como podemos ver con Inazio Mari en *Garoa* o el Indiano en *Kresala*; el deseo de prosperidad individual coloca a los personajes fuera de la comunidad, de manera figurativa e incluso espacial, ya que se relaciona con la emigración.

En el polo opuesto a Antoni encontramos a Mañasi y el tratamiento que el narrador le procura dentro del marco de los ideales que Aguirre considera los pilares de la comunidad. Además, como podremos verificar en la siguiente cita, la relación de

urre geiago egoan egon be ta: aitak bante atuntzu onak izan ditu ta bere potin andi biakaz gura daben aina diru irabazi dau urte batzuetan. Etxebizitzea be ez daukie makala oreik. Egingo neuke erri guztian beste lauk ohea euki ezetz. Ango erropa zuria, ango arasa ederrak, ango jarleku barriak eta ango burdinazko lomaietan daukezan oe garbi txukunak ikustekoak dira, txotxo. Ez dau ez, Antonik, ezkonsari makala eroango ezkontzen danean” (1999, p.80).

¹¹⁸ “Arrotxoa dala uste dot, apaindurizalea, lerdenezia (1999, p.109).

¹¹⁹ “Antoni pozez zoratzen egoan. Etzan bera iñoganako maitetasunak urtuko eban emakumea, Anjelegaz legez beste edozeinegaz ezkonduko zitzatekean, au baiño geitxoago izan ezkeru besteren bat, baiña, Arranondon, mutillik eder ta aberatsentzat egoan Anjel, neskatilla guztiak gauzarik onena zala ziñoen, ta orregaitik egoan ain pozik Antoni, gauzarik onena beretzat zalako. Erriko adiskide guztiak ondamuz begiratuko eutsien berari: orixe zan Antoniren gogamen bakarra” (1999, p.108).

Mañasi hacia su propio deseo es muy diferente a la de Antoni. El narrador describe así la personalidad de Mañasi:

Pero era pura y recta por naturaleza, por naturaleza le era dado identificar lo que era bueno y por naturaleza le nació el amor por Anjel. Pero qué desgracia. Sin darse ella cuenta nació y fue creciendo ese amor, que no se iría sin que ella conociese la amargura en su interior, aunque nadie lo fuera a notar desde fuera Dios sabe bien qué le pasará a Mañasi y cuanto tendría que tragar nuestra muchahca; pero en su piel, en su cara, en sus modos de expresarse o andar, no dejaría que se le notase nada. Nadie le oiría quejas, lloros o llantos. (1999, p.80)¹²⁰

Los deseos de Antoni son, de acuerdo al autor, deseos egoístas que sitúan sus intereses por encima de los de la comunidad. Sus ambiciones son de carácter superficial, bien en lo que respecta a su apariencia, bien en lo que respecta a la posibilidad de exhibir a su futuro marido. Mañasi, por el contrario, muestra una actitud hacia el deseo totalmente diferente, quiere casarse con Anjel, pero no lo muestra, y no ansía ser la muchacha más bella de su pueblo. En un giro de gnosticismo cristiano, y en otra iteración análoga a la dialéctica abierto-cerrado que Aguirre viene ejerciendo en el paisaje, el deseo es aceptable en función de si está “cerrado” (no se reconoce ante otras personas y no se relaciona con la estética) e inaceptable si es “abierto” (individual, superficial, estético y reconocido).

Examinaremos también la diferencia de clase entre Antoni y Mañasi, y entre Mañasi y las vendedoras ambulantes de pescado, para entender la decisión de Aguirre por demostrar cierta unión interclasista, de la mano del paternalismo, en la edad dorada foral que idealiza. En esa línea, analizaremos la inclusión de las clases humildes, y las referencias a la pobreza y a los objetos que las dos mujeres poseen. Aguirre establece una contraposición en base a lo que aportarían en el caso de casarse con Anjel pero existe una segunda lectura con respecto a los elementos pauperizados que lo pintoresco incluye en su repertorio y que estas mujeres poseen. Siguiendo el análisis de Ann Bermingham (1987), nos encontramos con que Aguirre hace uso de la comparación

¹²⁰ “Baiña berez jatorkon garbia ta zuzena izatea, berez jaiorikoa eban gauza guztiak argi ta ondo zirean legez ikustea, Anjeleganako maitetasuna berez sortu jakon antzera. Bai zoritxarrean. Igarri barik erne ta azi jakon maitetasun ori, baiña mingostasuna barruan ondo ezagutu barik etxakon joango, iñok kanpotik ez eutsan igarriko baiña. Jaungoikoak daki an barruan zer igaroko jakon Mañasiri ta zenbat iruntsi bearko eban gure neskatilla onek; baiña azalean, arpegian, esakera edo ibilkeretan, ez eutsan egundo iñori ezerten emongo. Ez eutsan iñok illeta¹, inkes² edo zotiñik entzungo” (1999, p.80).

para definir a estas mujeres en función de lo que sus familias poseen, en el marco de la estética pintoresca. En el caso de Antoni, como hemos visto, la opulencia de su casa contrasta con la sencillez de lo que posee Mañasi.

Mañasi era una muchacha de gran alma, pues las almas grandes no se encuentran sólo entre los ricos o la gente culta. Mañasi no era rica, ni siquiera había estudiado. Su riqueza se reducía a una o dos camas, una docena de sábanas, otras tantas cubre-almohadas, un aparador para guardar utensilios, un baúl para los vestidos y la ropa y entre cuatro y seis sillas hechas de castaño de caserío; su sabiduría, la aprendió en la escuela del pueblo, o bien se la escuchó a sus padres o a los sacerdotes del pueblo, además de lo leído en algunos libros litúrgicos¹²¹ en euskera. (1999, pp.80-81)¹²²

La luz positiva bajo la cual Aguirre describe la sencillez de los objetos que posee Mañasi la sitúa en un contexto propicio para realzar su humildad frente al materialismo de Antoni; e incluso realza el valor de Mañasi como mujer al contrastar lo mucho que podría aportar a un matrimonio y que aporta a la comunidad pese a que la cuantía de una potencial dote sea baja. Hay un elemento de inter-clasismo que Aguirre incluye para comunicar que la sociedad vasca es igualitaria en tanto que se dan casos de matrimonios entre clases que refuerzan la fraternidad de sus ciudadanos, como diría Benedict Anderson: “Independientemente de la desigualdad y la explotación que se impone en cada (sociedad), la nación es siempre imaginada como una camaradería profunda y horizontal” (2006, p.7). Por tanto, si se trata de una mujer piadosa, creyente, fiel, laboriosa y poco vanidosa, sus posibilidades de ser aceptada en una familia de clase superior (la familia de Anjel es dueña de barcos pesqueros) incrementan. En la dialéctica entre ser parte de la comunidad (Mañasi) y alejarse de la

¹²¹Destacamos el hecho de que Mañasi fuera capaz de leer en euskera en una época en la que no abundaban los textos en euskera, no había una variedad estándar y unificada del euskera (reduciéndose los textos a variantes dialectales) y tampoco era común la alfabetización en esta lengua. Por otro lado, el original dice “euskerazko eliz liburu” que traduciríamos literalmente como “libros litúrgicos”.

¹²²Reproducimos la cita completa aquí: “Arima andiko neskatillea zan Mañasi, bada arima andikoak ez dira aberatsen artean edo asko ikasitakoen artean bakarrik aurkituten. Mañasi etzan aberatsa, asko ikasia bez. Bere aberastasuna oe bat edo bi, amabiren bat izara ta beste orrenbeste burko azal, sukalde tresnenezako arasea, soñeko edo jantzientzako kutxatxo ta gaztaiña makillakaz baserrian egindako lau edo sei esarleku izango ziran; bere jakituria, erriko ikastetxean ikasi eban apurra, edo beren guraso ta erriko abadeen aotik arturikoa, euskerazko eliz liburu batzuetan ikasitakoagaz gainera. Baiña berez jatorikon garbia ta zuzena izatea, berez jaiorikoa eban gauza guztiak argi ta ondo zirean legez ikustea, Anjeleganako maitetasuna berez sortu jakon antzera. Bai zoritxarrean. Igarri barik erne ta azi jakon maitetasun ori, baiña mingostasuna barruan ondo ezagutu barik etxakon joango, iñok kanpotik ez eutsan igarriko baiña. Jaungoikoak daki an barruan zer igaroko jakon Mañasiri ta zenbat iruntsi bearko eban gure neskatilla onek; baiña azalean, arpegian, esakera edo ibilkeretan, ez eutsan egundo iñori ezerten emongo. Ez eutsan iñok illeta¹, inkes² edo zotiñik entzungo” (1999, pp.80-81).

comunidad por medio del reconocimiento de deseos individualistas (Antoni), el narrador describe a Mañasi como alguien capaz de soportar el peso de la cruz: “quería vivir soportando el peso de la cruz dada por Dios” (1999, p.81)¹²³. El marco de la estética pintoresca que emplea Aguirre parece completar esta aceptación de Mañasi y la exclusión de Antoni, por considerar su opulencia y su riqueza como vanidosa y hasta cierto punto excesiva. Aguirre dice de ella que es demasiado superficial, haciendo referencia, en el original, a lo presumida que es (*apaindurizalea*).

El desarrollo de la novela de Aguirre coincide con los postulados de Bermingham, que afirma que los elementos pauperizados en el repertorio pintoresco son parte de una actitud paternalista hacia lo rural que, entre otras funciones, tiene un objetivo paliativo hacia la pobreza¹²⁴. Un gesto caritativo por parte de Aguirre que permite que Mañasi acceda a una clase superior dentro de la fraternidad imaginada en la comunidad de Arranondo y que, como consecuencia, alivie la pobreza de Mañasi y de su familia, a quienes el Indiano (un personaje que se ha hecho rico en las Américas) tiente con dinero para obtener la mano de la muchacha. Por tanto, sus características, y el elemento caritativo del narrador, no sólo la libran de la pobreza sino de un matrimonio no deseado. Pero para ser elegida para dicha ascensión, del mismo modo que para ser comparada con la Virgen, ha de cumplir tanto condiciones estéticas (lo pauperizado) como ideológicas (honestidad, religiosidad, pureza, etc.).

Lo mismo ocurre con Malentxo, una de las protagonistas femeninas de *Garoa*. El sacerdote que oficia la ceremonia de su ingreso a un convento de clausura la describe, de nuevo, en una comparación con imágenes de la tradición cristiana (aunque esta vez se trata de santos y ángeles en lugar de la virgen) e incide Aguirre en el valor negativo de lo material con respecto a las vestimentas que Malentxo porta:

¡Adelante, esposa de Dios! ¡Adelante guerrera de Dios! Que ha llegado la hora. Despojate de las vestimentas terrenales: no son esas apropiadas para la guerra, no son capaces de llenar tu corazón. Te conozco: tu no eres vanidosa; quieres engalanarte por

¹²³“Jaungoikoak emoniko kurutze astuna ondo eroanaz bizi gura eban” (1999, p.81).

¹²⁴“The aesthetically pleasing landscape was not the economically productive one. Yet this double, even split, involvement in the landscape is itself a significant gloss on the picturesque and on the transformation of the countryside to which it was a compensatory response. The picturesque landscape was precisely the opposite of the landscape produced by the agricultural revolution, and therein lay a primary aspect of its value” (Bermingham, 1987, p.66).

dentro, quieres alimentar tu alma, como los santos y los ángeles, pulcra, limpia y excelente. En el cielo encontrarás una recompensa eterna, en el cielo encontrarás asiento, y allí lo querrás encontrar: allí, más alto que el Aloña, por encima de las nubes, en la dulce, bella y amorosa fuente que mana más allá de las estrellas. Cúmplase tu deseo y que lo veamos nosotros. (2003, p.264)¹²⁵

Añadiremos que Aguirre demuestra seguir unos patrones muy definidos y consistentes en lo que respecta a la descripción de la humildad y el valor de la mujer en función de lo que posee. Los elementos pauperizados en el marco del repertorio pintoresco vuelven a hacer aparición en los momentos en los que Malentxo, en *Garoa*, decide recorrer su caserío con vistas a recordarlo cuando ingrese en el convento de clausura:

Malentxo madrugó. Se levanto y se paró junto a la ventana que daba al monte boscoso con sus prados, como si quisiera retener esa visión en su mente, y de repente, se prodigo en buscar, ver, arreglar y limpiar todas las herramientas y objetos. Su cama, su cuna, la campanilla y la ropa que vistió cuando fue niña, el bastón y la cizalla de su abuelo, la rueca y el capillo de rueca de su abuela, la azada o el asiento de sus padres... la vieja vaca, la novilla, la gallina colorada, la pollita blanca... ¡Qué cosa! ¿Pues no sería que tenía deseos de hablar con todo? ¿No creía acaso que todo le hablaba a ella? ¿No le parecía tal vez que hasta entonces no se había fijado bien en cada cosa, que no le había prestado la suficiente atención? (2013, p.259)¹²⁶

Comparamos ahora el recorrido de Mañasi en *Kresala* con Jose en *Garoa*, dentro del marco de los matrimonios interclasistas como forma de sublimar el paternalismo de Aguirre y su actitud caritativa hacia las miserias de la sociedad rural. La descripción inicial de Jose deja a las claras su función y su clase en el caserío

¹²⁵ “Aurrera, Jesusen maitalea! Aurrera Jesusen gudaria! Ordua eldu da. Lurtarren soñekoak kendu itzazu: eztira oiek gudetarako jantzi egokiak, eztira zure biotza betetzen dizutenak. Ezagutzen zaitut: zu etzera azaleko apainduri zale; barrutik nai dezu apaña izan, anima nai dezu, done ta aingeruen ekantzera, txukun, eder, garbi ta aberats. Zeruan daukazu iraupeneko sari osoa, zeruan zure jarleku andia, ta bertan nai zenduke jarri; antxen, Aloña baño gorago, odeiak baño gorago, izarrak baño gorago dagoan betiko maitetasun, eztitasun ta edertasun guztien iturburuan nai zenduke jarri. Zure gogoa bete dedilla, denok ikusi dezagula...” (2003, p.264).

¹²⁶ “Goiz jaiki zan Malentxo. Jaiki ta soro mendi zugaztiaie begira leioan egon, beren itxura irudimenean gorde nairik bezela luzaro egon, ta bat-batean gero, ganbaratik ukullura, bazterrak eta tresna guztiak ikusten abitu, ikusten, aratzen, garbitzen, tajutzen Bere oia, bere seaska, umetako txintxarri ta jazkera, aitonaren makilla ta zizallua, amonaren liñari ta gorutxapela, aitararen edo amaren atxurra edo aulkitxo... bei zarra, biai gaztea, ollo nabarra, ollanda zuria... Ura gauza! Danakin izketarako gogoa etzetorkion ba? Danak zerbait mintzatzen ziotela etzuan ba uste? Etzitzaion ba iruditzen etzituala egundaño ondo ikusi, etziela beñere bear aña jaramon egin?” (2013, p.259).

Zabaleta: “Jose del caserío Iturralde, el hijo huérfano de unos amigos, un muchacho avezado de dulces ojos azules, el criado adecuado para cuidar de las vacas, guiar a los animales cuando tiran del arado y para hacer recados en el pueblo o en el monte” (2013, p.74)¹²⁷.

De acuerdo con Bermingham lo pintoresco además de recordar y mitificar un pasado y un paisaje rural en transformación también sirvió como un refugio estético frente a la transformación económica que sufría el paisaje rural, e incluyó, como respuesta a dicha transformación, elementos pauperizados en su repertorio estético (viejas cuadras y molinos, e incluso mendigos) que contrastan lo viejo, lo natural, con los efectos de la transformación económica, lo nuevo (1987, p.68). En el contexto entre lo viejo y lo nuevo, Bermingham afirma lo siguiente sobre lo pintoresco: “The value of the picturesque landscape was that no amount of money could bring it about; it was the work of time and accident” (1987, p.76).

La necesidad de incluir lo pauperizado como garante de aquello que el dinero, la transformación de la economía, no puede comprar y la necesidad de incluir esos elementos pauperizados (para vender un matrimonio interclasista que sirve de elemento propagandístico en una idealización de la edad de oro) hace que Mañasi cumpla el canon estético al poseer los elementos “viejos”, y por el contrario Antoni posea los “nuevos”, situándola fuera del marco de la estética pintoresca. Hay un último giro estético en la opinión negativa de Aguirre hacia Antoni, a quién Aguirre le reserva un final cruel como a todos los personajes que se desvían de los ideales de la comunidad. El retrato de Antoni pasados unos años, en forma de una cara demacrada por la viruela, contrasta con la idea de la comparación con la Virgen que hace Aguirre de Mañasi, utilizando su cara y la pureza de su tez como el elemento principal de la escena. El de Antoni final doblemente cruel, pues además de sufrir un ataque directo en el símbolo de su vanidad y superficialidad, esto imposibilita su comparación con el ideal de pureza femenino, en contraposición con Mañasi: “Antoni, la solterona que se

¹²⁷ “Iturraldeko Joxe, adiskide batzuen seme umezurtza, begi urdin gozodun mutil koskor polita, behiak zaintzeko, itaurrean ibiltzeko edo herri eta mendira osterak egiteko morroitxo egokia” (2013, p.74).

daba aires, con la cara como comida por algún bicho, ya que tuvo la viruela. No vi más con mis ojos” (2003, p.196)¹²⁸.

Si relacionáramos este último golpe al carácter y apariencia de Antoni con la estética de lo pintoresco, puede concluirse que, en un nivel metatextual, se cumple la máxima de Ann Bermingham con respecto a la representación de la ruina en lo pintoresco:

In its celebration of the irregular, preenclosed landscape, the picturesque harkened back nostalgically to an old order of rural paternalism. In its portrayal of dilapidation and ruin, the picturesque sentimentalized the loss of this old order. And in its emphasis on the erosions of time, it not only doomed the old order but also obliquely recognized the precariously temporal nature of the new order that replaced it. (1987, p.70)

Lo nuevo se convierte en viejo; el nuevo orden, la opulencia y lo superficial de lo nuevo, al estar sujetas a la erosión del tiempo se revelan como precarias: la cara de Antoni, sirve como símbolo de la precariedad que Aguirre le confiere al nuevo orden liberal y a aquello que no cumple con su canon estético con el que representa la edad dorada foral.

5.9. ORIGEN Y LEGITIMIZACIÓN DEL PAISAJE ECONÓMICO.

Domingo Aguirre, debido a los mecanismos ideológicos que utiliza en su defensa del modelo rural y al cierre del territorio que plantea, se ajusta a la descripción que Raymond Williams hace, al hilo del análisis de los poetas Ben Jonson y Thomas Carew: “The social order is seen as part of a wider order: what is now sometimes called a natural order, with metaphysical sanctions” (1973, p.29). En las novelas de Aguirre, quien abandona el modo de vida rural es condenado, quien abandona el territorio también es condenado y quien comercia a pequeña escala es caricaturizado.

¹²⁸“Antoni, neskazar itxura andikoa, zedenak jandako arpegiagaz gaixoa, bada naparreri edo sakutea izan ei eban. Besterik ez neban nire begiakaz billatu” (1999, p.196)

Si se tienen en cuenta las narrativas que Domingo Aguirre escribe en el paisaje – la vuelta a la edad dorada, la perspectiva del propietario y la protección de la economía rural minifundista– el rechazo a la industrialización como elemento transformador del paisaje adquiere un matiz que sobrepasa lo natural. Natural en el sentido ecológico de la palabra, en el sentido de tierra madre mancillada y en el marco de las relaciones entre ecología y nacionalismo que Joan Nogué identifica como elemento cohesionador dentro del discurso nacionalista (1998, p.89). Por supuesto, existe un germen identitario en la crítica del autor ondarrés a la industrialización e incluso una razón política, debido a que la industrialización viene de la mano de la supresión foral y el estado liberal. Este análisis ya ha sido realizado por Sebastián Garcia y Ur Apalategui a quienes hemos citado en este capítulo. Lo que se propone es una lectura desde el ángulo económico: la industrialización, la supresión del sistema foral supuso en el siglo XIX una decadencia para el sector rural y el pequeño propietario. Bajo este punto de vista, quisiera reinterpretar el lamento que el campesino Joanes realiza en *Garoa* sobre la degradación del paisaje y más concretamente por la degradación de los montes vascos:

Eran más bellos antes, mil veces más bellos. No es una ilusión: los han agujereado por dentro desde un lado a otro, desde sus faldas a sus cimas han construido caminos, sus interiores de piedra y hierro se descubren ahora al sol, y nuestros hijos se nos van por esos agujeros de las montañas, no sé hacia dónde, por anchos caminos llegan a nuestras cimas los que vienen de “no sé donde”. (2013, p.159)¹²⁹

La lectura de Sebastián Gartzia sitúa este pasaje, con toda la razón, en la crítica a la contaminación moral que denuncia Domingo Aguirre (1993, pp.214-215). El pasaje transcurre en una celebración en la cima del monte Urkiola, un monte aún emblemático en el paisaje vasco. Poco después de esta cita, Joanes se encuentra con Agustín de Elgueta, a partir de ahí el lamento es conjunto y se centra en identificar la razón de la contaminación: “los vientos de las grandes ciudades, la ambición de los baserritarras, las frías creencias de algunos hombres, el libertinaje de muchos” (2013,

¹²⁹ “Ederragoak ziran len, milla bidar ederragoak. Ezta irudipena: azpietatik zulatu dituzte alderdi batetik besteraño; beren egaletatik tontorretara bide zabalak egin dituzte; beren arrizko ta burnizko erraiak eguskitarra ateratzen oidira, ta gure umeak mendi zuloetatik dijoazkigu, eztakit nora, bide zabaletatik datorzkigu eztakit nongoak geure gallurretaraño” (2013, p.159).

p.162)¹³⁰. Destacamos el fuerte componente tradicionalista del narrador que imbuye a los personajes de nostalgia y resentimiento. Pero desde la perspectiva económica, la construcción de trenes, túneles, minas y carreteras va de la mano de “la ambición de los baserritarras”. Joanes y Agustín, son dos pequeños propietarios que disfrazan de llanto la ruina del paisaje lo que en realidad no es más que la conquista que el capitalismo industrial de lo que hasta tarde en el siglo XIX fue tierra ignota: el paisaje rural y foral vasco. La entrada del nuevo sector industrial en el territorio vasco significa pérdida de pujanza y la capacidad de autorregulación del sector rural, eso es lo que Joanes y Agustín ven desde Urkiola y refuerzan con nostalgia. Basándonos en Williams, ese es el orden económico que Aguirre disfraza de orden moral, en tanto que ve la llegada del capitalismo industrial como inmoral y aplica sanciones metafísicas sobre aquellos que abandonan el sector rural.

Las palabras de Williams en relación al orden social presentado como orden natural (1973, p.29) son aún más importantes si tenemos en cuenta que Domingo Aguirre en ningún caso plantea el origen de la posesión, más allá de sus referencias a los casamientos. En el paisaje que pinta Aguirre, la posesión y el estatus social que deriva de la posesión son tan naturales como indiscutibles en la ocultación de la violencia de las relaciones, por ejemplo, entre propietario y arrendador de caserío, una relación que ya contaba con una literatura de tradición paternalista como recuerda Jon Juaristi al criticar la visión idílica que Antonio de Trueba y Fermín Caballero tenían de las relaciones propietario y arrendador en el País Vasco del siglo XIX:

En efecto, aunque ni Caballero ni Trueba ocultan que la mayor parte del campesinado vasco explota la tierra en régimen de inquilinato, como arrendatarios de un jauncho, nos transmiten una imagen de absoluta concordia social, de ausencia de conflictos, de cordial benignidad en los amos y espontánea sumisión en los colonos. (1984, p.35)

Domingo Aguirre no era nacionalista pero su discurso sirve como materia prima totalmente aprovechable para el discurso nacionalista decimonónico. Anderson describe cómo el nacionalismo presenta la nación como una camaradería profunda y horizontal que obvia la explotación y la desigualdad (2006, p.7) y hay numerosos

¹³⁰ “Uri handietako haizeak, baserritarren grinak, gizon batzuen sineste hotzak, askoren nasaikeriak” (2013, p.162).

ejemplos de esto en la literatura de Aguirre, desde la idealización de una supuesta igualdad primigenia entre hombres hasta la defensa de la caridad cristiana. Los padres de Anjel, propietarios de embarcaciones, pagan la deuda que los padres de Mañasi, la prometida de Anjel e hija de pescadores no-propietarios, han contraído con el anterior prometido de Mañasi. En *Garoa*, Jose, el criado huérfano del caserío de Zabaleta, es “adoptado” por medio de un casamiento después de haberse quedado ciego. La narración idílica de Aguirre permite casamientos entre propietarios y no-propietarios tanto en *Kresala* como *Garoa*, en una perpetuación de la igualdad originaria que se defiende en su discurso de Cestona, donde habla de lo equitativamente que están repartidas las tierras y los establecimientos de beneficencia que ayudan a los pobres. Un paisaje en el que se ve el minifundio rural, pero no las relaciones económicas entre propietarios y no propietarios; un paisaje donde se ve la caridad y la pobreza pero no son los elementos que producen esa pobreza. El atractivo y la trampa del paisaje vasco que Aguirre presenta radican precisamente en no describir el origen de la pobreza, para impregnar sus cuadros pintorescos y su paisaje de los mecanismos que permiten compensar la pobreza. Pero como nos recuerda Raymond Williams cuando cita a Rosa Luxemburgo, la caridad cristiana es una caridad de consumo, no de producción, desea el reparto de lo que se ha producido pero no permite u obvia la posibilidad del reparto de los medios de producción¹³¹ (1973, p.46). Así, la caridad o la compensación que se da en las novelas de Domingo Aguirre, llega en forma de pago de una deuda, herencia que permite salir de un apuro, adopción de un huérfano como criado del caserío o inclusión en una familia de propietarios por medio del casamiento.

Pero en la literatura de Aguirre el pequeño propietario no sólo ha de protegerse de una economía industrial, no sólo ha de perpetuarse mediante la naturalización de su estatus y de su statu quo; la economía moral no sólo se legitima mediante la caridad y la ocultación de la pobreza a nivel estructural, necesita, además, casos que legitimen esa moralidad de puertas hacia adentro mediante la sanción a quien es improductivo. Así, la holgazanería de Inazio Mari en *Garoa* deviene en ruina de su caserío, la holgazanería y la gula de Lope Nagi (*nagi* equivale a vago en euskara) deviene en

¹³¹ “But the Christian tradition of charity is at this point weak. For it is a charity of consumption only, as Rosa Luxemburg first pointed out: “The Roman proletarians did not live by working, but from the alms alms which the government doled out. So the demands of the Christians for collective property did not relate to the means of production, but the means of consumption” (1973: 46).

traición y muerte de su amo Adalbaldo en *Auñemendiko Lorea*. Es el último estadio de la moralización de la economía. Además de identificarse como natural frente a lo antinatural de lo industrial, moral frente a inmoral, esta economía ha de ser moral en la caridad y en el origen: la ruina es consecuencia de la pereza del mismo modo que la propiedad es de origen natural y está ligada a la laboriosidad. Lo resume Williams cuando dice que la santidad de la propiedad ha de coexistir con relaciones de propiedad que cambian de modo violento, del mismo modo que la caridad ideal ha de coexistir con el viejo y nuevo modelo económico (1973, p.45).

5.10. EL CRONOTOPO IDÍLICO Y EL TIEMPO FOLCLÓRICO EN LA LITERATURA DE DOMINGO AGUIRRE.

En la presente sección nos disponemos a examinar el paisaje en la literatura de Domingo Aguirre desde la teoría que provee Mijail Bakhtin, poniéndolo en relación con el espacio y su representación con el tiempo. Comenzamos por un comentario que hace el profesor Ur Apalategi en un artículo sobre *Garoa*, donde da la clave para establecer un estudio del tiempo y el espacio (y en la representación estética del espacio en forma de paisaje, en lo que a nosotros respecta) en la literatura de Domingo Aguirre:

En un sentido estricto carece de acción principal, por tanto, la novela toma la forma de una pequeña saga y de novela regional, que de paso se adapta perfectamente a la definición de Mijail Bakhtin de idilio regionalista: la regla fundamental del idilio regionalista es la unión inquebrantable y eterna de las diferentes generaciones de una familia a un lugar limitado, un reflejo de una vida idílica. Está claro que el idilio regionalista, como género, surge en el momento en el que estos mundos estables empiezan a desmoronarse. Es entonces cuando la mirada nostálgica en la literatura empieza a posarse sobre las costumbres y las gentes que hasta entonces habían carecido de valor. Así, el mundo idílico-ideal que se describe necesita de un contrapunto, para obtener un valor sentimental a ojos del lector, para generar empatía. Ese papel lo cumplirá la ciudad en las dos novelas costumbristas de Aguirre. Puede decirse que la

novela [*Garoa*] crea una jerarquía de lo auténtico, una jerarquía que se materializa en los personajes y en la distribución simbólica del espacio. (2022)¹³²

Bakhtin define varios tipos de idilios, del amor, del trabajo agrícola, del trabajo artesanal y el familiar. Nos interesan especialmente los del trabajo agrícola y el familiar, y en menor medida, el tipo del idilio del amor y la relación que los tres guardan, siempre según Bakhtin, con el tiempo folclórico:

Sea cual sea la diferencia entre los tipos y las variantes de idilios, todos ellos poseen –desde el punto de vista del problema que nos interesa– algunos rasgos comunes, determinados por la posición general de aquellos con respecto a la unidad total del tiempo folclórico. Esto se expresa, prioritariamente, en la especial relación del tiempo con el espacio en el idilio: la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este micro-universo espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo. Pero, localizada en ese micro-universo espacial limitado, la serie de la vida de las generaciones puede ser ilimitadamente larga. En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones (en general, de la vida de las personas) viene determinada esencialmente por la unidad de lugar, por la vinculación de la vida a las generaciones a un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos. La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rinconcito, la misma tierra), la niñez y

¹³² “Zentzu hertsian ez du ekintza nagusirik, beraz, eleberriak saga txiki eta ohiturazale baten itxura hartzen du, bidenabar, ederki egokitzen zaiolarik Mikhail Bakhtinen idilio erregionalistaren definizioari: erregionalismoaren funtsezko araua literaturan, belaunaldien bizitzaren eta toki jakin eta mugatu baten arteko lotura hautsiezín eta iraunkorra, bizitzaren prozesuak hartzen duen itxura idilikoaren isla da. Idilio erregionalista, genero moduan, hain zuzen mundu egonkor hauek desorekatzen hasten direnean sortzen dela garbi dago. Orduan bakarrik hasten da literatura begirada nostalgikoa pausatzen, ordura arte berezko baliorik ez zuten bizimodu eta jendeen gainean. Hala, deskribatzen den mundu idiliko-ideialak kontrapuntua behar-beharrezkoa du, irakurlearen begietan balio sentimental hartu ahal izateko, enpatia eragiteko. Paper hori hiriak beteko du Agirrerren bi eleberri ohiturazaleetan. Esan daiteke jatortasunaren hierarkia bat proposatzen duela eleberriak, eta hierarkia hori pertsonaien bitartez, noski, baina baita espazioaren antolakuntza sinbolikoaren bitartez gauzatzen duela” (2022).

la vejez (el mismo bosque, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida.
(1989, p.376)

Poco queda por decir de la sujeción de los personajes de las novelas de Aguirre al País Vasco, que es total y que incluso es imaginada por el autor junto a un sistema de sanciones y castigos con respecto al abandono del territorio, como es el caso de Jose o Juan Andrés en *Garoa* o el Indiano en *Kresala*. Ciertamente es que la literatura de Aguirre admite excepciones a la norma como *Auñemendiko Lorea*, cosa que no es de extrañar pues su carácter de novela histórica la aleja del costumbrismo de *Garoa* y *Kresala*, permitiendo a Riktrudis abandonar el territorio vasco para asentarse en Francia. Con todo, el narrador deja claro que ese asentamiento no sólo servirá de pequeña embajada de las costumbres vascas en el extranjero, sino como lugar de inicio de una saga familiar. Volviendo a *Kresala* podríamos subrayar la centralidad del pueblo pesquero (Arranondo) en el desarrollo de la novela, una centralidad que se combina con la riqueza costumbrista del paisaje cultural y que contrasta con la falta de profundidad de los personajes, haciendo del lugar y del paisaje de costa un elemento aún más dinámico que muchos de sus unidimensionales personajes. Pero si hay un lugar que sirva como representante de la fijación en el territorio de los personajes, como representante a escala simbólica del micro-universo que menciona Bakhtin, es sin duda el caserío Zabaleta de *Garoa*: “En esa casa nació nuestro pastor, en esa casa nacieron sus padres y los padres de sus padres, a esa casa trajo, en el día adecuado, a Ana Josepa de Garibai” (2013, p.47)¹³³. Y en esa casa nacerán también los hijos de Joanes: Jose Ramón, Inazio Mari y Juan Andrés; y sus nietos: Manuel y Malen. Juan Andrés abandona el caserío para casarse con una mujer originaria de Santiago de Compostela, posteriormente son padres de un hijo y vuelven de visita al caserío de Zabaleta. El narrador escenifica el distanciamiento del hijo y la comunidad:

Le hicieron un buen recibimiento, lo tomaron en sus brazos con buen gusto; pero al ver las vestimentas extranjeras del hijo, al ver su tibieza, al escuchar que hablaba un euskera con palabras del castellano y notar su falta de amor por el caserío; y sobre

¹³³ “Etxe orretan jaio zan gure artzaia, etxe orretan sortu ziran bere gurasoak eta gurasoen gurasoak, etxe orretara ekarri zuan, bear izan zan egunean, Garibaiko Ana Josepa” (2013, p.47).

todo, al saber de la intención del muchacho de partir de nuevo hacia tierras extranjeras, en lugar de felicidad, sintieron un amargo disgusto en sus entrañas. (2013, p.111)¹³⁴

En relación al tiempo, hay que definir el tiempo folclórico en función de los siguientes parámetros. En primer lugar hablaríamos del hipérbaton histórico como un periodo que sitúa su horizonte, su ideal y la edad de oro en el pasado:

Por otra parte, existen en la novela antigua débiles gérmenes de nuevas formas de plenitud del tiempo, ligadas a la aparición de contradicciones sociales. La aparición de contradicciones sociales empuja al tiempo, inevitablemente, hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiesten esas contradicciones, más desarrolladas estarán (...) Este rasgo se manifiesta primordialmente en el llamado hiperbaton histórico. La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado. (Bakhtin, 1989, p.299)

Hemos citado extensamente a Domingo Aguirre para confirmar que el tiempo en sus novelas coincide con las características que menciona Bakhtin. Basta con la frase que el pastor Joanes le dice a Agustín en *Garoa* para representar, en forma de sinécdoque, del peso del pasado: “Eran más bellos antes, mil veces más bellos. (2013, p.159)¹³⁵. Bakhtin continúa en su definición del hipérbaton histórico con una afirmación que en nuestra opinión es compatible con el análisis llevado a cabo en la sección titulada LA NATURALIZACIÓN DEL PAISAJE CULTURAL Y ECONÓMICO, en particular con respecto a la referencia de Bakhtin a “las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos” (1989, p.299). Esto es, el pasado foral que Aguirre intenta naturalizar en el paisaje coincide

¹³⁴ “Txit abegi ona egin zioten lenbizi, oso atsegiñez artu zuten beren besoetan; baña semearen erdal soñekoak begiratu, epeltasuna ikusi, euskera nastua entzun ta maitetasunik eza igarri ziotenean; ta batez ere, mutillaren erbestera berriz joateko asmoa jakin ta gero, pozaren ordezt, naigabe minkaitza jaiki zitzaizen erraien erdian” (2013, p.111).

¹³⁵ “Ederragoak ziran len, milla bidar ederragoak” (2013, p.159).

con la característica del hipérbaton histórico, cuando este se define por representar los derechos naturales innatos.

El profesor Ur Apalategi apunta a la degeneración entre las generaciones de la familia del caserío Zabaleta en *Garoa*:

Es necesario mencionar que si bien Aguirre incluye las características del idilio también es cierto que su literatura muestra signos de degeneración y decadencia por doquier, alejando su literatura de la esencia eterna del idilio. Parece que en el transcurrir de la vida de las generaciones, por defecto, se pierde algo, nada será igual una vez muera Joanes. Y así será: al morir Joanes, el narrador, para tranquilizar al lector, le dice que la tendencia de Jose Ramon volvería por su cauce, que se asemejaría a Joanes. Pero el lector recuerda como al principio de la novela se dice de Jose Ramón que no podía compararse con su padre, ni en lo que a fuerza física ni en rectitud moral respecta. El texto, en su totalidad, nos hace partícipes de un lento pero inexorable proceso de debilitamiento de la sociedad. (2022)¹³⁶

Apalategi describe la degeneración que aleja la obra de Aguirre del idilio, pero podemos señalar en este sentido la importancia de ciertos aspectos del idilio y del tiempo folclórico. En este caso, la pérdida de valores de una generación a otra, no es incompatible con la fijación en el pasado, en una edad de oro irrecuperable pero a la que al mismo tiempo se imbuye de unas características que el decadente presente carece. De hecho, la siguiente cita de Bakhtin, puede entenderse de manera análoga a los elementos que componen la estética de Aguirre:

Porque todo lo que es positivo, ideal, necesario, deseado, se atribuye mediante hipérbaton al pasado, o parcialmente al presente; porque de esta manera todo ello adquiere un mayor peso, se convierte en más real y convincente. Para dotar a un cierto ideal del atributo de veracidad, se le concibe como si ya hubiera existido alguna vez en la “Edad de Oro en estado natural”, o como existente en el presente, en algún lugar si

¹³⁶ “Esan behar da idilioaren ezaugarriak baldin baditu atzerabiderik gabeko endekatzearen edo gainbeheraren zantzuak ere uzten dituela nonahi Agirrek, idilioaren betierekotasun kutsutik aldenduz. Badirudi belaunaldi batetik bestera, ezinbestean, "zerbait" galtzen doala, ezer ez dela berdina izango Joanes desagertuko denean. Eta hala gertatuko da: Joanes itzaltzen denean, narratzaileak irakurlea lasaitzeko edo esaten dio Jose Ramon premia zuzendu edo ondu egin zela eta Joanesen itxura eskuratu zuela. Baina irakurlea ongi oroitzen da nobela hasieran honi buruz esandakoaz, hots, ez zela inolaz ere bere aitaren orpora iristen, ez indar fisikoari ez moralari zegokionean. Eta obra osoak pixkanakako eta ekidinezinezko gizartearen ahultzea sentiarazten digu” (2022).

tuado “más allá de los treinta y nueve reinados, más allá de los mares océanos”: si no sobre la tierra, bajo tierra; si no bajo tierra, en el cielo. Se prefiere sobreedificar la realidad, el presente, en lo vertical, hacia arriba y hacia abajo, antes que avanzar horizontalmente en el tiempo. Aunque esas sobreedificaciones verticales se anuncian como ideales, del otro mundo, eternas, atemporales, tal atemporalidad y eternidad están concebidas como simultáneas con el momento dado, con el presente, es decir, como algo contemporáneo, como algo que ya existe, que es mejor que el futuro que todavía no existe y que no ha existido aun. El hipérbaton histórico, en el sentido estricto de la palabra, prefiere, desde el punto de vista de la realidad, el pasado al futuro, como más ponderable y más denso. Pero las sobreedificaciones verticales, del otro mundo, prefieren, antes que al pasado, lo extratemporal y lo eterno, como algo ya existente, como algo ya contemporáneo. Cada una de esas formas vacía y rarifica, a su manera, el futuro, lo desangra. En las correspondientes teorías filosóficas, al hipérbaton histórico le atañe la proclamación de los “comienzos” como fuentes no contaminadas, puras, de toda la existencia, y la de los valores eternos, de las formas ideales atemporales de la existencia. (1989, p.300)

Si Apalategi hace hincapié en la degradación de las virtudes de una generación a otra, nosotros apuntamos a Joanes como representante del pasado donde los hombres eran más fuertes y más rectos moralmente. Las reflexiones en relación a la degeneración del paisaje debido a la industrialización se sitúan en la misma línea, la hipérbaton del pasado, y también son análogas las opiniones en torno al paisaje: unos montes que eran más bellos antes. La literatura de Aguirre se desarrolla hacia el pasado: cuanto más tardía la novela, mayor es el peso del pasado, mayor el peso de la inexorable extinción o la carga del pasado. En la novela histórica *Auñemendiko Lorea* la representación del pasado de los vascos tiene elementos de construcción hacia el futuro: el perdón final al antagonista cierra las heridas de la traición, es tolerable acoger a aquel que no sea vasco en tierra vasca (siempre que sea cristiano) e incluso Aguirre se permite imaginar que su protagonista hará germinar la semilla de la identidad vasca en tierra extranjera, la tierra de los francos. Pero cuanto más tardía es la novela mayor es el arrinconamiento de la identidad vasca en su propio territorio. Así, el atrincheramiento ocurre en círculos concéntricos hacia los pueblos en la zona rural en *Kresala* y hacia el caserío (porque ni siquiera el pueblo se considera un lugar seguro para la identidad vasca) y el monte en *Garoa*. Combinado esto con un tipo de mirada vertical para disponer los elementos del paisaje de acuerdo a una jerarquía

moral, podemos afirmar que Aguirre cumple con el mandato de sobreedificar hacia arriba, tanto en lo que a la vida de las generaciones en el mismo lugar –el caserío– se refiere como al hecho de representar el paisaje mediante una mirada vertical que en último término, como indica Bakhtin, se posa en el cielo, que se prefiere en comparación con la tierra.

Hemos analizado dos elementos, el primero es la sujeción al lugar, cuyo ejemplo más claro lo constituye el caserío Zabaleta en *Garoa*, donde nacen y mueren las diversas generaciones de la familia que lo habitan. En segundo lugar, nos encontramos con la conexión entre el lugar y los derechos naturales, los fueros. Pero es preciso ahondar en una tercera característica, el tratamiento de las clases sociales y la división de la comunidad –y del tiempo de la novela– en función de cómo Aguirre introduce los elementos propios de un capitalismo industrial, que horada la vida y el tiempo de la comunidad vasca rural pero que al mismo tiempo resalta la unidad del tiempo folclórico. Dice Bakhtin que un sentido fuerte del tiempo en la novela aparece ligado al trabajo agrícola colectivo, lo que a su vez hace que el tiempo se mida en acontecimientos colectivos tanto ligados al trabajo como a celebraciones colectivas (1989, p.257), en detrimento de la representación de las vidas individuales. Podemos afirmar, que la vida rural y el trabajo colectivo agrícola son los elementos que cohesionan las novelas de Aguirre, aunque es verdad que existen momentos de introspección para los personajes principales –muchos de ellos se dan en un contexto de introspección frente al paisaje–. El peso de las novelas está sobre los acontecimientos colectivos como son los nacimientos, los casamientos o las desgracias colectivas, que en el caso de *Kresala* o *Garoa* toman forma de lucha contra la naturaleza. Como dice Bakhtin: “El sentido del tiempo se forma en la lucha laboral colectiva contra la naturaleza. Nace en la práctica del trabajo colectivo, cuyo objetivo consiste en diferenciar el tiempo y darle forma” (1989, p.257). Y bajo esta luz interpretamos también las pruebas que los protagonistas de *Kresala* y *Garoa* han de superar en su contacto con la naturaleza salvaje: el naufragio de Anjely el enfrentamiento con los lobos de Jose, respectivamente.

El trabajo colectivo y la lucha contra la naturaleza apuntalan el tiempo folclórico y el sentido de la comunidad y su cohesión ya que se le da relevancia a la vida común –la familia y el trabajo colectivo. De manera análoga, la escisión de la comunidad, la

separación espacial con respecto al lugar que la comunidad habita y que trabaja, y el distanciamiento de la lucha contra la naturaleza tienen un efecto adverso en los personajes de Domingo Aguirre. Hemos mencionado el destino de aquellos personajes que abandonan la comunidad, Jose Ramón, en *Garoa*, o el Indiano, en *Kresala*, por ejemplo.

Es necesario abordar ahora el caso de Jose en *Garoa* con el fin de ilustrar el argumento de la importancia que tiene en la literatura de Aguirre el tiempo folclórico, en forma de lucha contra la naturaleza y trabajo colectivo rural. Despechado por no casarse con quien ama, Jose abandona el caserío que lo adoptó, para ir a trabajar a la mina. Se rompe el vínculo con la comunidad, además de que abandona el trabajo agrario y la confrontación con la naturaleza, lo que daba sentido a su vida. El resultado es dramático: debido a una explosión accidental de pólvora Jose queda ciego y es después aceptado de vuelta en el caserío, una vez se acuerda su casamiento con su prima (de adopción) Paula.

Bakhtin dice lo siguiente con respecto al cronotopo Rabelaisiano, y recuperamos la cita porque nos permite entender a un nivel de cronotopo lo que significa el abandono de Jose con respecto al espacio rural, el trabajo agrario y la comunidad que se pretende cohesionada y anterior a la división de clases:

Cuando se rompió la completa unidad del tiempo, cuando se separaron las individualidades de las vidas, en las que las grandes realidades de la vida común se habían convertido en minúsculas preocupaciones privadas, cuando el trabajo colectivo y la lucha contra la naturaleza dejaron de ser la única arena de encuentro entre el hombre y la naturaleza, ésta dejó también de ser, entonces. (1989, p.368)

Interpretamos las palabras de Bakhtin en el sentido que nos permiten leer la desdicha de Jose como un rechazo frontal de Aguirre al trabajo industrial que separa al hombre de la lucha de la naturaleza. Jose se había enfrentado a los peligros de la naturaleza con éxito, pero es incapaz de superar los peligros de la mina.

Pero añadimos que su salida, más allá del abandono del espacio (dinámica que hemos tratado con profundidad), supone también una transgresión en tanto que Jose, al abandonar el trabajo como criado abandona las relaciones de poder, entre criado y

dueño, que están mediadas por la pertenencia, el paternalismo y la caridad más que por una relación monetaria. Ingresar también en las filas proletarias, cosa que Aguirre aborrece, como rechaza cualquier elemento industrial. Volvemos al inicio de la cita de Bakhtin para recalcar que es algo más lo que se escinde: el tiempo. El no participar en el trabajo agrario colectivo priva a Jose de la pertenencia, pero escinde el tiempo de la colectividad y se recalca la soledad y el pensamiento interior de Jose al sentirse desamparado en un hospedaje cerca de la mina. Bakhtin provee un marco para entender y ligar la evolución de los personajes en el cronotopo a la luz de las relaciones arriba descritas:

La sociedad misma se escinde en grupos y subgrupos de clase, a los que están directamente vinculadas las series individuales de la vida que, junto con aquellos se oponen al complejo. Así, en las fases tempranas de la sociedad esclavista y en la sociedad feudal, las series individuales de la vida todavía están bastante estrechamente relacionadas con la vida común del grupo social más cercano. Pero, sin embargo, también en ese caso están ya separadas. El curso de las vidas individuales, el de la vida de los grupos y el del conjunto social-estatal no se juntan, sino que se alejan, se interfieren, se miden por medio de escalas valorativas diferentes; todas estas series evolucionan conforme a su propia lógica, tienen sus temas, utilizan y reinterpretan de manera propia los motivos antiguos. Dentro de los límites de la serie individual de la vida se descubre el aspecto interior del tiempo. El proceso de evidenciación y ruptura del conjunto de las series individuales de la vida alcanza el punto culminante en las condiciones de desarrollo de las relaciones monetarias en la sociedad esclavista y en la capitalista. (1989, p.364)

Con el casamiento entre Jose y Paula se cierra el círculo de salida de la comunidad para sellar la vuelta a casa del hijo pródigo, que vuelve esta vez para ser aceptado en la familia, no ya como criado, sino como miembro de pleno derecho. Esto a su vez cierra otro círculo, el de la caridad de lo rústico y el estadio anterior a la división de clases en la literatura de Aguirre, que adopta una aproximación dual respecto a la cuestión. Decimos dual porque Aguirre hace referencia a las diferentes clases y admite una división en la sociedad rural, para posteriormente describir la cohesión interclasista bajo el trabajo agrario, la caridad y las relaciones mediadas por el patriarcado, que el autor ondarrés condensa en el siguiente pasaje de *Garoa*:

Joanes era un hombre para ser señor de caserío. Era suyo el caserío, suyas las tierras, suyo el bosque. Por haber vivido del duro trabajo se había acostumbrado a él y porque era laborioso sabía que nunca le iba a faltar pan. Como decía Pedro Anton, Doña Ana Josepa debía tener un buen montón de oro confiado a alguien, o a buen resguardo en algún lado. Pedro Anton era el viejo criado de casa, lo trataban como a un hijo más. No se sabía en Zabaleta quien era hijo y quien era criado. Todos comían en la misma mesa, todos dormían igual, todos trabajaban durante todo el día, todos vestían de igual modo y cuando era necesario se ayudaban mutuamente. En aquella casa los mayores eran los que mandaban y el resto hermanos cristianos que convivían en paz y en la felicidad. (2013, p.56)¹³⁷

Evidentemente la diferencia que Aguirre trata de borrar se hace explícita en la primera frase de la cita: Joanes es el dueño del caserío y Pedro Anton no heredará. Pero lo heredará otro criado más joven, Jose tras sufrir el accidente que le deja ciego en la mina (una consecuencia a nivel simbólico de su deseo de mirar más allá de la arcadia rural) y casarse con Paula, la nieta de Joanes. En la novela, Joanes se reirá de su nieto socialista que le habla sobre la clase proletaria (2013, p.261)¹³⁸, esto es, el autor hace implícita su voluntad de representar la escisión entre las clases sociales como algo que pone en peligro la integridad moral y la pureza de su edad de oro foral, en forma de relaciones fraternales entre dueño y arrendatario o criado. Pero Jose, el criado, vuelve como el hijo pródigo (“Parecen Isaac y Jacob, pero en este caso es más ciego Isaac que Jacob, Jose es más ciego que Joanes” (2013, p.275)¹³⁹), no sabemos si heredará el caserío de la familia de Paula pero su casamiento así lo posibilita. Que esto ocurra en los últimos capítulos de la última novela de Aguirre, *Garoa*, refuerza la voluntad de difuminar las diferencias entre las distintas clases sociales, de cerrar su cronotopo sobre sí mismo.

¹³⁷ “Etxejauntzako semea zan Joanes. Berea zuan baserria, bereak lurrak, berea basoa. Lan gogorrean bizi izanagatik artara oitua ta berez gogotsua zalako, etzeukan ogi gabe gelditzeko bildurrik. Pedro Antonek esaten zuanez, Andre Ana Josepak bazeukan urre mordoxkaren bat norbaiti emanda ere, edo non edo non ondo gordeta. Pedro Anton etxeko morroi zar maitea zuten, etxeko seme bezela. Etzan ezagun Zabaletan zein zan seme ta zein morroi. Mai baten jaten zuten guztiak, guztiak berdin lo egin, danak egun osoan lanean jardun, danak berdin samarrean jantzi ta bear zan orduan alkarri lagundu. Etxe artan zarrenak ziran nagusi, ta beste danak anaiarreba kristau paketsu ta zorionekoak” (2013, p.56).

¹³⁸ “Exceptuando los amantes de los mítines, todos aman al buen Joanes: los del pueblo, los del monte, los del barrio, los de su casa, la virgen de Aránzazu y el Jesus del Aizkorri”. “*Mitin* zaleak kendu ezkerro, denak maitatzen dute Joanes ona: uritarrak, menditarrak, auzokoak, etxekoak, Aranzazuko Amak, Aitzkorriko Jesusek” (2013, p.274)

¹³⁹ “Isaak ta Jakob dirudite; baña emen Isaak baño itxuagoa da Jakob, Joanes baño itxuagoa Jose” (2013, p.275)

Ese señalamiento de las nuevas clases sociales que aparecen bajo la economía industrial y el posterior proceso de acogida en casa al personaje que se proletariza para difuminar la separación entre dueño y arrendatario o criado, supone otro encerramiento, en este caso un dar la espalda simbólico al mundo capitalista que como dice Bakhtin sirve como contrapunto de un mundo (el de Aguirre) condenado a la desaparición como evidencia su necesidad de encerramiento y su hipérbaton histórico:

A ese micro universo condenado a la desaparición se le contraponen un mundo grande, pero abstracto, en el que las personas están separadas entre sí, están encerradas en sí mismas y son egoístas prácticos; un mundo en el que el trabajo está dividido y mecanizado, en el que los objetos están separados del trabajo individual. Ese mundo grande tiene que articularse sobre una nueva base, tiene que convertirse en cercano, tiene que ser humanizado. (Bakhtin, 1989, p.384)

Del mismo modo que Aguirre nos muestra la proletarización (al describir las jornadas de trabajo y el pauperizado hospedaje donde duerme Jose) para después mostrarnos las bondades de la caridad cuando el personaje es aceptado de nuevo en la familia, y así borrar la separación de clases, el mundo de Aguirre necesita de un contrapunto para su “topos” y de un contrapunto para “cronos”. El elemento opuesto a su tiempo, el tiempo capitalista, justifica a la postre su encerramiento y su hipérbaton histórico. Para Aguirre es necesario mostrar cómo el desarrollo industrial horada el paisaje, para proponer su hipérbaton histórico, lo que Bakhtin describe como “un pataleo absurdo en el mismo lugar, en el mismo punto de la historia, en el mismo escalón de la evolución. Mucho más importante es la reelaboración del tiempo idílico” (1989, p.381). Si el tiempo no puede ir hacia adelante, se reelabora, se repite cíclicamente mediante un intento de emular un pasado idealizado. Con respecto al lugar, la ciudad y las regiones industrializadas del País Vasco suponen el contrapunto al espacio de la arcadia foral que pretende Aguirre. Un lugar que como hemos descrito arriba, cumple con la característica del idilio de unir la vida humana a la naturaleza (Bakhtin, 1989, p.377).

En relación a la conjunción entre vida y naturaleza, cerramos esta sección con un elemento simbólico que aúna las características del cronotopo idílico y subraya la voluntad de Aguirre de perpetuar el tiempo cíclico en la unión de las generaciones a un lugar vinculando la vida de los personajes a la naturaleza. Señala Bakhtin que en el

idilio “los niños constituyen frecuentemente una sublimación del acto sexual y de la concepción, en relación con el crecimiento, la renovación de la vida y la muerte” (1989, p.378). La literatura de Aguirre no sólo cumple con esta característica, sino que aparece en forma de símbolo que aúna tanto la renovación del paisaje (que representa espacio y naturaleza) como el tiempo cíclico. Lo hace en el capítulo de *Garoa* titulado “Landare Berriak” (“Nuevas plantas”): “Manuelcho era la nueva planta del caserío Zabaleta y lo querían mucho en esa casa. A la nueva planta siempre se le mira con una mirada que denota mayor felicidad y atención que cuando se mira a la planta vieja”¹⁴⁰ (2013, p.73). Más tarde lo vuelve a hacer en el capítulo donde se describe la subida a Urkiola en la misma novela (2013, p.162).

5.11. EL PAISAJE DEL AUTOR Y EL LEGADO POSTERIOR.

Se ha citado con anterioridad a Jon Juaristi cuando dice que el País Vasco idealizado por Fermín Caballero no existía para 1862. Del mismo modo Mikel Lorenzo Arza afirma respecto a la literatura fuerista del siglo XIX que el mundo preindustrial vasco colapsó con la segunda industrialización (1851-90)¹⁴¹. Mario Michel y Luis Gil, en *La transformación histórica del paisaje forestal en la Comunidad Autónoma de Euskadi* (2013) también afirman que los montes comunales, que tanto ensalza Aguirre, habían sido desamortizados –entre otras cosas debido a la nefasta gestión forestal local– para finales del siglo XIX. Michel y Gil citan a Humboldt cuando a principios de siglo afirmaba que el paisaje vasco había sufrido una transformación profunda debido a la industria naval¹⁴² (2013, p.262). Michel y Gil también hablan del deterioro sostenido de los montes y bosques vascos debido a

¹⁴⁰ “Manueltxo zan Zabaletako giza landare berria, eta txit maite zuten etxe hartako denak. Landare berriari beti begiratzen zaio zaharrari baino pozago eta arreta gehiagorekin” (2013, p.73).

¹⁴¹ “Este mundo preindustrial operó como el “paisaje cultural” de las provincias forales, en los términos utilizados por Zoran Roca: “Son los paisajes representativos, encapsulaciones visuales de la manera en que un grupo ha ocupado un territorio particular y ha construido una memoria colectiva que comparte a lo largo del tiempo”. Sin embargo, este “paisaje cultural vasco” colapsó con la segunda industrialización (1851-90) y el crecimiento económico al calor de las ventajas fiscales del Concierto Económico (1878)” (2014, p.38).

¹⁴² Wilhelm von Humboldt dice lo siguiente sobre la industria naval y su impacto en el paisaje: “Los montes detrás de Fuenterrabía hacia el mar son más altos; una cadena continua, la prosecución del Jaizquibel, se extiende hasta la punta de Higuier, pero son brezales áridos, sin árboles y calvos (...) de los bosques de que Plinio hace mención, ahora no se encontrarían ya muchos semejantes. Con todo ha habido tiempos aún en que el poblado de Rentería por sí sólo poseía 29 navíos mercantes construidos de sus propios bosques” (Citado en Michel y Gil, 2013, p.262).

diversos factores como la industria naval y la mala gestión de los comunales (2013, p.260). A la luz de estos datos, conviene recordar a Ann Bermingham y su sentencia sobre el recuerdo de la naturaleza inalterada como compensación de un presente de deterioro imparable: “The aesthetically pleasing landscape was not the economically productive one. Yet this double, even split, involvement in the landscape is itself a significant gloss on the picturesque and on the transformation of the countryside to which it was a compensatory response” (1987, p.66). La representación del paisaje vasco en las novelas de Aguirre reproduce lo que dice Bermingham, al tratarse de una representación que idealiza el medio rural como forma de compensación ante su transformación y deterioro, lo que también revela lo mucho que hay de ilusorio en el paisaje de Aguirre, que no es un fiel retrato del paisaje vasco de la época.

Precisamente, es la carga ideológica lo que impide que Domingo Aguirre colabore, directa y conscientemente, en una construcción nacional mediante su literatura y su paisaje. Más allá de su tradicionalismo, de su adscripción al pensamiento carlista, las razones por las que Aguirre no participa en el fenómeno que marcó el País Vasco a finales del siglo XIX y que era tan cercano a sus postulados estéticos (pese a no serlo a su ideología) pueden encontrarse en su biografía: su adhesión a una causa pre-moderna y el hecho de que forme parte del clero. Debido a su condición de capellán en Zumaya, pertenecía al *establishment* rural del siglo XIX. Él forma parte del *establishment* como los propietarios de los medios de producción locales con los que compartiría intereses en mantener el status quo. Recordemos también que Domingo Aguirre formaba parte del clero regular, el sector eclesiástico más castigado por las desamortizaciones. He ahí su interés en plantear el paisaje en los términos antes descritos.

Hijo de combatiente carlista, y declarado carlista, su férrea defensa del sistema foral no sólo constituye un rechazo al estado liberal, sino que subyace ahí un rechazo a todo discurso de conformación de estado, fase final del nacionalismo. Un estado centralizado equivale a un competidor para la iglesia, o como afirma Jose Carlos Mainer analizando la pujanza del fuerismo y el carlismo en España y más particularmente en Cataluña y País Vasco: “¿Hasta qué punto la iglesia española –el medroso pero sólido clero rural, los poderosos conventos de regulares– no apostó históricamente por los particularismos, convencida de que nada bueno podía esperar

del afianzamiento de una nación liberal-burguesa de corte unitario?” (1999, p.10). Particularismos sí, pero no en forma de nación. En última instancia, el nacionalismo vasco supone la creación de otro estado centralizado, de ahí el rechazo de Aguirre al nacionalismo.

Pero si bien no colaborará conscientemente en un discurso de formación nacional, su modelo de paisaje, debido a la carga de identidad territorial, servirá como base a una tradición nacionalista de representación del paisaje. Al fin y al cabo, como dice Nogué, la identidad territorial precede al pensamiento nacionalista, siendo el segundo el que explota como opción política lo primero (1998, p.38). En la literatura del autor ondarrés se encuentran ciertos elementos que, o bien sirven, o bien pueden ser modificados para servir al fin que persigue una construcción nacional: la representación de los límites de la comunidad o la diferenciación del paisaje propio respecto a otros paisajes. Como dice Schama:

It is clear that inherited landscape myths and memories share two common characteristics: their surprising endurance through the centuries and their power to shape institutions that we still live with. National identity, to take just the most obvious example , would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated and enriched as a homeland. (1995, p.15)

La imagen del paisaje que Domingo Aguirre utilizó en sus novelas continuó presente en el imaginario vasco. Su profundo sentido de la negación de la ciudad cristalizó, cruzándose con otras motivaciones estéticas e ideológicas en los poetas vascos de la época republicana. Los modernistas José María Aguirre, Xabier Lizardi y Esteban Urkiaga, Lauaxeta propusieron una visión paisajística que partía de una revalorización de la naturaleza y la montaña, como símbolos de la ausencia del paso del tiempo, la eternidad y el *otium*, que negaba la ciudad, sede del *nec-otium* y símbolo del ritmo cambiante de la historia. Sus raíces estéticas se hunden en la práctica llevada a cabo por escritores de la Generación del 98. De nuevo, la vuelta a la edad dorada. Como Domingo Aguirre, por las raíces ideológicas del nacionalismo que defendían, Lizardi y Lauaxeta procuraban definir un paisaje distinto al español y por tanto propio e identitario, aunque sus bases doctrinales fueran paralelas al nacionalismo español que encontraba en su paisaje claves identitarias.

Es necesario, finalmente, hacer una mención a lo que tal vez sea el elemento que más éxito ha supuesto a Domingo Aguirre, en relación a la durabilidad de su modelo de representación de paisaje. La conexión que plantea Ann Bermingham (1987, p.9) entre la crítica al presente invocando un pasado cuasi-utópico mediante la nostalgia y el planteamiento de la vuelta a la edad dorada que plantea Raymond Williams (1973, p.75), son los dos elementos que pueden ayudar a entender el éxito o la prevalencia del modelo de paisaje de Aguirre. En lo ilusorio del paisaje que representa y en su planteamiento de vuelta a la edad dorada, subyace la durabilidad de su representación paisajística.

5.12. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.

En este capítulo hemos realizado un análisis de la obra de Domingo Aguirre con la historia del paisaje en Occidente como telón de fondo. Así, las representaciones de Aguirre se sitúan en un punto en la historia en el que la montaña y el mar han sido asimilados en el imaginario. Por otro lado, hemos demostrado coincidencias entre la obra de Aguirre y los antecedentes como son, Humboldt, Chaho o Arana. Estimamos que el análisis cumple el objetivo 2a, relativo a la lectura de Aguirre atendiendo a la historia del paisaje en Occidente.

Las implicaciones ideológicas de las representaciones del paisaje vasco en la obra de Aguirre han sido una pieza fundamental de la investigación. Creemos conveniente señalar que el análisis de la obra de Domingo Aguirre bajo la luz de lo pintoresco y utilizando la metodología de Ann Bermingham (1987) ha dado frutos, al revelar la codificación ideológica en el paisaje del autor en un momento histórico de transformación del paisaje rural. Destacamos dos elementos: en primer lugar, la formación del paisaje prototípico y nacional por parte de Aguirre, utilizando la sinécdoque y la diferenciación como estrategias y, en segundo lugar, la carga ideológica que opera en los paisajes de Domingo Aguirre, un orden económico y social (asociado a una nostalgia por el sistema foral) que se codifica en el paisaje. Por ello consideramos cumplidos los objetivos 2b y 2c,

Otros elementos en la obra de Domingo Aguirre incluyen la mirada cristiana, la dinámica del encerramiento progresivo que se desarrolla en su obra ante la industrialización y el estado liberal, el maniqueísmo que ejerce el autor al describir, para bien, los paisajes rurales y, para mal, los espacios industrializados o las grandes urbes. Habida cuenta de lo expuesto consideramos cumplido el objetivo 2d, ya que se puede afirmar que Domingo Aguirre crea un modelo de representación del paisaje en la literatura vasca que es deudor del tradicionalismo nostálgico de la edad de oro foral, anti-industrial, anti-liberal, ligado al euskera y al paisaje rural y con un fuerte componente de carga religiosa.

6. XABIER LIZARDI: PAISAJE Y MODERNIDAD.

6.1. INTRODUCCIÓN.

6.1.1. APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE XABIER LIZARDI DESDE EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET.

Este capítulo quiere llevar a cabo un análisis de la representación del paisaje en la poesía de Xabier Lizardi, de la conceptualización de su mirada paisajera (no sólo lo que mira y representa sino la mirada que utiliza) y de las implicaciones estéticas e ideológicas a fin de contextualizarlas en el momento histórico del Renacimiento Vasco.

Dado el peso que el paisaje tiene en la poesía de Lizardi, que se refleja no sólo en el gran número de poemas dedicados a su representación y en las teorizaciones sobre la mirada y en la profundidad de las reflexiones estéticas del autor ligadas a la mirada del paisaje, hemos considerado que Xabier Lizardi es un candidato perfecto para ilustrar la evolución diacrónica de las representaciones del paisaje en la literatura vasca en su periodo modernista. En concreto, pretendemos demostrar que la poesía de Xabier de Lizardi establece una evolución considerable en lo que se refiere a la representación del paisaje en comparación con la prosa de Domingo Aguirre (1864-1920) –el escritor al que consideramos mejor muestra la fase de la representación del paisaje de raigambre regionalista y tradicionalista en la literatura vasca. Para demostrar la evolución en el tiempo desde la fase regionalista al periodo modernista, donde se sitúa la obra de Lizardi, haremos especial hincapié en argumentar que el avance en la representación del paisaje se da en la estética, y en lo conceptual (en cómo se entiende el paisaje o cómo se concibe el paisaje), también nos referiremos a la relación que la estética de Lizardi guarda con su momento histórico, con el Renacimiento Vasco del primer tercio del siglo pasado y cómo eso afecta a su idea de paisaje como significante y a su significado.

No podemos dar fin a esta introducción sin esclarecer la razón de la utilización del pensamiento de Ortega y Gasset como herramienta de análisis para entender la poesía de Lizardi y, más concretamente, sus representaciones del paisaje. Jon Kortazar en *Literatura Vasca. Siglo XX* (1990) dice lo siguiente: “Lo que aún no se ha señalado con justicia es el acercamiento de esa fórmula: En el corazón y en los ojos, *bihotz-*

begietan, –que resulta ser una traducción de un verso de Leopardi– al objetivismo de Ortega y a la adscripción de este sistema a la poesía del primer Juan Ramón” (1990, p.68). Si bien hay consenso en la crítica en torno a la influencia de Juan Ramón Jiménez, así lo dicen Jon Kortazar (1990, p.49), Karlos Otegi (1994, p.43) y Kirmen Uribe y Jon Elordi (1996, p.33), este capítulo pretende resolver el déficit respecto a la posible influencia del pensamiento de Ortega y Gasset en las representaciones del paisaje en la poesía de Lizardi. Nos aproximaremos a Lizardi desde el pensamiento de Ortega y Gasset tomando como orientación sus teorizaciones sobre el paisaje –que están intrínsecamente unidas a su pensamiento–, la estética de la limitación y su crítica a la filosofía de la historia de Hegel. En el presente capítulo postulamos que las representaciones del paisaje en Lizardi pueden ser leídas desde el pensamiento de Ortega, y que dicha aproximación está justificada en tanto que Ortega no sólo tuvo un influjo en los escritores a los que leyó Lizardi, sino que constituyó un elemento definitorio para su momento histórico: desde la España posterior al desastre del 98 hasta el periodo de la república. El catedrático y miembro de la Real Academia Española, Darío Villanueva, se refiere a este tipo de influencia utilizando el epíteto “polen de ideas” (1991), una idea por la cual un autor puede absorber ideas de otro autor, debido a la permeabilidad de los ecosistemas culturales, sin mediación de una lectura directa.

6.1.2. JOSE MARÍA AGUIRRE, XABIER LIZARDI.

Antes de comenzar el análisis incluiremos algunos datos biográficos sobre José María Aguirre (Xabier Lizardi) en este apartado. En las secciones relativas al análisis del paisaje en su poesía incluiremos aquellas que consideramos más relevantes para determinar el modo en el que su vida marcó su mirada paisajera: desde dónde miraba Lizardi, cuál era su relación económica respecto al paisaje que representó y cuál era su actitud vital al respecto del paisaje. En cambio, en las secciones EL RENACIMIENTO VASCO y AITZOL: LENGUA LITERATURA Y NACIÓN dibujaremos las líneas maestras del contexto cultural en el que Lizardi participó.

José María Aguirre nació en Zarautz (Guipúzcoa) el 18 de abril de 1896. Se mudó a Tolosa cuando tenía diez años aunque retuvo una fuerte vinculación con su

pueblo natal como atestiguan sus poemas “Maitea” (Otegi, 1994, p.177), la representación del paisaje marino “Zelai Urdiña” e incluso la elección de sus seudónimos literarios como indica Karlos Otegi en su introducción a la antología de poemas de Xabier Lizardi (1994, pp.XIII-XV). Tras la prematura muerte de su padre en 1913 y al convertirse en responsable del sustento de su familia, cursó la carrera universitaria de Derecho graduándose en 1917, con 20 años, en la Universidad Central de Madrid. Durante su época de estudiante Lizardi se interesó por el euskera, ya que en su familia se había perdido la costumbre de hablarlo (Gartzia, 2016, p.271), del mismo modo que comenzó su conversión al nacionalismo vasco, pues provenía de una familia monárquica. Habla de ello en su artículo “Nuestra conversión” (1932)¹⁴³ y en su texto “Euskera andiki-soñekoz” (El Euskera vestido de gala) de 1930 describe cómo, con sus amigos, decidió estudiar y adoptar la costumbre de hablar euskera, Lourdes Otaegi hace hincapie en el uso de la palabra “conversión” para después citar la frase: “empezó para nosotros la necesidad del sacrificio, de algún sacrificio” (citado en Otaegi 1994, p.27) y subrayar el cariz religioso de la decisión política de Lizardi¹⁴⁴.

En 1923 se convirtió en gerente de la fábrica de telas metálicas Perot de Tolosa, donde escribió algunos de sus poemas¹⁴⁵. Se casó con Pakita Eizagirre tras vencer la oposición de su madre –fruto de esa experiencia publicaría la obra de teatro *Ezkonduezin ziteken mutilla* (1953) (El muchacho que no se podía casar), publicada póstumamente en la revista *Egan*-. En el año 1923 comienza la dictadura de Primo de Rivera y ante la prohibición de la militancia nacionalista, Lizardi dijo: “Ya que no podemos andar el camino del nacionalismo porque nos lo impide PRIMO, transitemos

¹⁴³ “Recuerdo que a los dieciocho años me sentía españolista furibundo (...) En cuanto al euskera no me merecía el menor aprecio. Lo sabía macarrónicamente y por puro accidente. Mis largas estancias en la cocina de harrapiazto, y el obligado, aunque muy somero, roce con los chicos de la escuela de un pueblo sumamente euskaldun, tuvieron la culpa de que mi lengua nacional no me fuese del todo desconocida, bien que jamás la hablase sino con repugnancia y sin sintaxis (...) Un verano – adorables vacaciones aquellas – llegan de un colegio situado al extremo de Navarra, dos o tres de mis amigos, abominablemente contagiados. Y empiezan bravamente a hablarme de Sabino (a quien yo vagamente aborrecía), de mi nacionalidad verdadera, del lugar a que era preciso que llevase a mi buena España...(...) Pero el intercambio de razones iba causando su efecto” (1987a, p.380).

¹⁴⁴ Al respecto de su militancia política y su fe puede consultarse el capítulo que Sebastian Gartzia dedica a Lizardi en *Hamaika euskal jainko eta literato* (2013, pp.263-321).

¹⁴⁵ Lizardi admite en “Rumbos nuevos”: “Pues bien, acentuando la confidencia – sin otro objeto que añadir un poco de humor a mi monólogo – puedo decirle que jamás en momento que me dedicase a la famosa tarea, he sentido rumor de pasos que se acercaban, fueran de familiares o de cualquier ser humano, que no haya precipitadamente guardado mis papeles, o si apremiaba el tiempo, colocara encima una carta comercial o una factura de efectos industriales, una revista financiera, cualquier pequeña cosa tan ruin y odiosa para un poeta como ésas, atento sólo a parecer muy lejos de ese alto muy florido campo donde es tan grato hacer de mariposa” (citado en Gartzia Trujillo *Hamaika euskal literato eta Jainkoa* (2016, p.284).

el camino del euskera” (Garmendia J., citado en Otaegi 1994, p.32). En 1925 muere su hijo Xabier, a quien dedica *Xabiartxo'ren eriotza* (Muerte de Xabiartxo) (de 1926) – moriría más tarde su hija a quien dedicó el poema *Otartxo utsa* (Cestillo vacío) (1930) –.

Sobre su formación académica dice Lourdes Otaegi que pese a haberse graduado en Derecho no tenía una formación académica ni cultural muy amplia (1994, p.37). No afirmamos que lo contrario sea cierto, pero nos gustaría puntualizar lo relativo a la formación cultural en dos sentidos: primero, porque como ya hemos mencionado en la sección introductoria, hay trazas de Juan Ramón en su poesía (y demostraremos más tarde que las hay también de Ortega y Gasset); segundo, porque pese a que su formación fuera escasa, podría argumentarse que en su producción literaria y periodística, además de su formación como hombre de partido (fue vicepresidente de la organización provincial de Gipuzkoa del PNV), hay un desarrollo como hombre de cultura nada desdeñable¹⁴⁶. Su producción poética se encuentra en la colección *Biotz-begietan* (1932) (En los ojos y en el corazón) y *Umezurtz olerkiak* (1934) (Poemas huérfanos), publicada póstumamente por Jose Ariztimuño, *Aitzol*. Escribió artículos en las revistas *Euzko Deya*, *Argia*, *Euzkadi*, *El Día*, *Amayur*, *Euskalerraren Alde*, *Euskal Esnalea*, *Yakintza* y *Antzerti* (Serrano, 2020), creó el periódico *Euskal Egunkaria*, y estuvo implicado en el Renacimiento Vasco como agente cultural –como explicaremos en la sección EL RENACIMIENTO VASCO–.

Ya hemos mencionado que ocupó el cargo de vicepresidente en el Gipuzkoa Buru Batzar, la organización provincial del Partido Nacionalista Vasco, a partir de 1931 y hasta su muerte en 1933. En ese periodo tuvo que lidiar con el cisma en el Partido Nacionalista Vasco que se había dividido en dos grupos, Aberri y Comunión Nacionalista Vasca (cisma que Lizardi logró resolver) y con la campaña a favor del Estatuto Vasco que incluía a Navarra en una primera fase (que fracasó).

¹⁴⁶ Para obtener más información puede consultarse el capítulo Sebastian Gartzia dedica a Lizardi en *Hamaika euskal jainko eta literato* (2013, pp.263-321).

6.2. EL RENACIMIENTO VASCO.

El Renacimiento Vasco es un periodo en la historia de la literatura vasca que alcanza su pico en los años posteriores a la dictadura de Primo de Rivera y hasta el comienzo de la Guerra Civil Española. Jon Kortazar (2008, p.213) señala la importancia de establecer un periodo anterior a dicho renacimiento, que comienza en 1876 con la supresión del sistema foral, los cambios demográficos en el País Vasco de la mano de la industrialización (elementos que han sido tratados en el capítulo sobre Domingo Aguirre) y la posterior fundación del Partido Nacionalista Vasco de la mano de su fundador Sabino Arana en 1894. De ahí que el *Euskal Pizkundea*, sea un término ambiguo o que, en el mejor de los casos abarca dos periodos cercanos pero bien definidos y distantes entre sí: la creación literaria posterior a la supresión del sistema foral tras la Segunda Guerra Carlista, renacer que situaríamos a finales del siglo XIX y principios del XX¹⁴⁷; y la agitación cultural que los eventos literarios, la prensa escrita en euskera y las publicaciones de obras literarias, como la de Lizardi, en el periodo de la Segunda República. En palabras de Jon Kortazar: “De esta forma el nombre denomina dos períodos artísticos y estéticos distintos, uno situado en torno a un postromanticismo sentimental y otro que se adscribe mejor a una estética modernista” (2008, p.213).

Habiendo establecido la diferencia entre ambos periodos, nos ocuparemos de explicar aquel que afectó directamente a Lizardi. Los hitos que cabe destacar en el periodo previo a 1930, son los trabajos de recopilación de Resurrección María de Azkue (*Diccionario Vasco-Español-Francés* 1905-1906 y *Cancionero Vasco* 1922-1925) y la fundación de Euskaltzaindia, la Academia de la Lengua Vasca, en 1919.

¹⁴⁷Dice Ibon Sarasola al respecto: “Como fecha convencional para la iniciación del Renacimiento literario vasco, podemos tomar la de 1879 (...) Esta segunda época de la literatura vasca se caracteriza por el peso que en el conjunto de la producción van adquiriendo las obras estrictamente literarias” (1976, pp.135-136). Jon Kortazar mantiene que el término es ambiguo pues se utiliza Renacimiento Vasco tanto para denominar el impulso que experimentó la cultura vasca a principios del siglo XX, tanto como para referirse a un impulso, más tardío, durante el periodo de la Segunda República. En las páginas que siguen utilizaremos el concepto para referirnos al periodo de la Segunda República.

El sustrato, bien por la incipiente ideología nacionalista en un contexto político aciago, bien por la labor de la intelligentsia en compilar la literatura popular al mismo tiempo que establecía las bases para una política cultural con Euskaltzaindia o mediante revistas como Revista Internacional de los Estudios Vascos (1907-1937), era proclive a una nueva ola cultural que aunase literatura y construcción nacional en tanto que la lengua representaba el eje vertebrador de dicho proyecto. Así escritores como Jose María Ariztimuño¹⁴⁸ (Aitzol), Esteban Urkiaga (Lauaxeta)¹⁴⁹ o Jose María Aguirre (Xabier Lizardi) conformarían la vanguardia del Renacimiento Vasco.

En el impulso que la cultura y, en especial, la literatura vasca tomarán en este periodo es capital el trabajo del grupo “Euskaltzaleak”, grupo que preside Aitzol. Lourdes Otaegi, especialista en la obra de Lizardi y en la de Aitzol, define así el periplo de la organización:

Desde su constitución hasta 1930, las actividades del grupo “Euskaltzaleak” se hacen extensivas a amplios campos de la cultura como son el de las publicaciones en euskera, el proyecto de creación de un periódico en euskera, la organización de homenajes, concursos y celebraciones destinados a caldear el ambiente euskaldún.

Sin embargo, a partir de 1930, a partir de la constitución de la sociedad con nuevos reglamentos y con la apertura de la suscripción que alcanzó la cifra de dos mil socios en un corto período de tiempo, es cuando las actividades se van centrando más notoriamente en torno a la literatura. (1990, p.34)

6.2.1. AITZOL: LENGUA, LITERATURA Y NACIÓN.

Tanto Lourdes Otaegi como Jon Kortazar afirman que la influencia de Aitzol, en la generación de los poetas del renacer vasco, como Lizardi o Lauaxeta, fue capital. Ibon Sarasola, por su parte, destaca que su liderazgo se caracterizaba por pivotar en torno a un proyecto cultural “que hizo por hacer entrar el euskara en la vía de la cultura y por conformar una auténtica literatura, lo llevó al punto de superar su fase folklórica” (citado en Otaegi, 1990, p.27). A continuación se expondrá un resumen de las tesis que defendió Aitzol en el campo literario y cultural con el objetivo de entender el contexto

¹⁴⁸ En adelante nos referiremos a él como: Aitzol.

¹⁴⁹ En adelante nos referiremos a él como: Lauaxeta.

literario y político en el que operaba Lizardi y las ideas que conformaron su programa estético. Otaegi concuerda que el liderazgo de Aitzol distaba de estar basado en mero folclorismo: “Ofrecía un proyecto global para la cultura vasca, y no puro sentimentalismo vasquista, (...) ni nada que se hubiese intentado con anterioridad, y que llevaba dentro de sí conceptos modernos de actuación sociolingüística” (1990, p.29)

Jon Kortazar, en *Euskal Literatura XX. Mendean* (2003), otorga a Aitzol el título de primer crítico vasco y prosigue explicando que fue Aitzol el primero en darse cuenta de que la literatura vasca necesitaba de un sistema de transmisión, que se concretó en actos como El día de la poesía (Olerti Egun) y revistas como *Jakintza* y periódicos como *El Día* (2003, p.71). Otro proyecto en el que Aitzol hizo especial hincapié era la creación de una única obra de gran nivel para, anhelando el éxito de Frédéric Mistral con *Mireio* (que obtuvo el Nobel en 1904), dotar de prestigio y popularidad a la literatura vasca. Por supuesto, dicho proyecto es proclive a ser examinado bajo otra lupa, esto es, que la obra literaria fuera capaz de representar la nación y por ende crear un símbolo de identificación nacional. La literatura al servicio de la creación del espíritu nacional.

Como menciona Lourdes Otaegi, el Renacimiento Vasco tuvo una serie de dinámicas internas que llevaron a la intelligentsia que lo impulsaba a plantear varios cambios de estrategia de manera que la producción literaria cobró importancia bajo la dirección cultural de Aitzol. Lourdes Otaegi define tres estadios en los que traza la evolución del pensamiento de Aitzol en torno al binomio literatura y nación (1994, pp.127-139). El primero, de tintes más optimistas, está ligado al periodo que va desde los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y hasta el periodo denominado Renacimiento Vasco durante la Segunda República. Desde 1933 en adelante, tal vez debido al pesimismo con el que afronta la escasa recepción de la poesía simbolista y elevada que él mismo había promovido en Esteban Urkiaga y Lizardi su pensamiento hace un viraje en pos de reforzar el elemento nacional de la literatura. Así, criticará la poesía simbolista de Lizardi y Lauaxeta, debido al escaso favor a la nación que hace, para ponerse del lado de la poesía popular y el bersolarismo. La opinión de Aitzol era que si la poesía quería servir a la construcción nacional vasca, tenía que ser entendible y proclive a ser leída, algo que en su entender la poesía simbolista no había logrado. Así, en su “Balance literario euskaldun de 1934”, critica duramente los poemas

premiados, por él, en los días de la poesía que él había impulsado por carecer de esencia así como de sencillez y naturalidad de sentimientos (citado en Kortazar, 2008, pp.218-219). En el artículo “Antzinako oituren piztutzea” (Resurgir de las antiguas tradiciones) Aitzol hace una distinción entre la poesía popular y poesía elevada, despojando a esta última de la posibilidad de servir en la construcción nacional (Otaegi, 1990, p.37).

Esta evolución creo no pocas tensiones entre los poetas y críticos vascos de la época. Jon Kortazar en su *Teoría y práctica poética de Lauaxeta* (1986), en el capítulo dedicado al efecto de las obras del poeta Lauaxeta en los debates literarios de la época, traza una genealogía que incluye las tensiones entre los poetas más clasicistas como Nicolas Ormaetxea, Orixe, y los más renovadores y cercanos al modernismo como Lauaxeta o Lizardi, situando en el centro la figura de Aitzol y sus cambios de opinión respecto al tipo de poesía que prescribía en su proyecto de construcción nacional (1986, pp.62-79). Dichas tensiones sirven para dejar claro que hay en el renacer vasco y en especial entre los miembros de *Euskaltzaleak*, bajo la dirección de Aitzol, un proyecto cultural dirigido a la construcción nacional. No hay que olvidar, además que tanto Lauaxeta como Lizardi eran miembros del EAJ-PNV o dirigentes, como lo fue Lizardi de la organización provincial guipuzcoana. De paso, podemos ver la posición que tomó Lizardi respecto a los cambios en las ideas de la estética que prescribió Aitzol para alcanzar sus objetivos.

Ya hemos citado “Balance literario euskaldun de 1934” de Aitzol, pero a través de las siguientes citas, veremos cómo no sólo Aitzol prescribió la estética a utilizar para la construcción nacional, sino que introdujo cambios a medida que consideró que la estética modernista no servía tanto como la tradición popular a sus objetivos. En 1932, en el artículo “La poesía popular y el alma de la raza” Aitzol dice lo siguiente: “para recordar la colaboración especialísima que en otras naciones oprimidas prestaron los bardos populares, y sus discípulos los poetas cultos, para redimir y resucitar a los pueblos que quisieron alcanzar la cúspide de la libertad” (citado en Kortazar, 2008, p.218). Dicha cita responde al primer periodo que establece Lourdes Otaegi, aquel en el que la poesía, sin distinción de géneros o sin la sombra de la división del binomio popular-culto, constituye la vanguardia en la recuperación del euskera y de la cultura vasca, sirviendo a su vez de reactivo para un movimiento político nacionalista más amplio. En 1933, aludiendo al segundo periodo que menciona Otaegi, Aitzol publica el

artículo “Aintzinako oituren piztutzea” (El renacer de las antiguas tradiciones), en el periódico *El Día*, donde declara que en el repertorio de las “kopla zaharrak” (coplas tradicionales) los poetas de su tiempo tienen una fuente poética desaprovechada (Otaegi, 1990, p.36). Como último ejemplo, consideraríamos las siguientes palabras como distanciamiento total y rechazo respecto a la poesía modernista que trataba de adecuar la lengua vasca a fines poéticos elevados y que venían escribiendo Lauaxeta y Lizardi: “Bien sabemos que los poetas cultos no pueden tener ni la influencia, ni la difusión de los vates populares. Sin embargo, se nota el desvío del pueblo hacia (sic, por “de”) los vates cultos y literatos...hay que atribuir su tanto de culpa a los mismos poetas. La casi generalidad de ellos se aferra tenazmente a los cánones de un estilo... elaborado con criterios muy subjetivos (Aitzol “El VII Día de la poesía euskaldún”, citado en Kortazar, 1990, p.51).

Las reacciones de Lizardi, tanto al debate que suscitó la publicación de *Bide Barrijak* de Lauaxeta, entre el autor y otros poetas de su época (por ejemplo, Orixe) como a los cambios en la estética que prescribió Aitzol, dejan entrever el compromiso que tuvo tanto por el objetivo original del grupo Olerkarijak, aquel por el cual la poesía iba a servir como vanguardia en la recuperación de la lengua y la cultura vasca así como impulsor de la construcción nacional; siempre, eso sí, manteniendo un alto grado de independencia y compromiso hacia su estilo y la estética modernista. Como comienzo, y respecto a la idea de crear un *Mireio* vasco, Lourdes Otaegi refuerza la posición de independencia de criterio que tomó Lizardi respecto a las ideas de Aitzol, cuando dice que Lizardi dudaba del proyecto del gran poema nacional que impulsó Aitzol, al creer que la situación del euskera no iba a solucionarse de golpe (1990, p.32). En relación al giro hacia la poesía popular que pretendía Aitzol, no podemos decir que la poesía de Lizardi esté desprovista de la influencia popular, pero el zarauztarra se expresó así respecto a la publicación del primer libro de poemas de Lauaxeta: “El meritísimo esfuerzo por adaptar el euskera a los conceptos difíciles, a las altas ideas, cuya expresión creen monopolizar las lenguas llamadas cultas” (Lizardi “Nuevos Rumbos”, citado en Kortazar, 1986, p.65). Jon Kortazar señala que en el mismo artículo Lizardi plantea su posición poética cuando recomienda a Lauaxeta limar su expresión poética para que sea “cada vez más justa y más densamente vasca” además de “a extraer del lenguaje el máximo de sustancia y del conceptismo en poesía lírica” (Lizardi “Nuevos Rumbos”, citado en Kortazar, 1986, p.65). Respecto a la

segunda polémica, aquella que inicia Aitzol al desechar el valor de la poesía culta en pos de la construcción nacional, Lizardi publicó en *Euzkadi* el 9 de febrero un artículo titulado “Bide Berriak? Bide Guztiak”¹⁵⁰ (¿Rumbos nuevos? Todos los rumbos), donde afirma que todos los tipos de poesía son necesarios para impulsar la cultura y lengua vasca y que no estaba dispuesto a dejar a nadie fuera de dicha tarea (Lizardi, “Bide Berriak? Bide Guztiak” citado en Kortazar, 1986, p.69).

6.3. LA INFLUENCIA DE LA GENERACIÓN DEL 98 EN EL PAISAJE DE LIZARDI.

Como se ha mencionado anteriormente, Jon Kortazar (1990, p.49) como Karlos Otegi (1994, p.43) y Kirmen Uribe y Jon Elordi (1996, p.33) mencionan la relevancia que la generación del 98 tuvo en poetas como Lauaxeta y en especial en la obra de Lizardi: “Harremanetan jarri beharra dago, era berean, gainerako serie poetikoekin, eta bereziki auzokoekin, espainiar eta frantsesarekin, alegia. Lizardiren poema batzuetarako iturri edo ahaidetasun zenbait proposatu izan dira: “Bultzi-leiotik” harremanetan jarri izan da P. Verlaine, J.R. Jiménez, A. Machado eta Azorín-en testuekin” (Otegi, 1994, p.43). En consecuencia, es comprensible acudir a los fundamentos estéticos de la generación del 98 para entender la poética de Lizardi. Pero una vez comenzado el camino que conlleva al descubrimiento de los preceptos estéticos de dicha generación, es probable encontrar las ideas que afectan a la representación del paisaje en la generación del 98. Esa segunda meta toma forma en el pensamiento geográfico de Ortega y Gasset. No detallaremos aquí sobre cómo el filósofo influyó en la obra de los escritores de la generación del 98¹⁵¹, pero sí que podemos aludir a que su pensamiento encapsula algunos temas sobre la geografía y el paisaje compartidas por los autores de la generación del 98 como demuestra Martínez de Pisón (2012). Pero no es deseable comenzar esta sección sin adelantar que la influencia del pensamiento de Ortega también ha sido reconocida en la obra de Lizardi

¹⁵⁰ El título, no sólo hace referencia a la obra de Lauaxeta *Bide Barriak*, sino que también hace referencia a una crítica que Aitzol hizo a la poesía elevada en la que instaba a los poetas a dejar los “malos caminos” (la obra de Lauaxeta se traduce al castellano como “Nuevos rumbos”).

¹⁵¹ Ortega mantiene agrias discusiones con Unamuno, amistad con Pío Baroja y ensalza la obra de Machado. En el mejor de los casos se puede decir que admiró a algunos escritores de la generación del 98. Pueden consultarse los artículos que Ortega y Gasset escribió sobre los escritores de la generación del 98 en el volumen *Ensayos sobre la “Generación del 98” y otros escritores contemporáneos* (1981).

por Uribe y Elordi (1990, p.36) y a su vez, ha sido reconocida en la obra de Lauaxeta (coetáneo a Lizardi y también renovador de la lírica vasca), por Jon Kortazar (1986, p.86). En definitiva, el presente capítulo pretende leer, e incluso demostrar coincidencias estéticas y de pensamiento en lo tocante a la idea del paisaje en Lizardi y Ortega y Gasset, pero queremos recordar que la crítica ya ha hecho referencia a cierta influencia de Ortega en Lizardi.

El geógrafo y escritor Eduardo Martínez de Pisón describe en su obra *La imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset* (2012) la aportación que dicha generación hizo a la representación del paisaje en dos ideas. Primero, estaría la capacidad de sentar las bases de la tradición reciente de la representación paisajística: “La aportación del grupo del 98 en este campo lindante con lo geográfico es, más que la visión intelectual y artística por excelencia de nuestros paisajes, la creación de su misma imagen literaria, en la que desde entonces nos movemos” (Martínez de Pisón, 2012, p.23). Martínez de Pisón otorga al paisaje una centralidad en la cultura de la generación del 98 (el paisaje se representa y se ve cultura mediante; sin cultura no hay paisaje), y a su vez señala a los autores de la generación del 98 como los fundadores de la imagen y narrativa del paisaje español. Al hilo de esta idea, Martínez de Pisón menciona lo siguiente:

Esa literatura del paisaje, de la montaña, la meseta, el campo, la ciudad, tan intensa en la Generación del 98, está basada en la idea de reciprocidad entre paisaje y cultura. Es la analogía que hace Azorín entre el romancero y el campo de Castilla (...) Pero incluso es también la reciprocidad entre paisaje y persona. Es el diálogo interior-exterior de Unamuno; la correspondencia entre los llanos y montañas salmantinos y los de su espíritu, las sequedades del campo y las del alma: “el paisaje se hace alma. (2012, p.25)

Para entender cuáles son los elementos que operan para que la generación del 98 logre establecer representaciones arquetípicas o modelos de representación del paisaje español basta con citar las hipótesis de Martínez de Pisón. En el párrafo arriba citado, en tanto que se mencionan conceptos como “Diálogo interior-exterior” o “alma”, es lícito plantear la relevancia que lo trascendental tiene sobre la literatura del 98 y explicar la permanencia de sus representaciones paisajísticas o la influencia que aquellas tuvieron. De Machado, dice Martínez de Pisón algo parecido:

También aparece en Machado (...) una traslación y un retorno poéticos en el que es el papel que se proyecta simbólicamente en el espíritu o lo configura a su manera, mostrándose éste con los elementos físicos y cualitativos de un campo (...) aquí sí, de modo similar a Unamuno, son “paisajes del alma. (2012, p.66)

Hay en Machado, por tanto, un mecanismo de representación que mediante un sistema de evocación de belleza convierte al paisaje en símbolo (Martínez de Pisón, 2012, p.66). De la trascendencia, o del espíritu en la literatura de Unamuno y Machado, es posible tender puentes a elementos como el del espíritu nacional. La segunda idea de Martínez de Pisón otorga a la representación del paisaje que hace la generación del 98 un carácter de objetivo programático al situarlo en el contexto socio-histórico en el que opera: “Esa imagen de España se establece obviamente en una circunstancia histórica precisa y en un marco político, científico, cultural concreto, fuera de los cuales no puede ser bien comprendida” (2012, p.26). Más adelante el mismo autor escribe:

La geografía se concebía, en cualquier caso, como ‘base del patriotismo’ tanto por Azorín como por Picavea –‘primer conciencia’-. Unamuno piensa que “la primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra cobrar conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria...” Primero, viéndolo y, luego, elevándolo a la idea. “Para conocer una patria, un pueblo, no basta con conocer su alma... es menester también conocer su suelo, su tierra” (2012, pp.28-29)

¿Cómo se materializa la influencia de la trascendencia y cómo el camino que va de paisaje a espíritu? Martínez de Pisón menciona *La generación del 98* de Laín Entralgo (1997), quien a su vez enumera tres puntos para aclarar bajo qué preceptos opera la representación del paisaje: por un lado están el peso de la historia y las formas naturales, por otro la visión y la posterior representación del paisaje a medida de los sentimientos del individuo, y por último, la atención al paisaje como escenario común.

6.4. INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET.

Esta introducción tiene como objetivo resumir el pensamiento de Ortega para abordar la lectura de la poesía de Lizardi desde el pensamiento del filósofo español.

Como punto de partida, querría citar las palabras de Jon Kortazar en *Literatura Vasca. Siglo XX* (1990) cuando afirma que en la obra poética de Lizardi se hace notar en su representación de la realidad cuando aúna realidad material y subjetiva, siendo el título de su poemario *Bihotz begietan* (En los ojos y el corazón) un epíteto que describe su estética:

El título del libro *Biotz-begietan* (En el corazón y en los ojos) (1932) señala esa relación creativa, afirma que el eje corazón-ojos es la forma en que se crea la auténtica realidad, realidad interpretadora de los fenómenos objetivos, pero a su vez hija de ellos.

En mi opinión, aquí se concentra el núcleo de la creación poética de Lizardi y desde aquí puede comprenderse esta poesía, y sobre todo su entronque con el postsimbolismo. Sin duda, nos encontramos ante una poesía idealista que cree en un mundo escindido en materia y espíritu, y piensa que en esta segunda esfera se encuentra la auténtica realidad. Esta poesía guarda para el arte la misión de ser mediadora entre ambas, y confiesa que el arte es una transposición que nos lleva desde lo material a lo espiritual. (1990, p.68)

Jon Elordi y Kirmen Uribe proponen en su libro *Lizardi eta erotismoa* (1995) una idea parecida, ahora sí, mencionando el posible influjo de Ortega en la obra de Lizardi:

Siguiendo la línea de pensamiento de Ortega y Gasset, no reducía la realidad a una dimensión, sino que trato de lograr una síntesis entre lo ideal y la materia; esto es, buscó unir lo subjetivo y lo objetivo. La realidad verdadera está en la unión de ambos planos. El arte es el puente que los une, la función de la poesía es, por tanto, crear ese nexo. (1995, p.36)¹⁵²

No hay que profundizar mucho en los escritos de Ortega para encontrar reflexiones en clave idealista. Así, en 1914, en las *Meditaciones del Quijote*¹⁵³ encontramos el siguiente párrafo incrustado en una de las más famosas reflexiones de Ortega sobre la circunstancia:

¹⁵²“Ortega y Gasset-en pentsamoldeari jarraiki, ez zuen, ondorioz, errealitatea alor bakarrera mugatzen, sintesi bat lortzen saiatu zen idealaren eta materiaren artean; hots, subjektibismoa eta objektibismoaren arteko ezkontza bilatu zuen. Benetako errealitata bi planuon arteko loturan datza. Artea da bien arteko zubia; poesiaren funtzioa, beraz, lotura hori gauzatzea da” (1995, p.36).

¹⁵³ Debido a que han sido utilizadas diversas ediciones de las obras completas de Ortega y Gasset, en lo sucesivo, pese a que nos refiramos al texto citado e indiquemos la fecha de publicación original, la fecha de referencia bibliográfica será la relativa a la publicación de las obras completas.

Preparados los ojos en el mapamundi, conviene que los volvamos al Guadarrama. Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada. Hay también un *logos* del Manzanares: esta humildísima ribera, esta líquida ironía que lame los cimientos de nuestra urbe, lleva, sin duda, entre sus pocas gotas de agua alguna gota de espiritualidad.

Pues no hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino: la dificultad estriba en llegar hasta él y hacer que se contraiga. (1966a, p.322)

Unas páginas más adelante prosigue el filósofo español exponiendo su particular visión idealista:

Hay, pues, toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos – el mundo de las puras impresiones –. Bien que le llamemos mundo latente. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquél no es, por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más que los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquél. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros. (1966a, p.335)

Y para terminar en “Confesiones del Espectador” (1916): “La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos” (1966b, p.19). Como diría Lizardi: *Biotz-begietan*:

En el corazón y en los ojos
habeisme nacido: unas muy en el
corazón; otras muy en los ojos... Sin
corazón y ciego, ¿podría alguien cortar
flores de poesía? (1970, p.7)¹⁵⁴

En el artículo “El poeta” (publicado en *El Día* en 1930) Lizardi define así al poeta: “El poeta, vagamente hablando, es un hombre dotado de una visión especial,

¹⁵⁴ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Biotz-begietan zataidate sortu:/ biotzeanago batzuek; besteak/ betsein-betseñotan... Biotz-gabe ta itsu,/ nork, izan ere, bil olerti-loreak?...” (1970, p.7).

que, mirando a través de un prisma sublimador los elementos del panorama de la vida, nos los presente de forma sorprendente” (citado en Otegi, 1994, p.xviii). La elección de las palabras por parte de Lizardi permite una interpretación en clave orteguiana. Si Ortega hablaba del defecto en la mirada que impide ver lo espiritual, Lizardi nos habla de una visión especial, un prisma sublimador y en su defecto, la imposibilidad de hacer poesía sin corazón y sin mirada. Si Ortega nos habla de parar los ojos en el mapamundi o de dirigir la vista hacia el Guadarrama (y de la importancia de la circunstancia y de Ontígola, pueblo de Toledo, como su salida natural al universo), Lizardi nos habla del panorama de la vida¹⁵⁵. No hay una gran distancia entre “panorama” y “paisaje”, menos aún si hablamos del pensamiento de Ortega y de la obra poética de Lizardi (ambas obras con un componente paisajístico muy marcado) y el elemento “vida” que menciona Lizardi tampoco está fuera de contexto si tenemos en cuenta la actitud vitalista de Ortega. En consecuencia, establecemos el idealismo como primer nexo de unión que justifica una lectura de Lizardi desde el pensamiento de Ortega.

Jon Kortazar, a quien hemos citado al comienzo del capítulo cuando propone el la influencia de Ortega en Lizardi cita a Javier Blasco, en *La poética de Juan Ramón Jiménez* (1981) para aplicar la idea a Lizardi:

En síntesis, supone una superación de la irreconciliación del objetivismo y subjetivismo del siglo XIX. Según una nueva teoría: “La solución propuesta niega que la realidad auténtica está en el sujeto o en el objeto; está por el contrario en la mutua

¹⁵⁵Lourdes Otaegi dice al respecto del “panorama” de Lizardi lo siguiente: “Lizardi habla del panorama próximo a él en su poesía. Tras observar durante un largo tiempo los elementos cercanos o las realidades que percibe a través de su sensibilidad y prestar atención a ellas, reflexiona sobre dichos elementos. Por ejemplo, el entorno geográfico donde se desarrolla su vida: Tolosa y los montes colindantes, Urkizu, Aralar y Txindoki, Orexa y el pueblo de Zarauz y las calles de su infancia, los rincones de los lugares que transita: el huerto de su abuela, los elementos de su casa, el hogar, la cocina, el balcón, el fogón, la cuna... Los lugares por los que discurre en sus excursiones al monte, el bosque, los caminos de carretas, los cambios de las estaciones reflejados en las cumbres de montaña y los caminos que pisa, todo eso constituye la materia de su poesía” (2013). Texto original: “Lizardik hurbileko errealitatearen "panorama"z dihardu bere poesian. Inguruko edo hurbileko elementuak, bere zentzumenen bidez sumatzen dituen errealitateak luzaroan behatu eta ohartuki erreparatu ondoren, bere barrenean hausnartzen ditu. Esate baterako, bere bizitza garatzen den ingurune geografiko zehatza: Tolosa eta inguruko mendiak, Urkizu, Aralar eta Txindoki, Orexa eta Zarautz herria eta bere haurtzaroko kaleak, ibiltzen den tokietako zoko guztiak: amonaren baratza, etxeko elementuak, sukaldea, ezkaratza, balkoia, laratza, sehaska... Mendi ibilaldiak egitera ateratzen den tokiak, basoa, gurdibidea, mendiaren gailurrean eta oinkatzen duen ibilbidean urtarok eragiten dituzten aldaketak, hori guztia da bere poesiaren gaia” (2013).

relación, relación que es creación del arte. El arte restaura la comunicación entre naturaleza-objetos –y espíritu-estados¹⁵⁶. (1990, p.68)

No quedan las palabras de Blasco y el análisis de Kortazar muy lejos de Ortega, que en sus *Meditaciones del Quijote* se pronunciaría de esta manera: “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva?” (1966a, pp.321-322).

Pero hay otros temas que permiten un acercamiento a Lizardi desde Ortega. Uno de ellos es la idea de regeneración promovida por una élite cultural. Es ciertamente una idea que Ortega plasmó tanto en *La rebelión de las masas* (1929) como en su correspondencia y, en ocasiones, dejando a las claras que la estética es esencialmente política (1966a, pp.321-322). Por ahora, digamos que la idea de regeneración nacional por medio de una respuesta cultural estaba en el centro del pensamiento del grupo *Euskaltzaleak* liderado por Aitzol y en el que participó Lizardi. Es verdad, que a partir de su segundo periodo, Aitzol, el factótum del *Euskal Pizkundea*, tomó distancia respecto a la literatura modernista que Lizardi y Lauaxeta estaban desarrollando. Pero la idea de utilizar la literatura como vanguardia en la fundación de la nación era un pilar central del proyecto de Aitzol y ese proyecto incluía la idea de reflejar el alma *euskotar* en la literatura. A modo de ejemplo podría servir el proyecto que Aitzol encargó a Orixe de escribir el gran poema nacional, en clara alusión y deseo de imitación del éxito de *Mireio* de Mistral. Pero sirvan las siguientes palabras de Jon Kortazar para ilustrar esta idea:

En mi opinión, José Ariztimuño, Aitzol, iba más lejos y propugnaba que la literatura, y más especialmente la poesía iban a ser verdaderos catalizadores de la conciencia colectiva, del sentimiento identitario, e instrumentos imprescindibles para la independencia o para la fundación de la nación.

Siguiendo pautas que en la literatura española venían apreciándose desde la generación del 98, con Unamuno como referente fundamental, Ariztimuño quería una poesía que reflejará: “el alma característica euskotar (vasca)” (1930), es decir, el sentido intrahistórico inmaterial y perenne de una forma de vida y de una concepción de la esencia de lo vasco. (2008, p.217)

¹⁵⁶ La cita que Kortazar introduce en su texto corresponde a Javier Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto, sistema*. Universidad de Salamanca (pp.144-145).

Pese a que el párrafo arriba citado haga referencia a Unamuno, alguien con quien Ortega mantuvo más de una disputa¹⁵⁷, en la cita se atisba una base argumentativa que muestra un paralelismo entre la tensión entre lo material y el ideal y una referencia a la idea –tan orteguiana– de una minoría selecta que dota de un impulso regenerador a la nación mediante una respuesta cultural.

Lizardi pretende escribir desde los ojos y desde el corazón, aunar realidad material y el ideal. Esa tensión que Lizardi pretende solventar mediante la unión, entronca con las ideas que Ortega expresa sobre la tensión entre naturaleza e historia en aquellos campos que atañen a la geografía y a la historia (en relación a su crítica a Hegel). La estética que aúna realidad material e ideal es la que opera en la representación paisajística de Lizardi, aunque hemos de decir que en esa necesidad de solventar la tensión material-ideal, es el segundo elemento, lo ideal, lo que actúa como motor para poder superar las limitaciones materiales. Esto tiene un reflejo en los poemas de Lizardi sobre la naturaleza y el paisaje. Como dice Karlos Otegi, no son pocos los poemas de Lizardi donde la naturaleza es descrita al inicio del poema en un estado pobre, para después representar un revivir, o una ascensión a un estado renovado (1994, p.xx). Siguiendo el esquema de Ortega, parece que sea el ideal (en forma de voluntad de cambiar la historia) el que se imponga sobre las fuerzas de la naturaleza y su determinismo. Podría decirse, por tanto, que las dinámicas del paisaje en la obra poética de Lizardi representan una idea cultural y política de renovación de la nación (una idea muy orteguiana) en base a un ideal que pueda transformar lo material (del mismo modo que en la crítica a Hegel, Ortega revelará que la posibilidad del futuro en la historia y la historia son superiores al determinismo que sobre las sociedades ejerce la naturaleza).

En las siguientes secciones ahondaremos en la idea de la estética como política, pero para eso es preciso explicar los siguientes puntos:

- 1) Es preciso resumir el pensamiento de Ortega en torno al paisaje. También cobrarán especial relevancia la circunstancia y la idea del “punto de vista” en la obra del filósofo español, conceptos tan intrínsecamente unidos al paisaje y su representación.

¹⁵⁷ Ver Ortega y Gasset, J. (1981). *Ensayos sobre la “Generación del 98” y otros escritores contemporáneos*. Garagorri, P. (Ed.). Revista de Occidente en Alianza Editorial.

- 2) La recepción de Hegel por Ortega, y en particular su estética de la limitación. Pues representa la base teórica o filosófica para entender el pensamiento de Ortega respecto a la superación de las limitaciones que la circunstancia impone a las personas y para ver que Ortega plasma ese pensamiento no sólo utilizando el paisaje como campo de juego y metáfora, sino como lugar donde ese pensamiento ha de operar.
- 3) Si eso supone una aproximación al paisaje (a lo espacial), quedará por ver en una sección posterior cuál es la idea de Ortega respecto al tiempo. Para ello, volveremos a Hegel y, en particular, a la historiología y a la crítica que plantea Ortega al respecto del determinismo del Espíritu de la historia en Hegel.
- 4) Analizaremos las ideas geográficas que se adivinan en los textos de Ortega y en concreto sus ideas sobre el determinismo de la naturaleza y la relación de los paisajes y las naciones.
- 5) Por último, estimamos necesaria una aproximación a la estética, esta vez entendida en su vertiente más estilística, de los paisajes de Ortega: sus descripciones, punto de vista y el idealismo que subyace en su representación.

Consideramos que hay una base lo suficientemente sólida, conformada por el idealismo en la poética de Lizardi y el pensamiento filosófico de Ortega, que sirve como plataforma para proponer una lectura de la poética y la representación del paisaje en Lizardi desde la obra de Ortega y Gasset. El objetivo no es descifrar las influencias y conexiones varias entre Lizardi y Ortega, que a la postre sirvan para demostrar que Lizardi leyó a Ortega y que su poética es deudora del pensamiento del filósofo español. No, no es tal el objetivo, si bien recordamos que tanto Kortazar (1990) como Elordi y Uribe (1995) ya han trabajado en esa línea. El objetivo de este capítulo es proponer una lectura de la representación del paisaje en la obra de Lizardi bajo la lupa del pensamiento de Ortega.

6.4.1. LIZARDI COMO ESPECTADOR DE ORTEGA Y GASSET: DISCURSO SOBRE EL ESTATUTO DE CATALUÑA.

Antes de continuar con el proceso de sentar las bases con las que procederemos a la lectura de las representaciones del paisaje en la poesía de Lizardi desde el pensamiento de Ortega es necesario explicar lo siguiente: Lizardi y Ortega se encontraban en las antípodas al respecto del proyecto nacional que defendía cada uno. Lizardi era nacionalista vasco y Ortega creía firmemente en la indivisibilidad de España y en la exclusividad de la nación Española como fuente de la soberanía del territorio nacional. Utilizaremos esta sección para establecer el pensamiento de Ortega y Lizardi como políticamente incompatibles en el contexto de la Segunda República Española y en lo relativo al sentimiento nacionalista español, del filósofo, y al nacionalismo vasco del poeta, y así aclarar que no buscamos defender una lectura de Lizardi que no pase por alto las incompatibilidades en el plano político¹⁵⁸.

El 13 de mayo de 1932, en pleno debate sobre el Estatuto Catalán, Lizardi acude al Congreso de los Diputados invitado por Jesús María Leizaola. Publicará un artículo ese mismo día sobre lo acontecido en la Cámara en el diario *Euzkadi*: “España-Legebatzarrea nere begipean” (Las Cortes Españolas desde mi punto de vista). Entre las intervenciones del día se encuentra la de Ortega, diputado por la Agrupación para el servicio de la República, que establece la siguiente frase como su hipótesis al respecto de la cuestión catalana: “Es un problema que no se puede resolver, que sólo se puede conllevar; es un problema perpétuo, que ha sido siempre antes de que existiese la unidad peninsular y seguirá siendo mientras España subsista” (Ortega, s.f.). Define el nacionalismo catalán como “un nacionalismo particularista” que provoca:

Desear vivir aparte de los demás pueblos y colectividades. Mientras éstos anhelan lo contrario, a saber: adscribirse, integrarse, fundirse en esa gran unidad histórica, en la radical comunidad de destino que es una gran nación, esos otros

¹⁵⁸ Hacemos aquí una aclaración: como hemos dicho las incompatibilidades políticas entre uno y otro se dan en lo relativo al contexto político de la Segunda República Española. En un contexto más general convendría calificar como político aquello que escapa de lo relativo a la política en las cortes o incluso lo tocante al signo nacionalista de uno u otro, es decir: el contenido político de la estética de la limitación, la respuesta estética y política de Ortega al sentimiento de derrota tras el desastre del 98 o incluso la crítica a Hegel tienen un componente político nada desdeñable. En nuestra lectura de Lizardi utilizaremos el pensamiento de Ortega para demostrar que hay no pocos paralelismos, puntos en común, coincidencias ideológicas y estéticas, y similitudes en los textos.

pueblos sienten, por una misteriosa y fatal predisposición el afán de quedar fuera, exentos, señeros, intactos de toda fusión, reclusos y absortos dentro de sí mismos (...) Y no se difa que es, en pequeño, un sentimiento igual al que inspira los grandes nacionalismos, los de las grandes naciones, no; es un sentimiento de signo contrario. (Ortega, s.f.)

Vuelve a la raíz de la cuestión para expresar: “es algo de que nadie es responsable; es el carácter mismo de ese pueblo; es su terrible destino, que arrastra a lo largo de su historia” (Ortega, s.f.). Al respecto de qué ocurriría en caso de intentar solucionar el problema Ortega se muestra amenazador: “El problema renacería de sí mismo, con signo inverso, pero con una cuantía, una violencia incalculablemente mayor, con una extensión y una violencia tales, que acabaría (¡quién sabe!) llevándose por delante al régimen” (Ortega, s.f.). Ante el peligro del separatismo Ortega aboga por la convivencia que emana de la soberanía, “La raíz de convivencia en pueblos como el nuestro, es la unidad de soberanía” (Ortega, s.f.), para a continuación definir la soberanía como: “el poder que crea y anula a todos los otros poderes” (Ortega, s.f.). Pero no todos los pueblos tienen derecho a esa soberanía, en un giro hegeliano Ortega afirma que:

Los nacionalismos sólo pueden deprimirse cuando se envuelven en un gran movimiento ascensional de todo un país, cuando se crea un gran estado, en el que van bien las cosas, en el que ilusiona embarcarse, porque la fortuna sopla en sus velas. Un estado en decadencia fomenta los nacionalismos: un estado en buenaventura los desnubre y los reabsorbe. (Ortega, s.f.)

Lizardi observó la intervención de Ortega en directo, en su artículo, que alterna el tono jocoso con el serio, se refiere al filósofo de este modo: “Se ha levantado un hombrecito, entre Unamuno y Maura. Caramba! En este no me había fijado yo. Y resulta que es él: con esa olla de ideas tirando a grande” (1987b, p.383)¹⁵⁹, para añadir: “feo de cara, bello en el discurso” (1987b, p.383)¹⁶⁰. Por el modo en que Lizardi describe a Ortega, interpretamos que lo conocía: “No había reparado en él” y “Parece que tengo buena suerte”¹⁶¹ así lo indican. Es de destacar el uso de calificativos como

¹⁵⁹ Lizardi se refiere a su cabeza: “Gizontxo bat zutitu da, Unamuno ta Maura tartean. Arraioa! Onixe ez nitxion bada nik begi-eman. Ta bera duk orratik: gogai-eltze aundixkoa” (1987b, p.383).

¹⁶⁰ “itsusi aurpegiz, elez eder” (1987b, p.383).

¹⁶¹ ““Ez diat zorion makala” diot nereko” (1987b, p.384).

“triste” o el epíteto “marcha fúnebre”¹⁶² que Lizardi utiliza para referirse a la tesis de Ortega sobre la imposibilidad de solucionar la cuestión catalana. Al respecto de la tesis hegeliana de diferenciar las naciones con soberanía de los nacionalismos particularistas, Lizardi responde calificándola de “invento”¹⁶³; por el contrario, el poeta se muestra empático con el argumento que hace Ortega sobre la indivisibilidad territorial en función de una identidad común y una simpatía de los españoles hacia los catalanes, igualmente saluda la voluntad del filósofo al respecto de las cuestiones sobre educación que se discutieron aquel día¹⁶⁴.

Queda claro, por ende, que la incompatibilidad es palmaria en lo que respecta a la cuestión catalana. Lo que de manera transversal apunta a una incompatibilidad al respecto de un posible Estatuto de Autonomía Vasco¹⁶⁵, y qué decir sobre los proyectos en los que Lizardi participó en su militancia en el Partido Nacionalista Vasco, o en su activismo cultural en el Renacimiento Vasco –que apuntaba a un reforzamiento de un proyecto nacional desde el campo cultural–. Hay más, Ortega se expresa así sobre la posibilidad de una cultura catalana: “Pretende Cataluña crear ella su cultura; a crear una cultura siempre hay derecho, por más que la faena no sólo sea difícil, sino hasta improbable” (Ortega, s.f.)¹⁶⁶. En definitiva, la hipótesis del discurso de Ortega se concentra en esta frase: “Tenemos por delante la empresa de hacer un gran estado español” (Ortega, s.f.). Paradojicamente, Ortega parece reproducir aquí un argumentario que él critica a Hegel en su texto “Hegel y América” (Buchanan y Hofheimer 1995, p.63)¹⁶⁷ y que explicaremos en la sección CRÍTICA DE ORTEGA A LA HISTORIA DE HEGEL.

¹⁶² “Catalunya arloa goibelki, illeta-eresiz, aurkeztu digu” (1987b, p.384).

¹⁶³ “Asmakunde polita, benetan” (1987b, p.384).

¹⁶⁴ “Orratik irakaskintzakoan onetsi zabala eman du: bada zerbait” (1987b, p.384).

¹⁶⁵ Conviene decir que Ortega se pronunció sobre las autonomías en *La redención de las provincias* (1928) donde propuso una organización territorial de España en diez grandes comarcas entre las que incluye “el País Vasconavarro”. Pruden Gartzia, en su *Nazionalismoa eta kultura* (2020) (Nacionalismo y cultura) yuxtapone la oposición de Ortega al Estatuto catalán y su propuesta de ordenación territorial en regiones a la propuesta de Azaña. Explica Gartzia que Azaña propone la autonomía para gestionar regiones donde hay problemas y en ningún caso son un modelo exportable al resto del territorio. Ortega en pos de la modernización pretende un modelo dividido en autonomías o regiones, como herramienta para dicha modernización y que logre diluir los nacionalismos (2020, pp.21-22).

¹⁶⁶ Lizardi no hace comentarios sobre estas afirmaciones.

¹⁶⁷ La cita completa dice así: “Conversely, in challenging Hegel’s theory of America. Ortega confronts Hegel’s theory of Europe – particularly of Spain. Ortega’s abiding optimism in a Spanish cultural renaissance grapples with the Hegelian view that Spain represented Europe’s Catholic past. As Gray (Gray, *The imperative of Modernity*, 207) observes, “Unlike Hegel. Who so powerfully envisioned the ruin and stagnation of all but the one blessed world-historical nation (or cultura)..., Ortega appeared to

Pero no podemos reducir únicamente lo político al contexto político de la Segunda República. Como explicaremos en las secciones inmediatamente posteriores a esta, los fundamentos políticos del pensamiento de Ortega, sus respuestas políticas al pesimismo del desastre del 98, su crítica a Hegel o su estética de la limitación, superan el contexto mencionado y pueden ser extrapolables (o al menos útiles para una lectura del contenido nacional) a las representaciones paisajísticas de Lizardi.

6.4.2. EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET EN TORNO AL CONCEPTO DE PAISAJE.

En el pensamiento de Ortega el paisaje es un elemento central, un elemento que no sólo sirve como metáfora o analogía del pensamiento, sino también como lugar de desarrollo del pensamiento. Jose Luis Molinuevo explica así la relación de Ortega con el paisaje: “Nuestro tiempo –dice– es nuestro paisaje, por eso es preciso conocer su fisonomía y su topografía. Hablar del estilo de nuestro tiempo significa para Ortega dibujar las facciones de la vida anónima actual: su reacción ante los grandes temas, pero también ante los menudos”¹⁶⁸ (1998, p.xxvii). En esta sección presentamos una serie de pasajes la obra de Ortega que servirán para esclarecer las ideas en torno a la importancia del paisaje como circunstancia vital, a la limitación (la circunstancia, el paisaje) y el límite, al mismo tiempo que enfatizan la preeminencia del paisaje y de la perspectiva a la hora de experimentar el mundo. Explicaremos la importancia de la perspectiva como modo de conocer la realidad y de la realidad como suma de perspectivas, porque si el idealismo de Ortega le confiere especial importancia, esta aparecerá ligada al modo de mirar y el lugar desde donde se mira el paisaje: la circunstancia es paisaje. Pretendemos exponer a grandes rasgos los puntos clave de su metafísica, centrándonos en elementos como circunstancia o perspectiva para leerlos desde una óptica que resalte su relación con el pensamiento paisajístico.

believe that a ‘backward’ nation like Spain could be brought gradually up to the level as defined by German philosophy, french letters, or English civic life” (1995, p.63).

¹⁶⁸ Es posible que por la elección de palabras que hace Molinuevo, se refiera al siguiente pasaje de Ortega: “Al lado de gloriosos asuntos, se habla muy frecuentemente en estas *Meditaciones* de las cosas más nimias. Se atiende a detalles del paisaje español, del modo de conversar de los labriegos, del giro de las danzas y cantos populares (...) y, en general, de las manifestaciones menudas donde se revela la intimidad de una raza. Poniendo mucho cuidado en no confundir lo grande con lo pequeño; afirmando en todo momento la necesidad de la jerarquía, sin la cual el cosmos vuelve al caos, considero de urgencia que dirijamos también nuestra atención reflexiva, nuestra meditación, a lo que se halla cerca de nuestra persona” (1966a, pp.318-319).

Hay también una segunda hipótesis que hemos de fijar. Para ello nos referimos a, probablemente, la frase más citada en Ortega, incluida en *Meditaciones del Quijote* (1914): “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (1966a, p.322). Varios años más tarde, en *¿Qué es filosofía?*¹⁶⁹ Ortega diría lo siguiente: “Esta definición: “vivir es encontrarse en un mundo”, como todas las principales ideas de estas conferencias, están ya en mi obra publicada” (1983a, p.416). Como vemos el salto conceptual entre la primera y la segunda cita no es abismal, y podríamos pensar que el germen de la segunda idea se encuentra en la primera. En la misma serie de conferencias (*¿Qué es filosofía?*) Ortega dice unas páginas antes: “Salvémonos en el mundo –“salvémonos en las cosas”. Esta última expresión escribía yo, como programa de vida, cuando tenía veintidós años y estudiaba en la Meca del idealismo y me estremecía ya anticipando oscuramente la vendimia de una futura madurez” (1983a, p.411). En Marburgo, en la cuna del neokantismo, entre los años 1904 y 1908, Ortega ya anticipaba un giro que le iba a alejar del idealismo. Pero de nuevo constatamos la relación entre dicha idea y las anteriores. Es evidente, por tanto, que gran parte de sus ideas de los años 30 ya habían sido publicadas en la década de los años 10 y 20, o existían en forma de semilla en otras ideas también dadas a conocer previamente. Saber esto condiciona el análisis que haremos de la metafísica de Ortega.

Para demostrar la relación entre las ideas de los diversos textos de Ortega, citaremos uno de sus más famosos (y tempranos) textos, *Meditaciones del Quijote* de 1914, del cual extraeremos ciertos pasajes. En primer lugar encontramos la vuelta a lo inmediato, probablemente a modo de respuesta al desastre del 98. Pero también se desprende del pasaje de Ortega un pensamiento fenomenológico que prima la perspectiva y la circunstancia:

El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo.

En el *Ensayo Sobre la limitación* se detiene el autor con delectación morosa a meditar sobre este tema. Creo muy seriamente que uno de los cambios más hondos del

¹⁶⁹ El texto fue publicado primero en forma de conferencia (celebradas en Madrid en 1929) que después serían publicadas bajo el título “¿Por qué se vuelve a la filosofía?” (1930) y que aquí citamos bajo el título *¿Qué es filosofía?* en Ortega y Gasset, J. (1983). *Obras completas* (Vol. T. vii). Madrid: Alianza. De aquí en adelante citaremos la fecha de la edición y no de la publicación original.

siglo actual con respecto al siglo XIX va a consistir en la mutación de nuestra sensibilidad para las circunstancias. Yo no sé qué inquietud y como apresuramiento reinaba en la pasada centuria (...) que impelía a los ánimos a desatender todo lo inmediato y momentáneo de la vida. (1966a, pp.318-319)

Inmediato, momentáneo, circunstancia y sobre todo la comunicación con el mundo a través de la circunstancia son los aspectos que más nos interesan para resaltar el carácter paisajístico en la fenomenología de Ortega. Con la vista en la interpretación paisajística de los conceptos de Ortega nos permitimos leer en la circunstancia como canal de comunicación con el universo, el concepto del paisaje como idea de universo o sinécdoque del universo (no confundir con el paisaje como universo¹⁷⁰), la parte por el todo, precisamente el mecanismo que hace posible el paisaje como constructo cultural.

Seguimos con *Meditaciones del Quijote*:

Todo lo general, todo lo aprendido, todo lo logrado en la cultura es sólo la vuelta táctica que hemos de tomar para convertirnos a lo inmediato. Los que viven junto a una catarata no perciben su estruendo; es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido.

Este idealismo mucilaginoso y pueril debe ser raído de nuestra conciencia. No existen más que partes en realidad; el todo es la abstracción de las partes y necesita de ellas (...) ¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva?

Ahora bien; la perspectiva se perfecciona por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos ante cada uno de sus rangos. La intuición de los valores superiores fecunda nuestro contacto con los mínimos, y el amor hacia lo próximo y menudo da en nuestros pechos realidad y eficacia a lo sublime. Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande.

Hemos de buscar para nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino

¹⁷⁰ A este respecto se pronuncia Ortega: “Los egipcios creían que el valle del Nilo era todo el mundo. Semejante afirmación de la circunstancia es monstruosa, y, contra lo que pudiera parecer depaupera su sentido” (1966a, p.321).

conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre.

Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. (...) de modo que el proceso vital no consiste sólo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo.

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Benefex loxo illi quo natus es*, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.

Preparados los ojos en el mapamundi, conviene que los volvamos al Guadarrama. Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada. Hay también un *logos* del Manzanares: esta humildísima ribera, esta líquida ironía que lame los cimientos de nuestra urbe, lleva sin duda, entre sus pocas gotas de agua alguna gota de espiritualidad. Pues no hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino: la dificultad estriba en llegar hasta él y hacer que se contraiga. (1966a, pp.321-322)

Podría decirse que las reflexiones que Ortega plasmó en las primeras páginas de *Meditaciones del Quijote* encapsulan el pensamiento filosófico que de modo más metódico plasmaría en las obras más tardías a mediados de los años 30. Al menos, desde la lectura que pretende subrayar el carácter de paisaje en dicha metafísica. Hemos mencionado *¿Qué es filosofía?* y ahora añadimos *El hombre y la gente* (1957)¹⁷¹, ambas con una profundidad teórica de mayor calado en cuanto a las reflexiones metafísicas. Desde esos dos textos podemos abordar mejor los pasajes arriba citados. Resumiremos en las siguientes líneas las ideas de la metafísica de Ortega: (1) La vuelta a lo inmediato (a las cosas); (2) el ser como encontrarse en la circunstancia (en el mundo); (3) la relevancia del proyecto vital y (4) la realidad como suma de perspectivas.

(1) Volver a lo inmediato y el idealismo que debe ser raído de nuestra conciencia, dice Ortega en *Meditaciones del Quijote*. Las mismas ideas aparecerán de

¹⁷¹ Ambas obras son posteriores a la muerte de Lizardi.

forma más completa en *¿Qué es filosofía?* cuando Ortega explica que entiende la existencia no como una consecuencia del pensar sino como consecuencia de la correlación entre pensar el mundo y ser el mundo pensado por el sujeto: “si existe el pensamiento existen, *ipso facto*, yo que pienso y el mundo en que pienso –y existe el no con el otro, sin posible separación” (1983a, pp.402-403)¹⁷². (2) Por tanto, si el sujeto existe cuando piensa cosas, halla siempre frente a él un mundo, siendo el hecho no tanto la existencia del sujeto sino la coexistencia del sujeto con el mundo (1983a, p.403). Y ahí es donde Ortega propone su superación particular del idealismo, no en la dependencia unilateral de los objetos respecto al sujeto que los piensa sino en la correlación de los objetos pensados por el sujeto y por el sujeto hallado entre los objetos, en la coexistencia (1983a, p.409)¹⁷³. Dicho de otro modo: “yo soy yo y mi circunstancia”.

(3) En la extensa cita extraída de *Meditaciones del Quijote*, que hemos reproducido, encontramos cierta mención a la vida: “de modo que el proceso vital no consiste sólo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo” (1966a, p.321-322). La referencia no es baladí si atendemos al proyecto vitalista, pilar del pensamiento de Ortega. Es más, si existir es hallarse en y coexistir con el mundo, la existencia, la vida –dice Ortega– es lo primero, pues primero se vive y después se filosofa¹⁷⁴. Ortega lo presenta como una consecuencia, como primer descubrimiento del acto de pensar: “He aquí cómo la filosofía lo primero que encuentra es el hecho de alguien que filosofa, que quiere pensar el universo y para ello busca algo indubitable. Pero encuentra (...) no una teoría filosófica, sino al filósofo

¹⁷²La cita completa dice así: “El dato radical del Universo no es simplemente: el pensamiento existe o yo pensante existo – sino que si existe el pensamiento existen, *ipso facto*, yo que pienso y el mundo en que pienso – y existe el no con el otro, sin posible separación. Pero ni yo soy un ser sustancial ni el mundo tampoco – sino ambos somos en activa correlación: yo soy el que ve el mundo y el mundo es lo visto por mí. Yo soy para el mundo y el mundo es para mí. Si no hay cosas que ver, pensar e imaginar, yo no vería, pensaría o imaginaría – es decir, yo no sería. Yo no me doy cuenta de mí sino como dándome cuenta de objetos, de contornos. Yo no pienso si no pienso cosas – por tanto, al hallarme a mí hallo siempre frente a mí un mundo. Yo, en cuanto subjetividad y pensamiento, me encuentro como parte de un hecho dual cuya otra parte es el mundo. Por tanto, el dato radical e insofisticable no es mi existencia, no es yo existo – sino que es mi coexistencia con el mundo” (1983a, pp.402-403).

¹⁷³ La cita completa dice así: “El modo de dependencia en que las cosas están de mí no es, pues, la dependencia unilateral que el idealismo creyó hallar, no es sólo que ellas sean mi pensar y sentir, sino también la dependencia inversa, también yo dependo de ellas, del mundo. Se trata, pues, de una interdependencia, de una correlación, en suma, de coexistencia” (1983a, p.409).

¹⁷⁴ “La filosofía, es, antes, filosofar, y filosofar es, indiscutiblemente, vivir” (1966a, p.321-322).

filosofando (1983a, p.404)¹⁷⁵. O como dirá más tarde: “La filosofía, es, antes, filosofar, y filosofar es, indiscutiblemente, vivir” (1983a, p.405).

(4) Pero si existir (o vivir) es pensar cosas, la correlación del sujeto y los objetos pensados o hallarse en el mundo ¿qué es la realidad? Para ello, Ortega se enfrenta primero a la cuestión ¿cómo se conoce la realidad? Y para esa cuestión recuperamos el concepto de perspectiva, mencionado en la cita de *Meditaciones del Quijote*, del mismo modo que es preciso fijarse en las siguientes líneas: “Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo (1966a, p.321). La salida natural hacia el universo o el “a través de él” vuelven de nuevo al tema de la perspectiva, el “desde dónde” epistemológico de Ortega. La perspectiva es el modo de conocer la realidad, del mismo modo que desde el campo de Ontígola tiene la salida Ortega hacia el Universo. Establecida la perspectiva como método nos encontramos que la respuesta que da Ortega respecto a la realidad es redundante, así en *Meditaciones del Quijote* dice: “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva? Dios es la perspectiva y la jerarquía: el pecado de Satán fue un error de perspectiva (1966a, p.321). Como diría más tarde, en *El hombre y la gente*, es al respecto de los objetos percibidos que el sujeto percibe un mundo más allá del propio, así, las perspectivas se ponen en común, formando la suma de las perspectivas “el mundo objetivo” (1983b, p.150)¹⁷⁶ o parafraseando a Kant el mundo “allgemeingültig”¹⁷⁷, el mundo común y objetivo.

¹⁷⁵ La cita sigue: (...) el teorizar como acto y hecho vital (...) Lo primero, pues, que ha de hacer la filosofía es definir ese dato, definir lo que es “mi vida”, “nuestra vida”, la de cada cual. Vivir es el modo de ser radical: toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida, dentro de ella, como detalle de ella y referido a ella (1983a, p.404).

¹⁷⁶ La cita dice así: “Si ante el otro hago un gesto demostrativo señalando con el índice un objeto que hay en mi contorno y veo que el otro avanza hacia el objeto, lo coge y me lo entrega, esto me hace colegir que en el mundo sólo mío y en el en el mundo sólo de él parece haber, sin embargo un elemento común: aquel objeto que con ligeras variantes, a saber, la figura de éste cesto en su perspectiva y en la mía existe para ambos (...) se arma en mí la idea de un mundo más allá del mío y del suyo, un mundo presunto, colegido, que es común de todos. Esto es lo que llamamos el “mundo objetivo”” (1983b, pp.150-151).

¹⁷⁷ “Pero esto demuestra la gran paradoja: que no es *el* mundo único y objetivo quien hace posible que yo coexista con los otros hombres, sino, al revés, mi socialidad o relación social con los otros hombre es quien hace posible la aparición entre ellos y yo de *algo así como* un mundo común y objetivo, lo que ya Kant llamaba el mundo “allgemeingültig”, valedero universalmente, es decir, para todos, con lo cual se refería a los sujetos humanos y fundaba en su unanimidad la objetividad o realidad del mundo” (ibíd.)

En otro texto anterior, “Confesiones del Espectador” (1916), encontramos la constatación de la hipótesis con la que partíamos en esta sección y de la que nos alertaba Ortega al decir en 1928 que la mayoría de sus reflexiones en el ciclo de conferencias que acabó publicando bajo el título *¿Qué es filosofía?* ya estaban publicadas en otras obras. No se acaba ahí la constatación, pues si en el inicio de la sección pretendíamos leer la metafísica de Ortega desde una perspectiva, que tenga en cuenta el pensamiento del paisaje, encontramos una prueba doble que permite probar tanto la coincidencia de ideas entre los diversos textos de Ortega como la explicación a lo que más tarde sería su metafísica, que se desarrolla desde y en el paisaje:

Desde este Escorial, riguroso imperio de la piedra y la geometría, donde he asentado mi alma, veo en primer término el curvo brazo ciclópeo que extiende hacia Madrid la sierra del Guadarrama. El hombre de Segovia, desde su tierra roja, divisa la vertiente opuesta. ¿Tendría sentido que disputásemos los dos sobre cuál de ambas visiones es la verdadera? Ambas lo son ciertamente por ser distintas (...) la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquélla y éste son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista.

La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración. En vez de disputar, integremos nuestras visiones en generosa colaboración espiritual, y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real. (1966b, p.19)

Exponemos así la hipótesis de que no sólo puede utilizarse la metafísica de Ortega como método de análisis de la representación del paisaje en el arte, sino que la metafísica de Ortega puede ser pensamiento y teoría del paisaje y como consecuencia, puede aplicarse una lectura paisajística de su obra. La crítica, al menos, lleva tiempo haciéndolo¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Citamos aquí los trabajos de Arturo Campos Lleó (1995), María Teresa Caro Valverde y María González García (2009), Felipe González Alcázar (2012), Eduardo Martínez de Pisón (2012) y Domingo Hernández Sánchez (2000).

6.4.3. LA RECEPCIÓN DE HEGEL EN ORTEGA Y GASSET.

A partir de la década 1920 Ortega publicó varios artículos sobre Hegel: “Hegel y América” (1928), “La filosofía de la historia de Hegel, y la historiología” (1928) y “En el centenario de Hegel” (1932). Abordaremos el estudio de ambas porque tanto desde la recepción de la estética de la limitación de Hegel por Ortega como por la crítica a la concepción de la historia de Hegel, Ortega presenta dos pilares de pensamiento que permiten ligar su pensamiento sobre el paisaje con la superación de las limitaciones de la circunstancia y de la historia en clave vitalista y reformista¹⁷⁹.

La estética de la limitación

La recepción de Ortega y Gasset de la estética de la limitación de Hegel ha sido estudiada por Domingo Hernández Sánchez en su tesis doctoral *Estética de la limitación. La recepción de Hegel por Ortega y Gasset* (2000) así como en su posterior edición de las notas de trabajo que Ortega redactó al respecto de sus lecturas de Hegel: *Hegel. Notas de trabajo* (2007). En la siguiente sección nos detendremos brevemente en explicar cómo la recepción de Hegel por Ortega fue crucial en lo relativo a la idea de paisaje y del concepto de paisaje como campo de pruebas del pensamiento para Ortega. Se ha mencionado la palabra “limitación” en el título de la obra de Hernández Sánchez y es conveniente recordar dicho concepto ya que junto a “límite”, constituyen ambos la base del pensamiento de Ortega en torno al paisaje, determinada por su lectura y su intento de superación de la estética de la limitación de Hegel.

Hernández Sánchez describe así la dialéctica entre limitación y límite en el pensamiento de Ortega: “El juego establecido remite insistentemente a la misma dinámica: la afirmación de limitaciones y la superación del carácter restrictivo de esa limitación, al constituirse tal limitación como límite y permitir la superación de sí misma” (2000, p.29). Así, se define la limitación como aquellos componentes circunstanciales que determinan el carácter y el devenir histórico de una persona o un

¹⁷⁹ Como dice Domingo Hernández Sánchez en la introducción a su edición de las notas de trabajo de Ortega sobre Hegel: “Cronológicamente, la recepción de Hegel por Ortega en los textos publicados puede articularse en tres momentos (...) el segundo y más importante se situaría a finales de los años veinte y comienzo de los treinta, tendría en su centro en los tres artículos sobre Hegel y su tema principal sería la filosofía de la historia, aunque también la relación entre el concepto hegeliano de espíritu y el orteguiano de vida” (2007, p.11).

pueblo. El límite, por otro lado, aparece en el pensamiento de Ortega referido, en ocasiones, como horizonte, metáfora relevante¹⁸⁰, de una voluntad de superación de dicha limitación. Pero, si atendemos a la cita de Hernández Sánchez, la dialéctica opera en un único campo de juego, puesto que la solución o síntesis dialéctica a tal tensión entre conceptos está en la superación del concepto limitación en forma de límite –como algo inherente a la limitación– y no como rechazo del primer concepto por una imposición del segundo (límite). Dicho de otro modo, si en la circunstancia estriba la condición que determina a la persona, en esa misma circunstancia estriba la posibilidad de un horizonte, un límite, que permita la superación del condicionamiento del entorno para alcanzar una idea, el horizonte. Si como dice Ortega “hemos de buscar para nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación” (1966a, p.321), se reconoce que la limitación está en el paisaje, en la circunstancia. Pero también se observa en el mismo paisaje un horizonte, un límite, pues “esta humildísima ribera (...) lleva sin duda, entre sus pocas gotas de agua alguna gota de espiritualidad. Pues no hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino” (1966a, p.322).

Conviene ahondar en el concepto “límite” y en el modo en el que lo trabajó Ortega en las *Meditaciones del Quijote*:

Ahora nos interesa notar que si la impresión de una cosa nos da su materia, su carne, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás, todo ese superior tesoro con que queda enriquecido un objeto cuando entra a formar parte de una estructura.

Lo que hay entre las cosas es el contenido del concepto. Ahora bien, entre las cosas hay, por lo pronto, sus límites.

¿Nos hemos preguntado alguna vez dónde están los límites del objeto? ¿Están en el mismo? Evidentemente, no. Si no existiera más que un objeto aislado y señero, sería ilimitado. Un objeto acaba donde otro empieza. ¿Ocurriría, entonces, que el límite de una cosa está en la otra? Tampoco porque esta otra necesita, a su vez, ser limitada por la primera ¿Dónde pues?

¹⁸⁰ Aclararemos más adelante las dos cuestiones, la preeminencia paisajística en la recepción de la estética de la limitación y la querencia por el símbolo y la metáfora por parte de Ortega en la filosofía, para entender por la cual dicha metáfora tiene relevancia.

Hegel escribe que donde está el límite de una cosa no está esta cosa. Según esto, los límites son como nuevas cosas virtuales que se interpolan e interyectan entre las materiales, naturalezas esquemáticas cuya misión consiste en marcar los confines de los seres, aproximarlos para que convivan y a la vez distanciarlos para que no se confundan y aniquilen. Esto es el concepto: no más, pero tampoco menos. Merced a él las cosas se respetan mutuamente y pueden venir a unión sin invadirse las unas a las otras. (1966a, p.352)

Más allá de la advertencia de que los límites son el confín de los seres para que estos no se invadan o se aniquilen, es importante subrayar la idea de que el límite sirve como confín del ser, como posibilidad de aproximación entre cosas. Es ahí donde interesa hacer hincapié, en el entendimiento del límite como posibilidad de unión, como idea de la superación de las cosas en nexos con otras cosas.

Para que se ejecute la superación de la limitación por el límite, son instrumentales en el pensamiento de Ortega el arte y la cultura. El arte se mostrará constantemente en Ortega como superación de limitaciones, no en vano afirma el filósofo, de modo que denota un pensamiento del paisaje avanzado, que: “Preparados los ojos en el mapamundi, conviene que los volvamos al Guadarrama. Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada” (1966a, p.322). Asume Ortega que si no se ve es porque el defecto está en la mirada, ergo para ver hace falta entrenar la mirada, coincidiendo con una de las hipótesis que esta tesis defiende y que proviene de Augustin Berque: que para ver el paisaje hace falta querer verlo (2009). Por tanto, son el arte y la cultura lo que nos permiten ver lo profundo en el paisaje y superar la limitación en la circunstancia para hallar el límite. La dialéctica entre limitación y límite se concretará en el paisaje. Lo que nos lleva a una conclusión: que la estética de Ortega, en tanto admite la superación de la limitación por el límite, también es política. Ortega se encarga de dejar esto negro sobre blanco en su artículo “Las Fuentecitas de Nuremberga”: “La estética es una cuestión política, como lo es toda fuerza capaz de poner sobre el mundo un ideal” (1966e, p.428). De ahí que Hernández Sánchez interprete que la limitación está unida a la nación, e ineludiblemente al paisaje: “el paisaje como marco estético de una vida, pero también como limitación política que hay que sostener, el paisaje como dialéctica de límite y limitación, en su constante superación de sí mismo y referencia a más allá de sí, a otros paisajes, a paisajes

futuros” (2000, p.30). Asimismo, podemos citar como evidencia la carta a Rosa Spottorno, donde Ortega dice lo siguiente al respecto de la superación de la limitación por la vía cultural: “Estos días pienso mucho en los problemas españoles; cada vez me convenzo más de que nuestra salvación tiene que estar en una fórmula cultural que sea a un tiempo política y asimismo sea estética” (citado en Hernández Sánchez, 2000, p.29)

La relación de Ortega con la obra de Hegel fue ambigua, como señalan Hernández Sánchez (2000, p.37) y Sánchez Cuervo (2016, p.62), aunque definitiva como indica Jose Luís Molinuevo cuando cita las notas de trabajo de Ortega al respecto del filósofo alemán: “Leer Hegel –Sin éste no podré atacar bien el problema de la justificación del “presente” y el “límite”” (1994, p.47). Aunque tal vez la mejor reflexión en torno a la relación que mantuvo el español con el prusiano la define Hernández Sánchez en su edición a las notas de trabajo de Ortega sobre Hegel: “por un lado, se encuentra lo que Ortega recoge de Hegel, por otro lo que critica o niega y, en tercer lugar, sin duda el polo más interesante, aquello que asume transformándolo para sus propios temas e intereses” (2007, p.10).

Por lo pronto, en la presente sección hemos puesto en común los conceptos limitación, límite y paisaje en el marco de la lectura que Ortega hizo de Hegel, que servirán para entender los conceptos fundamentales bajo los que se rige la estética de la limitación en Ortega. La estética de la limitación en Ortega, la superación de las limitaciones en límite, sentará la base de una propuesta de interpretación de la estética poética de Lizardi bajo el prisma Orteguiano.

Crítica de Ortega y Gasset a la Historia de Hegel.

Es necesario hablar de la crítica a la historia de Hegel que Ortega plasma en sus escritos publicados y en sus notas de trabajo (*Hegel. Notas de trabajo*, 2007), porque eso nos permitirá comprender el pensamiento de Ortega con mayor profundidad para así leer a Lizardi y entender el carácter progresivo que el tiempo tiene en el paisaje de su poesía. Además, lo creemos conveniente por su representación de tiempo cíclico – pero en constante avance– y encaminado hacia la plenitud del espíritu o hacia Dios y también por el vitalismo que se muestra en Lizardi, un vitalismo ciertamente

orteguiano. De ahí que consideremos oportuno describir el distanciamiento respecto a la idea de historia en Hegel por parte de Ortega. Hablar de la aportación de Ortega en forma de historiología, su propuesta frente al modo de hacer historia que prescribe Hegel, nos permitirá a su vez, ver una nueva aplicación de la superación de la limitación en límite: antes en el paisaje y ahora en forma de renuncia de la historia como algo determinado y dominado por el Espíritu –pero siempre con la vuelta al paisaje como destino. Repetimos: no es tanto la historiología como método lo que nos interesa aquí, sino las posibilidades que se revelan en la crítica a la historia de Hegel que hace Ortega.

En los artículos “*La Filosofía de la historia de Hegel y la historiología*” (1928), “En el centenario de Hegel” (1931) y en sus apuntes recogidos en *Hegel: notas de trabajo*, editado por Domingo Hernández Sánchez, se encuentran varios pasajes que manifiestan la actitud crítica que mantiene Ortega frente al trabajo de Hegel. En el primero de los artículos, Ortega se dispone a rebelarse contra el intolerable imperialismo de la lógica en la historia de Hegel (1965a, p.68). La siguiente cita deja a las claras la crítica de Ortega al reduccionismo de Hegel, del que dice que su historia es: “la proyección en el tiempo del proceso lógico, de la evolución lógica” (2007, p.79). Dicha reducción ocurre, debido a que en opinión de Ortega “el espiritualismo radical de Hegel domina su concepción de la historia. Es éste un drama que consiste en un apasionado monólogo. No hay más que un personaje: el Espíritu” (1965b, p.109). Un espíritu que convierte la historia en un proceso determinado donde el presente es resultado y término de la evolución (2007, p.108) y por tanto cerrado al futuro.

Critica, por tanto, la reducción que Hegel hace del concepto historia a una proyección de sucesiones lógicas, a una acumulación de datos¹⁸¹. Ante ello presenta su historiología, con el fin de, como dice Antolín Sánchez Cuervo: “liberar la experiencia vital de la tiranía conceptual y del determinismo dialéctico del Espíritu, a devolverle su autenticidad y su radical inseguridad” (2016, p.59). No nos detendremos en explicar lo

¹⁸¹ En “Hegel y América” (1930) el filósofo español dice lo siguiente: “para Hegel la última realidad del universo es por sí evolución y progreso; consecuentemente, que lo cósmico es, desde luego, histórico. Sólo que la expresión propia de aquella evolución absoluta es la cadena de la lógica, la cual es una historia sin tiempo. La historia efectiva es la proyección en el tiempo de esa pura serie de ideas, de ese proceso lógico (...) Y la serie temporal de estos acontecimientos evolutivos del Espíritu es la historia universal” (1966c, p.565).

que pretende hacer Ortega con la historiología¹⁸². Nos sirve con profundizar en la argumentación que recupera Ortega para hacer frente a la reducción de la historia al destino en Hegel, el carácter de aventura de la vida cuando dice que para la filosofía de Hegel no hay futuro (2007, p.117). Reproducimos la siguiente cita de las notas del filósofo español sobre Hegel recogida en *Hegel. Notas de Trabajo*:

El inconveniente del punto de vista histórico-universal –además de la cuestión de si tiene buen sentido el término– es que determina el proceso histórico exclusivamente desde el momento de su totalidad y su término. Así para Hegel resulta que la historia es un despertar, un venir a conciencia de sí. Pero dudo que éste sea el resultado último –histórico– universal (...) A propósito: lo de que la vida gravita sobre sí misma: sin embargo, es característico de la vida no pasarse, no contenerse a sí misma, trascender de sí misma –no en el sentido de Simmel sino en un sentido más estricto. La vida es lo contrario del Espíritu– que es inmanente y consiste en saberse. La vida no se sabe nunca a sí misma, se supone y vive de supuestos que no sabe y lo que sabe lo sabe desde esos supuestos. Por esto es vida ejecución, novedad siempre inesperada. (2007, pp.109-110)

Como vemos, Ortega yuxtapone la vida, que “no se sabe nunca a sí misma”, al Espíritu, aquello “que es inmanente y consiste en saberse”; yuxtapone al pasado como sucesión lógica que explica el presente al carácter de futuro de la vida, “ejecución, novedad siempre inesperada”. Como nota final a la crítica a Hegel, sirvan estas palabras extraídas de *El tema de nuestro tiempo* (1923), ya que entroncan con la estética de la limitación, de superación de limitaciones, que hemos resumido en la anterior sección y que Ortega recibió de Hegel:

El atractivo que sobre nosotros tienen las filosofías pretéritas es del mismo tipo. Su claro y sencillo esquematismo, su ingenua ilusión de haber descubierto toda la verdad (...) nos dan la impresión de un orbe concluso, definido y definitivo (...) Pero cuando tornamos a nosotros mismos y volvemos a sentir el universo con nuestra propia sensibilidad, vemos que el mundo definido por esas filosofías no era en verdad el

¹⁸² En palabras del profesor Antolín Sánchez Cuervo (2016) para Ortega la reconstrucción del pasado ha de hacerse no desde la lógica, sino desde una perspectiva vital que atienda a la sustancia irracional o la expresión vital inalienable e intransferible de cada momento (“Ortega y Hegel. La interpretación de la historia y sus trampas”, 2016). Esto se traducirá en la voluntad de Ortega por integrar y entender (“qué representa el pueblo griego en el universo histórico (...) pero sí entender “qué y cómo fue y se produjo en su textura interior” (Ortega, 2007, p.82). Lo que se traduce en oponer al paradigma de la representación de la historia de Hegel, un paradigma de interpretación subjetiva que pueda entender el pasado en su acontecer irreflexivo y opaco que Hegel confinaba al mundo de la naturaleza (Sánchez Cuervo, 2016, p.62).

mundo, sino el horizonte de sus autores. Lo que ellos interpretaban como límite del universo, tras el cual no había nada más, era sólo la línea curva con que su perspectiva cerraba su paisaje. Toda filosofía que quiera curarse de ese inveterado primitivismo, de esa pertinaz utopía, necesita corregir ese error, *evitando que lo que se blando y dilatado horizonte se anquilose en el mundo.* (1998, pp.51-52)

En el párrafo citado puede observarse el rechazo al esquematismo (definido y definitivo) y a la ilusión de totalidad (toda la verdad) que –pese a que Ortega no lo menciona aquí– el idealismo de Hegel proyecta en la historia¹⁸³. En el mismo párrafo Ortega presenta su propuesta: sentir el mundo con una sensibilidad propia y evitar que el horizonte se anquilose en el mundo, evitar que los límites se diluyan y sólo se tenga en cuenta la limitación. Es de suma relevancia explicar la idea de historia de Ortega como algo abierto a la subjetividad, a la vida, por dos razones. La primera razón es la actitud vitalista de Ortega frente a la vida, algo que ya se intuye en su estética de la limitación y en el párrafo arriba citado –y a lo que aluden diversos autores Molinuevo (1998) o Hernández Sánchez (2000)– y que Ortega se encarga de expresar: “La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital” (citado en Molinuevo, 1998, p.xiv). La segunda razón entronca con esta última cita, y es la idea de historia como algo que no queda reducido a la “evolución lógica”, sino que debe contar con el futuro, en su artículo “Hegel y América” lo reformulará así: “Una concepción cautelosa de lo real histórico tiene que contar con el futuro, con nuestro futuro” (1966c, p.566). En este sentido no podemos olvidar que Ortega también criticó en Hegel que sólo las naciones que se habían cristalizado en Estado eran susceptibles de ser parte del pasado, de ser historia: “Pasado, en Hegel, son sólo aquellos pueblos que formaron claramente un Estado. La vida pre-estatal es irracional, y Hegel, en su racionalización de la historia, no llega a la generosidad de salvarla y justificarla toda (...) Antes del Estado no hay historia, sino sólo prehistoria” (1966c, p.567)¹⁸⁴. De igual modo, Ortega se presenta

¹⁸³Ya lo hizo en “En el centenario de Hegel”: “Esta es la máxima preocupación de Hegel: encontrar un punto de vista que no sea uno cualquiera, sino que sea aquel único desde el cual se descubre la verdad entera, la verdad absoluta. Sea nuestro punto de vista no el nuestro, sino precisamente el universal o absoluto. Este abandono de nuestro punto de vista y este esfuerzo por instalarnos en lo absoluto y mirar desde él todo y cada cosa es para Hegel la filosofía. Mi tema no es la metafísica de Hegel, sino su metafísica de la historia” (1965b, p.104).

¹⁸⁴ Al respecto aclara Antolín Sánchez Cuervo lo siguiente: “Y algo de ese poderío anónimo y tiránico advierte Ortega, a propósito de su propuesta historiográfica, en las figuras hegelianas del Espíritu, especialmente cuando alcanzan su plenitud objetiva bajo la forma del estado (...) de acuerdo con Hegel, la historia universal sólo puede comenzar en aquellos pueblos que han sido capaces de construir un estado” (2016, p.64).

crítico con la idea de Hegel de España como una nación que representa el pasado católico de Europa¹⁸⁵.

Tanto la actitud vitalista, que exploraremos en la siguiente sección ligada a la descripción de los paisajes de Ortega, como la posibilidad de una historia abierta a la vida y al futuro¹⁸⁶ – y como suma, susceptible de ser cambiada por una minoría selecta– son dos elementos que constituyen el análisis por los cuales es posible acceder a la poesía de Lizardi desde la lectura que hizo Ortega de Hegel. Sin embargo, es preciso aclarar que por haber criticado Ortega la perspectiva de Hegel al respecto de la reducción de la historia a espíritu y la cerrazón del filósofo prusiano a considerar el espíritu como cosa únicamente presente en los pueblos que habían constituido un estado, no podemos hacer del pensamiento de Ortega campo abonado para el pensamiento nacionalista de Lizardi. No entraremos a considerar si Lizardi era un nacionalista independentista, pero sí podemos afirmar que Ortega era crítico frente a lo que él consideraba movimientos separatistas¹⁸⁷. Esto no cierra la puerta a una lectura de Lizardi con las claves que ofrece Ortega sobre la superación de la “proyección en el tiempo del proceso lógico”.

La geografía en Ortega y Gasset.

¹⁸⁵ “Conversely, in challenging Hegel’s theory of America. Ortega confronts Hegel’s theory of Europe – particularly of Spain. Ortega’s abiding optimism in a Spanish cultural renaissance grapples with the Hegelian view that Spain represented Europe’s Catholic past. As Gray [Gray, *The imperative of Modernity*, 207] observes, “Unlike Hegel. Who so powerfully envisioned the ruin and stagnation of all but the one blessed world-historical nation (or cultura)..., Ortega appeared to believe that a ‘backward’ nation like Spain could be brought gradually up to the level as defined by German philosophy, french letters, or English civic life” (Buchanan & Hoffheimer, 1995, p.63).

¹⁸⁶ En ese sentido, la hipótesis del profesor Antolín Sánchez Cuervo es clara: (...) el pensamiento de Ortega en su conjunto cabría ser interpretado como una suerte de reducción del idealismo hegeliano, encaminada a liberar la experiencia vital de la tiranía conceptual y del determinismo dialéctico del Espíritu, a devolverle su autenticidad y su radical inseguridad, finalmente escamoteada por la arquitectura colosal de Hegel (...) Una reducción, por tanto, de la especulación ideal a la experiencia vital, del Espíritu como autoconciencia de un saber absoluto a la vida como imposibilidad de saberse a sí misma (2016, p.59).

¹⁸⁷ Lo hemos aclarado al citar el “Discurso sobre el Estatuto de Cataluña”, pero añadimos aquí una cita adicional. En “Pidiendo una biblioteca”, uno de sus primeros textos, Ortega dejaba claro su pensamiento respecto a esta cuestión: “Así, aun cuando La Solidaridad catalana no fuera lo que se dice que es, una iniciación del separatismo, y sobre todo un movimiento que al cabo sólo favorecerá a los curas y a los ricos, yo seguiría siendo antisolidario. Los solidarios creen que el problema español necesita una solución espontánea; yo creo más probable que España alcance su salvación mediante una labor de energía reflexiva; es decir, todo lo contrario” (1966e, p.81).

A modo de resumen, los siguientes párrafos pretenden describir el pensamiento geográfico de Ortega, partiendo del trabajo y las hipótesis de Martínez de Pisón, para proponer una perspectiva con la que abordar los fines ideológicos o programáticos tras la representación del paisaje de Lizardi. Eduardo Martínez de Pisón (2012) coloca el pensamiento geográfico de Ortega y Gasset como telón de fondo donde viene a cristalizarse el pensamiento paisajístico y geográfico de la época, tanto de la generación del 98 como la del 14. No es el único en plantear una conexión entre ambas generaciones. En su artículo “Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos de Ortega y Gasset” María Teresa Caro Valverde y María González García también plantean una continuidad entre las generaciones con Ortega en el centro:

El medio iniciático para conquistar la propia identidad en relación con la circunstancia que muestra el paisaje y exige su remodelación es la experiencia del viaje. Rehacer la historia de España implica rehacer su fisonomía espacial. Ortega recorre la España profunda con la necesidad de indagar las señas de identidad del español a través del paisaje. Y en esta actitud se aproximan las dos generaciones, la del 98 y del 14. (2009, p.33)

De igual modo se expresa Arturo Campos Lleó en el artículo “Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica”: “Ortega, dadas las respuestas estéticas del 98, encuentra una praxis paisajística vigente y ya desde pronto deja rastros, muy del gusto modernista, de ese contacto: *Las ermitas de Córdoba*, 1904; *Las fuentecitas de Nuremberga*, 1904; *La pedagogía de/paisaje*, 1906 (...)” (1995, p.206). Felipe González Alcázar en “Los paisajes de Castilla en Ortega y Gasset” va más allá y proyecta la sombra de la duda sobre la historiografía literaria y la práctica de encasillar a autores en generaciones, más aún cuando las primeras representaciones del paisaje en Ortega responden a, siempre de acuerdo al autor, modelos ya presentes en la generación del 98: “Pese a la común filiación a la generación del 14, nombre inventado en 1947 por Lorenzo Luzuriaga, Ortega se nos muestra a primeros de siglo, y en esta cuestión con especial énfasis como una especie de hijo póstumo del Noventayochó” (2012, p.67). El punto en común al que apuntan los diversos autores que aquí citamos no es otro que la regeneración y la superación del desastre del 98. En el artículo “Notas del vago estío”, *El espectador V* de 1926, el filósofo auna el motivo del viaje y su pensamiento al respecto de la importancia del

paisaje como sinécdoque del territorio geográfico y como contenedor del espíritu nacional:

¡La gran delicia, rodar por los caminitos de Castilla! Como la tierra está tan desnuda, se ve a los caminos en cueros ceñirse a las ondulaciones del planeta. Se lanzan de cabeza, audazente, por el barranco abajo, y luego, de un gran brinco elástico, ganan el frontero alcor y se adivina que siguen su ruta cantando alegremente no se sabe qué juventud inalterable adscrita a ellos. Hay momentos en que sobre los anchos paisajes, amarillos y rojos, parecen la larga firma del pintor.

En medio de la incesante variación de los campos a uno y otro lado, son ellos la virtuosa continuidad. Siempre idénticos a sí mismos, se anudan a las piedras de los kilómetros, dóciles a la Dirección de Obras Públicas, y así atana los paisajes unos a otros, amarran bien los trozos de cada provincia, y luego a éstas entre sí, formando el gran tapíz de España. Si una noche desapareciesen; si alguien, avieso, los sustrajera, quedaría España confundida, hecha una masa informe, encerrada cada gleba dentro de sí, de espaldas a las demás, bárbara e intratable. La red de los caminitos es el sistema venoso de la nación que unifica y, a la vez, hace circular por todo el cuerpo una única espiritualidad. Esto se ha dicho muchas veces en los Tratados de economía política, y le sorprende a uno, de pronto, sentir que por casualidad tienen razón. (1966f, p.413)

Anteriormente hemos citado las palabras de Ortega cuando escribe a Rosa Spottorno, y dice respecto a la situación española: “Nuestra salvación tiene que estar en una fórmula cultural que sea a un tiempo política y asimismo sea estética” (citado en Hernández Sánchez, 2000, p.29). La aproximación de Ortega al paisaje se hace en un primer momento desde la voluntad regeneradora. Es un dato a tener en cuenta ya que si bien en la presente sección atenderemos al estudio de Eduardo Martínez de Pisón al respecto del trasfondo geográfico en Ortega, las hipótesis planteadas en torno al determinismo del medio y la voluntad de las sociedades siguen la estela del regeneracionismo, o al menos, plantean que Ortega creía en la posibilidad transformadora de las sociedades y en la superación de la naturaleza desde la historia.

En su artículo “Goethe sin Weimar” dice Ortega lo siguiente: “Goethe anticipa lo que luego hemos descubierto: a saber, que el hombre no tiene naturaleza; en lugar de ello tiene historia” (1983c, p.106). Desde la recepción de Hegel por Ortega y desde las ideas presentes a la crítica de la historia de Hegel, la sentencia es interpretable en tanto que la naturaleza representaría el determinismo del medio y la historia

representaría el ejercicio de voluntad de las sociedades para liberarse de tal determinismo. La hipótesis de Martínez de Pisón al respecto de la causalidad de la geografía, y al respecto del determinismo del medio sobre el devenir de las sociedades, se apoya en que el pensamiento de Ortega diferencia entre naturaleza e historia, asimilando naturaleza y prehistoria por un lado y yuxtaponiéndolos a la asimilación de espíritu por parte de la historia. Naturaleza contra historia, y espíritu, por tanto:

La Naturaleza es, pues, esencialmente prehistoria, preparación o material para la historia, ya que ésta es la lucha del Espíritu frente a la Naturaleza para encontrarse en ella (...) En esta peregrinación del Espíritu por la Naturaleza queda calificado por ella, influido por ella, y en este proceso terrenal del Espíritu consiste para Hegel la historia. (1965b, p.110)

Si la historia es la lucha del espíritu para sobreponerse a la naturaleza, Ortega explica que “La nación es espíritu mineralizado y animalizado; por tanto, adscrito a un lugar a un paisaje. La historia con su enjambre de pueblos brota de la geografía” (“En el centenario de Hegel, 1983, p.111). Pero la lucha contra la Naturaleza no implica dependencia del medio. Y así, a la pregunta de si el espíritu de la nación es consecuencia del medio, Ortega responde, Hegel mediante, negativamente¹⁸⁸, aunque admite una correspondencia¹⁸⁹. Eduardo Martínez de Pisón, centra su hipótesis en el concepto “correspondencia”, y así haremos nosotros. Para definir correspondencia, un término que tendrá bastante relevancia, no es necesario volver al determinismo: “Escribe Ortega que existe una “afinidad” entre el alma de un pueblo y el estilo de su paisaje, una relación simbólica entre nación y territorio: “los pueblos –concluye– emigran en busca de su paisaje afín. La tierra prometida es el paisaje prometido. El paisaje, pues, también se elige” (Martínez de Pisón, 2012, p.147).

Hay cierta vertiente trascendente determinante a la hora de definir el concepto de correspondencia, sí, pero en ese sentido ocupa un lugar central Hegel, a quien no

¹⁸⁸ J. Ortega y Gasset, “En el centenario de Hegel”: “Hegel no puede aceptar que el Espíritu “dependa” de la materia, es decir, que las condiciones naturales sean la causa de un cierto modo de ser espiritual. “...A pesar del clima benigno, no han vuelto a surgir Homeros, especialmente bajo la dominación turca”. (1965b, p.112).

¹⁸⁹ “Los pueblos –prosigue Ortega– ¿son hijos del territorio? No, su peculiaridad es de orden espiritual y por ello no está originada por las peculiaridades “geográficas”” (citado en Martínez de Pisón, 2012, p.146).

olvidemos, Ortega está comentando al hacer estas reflexiones¹⁹⁰. Dice Ortega por tanto, que el espíritu, que recordemos está asimilado por la historia, tropieza para imponerse sobre la naturaleza, siendo así la civilización la superación de lo natural por lo histórico (2012, p.148). De acuerdo a Martínez de Pisón, el pensamiento geográfico y del paisaje de Ortega se cimienta sobre la refutación del determinismo geográfico de Friedrich Ratzel¹⁹¹, por un lado y por el idealismo de Hegel en tanto que se sobrepone el avance de la civilización y la voluntad de las sociedades al influjo que las condiciones naturales o geográficas puedan tener. De la mano de este último, hay cierto poso de trascendentalismo en entender la relación entre paisaje y ser humano como una correspondencia, en tanto que es el ser humano el que transforma el paisaje con su historia y se refleja a sí mismo y a su espíritu en él, deviniendo este segundo reflejo, el del espíritu, en una idea de la concepción nacional ligada al paisaje, de nuevo, no por determinismo sino por la huella de la historia en el paisaje:

Si nos atenemos, pues, al rigor de los hechos, lo que importa comprender es *por qué* un pueblo que se desplaza se detiene de pronto y se adscribe a un paisaje (...) hay que acabar por reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y el estilo de su paisaje. Por eso se fija aquél en este: porque le gusta. Para mí, pues, existe una relación simbólica entre nación y territorio. Los pueblos emigran en busca de su paisaje afín, que en el secreto fondo de su alma les ha sido prometido por Dios. La tierra prometida es el paisaje prometido. (1965b, pp.113-114)¹⁹²

¹⁹⁰ Tanto “En el Centenario de Hegel” conferencia impartida en Madrid en 1931, como en *Hegel. Notas de Trabajo* (2007), pueden encontrarse las reflexiones más relevantes en torno a la cuestión de geografía, historia y naturaleza.

¹⁹¹ Friedrich Ratzel (1844-1904) geógrafo alemán, acuñó el concepto *lebensraum*.

¹⁹² La cita completa dice así: “Hace años, preescrutando yo el mismo problema, llegué a la conclusión de que las condiciones geográficas no determinan la historia de un pueblo. En un mismo rincón del planeta han acontecido las formas más diversas de historia, es decir, de existencia humana de ser hombre (...) es posible que al cabo de los siglos la tierra pàmpera reabsorba al hombre actual y de él vuelva a formar un pueblo en que rebrotan los caracteres fundamentales de las razas autóctonas (...) Pero si es posible que cada terruño sea como un escultor que crea indefectiblemente una forma de estilo siempre idéntico – dejemos el asunto para otra ocasión –, no por eso determina propiamente la historia. Hay un factor que podríamos llamar “la inspiración histórica del pueblo”, que no puede explicarse zoológicamente. Y ese factor es el decisivo en sus destinos. Con el mismo material geográfico y aun antropológico se producen historias diferentes. Hay además otro fenómeno de gran importancia: la emigración de los pueblos. La autoctonía es siempre problemática o utópica. De hecho no conocemos en la historia más que pueblos que se han movilizad y al fijarse transitoriamente – con una transitoriedad de milenios a veces – en un lugar del planeta han creado allí su historia. Si nos atenemos, pues, al rigor de los hechos, lo que importa comprender es *por qué* un pueblo que se desplaza se detiene de pronto y se adscribe a un paisaje (...) hay que acabar por reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y el estilo de su paisaje. Por eso se fija aquél en este: porque le gusta. Para mí, pues, existe una relación simbólica entre nación y territorio. Los pueblos emigran en busca de su paisaje afín, que en el secreto fondo de su alma les ha sido prometido por Dios. La tierra prometida es el paisaje prometido. Hegel no interpreta así la

Respecto a lo explicado cito aquí a Martínez de Pisón, que hace una reflexión en la que explica a la perfección la diferencia entre la Naturaleza y el Espíritu: “La naturaleza se caracteriza, en este esquema, por mantenimiento y repetición. La Historia, en cambio, por discurrir, de modo que en ella no hay dos días iguales. De ahí que Ortega escriba: “La Prehistoria es Geografía”... “El absoluto pretérito que es la Prehistoria natural, la Geografía”” (2012, p.145).

El mismo autor añade:

Ortega señala la asimilación, por un lado, de la noción de “Naturaleza” a la de “Prehistoria” –Bachelard diría que el “bosque es un antes-yo” –y, por otro, de la de “Espíritu” a la de “Historia”. Es decir, lo primero, en el entendimiento de la Naturaleza como sometimiento a leyes y en el de la ante-historia como prisión en la naturaleza. Y, lo segundo, en el del Espíritu como insumiso a mandatos, autónomo y libre, y en el de la historia como “progreso de la conciencia en libertad”. Recordemos que en geografía estas cuestiones tienen eco directo: la idea del componente espiritual de los pueblos aparece en Ritter en 1852, al establecer la mutua influencia o reciprocidad entre medio y hombre, procedente de Schelling y quizá también de Hegel. (2012, p.146)

6.4.4. LOS PAISAJES DE ORTEGA Y GASSET.

“La pedagogía del paisaje” es uno de los primeros textos de Ortega, que ya en 1906, fecha del artículo en cuestión, revela un especial interés por el paisaje. Este artículo, junto a “Los versos de Antonio Machado” de 1912, *Meditaciones del Quijote* de 1914 y “Las fuentecitas de Nuremberga” de 1916 es tal vez uno de los más importantes para entender cómo operan las representaciones del paisaje en la obra del filósofo español.

Recuperamos la idea que hemos detallado anteriormente sobre el paisaje como lugar en el que opera y se plasma el pensamiento de Ortega, lo decíamos al hilo de la estética de la limitación, del límite y del horizonte. Esta vez, con una meta más simple, Ortega se prodiga, en “La pedagogía del paisaje”, en describir el paisaje como un escenario donde se representará su pensamiento cual obra de teatro: “Recuerdo que

correspondencia entre geografía y cultura. Pero no anda muy lejos de ello” (J. Ortega y Gasset, 1965b, pp.113-114).

una vez me encontraba en la raya de Segovia, dentro de un monte de pinos, al tiempo que el sol caía, mirando abrirse delante, en egregio anfiteatro, las lomas nerviosas de Guadarrama” (1966g, p.53). Anfiteatro, escribe el filósofo, antes de introducir el actor principal que no es otro que su alter-ego Rubín de Cendoya “místico español, un hombre oscuro, un hombre ferviente” (1966g, p.53). Como colofón Ortega dice que “había en torno nuestro un silencio que en cada instante iba a romperse” (1966g, p.53), preparando así el paisaje como el escenario dónde va a representarse o a volcarse su pensamiento. Al final del artículo vuelve a incidir en esa representación cuando dice: “El paisaje iba recogiendo en sí mismo: algunas estrellas claras florecían en la ternura del crepúsculo” (1966g, p.56). Por tanto, vemos que el “anfiteatro” que se abría a los ojos de los espectadores –y los actores (Rubín de Cendoya y el narrador) –y el silencio que precedía la exposición de ideas de los caminantes vuelve ahora en forma de final de representación y se “recoge” (o se cierra) y cae la noche como un telón sobre el simbólico escenario.

No hay que esperar mucho para que el silencio que mencionaba Ortega al inicio del artículo se rompa, pues una vez Rubín de Cendoya habla, llegan las representaciones en clave idealista del paisaje: “En tanto dejo galopar la vista sobre esa línea quebrada de la sierra, se yerguen en mi memoria las imágenes de los hombres cárdenos pintados por el Greco. En estos montes hay, como en las pupilas de aquellos hombres, una voluntad suprema de perdurar sobre toda mudanza” (1966g, p.53). Si hasta ahora, en el artículo “La pedagogía del paisaje”, el paisaje ha sido escena y escenografía para una exposición de ideas, a partir de ahora vemos que a través de esta última cita Rubín de Cendoya dota al paisaje de un segundo uso a modo de objeto de análisis, cuya superficie revela una idea, una verdad histórica. Más tarde, expresa el autor, y no su alter-ego, lo siguiente: “Dejando ir la mirada sobre esa línea oscura que rompe el cielo advierto que hay en mi alma un grumo metahistórico que llega de una hondonada del pasado y se apresta a hundirse en un porvenir sin límites” (1966g, p.53). Esa misma mirada del autor, una mirada entrenada, le permite encontrar: “Las pupilas grises de los padres celtíberos que en horas profundas, vestidos con negros cueros, contemplaron esta misma visión que ahora tenemos nosotros” (1966g, p.53). Se revela el contenido histórico del paisaje: el filósofo lee en el significativo un significado que lo pone en contacto con una verdad histórica, cuya trazabilidad se encuentra en el arte y en la mirada que ve en el paisaje esa porción de historia. Esa

verdad histórica revelará la tercera dimensión del paisaje: la dimensión moral, que está unida a la dimensión histórica del paisaje¹⁹³. Porque es la enormidad de la historia lo que pone al filósofo frente al problema de la intrascendencia humana: “Un ansia infinita de permanencia trasciende de lo más adentrado de nosotros, en tanto que la razón nos anticipa la imagen de una muerte cierta. Frente a ese problema trágico, insoluble, se evapora el individuo” (1966g, p.54). Pero de nuevo, la respuesta a ese problema se encuentra en el paisaje y en el contenido histórico que inicio el problema de la intrascendencia o evaporación del individuo:

Este paisaje, en cambio, me hace descubrir una porción de mi mismo más compacta y nervuda, menos fugitiva y de azar. Llévame a una ciudad, ponme entre dos hileras de casas, rodéame de hombres que van y vienen con relojes en los bolsillos, de hombres a quienes interesan los minutos: entonces yo me siento desaparecer del mundo personal, creería que yo he muerto, que he pasado ya, que soy “nadie”. Más este paisaje me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un “celtíbero”. (1966g, p.54)

La solución al problema está en el paisaje, la solución a la evaporación, a la muerte que hace del individuo un ser intrascendente está en la conexión con ese “grumo metahistórico” que hace que el individuo trascienda a su futilidad, su falta de permanencia, leyendo en el paisaje un texto histórico e insertándose en el texto que revela el paisaje.

Tampoco puede pasarse por alto la aficción moderna del filósofo cuando habla de la desnaturalización del hombre en la ciudad¹⁹⁴, recuperando el motivo tan simbolista, tan moderno de huida a la naturaleza y rechazo del positivismo y de la burguesía: “Los paisajes me han creado la mitad mejor de mi alma; y si no hubiera perdido largos años viviendo en la hosquedad de las ciudades, sería a la hora de ahora más bueno y más profundo” (1966g, p.55). Esta idea tiene ciertos reflejos a lo largo del artículo y entre ellos el más relevante está en la siguiente frase en la que se habla de la

¹⁹³ “Aquí tienes la razón por la que Stendhal afirmaba que el interés exclusivo del paisaje no basta, a la larga, y es preciso un interés moral e histórico (...) Hoy los paisajes no nos enseñan naturaleza propiamente tal (...) pero nos enseñan moral e historia, dos disciplinas de exaltación que nos hacen no poca falta a los españoles” (1966g, p.56).

¹⁹⁴ En el mismo artículo Ortega escribe: “No creo que hoy pueda nadie jactarse, sin embargo, de una íntima relación con la naturaleza, porque la humanidad se ha ido apartando de ella, humanizándola, es decir, pedantizándola” (1966g, p.56).

conexión entre hombre y naturaleza: “Sólo podemos llegarnos nuevamente a ella con una preocupación, científica o artística que la deforma” (1966g, p.56). Eliminaremos de la ecuación la preocupación científica, puesto que el tropo de huída a la naturaleza esclarece la postura de Ortega en lo relacionado con el positivismo. La deformación artística nos interesa más ya que nos refiere a la mirada entrenada, la mirada artística, que puede leer el paisaje y encontrar un contenido en él, leer su subtexto, es la misma mirada que deforma la naturaleza.

La mirada que deforma la utiliza Ortega en 1906, fecha de publicación del artículo para explorar en el paisaje el grumo metahistórico, para dictar sentencias como “Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres” (1966g, p.55), para reconocerse celtibero. Pero la fase en la cual Ortega descubre el grumo meta-histórico del paisaje no es la única fase que el filósofo experimenta en sus reflexiones paisajísticas. Recuperando la dialéctica entre limitación y límite, “La pedagogía del paisaje” es un texto que si bien deja la puerta abierta para ser transformado por el paisaje¹⁹⁵ está orientado a descubrir la conexión con la historia que provee el paisaje, orientado hacia la limitación, como naturaleza, pero con la convicción de encontrar en ella la historia. Esto es, reforzando lo que años más tarde escribiría en su artículo “Dilthey y la idea de la vida” (1933-34) ensalzando la idea de la historia por encima del determinismo de la naturaleza: “Para Dilthey –esta es su genialidad y su limitación– el hombre no tiene una “naturaleza”, un modo de ser único e invariable (...), sino que sólo tiene historia” (1965c, p.178). De nuevo encontramos el paralelismo con la idea de correspondencia entre paisaje y pueblo que Ortega plantea en “En el centenario de Hegel” y que ha sido citado unas páginas más arriba, aquella que incide en rechazar el determinismo geográfico pero propone una conexión entre el alma del pueblo y el paisaje que este pueblo elige al emigrar o al adaptarse a él. De acuerdo a María Reresa Caro Valverde y María González García, hay en esa voluntad de encontrar en la naturaleza el grumo meta-histórico que permita superar la naturaleza algo más:

El medio iniciático para conquistar la propia identidad en relación con la circunstancia que muestra el paisaje y exige su remodelación es la experiencia del viaje. Rehacer la historia de España implica rehacer su fisonomía espacial. Ortega recorre la España profunda con la necesidad de indagar las señas de identidad del español a través

¹⁹⁵ “Me ha iniciado a mí este paisaje en una religión. Cada paisaje me enseña algo nuevo y me induce en una nueva virtud. En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo” (1966, p.54).

del paisaje. Y en esta actitud se aproximan las dos generaciones, la del 98 y del 14. (2009, p.33)

En “Las fuentecitas de Nuremberga”, de 1916, Ortega camina entre el peso de la historia en el paisaje y la posibilidad de un futuro. Así se expresa cuando escribe: “Nuremberga es un lugar de culto a ese dios del Pasado. Pero esto no basta a explicar su persistencia” (1966d, p.426). Tenemos por un lado el Pasado, con letra mayúscula, que nos indica que: “Al extremo de la calleja se alza el burgo imperial alto, aguileño, magnífico. Creeríamos tornar al siglo XV, siglo del humanismo y la Reforma” (1966d, p.427). Y por otro lado tendríamos, el ya citado “la estética es una cuestión de política” (1966d, p.428) junto a un párrafo que explica que es el idealismo, la idea de transformar mediante la estética la realidad, lo que ha hecho de Nuremberg algo perenne. Pues dice Ortega que si una ciudad vieja llega a ser un cillero de la historia, lo único que quedará viva de ella serán sus fuentes viejas:

El fluir nunca interrumpido de esas fuentecitas enlaza la ciudad nueva y próspera con aquella otra callada hoy, próspera también un día. El pasado nos salva del presente creando un robusto porvenir.

Que vuelva a correr el pasado por nuestras más viejas fuentes, y pronto ha de alzarse en derredor de Toledo y de Córdoba, junto a las riberas del Tajo y del Guadalquivir, muchedumbre de fábricas que darán al aire petulantemente el humo de sus chimeneas. (1966d, p.429)

Estamos ante una unión del pasado y el presente, un paisaje que no sólo es contemplación melancólica y ansia de trascendencia en la corriente del grumo meta-histórico sino un paisaje cuyo pasado dota de porvenir al futuro. Y en este caso tampoco dejaremos pasar la oportunidad, pues es posible plantear una conexión entre el paisaje de Nuremberga, las ideas expresadas por Ortega y la crítica realizada a la historia de Hegel –sobre todo en lo tocante a la posibilidad de futuro que la historia (o la historiología) ha de tener en cuenta–.

En cuanto a Lizardi, el poeta vasco participará en sus escritos tanto del gusto por el descubrimiento y contacto con el grumo metahistórico, como del uso de ese grumo metahistórico para plantear una regeneración en clave nacionalista del paisaje y del País Vasco.

6.4.5. LA *PERCEPTURITIO* EN EL PENSAMIENTO DEL PAISAJE DE ORTEGA Y GASSET.

“Va para dos años, próximamente, que hice con Baroja, un viaje a la sierra de Gata, Iba yo movido no más que por esa *percepturitia* de que habla Leibniz, ese entusiasmo visual, ese deleite incalculable de revolcar la retina sobre paisajes no vistos aún” (1983d, p.94)¹⁹⁶. La cita que abre esta sección es uno de los pasajes que mejor ilustran la fijación de Ortega por los paisajes. Su curiosidad por descubrir nuevos paisajes liga con su actitud vitalista, con lo que describiría como “aventura de la vida”¹⁹⁷. Existen otras iteraciones de la idea en el artículo “De Madrid a Asturias o los dos paisajes”:

Cuando viajamos se eleva a su última potencia el carácter de fugacidad que es propio a nuestra relación con las cosas. Rodamos sobre ellas y ellas sobre nosotros: sólo nos tocan en un punto, en un instante de nuestra persona, de modo que por blandas, suaves y redondas que sean, su contacto con nosotros tiene siempre algo de punzada, de pinchazo doloroso. Al tiempo que decimos “ya vienen, ya vienen” a este paisaje, a esta amistad, a este acontecimiento tenemos que ir preparando los labios para decir “ya se van, ya se van. (1966h, p.247)

El pasaje también tiene un reverso más nostálgico: “En los viajes se hace extremada la momentaneidad de nuestro contacto con los objetos, paisajes, figuras, palabras, y paralelamente crece y nos acongoja la pena que sentimos que así sea” (1966h, p.248)¹⁹⁸. El deseo de ver nuevos paisajes contrasta con la fugacidad de los

¹⁹⁶Leibniz menciona la *percepturitia* en una carta a Wolff fechada en 1706. Francesco Piro define la *percepturitia* de este modo: “For each state (= perception), there must be a connected tendency (= appetite). A simple monad’s appetite can be even called *percepturitia*, since its only content is a next perception” (2016, p.100). Por tanto, podemos definir la *percepturitia* como una tendencia de los estados, monadas a mutar, sin embargo, hay que subrayar que Ortega utiliza *percepturitia* de una manera menos estricta, como un apetito por percibir: “entusiasmo visual, ese deleite incalculable de revolcar la retina sobre paisajes no vistos aún” (1983d, p.94).

¹⁹⁷ Podemos observar que en el artículo “Las fuentecitas de Nuremberga” ya se adivina cierto regusto por la ambición de Alberto Durero de ver nuevos paisajes o al menos elementos nuevos de paisajes extraños: “Y como una de estas místicas fuerzas que agilizan la vida es la curiosidad, en cierta ocasión tomó su mujer y sus pinceles y fuese a los Países Bajos sólo por ver con sus propios ojos una ballena, “animal –dice en su diario– de que se cuentan cosas prodigiosas”” (1966d, p.428).

¹⁹⁸ “Quisieramos de algún modo fijar alguna de aquellas cosas que pasan a escape, como si tuviesen una cita allá lejos, con alguien que no somos nosotros. A este fin llevamos un cuadernito y un lápiz; apuntamos unas breves palabras, y cuando un día andando el tiempo, las leemos, el paisaje, la palabra, la

paisajes en el observado, o por utilizar un concepto más orteguiano, en el espectador, que paga el precio de la nostalgia por la imagen ya percibida¹⁹⁹.

Esta actitud aventurera de descubrir nuevos paisajes sirve a Ortega en un artículo posterior para teorizar, si bien no exento de prejuicios, sobre los arquetipos de miradas sobre el paisaje. En *El Espectador III* (1921), en el artículo “Paisaje utilitario, paisaje deportivo”, Ortega compara la mirada del paisaje del campesino con la del cazador, mostrando el autor su preferencia por la forma de observar del segundo, en detrimento de la del primero. Basta observar la manera en la que Ortega justifica su preferencia para establecer conexiones con conceptos como *percepturitia* o ideas como la fugacidad del paisaje:

El medio, por tanto, no depende sólo de nuestra estructura corporal, sino también de nuestra estructura psicológica. Cada individuo posee un régimen de atención distinto, o, como suele decirse, “se fija” en unas cosas y se ciega para otras. (...) el agricultor, por ejemplo, no suele oír y, desde luego, no percibe distintamente los ruidos campesinos. Las lejanas voces de las aves no son por él reconocidas: los rumores mágicos de la campiña, que para el cazador son signos inequívocos de un claro lenguaje telúrico, no dicen nada al que vive en el campo con el fin de explotarlo (...) no puede negarse que el paisaje del cazador es mucho más rico en objetos que el del hombre agrícola. Cien veces hemos advertido, con sorpresa, lo poco que saben del campo los campesinos (...) descubriríamos que si el paisaje del labriego es menos henchido que el del cazador se debe a que aquél adopta ante el campo una actitud más utilitaria. El utilitarismo proporciona ciertamente mayor agudeza para percibir algunas cosas, pero es a costa de estrechar el horizonte vital. Cuanto más desprendida de intereses prácticos sea nuestra visión, más amplio y múltiple será nuestro contorno. Marta la hacendosa tuvo de Jesús una imagen mucho menos adecuada y completa que la extática María, la sublime y ardiente espectadora, absorta siempre en un aparente ocio contemplativo. (1966i, pp.301-302)

Hasta aquí hemos identificado algunos conceptos que determinan la mirada de Ortega. El primero el deseo, el deseo de ver nuevos paisajes, que no podemos entender

fisonomía que desapareció adquiere cierta supervivencia, una como espectral vida que conserva de la real vagos ecos, remotos latidos. He aquí algunas de estas notas” (1966h, p.248).

¹⁹⁹ En “De Madrid a Asturias o los dos paisajes” Ortega se refiere así al paisaje, nocturno e iluminado por la luna, percibido pero efímero: “Es un momento de emulación y equívoco: ambas lunas refulgen caminando en sentido inverso. Pero el tren corre y deja ambas a un lado, sin que sepamos, en efecto, cuál es la original” (1966h, p.251).

sin cierto impulso erótico, no carnal pero sí en lo que a la revelación de lo oculto y el deleite de la vista se refiere. A favor de esta interpretación basta recordar la descripción de Ortega: “Rodamos sobre ellas y ellas sobre nosotros: sólo nos tocan en un punto, en un instante de nuestra persona, de modo que por blandas, suaves y redondas que sean, su contacto con nosotros tiene siempre algo de punzada, de pinchazo doloroso” (1966h, p.247). Consumar ese deseo, requiere en el plano físico un movimiento, uno no supera su horizonte, su paisaje, sin moverse. Ortega también sitúa ese movimiento en el cazador –que más allá de reflexiones antropológicas y económicas, y permitiéndonos una licencia interpretativa, podría entenderse en el imaginario de Ortega como el cazador-espectador, aquel que caza nuevos paisajes–. La conclusión es que el que se mueve, el que pretende superar su limitación, es quien avista otro límite y construye su mirada motivado por el deseo de ver más y viceversa: quien posee el deseo, se moverá. El paisaje en Ortega se revela ante el movimiento; el espectador de Ortega es una persona en movimiento.

En las reflexiones antropológicas sobre los paisajes del cazador y del campesino atisbamos, también, el concepto “utilitario”, del cual Ortega tiene algo que decir en “De Madrid a Asturias o los dos paisajes”:

Existe el prejuicio inaceptable de no considerar bellos más que los paisajes donde la verdura triunfa. Creo yo que influye en esta opinión cierto confuso resto de utilitarismo, ajeno y aun enemigo de la estética contemplación. El paisaje verde promete una vida cómoda y abundante. El menudo burgués indestructible que se afana siempre en algún rincón de nuestra alma favorece interesadamente nuestro entusiasmo desinteresado hacia los esplendores de la vegetación. No le importa el valor estético de la verdura esmeralda; pero, hipócrita, la alaba mientras piensa en la cosecha que ella anuncia y aplaude el espectáculo con secretas intenciones alimenticias. (1966h, p.254)

Este poso anti-burgués, o más bien anti-utilitario, tan evocador de las reflexiones en *La rebelión de las masas* (1929), y tan crítico con la mirada que se complace en el valor económico o utilitario del verdor representa la mirada opuesta a la del *percepturitis*, la impelida por el deseo y posibilitada por el movimiento. No se puede dejar pasar la oportunidad de unir este deseo de ver nuevos paisajes por la fe que expresa Ortega en poder superar las limitaciones mediante nuevos límites. Siguiendo la hipótesis de Hernández Sánchez, si en el paisaje se encuentra lo que tiene de

circunstancia, de limitación, también ahí se da una superación de esa limitación mediante la búsqueda de paisajes futuros²⁰⁰.

Si es verdad que hay mirada paisajera en Ortega, no es menos verdad que hay reflexión sobre ese tipo de mirada en Ortega. Hemos podido leer algunas de las reflexiones que el filósofo español dedicó a la manera de observar el paisaje. Empezando por *Meditaciones del Quijote* (1914), el filósofo expresa que el defecto está en nuestra mirada, ya que hace falta entrenarla²⁰¹ para ver el “nervio divino” que pasa por cualquier cosa en el orbe²⁰². Y después hemos continuado con el idealismo (“El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo a nuestra retina” (1966b, p.19)) y la *percepturitis*, el deseo, las teorizaciones en torno al movimiento y la fugacidad o al respecto de la visión del cazador y la del campesino. Tampoco podemos dejar de lado sus teorizaciones la forma en la que el paisaje, la circunstancia, define el modo de mirar dependiendo de la geografía y la orografía del territorio:

Que la mirada asturiana y, en general, del Norte es distinta de la castellana, no es sólo una manera de decir (...) el tacto (...) Al mirar que no es ya más que mirar no le importa que una inmensa distancia vacía medie entre el objeto y la retina (...) El tacto, por el contrario, necesita apretarse inmediatamente contra los objetos, recorrerlos plano a plano y sentir esa peculiar afirmación que de sí misma hacen las cosas y que llamamos resistencia, impenetrabilidad. El tacto se abraza con los objetos, se goza en su volumen, los acaricia. Tocar es siempre un como poseer, y viceversa, la posesión plena es siempre un tener bajo la mano (...) De esta suerte, la pupila se deslizaba, como una mano de ciego, de fuste en fuste, hasta arribar a lo lejano. (1996h, p.256)

A esta mirada asturiana, mirada del norte, Ortega le otorga la cualidad del tacto, ya que la mirada, al contrario que en Castilla, no puede desplazarse hasta el horizonte sin nada que se interponga. Sin mencionarlo, Ortega se refiere a la orografía, a la diferencia entre el llano de Castilla y el territorio montañoso del norte. El filósofo también propone una forma de mirar castellana²⁰³, muy determinada por la orografía

²⁰⁰ Hernández Sánchez: “el paisaje como marco estético de una vida, pero también como limitación política que hay que sostener, el paisaje como dialéctica de límite y limitación, en su constante superación de sí mismo y referencia a más allá de sí, a otros paisajes, a paisajes futuros” (2000, p.30).

²⁰¹ “Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada” (1966a, p.322).

²⁰² “Pues no hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino: la dificultad estriba en llegar hasta él y hacer que se contraiga” (1966a, p.322).

²⁰³ “En Castilla, la mirada crea y fija el horizonte como, según Darwin, en la Pampa llanísima el pie elige y a la par crea el camino” (1966h, p.255).

castellana pero el autor siempre incluye la posibilidad de trascender el modo de mirar para poder albergar algo más que el paisaje propio²⁰⁴. En este caso, se percibe el paralelismo entre estas dos concepciones del modo de mirar del norte y el modo de mirar castellano que Ortega publicó en el artículo “De Madrid a Asturias o los dos paisajes” de 1908 (que no es el más comentado en los estudios orteguianos) con lo que más tarde publicó en “En el centenario de Hegel” en 1931 (este sí, más estudiado por la crítica) que parece ser la base ideológica sobre la cual se sustentan las teorizaciones en torno a los modos de mirar. Dice Ortega en “En el centenario de Hegel” que hay afinidad entre el alma de un pueblo y su estilo del paisaje y que existe una relación simbólica entre nación y territorio²⁰⁵. Podemos interpretar entonces este pensamiento posterior como materialización de un poso teórico-paisajístico sobre las relaciones entre paisaje, nación y modo de apreciar el paisaje.

En relación con la mirada del norte, resaltamos el uso que Ortega hace del sentido del tacto como algo vinculado a lo erótico (“Se goza en su volumen, los acaricia. Tocar es siempre como un poseer”). En clara oposición a este tipo de erotismo tendríamos el utilitarismo o positivismo burgués de principios de siglo XX. Siguiendo la estela de la mirada marcada por un elemento erótico, es entendible que el anti-utilitarismo sea también parte de lo que determina la mirada de Ortega, como se expresa en “Paisaje utilitario, paisaje deportivo”:

El utilitarismo proporciona ciertamente mayor agudeza para percibir algunas cosas, pero es a costa de estrechar el horizonte vital. Cuanto más desprendida de intereses prácticos sea nuestra visión, más amplio y múltiple será nuestro contorno. Marta la hacendosa tuvo de Jesús una imagen mucho menos adecuada y completa que la extática María, la sublime y ardiente espectadora, absorta siempre en un aparente ocio contemplativo. (1966i, pp.301-302)

Esta cita suscita interés, ya que si en su comienzo se erige como una crítica a la mirada utilitaria sobre el paisaje, termina con un elogio de la mirada sublime y contemplativa. Seguiremos ese hilo, para revelar otro condicionante en la mirada de

²⁰⁴ “¡Pupila castellana, abre bien el iris para que España multiforme y entera penetre en tu retina y, si preciso fuere, quíbrate en seis mil facetas como el ojo de las abejas de tu Alcarria!” (1966h, p.255).

²⁰⁵ “Hay que acabar por reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y el estilo de su paisaje. Por eso se fija aquél en este: porque le gusta. Para mí, pues, existe una relación simbólica entre nación y territorio. Los pueblos emigran en busca de su paisaje afín, que en el secreto fondo de su alma les ha sido prometido por Dios. La tierra prometida es el paisaje prometido” (1965b, pp.113-114).

Ortega, esta vez en el artículo “De Madrid a Asturias o los dos paisajes”, donde el filósofo teoriza sobre la mirada castellana, mirada que opone a la mirada asturiana por una cuestión orográfica, aunque también se adivina una cuestión de oposición a los “paisajes donde la verdura triunfa” (1966h, p.254). Así su mirada castellana, en oposición a la “verdura”, está exente de “intereses prácticos” y puede ergirse como la mirada de “María, la sublime y ardiente espectadora”:

Más aún: la plenitud a que llega cada color convierte a los objetos todos – tierras, edificios, figuras– en puros espectros vibratorios, exentos de pesadumbre y corporeidad. Es un mundo para la pupila, un mundo aéreo e irreal que, como las ciudades fingidas por las nubes crepusculares, parece en cada instante expuesto a desaparecer, borrarse, reabsorberse en la nada. Castilla, sentida como irrealidad visual es una de las cosas más bellas del universo.

Mas dondequiera ruinas. (1966h, pp.253-254)

Opuesto a la mirada de la hacendosa Marta, al utilitarismo que estrecha su mirada y la reduce a intereses prácticos, Ortega propone la “estética contemplación”, la mirada extática y contemplativa de María, una mirada que incluso en la tierra castellana –donde la mirada con “tacto” no se da y carece de “verdura”– es capaz de sentir en la “irrealidad visual” lo más bello del universo²⁰⁶.

En esta sección hemos podido leer varias conceptualizaciones de la mirada paisajera en Ortega: la *percepturatio* (el deseo de ver nuevos paisajes), la mirada anti-utilitaria y en movimiento, la mirada determinada por el tacto (con no pocas reverberaciones eróticas), la mirada extática de María (sublime espectadora), la mirada irreal sobre castilla, que si bien diferentes, muestran un nexo de unión inequívoco. Dicho nexo no es otro que el deseo: el deseo de ver nuevos y más cuantiosos paisajes o bien de revelar lo irreal bajo la capa real del paisaje. Y en el deseo, leemos erotismo. Haremos uso de esta mirada como elemento de análisis, ya que si por un lado hemos destacado la importancia del “grumo metahistórico” presente en algunos de los

²⁰⁶ Siguiendo ese tipo de representación paisajística Ortega ofrece un ejemplo en su “Meditación del Escorial”, si bien no habla del paisaje rural castellano y sí del monasterio del Escorial: “Esta luz castellana es la que, poco antes de llegar la noche con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva, capaz de abrir las venas de fuego que surcan sus entrañas fortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual” (1966j, p.553)

paisajes de Ortega, no son menos importantes las miradas que se erigen en torno a la conceptualización erótica al respecto de los paisajes observados/sentidos. Esta conceptualización de la mirada de Ortega servirá para entroncar dicha mirada, la mirada impelida por el deseo, con las representaciones del paisaje de Lizardi en clave erótica, una de las señas de identidad del modernismo, como afirman Hinterhauser (1980), Litvak (1979) o Paz (1981).

6.5. LECTURA DE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE DE LIZARDI DESDE EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET.

Ya hemos aclarado anteriormente que si bien no existen pruebas de lo que leyó Lizardi, más allá de referencias a modo de dedicatoria a Miguel de Unamuno en algunos de sus poemas y la más que probada lectura –debido a las numerosas coincidencias estéticas probadas por Kirmen Uribe y Jon Elordi, en *Lizardi eta erotismoa*– de Juan Ramón Jiménez por el poeta de Zarautz, tampoco podemos eliminar de la ecuación toda influencia por parte de Ortega susceptible de haber dejado huella en el pensamiento de Lizardi. En la siguiente sección estudiaremos las coincidencias entre Ortega y Lizardi, más allá de si hubo lectura de Ortega por Lizardi, de si la lectura fue exigua o si simplemente la contaminación se dio a modo de polen de ideas (al que aduce el crítico y expresidente de la Real Academia de la Lengua Española, Darío Villanueva en *El polen de ideas*, 1990), una suerte de interiorización de ideas presentes en el momento cultural y social del primer tercio del siglo XX tanto en el País Vasco en particular, como en España, en general. Sin embargo el objetivo principal lo consituye la lectura y el análisis de la representación del paisaje en la poesía de Lizardi desde el pensamiento de Ortega.

Para defender esa propuesta de lectura argumentaremos (en la sección LA SUPERACIÓN DE LA LIMITACIÓN EN EL PAISAJE) que en la poesía de Lizardi se encuentra una actitud vitalista, muy orteguiana, que permite la superación de la limitación por el límite en el lugar privilegiado del paisaje, que la voluntad de superar la limitación en el límite adquiere una dimensión política en lo tocante a lo espacial (a superar el condicionamiento de la circunstancia y trascender el condicionamiento del paisaje) y en lo que respecta a lo histórico, a ser capaz de rebelarse ante la tiranía del

reduccionismo de la historia al Espíritu y demostrar la posibilidad de trascender el determinismo de las naciones sin estado en la posibilidad de materializar un límite, un horizonte, un futuro (entendido en forma de Nación Vasca por Lizardi) que se rebele ante la extinción de la lengua, cultura e identidad vasca.

En una segunda instancia (en la sección *PERCEPTURITIO EN EL PAISAJE DE LIZARDI*) hablaremos de cómo en la mirada paisajera de Lizardi existe, al igual que en Ortega, una *percepturitia* –un deseo por descubrir nuevos paisajes por la voz poética– que a su vez influye en el lugar en el que se sitúa el observador del paisaje, que mira en movimiento, incorporando nuevas formas y lugares desde dónde observar – el tren o tras el marco de la ventana, por ejemplo–.

Dedicaremos la tercera sección (*EROTISMO Y PAISAJE*) a analizar la raíz del deseo que se encuentra tras la *percepturitia*, para explorar las ramificaciones del deseo de ver nuevos paisajes, la relevancia del erotismo y la querencia por lo sensorial tanto en la mirada de Lizardi como en la representación de sus paisajes. Para ello exploraremos el impacto de la secularización en el periodo modernista, las representaciones de los jardines, los *locus amoenus* y la delectación en lo sensorial y lo estético. También intentaremos examinar la dimensión trascendental del paisaje en la poesía de Lizardi.

Por último, nos desmarcaremos de la lectura de Lizardi desde el pensamiento de Ortega para poder establecer en qué medida la trayectoria vital del poeta de Zarautz determinó su forma de mirar y representar el paisaje (en la sección 5.4. Parcialmente imaginado, parcialmente observado). La metodología de análisis en este capítulo, una mirada a la trayectoria vital de Lizardi nos permitirá saber cómo su experiencia vital condiciona su forma de ver y transformar sus paisajes y, en segunda instancia, también posibilitará compararlo al modelo de paisaje de Domingo Aguirre en la medida que podremos ver desde dónde observaba cada autor el paisaje.

6.5.1. EL PAISAJE: EL GRUPO META-HISTÓRICO, LA IDENTIDAD EN EL PAISAJE.

Sobre Ortega hemos dicho que en su pensamiento existe una conexión entre la dialéctica de la limitación y el límite, por un lado, y el sentido de la historia como algo liberado del determinismo dialéctico del Espíritu, por otro. La superación de la limitación en el límite, en su horizonte paisajístico, encuentra un proceso análogo en el intento de entender la historia más allá de la acumulación de datos, abierta a la posibilidad de un futuro. Como hemos explicado, Ortega veía la estética y la política como inseparables: “La estética es una cuestión política, como lo es toda fuerza capaz de poner sobre el mundo un ideal” (1966d, p.428). Y hemos tomado prestadas las palabras de Domingo Hernández Sánchez cuando afirma que el paisaje es, al mismo tiempo, marco estético de la vida y dialéctica entre límite y limitación, en constante referencia a paisajes futuros (2000, p.30). En consecuencia, para el análisis que vamos a desarrollar a continuación, tomaremos las representaciones del paisaje y de los procesos históricos en Lizardi como campos en los que aplicar el estudio de la superación de limitación en límite, atendiendo al hecho de que en la cosmogonía orteguiana, historia y paisaje, son como la política y la estética, inseparables.

La confluencia de ideas que suponen la superación de la limitación y la liberación de la historia de la representación a modo de sucesión lógica entroncan con la idea de Lizardi respecto a las representaciones de procesos históricos en sus poemas más ideológicos. Es decir, la capacidad de un pueblo de revolverse ante su destino, ante su extinción en lo relativo a lo lingüístico y cultural propulsado por una minoría selecta, una vanguardia ideológica (no confundir con las vanguardias estéticas de comienzos del siglo XX) que guiará al pueblo a superar la limitación de la circunstancia y encontrar el límite en el paisaje. Este último elemento nos lleva a fijarnos en la acción cultural de Lizardi en el grupo *Euskaltzaleak* y en la idea de la vanguardia poética al que Lizardi fió gran parte de su pensamiento cultural y que tiene un reflejo tanto en su estética, como a modo de alusión directa en su poemas, por ejemplo “Euskal Pizkundea” (El Renacimiento Vasco) (1994, pp.215,218).

Para encontrar el modo en el que esas dinámicas históricas ocurren en los poemas de Lizardi citamos al profesor Karlos Otegi, que en su edición al poemario

Biotz-begietan identificó procesos análogos de desarrollo desde un estado de decadencia a un estado de renacimiento:

La realidad que Lizardi representa en los poemas de *Biotz-begietan*, es, en un primer momento, en su primera impresión corazón-ojos, oscura, pesimista, adolescente. En la mayoría de poemas se parte desde una situación de carencia, sufrimiento o ausencia. La realidad está marcada y herida por la muerte y el desgaste del tiempo. Así muchos de los poemas comienzan con la muerte de una persona querida. (1994, p.xix-xx)²⁰⁷

El periodo inicial es aquel de decadencia, de condicionamiento y limitación, por tanto. No vamos a entrar a evaluar la relación entre Lizardi y la muerte de sus seres queridos (como padre, Lizardi sufrió la muerte de su hijo Xabier y más tarde de dos mellizos). Será suficiente con señalar la relación entre la actitud de angustia vital que señala Karlos Otegi con la relación que el modernismo europeo tuvo con la angustia de la pérdida de Dios, con la secularización, en tanto que ambas pérdidas (estados de decadencia) parten de una ausencia significativa. Gutiérrez Girardot apunta a la secularización, mencionando a Hegel y Nietzsche como precursores del sentimiento de muerte de Dios, como uno de los elementos centrales del modernismo: “fue para el artista y el poeta un acontecimiento apocalíptico” (1983, p.75). Sitúa en ese contexto, y, más específicamente en el español, la corriente del krausismo (o “cristianismo racional” (1983, p.81)²⁰⁸). Añade posteriormente que la secularización de la vida trajo consigo una sacralización del mundo²⁰⁹ (1983, p.82) bajo la cual se adoptaron, y en

²⁰⁷ “Lizardik *Biotz-begietan*-eko poemetan jasotzen duen errealtatea, lehenengo une batean, hasierako planteamenduan, biotz-begietan hartutako aurreneko inpresioan, iluna, ezkorra, mingarria da. Olerki gehienetan gabezi, oinaze, ausentzi egoera batetik abiatzen da. Errealtatea heriotzak eta denboraren ekintza hondatzaileak markatua, joa, dago. Horrela zenbait poema maite den pertsona baten heriotzarekin irekitzen dira” (1994, pp.XIX-XX).

²⁰⁸ Para seguidamente citar a Julián Sanz del Río: “Profesamos, pues, el culto del deber, como ley universal del orden moral, (...) que manda el sacrificio y la propia abnegación ante el bien de la patria (...) la imitación de Dios en la vida, o la realización del bien, de lo verdadero, de lo bello” (citado en Gutiérrez Girardot 1983, p.81).

²⁰⁹ En la misma línea, pero respecto a otro tipo de sacralizaciones ajenos al de la Patria, Gutiérrez Girardot dice lo siguiente: “El poema “Ite, missa est” de Darío es ejemplo de un campo de experiencias en el que se manifiesta más claramente la secularización-sacralización: el erótico. La “sonámbula” que adora el poeta es una “vestal” y una “faunesa” antigua” que le “rugirá de amor”. Su “espíritu es la hostia de mi amorosa misa” y el poeta, al celebrar esa misa, alza “al son de una lira crepuscular”. En “ella hay la sagrada frecuencia del altar”. El poeta como sacerdote de una misa erótica, la mujer ardiente como hostia y el acto del amor como la consagración: en estas imágenes se ha profanizado la misa y se ha sacrilizado el eros, es decir, se ha secularizado una ceremonia religiosa” (1983, p.86).

gran medida asimiló también el krausismo, nuevos dogmas de fe: en la ciencia y en el progreso, en la perfección de la persona y en el servicio a la nación (1983, p.82)²¹⁰.

El estado de decadencia inicial en los poemas de Lizardi, no es necesario desviarse del camino trazado por Karlos Otegi (1994, p.xx) para identificar los poemas que inciden en esta dinámica. Entre los ejemplos que apunta Otegi están “Biotzean min dut” (Duéleme el corazón) (“Quedábame una abuelita.../ Hoy, a tiempo que las golondrinas llegan, ella/ se ha ido” (1970, p.115)²¹¹) o “Agur!” (Adiós!) (“haste ausentado lejos,/ al destierro sombrío que tras de las fronteras yace/ de la razón” (1970, p.111)²¹². Sin embargo, menciona el poema “Yaun errukiorra” (Dios misericordioso), como uno de los exponentes de la tendencia de decadencia inicial en la poesía de Lizardi (1994, p.xx), no conviene olvidar este poema, pues supone una prueba de la existencia del dolor por la distancia respecto a Dios, un elemento que coincide con el sentimiento modernista de pérdida de Dios, debido al auge de la razón pura y el progreso tecnológico (Octavio Paz, 1981, pp.48-49). “Pequé, Señor, pequé; arrastré en el cieno,/ del alma que me diste la hermosura:/ manché tu imagen en la charca impura” (Lizardi, 1970, p.33)²¹³.

Karlos Otegi apunta a la corrección que el poeta hace de dichos estados. Es en este punto que conviene recordar las postulaciones de Ortega en lo relativo a la posibilidad del futuro en la historia tanto como su frase al respecto de la necesidad de una respuesta renovadora política y estética a partes iguales.

Podríamos plantear una analogía entre la situación histórica que Ortega enfrentaba al postular una respuesta política y estética a partes iguales con la situación en la que se encontraba el grupo Euskaltzaleak durante y después de la dictadura de Primo de Rivera. Son varios los poemas que Lizardi dedicó a la superación histórica de los condicionantes del medio para representar una posibilidad histórica de renovación, por ejemplo: “Euzko-mendiya” (La montaña vasca), “Asaba zaarren baratza” (Viejo

²¹⁰ Así, los krausistas, contemplaban un fortalecimiento de la conciencia nacional para hacer que sus respectivos países entraran en el concierto de las naciones europeas (Gutiérrez Girardot, 1983, p.83), una meta que el proyecto político de Aitzol compartía y en el que Lizardi participaba.

²¹¹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Amonatxo bat nun: gaur, enarak/ etorri-garaiez, aldegiña” (1970, p.114).

²¹² Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “aldegiña aiz urrun, lagun biotz-bera, adi-mugaz aruntz-erbeste itzalera” (1970, p.114).

²¹³ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Txerren’ek lardaskatuzko loidi iguingarrian/ narras dut gogoa: zere iduriz sorturiko/ anima garbia: zere eskuek yantziriko/ soñeko zuria...” (1970, p.32).

huerto de mis antepasados”) o “Izotz-ondoko iguzki” (Sol tras la helada). Los tres poemas describen en su inicio una situación negativa para la nación y/o la lengua vasca que es posible identificar en un momento histórico coincidente con las postrimerías de la dictadura de Primo de Rivera. Tomemos como ejemplo uno de los primeros poemas de Lizardi, “Euzko-Mendiya”, donde el poeta describe un presente oscuro para la nación vasca y para la situación del euskera:

Se han ensordecido los oídos vascos...
El águila del monte se alejó
Los vascos estamos divididos
En lugar de estar unidos. (1994, p.13)²¹⁴

Ante el panorama desolador que pinta Lizardi en el comienzo del poema, pronto ofrece como contraste la descripción de un riachuelo que comienza su recorrido en la montaña y atraviesa campos y ciudades (sin poder evitar mancharse²¹⁵, reproduciendo Lizardi un tropo anti-industrial y anti-liberal presente en la literatura vasca y sobre todo en Domingo Aguirre). Podríamos decir que Lizardi utiliza el riachuelo como símbolo de la lengua vasca (“Pero ahí se ha detenido, quieto,/ No entendiendo las palabras/ que escucha en los labios vascos” (1994, p.13))²¹⁶. Es más, el momento del renacer en este poema en particular reproduce el tropo anti-foráneo cuando el poeta, como sujeto en el poema escribe los siguientes versos: “-Euzkadi es tu Patria:/ despierta Euskal Herria,.../ y unido, como antes,/ hazle frente al forastero!” (1994, p.15)²¹⁷. No obstante, hay que recalcar que “Euzko-mendiya” (1994, pp.12,15) es uno de sus poemas más tempranos, publicado en 1917. Añadimos que en la poesía de Lizardi no se vuelve a reproducir un discurso tan beligerante. Lizardi encontró otro discurso que no precisaba de un enemigo común o un “otro” respecto al que diferenciarse para reforzar una identidad nacional.

Como contrapunto a “Euzko-mendiya” el poema que tal vez mejor retrata la conciencia histórica de Lizardi es “Euzkal pizkundera”. Se trata de un poema tardío,

²¹⁴ “Euzko-belarriyak gortu dira.../ Mendi-arranua aldendu zan.../ Banakaturik gabiltz euzkuak,/ Batuta egon biarran (1994, p.13).

²¹⁵ “Ha entrado después hacia la ciudad/ de allí se ha alejado manchado” “Urittik ziar sartu da gero: ortik lottuta aldendu da...” (1994, p.13).

²¹⁶ “Bertan lotu da, geldurik,/ berak ulertzen ez dittun itzak/ euzko-ezpañetan entzunik...” (1993, p.14).

²¹⁷ “-Euzkadi dezuz zure Aberriya:/ esan zatte ba, Euzkel-erri,.../ Ta elkaturikan, igaz bezela, ekin zayozu arrotzari!” (1994, p.15).

posterior a *Biotz-begietan* (1932), en el que encontramos el mismo discurso de patriótica renovación, aunque esta vez sin ningún atisbo del discurso beligerante hacia el otro y libre de cualquier influencia excluyente. El poema parte desde una situación penosa (“Larga noche, áspera noche sin estrellas cuyo fin/ apenas podíamos percibir. A media noche moría/ nuestra abuela sosteniendo una cruz sobre sus manos endurecidas” (1970, p.209)²¹⁸) a una en la que la patria, imbuida por una energía renovada, consigue revivir. Decimos que el poema es la mayor prueba de la conciencia político-estética de Lizardi porque se refiere exclusivamente al papel como vanguardia cultural que el grupo Euzkaltzaleak representó tanto en la recopilación de textos populares como en la reactivación de la vida cultural en euskera: “Desde entonces no cejo en remover las viejas/ cenizas. En recoger los cuentos de todos nuestros/ antepasados. En reunir en el regazo los tesoros de la/ patria. No ha muerto, no, nuestro Pueblo! Pongámonos en pie” (1970, p.213)²¹⁹.

La misma dinámica de resurgimiento natural y nacional ocurre en “Asaba zaarren baratza” (Viejo huerto de mis antepasados) (1994, pp.142,147), poema que describe la llegada del poeta al huerto de su abuela y que constituye el mejor representante del significado que Lizardi otorga a la abuela como contenedor de la tradición. La primera impresión del huerto hace referencia a su estado ruinoso y descuidado, mientras que la abuela del poeta está deteriorada hasta el punto en el que se escribe una demencia senil como fruto de la incapacidad de reconocer a su nieto. Pero el recorrido por el huerto permite al poeta representar el espacio con una luz más benevolente. Como símbolo del resurgir, el hijo del poeta se acerca a la abuela para permitir al poeta escenificar la unión entre lo viejo y lo nuevo, tradición y vanguardia, reflejado asimismo en la naturaleza domesticada del huerto que resucita:

Entonces encendióse en sol el huerto de mis
antepasados, y cubriéronse de fruto los árboles, y
transportóse aquél al antiguo ser, ensanchando de
nuevo sus límites.

²¹⁸ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Gau luzea, gau latza/ gau izar gabea,/ nekez gendunikusi/ aren askentzea./ Gau erdian, il zaigu/ amona gurea; esku gogortuetan/ dauka gurutzeta” (1970, p.208).

²¹⁹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: Geroztik ari nazu/ auts zaarrak astintzen/ Aiton-amon guztien/ ipuiak jasotzen/ Erriaren pitxiak / magalean biltzen./ Ez baita il gure Erria!/ zutitu gaitezen! (1970, p.212).

Y vi allí, en medio, dominando a todos, un árbol
nuevo, antes desconocido... Es su sombra la que ha
dado inmortalidad a los huertos-pueblos.

¡Oh, Tabor mío; oh, transfiguración del viejo
huerto! ¡Hazte carne y realidad! ¡Que la esencia del
pasado mude en huerto nuevo el viejo! (1975, p.183)²²⁰

No cabe duda de que el huerto-pueblo no sólo simboliza la nación sino que prueba que la idea de las transformaciones históricas en Lizardi es inseparable de la transformación del paisaje. Ya sea porque en sus poemas la lengua vasca, la identidad y la tradición están incluidos en el símbolo del paisaje o escenificados en el paisaje que se representa, la coincidencia con la respuesta de Ortega (política y estética) puede percibirse en el hecho de que no hay transformación política (o romántica, en los casos que corresponde) que no esté acompañada de una transformación en el paisaje. En este punto encontramos una posibilidad de coincidencia entre la idea del grumo metahistórico al que se refería Ortega²²¹, bien en el punto en el que el paisaje es sinécdoque de la nación, contenedora de su historia, bien en el punto en el que como dice Ortega contiene también “un porvenir sin límites”. Conviene recordar los versos de Lizardi, mencionado en el párrafo anterior y que provienen del poema “Asaba zaarren baratza”: “Entonces encendióse en sol el huerto de mis/ antepasados, y cubriéronse de fruto los árboles, y/ transportóse aquél al antiguo ser, ensanchando de / nuevo sus límites” (1975, p.183). Acogiéndonos a la interpretación de Domingo Hernández Sánchez del paisaje en Ortega como marco estético de la vida y dialéctica entre límite y limitación, en constante referencia a paisajes futuros (2000, p.30), encontramos aquí la prueba, negro sobre blanco, del paisaje de Lizardi como marco estético de la vida (la relación entre la abuela, nieto, bisnieto) y la dialéctica entre

²²⁰ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Ordun eguskiz yantzi zan/ asaba zaarren baratza;/ ordun, zuaizak igoalza;/ ordun baratza leeneratu zan/ mugak berriro zabaliz/ Ta leen ikusi-gabeko/ zuaiz berri bat zegoan/ erdian, guzien buru.../ Aren gerizak erri-baratzak/ ezin-ilkor egin ditu./ Nire Tabor-mendi: nire/ baratz zaarren antzalda!./ egi, mami, biur adi:/ leenaren muñak aldatu beza/ baratz zaarra baratz berri!” (1970, p.182).

²²¹ “Dejando ir la mirada sobre esa línea oscura que rompe el cielo advierto que hay en mi alma un grumo metahistórico que llega de una hondonada del pasado y se apresta a hundirse en un porvenir sin límites” (1966, p.53).

límite y limitación con referencias a paisajes futuros en un huerto que no sólo revive sino que ensancha de nuevo, y de forma literal, sus límites²²².

Existe un segundo grado de analogía entre la poesía de Lizardi y el pensamiento de Ortega, más concretamente en la crítica de Ortega a la historia de Hegel. Karlos Otegi nos indica los estados decadentes desde los que parten los poemas de Lizardi, ese final de “Asaba zaarren baratza”, ese verso final que describe el ensanchamiento de los límites del huerto (“¡Que la esencia del/ pasado mude en huerto nuevo el viejo! (1970, p.183), se erige como una superación al comienzo decadente. Una superación del declive por el resurgir de la vida y la posibilidad del futuro. Si aceptamos que los estados de decadencia en Lizardi hacen referencia al estado de la cultura vasca y al estado del euskera durante la dictadura de Primo de Rivera, identificaríamos ahí la historia, como estado inicial. Sin embargo, Lizardi se niega a proyectar una prolongación de dicho estado y rompe con ello para representar un renacimiento en el paisaje. Siguiendo con la crítica a Hegel por parte de Ortega, sería este renacimiento, esta negación a proyectar la decadencia inicial una apuesta análoga a la crítica que Ortega hace al reduccionismo de Hegel, del que dice que su historia es: “La proyección en el tiempo del proceso lógico, de la evolución lógica” (2007, p.79) para postular que: “Una concepción cautelosa de lo real histórico tiene que contar con el futuro, con nuestro futuro” (1966c, p.566). Lizardi, otorga al paisaje, al huerto, el poder de ejecutar un cambio que rejuvenece a la abuela, revive la naturaleza y ensancha sus límites alineando su estética al peso que para Ortega la vida y el futuro han de tener en la concepción de la historia: “Por esto es vida ejecución, novedad siempre inesperada” (2007, p.110).

6.5.2. PERCEPTURITIO EN EL PAISAJE DE LIZARDI: DISTANCIA Y MOVIMIENTO.

Las representaciones paisajísticas de Lizardi operan bajo una perspectiva que se revela distanciada del objeto de representación, en este caso el paisaje. Puede aplicarse

²²² Podemos afirmar que por mucho que la cita en castellano del poema “Asaba zaarren baratza” sea la traducción de Nikolas Ormaetxea, el verso original en euskera, “mugak berriro zabaliz” (1970, p.182) contiene la palabra “muga” que se traduce como límite o como frontera, aunque esta segunda acepción no sea aplicable en este contexto.

el análisis que Raymond Williams en *The Country and the City* (1973) hizo de la voz narrativa de Thomas Hardy y su distanciamiento respecto a la Inglaterra rural (debido a la educación que Hardy recibió y que irremediablemente lo alejó de los oficios rurales). Las razones de tal distanciamiento, tanto en Hardy como en Lizardi, no son sino los elementos biográficos de los autores –lo que los hace representativos de la burguesía de su tiempo–. Existen, por tanto, dos niveles de análisis para el distanciamiento. El primero es el que el poeta reconoce en su biografía, ese distanciamiento que tiene que ver con haber retomado el euskera en su juventud, trabajar como gerente de una fábrica en Tolosa (alejado de su lugar de nacimiento en Zarauz y de la bucólica naturaleza que anhelaba) o no haberse reconocido como nacionalista hasta cierto momento en su juventud. El segundo nivel de análisis responde a la voz poética situada en la distancia de lo observado y representado, y así el nivel textual en el que opera no se relaciona fácilmente con los elementos externos, ni su significado es tan nítido. Este segundo nivel afecta directamente al acto y reconocimiento de ver y mirar el paisaje por la voz poética. La voz poética se reconoce en esa mirada, no en una mirada de una persona en particular, sino en la visión del que sabe ver y observar el paisaje, se trata de una mirada fruto de un desarrollo cultural e histórico. La mirada de Agustín Berque (2009) o Alain Roger (2013), o incluso la del hombre de Williams: la mirada de aquel que quiere y puede mirar el paisaje desde la distancia, pues tiene *octium*, tiempo, y ha aprendido a verlo.

Para el análisis de la distancia, el movimiento y la mirada entrenada que reconoce el paisaje en el país, comenzaremos por los primeros poemas de Lizardi. “Igesi” (Huída) (1994, pp.52-52), es un poema menor a juzgar por su calidad poética e incluso no cuenta con gran reconocimiento de la crítica. “Igesi”, publicada en 1925, no se encuentra en la colección *Biotz-begietan*. Pero hay en ese poema un verso que llama la atención por la relevancia que tendrá su significado y las imágenes allí presentes en su obra poética posterior:

El cielo de mis sueños, para entonces,
decolorado y triste,
y yo eternamente quieto
mirando el horizonte.
Blanca paloma! ... Ven de nuevo a mí
Te lo ruego, ven a romper el techo de mis sueños

Ay, el no poder dejar esta pesada tierra
Ay, si supiera yo volar. (1994, pp.52-53)²²³

El deseo de movimiento y de descubrir nuevos paisajes recorre el poema del mismo modo que la melancolía por no poder hacerlo aguijonea al poeta. La paloma, en tanto que vuela, es representante del movimiento y de la capacidad de descubrir nuevos paisajes desde una perspectiva tan nueva como total, pues hablaríamos de una visión cenital del territorio. Ante estos elementos el poeta contrapone su eterna quietud y la tierra pesada. Tanto en la melancolía que produce la incapacidad de moverse, como en el deseo insatisfecho de ser paloma, hay un componente que se repite: la mirada en la distancia. Ni siquiera en un estadio temprano de su poesía, cuando todavía Lizardi no ha experimentado con la vista de pájaro, cuando se duele por no poder moverse y descubrir nuevos paisajes, ni siquiera entonces rechaza la mirada paisajística que posa en la distancia. Dos años más tarde, en 1927, Lizardi escribiría “Ar-Uts” (Piedra desnuda) (1994, pp.55-56), un correlato “Igesi”, donde el poeta ansía ser una mariposa y se relaciona la capacidad de volar con los sueños del poeta –como ocurre con “Igesi”, no podemos decir que “Ar-Uts” sea uno de los poemas más reconocidos—. Lizardi experimentará con la vista de pájaro en poemas posteriores, de ahí el valor premonitorio de “Igesi”, más si tenemos en cuenta su temprana escritura y el valor que le confiere no sólo el momento en el que fue escrito sino el ser el primer poema donde Lizardi expresa ese deseo, deseo que realizará en poemas posteriores como “Mendi-Gaña” (La cumbre) (1994, pp.70,72) y “Zeru-Azpia” (Bajo el cielo) (1994, pp.73,75) donde la voz poética describe el paisaje como si fuera un pájaro (aunque aún no ha conseguido serlo) o como si fuera un ángel, respectivamente. El deseo por volar o por ser un pájaro aparecerá también en “Egamin” (1994, pp.164,166), donde la dialéctica quietud/movimiento adquiere otra dimensión por la contraposición entre gnosticismo cristiano y erotismo.

“Igesi” ofrece la posibilidad de comparar estas imágenes con la contraposición que establece Ortega entre la mirada del labriego y la del cazador, atribuyendo al sujeto poético de Lizardi el papel de labriego que sabedor de su deseo de ver y poseedor de una mirada paisajística, ansía ser cazador (o paloma, en el poema de

²²³“Nere amesen urtza, arreskero,/ Urdingetuta goibel da,/ Ta nerau beti geldi-geldirik/ Urtza mugari begira.../ Uxo txuriya! ... Berriz atorkit,/ Arren, ames-goia urratzen!.../ Ai, lur aztun au ezin-utziya!.../ Ai, baneki nik egatzen!...” (1994, pp.52-53).

Lizardi). Esta contraposición, entre la quietud y la distancia se reproducirá en otros poemas de Lizardi, incluso en su poema más conocido “Bultzi-leiotik” (Desde el tren en marcha) (1994, pp.98-99), aunque justo es decir que en este último los roles se invierten, puesto que es el poeta el que se encuentra en movimiento e impelido por la nostalgia ansía la quietud de la vida rural. La dialéctica perdurará en su poesía, pero Lizardi superó muy pronto las limitaciones al movimiento impuestas en poemas como “Igesi” o “Ar-Uts”. Pasamos así a una fase en la poesía de Lizardi donde el movimiento es central en el descubrimiento y en el modo de representación del paisaje. Los poemas que componen esta fase van desde los primeros en su colección *Biotz-begietan* hasta sus últimos poemas. De ahí que podamos adelantar la siguiente conclusión: en tanto que el periodo más productivo y de mayor calidad en la obra de Lizardi ha sido permeada por la erótica del descubrimiento del paisaje y por la pulsión del movimiento, podemos considerar al sujeto poético de Lizardi un espectador que descubre y representa el paisaje deseado mediante el movimiento.

Hemos mencionado que para que haya movimiento es preciso que haya una distancia que recorrer; un distanciamiento que motive el movimiento de la voz poética. Podemos citar como ejemplos del distanciamiento las siguientes estrofas y versos en Lizardi: “Huerto de mis viejos antepasados, cercado de/ paredes con hiedra, amado en otro tiempo del sol/ a la vuelta de un largo desatentado alejamiento,/ heme llamando a tu puerta.” (1970, p.175)²²⁴. Ese desatentado alejamiento –también traducible como loco periodo de alejamiento– podría aludir a las razones expuestas anteriormente, a saber: la falta de un sentir nacionalista, la falta de práctica en lengua vasca o, simplemente, su nostalgia por un modo de vida rural –que será recurrente en su poesía–.

En “Izotz-ondoko iguzki” encontramos un movimiento parecido: “De abajo llego, dejando heladas las vegas” (1970, p.148)²²⁵. Este último verso puede entenderse en la lógica de verticalidad que opera en la tradición de representación paisajística en la literatura vasca, pero nos sirve, en este caso, para demostrar la venida desde la distancia. En el mismo poema Lizardi continúa con estos versos:

²²⁴ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Asaba zaarren baratza,/ untazdun ormek esia,/ eguzkiak leen maitea.../ Otzaldi zoro baten itzuli,/ yoka nagokik atea./ Yoka nagokik atea, ate gorri zurezkoa,/ euri zaarek usteldua;/ marraskilloek bide biurri/ dirdaitsuek apaindua” (1970, p.174).

²²⁵ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Beetik nator, ibarrak/ izoztuta utziaz.” (1970, p.183)

Es como cuando el primogénito viene desde lejos
para la Nochebuena: todo en su camino está bajo
nieve; mas, apenas se ha rehecho junto al fuego hogareño,
¡mirad qué sonrisa tan dulce hay en sus
labios! (1970, p.187)²²⁶

Como puede observarse, si bien el primer movimiento –desde la vega a la montaña– es fácilmente interpretable como un recurso poético para describir los elementos que florecen a lo largo de la subida a la montaña, la segunda estrofa provee otro marco interpretativo que no es otro que la biografía de Lizardi, cuando el primogénito llega para pasar las navidades en casa. Recordemos que además este verso de “Izotz-ondoko iguzki” se relaciona con lo dicho anteriormente en “Asaba zaarren baratza”, cuando la voz poética se identifica ante la abuela como el nieto (1994, p.195). Otro poema que daja a las claras la llegada a casa es “Etxeko Keea”: “Cuando, viandante del bosque, columbro humo/ azulado, ¡oh, qué gozo el mío al presentir tierra/ habitada!” (1970, p.199)²²⁷, de nuevo el hijo pródigo que retorna. Hay por tanto una motivación biográfica para incluir la vuelta del hijo pródigo en estos poemas, las coincidencias y la repetición del motivo así lo indican.

Pero los versos citados, también sirven como prueba de una existencia de perspectiva que se le presupone al pensamiento del paisaje. La observación de la tierra y del paisaje es cosa de una visión entrenada, de una visión modelada por la cultura paisajera europea y en lo relativo a la estética de Lizardi, por una influencia modernista. En todos los casos (“vuelta”, “desatentado alejamiento”, “de abajo llego”, “viene desde lejos”, “viandante...columbro humo azulado” y “presentir tierra habitada”), se da un reconocimiento de la distancia que se genera en la visión que forma parte inherente del acto de transitar el espacio del poeta y de su llegada. El poema “Etxeko keea”, que hemos citado arriba, prosigue con las preposiciones de lugar revelando así la distancia entre observador y paisaje: “Allá hay calor, allá hay

²²⁶ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Bai baitator urrundik Gabonetarako/ seme zaarra: bidean/ elurpe du oro;/ etxeko sutondoan/bizkortu ezkeru,/ ikus aren ezpañen/ parreantxa gozo!” (1970, p.186).

²²⁷ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Basalurrez bidalari/ kee urdiá ba-dut nabari,/ ai nire poza!, uraxe baita/ gizalur ezagungarri” (1970, p.199).

vida. Allá gritos de/ jugar de niños. Por la noche, amor de lumbre en/ premio del trabajo cotidiano” (1970, p.199)²²⁸.

Ese recorrido, ese transitar, es un proceso que es en realidad análogo al proceso de transformar país en paisaje, un acto por el cual la voz poética admite situarse en la distancia y paralelamente a reconocer o reconocerse en la venida, reconoce el paisaje en el territorio. Se ha mencionado en la sección *LA PERCEPTURITIO EN EL PENSAMIENTO DEL PAISAJE DE ORTEGA*: el espectador de Ortega es una persona en movimiento y el paisaje se revela mediante el transitar. El sujeto poético de Lizardi es, mayoritariamente, un sujeto poético en movimiento. No negaremos que toma reposo a la sombra de los árboles del bosque (“Palacio que tuviera cerradas sus ventanas parece/ el bosque. Dormido está el señor. Mas tiene, por/ cierto, una persona encantadora para acoger al caminante” (1970, p.149)²²⁹), pero su poesía, como las reflexiones paisajísticas de Ortega, se ven impelidas por un deseo de ver. Podríamos decir que en forma de contaminación del erotismo de fin de siglo XIX, o un influjo de la generación del 98, observamos que el erotismo que motiva la poética de Lizardi también tiene un reflejo en su actitud como espectador, tiene lo que Ortega describe como un “entusiasmo visual, ese deleite incalculable de revolcar la retina sobre paisajes no vistos aún” (1983d, p.94). Si antes nos referíamos a las selección de las palabras de Ortega cuando menciona “Rodamos sobre ellas” o “blandas, suaves y redondas”²³⁰, nos es preciso señalar el significado en clave erótica de la palabra “revolcamos” y comparar tal definición de la mirada paisajera con la evidente y más

²²⁸ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “An dun bero, ta and dun bizi.../ An, aur-yolasen karraixi.../Gauetz, sutondora bilduta, /eguneko lanen sari...” (1970, p.198).

²²⁹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Gurdibide bakan-ibil ertzetan/ masusta-sasia dago loretan./ Ango kixkalbearra! Ango marmarra!/ Ego-begi izaki-ta, aizeak garra:/ irakin diraki, bero ezezik/ erlëen egoek yo ta naasirik...(...)/Leioak itxitako yauregia/ basoak iduri. Lo nagusia./ Baña, badu norbait – zoragarria -/ budazti-zai eder: bai alegia!/ Begira non dedan, atarpean zai,/ gorputza sotilla, betartea arrai./ Itzal!, Baso-ren ume yaukal, xaloagorik ezin aal:/ beltzeran, begi bai azal:/ Itzal!.../Itzal!.../ Sar naun geldixe, taupaka biotza./ Ar maitez, otoi, lerregin-arrotza.../ Oial illaun batez legortu didan/ bekokia. Gero, aldamenean,/ atzaidan eseri, anereño otxan,/ ta, ai, zein gozo gauden, aopekotan!.../ Atsedenaren eliz, zutoiz bete,/ osto-pillo ta izar izunak abe:/ ta i bertan oianeko yaupaleme.../Zuaitz-tarteandiko urre nabarra/ bezagun udaaren bitxi bakarra./ Begoz emendik ate ire ederkiak;/ ar bitzate besteek laztan goriak.../ Nik ireak naiago, oianeko Itzal,/ ezpaitiñe egiten odola kixkal.../ Uda! Gar zoragarri, suzko Itsaso:/ untzi geriza untan nai aut igaro...” (1970, pp.148-154).

²³⁰“Cuando viajamos se eleva a su última potencia el carácter de fugacidad que es propio a nuestra relación con las cosas. Rodamos sobre ellas y ellas sobre nosotros: sólo nos tocan en un punto, en un instante de nuestra persona, de modo que por blandas, suaves y redondas que sean, su contacto con nosotros tiene siempre algo de punzada, de pinchazo doloroso. Al tiempo que decimos “ya vienen, ya vienen” a este paisaje, a esta amistad, a este acontecimiento tenemos que ir preparando los labios para decir “ya se van, ya se van”” (1966h, p.247).

que demostrada actitud erótica en Lizardi que también tendrá consecuencias de cara a mirar y representar el paisaje vasco.

6.5.3. EL PAISAJE DE LOS TRENES.

Como ya sabemos, la actitud de deseo o el movimiento en Ortega implican también una fugacidad, podemos recordar la transitoriedad del deseo erótico y de sus consecuencias en Lizardi y especialmente en uno de los mayores exponentes del erotismo de fin de siglo y figura de peso en las fuentes de la poesía en Lizardi: Juan Ramón Jiménez. Y esa fugacidad está presente en los paisajes de Ortega y en la poesía de Lizardi. Para demostrar esa fugacidad del paisaje citaremos dos pasajes, uno de cada autor. El primer pasaje es de Ortega y describe un paisaje desde el tren que lo lleva a Asturias:

En el momento de entrar la noche, la luna menguante aparece a media altura, como una pupila que va pasando sobre la campiña y quedara llena de estupor. En la alta mies, de súbito, surge un labriego que lleva al hombro una guadaña. Se mira en ella la luna, y el hierro de la guadaña parece convertirse en una luna tan verdadera como la de arriba. Es un momento de emulación y equívoco: ambas lunas refulgen caminando en sentido inverso. Pero el tren corre y deja ambas a un lado, sin que sepamos, en efecto, cuál es la original. (1966h, p.251)

Es particularmente interesante este párrafo, pues hay una coincidencia con el tema del poema de Lizardi “Bultzi-leiotik”. Tanto el espectador de Ortega como la voz poética de Lizardi se sitúan dentro del tren y ven el paisaje conformado por el aldeano erguido sobre la campiña alejarse:

Labrador, parecido a un Gigante erguido sobre
la heredad: ¡dichoso tú!
Por tu orilla, mi patria de deseo, corre locamente –y yo dentro de él– el tren...
¡Oh, tierra mía, ojalá fuese tuyo, y, cultivándote,
me saciarías de tu premio!...
Mas... No puedo ¡La vida hirviente del llano me

arrastra! Adíos, montes, manzanos, tierras de labor. (1970, pp.95,97)²³¹

Aunque los pasajes están desprovistos de carga erótica y están alejados entre sí por la carga melancólica que Lizardi otorga al hecho de dejar atrás el campo idealizado y la arcadía rural, subrayamos la fugacidad del paisaje ante la mirada en movimiento de los observadores, tanto Ortega como Lizardi. Ante esa fugacidad, Ortega y Lizardi subrayan la presencia imponente del labriego a modo de elemento que fija o ancla el paisaje en el lugar. Ortega lo representa así: “En la alta mies, de súbito, surge un labriego que lleva al hombro una guadaña” (1966h, p.251). Lizardi lo hace del siguiente modo: “Labrador, parecido a un gigante erguido sobre/ la heredad: dichoso tú! (1970, p.95)²³². En contraste con la velocidad del tren el campesino se yérgue (“erguido”) sobre la tierra cual elemento inmutable (se resiste aún a la velocidad y al movimiento de la modernidad) y estático (no se mueve, está en el lugar, sirviéndole al espectador como elemento para fijar la mirada). Dicho de otro modo, no se trata de una característica intrínseca del paisaje, sino que es el movimiento del observador lo que hace que el paisaje sea fugaz.

Ese movimiento puede ser un elemento que motiva que la observación de Lizardi no sea utilitaria. Ya hemos citado a Ortega cuando critica la mirada utilitaria sobre el paisaje, una forma de mirar que no le produce ningún placer. En Lizardi, la mirada de la voz poética no es la del trabajador, sino la del artista preocupado por la sensibilidad, lo erótico y la trascendencia. Si hubiese dudas sobre esto, basta con una muestra para desestimarlas, ya que como Ortega, la voz poética de Lizardi se sitúa (por hacer una analogía pictórica) no dentro de, sino frente al cuadro, del campo que se ve desde el tren y enmarca la ventana del vagón. Su poema se titula “Bultzzi-leiotik” (“Desde la ventana del tren”), no “Bultzitik” (desde el tren); sino “leiotik” (desde la ventana), determinando desde el título de uno de sus poemas más celebrados el encuadre al que somete al paisaje. En ese encuadre, la voz poética mantiene al labriego como un elemento más del paisaje. Podemos decir, que en ese movimiento, y, en salto desde el cuadro a la posición que lo sitúa frente al lienzo, la voz poética de Lizardi hace efectivos los 30 años de evolución que le separan de Domingo Aguirre en lo

²³¹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nekazari,/ gizandi bat iduri/ soroan zut:/ beyondeizula zuri!/ Zure bazter,/ gurazko aberria,/ doa zoro/ ta (bertan ni) bultzia.../ Oi, ene lur, / ba'ninduzu zerea,/ zu landu, ta/ zure sariz asea!.../ Bañan ezin/: beeko bear goriak/ narama... Agur,/ soro, sagar, mendiak!...” (1970, pp.94-95).

²³² Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nekazari,/gizandi bat iduri/ soroan zut:/ beiondeizula zuri!...” (1970, p.94).

relativo a la representación del paisaje. Su voz poética, como diría Raymond Williams, no es ya la de un labriego o la de un dueño de caserío, quieto sobre el portal de su casa. No, el espectador de Lizardi ha viajado a la urbe en tren, y en el viaje no sólo ha perdido el elemento estático que lo definía a él y a su mirada –sustituyéndolo por el movimiento –también ha cambiado su estatus de clase– es abogado y gerente de una fábrica. Y en un giro que si bien tiene mucho de pintoresco y nostálgico, también se revela de una sinceridad violenta a posteriori, sigue situando al labriego en posición estática en su cuadro. No sólo es el movimiento, la educación o la clase lo que separa al sujeto poético del labriego, sino también la capacidad de poder decidir –cual pintor– dónde se sitúa la voz poética y qué parte de su pasado inserta en el cuadro enmarcado de su paisaje, confiriéndose así la agencia de decidir respecto a la situación de cada cual.

La coincidencia que presentan los textos de Ortega y Lizardi, con el tropo del tren y el observador que mira desde el tren, no se debe a la casualidad. Lily Litvak en *El tiempo de los trenes: El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*(1991) hace un estudio de la imagen del tren donde afirma que supuso una renovación en el arte de carácter paisajístico y llevó a una ampliada distancia entre observador y paisaje: “La rapidez del viaje del tren, y el relativo aislamiento del viajero en el compartimento se veía como eliminación de la relación comunicativa entre el hombre y naturaleza” (1991, p.209). Además, Litvak describe la velocidad como elemento de distanciamiento entre poeta y realidad natural: “La velocidad y la dirección matemática con la que se procedía a través del terreno destruían la cercana relación entre el viajero y el espacio, convirtiendo al paisaje en dato geográfico” (1991, p.211). Vemos, por tanto que la distancia respecto al campesino de la que se lamenta Lizardi no es sólo una reacción personal, sino todo un sentir histórico en la literatura de principios de siglo.

Pero Litvak introduce una paradoja que notamos tanto en el interés de Ortega como en el de Lizardi por el paisaje. Dice Litvak que si bien el tren aparece en un momento providencial en la historia de España y que es el catalizador de los cambios tecnológicos que pondrían en marcha la sociedad industrial en grave detrimento del equilibrio de la existencia pastoril, fue también “El estimulante más enérgico en el redescubrimiento de las peculiaridades locales” (1991, p.221).

El tiempo de los trenes abarca algunos admirables años de grandiosidad y optimismo, que corren paralelos a un magnífico descubrimiento de la naturaleza. Porque, indudablemente, la gran fuerza de regeneración de la época fue el paisaje, que no sólo rejuveneció las artes, sino que reveló la fuente de una gran energía creadora. (1991, p.221)

Citamos estas palabras, pues son verdaderamente representativas del espíritu paisajístico y renovador que hay tras las palabras de Ortega en su artículo “De Madrid a Asturias o los dos paisajes” en lo que respecta a su mirada desde el tren y a su fe en el paisaje como fuente de energía renovadora. En la poesía de Lizardi, la importancia del paisaje rural es aún mayor, puesto que es símbolo de la nación. En su análisis, Litvak detalla que, tras un entusiasmo inicial, escritores como Unamuno vieron en el tren un “Símbolo de la irreconciliable oposición entre naturaleza y civilización” (1991, p.221). Ese sentimiento de mundos irreconciliables parece explicar el regusto amargo y relativamente derrotista en el final de “Bultzi-leiotik”: “Mas... No puedo ¡La vida hirviente del llano me arrastra! Adíos, montes, manzanos, tierras de labor.” (1970, p.97). Litvak pone a Unamuno como ejemplo de esta última corriente, sobre todo en lo referente al progreso industrial: “Aborrece el progreso de Bilbao y espera que se salve por lo menos Buya (barrio y paisaje cercano a Bilbao): “aquella anacorética garganta” (1991, p.223). La pregunta que toca hacer es si la salvación de la naturaleza en los escritores como Unamuno, y en Lizardi, se contempla en forma de jardín conservado en forma de “anacorética garganta”: si su salvación implica una naturaleza en estado bruto o una imagen de naturaleza edénica situada en unos límites abarcables por el ojo, una experiencia visual o pictórica más que una realidad social compleja, desigual y con un progreso más allá de la industria o del corsé de la concepción atemporal y edénica del poeta modernista. La pregunta es si los poetas en su aproximación nostálgica y su afectación burguesa de huida a la naturaleza pensaron la biosfera de un bosque o la perfección contemplativa de la naturaleza dominada del claustro y de la pintura enmarcada en la ventana del tren.

Haremos alusión al poema “El techo del vagón tiene un albor...” de Juan Ramón Jiménez, incluido en el volumen *Melancolía* (1910-11). Evidentemente no puede defenderse en este caso la influencia de Juan Ramón Jiménez sobre Lizardi, debido a la fecha de publicación de “Bultzi-leiotik”, publicado originalmente en 1929 y más tarde en el poemario *Biotz-begietan* (1932). Pero tampoco podemos pasar por

alto que la composición y las imágenes que emplearon Ortega y Lizardi se reflejan también en el poema “El techo del vagón tiene un albor...”. Así, los pueblos son de niebla para Juan Ramón, mientras que para Lizardi todo está velado por una tenue niebla, el tren de Lizardi corre locamente; el de Juan Ramón no para y lo que para Lizardi es un labrador gigante que yergue sobre la heredad es para Juan Ramón una mujer confusa y bella que dice adiós, palabra con la que terminan ambos poemas:

El techo del vagón tiene un albor —¿ de dónde?—
y los turbios cristales, desvanecidos, lloran...
Fuera, entre claridades que van y vienen, hay
una conjuración de montaña y de sombra.
Los pueblos son de niebla bajo la madrugada;
es como un sueño vago de praderas humosas;
y las rocas, ¿enormes?, están sobre nosotros,
unminentes, perdidas las cimas en la hora.
No pára el tren... Tras unos cristales alumbrados,
a través de la lluvia, cansada y melancólica,
una mujer, confusa, bella, medio desnuda,
nos dice adiós...
—¡Adiós! (1958, p.96)

6.5.4. PAISAJE ENMARCADO.

Encontraremos varios ejemplos en la obra de Lizardi de la naturaleza concebida como una pintura enmarcada en la ventana, el paisaje limitado por el marco de visión del observador. El más logrado es “Bultzi leiotik”, pues el paisaje está al mismo tiempo en movimiento y enmarcado. El movimiento del tren hace que sea el marco, la ventana del tren, lo que se mantenga quieto a los ojos de la voz poética (que viaja en el tren), mientras que es el paisaje lo que va pasando, lo que se va moviendo dentro del marco, como fotogramas en una pantalla en un giro que recuerda a la cinematografía. Hay una posibilidad de investigación ahí, pues recordemos que el paisaje de Lizardi, y la visión de Lizardi, son tecnológicamente más avanzadas que la del autor anterior en el corpus de esta tesis, Domingo Aguirre, en el sentido que para cuando Lizardi escribe su poemario *Biotz-begietan* (1932) la tecnología cinematográfica es una realidad. Si

atendemos a los análisis de teóricos del paisaje como Javier Maderuelo en *El paisaje. Génesis de un concepto* (2005), la influencia de la tecnología y de la cultura sobre el modo de mirar es tan palpable como identificable es su origen y efecto en la historia (2005, pp.11-12). La mirada de Lizardi, es una mirada nueva, entrenada, en la literatura vasca de una generación en la historia que es capaz de imaginar que una sucesión de imágenes a gran velocidad crea una representación de un paisaje en movimiento. La frase anterior sirve tanto para describir el salto tecnológico en la mirada de Lizardi, como para describir el poema “Bultzi-leiotik”.

Con todo, sabemos, como sabía Lizardi, que esto no es más que una ilusión óptica: es el tren, la voz poética que se sitúa en el interior del tren y el marco de la ventana del tren, los que están en movimiento (“Por tu orilla, mi patria de deseo, corre locamente –y yo dentro de él– el tren...” (1970, p.95)); los paisajes, y el campesino que los habita, son estáticos. Pero, ilusión o no, la representación poética persiste y hace que el paisaje esté en movimiento mediante una rápida sucesión de elementos y lugares dispuestos a modo de enumeración:

Verdes maizales, montes, viejos caseríos; manzanos
que el tojo fruto abruma
todo velado por una tenue niebla, todo dorado
por el sol... (1970, p.95)²³³

De nuevo: fotogramas proyectados en la ventana del tren.

En otro poema que hemos citado antes, “Etxeko keea”, el paisaje es dividido desde la distancia y desde la perspectiva del observador en movimiento que se acerca anunciando su venida mediante el movimiento (“Cuando, viandante del bosque, columbro humo/ azulado, ¡oh, qué gozo el mío al presentir tierra/ habitada!” (1970, p.199)). Seguidamente la voz poética se sitúa en el interior de una casa, posiblemente una de las divisadas con gozo, para vislumbrar un paisaje parecido, pero esta vez sin los elementos dinámicos de movimiento en el lenguaje y por supuesto sin la variación que el movimiento otorga al paisaje, pues no hay posibilidad de observar nada más allá que lo permitido por la posición en la ventana. Un paisaje fijado y limitado: “Desde la ventana, veinte caseríos, ornato de la/ montaña. Algunos se divisan totalmente. Otros,

²³³ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Arto musker,/ mendi, baserri zaarrak; / ale gorriz/ abailduta sagarrak” (1970, p.94).

sólo/ a medias” (1970, p.201)²³⁴. Ese “divisar a medias”, es el pago por la falta de movimiento y la limitación del paisaje en el marco de la ventana. Sigue en la ventana la voz poética, ahora en un giro trágico:

Ayer se me murió mi amada; en la sala está de
cuerpo presente. Por la ventana se ve el monte. En
el ambiente, tempero de sol.
Bella es la paloma al viento y el haya en pleno
monte. Pero, más hermoso es el haz de humo de los
vivos, que asciende de los tejados.
Tan negro como el cuervo –ave de mal presagio–
Es el humo que surge de la casa donde está su cadáver. (1970, p.201)²³⁵

La voz poética vuelve a hacer el camino que describe al inicio del poema pero esta vez a la inversa: si antes divisaba las casas desde la lejanía (“oh!, qué gozo el mío al presentir tierra/ habitada!” (1970, p.199)) para situarse después dentro (“Desde la ventana veinte caseríos” (1970, p.201)); ahora describe el interior de la sala donde su amada yace de cuerpo presente, para después observar esa misma casa desde la distancia y describir el color del humo que sale de su chimenea. Asumimos, por tanto, que la voz poética ha vuelto a salir y, por ello, cobra para sí el movimiento en el comienzo del poema.

Esta yuxtaposición entre paisaje en movimiento, por ejemplo cuando se trata del paisaje divisado desde el tren de “Bultzi leiotik”, y paisaje enmarcado desde la ventana de “Etxeko keea”, se mantiene como una constante en otros poemas del autor. En “Aldakeri” (Veleidad), aparece la idea de la limitación a la que se somete al espacio observado desde la ventana en contraste con la “libertad” que se experimenta en el exterior. En el poema, la voz poética asume la perspectiva de un pájaro que vive enjaulado y habla con un gorrión y una golondrina. La contraposición es tan clara como es negativa la sombra que se proyecta sobre el encuadre que compone la ventana. Así, la golondrina y gorrión presumen de libertad ante el pájaro, mientras este no tiene otra cosa de la que presumir sino de la felicidad que su dueña le confiere. Ante

²³⁴ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Leiotik, ogei baserri/mendiaren apaingarri; zenbait zabal ditun ageri; zenbait, erdika nabari” (1970, p.200).

²³⁵ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Maitñoa zait il atzo,/ aretoan gorputz dago./ Leio zabaletik, mendia;/ aizeak, eguzki-giro.../ Aidean, eder usoa,/ mendi-mendian, pagoa.../ Etxe gaiñetan ederrago/biziaren kee.mordoa./ Azti zitala belea,/ erio-ondakin zalea.../ Zerraldoa dagon etxetik/ ura bezain beltza... kea!” (1970, p.200).

el cansancio de su dueña, el pájaro es expulsado de su jaula y la voz poética introduce el motivo de la ventana para recordarle al pájaro su desdicha:

¡Desdichado! Tras la ventana viste apagarse la
llama que era vida de tu vida. Viste el crepúsculo
de tu sol. Para ti, por siempre, la luz ha muerto.
Puedes volar sin descanso... todo lo encontrarás
Solitario y helado: todo en blanco... ¿Dónde has de
Hallar qué comer, dónde refugio, por más que los
Busques de rama en rama? (1970, p.65)²³⁶

El motivo de la ventana será recuperado en el mismo poema, en este caso para mirar hacia el interior de la casa:

...Sea como fuere, hélo ahí volando como un
Ebrio –semejante a la hoja otoñal– a una con el
Tardío día, hacia la ventana.
Con el pico y con las alas golpea suplicante los
Empañados vidrios... ¡Ojala tu mirada no hubiera
Logrado atravesar su nube! (1970, p.69)²³⁷

Otro ejemplo, aunque de menor importancia, lo encontramos en “Biotzean min dut” (Duéleme el corazón) donde el poeta, en una elegía por la muerte de la abuela, enmarca el cielo en su reflejo en una ventana: “No tienen sol los lienzos tendidos en las ventanas” (1970, p.115)²³⁸. En este caso, la mirada se proyecta desde el exterior hacia el interior para revelar la pena que aflige al poeta y cuyo origen, la muerte de una persona querida, se sitúa en el interior de la casa de esa persona. Hay un segundo dato a citar de ese poema: la relación entre los conceptos lienzo (pintura, arte pictórico) y ventana (paisaje enmarcado o mirada a través del marco) en la estética de Lizardi. He aquí la prueba escrita de que la mirada paisajística de Lizardi piensa no sólo en términos literarios, o en término cinematográficos –si aceptamos la hipótesis de la

²³⁶ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Negargarria! Leio-ostean itzalia/ bizitz-bizitza uan garra!.../ Ire eguzkiaren illunabarra!.../ Betiko il argi guztia!.../ Ega, bai ega! Oro zegok otz, bai bakar;/ oro, bai, ene!, zuria!.../ Non yana, ta aterperik non, txoria, billa arren adarrik-adar?...” (1970, p.64).

²³⁷ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “... Beintzat,/ txoria leioruntz doa,/ mozkorki, -alatsu udazken-ostoa –egun nekez yaioaz bat./ Mokoiz bai egoz otoikor astindu ditu/ leiarki lausoz beteak.../ Ai, beñere ezpa’lu zorigabeak/ begiaz lañoa urratu!” (1970, p.68).

²³⁸ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Eguzkirik ez dute/ leiotan zapiak” (1970, p.114).

ilusión cinematográfica en “Bultzi-leiotik” –sino que es también fruto de una cultura pictórica.

Volvemos ahora a situarnos en el interior para hablar del observador ocioso que desde el interior y a través de la ventana observa lo que sucede en el exterior. En el que es uno de los poemas más modernistas de Lizardi, “Paris’ko Txolarrea” (Gorrión de París)²³⁹, tenemos a un observador ocioso, que se declara como tal, que observa en clara situación cosmopolita (en un café de París) el vuelo de un gorrión en el exterior:

Sentado en un café, dueño a placer del tiempo,
¿qué mejor ni más grata tarea para mí que aquesta?
Sin que llegue a licúarseme el seso, juegue el ingenio un poco...
Nublados los cristales, tal cuela el tiempo, veo. Y,
Del mismo a tenor, duermen por los rincones
siestecillas los mozos de niveo mandil. (1970, pp.99-101)²⁴⁰

Es ciertamente tentador conectar la tendencia de Lizardi a enmarcar el paisaje con la mirada del agricultor, utilitaria y poco dispuesta a encontrar nuevos paisaje, que describe Ortega en *Ensayos Filosóficos: biología y pedagogía* (1921). Enmarcar el paisaje, exceptuando el caso de “Bultzi-leiotik” –debido a que el marco está en movimiento–, significa presentarlo desprovisto del dinamismo que podría tener bajo la mirada del caminante impelida por la *percepturitia*. Hay una oposición ahí que es ineludible, del mismo modo que era inexcusable para Ortega la diferencia entre el paisaje del cazador y la del agricultor. Sin embargo, ambas yuxtaposiciones no son equivalentes: no podemos pensar que los paisajes enmarcados de Lizardi son producto de una mirada utilitarista por ser una mirada fija, que enmarca el paisaje y lo somete a una posición estática. En todo caso podríamos decir que la variación en su modo de representar los paisajes, desde la visión del montañero, pasando por el emocionado poeta en el evocador jardín y terminando en el encuadre del paisaje responde a una cultura paisajística avanzada (siempre según las hipótesis de Augustin Berque en *El pensamiento paisajero*, 2009). Y sí, estos contrastes acentúan la actitud de *percepturitia* en los poemas de Lizardi ya que los poemas en los que el paisaje aparece

²³⁹ Nicolas Ormaetxea lo traduce como “Gorrión parisien” (1970, p.99).

²⁴⁰ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Kafetxean bainago/ astiaren yabe,/ zer egin oberik,/ (ezer ez gogarago)/ muñak urut gabe,/ zerbait, alarik ere, gogo-yolas baizik?/ Leioak laus dira,/ eguraldiaren/ antzo. Barrenean,/ giroaren arira,/ loxustak egiten/ morroi mantal-zuriak daude bazterrean” (1970, pp.98-100).

enmarcado y estático también es representado desprovisto de cierta vitalidad característica del poeta vasco. También podemos aprovechar la posibilidad que otorga la comparación de la mirada de Lizardi con la mirada de Ortega para fijarnos en la coincidencia tan modernista de huída a la naturaleza y rechazo de lo burgués que aflora en los últimos versos de “Paris’ko txolarrea”:

Mirad, en cambio, al hombre. ¡Qué desmañado
pájaro en su perpetuo afán de cosmopolitismo! Vaya,
retorne, empéñese... Así que de su casa salió, ¡rústico siempre!
En resumen. Que viéndome en París tan paleta
Y desgarrado, al cielo quéjeme justamente,
expresándole cuánto más me holgara de ser gorrión que
no hombre. (1970, pp.100-103)²⁴¹

Comparado con el gorrión, al que Lizardi anteriormente ha descrito como un ser sin ataduras, el hombre no puede pretender pasar por cosmopolita. La ciudad le produce al poeta una sensación particular de estar desubicado, cercana a lo que Ortega describía en “La pedagogía del paisaje”: “Llévame a una ciudad, ponme entre dos hileras de casas, rodéame de hombres que van y vienen con relojes en los bolsillos, de hombres a quienes interesan los minutos: entonces yo me siento desaparecer del mundo personal, creería que yo he muerto, que he pasado ya, que soy “nadie”” (1966, p.54). Ante el paisaje cosmopolita, ante el utilitarismo industrial, ante la vertiente bohemia del modernismo, Lizardi y Ortega se muestran insatisfechos. Incluso cuando Lizardi decide enmarcar el paisaje y presentarlo desprovisto del dinamismo que le otorga el movimiento, la contemplación, la mirada estética y no utilitaria es la que se impone. Además, si aplicáramos al pie de la letra el análisis de Ortega con respecto a la mirada del agricultor, el utilitarismo y la falta de movimiento, nos encontraríamos en un callejón sin salida. No decimos que Ortega se equivoque, si bien sus generalizaciones sobre la mirada y la antropología son, como la misma palabra dice, generalizaciones que no deben ser tomadas al pie de la letra o al menos, la relación entre los tres elementos (utilitarismo, agricultura y falta de movimiento) no ha de ser entendida como un “todo o nada”.

²⁴¹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nun-naitar izan-miñez,/ostera, gizona/ bai txori baldarra!/ Alegiñak egiñez/ bebil andik onaa:/ etxez kanpora beti duk baserritarra/ Labor: nere burua/ Paris’en ikusiz/ ain lotu ta arlote,/ otoi nizun zerua,/ zeatz adiraziz/ gizon baño naiago nukela txolarre (1930, p.102).

Del mismo modo, la contraposición que maneja Lizardi entre dentro y fuera no siempre se mantiene constante, aunque sí que hay cierta repetición de temas. Desde adentro hacia afuera se divisa la posibilidad de libertad (“Aldakeri”, “Egamin” incluso en el gorrión de “Gorrion de París”), hacia dentro, muerte, abandono y “la vida hirviente del llano” que arrastra al poeta. El poema que de manera más clara trabaja esta contraposición, haciendo uso de la imagen de la ventana donde se enmarca el exterior, es “Egamin”:

Estoy en la casa de Dios
sin poder ordenar los sentidos,
el vientre de la iglesia
está solitario y en silencio.
Hay un ambiente para el rezo,
pero yo estoy inquieto
por la ventana un hilo de luz
el nuevo día es su origen

El leve hilo en mis ojos
Y en la imaginación
Me cosquillea,
Ha surgido en mi una lucha
dulce, en mi interior:
estoy deseoso de volar
y quedarme, a un tiempo. (1994, pp.164-165)²⁴²

Las dos primeras estrofas son representativas de la tensión que Lizardi ha proyectado en la perspectiva y en el paisaje. Por un lado están la quietud, el silencio y la solemnidad de la iglesia; pero es la ventana lo que mediante la luz sugiere otro mundo, otro espacio: el exterior que aglutina el nuevo día, la tentación y el deseo de volar. El poeta expresará ese deseo de volar mediante el vuelo de un pájaro (“Vuela, frente a la ventana,/ piando el pájaro” (1994, p.164) en una asociación (ventana-pájaro-vuelo) que se repite en varios de sus poemas: “Aldakeri”, “Egamin” y “Paris’ko Txolarrea”. Lo interesante no acaba ahí, si la ventana es lo que permite la visión de lo

²⁴² “Yaunarenean nago/ zentzuak ezin bil,/ Elizaren sabela/ bakar dago ta ixil,/ Otoitzerako giro,/ baña ni txoratil.../ Leiotik, ari xeea;/ egun berria aril./ ari xeea begian/ ta irudimenean/ ari baitut xirika/ kilimagiñean,/ burruka bat sortu zait/ ezta, barnean:/ egamin ta geldimin/ naiz, aldi berean” (1994, pp.164-165).

que hay afuera, lo que la ventana transmite a modo de mensaje es luz (“por la ventana un hilo de luz” (1994, p.165)) y es esa luz lo que se convierte en objeto de deseo por parte del poeta, una luz que va a inundar al poeta: “Porque el nuevo día/ no cesa en su empeño/ ha convertido el hilo de luz/ en luz que inunda” (1994, p.166)²⁴³. La luz que inunda, el nuevo día, el deseo de volar, la dualidad de la flor (aquí la flor roja, y/ afuera la espina!...” (1994, p.166)²⁴⁴), la querencia por percibir paisajes como el de Urkizu, un barrio de Tolosa (“vivamente viene a mí/ el deseo de Urkizu” (1994, p.166)²⁴⁵), crean un juego de oposiciones que se enmarcan en las categorías adentro/afuera, revistiéndolas de asociaciones en torno a la castidad (adentro) y lo sensorial y erótico (afuera).

Es una oposición trabajada en el modernismo español de principios de siglo, Lily Litvak en *Erotismo fin de siglo* (1979) describe una tensión análoga en Juan Ramón Jiménez entre erotismo y castidad:

El eros juanramoniano aparece marcado por una ambivalencia: todo amor físico representa una nostalgia religiosa, aunque la abstinencia le sumerja en un mundo estéril donde siempre reaparece el recuerdo tentador de la carne. De ahí que este poeta nocturno sea también adorador de la luz, del sol, de la vitalidad y del erotismo. (1979, p.229)

En cuanto a lo erótico “Egamin” tal vez no sea el poema más carnal de Lizardi, y si bien hay un componente de deseo y ciertos símbolos cercanos a la tradición erótica (aquí la flor roja, y/ afuera la espina!...” (1994, p.166)²⁴⁶), para buscar esos símbolos es recomendable fijar la vista en poemas como “Urte-giroak ene begitan”, un poema en cuatro partes sobre el paso de las estaciones. Lo que sí que expresa “Egamin” es un contraste entre lo sensorial (afuera) y la negación de lo sensorial en pos de una mirada interior: hacia adentro, tanto arquitectónicamente, como para negar los sentidos y buscar adentro de la persona, en el alma, en clave de trascendentalismo cristiano. Abordaremos la segunda fase en una sección posterior, entre tanto, basta decir que las coincidencias con el modernismo están claras: no sólo hay una oposición entre nostalgia religiosa (iglesia) y erotismo (paisaje, el exterior) sino que además la

²⁴³ “Egun berri makurrak/ ezin etsi baitu, / argi-aria ugolde,/ biurtua dizu” (1994, p.166).

²⁴⁴ “emen lore gorri, ta/ kanpoan asuna!...” (1994, p.166).

²⁴⁵ “biziro zait ernetu/ gogoan Urkizu.” (1994, p.166).

²⁴⁶ “emen lore gorri, ta/ kanpoan asuna!...” (1994, p.166).

adoración o deseo por la luz es lo que empuja el deseo en “Egamin”. Tampoco podemos olvidar uno de los temas principales de esta sección: el marco que enmarca el paisaje o la ventana. Litvak menciona el símbolo del balcón en la poesía modernista española como escaparate al mundo exterior: “La ventana, el balcón o la terraza abiertos aparecen en “jardines galantes” de manera constante. Abiertos, simbolizan la participación en la vida desde lejos (...) El balcón plasma simultáneamente la timidez y el alejamiento. Está abierto, se puede ver la vida, pero se participa en ella tan sólo a distancia” (1979, pp.46-47). Huelga decir que en la obra de Lizardi es la ventana la que asume esa función de posibilitar la vista de lo lejano, el paisaje, la vida o lo deseado posicionándose la perspectiva en el interior. Litvak también describe cómo la ventana permite al mismo tiempo al poeta participar de la consumación de un impulso sin manchar la pureza (1979, p.231)²⁴⁷, en este caso, la vista proyectada a través de la ventana es lo que permite el tomar parte en esa consumación del deseo.

Pero es aquí donde debemos marcar distancias respecto al análisis sobre Juan Ramón Jiménez realizado por Litvak. Lizardi, al contrario que Juan Ramón, no es un poeta que rehúye la carne, ni que viva en conflicto entre los sentidos y el afán del absoluto (1979, p.231)²⁴⁸. Hay poemas, como “Egamin” donde se representa la carne y lo absoluto en un juego de oposición espacial, sí, pero por lo general, la poesía vitalista de Lizardi cree en alcanzar lo absoluto y en la trascendencia por medio del erotismo y el mundo sensorial, como ocurre en “Urte-giroak ene begian”.

Hemos comenzado el análisis de esta sección desde la mirada que enmarca el paisaje, paisaje en movimiento en la excepción de “Bultzi-leiotik” y paisaje sin movimiento en los poemas posteriores. El marco, en forma de ventana, no sólo ha revelado un modelo de representación del paisaje estático, en la mayoría de los casos, sino que ha servido para establecer una dicotomía entre espacio interior y espacio o paisaje exterior en algunos otros (“Etxeko keea”, “Egamin” o “Paris’ko txolarrea”). La

²⁴⁷ “La actitud erótica de Juan Ramón lo impulsa a buscar fórmulas que le permitan a la vez la posesión erótica y el alejamiento de la carne. El erotismo juanramoniano, dominado por una necesidad de pureza, de alejamiento, que desemboca en la impotencia, encuentra en ciertas imágenes una representación del impulso insatisfecho, que se propone franquear el obstáculo, y lo hace sin destruir la distancia necesaria para conservar la pureza. Un gesto esencial, la mirada, le permite atravesar el espacio prohibido y conservar la distancia. Lo concupiscencia del acto se manifiesta claramente: Allá en la fiesta reían/las bellas de labios rojos,/desde la luz me seguían/lánguidamente sus ojos” (1979, p.45).

²⁴⁸ “La problemática de Juan Ramón surge del conflicto entre los sentidos y el afán de absoluto, aunque no deje de comprender que las fuerzas sexuales del hombre son lo único que puede reafirmar la vida” (1979, p.231).

coincidencia, como apuntamos arriba, está en la mirada desprovista de carga utilitaria y llena de delectación estética, está en el ejercicio de la contemplación ociosa por parte de Lizardi. También se ha mencionado al inicio de esta sección que hay una correlación entre la representación del paisaje y la cultura de la mirada, sobre todo al respecto de la ilusión cinematográfica que reproduce el movimiento del paisaje a través del marco del tren en “Bultzi-leiotik”. Citamos aquí la hipótesis del profesor Maderuelo, cuando dice que el paisaje es un producto de la mirada entrenada (2005, p.12). Seguiremos esa hipótesis para plantear que si el paisaje de Lizardi es el objeto de una mirada que es producto de una evolución cultural, los motivos y modelos que pueblan sus representaciones pueden ser examinados acudiendo a sus orígenes. Daremos para ello un salto en el tiempo de quince siglos para situarnos en la China del siglo V, primera cultura paisajística de acuerdo a Berque (2009) y Maderuelo (2005) debido a cumplir varias condiciones, entre ellas la representación pictórica y literaria del paisaje, la existencia de una palabra para denominar paisaje y, por último, una cultura de la jardinería que se materializó en el diseño y construcción de jardines. Javier Maderuelo en *El paisaje. Génesis de un concepto* (2005) dice lo siguiente sobre la mirada de los jardines:

(...) los jardines creados para la delectación visual de un entorno en el que la topografía, los cauces de agua, las especies vegetales y las rocas han sido compuestos para producir efectos visuales y han sido dispuestos para formar conjuntos que serán contemplados desde miradores y puertas, ventanas y celosías, que enmarcan determinadas vistas de una naturaleza que ha sido alterada con el único fin de producir sensaciones en sus contempladores.

El diseño de puertas y huecos abiertos en los muros que rodean los jardines chinos llegará a ser, a su vez, un arte más específico dentro del diseño de jardines (...) este tipo de aperturas en los muros, cuyas formas ponen en evidencia la ausencia de otra función que no sea la meramente contemplativa. (2005, pp.21-22)

Lizardi incluye la ventana en su poesía con una función parecida. Para empezar, porque esa ventana enmarca la naturaleza, la fija en posición estática –con la salvedad de “Bultzi-leiotik”– para representar una naturaleza en forma de paisaje cuya única función es la de crear sensaciones. En segundo lugar, porque el hecho de que exista el primer punto, el hecho de que en la ventana se disponga un cuadro donde la naturaleza se transforma en paisaje, se dispone de manera que pueda crear sensaciones

en el lector, evidencia una función contemplativa tanto de la mirada como de la herramienta que lo permite: la ventana y el marco.

6.6. EROTISMO Y PAISAJE.

Elordi y Uribe señalan tres lugares donde la erótica de Lizardi se sitúa: la naturaleza, la cueva y el jardín (1995, pp.65,67). En esta sección seguiremos el camino trazado por Elordi y Uribe, pero pondremos el foco en las instancias de naturaleza transformada con fines eróticos o en el jardín erótico. Pero para realizar ese análisis es necesaria una introducción que aborde el papel del erotismo en el modernismo y en la poesía europea de principios de siglo XX para poder entender los motivos que subyacen bajo la representación de la naturaleza en clave erótica en la poesía de Lizardi.

6.6.1. SECULARIZACIÓN Y EROTISMO.

Gutiérrez Girardot, en *El Modernismo* (1983), cita a Hegel para explicar un sentir en torno a la ruptura entre tradición cristiana y ateísmo del mundo moral que provoca que el hombre tenga que vivir como “anfíbio”: “pues por una parte, el hombre se ve enreadado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal... y por otro, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad” (1983, p.37). Siguiendo con Hegel, Gutiérrez Girardot habla de “la creciente dependencia del individuo, de las influencias externas de las leyes, de las instituciones del Estado, de las situaciones civiles” (1983, p.37). El problema no es otro que la posición o el papel del poeta en dicha sociedad burguesa donde dominaba la división del trabajo, los valores materiales o el ascenso social. Y frente a eso: “el artista reaccionó con un gesto romántico. Rechazó la sociedad burguesa que lo marginaba y al mismo tiempo reflexionó sobre su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas experiencias” (1983, p.37).

Cita Gutiérrez Girardot el romanticismo alemán y la estética del *Sturm* und *Drang* como originarios de la concepción del artista como alguien que se autoexcluye de la sociedad burguesa para alejarse hacia un retiro donde cultivar un “sentimiento

romántico de la vida”²⁴⁹ (...) una búsqueda de lo infinito, una orgullosa afirmación de la carencia de lazos sociales, una predominancia de la fantasía, un enriquecimiento de todas las excitaciones de lo sensorial” (1983, p.53). El mismo autor continúa más adelante:

Negación del presente y evasión a otros mundos: estas son las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa. Pero ello no significa (...) que el artista huye de la realidad. Por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también huye de la realidad y se refugia, como lo observó Benjamin, en su “intériur”²⁵⁰. (1983, p.53)

La necesidad de negar el presente, la sociedad burguesa y buscar refugio en el “intériur” llevaron al artista a despreciar la vida de la ciudad y establecer una contraposición de aquella con el ritmo más lento de la vida en el campo. En palabras de Gutiérrez Girardot, esta huída a la naturaleza se cristalizó como crítica a la alienación que producía la sociedad burguesa (menciona el mismo autor las obras *La decadencia de occidente* de Spengler y *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset como ejemplo) provocando, como ocurrió en España, el descubrimiento del paisaje castellano. Sin embargo, Gutiérrez Girardot admite cierta diferencia entre los escritores regionalistas, entre los que incluye a Pereda (y por tanto, sería entendible que nosotros desde una óptica que aplica este esquema a la literatura vasca hiciésemos lo propio con Domingo Aguirre) y escritores de clara vocación moderna como Azorín o Rilke (de nuevo, nos permitimos la libertad de incluir aquí a Lizardi para continuar la reflexión sobre las dispares cristalizaciones de esa huída al campo en las diferentes generaciones de autores vascos). Los escritores del segundo grupo no pretendían un refugio como sí lo hicieron los primeros, ni querían descubrir el mundo autónomo que pretendían los regionalistas: “trataban de revalorar las cosas que habían perdido su propia significación en la sociedad capitalista y burguesa (...) intentaban ir más allá de la forma de vida abstracta, impersonal (...) racional, sin volver por ello necesariamente a

²⁴⁹ Las comillas pertenecen al texto de Gutiérrez Girardot.

²⁵⁰ “Para el burgués, el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar de trabajo. El primero se constituye en el intériur. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide del intériur que lo distraiga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente por cuanto no tiene la intención de ampliar sus reflexiones sobre el negocio hacia reflexiones sociales. Reprime las dos en la configuración de su mundo circundante privado. De allí emergen las fantasmagorías del intériur. Para el burgués, este constituye el universo. En él reúne la lejanía y el pasado (W. Benjamin, citado en Gutiérrez Girardot, 1983, pp.56-57) (“Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts”, en *Illuminationen*, sel. Por S. Unseld, Frankfurt 1961, p.193)

la vida simple, emotiva, íntegra del campo” (Gutiérrez Girardot, 1983, p.130). Esta reflexión nos ayudará a esclarecer las preguntas sobre la distancia que toma Lizardi sobre el paisaje que representa e imagina y sobre la posición de la que escribe.

6.6.2. JARDÍN Y HUERTO EN LA OBRA DE LIZARDI.

Seguimos con el concepto del jardín porque si atendemos al análisis de Augustin Berque (2009) según el cual las culturas paisajísticas se caracterizan por cumplir una serie de condiciones, entre ellas las representaciones artísticas del paisaje y una arquitectura o una cultura de construcción de jardines, encontramos que la obra poética de Lizardi cumple dos características. Las representaciones del paisaje están más que demostradas en Lizardi, incluso sus diferentes maneras de mirar el paisaje. En la presente sección matizaremos el análisis de Berque, ya que queremos demostrar la representación, y no construcción, de jardines como prueba de un pensamiento paisajero en Lizardi. Tampoco podemos avanzar sin advertir que jardín y paisaje son dos cosas diferentes; de acuerdo a Berque (2009) y Maderuelo (2005) la existencia del jardín es una condición para el pensamiento paisajístico, pero la existencia de los jardines no asegura un pensamiento sobre el paisaje, ambos autores ponen el ejemplo del Imperio Romano que pese a haber creado jardines y disponer de una literatura rústica no acuñó una palabra para denominar paisaje (Maderuelo, 2005, pp.18-19)²⁵¹.

Existen dos tipos de jardines en Lizardi: el jardín real y los jardines figurados a modo de *locus amoenus*. Por ahora nos centraremos en analizar los jardines reales, dejando los *locus amoenus* para la siguiente sección y en una categoría más cercana al erotismo. Al respecto de los jardines que Lizardi representa, examinaremos aquellos que no sólo tienen como fin la delectación visual, sino que sirven a partes iguales como huerto y jardín. El ejemplo más claro lo encontramos en el poema “Asaba zaarren baratza”, donde debido al origen rural de la abuela que es dueña del espacio, el lugar sirve tanto como huerto, con manzanos, como de fuente para la contemplación

²⁵¹ “En otras culturas se han llegado a alcanzar dos o tres de las condiciones propuestas por Berque para poder considerar que poseen el concepto de paisaje, como sucedió con el Imperio Romano, que disfrutó de una espléndida literatura, denominada pastoral, en la que se describe el encanto de los lugares y construyó hermosos jardines creados para el placer y no para obtener de ellos alguna utilidad productiva, pero, sin embargo, no llegó a generar una auténtica pintura de paisaje ni, tal vez, lo más importante, poseyó una palabra específica para nombrarlo” (Maderuelo, 2005, pp.18-19)

estética, ideológica, y cumple además una de las características arquitectónicas del jardín: ser un espacio limitado y cerrado.

Antes de avanzar es preciso definir los conceptos jardín, huerto y *locus amoenus*. Javier Maderuelo establece la diferencia entre jardín renacentista y jardín monástico, partiendo desde el Renacimiento y atendiendo a varios elementos: lo utilitario, el cultivo de plantas para la botica o el alimento y las trazas geométricas que someten al jardín a las perspectivas y proporciones arquitectónicas²⁵². De este modo, rechaza como elemento diferenciador la soledad, aislamiento y el simbolismo alegórico de la naturaleza en los espacios cerrados por entender que desde la Edad Media, los jardines monásticos ya cumplían esas características y no por ello eran el tipo de jardín que se impuso en el Renacimiento y ha llegado a nuestros días, sino una suerte de “huertos utilitarios”:

Así, muchos jardines monásticos se compusieron según una división en cuatro partes alrededor de un fontín y cobraron un sentido simbólico, de manera que el fontín representa la fe, de la que mana la vida, y los cuatro parterres simbolizan los evangelios. (...) a pesar del carácter simbólico de las partes y de los elementos que los componían, estos jardines fueron, ante todo, huertos utilitarios, encerrados en claustros o patios, sin el menor afán ni posibilidad de desarrollar una sensualidad “paisajística. (2005, p.166)

En contraposición, como ejemplo del jardín renacentista que supera la categoría del huerto monástico medieval, Maderuelo menciona el Palazzo Piccolomini en Pienza:

El jardín renacentista acepta, como obra arquitectónica, la imposición de un orden geométrico que, articulado a través de ejes de simetría y retículas, compondrá calles, rampas escaleras (...) Sometiéndose la jardinería a normas lingüísticas similares a las de la arquitectura se aleja de los hábitos de cultivadores y hortelanos para buscar la forma de una belleza unida a las artes del *disegno* y a la ciencia de la perspectiva. La idea se impone así a la obra natural para deleite de los sentidos. (2005, p.172)

²⁵² “La relación entre algunas prácticas jardineras y el mundo de las ideas y las teorías artísticas se hace evidente en dos síntomas: la atenuación del carácter utilitario y la aplicación de tramas geométricas con la consiguiente sumisión del jardín a las leyes perspectivas y a las proporciones canónicas que dominaban las artes del *disegno*. Aunque los huertos medievales de los monasterios, con independencia de que se atuvieran a unas trazas geométricas, proporcionaran deleite a los sentidos y estimularan la meditación, servían fundamentalmente para proporcionar plantas medicinales para la botica, flores para los ritos litúrgicos, así como especias para la cocina y frutos para la mesa” (Maderuelo, 2005, p.167).

Desde el título de “Asaba zaarren baratza” Lizardi se decanta por “baratza”, una palabra polisémica, que puede ser traducida como huerto o jardín, aunque hay que subrayar que no utiliza “ortu” la palabra en euskera para huerto. La traducción del poema al castellano por parte de Nicolas Ormaetxea, Orixe, se decantan por la palabra huerto. Pero advertimos que la transformación poética a la que Lizardi somete al espacio revelará no pocos matices respecto a cómo es representado el lugar, acercándolo a una representación del jardín donde como dice Maderuelo “todo el artificio intelectual encerrado en la idea de perspectiva se aplica a la consecución de una secuencia visual con el único fin de conseguir un deleite sensitivo” (2005, p.169). Hablamos de las secciones en las que Lizardi estructura su poema: “En el umbral”, “Ingreso”, “Pasado”, “Presente” y “Porvenir”. Hay dos conclusiones a extraer, la primera es que efectivamente, las secciones del poema sirven para transfigurar el jardín de los antepasados de Lizardi de modo que las secciones del poema sirvan como secciones espaciales para dividir el lugar, en este sentido cobran una especial relevancia las dos primeras: “En el umbral” e “Ingreso”. La segunda refuerza la primera conclusión, porque si la división espacial fuera poco, Lizardi crea una división temporal que se solapa con la división espacial del lugar, enfatizando así el carácter simbólico de las diversas partes del huerto así como la importancia de la perspectiva tanto espacial como temporal para experimentar el jardín en el poema.

Empecemos por el principio, por el umbral que contiene la roja puerta de acceso:

Huerto de mis viejos antepasados, cercado de
paredes con hiedra, amado en otro tiempo del sol
a la vuelta de un largo desatentado alejamiento,
heme llamando a tu puerta.
Heme llamando a tu puerta, roja puerta de
madera que pudrieron viejas lluvias, ornada por los
caracoles con brillantes tortuosos caminos. (1970, p.175)²⁵³

Lo primero que advertimos es que existe un cerco. De lo que deducimos que el huerto no es un pedazo de tierra junto a un caserío, sino que se trata de un terreno cercado y no precisamente por vallas para delimitar, de manera utilitaria pero simple,

²⁵³ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Asaba zaarren baratza,/ untazdun ormek esia,/ eguzkiak leen maitea.../ Otzaldi zoro baten itzuli,/ yoka nagokik atea./ Yoka nagokik atea, ate gorri zurezkoa,/ euri zaarek usteldua;/ marraskilloek bide biurri/ dirdaitsuek apaindua” (1970, p.174).

la posesión del terreno; no, “cercado de/ paredes con hiedra” (1970, p.175) dice Lizardi, y de las paredes, deducimos que el terreno está cercano a una urbe, o en ella, ya que de lo contrario no hubiera sido necesaria una delimitación tan contundente. Si bien estas no son más que conjeturas, de lo que sabemos –que el cercado es de pared y que hay una puerta– sí podemos establecer varias interpretaciones. La primera es que hay una delimitación del espacio, este jardín es un jardín y no es nada más. La segunda es que hay una geometría, el cercado o las paredes que lo rodean así lo atestiguan –por mucho que ese cercado sea irregular–. Y la tercera es que en esa geometría hay una disposición de elementos cuyo eje principal es la puerta, la entrada al lugar, ergo hay una posición de perspectiva inicial, que además el poema va a reforzar situando el punto de vista y de partida de sus primeras descripciones en el umbral de la misma puerta. Por si fuera poco, la relevancia del lugar se refuerza mediante la simbología de la puerta: “roja puerta de/ madera que pudrieron viejas lluvias, adornada por los/ caracoles con brillantes tortuosos caminos” (1970, p.175).

Las descripciones no tardan en llegar y además se disponen a modo de consecución de secuencia visual, como dice Javier Maderuelo. En la sección “Ingreso”nos encontramos con los siguientes versos:

Entro; árboles frondosos... Un paso adelante, e
Instantáneamente, ramas desnudas... Es que estaban
poblados de pájaros-recuerdos, que así que me vieron
rompieron a volar
(...)
Mala hierba ha invadido mis apartadas sendas...
Raros racimos de la vid que cubre el camino... En
el firmamento falta el sol.
¡Crueldad de los años que fueron! ... Aquello que
Vosotros habéis envejecido y desdorado, ¿quién me
Lo traerá a su antiguo ser?... ¡Tan estrecho, tan
Desnudo mi huerto, en otro tiempo amplio y pródigo! (1970, p.177)²⁵⁴

²⁵⁴ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Sar eta... zuaitz yantziak./ Urrats bat egin, ta... adar uts./ Oroipen-txoriez zeuden/ beterik: ni ikus ta, bat-batean, egoei eragin ziten./ (...) Belar gaiztoak yan ditu/ nire bidexka izkutuak.../ Ale bakanak dakartzi/ bide gañeko maastiak, eta/ ortziak peitu du iguzki./ Urte yoanen zitala!/ Zuek zarpildu-itzalia/ leenera nork lekardake?/ Zabal-naroa nuen baratza,/ gaur ain estu, gaur ain gabe!” (1970, p.176).

En lo que respecta a la consecución visual cobran importancia todas las palabras que describen movimiento, pues son las que ordenan las descripciones en la secuencia: así “entro”, “un paso adelante” e “instantáneamente” son los marcadores de movimiento que la voz poética incluye para describir su movimiento desde la puerta (en el poema en la sección “En el umbral”) hasta el centro del jardín en la siguiente sección (“Pasado”). Entre tanto, ya hay varias descripciones tanto en clave espacial como en clave simbólica que nos hacen pensar tanto en la secuencia visual como en la carga simbólica del lugar más allá de su uso utilitario para la horticultura. Nos referimos a las descripciones de los caminos que discurren en ese lugar: “Mala hierba ha invadido mis apartadas sendas.../ raros racimos de la vid que cubre el camino”. Si hay camino hay movimiento, y donde hay movimiento hay secuencia o sucesión de elementos, ya sea porque dispuestos para la delectación visual y contemplativa o porque la voz poética los representa de forma que cumplan esa función. Además, si antes hablábamos del muro que rodea el jardín como prueba de esa geometría, ahora tendríamos una segunda evidencia, las apartadas sendas y el camino que lleva al poeta desde la roja puerta, primer lugar de perspectiva, hasta el centro del lugar. Simbólicamente, el camino cobra una importancia especial ya que en ella viene a imponerse el doble subtexto espacial-temporal que ya hemos advertido en los títulos de las secciones del poema: los árboles frondosos son luego ramas desnudas, ya que los recuerdos vuelan en forma de pájaro y la vida cubre el camino con raros racimos. Por si fuera poco, en un juego donde operan perspectiva (espacio), tiempo y simbología, falta el sol en el punto de fuga que es el firmamento y lo que otrora fue amplio y pródigo es ahora estrecho y está desnudo.

Llega el paseante al centro del jardín donde encuentra a su abuela, dejando claro que el camino hasta ahora discurrido era una secuencia que tenía su destino en este punto. Resulta inevitable la comparación con el modelo de jardín monástico medieval, aquel que se dividía en cuatro partes (cuatro evangelios) y en el centro disponía de una fuente representando la fe como fuente de vida. En “Asaba zaarren baratza” encontramos una simbología parecida pero el poeta tardará en mostrarla, pues en un principio dispone ahí a su abuela en un estado de deterioro físico y mental próximo a la muerte y en oposición a la vida, no hay sino recordar el título de esta sección: “Pasado”. Siguen los marcadores de espacio y movimiento a lo largo de esta sección indicándonos la posición central en el jardín en la que se posiciona el poema, algunos

más explícitos como “En medio del huerto he topado con la abuela” (1970, p.179)²⁵⁵, y otros que por omisión nos indican el lugar central que ocupan estas personas mediante la referencia al espacio que tienen en rededor, “Mas ella dióse a girar en torno” (1970, p.179)²⁵⁶ o “¡Que en todas partes halle huellas de/ la polilla del tiempo!” (1970, p.179)²⁵⁷. Si existen dudas sobre la carga simbólica, baste decir que Lizardi dispone en esta sección, una continuación de la dinámica del paso del tiempo que ha representado en las dos secciones anteriores. Es un movimiento típico en el poeta vasco, el de situar la naturaleza, en este caso el jardín, en decadencia para después describir su renacer en una repetición del tiempo cíclico. El renacer ocurre en la siguiente sección del poema, “Presente”, donde el hijo de la persona que asume la función de ser la voz poética entra en escena. Nos interesa cómo lo hace: “De pronto, por el camino, avanza hacia nosotros” (1970, p.181)²⁵⁸. Refuerza esta cita la disposición espacial del jardín con el camino que desde la puerta lleva al centro. Pero sobre todo refuerza la comparación con el jardín monástico que sitúa la fuente de la vida en el centro como símbolo de la fe. Lizardi, en un giro tan típico en su poesía, une a la abuela, en decadencia, con su hijo, nieto de la abuela, para representar que “la vieja cadena de mis antepasados no se ha roto!...” (1975, p.183)²⁵⁹ en clara referencia a la supervivencia del euskera, idioma en el que los tres sujetos se comunican en el poema. De nuevo, vemos en Lizardi, la asimilación de la crítica orteguiana al respecto de la imposición del espíritu en la historia de Hegel, en el sentido de que el poema plantea un contexto inicial ligado al pasado y a la identidad para después representar la superación de ese contexto y, por último, una renovada fe en la capacidad de plantear un futuro, reforzando simbólicamente el renacer de la identidad aunados en tradición y lengua vasca mediante la cadena que no se rompe. Es en la siguiente sección, “Porvenir”, donde culmina esta idea:

Entonces encendióse en sol el huerto de mis
antepasados, y cubriéronse de fruto los árboles, y
transportóse aquél al antiguo ser, ensanchando de

²⁵⁵ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Baratz-erdian dut arki/ amona” (1970, p.178). De nuevo recordamos al lector que “baratz” sirve tanto para huerto como para jardín.

²⁵⁶ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Biraka has izan, dei ta dei” (1970, p.178).

²⁵⁷ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Non-nai aldiaren sitsa!” (1970, p.178).

²⁵⁸ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Ta, ara, bidean, baldarño,/ muttiko bat guregana” (1970, p.180).

²⁵⁹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Ene asaben lokarri zaarra,/ Yaunari zor, e-tzan eten!” (1975, p.182).

nuevo sus límites.

Y vi allí, en medio, dominando a todos, un árbol
nuevo, antes desconocido... Es su sombra la que ha
dado inmortalidad a los huertos-pueblos.

¡Oh, Tabor mío; oh, transfiguración del viejo
huerto! ¡Hazte carne y realidad! ¡Que la esencia del
pasado mude en huerto nuevo el viejo! (1970, p.183)²⁶⁰

Por si el abrazo entre la abuela y el nieto no fuera suficiente símbolo de continuación de la cadena de la tradición, la lengua vasca y la reafirmación de la vida, Lizardi ilumina el lugar con la luz del sol, incluyendo un nuevo símbolo en forma de un árbol “antes desconocido”, cuya sombra –en un giro que nos lleva a los *locus amoenus* –otorga “inmortalidad a los huertos-pueblos. Puede interpretarse aquí que Lizardi nos habla del árbol de Gernika, símbolo del sistema foral y de la identidad vasca, la introducción del monte bíblico Tabor, donde se da la transfiguración de Jesús, daría una medida de la importancia del árbol. Tampoco podemos dejar pasar la palabra escogida por Nicolas Ormaetxea, “transfiguración” para traducir el original “antzalda”, que, salvando las distancias (distancias geográficas, incluso) nos remite al siguiente pasaje de Ortega de *Meditación del Escorial*:

Esta luz castellana es la que, poco antes de llegar la noche con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva, capaz de abrir las venas de fuego que surcan sus entrañas fortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual. (1966i, p.553)

No podemos negar que en el poema de Lizardi hay una transfiguración del espacio, que ocurre mediante la luz y menos aún que hay una visión del espacio que responde a la esfera de lo ideal más que a lo material. Esta tensión entre el ideal y lo material nos conduce a preguntarnos si lo que Nicolas Ormaetxea traduce como huerto

²⁶⁰ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Ordun eguskiz yantzi zan/ asaba zaarren baratza;/ ordun, zuaizak igoz;/ ordun baratza leeneratu zan/ mugak berriro zabaliz/ Ta leen ikusi-gabeko/ zuaiz berri bat zegoan/ erdian, guzien buru.../ Aren gerizak erri-baratzak/ ezin-ilkor egin ditu./ Nire Tabor-mendi: nire/ baratz zaarren antzalda!./ egi, mami, biur adi:/ leenaren muñak aldatu beza/ baratz zaarra baratz berri!” (1970, p.182).

es un jardín, cuyo fin es la delectación sensorial y estética, o si en cambio, el espacio está destinado a un uso material o utilitario. De todos modos no es posible concluir con una decisión sin apuntar que Lizardi utiliza una palabra polisémica (“baratza”) con más profusión que jardín (“lorategi”), incluso cuando se refiere al jardín. El único caso en el que utiliza una palabra que ha de traducirse como jardín es en “Maiteizane-ri”: “En el jardín de mi vida/ se ha apagado la primavera...”²⁶¹ (1990, p.30). Pero en “Xabiertxoren heriotza”, poema dedicado a su hijo fallecido, el poeta se expresa así: “En las fuentes del huerto del Señor se han zambullido/, y dan comienzo a la tarea de acicalarse” (1970, p.75)²⁶². Nicolas Ormaetxea, el traductor y poeta compañero de generación de Lizardi, tradujo “baratza” por huerto. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en la Biblia ya aparecen los jardines, siendo el Edén uno de ellos. En palabras de Philip Sheldrake²⁶³, el paraíso cristiano, tanto en su forma de espacio²⁶⁴ como en lo tocante al estado de armonía, fue imaginado como un jardín y los textos monásticos del siglo III y IV describen la vida monástica utilizando el jardín como una representación del Edén (2011, p.187), lo que reforzaría la idea de que bien Lizardi utiliza una palabra ambigua (“baratza”) en los poemas “Asaba zaarren baratza” y “Xabiertxoren heriotza”, la transfiguración a la que somete los espacios los coloca más cerca del jardín en el imaginario cristiano. Si atendemos al poema “Xabiertxoren heriotza” de Lizardi, el lugar al que se refiere como “huerto del Señor” es donde ocurre lo siguiente: “Así que estuvieron prestos, lleváronse a los labios/ flautas de oro, y partieron, esponjando el espacio con/ las alas” (1970, p.75)²⁶⁵.

Volviendo al poema “Asaba zaarren baratza”, las referencias a la horticultura en el poema, “vides” y “fresas”, parecen apuntalar la interpretación que se inclina hacia el espacio como huerto. Pero siguiendo la hipótesis de Javier Maderuelo y teniendo en cuenta la fuerza transfiguradora del espacio que menciona Ortega,

²⁶¹“Nere biziko lorategiyan/ udaberriya itzali da...” (1990, p. 30).

²⁶² Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Yaunaren baratzako/ iturrietan/ murgildu, ta ari dira/ beren buruon ederlanetan” (1970, p. 74).

²⁶³“Nevertheless, in early Christianity paradise, both as landscape and as a state of harmony with God, was initially imaged predominantly as a garden. For example, the earliest late third- and fourth-century monastic texts, as well as other Christian writings, while frequently associated with desert wilderness, also continued to portray monastic life in terms of a garden of Eden restored (2011, p. 187).

²⁶⁴ Como puede observarse en la nota al pie que precede esta, Sheldrake utiliza “landscape” para hablar de la configuración cristiana en torno al concepto de paraíso, sin embargo, por no contravenir los postulados de Berque o Maderuelo respecto a la ausencia de una cultura paisajística cristiana, y teniendo en cuenta que se carece de palabra ‘paisaje’ en occidente hasta pasado el renacimiento, hemos optado por parafrasear el texto de Sheldrake sustituyendo “paisaje” por “espacio”.

²⁶⁵ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Gertu-ta-gero, urrezko/ txilibitoak/ aoratu, ta abia/ ziran, zabala arrotuz/ egoak” (1970, p. 74).

postulamos aquí que hay una transformación del huerto en jardín, impelida por la querencia de Lizardi por la delectación visual. Así, los elementos que pueblan el poema se ordenan de forma que el poema se erige como un artificio intelectual y simbólico donde como dice Maderuelo hay una perspectiva aplicada a una secuencia visual para obtener un deleite sensitivo (2005, p.169); la geometría y la disposición del espacio, su división en umbral y centro y su organización en caminos así lo atestiguan. Sin embargo, el deleite sensitivo no es lo único que motiva la visión de Lizardi, en el poema la fuerza renovadora el simbolismo del renacer del pueblo y la cadena de transmisión cultural cobran una importancia superior. Ocurre que esto también resulta en detrimento de la importancia del valor horticultor de ese espacio. Por tanto, creemos que la conclusión se encuentra a medio camino: un lugar para la orticultura, en origen, que Lizardi transfigura en jardín, dejando de lado su valor utilitario y transfigurándolo tanto espacial como simbólicamente para servir a un deleite sensitivo y, sobre todo, a un discurso ideológico-simbólico.

6.6.3. *LOCUS AMOENUS*.

Partiremos desde el trabajo de Lily Litvak (*Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (1980) y *Erotismo fin de siglo* (1979)) para establecer la conexión entre el jardín y el erotismo mediante el análisis de los *locus amoenus* o el motivo de la naturaleza armonizada para fines eróticos en la poesía del simbolismo y, en particular, de Lizardi. Dice Litvak en *Erotismo fin de Siglo*:

Al final del siglo pasado, varias circunstancias concurren a hacer de los jardines un *topos* literario y artístico de fuertes matices eróticos. Rincones aislados, solitarios, de senderos retorcidos (...) representaban un trozo de naturaleza ideal, al alcance de la mano, convertida en obra de arte que transmitía un mensaje muy particular. A menudo, los encontramos en la iconografía como apropiado marco para una pareja entregada a juegos amorosos, para el amante ensimismado en ensueños eróticos, o para la doncella que espera a aquel que ha de despertar sus sentidos. El erotismo de los jardines fue posible gracias al sentido que a la naturaleza dio el fin de siglo, permitiendo que la tratasen con propósitos no meramente descriptivos, sino interpretada de manera personal. (1979, p.11)

Esta tendencia que señala Litvak, entronca con la idea de Gutierrez Girardot que hemos expuesto anteriormente: aquella por la que los artistas modernos ansiaron la negación del presente y la huida del materialismo y la alienación que producía la sociedad burguesa. En palabras de Gutiérrez Girardot la huida al campo fue la salida, Litvak, sin embargo, introduce un segundo componente en esa huida que se superpone al mero distanciamiento espacial: la contraposición de la erótica al materialismo en los lugares de la naturaleza. Y es que como precisa la autora estadounidense “la sensualidad y el erotismo quedan al margen del matrimonio. La mentalidad burguesa, y en último término, puritana, determina que toda sensualidad desligada del *bio* creador sea considerada malsana” (1979, p.2). Al mismo tiempo, Litvak nos recuerda que esas tendencias del modernismo, alejan a las obras de arte de una representación realista, “encerrándolos en un mundo de pavos reales y lirios” (1979, p.5). Tal vez sea mucho decir que Lizardi se perdió “en un mundo de pavos reales y lirios” pero, hasta cierto punto, lo dicho por Litvak es aplicable a la representación del paisaje en Lizardi en relación a la figura del *locus amoenus* en su poesía, esto es, que representa un alejamiento no sólo espacial sino también conceptual con respecto a la sociedad burguesa en la medida en que el *locus amoenus* es el topos del erotismo recreativo y no procreador.

Si aceptamos que el jardín es una idea sensualizada de la naturaleza, por vía del erotismo, es lógico que dicho jardín sea transformado en *locus amoenus*²⁶⁶. De acuerdo a Javier Maderuelo, para que un lugar sea digno de ser considerado un *locus amoenus* ha de ser “también seguro, parcialmente domesticado y estar aislado del mundo de lo público, ofreciendo una belleza acogedora que fuera para el hombre remedio contra las cuitas y descanso para la tribulación” (2005, p.174). De acuerdo a Maderuelo el concepto tiene un origen romano, y más tarde, en el Medievo, comenzaría la moda de citar la primavera en el comienzo de los poemas para establecer un marco propicio en el que asociar las bellezas del lugar fértil y la alegría del amor (2005, p.174). El mismo autor explica más tarde su evolución durante el Renacimiento:

²⁶⁶ Al respecto de la unión entre *locus amoenus* y el espacio de los jardines, Javier Maderuelo dice lo siguiente: “La construcción lingüística *locus amoenus* cuajó en el renacimiento para designar aquellas cualidades que hacen que un lugar sea hermoso gracias a su vegetación, tanto si se refiere al medio rural en la poesía pastoril, como para nombrar lugares reales expresamente contruidos para configurar ese tipo de espacios apartados de las miradas ajenas que serán los *giardini segreti* (Maderuelo, 2005, p. 173).

El *locus amoenus* romano se teñirá en el Renacimiento con la idea judeocristiana del Paraíso Terrenal, sirviendo esta locución para nombrar los lugares configurados por elementos naturales, tales como arroyos, praderas o árboles. Pero la naturaleza, es decir, los lugares no dominados por el hombre (...) eran más temidos que deseados, por lo que la naturalidad de los *loca amoena* debía ser domesticada y aislada de los intrusos para que pudiera ser agradable y, sobre todo, segura. (2005, p.175)

Encontramos la funcionalidad del espacio como el más relevante de una serie de elementos que incluyen la sensualización de la naturaleza, el aislamiento o la domesticación de la naturaleza. Esto es, el lugar existe en tanto que es útil para su función, pero incluso este último elemento ha sido objeto de evolución, pasando de escena amorosa a una escena donde cada elemento que conforma el lugar adquiere “el valor de símbolos complementarios de aquello que se narra, adquiriendo así un carácter claramente funcional” (Maderuelo, 2005, p.175).

La poesía de Lizardi contiene no pocas representaciones de lugares que se adecuan a las descripciones que proveen Javier Maderuelo y Lily Litvak. El análisis de dichos lugares se hará teniendo en cuenta elementos como la armonización o sensualización de la naturaleza, el recogimiento o distanciamiento espacial al respecto de la urbe o los lugares del *nec-octium*, el imaginario en el que se envuelve el lugar y la función para la cual ha sido dispuesto el lugar: el descanso, el amor, u ambos. Pero es importante saber que, en lo esencial, los elementos que acabamos de mencionar pivotan y son reducibles a uno: la sensualidad.

En primer lugar enumeraremos algunos casos que determinados por su recogimiento, sirven más al descanso que a la función erótica. Con todo, hay en ellos trazas del placer sensual del descanso que si bien no los hacen cualificar como *locus amoenus*, sí son indicadores de la tendencia de Lizardi a sensualizar el lugar y al predominio de la aproximación ociosa hacia la naturaleza en su poesía. En uno de los primeros poemas escritos por Lizardi, “Zelai Urdiña” (Prado azul) encontramos la siguiente estrofa:

En una cumbre,
tras arribar sudoroso en busca de sombra, con el saludable beso del dócil viento
estoy sentado.
Ante mis ojos

se aprecia la belleza! el poder de Dios!...

infinito y maravillosamente placentero prado de un azul uniforme. (1994, p.16)²⁶⁷

Se trata de un lugar recogido tan simple como poco sensualizado, compuesto por elementos como el acto de sentarse bajo la sombra, la cumbre de la montaña y un dócil viento. Llama la atención en “Zelai Urdiña” la dialéctica entre cerca (lugar recogido) y lejos (mar abierto), repitiendo la dialéctica ya presente en “Igesi” (“y yo eternamente quieto/ mirando el horizonte (1994, p.52)²⁶⁸). Pero volviendo a la descripción del lugar, hay que señalar que se trata de una imagen muy común en los primeros poemas de Lizardi, presente de manera idéntica en “Gaiztuen itzala”²⁶⁹ (La sombra de los malvados) y con connotaciones amorosas, en “Nere lenengo mattebilketa” (Mi primer encuentro amoroso): “He aquí una muchacha/ bajo la sombra del árbol” (1994, p.6)²⁷⁰. Como puede verse, más que una composición compleja o un *locus amoenus*, se trata de una imagen tradicional en la lírica popular. Entre tanto corresponde decir que, con o sin componentes eróticos, la primera poesía de Lizardi (y con esto nos referimos a los poemas anteriores a los incluidos en su poemario *Biotz-begietan*) no es lo suficientemente rica en imágenes como para describir un *locus amoenus* con una función erótica y que esté compuesta de manera que presente la totalidad de los siguientes elementos: sensualización de la naturaleza, recogimiento e imaginario cultural. Como se observa en “Gaiztuen Itzala” o en “Zelai urdiña” en los primeros poemas hay una sensualización de la naturaleza al tiempo que el descanso es la función principal de los espacios de recogimiento. En efecto parece que Lizardi avanza desde el recogimiento para progresar en su construcción de los lugares placenteros, “Oia” (Cama) es un ejemplo de ese desarrollo en la medida en que la imagen tradicional de la sombra a los pies del árbol se sustituye por la imagen, relacionada con el espacio doméstico, de la cama como cobijo del ajeteo de la urbe. Pero al cambio de escenario (natural por doméstico) en “Oia”, le corresponde una compensación por la parte del paisaje: se describe la cama cual paraje natural (“Ante

²⁶⁷“Mendi goitxu batian,/ izerdiz itzalpe-billaka ibillitta gero, aize otzantzaren musu osasungarriya arpegiyan,/ exeritta nago./ Nere begi-aurrian/ dagerren edertasuna! Jainkuaren almena!.../ Mugageko zelai bare gelgarri urdin berdiña! (1990, p.16).

²⁶⁸ “Ta nerau beti geldi-geldirik/ Urtza mugari begira.../ (1994, p. 52).

²⁶⁹ “Para huir del castigo del sol,/ en la profundidad del bosque/ el buen viajero/ se refugió” (1990, p. 36). “Eguzkiyaren/goriyari igestiarren,/ baso basuan/ bidazti ona bein baten/ babespetu zan” (1990, p.36).

²⁷⁰ “Neska bat dakust/ zuaitz-itzulpian...” (1990, p.6).

mis ojos/ muéstrate abierta, blanca como la nieve” (1970, p.35)²⁷¹) y se desarrolla ciertaescena en el sueño mediante imágenes mitológicas de connotaciones eróticas:

...Y sueño... que en el bosque un hada matóme
Con su risa, y que doscientas mil flores cántanme
Dulce funeral...
...Y sueño... que las mariposas me enterraron en
un panal de miel, y que yo, con mucho desahogo y
disimulo, estoy engullendo mi propio sepulcro... (1970, pp.41,43)²⁷²

Vemos, por fin, como el desarrollo desde los lugares del recogimiento acaba dándole pie a Lizardi para desarrollar el elemento del imaginario fáunico y la función erótica que más tarde aplicará en la creación de sus *locus amoenus*. No podemos hablar aún de *locus amoenus* en “Oia” puesto que la escena que acabamos de citar no contiene un lugar, más allá de la cama. En “Mendi-gaña” se da un caso parecido: el lugar de recogimiento no tiene una función erótica, pero hay características propias de un *locus amoenus* como la invocación de la primavera, la inclusión del imaginario mitológico y cristiano y cierta connotación erótica (1970, pp.47,49)²⁷³.

Es en los poemas inmediatamente posteriores, como “Neskatx urdin yantzia” (Muchacha vestida de azul), “Sagar lore” (Manzano en flor) o “Baso itzal” (Bosque Umbrío)²⁷⁴ donde encontraremos la imagen del *locus amoenus* debidamente construido en relación a la función, a la composición de lugar y al imaginario utilizado. Citaremos

²⁷¹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Aurrean zu, zabalik,/ elurra ainbat zuria,/ begiok zakuste” (1970, p.34).

²⁷² Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “...Ames dagit, basoan/ il nauela, parrez,/ maitagarri batek,/ ta, gozorik, illeta/ abesten didatela/ berreun milla lorek.../...Ames dagit nautela/ tximirritek eortzi/ abaraska baten,/ ta illobia, lasaki/ ta ixilka, ari naizela/ parra-parra yaten... (1990, p.40-42).

²⁷³ “Cumbre de la montaña en mañana de primavera... /¿Qué embriaguez produces, de ensueño! ¡Con /qué misteriosa fuerza, con qué sed de descanso, con/ qué ansia de más arriba me atraes hacia ti!/ ¿Es verdad que tienes hadas en tus bosques?.../ ¿Y que posees un aire que hace no morir?... ¿Y que/ al primer beso del sol produces la flor ignorada de / la felicidad?.../ ¿En verdad eres tal, ¡oh cumbre de la montaña!./ como yo te sueño? ¿Escalón del celeste alcázar,/ cercanía de los ángeles? ¿En verdad desde tu altura se/ sienten más próximos el poder y la grandeza de/ Dios?...” (1970, pp.47-49). Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Oi, udaberri goizez/ mendiaren gallurra!.../ Oi, aren ametsezko/ zorakortasuna!.../ Zein eskutuzko indarrez,/ zein atsedeen egarriz,/ zein gorago-yoranez/ narakark igana?.../ Egiz, maitagarriak/ dituk ire basotan?.../ Egiz duk arnaskai bat/ ezilkortzen duna?... Egiz, eguzkiaren/ leendabiziko muñaz/ sortzen duk zorunaren/ lore ezezaguna”.

²⁷⁴ “Baso Itzal” es una sección que pertenece a un poema más extenso, titulado “Urte giroak ene begietn” (Paisaje de las estaciones), donde Lizardi representa el paisaje a través de las estaciones del año. En “Urte giroak ene begian” la imagen de *locus amoenus* se repite en varias secciones como la referida a invierno, “Bizia lo” (la vida duerme), o la referida a la primavera, “Sagar Lore” (Manzano en flor).

los poemas en el orden en el que los hemos mencionado. Así en “Neskatx urdin yantzia”:

Desnudo el bosque estaba al morir el invierno,
cuando entró la muchacha vestida de azul. A
medida que pasaba, esparcía un tibio aliento, lleno de
fragancias: y despertó la vida en las negras ramas.
Hoja por hoja vístese mansamente el bosque...
Poquito a poco, al principio; luego rápidamente. El
Sol recién vuelto –matinal amador– ha besado al
bosque –beso de marido–. Porque semeja la selva
recién casada esposa... Tal es su suave estremecerse;
Tal es su dulce sonreír.
Hágome la ilusión de tener sobre mí una noche
clara llena del brillo de innúmeras azules estrellas;
y a mis pies hay verdes aguas, en que aquéllas se
reflejan... Pero es mentira de ensueño, mentira de
fascinación. Lo que sobre mí tengo es el azul,
desmenuzado entre las hojas; y, abajo, son los
redondos inquietos ojos que la luz, en su áureo filtrarse,
suele formar en la hierba.
Percíbese arriba un rumor, que nadie sabría asegurar
Si es música suavísima, o si no pasa de silencio.
Y de pronto, cien pájaros rompen a gorjear enjoying espléndidamente el
espacio
(...)
¿Dónde estás, dónde, embrujadora, amada
De los bosques?... (1970, pp.89,93)²⁷⁵

En “Sagar-lore” Lizardi describe de este modo *ellocus amoenus*:

²⁷⁵ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Billuzik zan basoa/ negu-ondarrean,/neskatx urdin yantzia/ bertara danean./ Zebilela, ats epel bat, usaiez yoria, dama; ta adar beltzetan/ erne da bizia./ Orriz.orri yazten da/ basoa, gozoro.../ Bakan-bakanka, leenen.../ Sarri-sarri, gero./ Eguzki itzulberriak, / (maitari goiztiarrak)/ munkatu du basoa,/ (munkatu senarrak).../ Emazte ezkonberria/ dala uste basoa.../ Aren dardar emea.../ Aren par gozoa!/ Ustez, buru gañean/ gaua dut, argia,/ amaika izar urdiñen/ diridirak yosia.../ ustez, ur orlegiak/ nituan oñean, /izarrok ziralarik/ islatzen urean.../ Gezur amesgarria, lillurak sortua!/ Goien urdiña nuan,/ ostoak xectua; beean, berriz, urrezko/ yarioz argiak/belarrean oi-ditun/begibil zoliak/ marmarra dabil goien/ ezin daikezuna/ ots ezti dan igerri,/ ala ixiltasuna,/ Bat-batez, eun txoriek/ eztatariak eten,/ ta aberaski zabala/ bitxiz yantzi zuten.../ (...) Non da, non da sorgiña,/ basoak maitea?” (1970, pp.88,92).

Manzanal blanco y nuevo, que semejas paraíso de mariposas,
O nevada inmóvil en el espacio.

Salpicando tu blancura, como gotas de sangre,
Muestras el rosal de los capullos tiernos, de la flores
Aún cerradas, pero a punto de estallar... Son como
Huellas del parto magnífico de la Vida.
¡Volad, pájaros y cantad jubilosos! (...)
Y sea para ti solo este gozoso grito mío: para ti,
Manzanal, a quien la nueva savia ha vestido de fiesta
De un modo predilecto. La Vida brilla llameante en
Ti, la Vida acaba de reventar en tus ramas... ¡En ti
La Primavera tiene su lecho natal! (1970, pp.145,147)²⁷⁶

Y por último, en “Baso Itzal” encontramos un *locus amoenus* muy parecido al que Lizardi describe en “Neskatx urdin yantzia”. Las razones para tal comparación están en la ilusión de noche estrellada producida por la luz del sol que se cuele entre las hojas de los arboles.

Orilla del camino carretil poco transitado, está
en flor la zarzamora. Abrasa el sol y un rumoreo
suena. Sitio orientado al sur, el aire llamea, hirviendo
tumultuosamente, no sólo de calor, sino batido y
revuelto por aletear de abejas.
(...)
Palacio que tuviera cerradas sus ventanas parece
el bosque. Dormido está el señor. Mas tiene, por
cierto, una persona encantadora para acoger al caminante.
Vedla ahí esperándome en el atrio, esbelto el
Talle y afable la faz...

Sombra, hija del Bosque bellísima y sin igual

²⁷⁶ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Sagasti gazte, sagasti zuri,/inguma-atsegintokia iduri,/ elurte arian geldia!/ Txuriaz naasi, pipil gurien,/ ler-gabe-lora zabal zorien/ gorrixka, nabari duk sarri,/ odol-tantoak antzo... Begira:/ erditze baten aztarnak dira:/ Bizi-erditze zoragarri!/ Ibil, txoriok, ta kanta alaiki./ Negu agurea illa da, baiki,/ lurra soil baitago elurrez:/ oro dezaken esku naroak/ erein baititu zuaitz-soroak/ ogi berriaren apurrez.../ Bekik iretzat oi u alai au: sagasti, iretzat; bereizki bai’au/ yaiez yantzi zorna berriak!/ Bizitza duk agiri garretan... Bizitza, ler berri, adarretan... Igan dik sort-ogea Udaberriak!” (1970, pp.144-146).

Amable...; morena de cutis y de ojos... ¡Sombra,
Sombra!...

Heme aquí que entro ya, despacito y resonándome
El corazón: acoge con cariño a este extraño que
Llega cansado. Me secó la frente con un lienzo leve.
Luego sentóseme al lado -¡la doncella adorable!-
Y ¡cuán dulcemente pusímonos a conversar en
Secreto!

Templo del descanso, lleno de columnas, formada
La bóveda de muchedumbre de hojas y de fingidas
Estrellas: y en ese templo, tú, de sacerdotisa.
(...)
Sea para nosotros del estío la única joya el oro
Abigarrado que entrevemos más allá del ramaje
De estos árboles. Quédense ahí fuera sus magnificencias
Y gocen otros de sus cálidos besos. Los tuyos
Prefiero yo, Sombra del Bosque, que no abrasan la
Sangre.

¡Estío, llama fascinadora, mar de fuego!, en
esta umbría nave quiero yo atravesarte... (1970, pp.149,155)²⁷⁷

Javier Maderuelo identifica en el poeta napolitano Jacopo Sannazaro (1458-1530) y en el alejandrino Achille Tazio (s.II) el germen de la imagen de los rayos de sol penetrando por una bóveda de hojas (2005, p.182)²⁷⁸. Lizardi reproduce hasta dos

²⁷⁷ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: Gurdibide bakan-ibil ertzetan/ masusta-sasia dago loretan./ Ango kixkalbearra! Ango marmarra!/ Ego-begi izaki-ta, aizeak garra:/ irakin diraki, bero ezezik/ erlëen egoek yo ta naasirik...(...)/ Leioak itxitako yauregia/ basoak iduri. Lo nagusia./ Baña, badu norbait – zoragarria -/ budazti-zai eder: bai alegia!/ Begira non dedan, atarpean zai,/ gorputza sotilla, betartea arrai./ Itzal!, Baso-ren ume yaukal, xaloagorik ezin aal:/ beltzeran, begi bai azal:/ Itzal!.../Itzal!.../ Sar naun geldixe, taupaka biotza./ Ar maitez, otoi, lerregin-arrotza.../ Oial illaun batez legortu didan/ bekokia. Gero, aldamenean,/ atzaidan eseri, anereño otxan,/ ta, ai, zein gozo gauden, aopekotan!.../ Atsedenaren eliz, zutoiz bete,/ osto-pillo ta izar izunak abe:/ ta i bertan oianeko yaupaleme.../Zuaitz-tarteandiko urre navarra/ bezagun udaaren bitxi bakarra./ Begoz emendik ate ire ederkiak;/ ar bitzate besteek laztan goriak.../ Nik ireak naiago, oianeko Itzal./ ezpaitiñe egiten odola kixkal.../ Uda! Gar zoragarri, suzko Itsaso:/ untzi geriza untan nai aut igaro...” (1970, pp.148-154).

²⁷⁸ “La idea de que los árboles, aun tendiendo su sombra por todo el prado, permitirían a algunos rayos de sol penetrar hasta la hierba para alegrarla, es para Francesco Tateo totalmente sannazariana. Sin embargo, como él mismo señala, la escena tiene un precedente literario en un pasaje de Achille Tazio,

veces la imagen, primero en “Neskatx urdin-yantzia” (“Hágome la ilusión de tener sobre mí una noche/ Clara llena del brillo de innúmeras azules estrellas/ Y a mis pies hay verdes aguas, en que aquéllas se/ reflejan”) y seguidamente en “Baso Itzal” (“La bóveda de muchedumbre de hojas y de fingidas/ Estrellas: y en ese templo, tú, de sacerdotisa”).

Pero hay otro elemento que une los tres poemas que acabamos de citar y no es otro que el acto amoroso. A la sensualización del lugar de amor y al cortejo que Lizardi describe mediante la suma gradual de elementos naturales que sirven para adornar el lugar, le sucede una explosión de júbilo que podemos comparar con la finalización del acto sexual en versos como “Y de pronto, cien pájaros rompen a gorjear enjoyando espléndidamente el espacio” (“Neskatx urdin yantzia”), “La Vida brilla llameante en/ ti, la Vida acaba de reventar en tus ramas...” (“Sagar lore”) y “¡Estío, llama fascinadora, mar de fuego!, en/ esta umbría nave quiero yo atravesarte...” (“Baso Itzal”). En los tres ejemplos que acabamos de dar hay un crescendo que culmina en el punto álgido representado por verbos como “romper”, “reventar” y un “atravesarte” (que en el original “igaro”, tiene un significado un tanto ambiguo debido a que lo atravesado puede ser temporal o espacial). Por si no fuera poco, “Sagar lore” el más explícito de los tres, tiene una segunda instancia en la que la explosión de júbilo se repite (“¡Volad, pájaros y cantad jubilosos!”) y es acompañada por un lenguaje simbólico propio del modernismo: “Salpicando tu blancura, como gotas de sangre,/ Muestras el rosal de los capullos tiernos, de la flores/ Aún cerradas, pero a punto de estallar... Son como/ Huellas del parto magnífico de la Vida” (1970, pp.145,147)²⁷⁹. Además, hay en los tres poemas un esquema clásico de identificación masculina de la voz poética e identificación femenina del objeto representado o feminización de la naturaleza.

Como Uribe y Elordi señalaban, Lizardi utiliza la cueva y la naturaleza para el erotismo. En este caso hablamos de una naturaleza, el bosque, que la voz poética

que insiste en la rala penetración de los rayos más que en lo denso de la sombra” (Maderuelo, 2005, p.182).

²⁷⁹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Txuriaz naasi, pipil gurién,/ ler-gabe-lora zabal zorien/ gorrixka, nabari duk sarri,/ odol-tantoak antzo... Begira:/ erditze baten aztarnak dira:/ Bizierditze zoragarri!/ Ibil, txoriok, ta kanta alaiki./ Negu agurea illa da, baiki,/ lurra soil baitago elurrez:/ oro dezaken esku naroak/ erein baititu zuaitz-soroak/ ogi berriaren apurrez.../ Bekik iretzat oiui alai au: sagasti, iretzat; bereizki bai'au/ yaiez yantzi zorna berriak!/ Bizitza duk agiri garretan... Bizitza, ler berri, adarretan... Igan dik sort-ogea Udaberriak!”(1970, pp.144-146).

presenta de forma que se asemeja a una cueva, mediante elementos como la sombra o descripciones tales como: “lleno de columnas, formada/ la bóveda de muchedumbre de hojas” (“Baso Itzal”, 1970, pp.149,155). Del mismo modo que hacía en “Asaba zaarren baratza”, Lizardi descubre el espacio de manera secuencial, dividiendo en partes su ingreso en el lugar. En el caso del bosque-cueva hay una división entre el comienzo, cuando el poeta ingresa en el espacio, y el desarrollo, cuando el poeta se encuentra dentro. Este ingreso en el espacio nos permite avanzar en la analogía bosque-cueva puesto que el acto de ingresar otorga al espacio un lugar dispuesto para esa función, una entrada que en “Neskatx urdin yantzia” lleva a cabo la doncella (“Desnudo el bosque estaba al morir el invierno,/ cuando entró la muchacha vestida de azul” (1970, pp.89,93)) y en “Baso itzal” la voz poética (“Heme aquí que entro ya, despacito y resonándome” (1970, pp.149,155)). La evolución de esta analogía discurre por la simbolización del espacio en clave femenina y erótica, citando el análisis arriba expuesto sobre el éxtasis causado por la culminación del acto amoroso en los tres poemas, el siguiente salto sería plantear un paralelismo entre el ingreso en el espacio bosque-cueva y la penetración carnal que sólo es posible en el espacio abovedado del bosque; la cueva como órgano femenino. Esta sería la última fase del proceso de feminización de la naturaleza que Lizardi pone en práctica, no tanto mediante los símbolos, sino mediante el espacio. Nada mejor para demostrar el carácter tan acusadamente moderno de estos poemas que la siguiente cita de Ricardo Gullón en “Simbolismo y Modernismo” (1979), donde el autor relaciona el modernismo con la adaptación que los poetas modernos hicieron del simbolismo.

El simbolismo, más que una escuela, es manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo. Con él la poesía se convierte en un modo de penetración en zonas de sombra, que en los modernistas, como primero en los románticos, no son únicamente las de la noche, sino las del sueño, el delirio, el azar y aún la carne. (1979, p.21)

Sugestión, penetración en zonas de sombra, sueño, delirio y carne, son tal vez un epíteto con el que se puede resumir el análisis sobre los *locus amoenus* en Lizardi. Tampoco podemos olvidar que lo que Gullón describe en modo conceptual, Lizardi plasma en el plano espacial.

Siguiendo la lógica de analogías y paralelismos utilizada en la unión cueva-mujer, hay un proceso paralelo al del acto amoroso, si bien inherente a él, que no es otro que la ocultación y la posterior revelación del secreto erótico. Esta revelación también se aplica al espacio, de forma que el secreto erótico se descubre en el lugar y a medida que se revela el espacio. De nuevo, la idea de Ortega sobre la erótica del descubrimiento de los espacios se plasma en la poesía de Lizardi. El tránsito, el discurrir, sólo es posible mediante el deseo de descubrir y su consecuencia es la realización de ese deseo que actúa a partes iguales como motivador y como premio en su culminación. Si el deseo es lo que motiva al cazador de Ortega, Lizardi da una vuelta de tuerca a esa lógica al incluir el deseo no sólo como motivador, sino en forma de secreto que se revela en el paisaje bajo el signo del erotismo; es proceso y fin a partes iguales.

6.6.4. DEL EROTISMO AL ANTI-UTILITARISMO.

Comenzaremos el análisis sobre la ausencia del elemento utilitario en la mirada paisajera afirmando que en la poesía de Lizardi no hay comprensión al respecto del trabajo agrícola y que además el autor así lo reconoce. Lo aclararemos unas líneas más adelante, pero baste decir que Lizardi imagina más que observa con detenimiento como las transformaciones culturales y económicas moldean y han moldeado el paisaje rural. Ocurre en “Zelai Urdiña”, la voz poética desde la cima del monte mira con desprecio a los pescadores que faenan en la mar para después, una vez bajado desde el monte al puerto (en un movimiento tan característico en los poemas de Lizardi), arrepentirse al escuchar de boca del pescador en qué consiste su trabajo, corrigiendo así la voz poética su prejuicio de clase al tiempo que se sincera respecto a su ignorancia:

Oh, que despreocupado soy!...
En tu prejuicio, cuando en el plácido descanso
Me encontraba, a los que os esforzabais
Erais más grandes!... (1994, p.18)²⁸⁰

²⁸⁰ “Oi, ni naizen zorua!.../ Zure kaltez, oldozka goiko abaro atsegiñan/ Nengoenaren aldian, neke larriz zenbiltzanoi/ Aundiayagua ziñan!...” (1994, p.18).

También sabemos que hay cierta carga de auto-rechazo burgués en sus paisajes, ya que en “Bultzi-leiotik” Lizardi reconoce que el deber, el trabajo, lo arrastra hacia “la hirviente vida del llano”, el llano donde se sitúa la fábrica y su trabajo como gerente. Algo normal hasta aquí, pues la corriente del modernismo que despreciaba el positivismo y el utilitarismo burgués y que busca refugio en la naturaleza y en el erotismo impregna la obra poética de Lizardi. Lo que no sabíamos, sin embargo, es que existe una conexión entre estos elementos del modernismo y su mirada paisajera. La clave vuelve a darla Ortega en “De Madrid a Asturias o los dos paisajes”:

Si entendemos por trabajo el esfuerzo que la necesidad impone y la utilidad regula, yo sostengo que cuanto vale algo sobre la tierra no es obra del trabajo. Al contrario, ha nacido como espontánea eflorescencia del esfuerzo superfluo y desinteresado en que toda naturaleza pletórica suele buscar esparcimiento. La cultura no es hija del trabajo, sino del deporte. (1966h, pp.301-302)

Por “trabajo” leeremos “negocio” (nec-octium). Por “cultura” leeremos aquí “paisaje”. Por “esfuerzo superfluo” y “esparcimiento” leeremos ocio. Concluimos entonces que tenemos ante nosotros una sentencia de Ortega en torno a la representación y a la creación del paisaje como constructo cultural-estético. No la hace la mente burguesa, utilitaria –y a juzgar por lo que dice en su artículo “De Madrid a Asturias o los dos paisajes” tampoco la hace el campesino–. Coincide Lizardi con esto: sus espectadores no son los campesinos propietarios de la tierra o los pastores en relajado esparcimiento de Domingo Aguirre. En su artículo “Baserritarrentzat” (Para los campesinos) firmado en 1928 como inicio a una serie de artículos en la revista *Argia* cuya sección se titulaba “Berriketak” (Habladurías), se expresa el autor de la siguiente manera sobre su intención de iniciar una serie de artículos para un lector popular y campesino:

Compañero campesino: Yo no he nacido, como tú, en el monte.

Desafortunadamente, por supuesto: eso me digo a mi mismo. De no ser así sentiría en algún caso apuro de a tomarr el chorizo cocido entre alubias o a trasegar un vaso de vino?

Lo diré de nuevo (esta vez con lágrimas en los ojos): no he nacido en el monte, ni he cosechado maíz, ni he sudado arando. Pero sí soy hijo de las calles, mermado por las lecturas y los estudios, y ajado por la necesidad de hacer números (fastidiosos)

Mirad; los urbanitas estamos acostumbrados a leer muchos papeles (no siempre los más adecuados). De esas lecturas, incluso los que somos más cabezotas, hemos aprendido muchas cosas.

Vosotros, sin embargo, en general, no estáis acostumbrados a leer...

De esa falta de costumbre de leer proviene, en la mayoría de ocasiones, vuestra ignorancia, esa ignorancia que tan dañina es. Por tanto, ¿hay algo más oportuno que nosotros, de vez en cuando, os ofrezcamos a vosotros la esencia de lo leído, y vosotros, por vuestra cuenta, y progresivamente, hagáis vuestra la intención de leer? (1987c, pp.75-76)²⁸¹

Si bien el sujeto poético de Lizardi comparte con los personajes de Aguirre la posibilidad de *octium* y observación del paisaje que la posesión y la clase económica otorgan, si bien en el plano biográfico tanto Lizardi como Aguirre se ajustaban a la descripción de lectores urbanitas, la delectación en el paisaje en la poesía de Lizardi poco tiene que ver con la mirada utilitaria del propietario que siente la seguridad que la posesión de los medios de producción le otorga –como sí ocurre en la literatura de Aguirre–. No, la voz poética de Lizardi es la de un deportista, un “viandante”, un *mendigoizale* o montañero. Recordemos que Lizardi era montañero por afición, respecto a eso aclara Lourdes Otaegi lo siguiente:

Lizardi habla del panorama próximo a él en su poesía. Tras observar durante un largo tiempo los elementos cercanos o las realidades que percibe a través de su sensibilidad y prestar atención a ellas, reflexiona sobre dichos elementos. Por ejemplo, el entorno geográfico donde se desarrolla su vida: Tolosa y los montes colindantes, Urkizu, Aralar y Txindoki, Orexa y el pueblo de Zarauz y las calles de su infancia, los rincones de los lugares que transita: el huerto de su abuela, los elementos de su casa, el hogar, la cocina, el balcón, el fogón, la cuna... Los lugares por los que discurre en sus excursiones al monte, el bosque, los caminos de carretas, los cambios de las estaciones

²⁸¹“Baserritar aizkidea: Ni enaiz, zu bezela, mendian jaioa. Zoritxarrez, noski: ala diot nereko. Bestela, al-nitzake inoiz beldur babarrunetan egositako odolki gizenari egitera oratu, ala basotxo bat ardo beltz noizean-bein zintzurretik barrena iresten? Esan dezadan, ba berriro, (oraingoan malkoa begi-ertzetan dedala): ni enaiz mendian jaioa, ez arta-jorran autsia, ez laietan izerditua. Bai ordea, kale apañeko ume, irakur-ikasketa legorrek argaldua, lumero kakotsu (ta k.k. tsu) pranko eginbeharrak zimeldua.(...)Ara; kaletarrok paperik asko (tae ez beti egokiak) irakurtzen oituak gaude. Irakurritze artatik, buruandi-xamarrok geranok ere ainbeste gauza jakingarri ikasi izaten dizkizutegu. Zuek, berriz, irakurtzen (leetzen) oitugabeak zerate, geienen. (...)Ez irakurtze artatik dator askotan zuen ez jakitea, ain kaltegarria dezuten ez-jakite ori. Beraz, bai-ote diteke gauz bidezkoagorik guk zuei, aldiro-aldiro, irakurri degunaren mamiak eskeñi, ta zuek, zeuen aldetik, gero ta geiago, gero ta obeto irakurtzekoasmo bizia artzea baño?” (1987c, pp.75-76).

reflejados en las cumbres de montaña y los caminos que pisa, todo eso constituye la materia de su poesía. (2013)²⁸²

La poesía de Lizardi también es la poesía de un montañero cuyo gusto en el paisaje viene impelido por un particular erotismo, un deseo de transfigurar el paisaje y mostrar en él la posibilidad de un futuro (político y cultural) y la posibilidad de trascendencia. Con tren o sin él, la voz poética de Lizardi es un observador en movimiento. No hay que confundir este movimiento, con el expresado unas páginas antes, sobre la llegada a casa en los poemas de Lizardi: si bien en ambos hay un desplazamiento, en este caso hablamos del deportista ocioso. Ese deportista o montañero es el que declara en los primeros versos de “Zelai Urdiña” (Campo azul) lo siguiente:

En una cumbre,
tras arribar sudoroso en busca de sombra, con el saludable beso del dócil viento
estoy sentado.
Ante mis ojos
se aprecia la belleza! el poder de Dios!...
infinito y maravillosamente placentero prado de un azul uniforme. (1994,
p.16)²⁸³

Un viandante que busca cobijo bajo la sombra que el bosque otorga en “Gaiztuen Itzala”:

Por cobijarse del calor del sol,
El buen caminante se detuvo en lo profundo del bósque. (1994, p.36)²⁸⁴

En “IV - Ondar-Gorri” (Roja arena) vuelve el caminante a buscar cobijo en la sombra: “Habiendo recorrido el verano –mar de fuego– / en nave de regalada sombra”

²⁸²“Lizardik hurbileko errealitatearen "panorama"z dihardu bere poesian. Inguruko edo hurbileko elementuak, bere zentzumenen bidez sumatzen dituen errealitateak luzaroan behatu eta ohartuki erreparatu ondoren, bere barrenean hausnartzen ditu. Esate baterako, bere bizitza garatzen den ingurune geografiko zehatza: Tolosa eta inguruko mendiak, Urkizu, Aralar eta Txindoki, Orexa eta Zarautz herria eta bere haurtzaroko kaleak, ibiltzen den tokietako zoko guztiak: amonaren baratza, etxeko elementuak, sukaldea, ezkaratza, balkoia, laratza, sehaska... Mendi ibilaldiak egitera ateratzen den tokiak, basoa, gurdibidea, mendiaren gailurrean eta oinkatzen duen ibilbidean urtarook eragiten dituzten aldaketak, hori guztia da bere poesiaren gaia” (2013).

²⁸³ Mendi goitxu batian,/ izerdiz itzalpe-billaka ibillitta gero, aize otzantzaren musu osasungarriya arpegiyan,/ exeritta nago./ Nere begi-aurrian/ dagerren edertasuna! Jainkuaren almena!.../ Mugageko zelai bare gelgarri urdin berdiña! (1990, p.16)

²⁸⁴ “Eguzkiyaren/ goriyari igestiarren,/ baso basuan/ bidazti ona bein baten/ babespetu zan” (1994, p.36).

(1970, p.157)²⁸⁵ y describe su subida al monte: “De nuevo he subido a mi monte/ refrescando en mi memoria amados y antiguos recuerdos” (1970, p.156)²⁸⁶. Por último, tendríamos dos ejemplos citados con anterioridad, que en este caso abordaríamos desprovistas de la carga de la venida a casa que los poemas a los que pertenecen quieren transmitir y desde el punto de vista del caminante. El primero es “Etxeko keea” (El humo de la casa): “Cuando, viandante del bosque, columbro humo azulado, ¡oh, qué gozo el mío al presentir tierra habitada!”(1970, p.199)²⁸⁷. Y el segundo es “Izotz-ondoko iguzki” (Sol tras la helada): “De abajo llego, dejando heladas las vegas” (1970, p.184)²⁸⁸.

El sujeto poético de Lizardi es un individuo que busca esparcimiento, que practica el deporte de subir al monte o la caminata. La naturaleza de Lizardi no es fruto del trabajo, sino de la observación del artista ocioso. Y del mismo modo que no es fruto del trabajo sino del ocio, la naturaleza no es tanto un medio de producción, una herramienta al servicio de la mente utilitaria burguesa; la naturaleza es para Lizardi al mismo tiempo lugar de recogimiento, fuente de vida y objeto de apreciación sensual y erótico. Como Ortega, Lizardi se aproxima a la naturaleza desde la estética, desde el placer sensual y erótico que desprende, para extraer de él un poder renovador. Lo que en Ortega era una respuesta regeneracionista desde el paisaje al desastre del 98, en Lizardi es un mensaje regeneracionista que mediante la renovación de la vida, del erotismo y el amor, del tiempo eterno dividido en estaciones se presenta como marco estético para el Renacimiento Vasco.

6.6.5. LA MIRADA DE SAN AGUSTÍN Y EL INTERIEUR BURGUÉS.

Para explicar a qué nos referimos al hablar de mirada de San Agustín es necesario hacer una breve genealogía de la influencia del cristianismo en el desarrollo del paisaje en Occidente. Empezaremos citando a San Agustín de Hipona: “Los

²⁸⁵ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Uda- suzko Itsaso – baitut ibilli/ gerizpe atsegin bat nuela untzi,” (1970, p. 156).

²⁸⁶ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Berriro igo nauzu ene mendira,/ oraigarri zaarei maitez begira...” (1970, p. 157).

²⁸⁷ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Basalurrez bidalari/ kee urdiá ba-dut nabari,/ ai nire poza!, uraxe baita/ gizalur ezagungarri” (1970, p.198).

²⁸⁸ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Beetik nator, ibarrak/ izoztuta utziaz.” (1970, p.184).

hombres viajan para admirar la altura de los montes, las grandes olas del mar, las anchurosas corrientes de los ríos, la latitud inmensa del océano, el curso de los astros, y se olvidan de lo mucho de admirable que hay en sí mismos” (2007, p.146), frase que se sitúa en el origen del gnosticismo cristiano y que aproximadamente un milenio más tarde pronuncia Petrarca al hacer cumbre en el Mont Ventoux, para compensar el haber buscado el deleite en lo sensorial, en el paisaje, en lugar de en lo espiritual. Javier Maderuelo identifica en San Agustín y en el cristianismo, del mismo modo que hace Agustín Berque, la razón por la cual el imperio romano no desarrolló una cultura paisajística (una palabra para denominar paisajes, una literatura y pintura de los paisajes) pese a sus avances en la construcción de jardines, como dice Berque: “Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje... si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo” (1997, p.11) y “... la ortodoxia agustiniana fue la causa de que el mundo occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje antes del Renacimiento” (1997, p.17).

Una vez explicada la dialéctica entre lo absoluto y lo carnal, lo religioso y lo erótico, encontramos en el poema “Egamin” (Deseo de volar) una segunda evidencia de la riqueza de la mirada paisajística de Lizardi, ya que es capaz de describir una mirada que es muy infrecuente en su poesía por ser diametralmente opuesta a su manera de ver y representar el paisaje. Si en “Biotzean min dut” (Me duele el corazón) Lizardi confiesa la relación de su mirada y de sus paisajes enmarcados con la pintura; en “Egamin” no sólo ejerce la tensión dentro/fuera sino que habla de la mirada cristiana, la del fraile, como mirada iconoclasta, anti-paisajera. Es ahí donde Lizardi sí proyecta la oposición entre lo absoluto y lo carnal, es más representa un tipo de mirada que rechaza lo terrenal en pos de lo absoluto.

Viene a mi imaginación,
el fraile en su cuarto.
Su quehacer,
estudiar con calma.
Salud en el cuerpo,
paz en el alma,
los deseos terrenales ha dejado,

lloeno está de Dios. (1994, p.164)²⁸⁹

Es importante señalar el contexto en el que se encuentran estos versos, ya que en unas líneas anteriores la voz poética utiliza la primera persona para expresar cierto desasosiego ante la disyuntiva de permanecer en la iglesia o marcharse fuera: “Hay un ambiente para el rezo,/ pero yo estoy inquieto” y más tarde “Ha surgido en mi una lucha/ dulce, en mi interior:/ estoy deseoso de volar/ y quedarme, a un tiempo” (1994, pp.164-165)²⁹⁰. Por tanto, lo relevante del poema es la representación de la mirada que da la espalda a los placeres estéticos y al mundo sensorial: el pensamiento de San Agustín hecho mirada –recordemos que el poeta describe esta mirada como correspondiente a otro sujeto (el fraile). Ya hemos mencionado que Lizardi tiene una mirada entrenada, tanto es así que revela cierto pensamiento pictórico en su poema “Biotzean min dut”.

Los versos “el fraile en su cuarto” y “los deseos terrenales ha dejado,/ lloeno está de Dios” (1994, p.164) podrían considerarse una manifestación de la renuncia al mundo sensorial, y de paso al erotismo, como camino a la eternidad. En el primer verso tenemos una apuesta clara por el enclaustramiento, la preferencia por lo interior frente a lo exterior que revela dos niveles de significado. Por un lado está el significado espacial, elegir el claustro antes que el espacio abierto y la posibilidad del paisaje y, por otro lado, está lo conceptual, elegir el espíritu antes que lo sensorial.

En la sección PAISAJE ENMARCADO hemos hablado de la ventana como símbolo de unión entre el espacio abierto y cerrado, fuera-dentro, y del pájaro como símbolo en Lizardi. En “Egamin”, esa unión cobra un doble sentido pues es el elemento que permite yuxtaponer dos tipos de miradas, la que niega lo sensorial en pos de lo espiritual y la que busca en lo sensorial la conexión con la inmortalidad y lo eterno. Es en la ventana donde se posa el pájaro, representante del movimiento, que sirve como contrapunto de la quietud estudiosa del fraile. Es por la ventana que entra la luz que tienta al sujeto poético que desarrolla un pensamiento que actúa como punto de contraste en el poema ya que ofrece una mirada diametralmente opuesta a la del

²⁸⁹ “Badakusat, iduriz,/ gelan lekaidea./ Aren eginbearra,/ epez ikastea./ Gorputzean osasun,/ animan pakea,/ lurmiñak ditu utziak,/ yainkoz da betea” (1994, pp.164-165).

²⁹⁰ “Yaunarenean nago/ zentzuak ezin bil,/ Elizaren sabela/ bakar dago ta ixil,/ Otoitzerako giro,/ baña ni txoratil.../ Leiotik, ari xeea;/ egun berria aril./ ari xeea begian/ ta irudimenean/ ari baitut xirika/ kilimagiñean,/ burruka bat sortu zait/ ezta, barnean:/ egamin ta geldimin/ naiz, aldi berean” (1994, pp.164-165).

fraile. En un segundo nivel, el fraile desea un lugar de recogimiento, el espacio interior que representa su cuarto, el recogimiento que expresa Lizardi mediante “atsegintokia”, a dónde sólo arribe el pájaro como mensajero del mundo exterior:

Vuela frente a la ventana
Piando un pájaro;
Tras él, osado, entra el sol
Como una hilera de hierba
Si en el mundo no tuviera
Otro mensajero,
Podría pensar que es
Lugar de sosiego. (1994, pp.164-165)²⁹¹

En este punto conviene intentar poner en relación la dialéctica entre el espacio interior y exterior con algunos apuntes biográficos de Lizardi que, más allá de una interpretación biográfica del poema, ofrecen un nexo de unión con las tendencias de la poesía moderna. El dato no es otro que el empleo de Lizardi como gerente en una fábrica de Tolosa y su confesión sobre los poemas que escribía cuando debería estar trabajando, ocultando los poemas bajo diversos papeles cada vez que alguien entraba en su despacho²⁹². Esta anécdota cobra una relevancia especial a la luz de los estudios de sobre la modernidad desarrollados por Gutiérrez Girardot²⁹³ y Walter Benjamin, citamos así al segundo que nos habla del *intérieur* burgués como lugar donde dar rienda suelta al deseo de huir a la naturaleza:

²⁹¹“Egan, leio aurretik, / Txintaka txoria;/ Aren urren, ausardiaz, / Maiera iguzkia.../ Mundutikan ez balu/ beste geznari,/ Uste dezake dela / Atsegintokia” (1994, pp.164-165).

²⁹² El mismo poeta admite en “Rumbos nuevos”: “Pues bien, acentuando la confidencia – sin otro objeto que añadir un poco de humor a mi monologo – puedo decirle que jamás en momento que me dedicase a la famosa tarea, he sentido rumor de pasos que se acercaban, fueran de familiares o de cualquier ser humano, que no haya precipitadamente guardado mis papeles, o si apremiaba el tiempo, colocara encima una carta comercial o una facturade efectos industriales, una revista financiera, cualquier pequeña cosa tan ruin y odiosa para un poeta como ésas, atento sólo a parecer muy lejos de ese alto muy florido campo donde es tan grato hacer de mariposa”. (citado en Gartzia Turjillo *Hamaika euskal literato eta Jainkoa* (2016, p.284).

²⁹³ Hemos citado en la sección SECULARIZACIÓN Y EROTISMO las siguientes palabras de Gutiérrez Girardot: “Negación del presente y evasión a otros mundos: estas son las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa. Pero ello no significa (...) que el artista huye de la realidad. Por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también huye de la realidad y se refugia, como lo observó Benjamin, en su “intériur”” (1983, p.53).

Para el burgués, el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar de trabajo. El primero se constituye en el *intérieur*. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide del *intérieur* que lo distraiga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente por cuanto no tiene la intención de ampliar sus reflexiones sobre el negocio hacia reflexiones sociales. Reprime las dos en la configuración de su mundo circundante privado. De allí emergen las fantasmagorías del *intérieur*. Para el burgués, este constituye el universo. En él reúne la lejanía y el pasado. (W. Benjamin “Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts”, citado en Gutiérrez Girardot, 1983, pp.56-57)

El *intérieur* del que nos habla Benjamin es en un nivel biográfico la oficina de gerencia en la fábrica de Tolosa, donde Lizardi escribía y daba rienda suelta a su desafección por la vida moderna y burguesa proponiendo una huída a una naturaleza idealizada donde reúne lejanía (paisaje) y pasado (nación, lengua y tradición contenidos en símbolos como el de su abuela). La correspondencia entre *intérieur* burgués y espacio interior no es completa en lo que se refiere a “Egamin”, poema que tratamos aquí, si bien hemos de recordar que hay dos espacios interiores con un tratamiento distinto: la iglesia que produce sensaciones ambiguas en la voz poética, ya que sufre la punzada de deseo sensorial que lo empuja a salir; y el cuarto del fraile, que representaría una especie de espacio interior que en busca de lo divino niega lo sensorial, que trasladado a Lizardi podría interpretarse como una negación del mundo material en pos de lo ideal. Repetimos que no son analogías totales, pero entre tanto la dialéctica dentro/afuera se desarrolla mediante diversos matices y con la ventana como comunicador:

Un eco me llega ahora
Desde el corazón:
“Las multicolores vidrieras de la iglesia
Filtran el día,
En el pórtico el tiempo es borrascoso,
En el interior apacible,
Aquí hay una flor roja,
Y una ortiga en el exterior!...

Como el adverso nuevo día
No puede detenerse,

El hilo de luz,
Se vuelve cascada.
Embestido por su fuerza
Me ensimismo:
Intensamente brota
En mí (el barrio) Urkizu

Las casas
En la loma del monte
Parecen palomas,
En los aleros
Juegan y se arrullan,
Destacan sus cuerpos blancos
En el cielo transparente! (1994, p.166)²⁹⁴

El debate entre mantenerse dentro de la iglesia o salir sigue su curso en el interior de la voz poética (“Aquí la flor roja/ y afuera la espina”). Pero en la segunda estrofa, el hilo de luz que se colaba a través de la ventana inunda la estancia y la embestida del deseo por el espacio exterior y el mundo sensorial traen consigo el recuerdo del barrio de Urkizu, barrio cercano a Tolosa, que describirá en la tercera estrofa en clave paisajística. El proceso gradual de intensificación de la luz y el deseo acaban por inclinar la balanza hacia el mundo sensorial, que Lizardi conoce de primera mano. La dialéctica entre espacio interior (la iglesia o el cuarto del fraile) y exterior se resuelve por la parte del segundo, por la parte de Urkizu. Y lo mismo ocurre en la oposición que afecta al tipo de mirada: si el poema introducía en sus primeras estrofas un tipo de mirada de raíz agustina, que niega el mundo sensorial, vemos que al final del poema hay un rechazo de esta motivada por la mirada entrenada en el paisaje que produce el recuerdo del barrio de Urkizu. La última estrofa que hemos citado es una descripción paisajística que se posa en la lejanía, ya que esta funciona para transformar en palomas los caseríos situados en las faldas del monte.

²⁹⁴ “Biotzetik datorkit/ Orain oiartzuna/ “Eliz-leio ñabarrak/ Iragaz-eguna,/ Atarian zakarra,/ Barneon biguna;/ Emen lore gorri, ta/ Kanpoan asuna!.../ Egun berri makurak/ Ezin etsi baitu,/ Argi-aria ugolde,/ Biurtua dizu./ Erauntsiak eraso-/ -ta galdua nazu:/ Biziro zait ernetu/ Gogoan Urkizu/ Etxeak mendiaren/ Bixkar-bixkarrean,/ Usoak dirudite/ Tellatu-ertzean/ Urruma ta yolasa/ Elkarren artean,/ Soin zuriak nabari/ Zeru gardenean!” (1994, p. 166).

La mirada lejana, este último elemento del poema “Egamin”, tiene una relevancia especial si la situamos en el lugar de desarrollo del poema: el interior de la iglesia (y los interiores circundantes, como el lugar del alma). Su relevancia deviene del hecho de actuar como síntesis de la dialéctica del deseo por lo divino y por lo sensual, que en los diferentes niveles en los que se reproduce se resuelve hacia el lado del espacio abierto, el paisaje, lo sensorial y material. Sin embargo, los elementos contrarios (el interior, el *interieur*) a los que acabamos de enumerar no los rechaza Lizardi. Más bien al contrario, lo único con lo que discrepa Lizardi es con la mirada gnóstica, la de San Agustín y la del fraile, discrepa con el método de alcanzar la divinidad; no con el hecho de buscar la divinidad en sí. “Egamin” es tanto poema como tratado al respecto de la mirada entrenada de Lizardi, que identifica en lo sensorial, en la mirada lejana, en la mirada paisajística, la forma de alcanzar lo divino, sin sentir ningún remordimiento de tipo espiritual por su querencia hacia lo sensorial. Por lo que respecta a los estudios sobre el paisaje, “Egamin” es la teoría paisajística, la autopoética por la cual Lizardi reflexiona en torno a la mirada que permite ver el paisaje y que permite alcanzar lo divino a través del paisaje²⁹⁵. Bajo la sombra de “Egamin”, incluso los tempranos poemas como “Zelai Urdin” pueden ser leídos más allá de una afección romántica causada por el sublime matemático que acuñó Immanuel Kant y que se produce al enfrentarse el hombre a la inmensidad.

En una cumbre,
 Tras arribar sudoroso en busca de sombra, con el saludable beso del dócil viento
 Estoy sentado.
 Ante mis ojos
 Se aprecia la belleza!
 El poder de Dios!...
 Infinito y maravillosamente placentero prado de un azul uniforme. (1990, p.16)²⁹⁶

No es solo la afectación cristiana que identifica en el poder divino la inabarcable emoción que produce la inmensidad; se trata de la fe de Lizardi en el paisaje, en lo sensorial e incluso en el erotismo, como modo de alcanzar lo divino. Por si caben

²⁹⁵ Si bien manteniéndonos fieles al análisis paisajístico por el cual el paisaje es cultura y por lo tanto susceptible a los cambios en paradigmas estéticos e ideológicos, deberíamos decir aquí que no es que la divinidad se vea a través del paisaje sino que es Lizardi quien proyecta la divinidad tras el paisaje, del mismo modo que proyecta su idealización fáunica en los *locus amoenus*.

²⁹⁶ “Mendi goitxu batian,/ izerdiz itzalpe-billaka ibillitta gero, aize otzantzaren musu osasungarriya arpegiyan,/ exeritta nago./ Nere begi-aurrian/ daggerren edertasuna! Jainkuaren almena!.../ Mugageko zelai bare gelgarri urdin berdiña!” (1990, p.16).

dudas con respecto al paisaje como modo de alcanzar lo divino, baste decir que además de en forma de objeto representado, objeto de la mirada, también es espacio que ha de transitarse para alcanzar lo divino: el sujeto poético ha de arribar sudoroso a la cumbre en una reverberación del binomio paisaje y movimiento. Es la mirada lejana, y no la mirada hacia el interior que propone San Agustín, la que Lizardi identifica como una mirada hacia lo infinito. He aquí una última prueba del anti-utilitarismo de Lizardi, en poner al servicio de lo divino el placer sensorial de su mirada paisajística.

Terminaremos esta sección con un último apunte en lo tocante a la búsqueda de lo divino mediante el uso de la mirada paisajística. En *Simbolismo y Modernismo*, Ricardo Gullón cita a Machado para resumir de forma perfecta la obsesión moderna por la divinidad a la sombra de la secularización: “El alma del poeta/ se orienta hacia el misterio./ Sólo el poeta puede /mirar lo que está lejos/ dentro del alma, en turbio/y mago sol envuelto” (A. Machado, citado en Gullón, 1979, p.23). En la misma clave se expresa Lily Litvak en *Erotismo fin de siglos* al describir la paradoja juanramoniana del eros y la nostalgia religiosa: “Y es tal vez este autor quien nos lleva más directamente a la paradoja idealista del erotismo fin de siglo, en lo que éste tiene de búsqueda de lo absoluto, iniciada y resuelta en el hombre mismo y no en una divinidad externa”. Ciertamente es que al contrario que en la poesía de Juan Ramón Jiménez, la obra de Lizardi no presenta signos de arrepentimiento por la búsqueda del placer erótico, sensual o estético²⁹⁷. Al contrario, se asemeja más a la búsqueda de lo divino mediante lo sensorial en la representación paisajística. La posibilidad de ejercer una mirada que mire hacia lo lejano, hacia el misterio, (la mirada que menciona Machado) se revela en Lizardi como una realidad; y siguiendo con Litvak, no se trata de una mirada iniciada en Dios o como en el caso del fraile en “Egamin”, en la negación del mundo terrenal, sino iniciada en el hombre mismo, el poeta, que en su tránsito por el paisaje se orienta hacia lo absoluto y lo divino. Como dice Karlos Otegi, el deseo en Lizardi se proyecta hacia lo elevado y hacia la luz (1994, p.XXIV). No, por tanto, existe la problemática que Litvak achacó a Juan Ramón al decir que en su poesía había un conflicto entre los sentidos y el afán por el absoluto (1979, p.231), ya que Lizardi una ambos al dirigir

²⁹⁷ Dice Litvak sobre Juan Ramón: “El eros juanramoniano aparece marcado por una ambivalencia: todo amor físico representa una nostalgia religiosa, aunque la abstinencia le sumerja en un mundo estéril donde siempre reaparece el recuerdo tentador de la carne. De ahí que este poeta nocturno sea también adorador de la luz, del sol, de la vitalidad y del erotismo” (1979, p. 229).

su placer sensorial hacia la búsqueda de lo absoluto. Para ilustrar esta idea nos sirven los últimos versos, tal vez los versos más simbolistas escritos por Lizardi, en el poema “Ondar Gorri” que revelan no sólo la proyección divina sino la posibilidad de arribar a la inmortalidad cristiana mediante la observación y el tránsito del paisaje:

(Verano). Antes de ganar las cumbres divinas
(¡es tan hermosa la vida!) navegue yo en el
Dorado mar inquieto, y sea la sombra mi esbelta
Compañera.
(Otoño). Y en una mañana de principios de
Otoño, despierte yo en la plenitud divina. (1970, p.163)²⁹⁸

6.6.6. LA TRASCENDENCIA COMO ANALOGÍA DE LA SUPERACIÓN DE LAS LIMITACIONES EN EL LÍMITE.

No se nos puede olvidar la analogía al respecto del pensamiento de Ortega en relación a la superación de la limitación en los límites, tras leer los versos arriba citados de “Ondar Gorri”. Puesto que es ese despertar en plenitud divina en el paisaje y que llega después de transitar el paisaje lo que une trascendencia, la superación de la condición humana por el contacto con lo divino, con el elemento paisajístico. La pregunta que sigue sería ¿hasta qué punto el motivo de la ascensión, el deseo por los lugares elevados y la luz, y la idea de trascendencia y contacto con la divinidad que hay tras dichos motivos, son representantes de una superación de la limitación en el límite en tanto que son una escenificación a nivel de elevación poética-subjetiva?

Hemos definido anteriormente la dialéctica entre limitación y límite partiendo del trabajo de Domingo Hernández Sánchez quien lo explica así: “El juego establecido remite insistentemente a la misma dinámica: la afirmación de limitaciones y la superación del carácter restrictivo de esa limitación, al constituirse tal limitación como límite y permitir la superación de sí misma” (2000, p.29). Definimos limitación como aquellos componentes circunstanciales que determinan el carácter y el devenir histórico de una persona o un pueblo. El límite, por otro lado, aparece en el pensamiento de Ortega referido, en ocasiones, como horizonte, metáfora relevante.

²⁹⁸ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “(Uda). Yainko-muño-gañetara baño leen,/ (ederra baita bizia!)/ urrezko Itsaso bebilt urduria,/ Itzal dudala laguntzalle lerdin./ (Udazken). Ta udazken-antsarreko goiz batean/ esnatu nadi Yainkozko Betean!” (1970, p. 162).

Ocurre que como hemos expuesto en la sección correspondiente al pensamiento de Ortega, la dialéctica entre ambos conceptos se resuelve mediante la superación de las limitaciones en el límite. Esto es, si en la circunstancia estriba la condición que determina a la persona (y al paisaje), en esa misma circunstancia estriba la posibilidad de un horizonte, un límite, que permita la superación del condicionamiento del entorno para alcanzar una idea, el horizonte. Nótese que el planteamiento de Ortega puede utilizarse en primer lugar como ya haría el filósofo: plasmándolo en el paisaje, como ya hemos indicado en las secciones tituladas LA ESTÉTICA DE LA LIMITACIÓN Y LOS PAISAJES DE ORTEGA Y GASSET.

Hemos comenzado esta sección aludiendo al tránsito por el paisaje como paso previo a la trascendencia, los versos de “Ondar Gorri” así lo indican: ganar cumbres divinas, navegar y más tarde despertar en plenitud divina. No podemos sino aprovechar la posibilidad de establecer otro punto de encuentro entre la poética de Lizardi y el pensamiento de Ortega, expresado en sus primeros artículos. Dicen Caro Valverde y Gonzalez García²⁹⁹ al respecto del viaje iniciático en los primeros artículos de Ortega, que el viaje es el elemento para conquistar la propia identidad. Decimos esto, porque en la poesía de Lizardi, la evolución que constituye la trascendencia, el paso desde lo humano a lo divino, constituye en sí un acto de transición, que no sólo se plasma en un nivel conceptual sino que tiene un reflejo en lo espacial: dicha transición hombre-divinidad tiene un reflejo en el viaje a través del paisaje; es transición y es tránsito. Así, la elevación refleja en “Ondar Gorri” su carácter polisémico: alcanzar la divinidad y conquista de la cima de la montaña.

Por tanto, la respuesta a la pregunta formulada al comienzo de esta sección es afirmativa, la trascendencia en la poesía de Lizardi, en tanto que aparece representada mediante motivos de ascensión en el paisaje como por un proceso de tránsito en el paisaje guarda una estrecha relación con la estética de la limitación de Ortega y con la fijación del filósofo por plasmar dicha estética en el paisaje. Y esto es así debido a que en la poesía de Lizardi se superan las limitaciones de lo humano en el límite de lo

²⁹⁹ En su artículo “Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos de Ortega y Gasset” María Teresa Caro Valverde y María González dicen lo siguiente: “El medio iniciático para conquistar la propia identidad en relación con la circunstancia que muestra el paisaje y exige su remodelación es la experiencia del viaje” (2009, p.33).

divino siempre en el marco del paisaje, ese “despertar en plenitud divina” es fruto del viaje, del tránsito por el paisaje. Por último, no podemos olvidar que en un segundo nivel de correspondencia Lizardi también otorga al paisaje la capacidad de superar sus propias limitaciones en su contenido, otorgándole de un grado de autonomía más allá de ser simple reflejo del sentir del poeta y constituyéndolo como fuente de cambio, como ya hemos explicado en la sección EL PAISAJE: EL GRUPO METAHISTÓRICO, LA IDENTIDAD EN EL PAISAJE, cuando en los versos finales de “Asaba Zaarren Baratza” Lizardi otorga al paisaje, al huerto, el poder de mutar y revivir la naturaleza que contiene y el poder de ensanchar sus límites. De nuevo, la superación de las limitaciones en el límite ejecutada en el paisaje.

6.7. PARCIALMENTE IMAGINADO, PARCIALMENTE OBSERVADO.

Con respecto al descubrimiento de una naturaleza que se representa como femenina, conviene recordar el estudio de Raymond Williams sobre la literatura de la época georgiana en Reino Unido. En su *The Country and the City* (1973) Raymond Williams destaca una generación de escritores que, ante el proceso industrial que terminaría por hacer de la Inglaterra rural una economía subsidiaria, reforzaron en sus escritos ciertos prejuicios sobre bienestar y simplicidad de vida rural. Revertían, de este modo, la pérdida de relevancia de la economía rural mediante una representación idealizada (1973, p.248). Es necesario establecer que su análisis es intransferible en su totalidad a la literatura vasca y a su recorrido histórico; pero de ese análisis nos interesan dos ideas. Por un lado están los sentimientos sobre la tierra y la creación en la naturaleza, recurrentes en la representación del paisaje, que revela un imaginario en torno a relaciones sociales y deseo. Por otro lado, y aunque menos relevante para el análisis sobre la poética de Lizardi, Raymond Williams menciona una serie de descripciones y de compilación de textos folklóricos tras lo que prevalece una idea de naturaleza y mundo rural en desvanecimiento ante el empuje del mundo moderno (1973, p.249).

La primera hipótesis, aplicada como filtro al mensaje que constituye la poesía de Lizardi en el contexto histórico en el que se enraíza su visión estética e ideológica, resulta ciertamente provechosa. A continuación incluiré ciertas conclusiones relativas

al análisis de Williams sobre la literatura inglesa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX:

- a) La conexión entre lo rural y el imaginario sexual que en sí constituye un acto de dominación, si bien es posible argumentar que su dominación se desarrolla además en otro nivel cuando el imaginario se caracteriza como masculino y la tierra es femenina.
- b) La proyección hacia las figuras de la naturaleza que contrasta con la mecanización y las normas sociales que hacían de la vida en la ciudad algo opresivo. Así, lo que Williams menciona como “silent physicality” se revela como energía elemental frente a la frustración que supone la vida en la ciudad. El erotismo de la naturaleza no es una idea nueva, sin embargo, es novedosa su fusión en una estructura que sirve como contrapunto, en tanto que representa la vitalidad y la posibilidad de ‘oetium’. En su forma más intensa se materializó como un panteísmo social adaptado (“a socially adapted pantheism” como dice Williams (1973, p.252)) y en su forma más divergente como una reubicación o una vía de escape para el deseo sexual. En las palabras del propio Williams se trata de un imaginario ambiguo en el que, por ejemplo, arar era representativo del acto amoroso, siendo la ambigüedad y la parcialidad en la representación un mecanismo que reforzaba la intensidad mediante el secreto.
- c) Los locus-amoenus son los lugares intactos por la modernidad y nadie mejor para reconocer dicha verdad que aquellos que ya han sido tocados por la modernidad. Lo rural obtiene bajo la mirada del burgués de ciudad no sólo la obligación de servir como imagen de pasiones naturales, sino también de servir como plataforma reaccionaria contra la modernidad.
- d) Existe un patrón en la literatura inglesa del periodo georgiano, por la cual, y siempre siguiendo la opinión de Williams, la observación detallada e intensa de la vida rural deviene en una representación con solapamiento de ideas externas: los prejuicios sobre lo rural y pastoral filtrados a través de la tradición clásica (pero en ningún caso parecidas a la literatura clásica sobre el campo): faunos, Pan, centauros, presencia de una periodicidad atemporal

de las estaciones, etc. Del mismo modo, la reducción de la población rural a un estereotipo, mencionado en “a)”, no sólo revela la superposición de una fantasía intelectual sobre la observación auténtica de la vida rural, sino que en su fantasía representa una versión histórica que cancela la posibilidad de la historia.

- e) La crisis del campo británico no siempre se correspondía a la crisis cultural (la modernidad frente a la pureza rural) que imponía el intelectual que viajaba al campo; la crisis del campo británico tenía sus propias causas: posesión, arrendamiento, salarios, etc. Problemas que los escritores del periodo georgiano obviaron por ser proclives a relacionarse sólo con los de su clase.
- f) El problema de observar y exaltar a la población rural como atemporal elimina el carácter de desarrollo y aprendizaje de dicha población, derivando en una pérdida del status ‘humano’ para asumir el status ‘natural’. (1973, pp.250-261)

En palabras del propio Williams: “The underlying pattern is then clear. A critique of a whole dimension of modern life, and with it many necessary general questions, was expressed but also reduced to a convention, which took the form of a detailed versión of a part-imagined, part-observed rural England” (1973, p.256). Ya hemos dicho que todas las conclusiones de Williams sobre la literatura georgiana no son aplicables en su totalidad a la literatura de Lizardi, sin embargo, no pueden obviarse los valiosos elementos de análisis que su trabajo otorga y que provocan una serie de cuestiones pertinentes de cara a profundizar en las causas por las cuales Lizardi optó por una idealización del paisaje rural motivado por una afectación moderna.

Hasta ahora, gran parte de las dinámicas de representación del medio rural mencionadas por Williams están presentes en Lizardi. Mencionábamos al comienzo de esta sección la feminización de la naturaleza bajo el signo del erotismo, algo que hemos analizado de manera detallada en la sección sobre el *locus amoenus* y que tiene una presencia especialmente relevante en poemas como “Baso Itzal”, “Neskatz urdinyantzia” o “Sagar Lore”, en la representación del espacio bajo el signo femenino y en

la penetración del viajero, de género masculino, en el espacio de sombra, en el *locus amoenus*, como analogía del acto erótico.

Hacer frente a la frustración que supone la mecanización industrial mediante la huída a los lugares donde el “*octium*” es posible, o donde se puede reubicar el deseo sexual, son evidentes en Lizardi desde el momento en el que en poemas como “*Bultzi leiotik*” o “*Paris’ko txolarrea*” se nos describe la locura y el sinsentido de la sociedad mecanizada de la ciudad con estos versos: “Mas... No puedo ¡La vida hirviente del llano me arrastra! Adíos, montes, manzanos, tierras de labor.” (“*Bultzi-leiotik*”, 1970, p.94)³⁰⁰ y “Mirad, en cambio, al hombre. ¡Qué desmañado/ pájaro en su perpetuo afán de cosmopolitismo!” (“*Paris’ko txolarrea*”, 1970, p.102)³⁰¹, respectivamente. He ahí el motivo; la consecuencia, sin embargo, no es otra que la posibilidad de “*octium*”, placer carnal (erótico) y físico (esparcimiento y descanso) que el *locus amoenus* o los lugares de recogimiento representan en la poesía del autor zarauztarra.

Hay en este punto una contradicción que opera en un nivel conceptual, el modernismo que impregna la obra del autor es el caballo de batalla contra la modernidad. Domingo Ródenas de Moya cita a George Calinescu en su artículo “La modernidad estética” para hablar de la separación de la modernidad como momento histórico y representante del progreso científico y tecnológico y la modernidad como concepto estético.

En algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce un irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo– y la modernidad como un concepto estético. (Calinescu, citado en Domingo Ródenas Moya, 2007, p.57)

Lizardi, en ocasiones, como Juan Ramón antes, haría uso de lo que Calinescu describe como la modernidad estética para atacar la modernidad que representa el progreso científico, ya que como indica Ródenas Moya: “Se atribuye a la experiencia estética la capacidad para poner en cuestión la racionalidad en que se funda el discurso

³⁰⁰ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Bañan ezin/: beeko bear goriak/ narama... Agur,/ soro, sagar, mendiak!...” (1970, pp.94-95).

³⁰¹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nun-naitar izan-miñez,/ ostera, gizona/ bai txori baldarra!” (1970, p. 102).

hegemónico de la modernidad (...) si la experiencia estética es una manifestación de la razón moderna, también puede convertirse en el cuestionamiento, subversión o transgresión de esa misma razón, en su amenaza” (2007, p.58)³⁰². He ahí el punto coincidente con la “plataforma de reacción contra la modernidad” de la que nos habla Williams: la modernidad estética que transforma el espacio rural a su gusto para utilizarlo en contra de la razón moderna. Pero esta ambigüedad no sólo afectó a Lizardi, como ya ha demostrado Lily Litvak en *Erotismo fin de siglo* (1979), donde se detalla que hay un deseo de buscar refugio de la sociedad de burguesa pero el poeta está tan contaminado por ella que incluso el refugio sería transformado de acuerdo a los canones estéticos de la modernidad.

En el caso de Lizardi, cabe de nuevo la comparación con el Ortega de “La pedagogía del paisaje”, en concreto con el siguiente pasaje:

Este paisaje, en cambio, me hace descubrir una porción de mi mismo más compacta y nervuda, menos fugitiva y de azar. Llévame a una ciudad, ponme entre dos hileras de casas, rodéame de hombres que van y vienen con relojes en los bolsillos, de hombres a quienes interesan los minutos: entonces yo me siento desaparecer del mundo personal, creería que yo he muerto, que he pasado ya, que soy “nadie”. Más este paisaje me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un “celtíbero”. (1966g, p.54)

Ante las hileras de casas y los hombres, en perpetuo afán de trabajo, como diría Lizardi, Ortega antepone los montes azules y la conexión histórica que le proporciona la presunta autenticidad del contacto con el paisaje. He aquí la plataforma contra la modernidad, que menciona Williams, de la cual obviaremos la función reaccionaria que le atribuye el autor inglés, para concentrarnos en el valor regenerador que Ortega hizo del paisaje y en el valor de símbolo para el renacer vasco que Lizardi hizo del paisaje rural vasco.

³⁰² Continúa: “La relación entre ambas ha sido de una manifiesta hostilidad (...) por un lado, la experiencia estética aparece como un tipo singular de acontecimiento que da lugar a un discurso autónomo respecto a los otros discursos constituyentes de la razón moderna; por otro lado, se atribuye a la experiencia estética la capacidad para poner en cuestión la racionalidad en que se funda el discurso hegemónico de la modernidad. En otros términos, si la experiencia estética es una manifestación de la razón moderna, también puede convertirse en el cuestionamiento, subversión o transgresión de esa misma razón, en su amenaza.” (2007, p.58).

Siguiendo la crítica a la razón moderna que articula el paisaje rural, en la poesía de Lizardi hay un deseo sexual proyectado a los espacios de naturaleza y el mecanismo por el que opera la representación de la naturaleza es el de la erótica revelación de secretos; nunca la razón ni la observación detallada que permite el descubrimiento de las dinámicas, estructuras o fenómenos que subyacen bajo su representación. Así, más que un paisaje rural observado, nos encontramos un paisaje imaginado: poblado por un imaginario mitológico en “Baso Itzal”, “Neskatx urdin-yantzia” o “Sagar Lore”. Esto es, la superposición de una fantasía intelectual sobre la observación auténtica de la vida rural que menciona Williams y que en última instancia deviene en una representación que niega no sólo las dinámicas del paisaje rural sino su historia. En la poesía de Lizardi, la temporalización de la vida en estaciones o la negación de la historia al sujeto rural (lo que hace Lizardi cuando enmarca al campesino en el cuadro que es su ventana del tren en “Bultzi-leiotik”, lo que hace al negarle la velocidad) no suponen una negación total de la historia del espacio rural. Ni siquiera lo supone el hecho de que Lizardi imbuya al campesino de una fortaleza que por sobrenatural podría interpretarse como perenne (“Labrador, parecido a un Gigante erguido sobre la heredad: ¡dichoso tú!”), (1970, p.95)³⁰³).

Lizardi, al proyectar su estética y sus esquemas ideológico-culturales en la representación del paisaje rural, niega al campesino una historia porque superpone él su proyecto de historia, donde el futuro juega un papel importante bajo la asunción de la crítica de Ortega a Hegel. Prioriza, por tanto, su crítica a la modernidad, su actitud vitalista, la posibilidad de un futuro en la historia que él interpreta desde la posición de activista cultural y político antes que una comprensión profunda y verdadera de los fenómenos y dinámicas que operan en el paisaje rural vasco del periodo anterior a la Guerra Civil.

Podemos asumir que el paisaje de Lizardi es como dice Williams “parcialmente imaginado, parcialmente observado”. Karlos Otegi, en su introducción a la edición de los poemas del autor afirma que Lizardi, movido por un deseo de contemplar la belleza transforma lo natural, lo observado, y al contemplar lo observado lo desea aún más

³⁰³ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: ““Nekazari,/ gizandi bat iduri/ soroan zut:/ beyondeizula zuri! (1970, p. 94)).

(1994, p.XXIV)³⁰⁴. Si es así, si la representación es fruto de la observación pero mayormente de la imaginación, es preciso que nos hagamos la siguiente pregunta: ¿Qué lugar ocupa Lizardi y cuáles la distancia que separa al artista del paisaje y de los elementos que pueblan el paisaje que él representa³⁰⁵? Para formular la respuesta a esta cuestión es necesario volver a la biografía del autor guipuzcoano e indagar en el papel que jugaba él en la economía y la cultura (en este caso hablamos de cultura en sentido antropológico) que moldeó y transformaba aquel paisaje vasco de la década de los 30. Sabemos, por su biografía que habiendo estudiado Derecho se empleo en Tolosa como gerente en una fábrica. Sabemos también que no era dueño de caserío o granja. Sin embargo, por mucho que fuese un pueblo importante de la región, Tolosa estaba, durante la primera mitad del siglo, aún muy unida e inseparablemente cerca del medio y la economía rural –por muy subsidiarias que estas fuesen. Sabemos también que Lizardi acostumbraba a hacer excursiones por el monte y su poesía presenta grandes dosis de añoranza del medio rural y de la naturaleza. No es cuestión baladí acertar a ver la distancia de separación entre el poeta y el paisaje. De nuevo, Williams al hablar sobre Tomas Hardy se plantea un problema que bien podría ser aplicada a la obra del autor: la educación, en sus palabras, del mismo modo que sirve como elemento que permite escalar en el ascensor social sirve como elemento separador:

But with the offer (of education)(...) comes another idea, that the world of everyday work and of ordinary families is inferior, distant; that now we know this world of the mind we can have no respect –and of course no affection– for that other and still familiar world. If we retain affection, Christmister has a name for it: nostalgia. If we retain respect, Christmister has another name: politics or the even more dreaded sociology. (1973, p.198)³⁰⁶

³⁰⁴ “Lizardirengan edertasun desira gartsua aurkitzen dugu: honen eraginez, errealitatea, izadia bereziki, behatzean antzaldatu egiten du, eta antzaldatua kontenplatzean, “Neskatx urdin-yantzia” poeman ikus daitekeenez, oraindik irrika handiagoz desiratzen du” (1994, p. XXIV).

³⁰⁵ Relacionado con la idea de que la visión del poeta no es la misma, debido a función de la mirada del poeta, sí, pero también debido a la distancia respecto a la naturaleza representada, dice Martínez de Pisón sobre Machado lo siguiente: “quien prefiere lo vivo a lo pintado/ es el hombre que piensa, canta o sueña”. Pero en ella también se explica la diferente actitud del poeta ante el campo (contemplativa), que “admira y calla, de la del sabio (observadora y reflexiva), que mira y pinosa; o la del “carbonero” (práctica), que “busca las moras y las setas”.

³⁰⁶ “Pero asociada a la oferta (de la educación) (...) viene otra idea, que el mundo del trabajo diario y las familias ordinarias es inferior, distante; que ahora que conocemos el mundo intelectual no podemos guardar ningún respeto – ni, por supuesto, afecto – por aquel otro pero aún familiar mundo. Si no retenemos ningún afecto, Christmister tendría otro nombre: política o la aún más temida sociología” (1973, p.198).

Del mismo modo podríamos hablar de la modernidad, que dotando al poeta de una estética, también le dota de una afectación moderna por la cual su relación con la ciudad y el campo son transformados de manera irremediable. Lizardi no profesa la sociología que menciona Williams, si bien la poesía de Lizardi, tenía fines programáticos muy cercanos al proyecto nacionalista de Aitzol. Es más, poemas como “Euzko Mendiya” dejan a las claras su forma de hacer política con el paisaje. Pero la nostalgia es evidente en su poesía; la nostalgia tanto del gerente de una industria que añora una vida más simple como la del observador de la vida idílica que, en las ocasiones que no está proyectando esquemas intelectuales como la inclusión de hadas y sacerdotisas en el paisaje (“Baso itzal”), deja entrever su distancia e ignorancia hacia las formas del trabajo y vida rural, por ejemplo en el poema “Zelai Urdin”.

Asociado a la nostalgia por el medio rural surge una serie de elementos secundarios: la solidaridad social respecto a quien no ha recorrido el viaje que de la mano de la educación transita hacia el trabajo no manual, o la distancia camuflada bajo un gesto bucólico o romántico que hace del trabajador rural un elemento de su paisaje en “Bultzi-leiotik”. Este gesto es lo que delata el desconocimiento de Lizardi respecto de la realidad socio-económica del medio rural al mismo tiempo que revela que dicha realidad no podría haber sido representada, por su complejidad, en un marco bucólico o pintoresco como el que propone Lizardi. Hemos citado con anterioridad pruebas de esa solidaridad al respecto del campesino en Lizardi, que desafortunadamente no está desprovista de cierta carga elitista, nos referimos a su artículo “Baserritarrentzat” (Para los campesinos) publicado en 1928 en la revista *Argia*:

Mirad; los urbanitas estamos acostumbrados a leer muchos papeles (no siempre los más adecuados). De esas lecturas, incluso los que somos más cabezotas, hemos aprendido muchas cosas.

Vosotros, sin embargo, en general, no estáis acostumbrados a leer...

De esa falta de costumbre de leer proviene, en la mayoría de ocasiones, vuestra ignorancia, esa ignorancia que tan dañina es. Por tanto, hay algo más oportuno que nosotros, de vez en cuando, os ofrezcamos a vosotros la esencia de lo leído, y vosotros,

por vuestra cuenta, y progresivamente, hagáis vuestra la intención de leer? (1987, pp.75-76)³⁰⁷

Desde la diferencia que Lizardi subraya entre campesino y urbanita y siguiendo el esquema de Williams, someteríamos el análisis de “Bultzi leiotik”, e incluso del poema “Zelai urdin”, a un nuevo prisma: el de la clase social. De nuevo, volvemos a la carga de significado que hay en el acto simbólico de enmarcar al campesino en la ventana del tren (o a ofrecerle las migas del conocimiento desde una tribuna en el semanario *Argia*). El llanto bucólico que profiere la voz poética en “Bultzi-leiotik” cuando declara “Mas... No puedo ¡La vida hirviente del llano me arrastra!” (1970, p.94)³⁰⁸ deja entrever el ansia por la fantasía de una vida rural tan sencilla como imaginada y el agujoneo de la modernidad que la motiva, pero no es capaz de salvar la distancia que lo separa del campesino. Decimos que no es capaz porque la distancia no sólo atañe a la física, distancia tren-campo, diferencia entre objeto en movimiento y objeto estático, sino que divide la clase media educada del trabajador rural y a su vez revela otra división que opera en la mecánica de la representación: el abismo que separa lo observado de lo imaginado. Y este es el giro cruel en un poema que se pretende nostálgico y bucólico: al incrustar al campesino en el cuadro, al imponerle el poeta su proyecto histórico, al negarle el movimiento propio de la modernidad, lo encierra en su imaginario particular de idealización del mundo rural. Parcialmente observado, parcialmente imaginado, pues, porque el marco de la ventana del tren permite observar pero su marco limita el campo de visión y lo que Lizardi no ve, imaginará.

Queda un último nivel de distancia que se consigue mediante la yuxtaposición de elementos de modernidad e industrialización con el medio rural. La imagen de las fuerzas modernizadoras también están presentes en Lizardi, en el que es uno de sus poemas más famosos “Bultzi-leiotik” (A través de la ventana del tren) que ya en el

³⁰⁷ “-Ara; kaletarrok paperik asko (tae z beti egokiak) irakurtzen oituak gaude. Irakurritze ortatik, buruandi-xamarrak geranok ere ainbeste gauza jakingarri ikasi izaten dizkizutegu. Zuek, berriz, irakurtzen (leetzen) oitugabeak zerate, geienen. (...) Ez irakurtze artatik dator askotan zuen ez jakitea, ain kaltegarria dezuten ez-jakite hori. Beraz, bai-ote diteke gauz bidezkoagorik guk zuei, aldiro-aldiro, irakurri degunaren mamiak eskeñi, ta zuek, zeuen aldetik, gero ta geiago, gero ta obeto irakurtzekoasmo bizia artzea baño? (1987, pp.75-76).

³⁰⁸ “Mas... No puedo ¡La vida hirviente del llano me arrastra!/ Adios, montes, manzanos, tierras de labor.” (“Bultzi-leiotik” 1970, p. 95). Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Bañan ezin:/ beeko bear goriak/ narama... Agur,/ soro, sagar, mendiak!...” (1970, p. 94).

título específica, más allá de nostalgia o crítica, la posición desde la que habla la voz poética: en la modernidad y el asiento de tren.

Queda pendiente para un análisis posterior la segunda idea que mencionaba al principio de esta sección, aquella que expresa la preocupación por la compilación de textos orales, folklore o costumbres del mundo rural. Señalamos la importancia que supuso tanto para Lizardi, como para el ideólogo del renacer vasco, Aitzol, dicha compilación y la inclusión de la cultura popular en la nueva poesía escrita en euskera como punto programático de su proyecto cultural y nacional. Recordemos que el debate sobre el estilo y la tensión entre el binomio elevado-popular en la poesía (iniciado por Aitzol) en este caso, sirve sólo como mero preliminar ante lo que constituye el quid de la cuestión: la distancia entre la práctica poética de los autores del renacer vasco y los lectores. A modo de inciso, en términos de representación del paisaje, esa distancia tomaría la forma de separación entre el que mira y representa el paisaje y aquel que forma parte del paisaje. Pero volviendo a lo que nos ocupa, Aitzol, Lizardi y el grupo Euskaltzaleak son los agentes en una transformación cultural a la sombra de una transformación política en desarrollo que se materializa en la época posterior a la Dictadura de Primo de Rivera y la Autonomía Vasca.

7. CONCLUSIONES.

7.1.EL PAISAJE EN LA LITERATURA VASCA EN CONTEXTO.

Esta sección se plantea en relación a los objetivos 1, 2, y 3a y 3b, detallados en la METODOLOGÍA de esta investigación. En cuanto al primer objetivo, definir el paisaje como una construcción cultural, en el capítulo MARCO TEÓRICO: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL PAISAJE hemos realizado una aproximación desde la estética, al tiempo que atendíamos a las lecturas desde la filosofía o la geografía. Así, hemos optado por una definición que enmarca el paisaje como fruto de la cultura, de acuerdo a las disciplinas utilizadas en el marco teórico. El capítulo que relata la genealogía del paisaje en Europa, EL PAISAJE, UN ACERCAMIENTO, ha cumplido la función de establecer un marco histórico, una herramienta necesaria, para el entendimiento de las representaciones del paisaje en los autores del corpus. Consideramos que este capítulo responde a las demandas detalladas en el objetivo número dos, que se refiere a la necesidad de realizar una genealogía del paisaje en Europa.

Los capítulos que se ocupan de las representaciones del paisaje de los autores del corpus han apuntado los objetivos 3a y 3b, esto es, la investigación de las representaciones del paisaje en Domingo Aguirre y Lizardi en relación a los modelos preexistentes de representación del paisaje y en relación a las implicaciones estéticas y culturales de cada autor. En cuanto a Domingo Aguirre, hemos investigado la lectura de su obra en relación con los antecedentes en la representación del paisaje vasco, el análisis de la identidad territorial y la naturalización de su ideología tradicionalista-foralista en su paisaje, así como el análisis de su mirada religiosa. Todo ello prueba la posibilidad de unir los paisajes de Domingo Aguirre con modelos de representación presentes en la cultura Europea. También se ha demostrado que los paisajes de Aguirre contienen una serie de capas de significado que han de ser leídas atendiendo a las diversas teorías sobre el paisaje –que van desde la estética a la geografía. No podemos obviar las coincidencias en la representación, y sobre todo, la posibilidad de leer el paisaje que describe Domingo Aguirre desde los estudios de la representación de lo rural en la literatura inglesa por parte de Williams (1973) y desde el análisis del arte pintoresco inglés del siglo XIX por parte de Bermingham (1987). El capítulo que

examina el paisaje de Lizardi también ha pretendido probar que los paisajes de Lizardi responden a modelos que pueden encontrarse en la historia del arte y la literatura en Europa, un ejemplo podría ser el *locus amoenus*. Pero tampoco podemos olvidar que a lo largo del análisis que hemos realizado de la poesía de Lizardi hemos tratado de revelar las coincidencias con la estética del modernismo, o la posibilidad de una lectura comparada entre la obra de Lizardi y Juan Ramón Jiménez. Con todo, el capítulo sobre Lizardi plantea, principalmente, la posibilidad de leer su obra desde el pensamiento de Ortega, bien en lo que toca a su fenomenología y crítica a Hegel, bien en lo relacionado con su estética.

Consideramos probadas las hipótesis 1 y 2. La primera de las dos planteaba la posibilidad de una lectura del paisaje de Domingo Aguirre y Lizardi en relación con una historia de las representaciones del paisaje, con un desarrollo de la idea y de la forma de mirarlo. La segunda, se refería al análisis de los paisajes de cada autor en relación a su periodo estético e histórico particular, revelando las posibilidades de interpretar los paisajes de Domingo Aguirre desde el tradicionalismo y el regionalismo y los de Lizardi desde la estética de la modernidad. Ahora nos disponemos a tratar de responder a los objetivos e hipótesis restantes en la siguiente sección.

7.2.EL PAISAJE DE DOMINGO AGUIRRE Y EL PAISAJE DE LIZARDI: UNA COMPARACIÓN.

Ahora nos disponemos a exponer las consideraciones finales sobre el estudio de la representación del paisaje en Domingo Aguirre y en Lizardi. Vertebraremos estas conclusiones mediante una serie de preguntas que presentamos como forma de resumir los pilares del análisis de este capítulo. Las respuestas a las cuestiones serán contextualizadas en el estudio diacrónico de la representación del paisaje en la literatura vasca que esta tesis doctoral ha pretendido llevar a cabo. Así, las consideraciones finales sobre cómo describen los autores el paisaje, cómo lo observan, qué pretenden decir con su paisaje y de qué modo innovan en su forma de representarlo, serán comparadas entre sí. Debido a la naturaleza de este estudio del

paisaje de Lizardi y a la cuestión a la que se refiere Jon Kortazar³⁰⁹, que hemos citado en la introducción y que motiva una lectura de Lizardi desde Ortega, contextualizaremos las respuestas con el pensamiento de Ortega como telón de fondo, haremos así referencia a su estética de la limitación, su crítica a la historia de Hegel y a su estética del paisaje.

Así, las páginas que siguen responden, en su conjunto, a la demanda del objetivo 3.d., relacionado con la comparación de los modelos de paisaje de Domingo Aguirre y Lizardi al mismo tiempo que prueba la hipótesis número 4, relativa al reflejo de la evolución estética en los modelos de paisaje desde Domingo Aguirre a Lizardi. El objetivo es que la comparación entre las representaciones del paisaje de ambos autores ocupe el espacio central de cada sección del capítulo. Para ello hemos detallado una serie de preguntas relacionadas con los objetivos e hipótesis presentadas en la METODOLOGÍA.

- a. ¿Cuál es el modelo de representación *in situ* del paisaje de Xabier de Lizardi y qué avance supone su modelo respecto al anterior de Domingo Aguirre?
- b. ¿Cómo refleja Xabier Lizardi la realidad de su tiempo en sus paisajes?
- c. ¿Cómo es la mirada paisajera de Xabier de Lizardi y en qué se diferencia del modelo anterior de Domingo Aguirre? Nótese que no nos referimos a lo representado sino al modo de representar, a cómo está condicionada su mirada.
- d. ¿Dónde se sitúa Lizardi como observador del paisaje? Aclaremos que esta cuestión no sólo se refiere al lugar físico desde el que el observador mira el paisaje, sino que también tiene un significado histórico en tanto que el “dónde” de la pregunta también hace referencia a la posición que Lizardi ocupa en un eje temporal. Es también un cuándo y en un plano general: “en el momento histórico que vive Lizardi ¿hacia dónde se dirige con sus representaciones del paisaje?”.
- e. Como continuación a la pregunta anterior, la siguiente se plantea también en el plano en el que la representación del paisaje tiene que ver con un eje temporal: ¿en el momento histórico que vive qué proyecto nacional subyace

³⁰⁹ “Lo que aún no se ha señalado con justicia es el acercamiento de esa fórmula: En el corazón y en los ojos, *bihotz-begietan*, - que resulta ser una traducción de un verso de Leopardi – al objetivismo de Ortega y a la adscripción de este sistema a la poesía del primer Juan Ramón” (Kortazar, 1990, p.68)

bajo su representación del paisaje y en qué medida supone un avance respecto al proyecto regional de Domingo Aguirre? Mediante la respuesta a esta pregunta pretendemos atender al objetivo 3.c. relativo al análisis de la representación del paisaje en conjunción con los discursos nacionalistas. Creemos que la respuesta a esta cuestión encierra, en conjunción con el trabajo realizado en cada capítulo, una ratificación de la hipótesis número 3, que sitúa las representaciones del paisaje de Domingo Aguirre en una fase proto-nacionalista y folclórica y la de Lizardi en una fase hegemónica del nacionalismo.

- f. Por último, y también en lógica diacrónica, en el contexto de la historia de la literatura vasca: ¿qué lectura se puede hacer de la comparación de la evolución de los modelos de paisajes desde la prosa de Domingo Aguirre a la poesía de Lizardi?

Para acabar, una aclaración. Pretendemos responder a estas preguntas partiendo de una de las hipótesis más fundamentales que esta tesis doctoral asume: el paisaje es una sinécdoque del territorio. El paisaje, y sobre todo los paisajes nacionales, como imagen limitada del territorio, pretenden representar una idealización del territorio, un modelo de representación con el que la nación puede identificarse, como lo afirma Anne Marie Thiesse (2010). Pretendemos llevar esta lógica al terreno de la obra de Domingo Aguirre y Lizardi y seleccionar una serie de imágenes simbólicas que sirvan como representantes, en lógica de sinécdoque, de su modelo de representación del paisaje. Responderemos a las preguntas mencionadas anteriormente sirviéndonos de la comparación entre imágenes muy particulares de la obra de dichos escritores.

Las respuestas a las preguntas se encuentran divididas en varias secciones. El capítulo, DOMINGO AGUIRRE Y LIZARDI: DOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN *IN SITU* responde a las preguntas “a” y “b”. MIRADA UTILITARIA, MIRADA DE DELEITACIÓN ESTÉTICA responde a la pregunta “c”. PAISAJE DETENIDO, PAISAJE EN MOVIMIENTO responde a las preguntas “d” y “e” –y en menor medida a la “c”. DOS MODELOS DE JARDINES. EL JARDÍN COMO SINÉCDOQUE responde a la pregunta “f”.

7.3. DOMINGO AGUIRRE Y LIZARDI: DOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN *IN SITU*.

Del mismo modo que Domingo Aguirre define el paisaje vasco por medio de su identidad territorial, y la creación de arquetipos de paisajes rurales, estableciendo unos límites que reproducen un pensamiento maniqueo aplicado al paisaje industrial y rural, Lizardi otorga al paisaje vasco una posibilidad de futuro. Se ha mencionado anteriormente que la estrategia de atrincheramiento de Domingo Aguirre responde únicamente a una negación del presente, a no encarar el problema de la modernidad y a la industrialización vasca, y la consiguiente pérdida de peso del euskera y la identidad vasca en el territorio vasco, representados tanto por su atrincheramiento como por la carga simbólica que contiene que una de las protagonistas en la última de sus novelas (*Garoa*, 1907-1912) decida ingresar en un monasterio de clausura. Sus novelas, desde *Auñemendiko Lorea* a *Garoa*, marcan una progresión que concluye con la imposibilidad de la identidad vasca de reproducirse fuera de su territorio y de vivir en un territorio que no represente la edad dorada del fuerismo vasco. Su solución es el atrincheramiento (Gartzia, 1990, p.220) o la vuelta a la edad dorada³¹⁰. La literatura de Aguirre es una literatura que niega una posibilidad de futuro a la identidad vasca al denunciar el peligro que corre la identidad vasca, el euskera y el modo de vida ligado al paisaje rural vasco (debido a la relación exclusiva y excluyente que otorga al binomio compuesto por dicha identidad y el paisaje rural).

Lizardi, deudor de la estética de la modernidad, reviste al paisaje de ciertos esquemas poéticos por medio del erotismo y de la vuelta a la naturaleza que no tienen que ver con la realidad del paisaje rural vasco. En sus poemas, la naturaleza y el paisaje rural son el *locus amoenus* que permite al erotismo operar por medio de símbolos para solucionar la angustia por la muerte de Dios y la secularización de la sociedad en la inmortalidad a la que se accede por la vía del erotismo. Pero, como afirman Kirmen Uribe y Jon Elordi, su erotismo no es juanramoniano que deriva en pesimismo y en el alejamiento respecto a Dios (1995, p.61). Existen razones para que

³¹⁰ Esto afirma Sebastián Gartzia sobre Domingo Aguirre, porque identifica la colaboración entre el campesinado vasco como uno de los elementos que forman parte del anhelo de Domingo Aguirre de volver a una edad dorada, anhelo que, por supuesto, proyecta sobre el paisaje. También afirma que para Domingo Aguirre la historia se entiende no como proceso dialéctico desde un paraíso originario a uno utópico, sino como esfuerzo por preservar el paraíso inicial inalterado (1993, p.220).

los paisajes que en la poesía de Lizardi son representados en clave erótica o como fuente de deleite erótico no deriven en la angustia por la muerte o el alejamiento respecto a Dios, y esa razón es la posibilidad de un futuro de la identidad vasca y el pensamiento nacionalista vasco. Pero, para ello, Lizardi ha recorrido el viaje que realizó Domingo Aguirre pero a la inversa. Sus paisajes son eróticos e irreales en su mayoría. Cuando Lizardi observa cómo opera el trabajador rural lo hace desde la distancia y admitiendo su desconocimiento, dejando claro que su vida en la urbe y su trabajo en la industria guipuzcoana lo han alejado irremediabilmente, lo que a su vez activa en él un mecanismo de nostalgia para con la edad dorada de la naturaleza. Mediante esta nostalgia Lizardi idealizará la naturaleza y el paisaje e inscribirá la representación del paisaje en un subtexto idealista, que se enmarca en el contexto del impulso cultural vasco asociado al auge político del Partido Nacionalista Vasco en el periodo de la Segunda República –que culminará con el control del Gobierno Vasco–.

La aproximación a Lizardi mediante la estética de la limitación y el pensamiento paisajístico de Ortega y Gasset nos ha permitido demostrar que existe una superación de las limitaciones, de las circunstancias. Un paisaje que el poeta no siempre somete a la visión del sujeto poético sino que otorga cierta autonomía en su evolución –como ocurre en los versos finales de “Asaba Zaarren Baratza” o en la descripción del tiempo cíclico de las estaciones en “Urte-giroak ene begian”. Asimismo, la crítica a la historia de Hegel por parte de Ortega, la importancia de liberar la historia del determinismo del espíritu y pensarlo en la posibilidad de un futuro, permite leer los paisajes de Lizardi e interpretar la evolución en el paisaje ligado al contexto histórico del renacer vasco y con una apertura a la idea (y posibilidad) de futuro.

Existen dos paradojas en la evolución de la representación del paisaje vasco. La primera y más obvia es aquella que hace referencia a la posibilidad que estos autores otorgan a la supervivencia de la identidad vasca en el entorno rural vasco. Es ciertamente curioso que Domingo Aguirre, el autor más comprometido con la vida rural y la preservación de un orden fuerista patriarcal y la economía de minifundios que deriva de la misma, sea aquel que articulando una denuncia ante el peligro que corre esa identidad, acabe por claudicar y reconocer que no hay solución más allá de resistir ante el inevitable peso de la modernidad y la aún más inevitable desaparición

que él teme para la identidad vasca. Al contrario, Lizardi, por medio de los mecanismos que operan en el *interieur* burgués de su vida de poeta de la modernidad, desde la mesa de un gerente de fábrica en Tolosa, representa la naturaleza y el paisaje vasco utilizando el erotismo y la eternidad en tanto el que accede y experimenta la trascendencia en el paisaje y admite el tiempo cíclico natural en constante rejuvenecimiento. En definitiva, haciendo del paisaje la fuente de la que beberá el renacer vasco y que permitirá la superación de un periodo cultural, político y lingüísticamente difícil para la identidad vasca. Dicho de otro modo, la lejanía física y cognitiva respecto al paisaje vasco otorga a Lizardi un relativismo que posibilita una visión significativamente menos pesimista que la de Domingo Aguirre. El impulso del momento cultural y político es una razón de peso para concluir que Lizardi dota, en su idealismo, de un futuro al paisaje vasco al desposeerlo de su realidad y convertirlo en símbolo y fuente de rejuvenecimiento de la identidad vasca. Por tanto, de manera explícita, Lizardi parece decirnos que el paisaje rural pervivirá a modo de símbolo en una representación idealista y siendo el depositario del espíritu de la identidad vasca, debido a que dicho paisaje es depositario de una posibilidad de futuro.

La segunda paradoja es aquella en la que el estilo realista, en la literatura de estos autores, afecta a la artealización *in situ*³¹¹ del territorio vasco en paisaje. Como se ha mencionado, varios autores destacan la profunda transformación del paisaje rural en España durante la segunda mitad del siglo XIX, tanto por el peso de la industria naviera como, por la mala gestión de los terrenos comunales, o porque en muchos casos la gestión y la explotación de los bosques fueron botín de guerra durante la Segunda Guerra Carlista (Michel y Gil (2013) o Juaristi (1986)). De ahí que la siguiente pregunta sea necesaria: ¿Qué grado de transformación pretendían los autores que estudiamos en su artealización del espacio geográfico en el paisaje? ¿En qué grado es relevante el realismo en la obra de los autores?

Si aceptamos que el paisaje vasco vivió durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX una profunda transformación, debemos analizar con distancia crítica los paisajes y las realidades que pinta Domingo Aguirre en sus novelas regionalistas, puesto que, la primera pista la revela el mismo autor: el retroceso de los

³¹¹ Alain Roger, distingue dos tipos de artealizaciones del paisaje: "*in situ*", una modificación directa en el objeto artístico o en su representación, e "*in visu*", la creación de modelos autónomos a partir de las representaciones (2013, p.14).

paisajes rurales y la posible desaparición como motores de sus novelas. Sin embargo, hay suficientes elementos ideológicos y demasiados arquetipos regionalistas operando en las novelas de Aguirre para que dichos retratos puedan ser tomados como una fiel imagen del campo vasco. Sebastián Gartzia, experto en la obra de Aguirre describe así su obra: “Como autor costumbrista, Domingo Aguirre no ha logrado (...) ni siquiera en sus cuadros de costumbres, transmitir los tipos de arrantzales o baserritarras vascos de su época” (1993, p.203). Lo mismo podría decirse del paisaje de Aguirre, sus verdes montes no eran tales al principio del siglo XX. Con Lizardi defendemos que si bien sus paisajes no son de ningún modo realistas el autor nunca lo pretendió. Lizardi sufre el mismo problema del que adolece Domingo Aguirre en tanto que la estética de la que es deudora su obra, regionalismo en el caso de Domingo Aguirre, modernidad en el caso de Lizardi, transforma mediante la representación la realidad del paisaje vasco. De nuevo, recordemos que Lizardi en ningún momento pretendió reflejar con realismo el paisaje vasco, si bien sus paisajes son instrumentales en tanto que son fuente y símbolo del renacer para la sociedad vasca. Los paisajes de Lizardi no son realistas, simplemente responden a su *interieur* burgués con fidelidad; del mismo modo que el idealismo con el que impregna sus paisajes de ensueño ilumina al ideal nacionalista de su contexto cultural y político.

7.4. MIRADA UTILITARIA, MIRADA DE DELEITACIÓN ESTÉTICA.

Como nota final en lo que respecta a la comparación de la representación paisajística entre los dos autores creemos conveniente recordar la última escena de *Garoa* de Domingo Aguirre, donde Malen, uno de los personajes principales, se profesa monja de clausura. Se celebra su casamiento con Dios y su familia la acompaña hacia el convento. Se procede de un espacio abierto, del pueblo y el caserío –o al menos todo lo abierto que puede ser un espacio en la edad de oro fuerista diseñada por Domingo Aguirre –a un espacio cerrado, de clausura, en lo que Sebastián Gartzia describió como la metáfora perfecta del proceso del encerramiento a lo largo de la obra de Domingo Aguirre (1993, p.201)–. Sumemos a esto el tipo de mirada que lleva ejerciendo el novelista a la hora de representar el espacio y el paisaje: rechazo a lo foráneo y condena a aquel que ose mirar más allá de su *Euskalerrri* (el término

utilizado por Domingo Aguirre) idealizada. Incluso podríamos leer la escena arriba mencionada en clave paisajística y en clave de mirada paisajera: Domingo Aguirre no sólo confina al personaje sino que como consecuencia limita su mirada a los muros del convento. En el otro extremo de la tradición paisajística encontramos a Lizardi y su poema “Egamin” donde se ejerce una disputa entre quedarse en la iglesia y cultivar el espíritu o salir afuera a gozar de los placeres sensoriales. Esa duda tiene un reflejo en el nivel de la mirada, así la de raíz gnóstica, que rechaza el mundo material es representada por un fraile que rechaza el mundo exterior. Para cuando Lizardi resuelve estas dudas decidiendo salir de la iglesia y aceptando lo sensorial como camino para alcanzar la divinidad –como ya venía haciendo en su poesía (“Ante mis ojos/ se aprecia la belleza! el poder de Dios!.../ infinito y maravillosamente placentero prado de un azul uniforme” (“Zelaiurdin”, 1990, p.16)³¹²)– también ha resuelto la dialéctica entre la mirada gnóstica, la que decide mirar hacia dentro como San Agustín, y la mirada paisajística, aquella que se fija en lo lejano en busca del placer estético y mediante la que Lizardi plantea un camino para alcanzar la divinidad. Lizardi ofrece un recorrido diametralmente opuesto al que defendía Domingo Aguirre con el ingreso en el convento de clausura, como síntesis simbólica de su obra en lo relativo al paisaje, y además también lo supera en el apartado que afecta al tipo de mirada con el que se representa el paisaje, especialmente cuando contrasta la mirada gnóstica y la mirada moderna y sensual y se decanta por la segunda. Lizardi, de modo simbólico, libera la mirada paisajera en la literatura vasca del encierro al que Domingo Aguirre la sometió.

En lo que respecta a la instrumentalización del paisaje, nos referimos a Ortega en tanto a la división entre el paisaje utilitario y el paisaje del deleite estético. La mirada de Domingo Aguirre buscaba un gozo paisajístico en la belleza rústica como representación de la edad dorada foral, pero al describir ese paisaje como cosa atemporal, en perpetuidad o en una vuelta al pasado, negaba al paisaje la capacidad de reproducirse, de expandirse o evolucionar. Lo que nos lleva a concluir que si su paisaje es un paisaje cercano en tanto que limitado a un espacio y tiempo concreto –que niega el futuro, como el espacio exterior a su arcadia –su mirada también lo es–. Está dirigida al interior también en un último nivel, pues si hay gozo en la representación paisajística, únicamente existe en tanto que refuerza un orden social (foral) y espiritual

³¹²“Nerebegi-aurrian/ dagerrenedertasuna! Jainkuarenalmena!.../ Mugagekozelaibaregelgarri urdin berdiña!” (1994, p.16).

(sometimiento de la representación a un orden divino). Leyendo a Ortega veríamos su propuesta paisajística como la mirada utilitaria sobre el paisaje que se regodea en la comodidad, en la abundancia de la tierra, pero siempre a costa de estrechar el horizonte vital (1966i, pp.301-302). Y en este caso, el horizonte vital que Domingo Aguirre estrecha y niega, funciona no sólo a nivel de paisaje representado (reducido) o mirada paisajera intencionadamente limitada, sino que también en tanto que estrecha el horizonte vital en el eje temporal, negando, como ya hemos dicho la posibilidad de un tiempo futuro. Sería esta, de acuerdo a Ortega, la mirada de Marta la hacendosa (1966i, pp.301-302)³¹³.

Era cuestión de tiempo que la literatura vasca superase las limitaciones auto-impuestas de la mirada interior de Aguirre y que se decantase por un tipo de mirada que se posa en la lejanía y en el placer de los sentidos. A fin de cuentas, la mirada de Aguirre representa tanto como limita y niega variaciones en la representación paisajística al ofrecer un marco rígido y unas coordenadas invariables: allí donde se rechaza lo externo y lo lejano. La mirada lejana de Lizardi, en cambio, supera las limitaciones espaciales en la medida que entiende que para alcanzar lo divino se puede posar la mirada en lo lejano y lo infinito, tanto en el plano espacial (“Zelaiurdin”: “Ante mis ojos/ se aprecia la belleza! el poder de Dios!.../ infinito y maravillosamente placentero prado de un azul uniforme” (1990, p.16)³¹⁴), como en el plano a lo divino (“Ondargorri”: “Y en una mañana de principios de/ Otoño, despierte yo en la plenitud divina (1970, p.163)³¹⁵) y lo temporal, al imaginar una historia que siguiendo la idea de Ortega no niegue la posibilidad de un futuro (“Asaba zaarren baratza”: ¡Oh, Tabor mío; oh, transfiguración del viejo/ huerto! ¡Hazte carne y realidad! ¡Que la esencia del/ pasado mude en huerto nuevo el viejo! (1970, p.183)³¹⁶. Esta es la mirada que desde Ortega interpretamos como la de María la sublime, la que se deleita en el ocio contemplativo (1966i, p.302).

³¹³“El utilitarismo proporciona ciertamente mayor agudeza para percibir algunas cosas, pero es a costa de estrechar el horizonte vital. Cuanto más desprendida de intereses prácticos sea nuestra visión, más amplio y múltiple será nuestro contorno. Marta la hacendosa tuvo de Jesús una imagen mucho menos adecuada y completa que la extática María, la sublime y ardiente espectadora, absorta siempre en un aparente ocio contemplativo” (Ortega, 1966i, pp.301-302).

³¹⁴“Nerebegi-aurrian/ dagerren edertasuna! Jainkuaren almena!.../ Mugageko zelai baregelgarri urdin berdiña!” (1994, p.16).

³¹⁵Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “(Uda). Yainko-muño-gañetara baño leen,/ (ederra baita bizia!)/ urrezko Itsaso bebilt urduria,/ Itzal dudala laguntzalle lerdin./ (Udazken). Ta udazken-atsarreko goiz batean/ esnatu nadi Yainkozko Betean!” (1970, p.162).

³¹⁶ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nire Tabor-mendi: nire/ baratz zaarren antzalda!/, egi, mami, biur adi:/ leenaren muñaka aldatu beza/ baratz zaarra baratz berri!” (1970, p.182)

7.5. PAISAJE DETENIDO, PAISAJE EN MOVIMIENTO.

Nos situamos ahora en un marco diacrónico donde se comparan los modelos paisajísticos de Domingo Aguirre y de Lizardi centrándonos en fragmentos de sus obras y dotándoles de un poder simbólico en forma de sinécdoque, para tejer una relación de paisajes y pasajes simbólicos que son representativos de los modelos de paisaje y miradas de los dos autores. Si hablamos de paisaje en movimiento, hemos de hacer referencia a las secciones *PERCEPTURITIO EN EL PAISAJE DE LIZARDI: DISTANCIA Y MOVIMIENTO* y *EL PAISAJE DE LOS TRENES* donde hemos profundizado en la mirada paisajera de Lizardi que opera impulsada por la *percepturitia* –el gusto por ver–. Pero ciñéndonos al marco comparativo que hemos establecido en estas conclusiones no podemos desaprovechar la oportunidad de comparar dos fragmentos de Domingo Aguirre y Lizardi respectivamente. El de Domingo Aguirre se encuentra al inicio de su novela *Garoa* y es un fragmento donde habla el narrador omnisciente, describiendo desde la altura de la montaña la transformación negativa del paisaje que traen la modernidad y la industrialización.

Eran más bellos antes, mil veces más bellos. No es una ilusión: los han agujereado por dentro desde un lado a otro, desde sus faldas a sus cimas han construido caminos, sus interiores de piedra y hierro se descubren ahora al sol, y nuestros hijos se nos van por esos agujeros de las montañas, no se hacia dónde, por anchos caminos llegan a nuestras cimas los que vienen de “no sé dónde”. (2013, p.159)³¹⁷

Más tarde llegará la censura del autor a los personajes de su obra que trabajan en el ferrocarril de Pancorbo, pero por ahora nos basta el rechazo del autor para con los cambios que la industrialización produce en el paisaje³¹⁸. En otro lugar de la dicotomía paisaje rural/industrialización tenemos a Lizardi que en su poema “Bultzi-leiotik” mira desde el interior del tren hacia el paisaje rural con nostalgia, deseando volver al paisaje

³¹⁷“Ederragoak ziran len, milla bidar ederragoak. Ezta irudipena: azpietatik zulatu dituzte alderdi batetik besteraño; beren egaletatik tontorretara bide zabalak egin dituzte; beren arrizko ta burnizko erraiak eguskitarra ateratzen oi dira, ta gure umeak mendizuloetatik dijoazkigu, eztakit nora, bide zabaletatik datorzkigu eztakitnongoak geure gallurretaraño” (2013, p. 159).

³¹⁸Sebastián Gartzia indica lo siguiente al respecto del pasaje de *Garoa*: “Se trata, por únicas repetitivas e ideologizadas, más de escenas-símbolo de la industrialización-proletarización que de escenas relato de la fiebre industrializadora que revolucionaba a finales del siglo XIX el País Vasco” (1993: 214).

rural de montaña que él imagina como lugar idílico: “Por tu orilla, mi patria de deseo, corre locamente –y yo dentro de él– el tren.../ ¡Oh, tierra mía, ojalá fuese tuyo, y, cultivándote, / me saciarías de tu premio!...!”. Sin embargo, resignado a trabajar en el llano, en la urbe, donde se encuentra la vida hirviente de la industrialización y la modernidad: “Mas... No puedo ¡La vida hirviente del llano me/ arrastra! Adiós, montes, manzanos, tierras de labor” (1970, pp.95,97)³¹⁹. La evolución en la representación del paisaje se cristaliza en una primera instancia en el lugar que ocupan los observadores, en el monte, de Aguirre, y dentro del tren, Lizardi. La quietud de Aguirre, que rechaza la industrialización, contrasta con el movimiento de Lizardi que si bien mira al pasado con nostalgia, se resigna a trabajar en la industria, a mirar desde el tren, asumiendo que ese es el futuro al que hay que adaptarse. Por tanto hay dos evoluciones análogas en esta comparación, la primera sería aquella que tiene que ver con el contenido del paisaje que se representa: el rechazo y la posterior resignación con la modernidad. El segundo afecta al tipo de mirada y al lugar que ocupan ambos escritores: Domingo Aguirre nos habla desde la quietud de la montaña, es un narrador estático; Lizardi, nos habla desde dentro del tren, en movimiento, representando un paisaje fugaz. Decíamos análogo porque el salto histórico en la literatura vasca que va desde el regionalismo de Aguirre, que rechaza la modernidad, al modernismo de Lizardi que habla desde el tren es comparable a una nueva mirada paisajera, aquella que no se mantiene quieta en un lugar sino que describe en movimiento y añade dinamismo a los paisajes.

Hay más niveles de análisis, pues conviene reflexionar sobre los avances en la representación y conceptualización del paisaje que Lizardi lleva a cabo en lo relativo al eje temporal e histórico. Si hablamos de historia, conviene aclarar que el tiempo en Lizardi constituye un objeto de estudio tan profundo como para que no sea tratado en esta tesis sobre el paisaje más que de forma superficial –y pese a ello, sólo en lo tocante a la representación del paisaje y en su relación con la historia desde el pensamiento de Ortega–. Pero sí podemos decir que si en ocasiones Lizardi desposee al sujeto rural de historia al enmarcarlo en el cuadro de la ventana del tren de “Bultzileiotik”, del mismo modo que hace Ortega con el campesino de “De Madrid a Asturias

³¹⁹ Traducción de NicolasOrmaetxea. Texto original: “Zure bazter,/ gurazko aberria,/ doa zoro/ ta (bertan ni) bultzia.../ Oi, ene lur, / ba'ninduzu zerea,/ zu landu, ta/ zure sariz aseal.../ Bañan ezin/: beeko bear goriak/ narama... Agur,/ soro, sagar, mendiak!..” (1970, p. 94)).

o los dos paisajes”, Lizardi también crea su propio tiempo-espacio. Un tiempo-espacio tan contagiado por la afectación romántica en tanto que idealizado y recogido, pero también inoculado por el vitalismo de raigambre orteguiana que no sólo lo lleva al disfrute sensual del paisaje descubierto y representado, sino que lo dota de una historia con eje en el futuro. La representación del paisaje rural de Lizardi corre en paralelo a su idea de tiempo o a la idea de historia que él pretende para la nación vasca. Es un tiempo a partes iguales eterno en tanto es cíclico y que comprende pasado y futuro, siendo el primero el elemento que marca el camino y el segundo la idealización de un tiempo perfecto. Un ejemplo del tiempo cíclico lo encontraríamos en “Urte-giroak ene begian”, un poema dividido en cuatro partes, uno por cada estación del año, que comienza en la decadencia del invierno, y a través del renacer de la naturaleza en las partes dedicadas a la primavera y al verano termina con el otoño en una afirmación de la repetición de ese tiempo cíclico con énfasis en la trascendencia: “Y en una mañana de principios de/ Otoño, despierte yo en la plenitud divina” (1970, p.163)³²⁰. El ejemplo que mejor representa la posibilidad de futuro en la historia para la Nación vasca lo encontramos en “Asaba Zaarren Baratza”. El huerto y la abuela que la voz poética encuentran en un estado moribundo renacen en el final del poema, en una operación que muestra a la vez la capacidad del paisaje de rejuvenecer de manera autónoma (de nuevo el tiempo cíclico) y, asimismo, la capacidad del paisaje de ser fuente de rejuvenecimiento que se nutre tanto de lo viejo (la tradición, la abuela) como de lo nuevo (simbolizado por el poeta y por su hijo): “¡Que la esencia del/ pasado mude en huerto nuevo el viejo!” (1975, p.183)³²¹.

Como vemos, todas las ideas confluyen en la realización de la eternidad cristiana en el espacio: el cielo en la tierra, el jardín idealizado, los lugares recogidos, los *locus amoenus*. Lo que lo diferencia de otros escritores vascos como Domingo Aguirre, que también pretendía el cielo en la tierra en sus novelas (Gartzia, 1993, p.218), es que aquel representaba una vuelta a la edad dorada de los fueros, una vuelta como un retroceso a un pasado sin tiempo, estático, un marco sin profundidad ni posibilidad de futuro. Lizardi, sitúa su cielo en el futuro, de ahí el elemento dinámico

³²⁰ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “(Uda). Yainko-muño-gañetara baño leen, / (ederra baita bizia!)/ urrezko Itsaso bebilt urduria,/ Itzal dudala laguntzalle lerdin./ (Udazken). Ta udazken-atsarreko goiz batean/ esnatu nadi Yainkozko Betean!” (1970, p.162).

³²¹ Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nire Tabor-mendi: nire/ baratz zaarren antzalda!./ egi, mami, biur adi:/ leenaren muñak aldatu beza/ baratz zaarra baratz berri!” (1970, p.182).

que imbuje al tiempo de sus poemas, ya cíclico, ya orientado hacia la eternidad, siempre en constante movimiento hacia adelante simbolizado en la mutación de huerto viejo a huerto rejuvenecido y en la escenificación de la abuela (representante de la tradición) con el nieto (la savia nueva) en el poema “Asaba zaarren baratza”.

Continuamos ahora con el modelo del paisaje (o de observación del paisaje) que Ortega denomina como el paisaje del cazador (1966, pp.301-302), que Lizardi utiliza en su obra como reflejo del sentir del observador, del sujeto poético. El motivo del paisaje del cazador permite entender cómo concibe Lizardi el paisaje. Motivos como el descubrimiento debido al viaje o la *percepturatio* ligado al deseo de conocer nuevos paisajes, revelan la idea del paisaje en la poesía de Lizardi como algo unido al erotismo, al deseo, y siempre en clave sensorial. Pero si existe el deseo, debe existir el objeto del deseo y ahí es donde se encuentra el paisaje, como posibilidad, como límite y no limitación. Porque Lizardi desea la delectación sensorial que provee el paisaje antes incluso de experimentarlo. Por mucho que el paisaje vaya a ser percibido por el poeta en movimiento, por mucho que sea una representación estética del espacio, si existe el deseo ha de existir un substrato de espacio que puede ser percibido como paisaje. Ha de existir la posibilidad de un paisaje, o de un paisaje “otro”, y ha de existir la posibilidad de ese paisaje apriorísticamente, antes de que el poeta lo descubra o lo perciba para poder ser objeto de deseo y para que el paisaje pueda sorprender al poeta. Así nos lo hace saber Lizardi, cuando confiere a la naturaleza una autonomía en su capacidad y cuando se le reconoce un tiempo propio, cíclico; a veces análogo, pero otras veces ajeno, a la modernidad y a lo humano. La ausencia de arrepentimiento ligado a la pulsión erótica y al deleite sensorial que rechaza la mirada gnóstica en la poesía de Lizardi (por ejemplo en el poema “Egamin”), establece el marco del vitalismo en su poesía. Un erotismo vitalista que vuelca en el paisaje un reformismo nacional que podemos entender desde Ortega, desde la concepción de la historia con eje en el futuro. De modo análogo, hablaríamos del elemento de futuro en el paisaje en la distancia o la posibilidad de un paisaje que está por venir (como en “Asaba zaarren baratza” o en el paso de las estaciones en “Urte-giroak ene begian”). Lo sensorial que está por descubrir (“Egamin”) es lo deseado, hacia dónde se dispone a viajar o lo que el caminante se dispone a ver.

En la poesía de Lizardi, la posibilidad de un futuro, que se compone a partes iguales de un futuro histórico y la posibilidad de un paisaje nuevo, está contenida en el paisaje. De nuevo Ortega provee la clave en *Meditaciones del Quijote* cuando dice “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo” (1966 a, p.322). La idea de salvar la circunstancia para salvarse a uno mismo cobra aún más sentido al saber que Ortega habla del paisaje en las primeras páginas de sus *Meditaciones del Quijote*. Desde ahí podemos entender que cuando Lizardi representa el paisaje con cierto grado de autonomía y capacidad de renovación, al mismo tiempo que contenedor de un paisaje nuevo y un futuro histórico, entiende que se está salvando a sí mismo y a su idea de nación vasca.

7.6. DOS MODELOS DE JARDINES. EL JARDÍN COMO SINÉCDOQUE.

Comenzaremos esta sección recordando el carácter estático del paisaje de Domingo Aguirre de acuerdo a las palabras de Sebastián Gartzia: “La historia para Domingo Aguirre no tiene sentido como proceso dialéctico de un paraíso originario a otro utópico, sino como un esfuerzo por preservar el paraíso inicial inalterado de cualquier cambio, degenerativo por definición” (1993, p.220). Una lectura diacrónica de la representación del paisaje en la literatura vasca revela una evolución desde el encerramiento y el detener el tiempo para conservar el paraíso inicial inalterado de Aguirre a la fe en el futuro de Lizardi. Es ahí donde la crítica a la historia de Hegel realizada por Ortega y Gasset se revela como marco de pensamiento para entender la superación que plantea Lizardi respecto al esquema tradicionalista y regionalista que propone Aguirre. La superación que Ortega plantea con respecto a Hegel, la historia abierta al futuro, la liberación respecto a la dictadura del espíritu, es un esquema análogo a la posibilidad de renacimiento (nacional y natural) y trascendencia, que propone Lizardi para el paisaje vasco. Lizardi supera el encerramiento, la preservación imposible de un paraíso originario, mediante el renacimiento del paisaje. Supera también el determinismo moral en el modelo de paisaje de Aguirre por vía del erotismo, que Lizardi imbuje en el paisaje.

Siguiendo el camino de Sebastián Gartzia, recuperamos el ingreso en un convento de clausura de Malen, una de las protagonistas de *Garoa* (1907-1912) –que hemos mencionado anteriormente– como metáfora del progresivo encerramiento del

paisaje y cronotopo vasco que plantea Domingo Aguirre frente a la modernidad. Planteamos como antítesis una metáfora igualmente relevante: el jardín rodeado por cuatro muros de “Asaba zaarren baratza” que simboliza la renovación paisajística e ideológica (en lo que se refiere a la construcción nacional y al proyecto lingüístico y cultural) que pretende Lizardi. Partimos de la analogía arquitectónica del espacio, el convento amurallado y el jardín que Lizardi describe rodeado por muros (“Huerto de mis viejos antepasados, cercado de/ paredes con hiedra” (1970, p.175)³²²), para pasar a una analogía que pretende representar las diferentes fases de la literatura vasca. No pretendemos realizar una lectura textual, más bien planteamos una lectura en el marco de la historia de la literatura vasca que quiere comparar los planteamientos estéticos de los autores en clave diacrónica y partiendo de las imágenes escogidas. Manteniéndonos en la analogía espacial estableceremos una continuación entre ambas imágenes: casi 20 años después de que Domingo Aguirre cierre las puertas del convento de clausura tras el ingreso de Malen (*Garoa* termina de redactarse en 1912), Lizardi entra en el huerto (“Asaba zaarren baratza” se publica por primera vez en 1931) que ya en la sección JARDÍN Y HUERTO EN LA OBRA DE LIZARDI hemos comparado con los jardines monásticos. Por mantenernos en un marco de evolución diacrónica pretenderemos que el de Domingo Aguirre y el de Lizardi es el mismo jardín amurallado. El estado decadente que Lizardi encuentra en su entrada al jardín, la senilidad que sufre la abuela (1970, pp.175,177), bien podrían leerse desde una perspectiva relativa a la historia de la literatura vasca como una metáfora de la decadencia a la que tanto la literatura vasca como la imagen del paisaje se ven sometidos si quedan encerrados como pretende Domingo Aguirre en un cronotopo detenido que representa la edad de oro fuerista. Si la edad de oro permanece detenida y no hay futuro, el único devenir posible es la decadencia, nos dice Lizardi. Ante esa decadencia, Lizardi ofrece una posibilidad de futuro, una posibilidad de renacer: “¡Oh, Tabor mío; oh, transfiguración del viejo/ huerto! ¡Hazte carne y realidad! ¡Que la esencia del/ pasado mude en huerto nuevo el viejo!” (1970, p.183)³²³. Si hemos iniciado las conclusiones afirmando que el paisaje funciona como sinécdoque del territorio, planteamos llevar la lógica de la sinécdoque a un nivel en el que se interpreta desde la historia de la literatura vasca y leer la naturaleza contenida en el jardín de Lizardi como un salto adelante en lo que respecta

³²²Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Asaba zaarren baratza,/ untazdun ormek esia” (1970, p.174).

³²³Traducción de Nicolas Ormaetxea. Texto original: “Nire Tabor-mendi: nire/baratz zaarren antzalda!/ egi, mami, biur adi:/ leenaren muñak aldatu beza/ baratz zaarra baratz berri!” (1970, p.182).

al desarrollo de la literatura vasca y a los modelos de paisaje que configuraron estos autores. El paisaje de Lizardi avanza en tanto que promete un futuro, un límite, con respecto a las limitaciones impuestas por Domingo Aguirre.

8. BIBLIOGRAFÍA.

Aguirre D. (1898). *Sermón, predicado en Cestona el día 18 de Septiembre de 1898*. San Sebastián, Imprenta de la provincia. https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=150021

Aguirre D. (1986). *Auñemendiko Lorea*. Labayru Ikastegia.

Aguirre D. (1999). *Kresala*. Labayru Ikastegia.

Aguirre D. (2013). *Garoa*. Labayru Ikastegia.

Alder, C. (2007). Agua y experiencia espiritual. Los jardines de letrados en China. *Arquitecturas del sur*, 25 (33), 58-67. <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/847>

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities*. Verso.

Apalategi, U. (2013). La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homologación. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 56-77.

Apalategi, U. (2022). Garoa (1912). Txomin Agirre. En *Enciclopedia Auñamendi*. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/garoa-1912-txomin-agirre/ar-154276/>

Austen, J. (s.f.). *Northanger Abbey*. <https://www.shmoop.com/northanger-abbey/chapter-14-full-text-4.html#:~:text=But%20Catherine%20did%20not%20know,unless%20circumstances%20are%20particularly%20untoward.>

Bakhtin, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Beltrán Almería, L., Rodríguez García, J., y Moisés, M. (2007). *Simbolismo y hermetismo: Aproximación a la modernidad estética*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Bermingham, A. (1987). *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition 1740-1860*. Thames and Hudson.

- Berque, A. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, 189, 11-17.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Besse, J.M. (2010). *La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva.
- Brinckerhoff Jackson, J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva.
- Buchanan L. y Hoffheimer, M. H. (1995). Introduction. En *Hegel and America* by José Ortega y Gasset. *Clio*, 25, 1, 63-81.
- Bruckhardt, J. (1992). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial.
- Calvo Serraller, F. (1992). Concepto e historia de la pintura de paisaje [Episodio de podcast]. En *Los Paisajes del Prado*: <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/los-paisajes-del-prado/id932467340>.
- Calvo Serraller, F. (1993) Concepto e historia de la pintura de paisaje. En AA. VV. *Los paisajes del Prado* (pp. 11-27). Nerea.
- Campos Lleó, A. (1995). Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica. *Anales del Seminario de Metafísica*, 29, 201-221. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9595110201A/17198>
- Caro Valverde, M. T. y González García, M. (2009). Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos estéticos de Ortega y Gasset. *Cartaphilus. Revista De investigación Y crítica estética*, 6, 33-42. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/91511/88211>
- Caro Baroja, J. (1998) La identidad vasca. *Historia* 16, 271, 55-61
- Casey, E. S. (2002). *Representing place: landscape painting and maps*. University of Minnesota Press.
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France.

Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano*(T. I /, Ser. *El oficio de la historia*). Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.

Certeau, M. de (2007). *El lugar del otro: historia religiosa y mística*. Katz.

Chaho, A. (1976). *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos*. Txertoa.

Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Seix Barral.

Corbin, A. (1988). *Le Territoire du vide. L'occident et le désir du rivage 1750-1840* Aubier.

Dauzat, A. (1914). *Le sentiment de la nature et son expression artistique*. F. Alcán.
<https://archive.org/details/lesentimentdelan00dauzuoft/page/176/mode/2up>

Fariello, F. (2000). *La arquitectura de los jardines*. Mairia-Celeste.

Fenollosa, E. F. (2007) *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*. Stone Bridge Press.
<https://books.google.es/books?id=rhSKZ4sNnfc&lpg=PR1&dq=Epochs%20of%20Chinese%20and%20Japanese%20Art%3A%20An%20Outline%20History%20of%20East%20Asiatic%20Design&hl=es&pg=PR3#v=onepage&q=Epochs%20of%20Chinese%20and%20Japanese%20Art:%20An%20Outline%20History%20of%20East%20Asiatic%20Design&f=false>

De Hipona, S.A. (2007). *Confesiones*. Lectorum.

Elordi J., y Uribe, K. (1996). *Lizardi eta erotismoa*. Alberdania.

Elorza, A. (1984). *La razón y la sombra: Una lectura política de Ortega y Gasset*. Anagrama.

Encinas Reguero, M.C., Balza Tardaguilla, I., Langarika Rocafort, A. Peña Zabala, M., Urrutia Rasines, A. y Zamalloa Echevarria T. (2021). *Guía sobre cómo citar y referenciar fuentes académicas*. Universidad del País Vasco.
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/55434/GU%C3%8DA%20CITAR_REFERENCIAR%20FUENTES%20ACADEMICAS_BHF.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Estornés Lasa, B. (2022). Altabizkar-ko kantua. En *Enciclopedia Auñamendi*.
<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/altabizkar-ko-kantua/ar-9062/>

- Gartzia, P. (2020). *Nazionalismoa eta kultura: entseguak eta iruzkinak Euskal Herriaren alde*. Udako Euskal Unibertsitatea eta Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Gartzia, S. (1993). *La novela costumbrista de Domingo Aguirre*. Desclée De Brouwer.
- Gartzia, S. (2016). *Hamaika euskal literato eta Jainkoa*. Servicio de publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Garagorri, P. (1970). *Introducción a Ortega*. Alianza Editorial.
- Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Alianza Universidad.
- Graham, J. T. (1997). *Theory of history in Ortega y Gasset: The dawn of historical reason*. University of Missouri Press.
- González Alcázar, F. (2012). Los paisajes del alma en la literatura Española. *Cálamo Faspe*, 59, 67-68.
- Gullón, R. (1979). Simbolismo y Modernismo. En Olivio Jiménez, J. (Ed.) *El simbolismo* (pp.45-66). Taurus.
- Gutiérrez Girardot R. (1983). *Modernismo*. Montesinos.
- Harvey, David (2017). *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Akal.
- Hernández D. (2000). *La recepción de Hegel por Ortega*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hinterhäuser H. (1980). *Fin del siglo: figuras y mitos*. Taurus.
- Humboldt von, W. (1898). Bocetos de un viaje a través del País Vasco. *Euskal-Erria*, 20, 446-466. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/bocetos-de-un-viaje-a-traves-del-pais-vasco/art-12089/>
- Iztueta, P., Otaegi, L. (Ed.) y Lizardi, X. (2007). *Gutunak (1928-1932)*. Utriusque Vasconiae.
- Jensen-Adams, A. (2002) Competing Communities in the “Great Bog of Europe”: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. En Mitchell, W.J.T. (Ed.) *Landscape and Power* (pp.35-76). University of Chicago Press.

- Jiménez, Juan Ramón (1958). *Páginas escogidas: Verso, Volumen 2*. Gredos.
- Juaristi, J. (1984). *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Taurus.
- Juaristi, J. (2003). "Nacionalismo y paisaje". *Cuadernos de Alzate*, 29, 25-36.
- Kant, I. (2005). Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. F.C.E. de España.
- Kant, I. (2007). *Critica del juicio*. Tecnos.
- Kortazar, J. (1986). *Teoría y práctica poética de Esteban Urkiaga "Lauaxeta"*. Desclée de Brouwer.
- Kortazar, J. (1990). *Literatura vasca Siglo XX*. Etor.
- Kortazar, J. (2003). *Euskal literatura XX. Mendean*. Pramés-Las Tres Sorores.
- Kortazar, J. (2008). La literatura vasca y la creación de la nación. En Romero Tovar, L. (Ed.) *Literatura y Nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (pp.201-221) Prensas Universitarias de Zaragoza.
- La Biblia de las Américas* (1997). The Lockman Foundation. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Cantares%20%3A10-14&version=LBLA,RVR1960,NVI,DHH>
- Laín Entralgo, P. (1997). *La generación del 98*. Espasa Calpe.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Litvak, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch.
- Litvak, L. (1980). *Transformación industrial y literatura en España: (1895-1905)*. Taurus.
- Litvak, L. (1991). *El tiempo de los trenes: El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Ediciones del Serval.
- Lizardi, X. (1970). *Biotz-begietan: Olerkiak*. Itxaropena.

Lizardi, X. (1987a). Nuestra conversión. En Otaegi, L. (Ed.) y Lizardi, X. *Xabier Lizardi Kazetari Lanak* (pp.379-380). Erein.

Lizardi, X. (1987b) España-Legebatzarrea nere begipean. En Otaegi, L. (Ed.) y Lizardi, X. *Xabier Lizardi Kazetari Lanak* (pp.381-385) Erein.

Lizardi, X. (1987c). Baserritarrentzat. En Otaegi, L (ed.) y Lizardi, X. *Xabier Lizardi Kazetari Lanak* (pp.75-76). Erein.

Lizardi, X. (1994a). *José María Aguirre, Lizardi. Olerkiak*. Eusko Jaurlaritz, Klasikoak.

Lorenzo Arza, M. (2014). Paisaje e identidad vasca en cuatro autores finiseculares. *Sancho el Sabio*, 37, 75-102.

Macfarlane, R. (2003). *Mountains of the Mind: A History of a Fascination*. Granta Books, Panteon Books.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Abada.

Maderuelo, J. (2013). El punto de vista de Christopher Hussey. En Hussey, C. *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista* (pp.11-24). Biblioteca Nueva.

Mainer, J.C. (1999). Del localismo a lo pintoresco, pasando por lo romántico (breves notas sobre una nomenclatura estética). En Mainer, J.C. y Enguita, J.M (Ed.). *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V Curso sobre lengua y literatura en Aragón* (pp.7-18). Institución Fernando el Católico.

Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva.

Martínez de Pisón, E. (2012). *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. Fórcola.

Martínez de Pisón, E. (2019). Petrarca y la ascensión a la montaña. En Petrarca F., *La ascensión al Mont Ventoux*. La línea del Horizonte ediciones.

Michel, M. y Gil, L. (2013). *La transformación histórica del paisaje forestal en la Comunidad Autónoma de Euskadi*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Mitchell, W.J.T. (2002). Preface to the second edition of *Landscape and Power*. En Mitchell, W.J.T. (Ed.) *Landscape and Power* (pp.VII-XII).

Mitchell, W.J.T. (2002). Introduction. En Mitchell, W.J.T. (Ed.) *Landscape and Power* (pp.1-5). University of Chicago Press.

Mogel, J.A. (1881). *Peru Abarka*. Armiarma, klasikoen gordailua. <https://klasikoak.armiarma.eus/idazlanak/M/MogelJAAbarka001.htm>

Monreal, H. (2017). *Mendi Literatura*. Servicio de publicaciones de la Universidad del País Vasco.

Nogué, J. (1998). *Nacionalismo y Territorio*. Milenio.

Nogué, J. (2012). Prólogo. En Brinckerhoff Jackson, J., *Descubriendo el paisaje autóctono* (pp. 11-16). Biblioteca Nueva.

Ortega y Gasset, J. (s.f.) Discurso de José Ortega y Gasset sobre el Estatuto de Cataluña pronunciado en la Sesión de las Cortes del 13 de mayo de 1932. <https://www.ersilias.com/discurso-de-jose-ortega-y-gasset-sobre-el-estatuto-de-cataluna/>

Ortega y Gasset, J. (1965a). La “Filosofía de la Historia” de Hegel y la historiología. En *Kant. Hegel. Dilthey* (pp.61-94). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1965b). En el centenario de Hegel. En *Kant. Hegel. Dilthey* (pp.95-124). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1965c). Dilthey y la idea de la vida. En *Kant. Hegel. Dilthey*, (pp.125-204). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966a). *Meditaciones del Quijote*. En *Obras completas, Obras completas* (7a ed., Tomo I, (1902-1916)) (pp.309-400). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966b). Confesiones del espectador. En *El espectador I*. En *Obras completas* (7a ed., Tomo II, *El Espectador* (1916-1934)) (pp.15-128). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966c). Hegel y América. En *El espectador VII*. En *Obras completas*, (7a ed., Tomo II, *El Espectador* (1916-1934)) (pp.563-567). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966d) Las Fuentecitas de Nuremberga. En *Obras completas*, *Obras completas* (7a ed., Tomo I, (1902-1916)) (pp.425-429). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966e). Pidiendo una biblioteca. En *Obras completas*, (7a ed., Tomo I, (1902-1916)) (pp.81-84). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966f). Notas del vago estío. En *El espectador V*. En *Obras completas* (7a ed., Tomo II, *El Espectador* (1916-1934)) (pp.413-492). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966g). La pedagogía del paisaje. En *Obras completas* (7a ed., Tomo I, (1902-1916)) (pp.53-57). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966h). De Madrid a Asturias o los dos paisajes. En *El espectador III*. En *Obras completas* (7a ed., Tomo II, *El Espectador* (1916-1934)) (pp.247-266). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966i). Paisaje utilitario, paisaje deportivo. En *Ensayos filosóficos (Biología y pedagogía)*. En *Obras completas* ((7a ed., Tomo II, *El Espectador* (1916-1934)) (pp.301-302). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1966j) Meditación del Escorial. En *El Espectador VI*. En *Obras completas* (7a ed., Tomo II, *El Espectador* (1916-1934)) (pp.553-562). Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1967). *La redención de las provincias*. Alianza Editorial.

Ortega y Gasset, J. (1980). Ideas sobre Pío Baroja. En Garagorri, P. (Ed.) *Ensayos sobre la "Generación del 98" y otros escritores contemporáneos* (pp.102-104). Revista de Occidente en Alianza Editorial.

Ortega y Gasset, J. (1981). *Ensayos sobre la "Generación del 98" y otros escritores contemporáneos*. Garagorri, P. (Ed.). Revista de Occidente en Alianza Editorial.

- Ortega y Gasset, J. (1983a) *¿Qué es filosofía?*. En *Obras completas* (Tomo VII) (pp.275-440). Alianza
- Ortega y Gasset, J. (1983b) *El hombre y la gente*. En *Obras completas* (Tomo VII) (pp.71-274). Alianza
- Ortega y Gasset, J. (1983c) Goethe sin Weimar. En *Goethe-Dilthey* (pp.83-112). Alianza,
- Ortega y Gasset, J. (1998). *La vida alrededor: Meditaciones para entender nuestro tiempo*. Temas de Hoy.
- Ortega y Gasset, J. (1998b). *La rebelión de las masas*. Espasa Calpe.
- Ortega y Gasset, J. y Hernández Sánchez, D. (Ed.) (2007). *Hegel: Notas de trabajo*. Abada.
- Otaegi, L. (1990) El proyecto cultural de Aitzol. En Insausti, J., Azurmendi, X. et al. (Ed.) *Aitzol en su tiempo* (pp.27-43). Fundación Sabino Arana.
- Otaegi, L. (1994) *Lizardiren poetika*. Erein.
- Otaegi, L. (2013) Biotz-begietan (1932). Jose Maria Agirre. En *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/biotz-begietan-1932-jose-maria-agirre/ar-154302/>
- Otegi, K. (1994) Hitzaurrea. En *José María Aguirre, Lizardi Olerkiak* (pp.IX-L) Eusko Jaurlaritza, Klasikoak.
- Pächt, O. (1987). *La miniatura medieval: una introducción*. Alianza Editorial.
- Pächt, O. (1950). Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 13, No. 1/2, 13-47.
- Paz, O. (1981). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Petrarca, F. (2019) *La ascensión al Mont Ventoux*. La línea del Horizonte ediciones.

Piro, F. (2016). Creaturely Action in Leibniz's Theodicy. *Philosophica*, 2 (pp.87-109).
<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-084-6/978-88-6969-084-6-ch-06.pdf>

Roger, A. (2013). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Ródenas de Moya, D. (2008) La modernidad estética. En Beltrán Almeria, L. y Rodríguez Garcia, J.L. (Ed.) *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética* (pp. 57-66). Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ritter, J., Petrarca, F. y von Schiller, F., (1997). *Paysage: fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Editions de l'Imprimeur.

Sánchez Cuervo, A. (2016). Ortega y Hegel. La interpretación de la historia y sus trampas. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 67, 57-72.

Sarasola, I. (1976), *Historia social de la literatura vasca*. Akal.

Sarasola, I. (1976): Hitzaurrea/ Prólogo. En Aresti, G. y Jon Juaristi (Ed.) *Gabriel Aresti: Obra Guztiak. Poemak I* (pp.10-99). Kriselu.

Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. Vintage Books.

Schaumann, C. (2012). From Meadows to Mountaintops: Albrecht von Haller's "Die Alpen." In C. Schaumann & S. Ireton (Eds.), *Heights of Reflection: Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century* (Vol. 115, pp.57-76). Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt8209g.7>

Serrano, A. (2020). Agirre, Jose María. *Auñamendi Eusko Entziklopedia*.
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/agirre-jose-maria/ar-2015/>

Sheldrake, P. (2011). Garden, City, or Wilderness? Landscape and Destiny in the Christian Imagination. En Malpas, J. (Ed.) *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies* (pp.183-202). MIT Press.

Stalin, I. (1973) *El marxismo y el Problema Nacional*. Cepe.

Starobinski, J. (1964). *La invención de la libertad 1700-1789*. Carroggio.

Teran, M. de. (1977). *Las formas del relieve terrestre y su lenguaje*. Real Academia Española.

https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Manuel_de_Teran.pdf

Thiesse, A.M. (2010). *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII-XX*. Ézaro.

Urquijo, P y Barrera, N. (2009). Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios*, 5, 10, 227-252.

Vandier-Nicolas, N. (1982) *Esthétique et peinture de paysage en Chine*. Éditions Klincksieck.

Villanueva, D. (1991) *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Promociones y Publicaciones Universitarias.

Williams, R. (1973). *The Country and the City*. Oxford University Press.