

Imágenes del paisaje en la Generación del 98¹

Eduardo Martínez de Pisón
Departamento de Geografía
Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

La representación cultural de buena parte del territorio español ha experimentado el peso reciente de las imágenes que sobre él ha vertido la literatura y pintura llamada del 98. Su influencia es aún directa en lo que pensamos, sentimos y miramos.

Tal imagen fue desarrollada no sólo a fines del siglo XIX, sino proseguida en la obra de intelectuales y pintores de esa generación y de la siguiente en la primera mitad del XX. Machado resumía esa actitud generacional al indicar que en arte el modelo –la naturaleza, el campo– es necesario, pero más que para copiarlo, para pensar en él, porque el parecido no preocupa a la observación estética y libre.

No es su aportación, por tanto, una «geografía». Tampoco una mitificación del territorio, porque no suelen tratar sobre éste, sino sobre el paisaje, que entienden como configuración, fisonomía y elaboración cultural final de formas históricas y geográficas vitales, aunque la transcripción de sus elementos sea fiel y descriptiva. Tras ésta, su tratamiento original es una reflexión intelectual o una creación artística sobre el paisaje real, es decir, la construcción de una imagen.

¹ Este trabajo constituye el texto de la conferencia inaugural de la Societat Catalana de Geografia del curso 1997-1998, pronunciada el 23 de octubre de 1997.

Los mitos territoriales, sin embargo, frecuentemente han reconfigurado las representaciones geográficas de España: desde los mitos geográficos clásicos –tan queridos por la tendencia confortante a considerar con exagerado optimismo la fertilidad del suelo hispano o a admirar su belleza–, hasta llegar a la frustrada imagen que los regeneracionistas ofrecían del mismo territorio. Es el sentimiento de necesidad de corregir técnicamente un territorio deficiente, una naturaleza inhóspita de semblante sombrío el que antecede inmediatamente y acompaña inicialmente al grupo del 98. Tampoco faltaron en esta historia imágenes ponderadas, como la visión de los ilustrados (Cavanilles, Viera y Clavijo, Ponz, Feijoo, Jovellanos...). En Jovellanos se manifiesta ese respeto a la exactitud en la descripción, sin olvidar la belleza de las cosas ni la crítica del descuido. Otra visión inteligente –más irónica– es la de Cadalso en sus *Cartas Marruecas* y en *Los eruditos a la violeta*. Azorín recoge, así, como en ejemplo expresivo de la actitud del 98, reflexivamente pero con cierta distancia, la crítica geográfica de Montesquieu cuando considera paradójicamente a los españoles descubridores del Nuevo Mundo e ignorantes de su propio país.

La aportación de la generación del 98 a la imagen del paisaje español llega a hoy viva, se interpone aún entre nuestra mirada y el entorno. Si no hubiera existido no veríamos igual. Pero no mira al paisaje para realizar una reforma agraria, sino para la reflexión, la identificación cultural y la creación de un modo propio de belleza artística. Mediante esa literatura del paisaje se conformó un legado de valores otorgados a los paisajes reales, como no se había hecho tan intensamente antes ni se ha vuelto a hacer después. La contribución del grupo del 98 en este campo lindante con lo geográfico viene a ser así la creación de la imagen literaria del paisaje en general y de concretos lugares en especial, en la que desde entonces nos movemos en nuestro ámbito cultural, más vigente incluso por la falta de continuidad en su cultivo en la literatura más reciente. Es obvio decir que aquella imagen influyó incluso culturalmente en algunos geógrafos, como en Dantín o en la buena prosa de Terán o Solé Sabarís. Esa literatura 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. Esta imagen, más que geográfica, está, pues, poblada de símbolos, de significados.

Casi cien años después de la fecha alegórica del 98, desde las lecturas de un geógrafo intentaré aquí seleccionar algunos datos de esa influyente representación cultural de nuestro horizonte. Este trabajo procede de los materiales que utilicé en la conferencia inaugural del curso 1997-98 de la Societat Catalana de Geografia. Al constituir una redacción de una exposición originalmente oral, sólo he adaptado aquí las notas y los textos iniciales a una exposición en forma de ensayo geográfico, situando las referencias bibliográficas más directas al final del artículo.

El diálogo con el paisaje

1. El marco cultural

El diálogo con el paisaje se establece sobre una configuración espacial que hoy ya no es reconocible en muchos casos aunque persista en los rasgos físicos generales y en diversas herencias históricas. El propio testimonio literario y gráfico del 98 permite un acercamiento a ella. En segundo lugar, esa imagen se establece obviamente en una circunstancia histórica y en un marco político, científico, cultural, fuera de los cuales no puede ser bien comprendida. Es un precedente claro el planteamiento de lo que se ha denominado «problema geográfico de España», resumible en la calificación que Reparaz hace de España en 1906 como «antesala de África», idea también con ecos en Azorín, Valle y Baroja. La demolición de las leyendas blancas sobre nuestro territorio y la reparación activa de los inconvenientes físicos que se oponen al progreso dió lugar a la «fogosa literatura de la regeneración», como escribía Cajal, centrada en la lucha contra la aridez, lo que constituyó para los escritores que aquí tratamos un ambiente intelectual inmediato.

Pero, respecto a las imágenes del 98, estas tesis parecen ser más un entorno que una influencia, pues son tomadas con matices de diferenciación. Azorín escribía de Mallada que había publicado «un libro sombrío, pesimista», que «no conocíamos los escritores del grupo –salvo Baroja–» y frente al país cruzado por el «sistema arterial hidráulico» que proponía Costa, llega a hacer una directa apreciación de la aridez, en la que encuentra rasgos de la identidad colectiva española: «Era seca España y así debía ser». Unamuno irá incluso más lejos al referirse al regeneracionismo de modo combativo.

No obstante, a fines del XIX parecía indispensable el fomento del conocimiento geográfico, hasta el punto que Bartolomé y Mas pensaba que son las naciones que saben Geografía las que convierten a las demás en instrumentos suyos. En relación con ello, Unamuno afirmaba 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 idea». Es sabido que en el programa de la intelectualmente influyente Institución Libre de Enseñanza, activa desde 1876, se potenció el descubrimiento directo del paisaje como educador y como bienhechor intelectual, físico y moral. Torres Campos, inserto en las ideas pedagógicas del viaje a la naturaleza, escribe que para obtener imágenes vivas, reales, es necesario el contacto con el paisaje.

Hay que tener en cuenta, además, el progreso existente en el reconocimiento científico y cultural del territorio y, con frecuencia, la actitud ejemplar de sus protagonistas. Es también prueba de esa atención geográfica la proliferación de estudios sociales; lo son igualmente los testimonios médico-sociales del XIX y las abundantes «topografías médicas», en particular entre 1880 y 1930. En consonancia, indica atención al conocimiento territorial y un determinado nivel la constitución de la Sociedad Geográfica de Madrid en 1876, de las socie-

dades excursionistas y alpinistas, en Cataluña desde 1876, en Granada en 1898, en Madrid desde comienzos de siglo –bien vistas por Giner en 1885, por Torres Campos en 1895 y por Unamuno en 1909– o del excelente grupo de adheridos a la Sociedad para el Estudio del Guadarrama en 1886. En una perspectiva cultural amplia, son trasfondo de muchas ideas precedentes y contemporáneas, claro está, los krausistas. Están, además, literatos de ambientes geográficos definidos, como Galdós, Clarín, pintores como Haes y los paisajistas...

El valor simbólico de la montaña está presente de modo marcado en la «Renaixença» catalana a través del canto al pico sagrado del Canigó en el poema de Verdaguier de 1885, que llega expresamente a Unamuno. El paralelo –quizá convergente– mundo cultural catalán posee entonces relación con el del 98 –por ejemplo, directamente Maragall con Baroja y Unamuno²–, pero se inscribe en un contexto, por un lado modernista y por otro regional, que es calificado por Maragall de «reacción espiritualista» y que se manifiesta con referencias a otros paisajes del Pirineo al Mediterráneo, como símbolos de libertad y de identidad. Es otro ámbito físico y quizá otro emplazamiento de ideas: la niebla pirenaica, el bosque profundo, el árbol frutal, el mar y la retama, cuyo aroma no es el «amargo olor» de la del Guadarrama. Es el talante de quien camina, contempla el horizonte, interioriza el inmenso cielo y en el bosque encuentra «un dulce olvido de este mundo», «presoner del silencio». Algo lejana hay una visión, también pesimista, de «la espaciosa y triste España», como la describía Maragall en 1911.

2. La relación con el paisaje

Escribía Dolores Franco que la clave de la generación del 98 era el «dolorido sentir», enlazando con otras claves de nuestra literatura y condicionado por la situación histórica de fracaso, ante un país «insincero»; una necesidad de renovación *cultural* basada, entre otras cosas, en el amor a «los viejos pueblos y el paisaje», como resaltaba Azorín. Esta relación amistosa incrementa la profundidad de sus significados y da lugar a una expresión especialmente lírica. Identifica los elementos a veces con mayor densidad de términos geográficos que un escrito profesional, pero, como en el personaje de Machado, el enlutado que, «la mano en la mejilla, medita ensimismado», la visión es voluntariamente trascendente, con búsqueda de la identidad en los «pobres campos malditos». Esta geografía para meditar es, pues, en palabras de Dolores Franco, un «arte del paisaje».

Aunque esta actitud aparece especialmente corporeizada en Castilla, también se plasma en la Vasconia de Unamuno y Baroja, en la Galicia de Valle Inclán, en el Levante de Azorín o en la Andalucía de Machado. De este modo, sus observaciones sobre tales tierras son manifestaciones de una autoafirma-

² La correspondencia entre Maragall y Unamuno fue editada en 1971. En una carta del segundo a Ortega en 1906 dice: «Hace poco tuve en Barcelona una dicha. Di la mano a Maragall, nos miramos a los ojos y nos sentimos hermanos. Se conmovieron las raíces de nuestras sendas almas». *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, El Arquero, 1987, p. 54.

ción cultural que opta por los valores propios. El método consistirá en contemplar lo que «está por descubrir» –porque «se ignora el paisaje», como escribe Unamuno–, y el resultado será una «Geografía emotiva», en expresión de Machado. Salinas decía que detrás del documento visible los escritores del 98 buscan otra escritura más oculta tras lo aparente, el «dentro» que, como los hombres, también tienen las tierras, especialmente las tierras que tienen alma, son «esenciales». En este sentido escribe Unamuno: «Hay por debajo del mundo visible y ruidoso... otro mundo invisible y silencioso ..., otro mundo del que no se habla». En las raíces se encuentra la libertad que crece hacia dentro.

Así, en el paisaje más difícil – ceniciento, humilde– se establece el sentido dramático de la tierra propia, «cuna y tumba» de Unamuno, del marco de la existencia. Esa relación con el paisaje –dice Laín– tiene un «sueño» interpuesto o proyectado desde el espíritu sobre la tierra, que actúa como una reconfiguración cultural. En ella cuentan las *formas naturales*, que pueden ser hoscas, y el peso de la *historia*, incluso como «sombra de Caín»; son, repito, las tierras tristes que tienen alma. Incluso por su ruina yerra el «fantasma» de un pueblo desaparecido, el del «dolor y de la guerra». Los criterios de belleza son más solemnes que sublimes. Por último, el paisaje es visto como *escenario común* y a través de él se participa en el sentido colectivo. El paisaje es, pues, una vía para adentrarse más que en lo geográfico, en el espíritu.

Como ha señalado Zulueta, muchos de los escritores del 98 tuvieron una actitud o una actividad viajera no frecuente entonces. Senabre indica, en el mismo sentido, el peso de lo real en las novelas de Baroja, su fuente en los «hechos vividos», en los lugares previamente visitados y especifica las páginas que surgieron de sus viajes por el País Vasco, al Sistema Central, a Urbión o a Coria. Comenta Lafuente Ferrari, refiriéndose a un viaje de Baroja con su hermano y con Ciro Bayo a la comarca de la Vera, que esas excursiones «en aquella época casi podrían parecer heroicas». Sin embargo, no todos los literatos del momento eran igual, por lo que es más destacable esa actitud: según Ricardo Baroja los bohemios madrileños tenían «fobia por todos los países que se extienden más allá del Teatro Real y de la iglesia de San José». Zulueta destacó con acierto no sólo el interés viajero, sino incluso geográfico de algunos de ellos, como la afición geológica de Baroja o la botánica de Unamuno. Quizá por ello el primero de éstos retrata con tanto tino, en *El caballero de Erlaiz*, al cura párroco ilustrado y botánico, metódico y experimentalista, «con sus libros, sus herbarios, sus papeles, cajas e instrumentos» –barómetro, termómetro, globo terráqueo, antejo astronómico e higrómetro de Sature–, gran andarín, lector de Linneo, Dioscórides, Plinio y la Enciclopedia, autor de diversas comunicaciones naturalísticas, que preparaba un catálogo de *Flora Vasconica* y era admirado en la Sociedad Vascongada de Amigos del País. Un ejemplo explícito del saber geográfico-cultural de estos autores es el mostrado por Pío Baroja en el libro tardío que dedicó a *El País Vasco*, plagado de conocimientos directos de los lugares. Es expresivo que critique a Galdós por escribir sobre la zona de Laguardia sin haberla visitado. Lo es también, entre otras muchas conside-

raciones, su sugestiva tipología geográfica de la casa tradicional. Destaca Zulueta en Baroja su carácter pictórico, las descripciones documentadas, expresivas y realistas de escenarios para la acción y los viajes. En Unamuno resalta su talento excursionista, su percepción precisa, su gusto por las tierras bravas de pizarra y granito, madres e hijas del hombre, de belleza solemne. En Valle Inclán se encuentran los ambientes mágicos, evocadores, pero con más escasa presencia del paisaje. Cuando Azorín se refiere a los paisajes de Valle Inclán los define como un «algo que vive y no se ve», un presentimiento misterioso, y selecciona dos pasajes de *Flor de santidad* en los que uno es un panorama al anochecer, un paraje solitario-construido como un escenario, y el otro un lugar nocturno con sonidos, olores y engañosa luz de luna; es decir unos paisajes en penumbra, difusos, más acústicos y olorosos que visibles.

Una anécdota contada por Unamuno refleja bien el modo de mirar, la actitud de tales viajeros del 98, captadores de paisajes y no analistas de territorios: recorre el escritor con unos amigos los alrededores de Bilbao y un aldeano que los ve merodear pregunta a otro que los conoce: – *Estos, ¿son de minas o de aguas? Y el segundo responde: – No. Estos a ver nada más. «Inocentes».*

Los paisajes

1. Las montañas

No elude Unamuno la alabanza a los efectos morales del ejercicio físico, del esfuerzo e incluso del riesgo: «cóbrase en tales ejercicios y visiones ternura para con la tierra, siéntese la hermandad con los árboles, con las rocas, con los ríos». En una senda escarpada comenta: «para mí, la dificultad y molestia mismas...tienen su encanto». La experiencia de sus andanzas y peripecias por Gredos es, por ello, especialmente imborrable: «Mientras viva me quedará recuerdo de mi correría por las faldas de Gredos», fuera de las rutas habituales «por donde circulan los turistas deportivos», fuera de los paisajes «blandos». De este modo, la «excursión» es uno de los mejores medios para cobrar apego a la patria. En 1909 piensa – como Giner en 1885– que la creación de sociedades excursionistas, clubs alpinos o análogos debería, en consecuencia, fomentarse por razones de patriotismo. Hay detrás de esas palabras una larga tradición. Había escrito Conrad Gesner en 1543 que ascendería «a varias montañas o por lo menos a una cada año..., en parte por el propósito de examinarlas y en parte por el buen ejercicio del cuerpo y para delicia de la mente». Había expresado luego Rousseau que el campo era su gabinete. Humboldt prologaba en sus *Cuadros de la Naturaleza* que «el hombre que ha escapado de las tormentas de la vida, gustará de seguirme en lo profundo de los bosques». Reclus tenía escrito que «la verdadera escuela debe ser la Naturaleza libre, con sus hermosos paisajes para contemplarlos, con sus leyes para estudiarlos, pero también con sus obstáculos para vencerlos».

Azorín puntualiza que «el sentimiento amoroso hacia la Naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo». Así, mientras a Mariana o a Quintana les parecían aún las montañas horribles (*rupibus horridum*), o Bejarano, en 1789, veía las cumbres como «semblante horrible, imagen de la desolación», hoy ya «no existe para nosotros, hombres del siglo XX, el sentimiento de horror en su relación con la naturaleza». Por ejemplo, Nietzsche hablará ya de «la áspera divinidad de la roca salvaje».

Tres nombres escritos sin comentarios en el diario de Unamuno son expresivos: «Leopardi, Amiel, Obermann...». En el caso de Obermann insiste varias veces: «una de las cosas más profundas que han brotado de pluma de hombre». «Senancour, con Wordsworth, son para mí... de los espíritus más hondos que han existido». Si los trasladamos a sus paisajes elegidos o afines, son los Alpes y el Lake District, los grandiosos valles modelados por los glaciares. En realidad a Unamuno no le hacen falta los Alpes, sino la montaña, pues Obermann le resuena en la modesta Sierra de Francia, porque no es el relieve lo que permite la resonancia, sino otras condiciones: el silencio, la soledad, la cima, la grandeza. Igualmente, en el valle del Pas siente al paisaje como «musical, pero de música litúrgica, gregoriana –escribe–, de pocas notas y ellas de órgano. Me acordaba de *Obermann*, del enorme *Obermann*». No se trata, pues, sólo de mirar las cosas, sino de ver en las cosas y expresar mediante la metáfora lo que tienen de lección y de conciencia.

La montaña rocosa llega, así, a ser «esqueleto del cuerpo de pensamientos», de nuestras mejores y más propias ideas, que nos vienen «de la visión del mundo que tenemos delante». Por ejemplo, en la Pedriza, «escombrera de castillos de la mano de Dios», observa «la Naturaleza como historia y la historia como Naturaleza, el paisaje como lenguaje y el lenguaje como paisaje, las pedrizas como castillos y los castillos como pedrizas, y sentir cómo Dios...juega a sus solitarios con dos barajas, la natural y la racional». En la Sierra de Francia expresa, en cambio, su sentimiento de modo directo: «Allí, a solas con la montaña, volvía mi vista espiritual de las cumbres de aquella a las cumbres de mi alma, y de las llanuras que a nuestros pies se tendían a las llanuras de mi espíritu». Por ello, su gusto por el paisaje desnudo es característico. Unamuno dice expresamente que «el desierto es a su modo tan hermoso como un bosque». Esta preferencia se concreta en el paisaje de la alta montaña castellana, en Gredos, el sector más bravío del Sistema Central y relativamente próximo a Salamanca. Para Unamuno es el «rocoso esqueleto de España», constituye las «entrañas óseas de la patria», «lo eterno», a lo que acude cuando siente, en expresión suya, «morriña de la eternidad». De este modo la Sierra de Gredos pasa a ser considerada símbolo de su España, «la mía, sí, –escribe– la de granito».

En correspondencia con lo que le rodea se pregunta: «¿Piensa la montaña?». «A la cumbre, donde no llegan las nieblas, tampoco llega el añublo del espíritu». En relación con esta necesidad de paisaje natural sin domesticar, Unamuno asciende hacia la Maladeta y comenta: «la subida... es una inmersión en tierras y tiempos de braveza primitiva. Aquellas cascadas, que no han sido aún

presas para menesteres de industria, para saltos de agua negociables, le mueven a uno dentro del espíritu la turbina de los inquietadores pensamientos eternos».

Machado tiene una visión complementaria. Pone en boca de Juan de Mairena la necesidad de «despertar en el niño el amor por la naturaleza», para luego tener hombres que deseen recrearse en ella y estudiarla. Hace alusión al naturalista Ignacio Bolívar, como ejemplo de ese talante, tan peculiar de los propósitos de la Institución Libre de Enseñanza. En realidad, «el hombre moderno huye de sí mismo hacia las plantas y las piedras», para encontrar algo más que recreo: conocimiento y valores morales. La directa alusión a Giner en la poesía de Machado hace aun más evidente la vinculación de su ideario al de los institucionistas. Es especialmente simbólico en Machado, pues, el Guadarrama, «viejo amigo», de cumbres agrias, asociado especialmente a Giner («llevad su cuerpo... a los azules montes del ancho Guadarrama») y al pensamiento, encarnado en Ortega, («las montañas / de Guadarrama frío / te brinden el azul de sus entrañas, / meditador de otro Escorial sombrío»).

Pero Machado siente la impasividad de la naturaleza, del paisaje en sí mismo, ajeno, indiferente a la soledad activa del contemplador: «siempre habrá un alguien enfrente de un algo, de un algo que no parece necesitar de nadie». En la relación del hombre con el paisaje, con sus objetos —camino, fuentes, árboles, aromas, agua— y con sus gentes, hay necesariamente, pues, una proyección de ideas y de sentimientos. En esa visión directa del paisaje la mirada de Machado reposa en un bagaje cultural y personal que se vuelve un filtro.

Es conocida la potenciación expresa de la encina en la botánica simbólica del poeta, como representación del campo. También el olivo es «parejo de la encina castellana». El roble se asimila a la guerra, el pino a lo planetario, las hayas a las leyendas —y el escalofrío—, los chopos a riberas y caminos, etc. El contraste entre pinos y hayas, con significados culturales más allá de lo descriptivo, es algunas veces explícito en Machado. Si se va a la Laguna Negra de Urbión se entra en discontinuos bosques de hayedo, rodeados por los extensos aprovechamientos de pinares que caracterizan esta comarca. Esos hayedos circunscritos son significativos, con los elementos y ambiente de los bosques atlánticos, y se distinguen netamente de los rasgos paisajísticos de los pinares silvestres, tan propios de nuestras sierras interiores. Así —como acabamos de señalar—, dice el escritor que los pinos son el planeta real y las hayas la leyenda. Este tipo de pinar representa los caracteres más comunes del bosque del Guadarrama o de Urbión, favorecida su extensión por la acción del hombre. En cambio, los restos de hayedo constituyen supervivencias de un bosque remoto, de arboledas reducidas por las cortas. Por ello el hayedo aparece más como una evocación de lo original, de lo escaso e incluso de lo exótico. El hayedo se identifica con el bosque-bosque, con el ambiente nemoral del medio frío y húmedo, de lo lejano y alto. Es el bosque de las nieblas, de las lluvias, de los árboles añosos y sin cultivo, de troncos nudosos, copas frondosas de un verde suave, de atmósferas oscuras, suelos blandos cubiertos de hojarasca, musgos.

Es el bosque solemne europeo, con sus mitos élficos. Un paisaje original bruscamente definido entre el pinar propio de la montaña soleada. Estos ambientes y sus sensaciones son los que Machado definió sintéticamente en: «¿Quién ha visto sin temblar / un hayedo en un pinar?». Esta expresión no creo que extrañe a ningún geógrafo, pero he conocido a más de un literato incapaz de comprenderla.

En el paisaje-acción de Baroja hay también una incursión gineriana a la montaña, que indica su vinculación a los símbolos intelectuales y excursionistas del Guadarrama, pero de un modo personal. El viaje del protagonista a los pueblos norteños cercanos a Madrid y hacia los lugares sagrados de los institucionistas tiene un inicio agrio con posaderos torvos, con posadas tristes: «En el cuarto que le destinaron había colgadas en la pared una escopeta y una guitarra; encima, un cromó del Sagrado Corazón de Jesús. Ante aquellos símbolos de la brutalidad nacional comenzó a dormirse». Es significativo su encuentro con un excursionista alemán, pues no eran infrecuentes entonces los caminantes de apellido germánico por nuestras montañas, como Obermaier, Coppel, Schulze, Schmid. Pero el personaje se concreta en realidad en la figura de Paul Schmitz, escritor suizo. El viaje a Peñalara lo hicieron en 1898. Es curiosa, sin embargo, la ascensión, porque el protagonista está fuera del talante montañero y al alcanzar el circo de La Laguna, no conecta tampoco con el paisaje de la alta montaña, que le parece «una decoración de teatro». La descripción presenta una imagen recelosa ante lo incontrolable de un paisaje propio de momentos anteriores al hombre: «Era aquello un verdadero páramo, lleno de piedras, desabrigado; el viento muy frío... Era un paisaje extraño, un paisaje cósmico, algo como un lugar del planeta inhabitado, de la Tierra en las edades geológicas del *ichthiosauros* y *plesiosauros*».

La identificación de Azorín con el paisaje se revela en su preferencia por las montañas mediterráneas: «montañas finas, claras, olorosas y radiantes de Castilla, Alicante y de Cataluña vosotras tenéis todo mi afecto». Son las montañas sin vehemencia romántica, inéditas, las nuestras —no las boscosas, negras, «húmedas, hoscas e indefinidas»—, las de Giner, de Ortega, por las que opta en estima también de la medida. Es significativa en este planteamiento su explícita diferenciación literaria de paisajes, en directa relación con analogías culturales de lo geográfico: el campo vasco, suave y melancólico, asociado a lo romántico; el levantino, claro, radiante, desnudo, que asimila a lo clásico; el castellano, intenso, enérgico, austero, como las sentencias de Quevedo.

Expresan, sobre todo, esos espacios los ámbitos donde es posible la seguridad en el sosiego, el retiro en la naturaleza que enlaza con una tendencia cultural de nuestros grandes poetas. La montaña es el lugar de los pinos libres, rebeldes y, por tanto, felices. Expresa, en suma, una actitud amistosa respecto a una imagen grabada en el alma, asociada a los días vividos en el paisaje «abrupto y severo, noble y recio de Gredos o de Guadarrama». Estas son las montañas de valles con hombres, que contienen caminos viejos, tierras de labranza,

nombres de lugares, que evocan un pasado personal y colectivo, un esfuerzo, unas vidas, y permiten que en el paisaje se ame también a un pueblo. Aun más: cuando en *Cavilar y contar* el poeta Brenes viaja a Segovia, al atravesar la sierra lee las coplas de Jorge Manrique en la glosa de don Rodrigo de Valdepeñas, que fue prior del monasterio de El Paular, y Azorín comenta: «*el paisaje del Guadarrama se identifica con el poema*; el monje del Paular, el glosador, debió meditar, sentir, vivir profundamente ante este mismo paisaje. Y los tres poetas –Jorge Manrique, don Rodrigo de Valdepeñas y Víctor Brenes– *se juntan en espíritu, fuera del tiempo, en un mismo haz de sensibilidad, en este mismo espacio de la tierra del Guadarrama*».

La contribución a la imagen del paisaje de la generación del 98 se completó, como un movimiento cultural de conjunto, diversificado, con la aportación de cuadros, grabados, dibujos, fotos. Esta inquietud paisajista procedía en pintura de los discípulos de Haes, aunque posee evidentes innovaciones. Su parentesco con el talante de la Institución y del 98 fue expresado por Ramón Gómez de la Serna, quien escribió que ya Carlos de Haes inculcaba «la idea sacerdotal del paisajista» y el talante excursionista.

Beruete está especialmente entroncado en el 98, intelectualmente y de modo social. Esa vinculación se manifiesta en hechos significativos, como su dedicación al paisaje, al Guadarrama y a Castilla en concreto e incluso a los Alpes –montañas que pintó con originalidad y excelente calidad–, y más biográficamente por ser miembro de la Sociedad para el Estudio del Guadarrama con Cossío, Giner, Macpherson. Ello motivó, aparte de su evidente calidad, la especial admiración que por su obra tuvieron Unamuno, Baroja y Azorín. Este último escribe que sus cuadros «nos hicieron ver esa montaña» (la sierra del Guadarrama). No se puede olvidar que hubo una línea pictórica guadarramista de paisajistas madrileños, pintores y grabadores, con la que enlaza Beruete. Entre ellos es ejemplar Jaime Morera, discípulo de Haes, que en 1890 se trasladó a Miraflores de la Sierra durante cuatro meses para estar más cercano a sus pueblitos y al ambiente invernal de la montaña, que reflejó en distintos lienzos y grabados; esa estancia y la obra que allí realizó dieron lugar también posteriormente, en 1927, a un atractivo libro de escasa tirada dedicado a la Sierra de Guadarrama. La contribución pictórica que dejó el 98 debe, pues, sumarse en este aspecto a la literaria. Hemos aprendido a mirar en esta escuela. Escritores y pintores del 98 nos han concedido, así, la visión por excelencia del paisaje de una parte significativa de nuestras propias montañas.

2. Las llanuras

Una notable traslación simbólica que efectúa Unamuno entre elementos de la naturaleza es la de la visión de la llanura como cumbre («Es todo cima tu extensión redonda...aire de cumbre es el que se respira aquí, en tus páramos»), y, luego, entre esos elementos naturales y un sentido trascendente («ara gigante, tierra castellana»). El significado metafórico general y clave reside en la reciprocidad paisaje-espíritu. «El espíritu –escribe–... no se hace

sino sobre el ánimo... geográfica». En razón de ello dice Unamuno que necesita salir «unos días a restregarme el alma en la desnudez ascética de la vieja Castilla». En este mundo áspero Unamuno encuentra también la belleza de su «tristeza reposada».

Para Unamuno, la Meseta —de acceso a contrapendiente desde las costas—, las llanuras internas, conforman una masa de tierra de clima extremado, un paisaje sin matices intermedios como un mar petrificado. Es éste paisaje central no un lugar para recrearse («paisaje monoteístico»), su población aparece recogida, agrupada entre extensas soledades, compuesta por una casta de complejidad seca, grave, sin artificio. Es el paisaje en ruinas de la «Castilla madriguera», retirada en su altiplano, a la que hay que ganar, pese a que sus «castillos muerden el polvo». Aunque, de cuando en cuando aparecen, «a la orilla de algún pobre regato medio seco o de río claro, unos pocos álamos, que en la soledad infinita adquieren vida intensa y profunda».

Las orillas del Duero, tangibles, cotidianas, la pobre tierra, el río manso, la flor humilde, las arboledas comunes de los chopos de las riberas tampoco son sólo objetos en Machado, sino significados. Así ocurre también en la conversión en una cuestión cordial del paisaje simple, sin adornos, de colinas, pinos, polvorientas encinas. O en la valoración del olmo, árbol campesino por excelencia. Los campos de Castilla, así, constituyen los paisajes sobresalientes de la obra de este poeta, los más «machadianos»: en esencia, «es la parda encina / y el yermo de piedra/... más luna que piedra». Los vemos hoy también a través del valor de la «tristeza que es amor», de las tierras «tan tristes que tienen alma», de las primaveras humildes, tardas, o no los vemos completamente, perdemos su significado en el nivel de la cultura actual.

En razón de todo ello, el gran escritor que fue Machado hizo que los elementos geográficos más rudos se volvieran poéticos. Hay poemas en que hace un repaso de todos los elementos del paisaje, como en un mapa, de valle a cumbre: tierra árida y fría, sierras calvas, verdes pradillos, hierbas olorosas, tierras labrantías, yunta de bueyes, huertecillos, abejar, plumizos peñascales, álamos del río, chopos del camino, campo ondulado, llanos, lomas y «montes de violeta» con las cumbres de nieve sonrosada, el cierzo y el barranco oscuro. Y «en el hondón del barranco / la noche, el miedo y el agua».

Azorín insiste en el valor del paisaje como identidad cultural. Así establece la asociación entre la lírica y el paisaje castellano, sin olvidar la presencia en ambos de una «amalgama ... de lo más prosaico y heroico». Pero esa identidad en claroscuro se manifiesta en la «llanura inmensa, infinita, enrojecida por los últimos resplandores —oro, nácar, escarlata— de uno de estos largos, inacabables, crepúsculos castellanos». «El campo —el viejo campo de Castilla— está raso, pelado, yermo... los cipreses (de ese campo) ¿no son como la encarnación secular de todo un pueblo anónimo?». Por ello, en la permanencia de las cosas, de la vida, de la cultura en el paisaje es posible la recuperación histórica. Como ya vimos, hay en Azorín, junto a una visión crítica del «territorio» rojizo, desamparado, de horizontes desesperadores, derivada del regeneracionismo, una con-

trastada y expresa valoración del «paisaje» seco, que, pese a todo, representa preferentemente la realidad de esa identidad, la España desnuda. De ahí la conveniencia de cambiar, en esta referencia a la identidad, el modelo cultural de lo «verde», forestalista e hidráulico, por el de autenticidad más acusada de lo «pardo». La aparente contradicción de Azorín revela la neta diferenciación de sus dos vertientes, regeneracionista y noventayochista. Para Azorín el matiz original del paisaje «físico y moral» de España, que «no puede ser el de Francia o Inglaterra», el que lo hace inconfundible, que va «desde una bella fruta hasta la estrofa de un poeta», el que le dota de atractivo, ímpetu, fuerza y claridad, es su aspereza y fragancia. De todo ello deriva el expreso sentido de su aprecio por las tierras internas («no puede ver el mar la vieja Castilla»).

Aparece, sobre todo, en el paisaje de Azorín su figura cultural añadida, su reelaboración literaria, la construcción artística otorgada, como lo ya mirado, que también lo constituye. Es la identificación histórica y cultural que hace de la Castilla del romancero: «este paisaje limpio y diáfano es reflejado de un modo profundo en los maravillosamente diáfanos y limpios romances que han creado, hace siglos, el pueblo y los poetas». La región está así más elaborada y es más inteligible por la cultura que por sus caracteres territoriales. Es una Castilla a la que se ha superpuesto su imagen, hasta tal punto que «la ha hecho la literatura».

3. Las aguas

El mar de Unamuno es símbolo de lo inacabable, «de vida sin muerte», «lo que no cambia». Es la representación de la inmensidad en el tiempo y en el espacio, del misterio («esfinge azul de crin de plata») sin temporalidad, como el firmamento. El mar de Unamuno es también un desierto, «los vastos desiertos del mar, tejido todo de veredas». Es un paisaje sin reposo, salvo en las rías gallegas, donde el océano parece refugiado para olvidar sus tormentas. Es también el mar un paisaje idéntico y común, como evoca el sentimiento nostálgico de que las olas de Vizcaya llegaban hasta Fuerteventura.

La impresión de las islas es muy contrastada. Por un lado, Mallorca aparece como ejemplo de calma, de tranquilidad, de quietud y «costumbres dulcísimas». Por otro, las islas mayores de Canarias marcan la impresión de sus grandes edificios volcánicos, las fuerzas telúricas, los barrancos que dejan abiertas las entrañas de la Tierra, la sequedad. Pero la isla por excelencia para Unamuno es Fuerteventura, por su destierro en ella y por estar potenciada por su aspecto desértico, más trascendente. Habla el escritor de hermosura en la «línea desnuda del esqueleto», en las soledades descarnadas, con la aulaga —«esqueleto de planta espinosa»— como expresión de la isla «entrañada», «por la sed descarnada y tan desnuda... sufrida y ermitaña».

En Baroja el agua del mar es claramente simbólica. En ocasiones es acción y medida del hombre con la grandeza del mundo. En *Las inquietudes de Shanti Andía* aparece la costa como un paisaje móvil, en lucha de elementos, desde

ese temple: «acantilados del Izarra, con sus lajas pizarrosas, negras, hendidas, y sus rocas diseminadas como monstruos marinos entre las aguas. La lucha del mar y de la tierra tiene en estos arrecifes acentos supremos». En cambio, en «Angelus», de *Vidas sombrías*, la acción y el paisaje se desarrollan suavemente, al paso del tiempo: «La tarde era de otoño, el viento flojo, las olas redondas, mansas, tranquilas... «El cielo estaba lleno de nubes algodonosas y plomizas... El sol salía con rayos brillantes por la abertura de la nube...» «El sol iba poniéndose... De cuando en cuando el estremecimiento rítmico de las olas...» «De repente, en la agonía de la tarde, sonaron las horas en el reloj de la iglesia de Iciar, y luego las campanadas del *Angelus* se extendieron por el mar como voces lentas, majestuosas, sublimes».

Por otra parte, el agua de la tierra enseña también dos modalidades opuestas, como en *El puente de las ánimas*, entre las aguas quietas de la laguna que parecen representar la muerte y la animación de las del arroyo, símbolos de vida. Es el paisaje-expresión. La quietud del Estanque Verde le recuerda a Baroja una tumba, mientras el arroyo bajaba de los montes «como un torrente lleno de espuma, saltando por entre las rocas y troncos de árboles». «La pequeña laguna, cubierta de hojas secas, amarillentas, era un lugar romántico y de aire maléfico... el agua inmóvil en que descansaban hierbas y flores caídas, parecía también coagulada... El estanque verde, viejo y abandonado, con sus pequeñas islas de hojas secas, recordaba por sus colores la piel moteada de una gran serpiente...» En contraste, el próximo arroyo, que «producía un rumor como de conversación confidencial», era «bullicioso, charlatán, con sus presas, sus saltos de agua, sus rocas, sus ensanchamientos, sus diminutas playas con piedras blancas, sus árboles que le salían al paso» y una fauna vivaz, diminuta y variada. El paisaje es aquí, por sí mismo, una novela.

4. Los hombres

Unamuno lleva a cabo lo que él llama una «reflexión traslaticia», en la que pasa mediante analogías de un dominio a otro de los paisajes –físicos y humanos–, lo que demuestra la similitud de configuraciones, de estructuras, de cualidades, su ensamblamiento y unidad. Así escribe: «La encina parece un árbol férreo... Y denso, inmóvil y perenne es también el follaje de piedra de estos viejos monumentos salmantinos. Las piedras doradas por soles de siglos de nuestra catedral...son como el follaje de encinas. Y así, al contemplar los pináculos de la Catedral, sueño en las encinas de las anchas navas, y al apacentar mi vista y mi corazón en éstas me corre por dentro, en curso soterráneo del alma, el recuerdo de las piedras hojosas de nuestros monumentos de arenisca. Así llevo la ciudad al campo y traigo el campo a la ciudad. Pero la ciudad que es a su vez también campo, la ciudad hecha naturaleza serena, impasible, noble. Una catedral es también un bosque, y hay paisajes, verdaderos paisajes ciudadanos, sobre todo en las viejas ciudades».

Es similar a lo que describe en su artículo sobre la torre de Monterrey, a «la

luz de la helada», que «civiliza la Naturaleza» al dibujar «los relieves del campo como si fuesen de arquitectura». Es la puesta de manifiesto de una apariencia de isomorfismos basada en dos geometrías, aunque de dominios distintos, asimilables. Añade: «también la ciudad es naturaleza; también sus calles, sus plazas y sus torres enhiestas de chapiteles son paisaje». Todo es, pues, paisaje, lo rural, lo natural y lo urbano porque todo se configura como tal y porque esas configuraciones presentan formas análogas, de modo directo o metafórico, y no separan sus elementos, sino que los mezclan: los escarpes de los arribes son arquitectónicos; el negrillo de la torre se confunde con ésta; los árboles esqueléticos parecen columnas; los tesos catedrales; las ciudades «vasta formación geológica», levantadas como corales por los hombres: «estas piedras quedarán diciendo a la Naturaleza que hubo Humanidad, hubo civilidad, hubo pensamiento». Tras la traslación, no obstante, queda la diferencia, la reciprocidad.

Los paisajes muestran estructuras ordenadas que hacen pensar que, tras sus morfologías visibles hay un sistema oculto que las produce. Como antes señalamos, Unamuno piensa que, en el paisaje, bajo lo aparente se esconde un sentido más profundo, pero en este caso nos referimos a la razón y a la estructura del cosmos, acaso convergentes. Así, al referirse a la fusión en el paisaje de lo natural y lo humano en su comentario a la Torre de Monterrey, habla de la aportación de la obra humana, que expresa «plan», «orden», «proporción». Y, a la inversa, indica que esta también rige el cosmos, que son las leyes del Universo, aprendidas por el hombre: «¿y por qué no han de saber geometría, matemática, esos planetas que recorren el espacio según las leyes que ellos mismos le enseñaron a Kepler?».

Aparte de esta reflexión, hay frecuentes descripciones y evocaciones de conjuntos urbanos en la obra de Unamuno: La Laguna, León, Ávila, Salamanca, Oñate, Bilbao, Coimbra, Cuenca, Medina de Rioseco, etc., incluso Madrid. Manifiesta un gusto particular por la «quietud de la pequeña vieja ciudad», por sus ritmos, calles, plazas, que permiten soñar, con inmediatos alrededores naturales y rurales, fondos visibles desde la urbe. Habla en León del «paisaje aquietador», del peso del tiempo impreso en sus formas, cuyo contacto como cuerpos de nuestras almas nos hace también a nosotros «seculares». En esas ciudades, fundamentalmente, se pueden recuperar significados históricos desde el paisaje. Es el caso de Ávila «ciudad vertebrada», a la que expresivamente describe del siguiente modo: «En aquel campo rocoso, entre los berruecos, que son como huesos de esta tierra de Castilla, toda ella roca, donde la gea domina a la flora y a la fauna, rocambre que es fuego cristalizado. Cincha a la ciudad el redondo espinazo de sus murallas, rosario de cubos almenados, y como un cráneo, una calavera viva –la gloria mayor del rosario–, en lo alto la fábrica de la catedral... Ciudad como el alma castellana dermató-esquelética, crustácea, con la osamenta –coraza– por de fuera, y dentro la carne, ósea también a veces. Es el castillo interior de las moradas de Teresa, donde no cabe crecer sino hacia el cielo. Y el cielo se abre sobre ella como la palma de la mano del Señor».

Pero, recogida en ellas, está fundamentalmente la vida corriente, entre ensue-

ños y melancolías, representada, por ejemplo, en un casón blasonado de Ledesma, tras la vidriera de un balcón enrejado, por una muchacha que lee un «novelón sentimental, y soñando un mundo», como el hombre en el balcón de Azorín, el enlutado meditabundo de Machado.

El sistema personal de preferencias de Unamuno es evidente, como él mismo expresa en sus llamativos contrastes entre los «albañales» del metro de París y su nostalgia de La Armuña o entre San Sebastián («trivialísima») y Ávila («su visión la llevo pegada al fondo del alma»). París le parece excesivamente humano: «Gredos vio morir, en uno de sus repliegues, al emperador Carlos V. Y la torre Eiffel... asistí yo a su inauguración hace treinta y cinco años... ¡Ni montaña, ni desierto, ni mar, ni siquiera río, verdadero río! ¡Y por todas partes historia, historia, historia!...¡Ay! ¡Este empacho de civilización!».

En oposición, cuánto placer en estar «tendidos en la cumbre, bajo el sol —escribe Unamuno en una ocasión—... a contemplar los pueblecillos, a hacer geografía». «Nosotros con un mapa en la mano, reconociendo cada lugar, buscando el nombre que los hombres le han dado a cada repliegue del terreno». «En esta mano, entre sus dedos, entre las rayas de su palma vive una humanidad... sueñan la tierra en que viven y mueren». Hay una reflexión particular en Unamuno sobre el esfuerzo humano en la construcción de su territorio, frente al condicionamiento —en casos acogedor y en otros exigente— del medio físico: así, «allí (en Castilla) la tierra es hija del hombre». «Es que la naturaleza está humanizada por el hombre que la habita y la trabaja. Los árboles son ya, como los animales domésticos, algo nuestro, obra nuestra. Y son, por ello, espejo de nuestra vida y de nuestro pensar». Incluso, los problemas sociales no se deben explicar como procedentes del medio físico, sino del «clima moral», del «estado de los espíritus».

Pero es también el mismo paisaje muestra de lados sombríos de esa identidad: en la ciudad provinciana de Machado, «bella bajo la luna», hay no pocos rasgos negativos: «pobres maldades, / misérrimas virtudes y quehaceres / de chulos aburridos, y ruindades / de ociosos mercaderes». Decrépitas ciudades, «muerta ciudad de señores». El campo, con frecuencia avieso, muestra el significado trascendente de la reunión de sus rudas cualidades con nuestras mismas sombras: «Castilla miserable, ayer dominadora». Son los campos por donde aún yerra la sombra de Caín, que habita el hombre que incendia los pinares, las «llanuras bélicas y páramos de asceta», de extraña grandeza, por donde vaga el fantasma «que ponía a Dios sobre la guerra». El descarnado paisaje está talado; es el hombre de rostro aborascado, el pastor de «hordas de merinos», el que esconde bajo el pardo sayo un «alma fea», quien «antaño hubo raído los negros encinares, / talado los robustos robledos de la sierra». «El numen de estos campos es sanguinario y fiero»; «pobres campos malditos, pobres campos de mi patria».

Para Machado el realismo permite fundar sin engaño la esperanza: «para el grano de Dios hay sementera bajo cardos y abrojos y bardanas». La única posibilidad de la «rama verdecida» es el olmo viejo del Duero. La vida sale así del

ámbito en claroscuro, del pueblo que aún habita el vetusto paisaje: «En estas viejas ciudades de Castilla, abrumadas por la tradición, con una Catedral gótica y veinte iglesias románicas, donde apenas encontráis rincón sin leyenda ni una casa sin escudo, lo bello es siempre y no obstante —¡Oh, poetas, hermanos míos!— lo vivo actual, lo que no está escrito ni ha de escribirse nunca en piedra: desde los niños que juegan en las calles —niños del pueblo, dos veces infantiles— y las golondrinas que vuelan en torno de las torres, hasta las hierbas de las plazas y los musgos de los tejados». Más sintéticamente: «Mañana hablarán los mudos: / el corazón y la piedra».

Azorín habla de «tierras peladas, rasas, polvorientas» y escribe, pensando en la educación frente a la «tradición castiza» de guerra al árbol: «¿De qué modo es posible vivir en estas ciudades muertas, tétricas, y en estos campos sedientos, exhaustos?... hay dos cosas fundamentales, esencialísimas, en la vida de las naciones —los árboles y el agua—, y... no será posible llegar a la regeneración de un pueblo sin comenzar por hacer surgir en él estas dos cosas».

Es también un ejemplo de la precisión del reflejo literario del paisaje humanizado el relato de Azorín sobre «la vida de un labrantín», con la descripción inicial de su morada, los muros de argamasa, una cama, dos sillas, una mesa, un corralillo, y de su vida sencilla. Es su mirada sobre los elementos que destaca en la montaña media: el aroma de la resina, de la sabina, del espliego, que impregna a la vez al paisaje y al que lo contempla; el silencio compatible con los cantos de los pájaros, una esquila y «una lejana canción indecisa»; los barrancos, los bancales, los caminos viejos, el humo de las chimeneas, el brillo plateado de los legones entre los surcos del campo, los nombres de las cañadas, la luz limpia, la apacibilidad, un mozo, una araña y una abeja.

La imagen de la ciudad castellana, en «término de tierras pinariegas» —en su entorno, no dissociada de él— es especialmente interesante. Con sus iglesias de techos desfondados, las tenerías junto al río, el casino desmantelado, una cofradía de agonizantes, un mayorazgo, un espiritista y un chistoso: «no pasa nada en el pueblo», escribe Azorín; nunca ha pasado, salvo una revuelta por los consumos en 1870. En otra parte, en otro viaje, «entráis en el Casino, y veis las caras inmóviles, apagadas, petrificadas, de los viejos hidalgos». Mientras, en la capital, «pasan los moradores tristes de los hórridos suburbios y rondas madrileñas: una multitud hostigada, exasperada, desencajada, pálida, astrosa, con los ojos centelleantes... hosca y hambrienta, como todas las multitudes de España».

Segovia representaba un resumen de Castilla para Azorín y otros escritores del 98 e inmediatamente posteriores: vieja potencia afectada por un abrumador legado de pasado, por el despoblamiento, el arcaísmo, la fosilización y, pese a su personalidad y hasta vitalidad interna, pobre, débil y resignada, con un futuro oscuro. La exactitud del retrato de Segovia en «Una ciudad y un balcón» hace de este relato algo más que un documento sugestivo, que una mera descripción, sin la implacabilidad final de Baroja o de la Medicina sin concesiones de Valle Inclán. Existe aquí una actitud comprensiva hacia un rostro

amigo. La ciudad forma conjunto con su entorno, con la alameda. Tras la ciudad, visibles en claros entre las filas de casas, se recortan los perfiles de la sierra, participando ambos en el mismo paisaje. La relación es algo más que un mirar: «contemplamos balcones en que quisiéramos apoyarnos... vemos puertas en que desearíamos permanecer...».

Hay cosas especialmente profundas en la ciudad de Azorín. El conjunto urbano es un producto del tiempo, de un «esfuerzo» y de una «inteligencia» y, también, de un evidente proceso de decadencia, de la disolución de las manos que movían la industria y trajeron tras la «atmósfera de inteligencia» otra de silencio, con palacios cerrados, balcones abiertos, cristales rotos, habitaciones vacías, empapelados hechos jirones. «En esta soledad, en este silencio, en este ambiente de ecuanimidad y de sedancia, un lazo sutil que nos una a Europa. Todos los días, a una misma hora, sobre nuestra mesa de trabajo sea depositado un paquete denso de cartas, periódicos, libros, revistas. Libros y revistas que exhalen el grato olor a tinta reciente. Castilla y Europa. (Vasconia y Europa; Cataluña y Europa...)». Permanecen las cosas, rueda la historia, pero en el fondo de la ciudad, como en el paisaje hondamente humano de Unamuno o de Machado, vuelve el verso de Garcilaso y, esto es lo fundamental, «junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir».

En el «Elogio sentimental del acordeón» de Baroja, en un puerto del Cantábrico, al atardecer, entre el bullicio del pueblo y el silencio del mar un acordeón canta las verdades del trabajo humilde, la poesía de las cosas comunes, con la melodía vulgar de la vida ante el horizonte ilimitado. Como venimos viendo, hay en Baroja una identificación entre paisaje y sentimientos y entre paisaje y acción. En la primera relación la visión del paisaje acompaña sensaciones y pensamientos. En la segunda relación, sobre un paisaje quizá «negro, desolado y estéril», estarán adecuados los hombres y sus dramas.

Donde el papel del paisaje-acción es más intenso es en la trama urbana de Madrid en *La busca*, por lo que esta obra tiene un valor añadido de testimonio social y geográfico. Dice Baroja de esta ciudad: «la corte es ciudad de contrastes: presenta luz fuerte al lado de sombras oscuras; vida refinada, casi europea, en el centro; vida africana, de aduar, en los suburbios». Comenta Baroja las «rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno», los barrios marginales de «Las Ventas, la Prosperidad y el barrio de Doña Carlota, el Puente de Vallecas y los Cuatro Caminos». Paisajes sórdidos, sin concesiones. Un mundo urbano y social que enlazaría con el de *La desheredada* y *Misericordia* de Galdós y que incrementa de modo especial el panorama de escenarios del 98. Diversos sectores de estos paisajes y la vida que pulula por ellos están descritos por Baroja de modo enlazado, indisociable, por lo que la novela sería imposible sin esa ciudad concreta.

Otra descripción atractiva es la reconstrucción que hace Baroja de Cuenca en la época de las *Memorias de un hombre de acción*, pero que podría ser casi

intemporal. Ciudad interior, con castillo, convento y santuario, a la vez fortaleza y oasis entre la «monotonía de los yermos», de los «parajes pedregosos, abruptos, de aire trágico y violento». Ciudad en decadencia, sin industria, sobre su cerro con «aire de centinela», como un producto estético acabado con su «pirámide de casas viejas, apiñadas, manchadas por la lepra amarilla de los líquenes... En estos pueblos, con ciudad alta y ciudad baja, se da casi siempre el mismo caso: en lo alto, la aristocracia, el clero, los representantes de la milicia y el Estado; en lo bajo, la democracia, el comercio, la industria... el pasado está siempre en alto y el presente siempre en bajo».

La visión de Segovia es parecida: entre sus «campos abrasados y secos», resalta la belleza de la ciudad y la losa de la vida provinciana: el «pueblo... parecía muerto». «Se respiraba allí un pesado aburrimiento»... «una tertulia de gente triste, viejos con caras melancólicas...; señorillos de pueblo; caras hoscas... gente de mirada siniestra y hablar dulce». De Toledo ofrece una visión aun más dura.

El Castro Duro de *César o nada* es quizá en parte imagen tomada de los elementos de Soria, pero sobre todo es símbolo más amplio de las villas castellanas.

Entre la vasta y silenciosa llanada con campos de sembradura, la ciudad de agricultores y trajineros, de algo más comercio que industria, está sobre un cerro de tierra roja, con bancales de viñas y almendros, restos de murallas, y se llega a ella por un camino polvoriento, «con restos de arbolillos, que plantó un alcalde europeizador, y que murieron todos». En su silueta, de aire señorial, destacan dos edificios como «pilares del orden social», uno viejo, la iglesia y otro moderno, la cárcel.

El emprendedor César cree «que se puede intentar algo en este pueblo». El final será infeliz. *César o nada* es un excelente ejemplo del territorio-acción, pero en él Baroja termina con el fracaso del reformismo hidráulico local, como los árboles muertos del alcalde europeísta. Lo narra así: «Hoy Castro Duro ha abandonado ya definitivamente sus pretensiones de vivir, ha vuelto al orden, como dice el periódico semanal conservador; las fuentes se han secado, la escuela se cerró, los arbolillos del Parque Moncada fueron arrancados. La gente emigra todos los años por centenares. Hoy para un molino, mañana se hunde una casa; pero Castro Duro sigue viviendo con sus veneradas tradiciones y sus sacrosantos principios, sin permitir que los advenedizos sin religión y sin patria turben su vida, sin mancillar los derechos sacratísimos de la Iglesia nuestra madre, envuelto en polvo, en suciedad y en mugre, dormido al sol, en medio de sus campos sin riego». Y el reformador es *nada*.

Consideración final

El legado de la generación del 98 es el de un movimiento cultural completo y coherente en el que constituye una nueva riqueza cultural propia la configuración creativa que otorgó al paisaje. Hoy leemos los paisajes a través de su imagen literaria y pictórica. Sus puntos mayores fueron: 1º, la idea de reci-

prociencia entre paisaje y cultura e historia y entre paisaje y persona; 2º, la diferenciación entre territorio y paisaje, más propio el primero de una percepción práctica –como la de los reformistas hidráulicos– y apropiado el segundo para una concepción cultural, estética y moral, más desinteresada; 3º, la afirmación de la calidad y autenticidad del paisaje ocre, descarnado, seco, adusto, frente al modelo del lugar verde y, por ello, el encuentro de la identidad cultural en ese paisaje, escenario secular común; 4º, el carácter bienhechor, en suma, de la relación directa con el paisaje.

Fue continuado con notable calidad, por ejemplo, por Ortega en al campo literario y filosófico (la mirada amistosa, sin eludir la crítica). En el ensayo de Ortega, como en otra ocasión he señalado, se contiene más geografía de lo que se suele pensar: reflexiones, descripciones, regionalización, relación medio-hombre, filosofía a partir del paisaje y del lugar.

En este itinerario posterior se puede destacar también a Enrique de Mesa, a Pérez de Ayala, a Madariaga, a Delibes y algo del Cela viajero y hasta del tremendista, entre otros, pero la corriente se modifica con el tiempo y hasta parece que se pierde. En pintura a Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Vázquez Díaz, Zabaleta, Piñole, etc.

Tras el 98 y Ortega es clara su influencia geográfica, profesionalmente, en Terán, cuyos temas, citas, ideas, cultura y talante muestran ese arraigo. El peso de los escritores y pintores que aquí hemos seguido en la geografía española constituye principalmente una referencia intelectual, un nivel cultural de trasfondo, pero no puede decirse que sea directa, ya que no existe una ciencia de los significados de los paisajes. Sí puede resaltarse un influjo en cierta tendencia a la escritura de una geografía evocadora y en un modo de estar ante el paisaje.

El camino de tal influencia pasa claramente –como acabo de señalar– por uno de los geógrafos españoles fundamentales: Manuel de Terán. Basta un solo párrafo profesional de este autor para revelar aquella fuente. Al finalizar un trabajo suyo sobre el terreno en Ribamontan al Mar escribe: «hemos contemplado por última vez el panorama... Durante largos días hemos tenido a la vista, desde distintos puntos, un paisaje que ha llegado a sernos familiar; hemos convivido con sus hombres, observando sus trabajos y afanes, recorrido todos sus caminos; hemos penetrado en algunos hogares y ahora todo el panorama que contemplamos... todas sus formas y colores son expresivos rasgos fisonómicos», que nos descubren «su intimidad como el rostro de un amigo». La línea más fértil y honda de la geografía española sigue estando ahí, en el descubrimiento de la intimidad del paisaje, en la mirada que lo ve como un «rostro amigo».

Bibliografía

- AZORÍN (1909): *España. Hombres y paisajes*, Madrid: F. Beltrán, 166 p.
AZORÍN (1946): «Prólogo», en BAROJA, P.: *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, Tº. I, p. XI-XV.

- AZORÍN (1951): *Castilla*, Madrid: Biblioteca Nueva, 189 p.
- AZORÍN (1954): *Pintar como querer*, Madrid: Biblioteca Nueva, 252 p.
- AZORÍN (1966): *Los pueblos*, Buenos Aires: Losada, 151 p.
- AZORÍN (1968): *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, Madrid: Espasa-Calpe, 152 p.
- AZORÍN (1968): *Política y literatura*, Madrid: Alianza, 204 p.
- AZORÍN (1969): *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid: Espasa-Calpe, 149 p.
- AZORÍN (1969): *El escritor*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969, 150 p.
- AZORÍN (1973): *Doña Inés (historia de amor)*, Madrid: Castalia, 239 p.
- AZORÍN (1984): *Cavilar y contar*, Barcelona: Destino, 241 p.
- BAROJA, P. (1934): *César o nada*, Madrid: Espasa-Calpe, 362 p.
- BAROJA, P. (1946): *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, Tº I.
- BAROJA, P. (1956): *El puente de las ánimas*, Madrid: Novelas y Cuentos, 124 p.
- BAROJA, P. (1958): *Vidas sombrías*, Madrid: Aguilar, 396 p.
- BAROJA, P. (1961): *El País Vasco*, Barcelona: Destino, 560 p.
- BAROJA, P. (1972): *Camino de perfección*, Madrid: Caro Raggio, 335 p.
- BAROJA, P. (1972): *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid: Caro Raggio, 304 p.
- BAROJA, P. (1976): *El caballero de Erlaiz*, Madrid: Caro-Raggio, 305 p.
- BAROJA, P. (1978): *Cuentos*, Madrid: Alianza, 256 p.
- BAROJA, R. (1989): *Gente del 98*, Arte, cine y ametralladora. Madrid: Cátedra, 367 p.
- CALVO, F. (1983): «Aureliano de Beruete y la cultura artística de la Restauración», en *Aureliano de Beruete, 1845-1912*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p. 32-37.
- CARO BAROJA, J. (1978): *Los Baroja*, Madrid: Taurus, 539 p.
- CARPINTERO, H. (1989): *Antonio Machado en su vivir*, Soria: Centro de Estudios Sorianos, 304 p.
- COBOS, P. de A. (1973): *Antonio Machado en Segovia. Vida y obra*, Madrid: Insula, 143 p. + láminas.
- EGIDO, L.G. (1988): «Introducción», en UNAMUNO, M. de: *Andanzas y visiones españolas*, Madrid: Alianza, p. 7-42.
- FRANCO, D. (1980): *España como preocupación*, Barcelona: Argos Vergara, 445 p.
- GANIVET, A. (1962): *Idearium español y El porvenir de España*, Madrid: Espasa-Calpe, 181 p.
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1965): «Paisaje», en *Ensayos y cartas*, México: F.C.E., p. 39-46.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1957): «Introducción a Ricardo Baroja», en *Exposición homenaje a Ricardo Baroja*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, p. 7-51.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1983): «Aureliano de Beruete y Moret», en *Aureliano de Beruete. 1845-1912*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p. 9-10.

- LAÍN ENTRALGO, P. (1967): *La generación del noventa y ocho*, Madrid: Espasa-Calpe, 259 p.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989): *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid: Lunwerg, 246 p.
- MACHADO, A. (1970): *Antología de su prosa*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 244 p.
- MACHADO, A. (1972): *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, Madrid: Castalia, 281 p.
- MACHADO, A. (1987): *Los complementarios*, Madrid: Cátedra, 360 p.
- MACHADO, A. (1995): *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 474 p.
- MACHADO, M. y A. (1984): *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1.279 p.
- MARAGALL, J. (1985): *Antología poética*, Madrid: Alianza, 199 p.
- MARÍAS, J. (1971): *Miguel de Unamuno*, Madrid: Espasa-Calpe, 220 p.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1964): «La formación de los suburbios madrileños en el paso del siglo XIX al XX», *Boletín Inf. del Sem. de Derecho Político*, Universidad de Salamanca, p. 251-257.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1973): «Un texto geográfico. “En la montaña”, de Azorín», en *El comentario de textos*, Madrid: Castalia, p. 416-431.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1984): «El viaje a la naturaleza y la educación en España», *Estudios Turísticos*, Madrid, nº 83, p. 55-68.
- MESA, E. de (1962): *Antología poética*, Madrid: Espasa-Calpe, 149 p.
- MONTERO J. (1968): *Guía literaria de Segovia*, Segovia: Gabel, 79 p.
- MORAL, C. del (1974): *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid: Turner, 204 p.
- NUEZ, S. de la (1964): *Unamuno en Canarias, Las islas, el mar y el destierro*, La Laguna: Universidad de La Laguna, 297 p.
- OROZCO, E. (1974): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid: Ediciones del Centro, 246 p.
- PANTORBA, B. de (1943): *El paisaje y los paisajistas españoles. Ensayo de historia y crítica*, Madrid: A. Carmona, 150 p. + 72 láminas.
- PARAJÓN, M. (1978): *Cinco escritores y su Madrid. Galdós, Azorín, Baroja, Rubén Darío y Ramón*, Madrid: Prensa Española, 174 p.
- PENA, M^a. C. (1983): «Aureliano de Beruete y Moret...», a *Aureliano de Beruete. 1845-1912*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p. 12-23.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1962): «Ensayo preliminar» (1917): En Mesa, E. de: *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 11-30.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. (1994): «Antonio Machado y Soria», *Celtiberia*, CSIC, nº. 87-88, p. 355-368.
- PUENTE, J. de la (1983): «Beruete, impresionista...», en *Aureliano de Beruete. 1845-1912*, Madrid: Fundación de la Caja de Pensiones, p. 25-31.
- PUIG DE LA BELLACASA y otros (1977): *Catálogo de la exposición Los Baroja en Madrid*, Madrid: Museo Municipal de Madrid, 270 p.
- RECLUS, E. (1980): *La Geografía al servicio de la vida*, Barcelona: Nadir, 428 p.