

LA COMPRENSIÓN DE LOS PAISAJES AGRARIOS ESPAÑOLES. APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE SUS REPRESENTACIONES¹

Buenaventura Delgado Bujalance y Juan F. Ojeda Rivera
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y GIEST

RESUMEN

El paisaje es un producto complejo que resulta de la interrelación entre naturaleza, cultura y sociedad. Pero es su dimensión cultural la que nos proporciona las claves para su comprensión. Desde esta perspectiva, nosotros consideramos que la fenomenología aporta un eficaz método de aproximación a esa experiencia de la realidad que proporciona el paisaje. A partir de aquí, este artículo pretende poner de manifiesto el interés de las imágenes culturales provenientes de la literatura y de la pintura para el conocimiento geográfico de los paisajes agrarios de España.

Palabras clave: paisajes, representaciones, fenomenología, pintura, literatura.

ABSTRACT

The understanding of the Spanish agrarian landscapes: an approach through their representations. The landscape is a complex product that results from the interplay of nature, society and culture. Yet it is the cultural dimension that provides the key to its understanding. From this perspective, we consider that phenomenology gives us a method of approach to the reality of the landscape. Therefore, this paper aims to highlight the interest of cultural images coming from literature and painting for the geographical knowledge of the Spanish agrarian landscapes.

Key words: landscapes, representations, phenomenology, painting, literature.

Fecha de recepción: junio 2009.

Fecha de aceptación: octubre 2009.

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto de I+D del Ministerio de Educación y Ciencia SEJ2006/15331-C02-01.

I. INTRODUCCIÓN

Más allá de una geografía de lo evidente, que sólo nos acerca a las formas del territorio y a la epidermis de las cosas, está el paisaje, un producto complejo que se construye lentamente de acuerdo con dinámicas específicas e interrelacionadas de carácter natural, social y cultural. Pero es su dimensión cultural la que, dando al paisaje pleno valor como tal (Ortega Cantero, 2004), aporta las claves de su comprensión. Así el paisaje puede entenderse como el resultado de un proceso en el que un conjunto de componentes naturales, que conforman el armazón físico de un ambiente o espacio geográfico, se convierte en territorio o país a través de una secular historia de conquista, apropiación, organización y normalización por parte de una comunidad humana y termina siendo codificado o metamorfoseado en paisaje por unas percepciones, representaciones y simbolizaciones culturales (Delgado y Ojeda, 2007).

Desde esta perspectiva, la palabra paisaje se carga de significado como cúmulo de saberes que han de ser tenidos en cuenta para poder efectuar una buena lectura del mismo. Saberes vivenciales y emocionados, que nos hablan de formas de contemplar y sentir el mundo y que se expresan en categorías que, como tristeza, placer, nostalgia o rechazo, definen aquellas emociones.

En este punto, la fenomenología nos aproxima a un método de acercamiento y comprensión de la realidad paisajística como fenómeno que emerge de la experiencia polisensorial del mundo organizada fundamentalmente en torno a la mirada. La mirada, guiada por la intencionalidad, se convierte en el instrumento esencial que recrea la realidad como paisaje; sin ella —pero también sin el resto de los sentidos— el mundo sería un trozo de planeta desconocido e inexistente como fenómeno de nuestra existencia. En definitiva, sólo existe el paisaje si existen los elementos que lo componen y alguien, que tras mirarlo o percibirlo, lo convierte en experiencia perceptiva y emocionante, en la que el ser humano objetiva su subjetividad, comprendiéndose a sí mismo en el espacio (Watsuji, 2006).

La intencionalidad inherente a la interpretación que aquí se maneja implica una multiplicidad de percepciones; aunque sólo abordaremos las miradas artísticas, pues quizás sea con ellas con las que el paisaje alcanza su dimensión más completa (Berque, 1997; Roger, 2007; Maderuelo, 2005). Estas miradas se diferencian de las demás (técnicas, administrativas, científicas, económicas) porque buscan la recreación de la realidad, convirtiendo las percepciones inmediatas o la huella que estas dejaron en la memoria en representaciones literarias e icónicas.

A través de tal confluencia de miradas se enfocan paisajes concretos que han sido percibidos y elegidos en función de diferentes filtros o dimensiones: las estéticas o de los creadores, con las que éstos pretende eludir la insatisfacción de lo real; las sociales y simbólicas, que se adquieren con el lenguaje (Lacan, 2005) y también las individuales, que posicionan la representación en función de diferentes imaginarios. Así se van imponiendo determinados arquetipos y estereotipos mentales que se expresan diferencialmente según distintas generaciones, filiaciones o géneros y, sobre todo, metáforas —muy pocas, pero esenciales para comprender el mundo— De este modo, la literatura, la pintura y las descripciones de viajeros han ido creando una especie de hipertexto virtual que «influye en la interpretación que el conjunto de la sociedad hace de su entorno» (Fernández, 2006: 310). Entendemos, por tanto, que los

paisajes de Castilla de los escritores del 98; los paisajes sedientos de los campos de Nijjar de Goytisoló; los paisajes rurales de Barreta, Marcote y otros pintores vascos; la masía de Miró; el paisaje aragonés pintado por Baulas o las dehesas pintadas por Godofredo Ortega; y el Ampurdán de Pla o los mundos rurales amenazados por el olvido de Llamazares, no son sino arquetipos resilientes de unos paisajes que han perdido las funciones que los generaron. Aunque para muchos hablar del paisaje siga siendo hablar de las cosas del campo en general y de sus representaciones en particular.

II. LITERATURA, PINTURA Y PAISAJES: CONTEXTOS Y ARQUETIPOS

Metodológicamente, la literatura se entiende en este trabajo como una forma de conocimiento hermenéutico o de mediación entre naturaleza, sociedad y cultura, por un lado, y paisaje construido, percibido y representado, por otro. Por ello se indagará sobre cómo, mediante la palabra, el escritor logra construir imágenes que evocan los paisajes con los que ha mantenido o mantiene relaciones vivenciales. Pero la fuerza de estas representaciones reside en su capacidad para conectar con las evocaciones y vivencias del lector. El género marcará la forma en la que se produce esta conexión, de manera que mientras en la novela el paisaje lo pone el escritor en la poesía lo pone el lector. En cualquier caso, desde la Geografía se viene enfatizando (López Ontiveros, 2001 y 2006; Ortega Cantero, 2003) el interés de las imágenes culturales procedentes de la literatura para el conocimiento geográfico del paisaje.

Paralelamente, las representaciones icónicas de la pintura se vinculan, más que a un género, a diversos soportes técnicos que condicionan la forma como el artista enfoca y filtra la realidad que emerge en sus imágenes. En todas ellas hay un contenido explícito en el que se evoca tal o cual paisaje genérico y concreto, porque la representación es un modo de aparecer a través de formas, imágenes y signos que nos suelen hacer recordar algo que existe previamente; pero también hay un contenido implícito en el que aflora lo que cada cual lleva dentro. De este modo, el paisaje remite al mundo de arquetipos, en este caso rurales, creados por la doble mirada del artista y el espectador.

Parece claro que acercarse al estudio de estos paisajes a través de sus representaciones, implica ir desde la realidad material y formal a la más representativa, simbólica y/o abstracta de las imágenes. Con ello se pretende dar un paso más allá del análisis y la explicación científica para llegar a la comprensión cultural. Ahora bien, metodológicamente resulta complicado un acercamiento sistemático al estudio de las representaciones artísticas de los paisajes agrarios españoles. J. Gómez Mendoza (2006: 149) llama la atención sobre la dificultad que implica seleccionar en paralelos textos literarios sobre el paisaje, representativos de diferentes momentos, procedencias y tradiciones. Sin embargo, también constata que «todo texto pertenece a una tradición cultural entendida como sistema de valores del entorno que lo origina y lo impregna». Desde esta perspectiva Ortega Cantero (2003) señala la relación entre las diferentes representaciones de los paisajes de España y los momentos culturales en las que se producen.

Este trabajo aborda una aproximación sistemática a las representaciones de los paisajes agrarios españoles explorando dos posibilidades metodológicas. En la primera, se pretende ordenar un proceso de creciente visibilidad de los paisajes agrarios españoles estableciendo fases contextualizadas de acuerdo con referencias históricas y culturales. En la segunda, se

propone una selección de tipologías arquetípicas caracterizadoras de dichos paisajes agrarios españoles.

III. REPRESENTACIONES CONTEXTUALIZADAS DE LOS PAISAJES AGRARIOS ESPAÑOLES

Las plasmaciones de los paisajes agrarios españoles se caracterizan por su pluralidad. La extensión y diversidad física e histórica de España y su viejo proceso civilizatorio y cultural han producido una gran diversidad de paisajes contruidos o paisajes in situ, de acuerdo con la terminología de A. Roger (1997), que podrían quedar encuadrados en grandes tipologías. La posibilidades de caracterización serían infinitas, porque innumerables son las teselas del mosaico agrícola de España y muchas más son las imágenes paisajísticas o manifestaciones del paisaje in visu (Roger, 1997) que tal mosaico ha podido ir suscitando. Existe, por tanto, una multiplicidad de países agrarios de España a los que corresponden diferentes figuraciones y representaciones paisajísticas, que irán alcanzando su máxima difusión conforme lo rural vaya siendo apreciado en conjunto como materia literaria y pictórica.

De este modo, el paisaje agrario incrementa su visibilidad como producto del refinamiento cultural que algunas sociedades no alcanzan hasta fechas relativamente tardías (Kessler, 2000). Augustin Berque (1995) ha definido las cuatro condiciones en las que se puede considerar que una cultura ha logrado convertir el paisaje en hecho sustantivo: palabras específicas para nombrarlo, representaciones literarias, representaciones pictóricas y reconstrucciones artificiales de la naturaleza. A partir de estas consideraciones —probablemente eurocéntricas y elitistas, pero de innegable interés— el paisaje es un fruto relativamente tardío de cualquier cultura, porque exige haber superado el nivel primario de la supervivencia.

En función de ello, podría sostenerse que en España, por ejemplo, no puede hablarse con propiedad de paisaje como realidad sustantiva, capaz de crear un acervo cultural específico, hasta el siglo XVIII, a partir de la intencionalidad en la mirada prerromántica de algunos viajeros ilustrados. No obstante, en una sociedad tan vieja y culta, parece lógico pensar que aquellas miradas propiamente paisajísticas y las que seguirán conectan con unas percepciones protopaisajísticas anteriores a las que conviene aludir como precedentes.

1. Desde las imágenes protopaisajísticas de la antigüedad a las primeras representaciones paisajísticas de los ilustrados

Cuando se considera la ubicación de determinados emplazamientos de antiguas y medievales épocas sobre el solar ibérico se puede intuir que —junto a los motivos estratégicos, económicos o funcionales— existen también consideraciones de tipo estético. No de otra forma pueden entenderse ubicaciones como las de la necrópolis megalítica de Antequera, la ciudad palatina de Medina Azahara en Córdoba, o los monasterios gallegos de la Ribera Sacra.

Inicialmente la agricultura sólo aparece en los textos antiguos referidos a Iberia en su dimensión más aparentemente objetiva como paisaje in visu. Se alaba la fertilidad de la tierra, creando un arquetipo de exagerada riqueza vinculado sucesivamente a la Bética, Al-Andalus y a los reinos del sur de la Península. Esta percepción se ha mantenido de un modo recurrente en las fuentes literarias desde el siglo I a. C hasta finales del siglo XVII d. C.

Ahora bien, merece la pena destacar la importancia de estas miradas foráneas, creadoras de una geografía mitificada en la que se hipertrofian los rasgos extremos. Así, Estrabón (29-7 a.C.; 92) elabora una buena síntesis de algunas percepciones que exageraban la riqueza y la bondad del medio físico como rasgos diferenciales de estas tierras en la antigüedad:

«Esta región llamada Turdetania, se extiende desde la orilla y boca interior del Anas mirando al Oriente hasta tocar la Oretania (...). De ella, pues es preciso hablar con toda la extensión que sea necesaria para dar a conocer la buena condición de sus lugares y la abundancia y fertilidad de toda la región».

La visión positiva y laudatoria, gestada durante la romanización, se iría enriqueciendo con las diferentes lecturas del territorio de los viajeros árabes que, con una rica percepción polisensorial, construyeron en una síntesis visual, sonora y olfativa una imagen paradisíaca (Otthoffer, 2005). Tras dicha imagen se aprecia un canon estético idealizador de unas tierras que se ofrecían plenas de bondades. Las visiones de los viajeros y geógrafos como Al Idrisi describen las ricas ciudades y las tierras más o menos productivas de su entorno. Tal como muestran los versos de Ibn Jafaya (m. 1139), en la poesía andalusí se amplía, como contraste con los demás territorios de la Dar al-Islam, esta visión de paraíso utópico debido al verdor y a la fertilidad de su suelo: «¡Oh habitantes de al-Andalus, que felicidad la vuestra al tener aguas,/sombras, ríos, árboles! El Jardín de la Felicidad Eterna no está fuera, sino en vuestro territorio;/ si me fuera dado elegir es este lugar el que escogería» (Bejarano, I. 2004: 121).

Tras la conquista de Granada y desde otra cultura, se continúa con la misma admiración contemplativa hacia una tierra rica cuya abundancia de bienes se presenta como una imagen deslumbrante, sobre todo, para aquellos viajeros que atravesaron Sierra Morena desde el Norte. Así, Navajero (1525: 54) resalta la fertilidad y belleza de unas tierras sevillanas «llevadas también de limoneros, cidros y naranjos, y de todas clases de delicados frutos, debido todo lo más a la naturaleza que al arte, porque la gente es tal que pone en esto poquísimos cuidados». Es más, algunos viajeros, como el polaco J. Sobieski (1611: 183) resalta la fertilidad del Sur en contraste con la pobreza del Norte: «Al entrar en Andalucía, nuestras vistas, cansadas de un desierto monótono, han sido recompensadas con la hermosura, alegría y abundancia de productos de aquel país».

Y, en relación con las representaciones icónicas de los paisajes agrarios españoles, no parecen existir las vinculadas a la cultura clásica romana o las capaces de representar los paraísos agrarios del imaginario islámico. Si acaso, en algunos mosaicos romanos o atauriques islámicos puede atisbarse un cierto sentido de la naturaleza que apenas va más allá de la representación de elementos aislados (fauna terrestre y marina, árboles cargados de frutos, seres fantásticos del océano). De manera que habrá que esperar al siglo XVI para encontrar retazos de paisajes agrarios como fondos escénicos o decorados de imágenes topográficas generales, cuyo escaso interés artístico contrasta con su valor histórico y geográfico. Son importantes las series de grabados de Hoefnagel (figura 1) y otros en los que no sólo se recogen perspectivas de las principales ciudades españolas, sino también de sus periferias rurales con ruedos, huertos, ejidos y muladares.

Ahora bien, habrá que esperar al siglo XVIII para que el paisaje aparezca como experiencia diferencial y específica de una sociedad. Los viajeros ilustrados eligen la Península Ibérica como alternativa a los destinos habituales del Grand Tour. Buscan un Sur distinto para el que crearán metáforas capaces de plasmar sus diferencias. En ellas proliferan diversos matices, al

florecente. Grandes extensiones de buena tierra son dejadas sin cultivar, mientras un aire de miseria se extiende por una tierra que, si estuviese bien cultivada, sería la mejor de Europa» (Semple, 1807).

Apenas está presente el paisaje en la poesía española de la época. Sólo en la poesía anacreóntica de la escuela de Salamanca, representada por Meléndez Valdez (1820), se aprecia cierta atención a los aspectos más pintorescos de una irreal y arcádica sociedad campesina: «La blanda primavera/ derramando aparece/ sus tesoros y galas/ por prados y vergeles».

No faltan referencias al campo en la producción icónica de los artistas ilustrados. Un papel fundamental por su influencia en los tópicos románticos posteriores merece la obra monumental de Alexandre Laborde, *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne*. Sus 349 ilustraciones recogen panorámicas de monumentos y lugares pintorescos, pero con nula presencia de paisajes agrarios. No obstante, el ideario ilustrado valora el paisaje agrícola, ordenado y cultivado como manifestación de un orden capaz de controlar la naturaleza (figura 2).

Figura 2
PAISAJE AGRARIO, GRABADO EN PIEDRA, 1770



(Fuente: Anónimo, Plaza de La Carolina, Jaén.)

2. Miradas románticas entre lo sublime y lo pintoresco

Los viajeros románticos, por su parte, cambian de valores, de forma que aprecian lo que los ilustrados habían criticado. En su obra transmiten el sentimiento de la naturaleza, una naturaleza tanto más valorada cuanto más se aleje de la domesticación humana. Se posicionan estéticamente ante la realidad, buscando la emoción de lo sublime, esa cualidad propia de las cosas con capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu (Tatarkiewicz, 2004). También aprecian lo pintoresco, es decir, aquello digno de ser pintado, por eso recogen algunos paisajes agrícolas que, en conjunto o por las características de sus elementos singulares, parecen dignos de interés. Cuando atraviesan Castilla «destacan los amplios campos de trigo, los arados tirados por mulas, los escasísimos regadíos a partir de norias...en definitiva un sistema agrario muy rudimentario» (Pillet Capdepón). Cuando llegan a Andalucía algunos elementos diferenciales atraen la mirada del visitante: viñedos jerezanos, huertas periurbanas y campos donde reina el olivo. López Ontiveros (2004: 136) cita a R. Ford, para llamar la atención sobre la fascinación y la repulsa que, a un tiempo, despierta en los viajeros del XIX este árbol que «por muy clásico que sea, resulta poco pintoresco: una hoja cenicienta sobre un tronco desmochado que recuerda más bien un sauce de segunda categoría y que no da ni sombra, ni protección, ni color». Pero por lo general el mundo agrario apenas despierta interés. Como ejemplo, Charles Didier (1837) recoge la siguiente imagen, expresión de lo horriblemente bello, de Baños de Alama, en la ruta de Zaragoza a Madrid: «El paisaje es salvaje (...). Estas tonalidades rojas, unidas al olor del azufre, conferían al paisaje un carácter infernal».

El romántico español prefiere la ciudad, pero también un mapa vinculado a los espacios agrarios más agrestes y melancólicos de la Península. El señor de Bembibre de Gil y Carrasco (1847: 151) recoge los brumosos paisajes del Bierzo como expresión del estado de ánimo de unos personajes que miran el mundo «desde las playas de la soledad, y a través del prisma de las lágrimas». Pero predomina una realidad idealizada mediante la selección de sus aspectos más pintorescos. Sobre estos paisajes la vida cotidiana se convierte en leyenda (Becquer) y en cuadro de costumbres como los representados por Estébanez Calderón (1847: 66):

«Representaos, lindos suscriptores, en vuestra viva imaginación un paisaje tal, cual mi rústico pincel lo delinee, pues antes de pensar en la farsa bueno será prevenir escena donde ponerlo en tabla. Al frente, digo, que os imaginéis una ermita limpia y enteramente pintoresca, cual se encuentra a cada paso en aquel país de poesía. Unos cuantos árboles den frescura al llano que sirve de ante-atrio, y por los troncos suban sendas y pomposas parras (...) un cauce sonante de agua corra por la espalda, moviendo estruendosamente uno o dos molinos, cuyo rumor grave y no interrumpido sirva de bajo musical al contrapunto agudo de las golondrinas»

Algunos de estos viajeros, como Roberts, llegaron a España para pintar imágenes del Sur. Sus paisajes ensoñados, en los que se mezcla lo rural y lo urbano, tuvieron gran influencia sobre algunos pintores españoles como Pérez Villaamil. Sin embargo, artistas como Barrón o Cortés Aguilar se decantaron por la visión más pintoresca, bucólica e irreal del campo español.

3. El realismo de la segunda mitad del siglo XIX

En la segunda mitad del siglo XIX se inicia en España una etapa de consolidación de la visión burguesa del mundo más práctica y objetiva. La interpretación fiel de la realidad se convierte en objetivo literario. En este contexto asistimos a la representación de paisajes agrarios regionales y sus manifestaciones más conspicuas.

— Los paisajes de las agriculturas mediterráneas están muy bien recogidos en diversos autores: Fernan Caballero (1856: 33) que establece, en un incipiente canon burgués de lo que debe ser el paisaje, una visión negativa de los paisajes cotidianos del campo andaluz: «Para hacer de este pueblo, que tiene fama de ser muy feo, un lugar pintoresco y vistoso, sería preciso tener una imaginación que crease, y la persona que aquí lo describe sólo pinta. En él no se ven ni ríos, ni lagos, ni umbrosos árboles; tampoco casitas campestres con verdes celosías, merenderos cubiertos de enredaderas, ni pavos reales y gallinas de Guinea picoteando el verde césped».

Con realismo minucioso, Valera describen unos paisajes que, ligados a las personas que los mantienen, muestran caras muy diferentes: el saltus de los paisajes serranos, de apariencia «peñascosa, donde la escasez de capa vegetal no permite el cultivo, donde no hay gente y donde está pelada la tierra» (Valera, 1895). El ager de los valles y llanos donde el agua posibilita los hermosos paisajes de agricultura promiscua. Lo pequeño se introduce en el paisaje recuperando la imagen privilegiada del jardín edénico simbolizada en la huerta descrita también por Valera (1874) en Pepita Jiménez: «Hermoso sitio, de lo más ameno y pintoresco que puede imaginarse. El riachuelo que riega casi todas estas huertas, sangrado por mil acequias, pasa al lado de la que visitamos: se forma allí una presa, y cuando se suelta el agua sobrante del riego, cae en un hondo barranco poblado en ambas márgenes de álamos blancos y negros, mimbrones, adelfas floridas y otros árboles frondosos.»

Alarcón es fiel observador del mundo de La Alpujarra a través de una obra, *Las Alpujarras*, de difícil clasificación, ya que puede considerarse ensayo histórico, libro de viajes y crónica antropológica. Finalmente, Blasco Ibáñez, ambienta algunas de sus obras más conocidas (*La Barraca*, *Cañas y Barro*) en la fértil huerta valenciana. Una huerta que entiende como expresión del alma colectiva Valenciana: «la tierra valenciana, dividida en pequeñas parcelas, teniendo sobre sí, a todas horas, una familia que necesita sacar su sustento de reducida superficie, se ve peinada, acicalada y nutrida con infinito cariño. El estiércol la alimenta y vigoriza a cada nueva cosecha; el arado la revuelve apenas se endurece, formando costras; las yerbecillas de espontánea germinación son arrancadas así que asoman, y el agua rojiza que circula por la complicada red arterial de las acequias, refresca y alisa su superficie antes de que el sol la caldee y resquebraje. Así se realiza el milagro de que una población de las más densas de España viva desahogadamente, sin miseria, en tan reducido espacio. El jornalero apenas existe. Cada uno cultiva su campo, como los ciudadanos de las antiguas repúblicas» (Blasco Ibáñez, 1904)

— Los paisajes agrícolas atlánticos adquieren protagonismo como depósito de cultura y base de identidad. Pereda (1894) recrea la montaña santanderina con la vida cerrada de sus aldeas en Peñas arriba. Pinta lo que se ve y lo que no se ve, mostrándose siempre como un magnífico paisajista: «Roto, despedazado y recogido así el velo que me había ocultado la realidad del panorama, se destacó limpia y bien determinada la línea de la costa sobre la faja

azul de la mar, y aparecieron las notas difusas de cada paisaje en el ambiente de las lejanías y en los valles más cercanos: las manchas verdosas de las praderas, los puntos blancos de sus barriadas, los toques negros de las arboledas, el azul carminoso de los montes, las líneas plateadas de los caminos reales, las tiras relucientes de los ríos culebreando por el llano a sus desembocaduras, las sombrías cuencas de sus cauces entre los repliegues de la montaña... Todos estos detalles, y otros y otros mil, ordenados y compuestos con arte sobrehumano en medio de un derroche de luz, tenían por complemento de su grandiosidad y hermosura el silencio imponente y la augusta soledad de las salvajes alturas de mi observatorio».

Palacio Valdés en *La aldea perdida* describe el mundo rural de la Liébana amenazado por la industria; Clarín transpira en su obra ambiente asturiano, sobre todo en un texto menor - como *Adios cordera*-, pero también en *La regenta*, su obra cumbre, recoge el entorno rural de Oviedo como espacio de recreo y producción; Pardo Bazán (1887) en *Los pazos de Ulloa* y, sobre todo en la segunda parte de dicha obra, *La madre naturaleza* utiliza el paisaje rural de la aldea gallega como marco de referencia: «Dejado atrás el huerto, pisaron la linde del bosque, alfombrada por las panojas amarillentas de la flor del castaño, que empezaba a desprenderse aquellos días y había impregnado el aire de un olorcillo que sin ser embriagador perfume, tiene algo de silvestre, de fresco, de forestal, de húmedo y refrigerante, por decirlo así, encantador para los que han nacido o vivido largo tiempo en la región gallega. No pecaba el soto de intrincado; como más próximo a la casa, había sido plantado con cierto orden y simetría, y los troncos de sus magníficos árboles formaban calles en todas direcciones, aunque los obstruyese la maleza, dejando sólo relativamente limpia la del centro, atajo que solían tomar los peatones que descendían de la montaña, para llegar a los Pazos más pronto».

Los poetas aportaron sentimentalismo a los paisajes agrarios regionales. Rosalía de Castro, ya en su primera obra —*Cantares Gallegos*— se refiere a los paisajes y a los elementos fundantes de la vida rural gallega. Pero es en las orillas del Sar donde Rosalía (1884) transmite toda la melancolía y humedad del paisaje de su tierra: También Gabriel y Galán transmite una visión emocionada del campo de Casti«Cenicientas las aguas; los desnudos/ árboles y los montes, cenicientos; parda la bruma que los vela y pardas/ las nubes que atraviesan por el cielo;/ triste, en la tierra, el color gris domina, / ¡el color de los viejos!».Illa (Castellanas) y Extremadura (Extremeñas), mientras que Vicente Medina (*La canción de la Huerta*) hace lo propio con el campo murciano.

El carácter figurativo de la pintura paisajística —que introduce Haes— encuentra su mejor expresión en el realismo y el costumbrismo que dominará el panorama artístico español durante la segunda mitad del XIX, cuando, tal vez porque el incipiente crecimiento urbano genera entre las clases burguesas una cierta nostalgia de la naturaleza, proliferan los pintores que, inspirándose en distintos escenarios campestres crearían un amplio muestrario de imágenes de las diversas agriculturas regionales de España.

En dicho contexto, está muy bien representada la agricultura atlántica, desde el País Vasco a Galicia, por artistas como Primitivo Álvarez, el Bierzo; Ovidio Murgía, la aldea gallega; Barroeta (figura. 3) y Artola, el caserío vasco; Riancho, Virgilio Blanco y Dionisio Fierro, la montaña y el mundo ganadero de Cantabria y Asturias. Mientras que el color, la luz y la variedad serán los protagonistas de las representaciones de paisajes agrarios más levantinos y meridionales, como los andaluces, murcianos, valencianos, catalanes y aragoneses. Son muchos los pintores y muchos los fragmentos de estos paisajes agrarios hasta

Figura 3
RECUERDO DE ZALDUA. BERROETA, 1886



(Fuente: <http://ciudadpintura.com>)

Figura 4
PUEBLECITO DE MURCIA. JOSÉ SOLÍS, 1899



(Fuente: Col. M^a Dolores Rodríguez Solís.)

Figura 5
CAMINO DE LA CAMPIÑA DE SEVILLA, ARCA PEREA, 1893



(Fuente: Fundación El Monte de Sevilla.)

cubrir diferentes teselas del paisaje mediterráneo: La sierra de Córdoba cubre los lienzos de Romero Barros; la media montaña en Cataluña o la Segarra, pintadas por Berga y Riquert, respectivamente, los pueblos y campos murcianos plasmados por José Solís (figura 4).

En el ambiente más meridional, las condiciones del clima van a favorecer una pintura al aire libre que conecta con las nuevas aproximaciones al paisaje desde el impresionismo. Dos escuelas —la de Olot en Cataluña y la de Alcalá de Guadaíra en Andalucía— culminan el largo camino hacia la visibilidad de los paisajes rurales de España. En Olot, Joaquín Vayreda crea una escuela capaz de captar con gran sensibilidad la raigambre rural de Cataluña. Cerca de Sevilla, Sánchez Perrier aglutina en torno a su magisterio y al entorno de Alcalá de Guadaíra un grupo de pintores del *plain air* que irán recogiendo fragmentos de los campos andaluces en sus lienzos. Entre ellos Arca Perea (figura 5) supo atrapar los secanos campiñeses aplastados por el sol de agosto.

4. Las generaciones previas a la guerra civil y la búsqueda de las almas de España

La generación del 98 descubre los paisajes fundantes del carácter español, entre los que el mundo rural castellano es seleccionado como arquetipo metonímico del conjunto nacional, a través de una invención de Castilla mesetaria y rural, en la que se conectan las ideas geográficas de Reclús con la visión de la naturaleza de la Institución Libre de Enseñanza. Azorín, Unamuno, Antonio Machado y Maeztu, apoyados en el determinismo geográfico, reinventan una Castilla mesetaria cuya geografía es el espejo en que mirar el pasado para explicar la decadencia de la nación entera (Moreno Hernández, 1998). La Meseta castellana

se constituye en lugar común del 98 y sus campos una metáfora de la misma que carga de valores estéticos su tónica monotonía:

«Las quiebras de la montaña lejana ya se ven más distintas; el color de las faldas de las cumbres, de azul claro ha pasado a azul gris. Una avutarda cruza lentamente, pausadamente, sobre nosotros; una bandada de grajos, posada en un bancal, levanta el vuelo y se aleja graznando; la transparencia del aire, extraordinaria, maravillosa, nos deja ver las casitas blancas remotas; el llano continúa monótono, yermo. Y nosotros, tras horas y horas de caminata por este campo, nos sentimos abrumados, anonadados, por la llanura inmutable, por el cielo infinito, transparente, por la lejanía inaccesible» (Azorín, 1905).

Pero, al mismo tiempo, aquellos escritores del 98 son viajeros y van desarrollando su pensamiento caminando por otros paisajes españoles, que les sorprenden —como a Unamuno las Hurdes o a Azorín la Andalucía trágica— por su belleza ensombrecida por habitantes pobres y miserables. Pero sobre todo se va creando una imagen antagónica a partir de miradas de viajeros como Andersen Nexø, Somerset Maugham y, sobre todo, Kostas Uranis (1931: 123, 125), que hace de Andalucía —«tierra de inmensas huertas en flor; jarabe verde sobre el que flota como un trozo de hielo Sierra Nevada»— el contrapunto sensual y luminoso de la austeridad de castellana: Frente a la desnudez austera de Castilla, Andalucía representa para él un mito de tierra fértil y luminosa: «Si Castilla es una señora católica que vive una vida monótona en un castillo melancólico, austera y aislada, orgullosa de su pasado y despreciando el presente, Andalucía es una joven de pueblo lozana y morena, con labios rojos y mirada ardiente, que ama la vida, la danza y la canción; una mujer jugosa y vivaz, iletrada pero llena de encantos».

Lo importante para lo que aquí se pretende mostrar es que los paisajes agrarios de todos los escritores del periodo anterior a la Guerra Civil de 1936 van a ser connotados como arquetipos de realidades más profundas. Con este sentido trascendente se representa un amplio mosaico de mundos y de palabras que los recrean. Así, hay unas Andalucías muy distintas, según Machado, con huertos claros, olivares y lomas; de Juan Ramón Jiménez, con ruedos policultivados de Moguer; y de García Lorca (1918: 154-155), de vegas voluptuosamente polisensoriales y vitalistas en contraposición a los altiplanos secos y trágicos: «Está la vega aplanada. Estos días tristes de invierno la convierten en campo de ensueño. Las lejanías veladas por la niebla son plomo y violeta, y las alamedas marchitas son grandes rayas negras. El cielo es blanco y suave con ligeros toques negros, la luz azulada, vaga, delicadísima. Los caseríos brillan y se esfuman en la vaguedad del humo. El sonido es apagado y de nieve. Los primeros términos del paisaje se acusan con fuerza. Muchos olivos plata y verde, grandes álamos llorosos y lánguidos, y cipreses negros que se agitan dulcemente». Más al norte, también hay una Galicia de «verdes y sonoros maizales», según Valle Inclán (1908: 88) y una Murcia de sierras polvorientas, según Santos Bautista o de campos milagrosos, según Gabriel Miró o un País Vasco, humanizado por sus caseríos y valles verdes, según Pío Baroja o, un mundo rural extremeño reflejado con la ternura expresiva de la lengua popular de Luis Chamizo (1991: 57) en *El mijaón de los Castuos*: «Bruñó los recios nubarrones pardos/ la luz del sol que s'agachó en un cerro/ y las artas cogollas de los árboles/ d'un coló de naranjas se tiñeron./ A bocanás el aire nos traía/ los ruíos d'allá lejos/ y el toque d'oración de las campanas/ de l'iglesia del pueblo».

Entre los pintores, muchas veces vinculados a generaciones y grupos literarios, se observa también cómo distintas corrientes van creando diferentes interpretaciones de los mismos paisajes. El impresionismo facilitó una visión muy realista que acoge toda la gama de paisajes rurales. Así, Berruete pinta desde los cigarrales toledanos, el campo de Castilla, o los viñedos gallegos; el catalán Jaime Moreras plasma, además de los paisajes de Cataluña, las actividades silvopastoriles de la sierra de Guadarrama; José Nogué los paisajes jienenses. Paisajes rurales que Sorolla carga de luz y Zuloaga (figura 6) de expresión ascética, para presentar dos visiones —mediterránea y castellana— de la misma España.

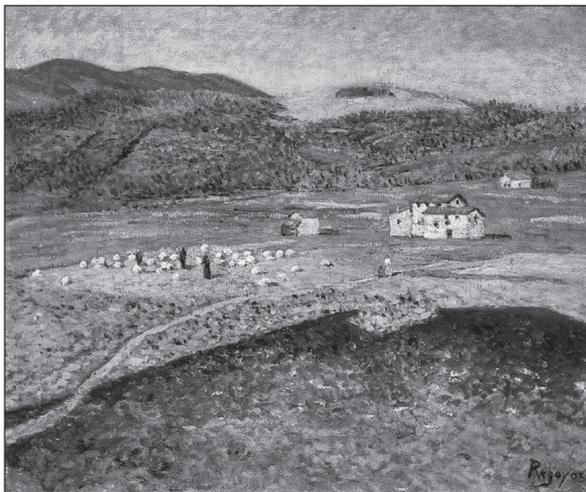
Figura 6
ALHAMA DE ARAGÓN. ZULOAGA, 1923



(Fuente: CAC Reina Sofía).

Pero junto a tales tendencias más autóctonas también estará presente la influencia de las vanguardias. De esta forma, algunos de sus artistas más importantes intentan representar sus percepciones a través de las propuestas estilísticas de las diferentes vanguardias. El fauvismo aparece puntualmente en la particular visión de los paisajes de Cadaqués, de Dalí. Vázquez Díaz prueba las posibilidades del cubismo en sus paisajes vascos. Los modernistas se recrean en las líneas sinuosas y en los colores vibrantes de la tierra: huertas valencianas en Bisquert; viñas mediterráneas llenas de vida en Duracamps; la rica y polícroma variedad

Figura 7
LOS CORDEROS DE DURANGO. DARIÓ REGOYOS, 1907



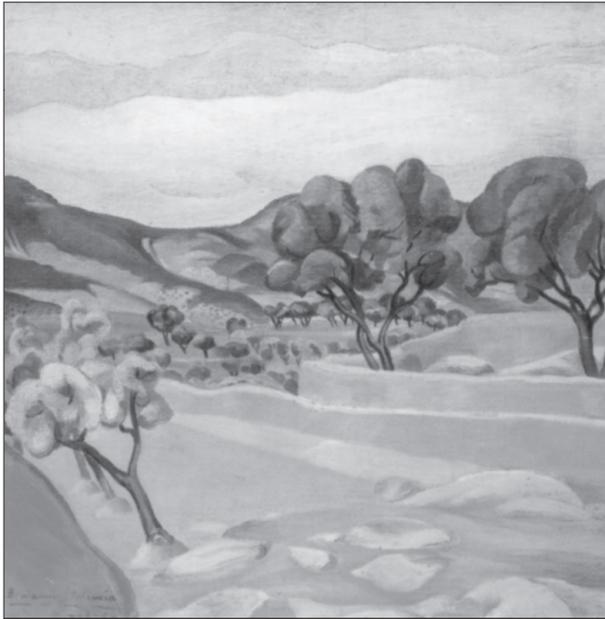
(Fuente: Colección particular.)

Figura 8
PASTOR. ARRUE VALLE, 1932



(Fuente: Museo de Bellas Artes, Bilbao.)

Figura 9
VILLAR DEL PEDROSO. BENJAMÍN PALENCIA, 1925



(Fuente: Museo Provincial de Albacete.)

Figura 10
LA MASÍA. JOAN MIRÓ, 1922



(Fuente: The National Gallery of Art, Washington.)

de los campos mallorquines de Anglada Camarasa y Darío Rusiñol; alpujarreños pueblos de Gómez Mir tumbados como lagartos al sol sobre las escarpadas laderas y verdes campos del País Vasco en Darío Regoyos (Figura 7). El expresionismo conecta con las emociones que el paisaje despierta en Solana o Nicanor Piñoles. De esta forma la realidad contemplada se concreta en una colección de estampas realistas que expresan identidades nacionales. Los pintores vascos Arrue Valle (figura 8) o Arteta Arresti son un buen ejemplo de estas miradas intencionales. Pero, lo más frecuente, es que estas influencias vanguardistas se conviertan en miradas interiores y personales de realidades escondidas bajo la apariencia de las imágenes; es lo que sucede con los primeros paisajes de Godofredo Ortega o con las visiones del campo gallego de Luís Pinto. Dentro de esta línea de búsquedas personales emerge lo que podemos definir como el surrealismo telúrico de la primera escuela de Vallecas con Benjamín Palencia (figura 9). Pero sin duda, nadie como Miró (figura 10) supo transmitir la simbología que encierra el paisaje.

5. Generaciones posbélicas y predemocráticas. El campo como refugio y nexa

La Guerra Civil y su larga posguerra supusieron un grave impacto a la libertad creativa. El campo y sus esencias se constituyen en refugios de creadores, que vuelven a las raíces de la tierra como medio de recuperación del hilo roto por la contienda.

La literatura viajera tuvo grandes maestros que se acercaron a las tierras de España para enseñar la realidad y aprender de ella. Camilo J. Cela, camina pausadamente en un Viaje por la Alcarria, para mostrar el alma rural de esta comarca de Castilla. En la misma línea Joseph Plá, un escritor para quien «los paisajes vinculados directamente a las actividades del campo merecen la máxima atención» (Paül y Tort, 2009: 17) recoge en su Viaje en autobús (1944) una invitación a descubrir la belleza del paisaje de Cataluña: «A veces el autobús se para de pronto en medio de la carretera. Quiero decir en despoblado, ante el paisaje. Cuando esto sucede y tengo ocasión de dar un consejo a la persona sentada a mi lado le digo –desde luego en forma insinuante para que no se ofenda- que aproveche la oportunidad de contemplar la naturaleza. No suelen menudear estas oportunidades. Son cada vez más raras. Hay que aprovecharlas. El campo, el verdadero campo, con sus aires puros, sus efluvios vegetales, el olor de la tierra, su geórgica elocuencia, está cada día más lejos» (Pla, 2004: 38).

Alvaro Cunqueiro (2002: 105) escribe a comienzos de los años 50 El pasajero en Galicia, para mostrar las claves que se esconden bajo los verdes, bellos y, a veces, amenazados paisajes gallegos: «Diciéndole adiós a las viñas que quedarán en el fondo del pantano, salvada la poética del hermoso país vinícola que las aguas cubrirán (...). Aquí comenzaba el Miño vinícola, y vienen después los ribeiros chantadinos, los famosos de Asma y de San Fiz, las viñas que cuelgan en las planas laderas de Belesar. Viñas benedictinas las más».

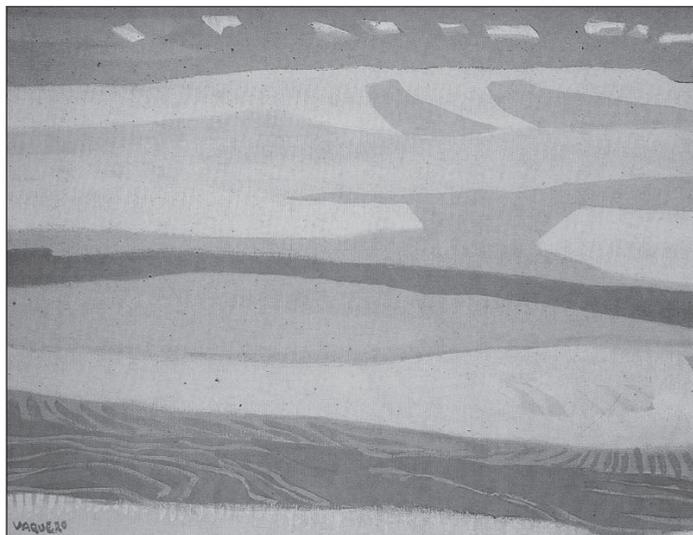
A partir de aquí, los escritores recorren los caminos con diversos objetivos. Gómez de la Serna en su Viaje por Castilla pretende romper la metonimia castellana del 98, buscando de forma más o menos velada la denuncia, al presentar mundos agrarios atados al pasado. Con el mismo método y argumento trabaja López Salinas —que viaja en compañía de otros escritores para presentarnos, Las Hurdes con Antonio Ferrer o el Guadalquivir en Río Abajo con Alfonso Grosso, y Galicia en Viaje al País Gallego con Javier Alfalla—. En esta búsqueda de paisajes denuncia, los campos andaluces adquieren un especial protagonismo como metáfora

del atraso nacional: Antonio Ferres describe con detalle la Andalucía del olivar, mientras que Aldecoa recorre los Filabres y Goytisolo (1960: 43) los polvorientos campos de Níjar que el esfuerzo del hombre convierte en un singular paisaje agrario: «La primera impresión —agreste y un tanto inhospitalaria— que Níjar inspira al viajero que viene por el camino de las Pipaces, se desvanece con la proximidad. Los alrededores de la villa son ásperos, pero el esfuerzo del hombre ha transformado armoniosamente el paisaje. La ladera del monte está escalonada de paratas. Frutales y almendros alternan sobre el ocre de los jorfes y los olivares se despeñan por las Vargas lo mismo que rebaños desbocados»

Cuando la narrativa española recupera vigor, ya a finales de los sesenta, lo hará vinculándose a los territorios de la ciudad. No obstante, los paisajes rurales, fundamentalmente andaluces y castellanos, estarán presentes en autores señeros como Delibes, Caballero Bonald o Alfonso Grosso. Al mismo tiempo, la poesía sigue manteniendo el potente espíritu rural machadiano. La prosa poética de Muñoz Rojas, recrea toda la belleza de la vega de Antequera en Las Cosas del campo. En Leopoldo Panero y, sobre todo, en Luís Felipe Vivancos (1957), la memoria mantiene viva «los trigos en éxtasis de Castilla la Vieja». Mientras que poetas como Mario López (1968: 128) —del Grupo Cántico cordobés— reconstruyen desde la nostalgia el Universo de Pueblo que aún pervive en la memoria de los campesinos andaluces desterrados a la sordidez de las nuevas periferias urbanas:

«Inauguran las liebres la mañana. / Galgos otean las brisas perdigueras, / el olivar azula y trasverbera/ palomas u hondos ecos de campanas. / Todo es amable, dulce...En la solana/ bajo los surcos de la sementera/ germina la semilla aún a la espera/ de encañar su verdor por la besana/ Duerme la tierra, amortajada en trinos, / su otoño de cristal en lejanía/ quebrando en luz de oro los caminos».

Figura 11
CASTILLA. VAQUERO PALACIOS, 1940



(Fuente: CAC Reina Sofía.)

Figura 12
VALLE DEL ALMANZORA. PERCEVAL, 1956



(Fuente: Colección particular.)

Figura 13
PAISAJE. CANEJAS, 1942



(Fuente: CAC Reina Sofía.)

Figura 14
ALQUERÍA DE PL. SALVADOR TUSSET, 1945



(Fuente: <http://ciudadpintura.com>)

Los pintores que permanecen en el país se refugian en sus paisajes, representándolos con estilos muy personales que caminan desde el impresionismo a la abstracción. Vaquero Palacios (figura 11) se centra en la sencillez geométrica del parcelario para acercarse a la abstracción y construir un seco y plano paisaje castellano. La cara más amable, verde y brumosa de unos paisajes asturianos muy próximos a la naturaleza es convertida en arquetipo por las obra de Evaristo Valle. Zabaleta enraíza su obra en el campo de Quesada, mientras que Perceval (Figura 12) se preocupa por

captar las sedientas tierras de Almería. Francisco Lozano persigue la expresión más plástica de los paisajes levantinos azorinianos, Canejas (figura 13) se centra en los paisajes aragoneses, Colmeneiro en los gallegos, mientras que Julio Quesada y Tusset (figura 14) captan el espíritu mediterráneo del campo catalán.

6. Creadores en la democracia. Naturaleza, campo y nostalgia

Uno de los caracteres definidores de la situación actual es la identificación de naturaleza —vía medio ambiente— con el campo. El geógrafo Yi-Fu Twan (1998) expresa magistralmente esta idea al considerar que la naturaleza, de la que el urbanita actual huye porque le molesta, le conmina paradójicamente a sentirse atraído y crear otra naturaleza armónica y

amigable que es el paisaje medio del campo. El paisaje agrario pasa así a formar parte del nuevo discurso ambiental con su mercadotecnia, que tiende a convertir las connotaciones creativas en productos apetecibles y expresiones virtuales de unos paisajes que muchas veces se han perdido, pero que el urbanita desea conocer y recrear.

Escritores muy reconocidos —como Muñoz Molina, López Andrade, Ana María Matute, Llamazares, Delibes, Aquilino Duque, María Barbal o Bernardo Atxaga— irán transmitiendo una nueva visión plural de España que vincula sus obras a los siguientes paisajes de la infancia: Las Lomas de Úbeda y sus huertas, dehesas y pueblos del Valle de Los Pedroches, Mansilla de la Sierra y su pantano, los montes de León y el Pirineo aragonés, los campos abiertos y libres de Castilla, los paisajes naturales andaluces, la casa, el pueblo y las montañas de una Cataluña que empezaba a diferenciarse por su desarrollo industrial del resto del estado o lo que va quedando de los clásicos caseríos vascos.

En tonos parecidos, los poetas dan pistas a sus lectores para que mantengan vivos sus paisajes existenciales. Félix Grande rememora la rumia de las vacas, Eladio Cabañero se explaya con el sol y los viñedos manchegos, Parrón Camacho con la sierra morena sevillana, Cesar Aller y Trapiello vuelven con nostalgia a los sabores, colores y vivencias de las aldeas leonesas de sus infancias o Valente comparando sus originales paisajes gallegos y sus descubiertos desiertos almerienses.

En un mundo tendente a lo virtual, las imágenes icónicas de los paisajes agrarios han ido adquiriendo una creciente demanda social y de mercado, en consecuencia, se asiste a una proliferación de obras en las que conviven verdaderos hitos artísticos con aproximaciones banales y sin alma. Entre los primeros, sólo seleccionamos a los representantes más interesantes de la pintura figurativa actual que a través de su obra, no sólo interpretan sus paisajes más próximos y vitales, sino el conjunto de paisajes rurales arquetípicos de España:

Figura 15

PAISAJE DE VALDECERRO. AGUILERA, 1984



(Fuente: Col. M. Baez, «Litri».)

Figura 16
VALLE DE NAVARRA. CARLOS MARCOTE, 1994



(Fuente: Col. Grupo Caja Vital.)

— De los paisajes andaluces, aparecen sus campiñas, sus vegas, sus olivares, sus cortijos, sus pueblos y sus sierras en un recorrido por todos sus campos. Entre el amplio elenco podemos citar a los siguientes: Aguilera (figura 15), Carmen Laffón, Ángel Busca, Sancha, López Blázquez, Joaquín Sáez, Evaristo Guerra, Regla Alonso, Paco Broca o Pérez Villalta.

— Valles y caseríos vascos y navarros se consolidan como arquetipo evocadores de un único paisaje húmedo y atlántico que ignora las tipologías más meridionales. Entre los recreadores de estos paisajes hemos seleccionado a los siguientes: Aguerreta, Menchu Gal, Clara Gangutia, Carlos Marcote (figura 16), Pedro Salaberri o Sánchez Cayuela.

— Trigales, páramos, castillos y pueblos castellanos. Para estos pintores, la auténtica Castilla es campo y tierra, tal como nos muestran, por ejemplo, Díaz Canejas, Cirilo Martínez (figura 17), José Sancha, Irene Villar, Javier Clavo, Anunciación González, Joaquín Núñez o Pérez Muñoz.

— El alma rural de Cataluña se busca y se descubre hoy en los paisajes de Pascual Badía, Julio Romero, Luís Roura, Felipe Brugueta, Concha Ibáñez o Javier Valls.

— Los secanos aragoneses y toda su fuerza plástica se recoge en las obras de Beulas, Bisquet, Cano Bolado, Jesús Sanz y Albiac Bielsa.

— Extremadura y la resiliencia de sus dehesas aparece en Julián Valle y se mantiene recurrentemente en la obra Godofredo Ortega quien, además, a lo largo de su carrera ha sabido recrear otros paisajes españoles, sobre todo los castellanos y canarios. Esta personal visión permite completar otras visiones más regionales como las de Miro Mainu (figura 18) en el caso de Canarias.

Figura 17
CASAS EN EL PÁRAMO. CIRILO MARTÍNEZ, 2001



(Fuente: Colección particular.)

Figura 18
CAÑAS. MIRÓ MAINE, 1969



(Fuente: <http://ciudadpintura.com>)

— Vázquez Palacios, Bisquet y Manuel Sierra traducen al lienzo los prados y pueblos asturianos.

— El paisaje gallego con toda la carga de saudade y melancolía centra la obra de María Antonia Dans y en menor medida la de Aguirre.

— El color y la luz del campo mediterráneo impulsa las representaciones de paisajes levantinos, valencianos, ibicencos y mallorquines de Javier Valls, Quesada Guilbert o Rivera Bagur.

IV. ARQUETIPOS DE PAISAJES AGRARIOS ESPAÑOLES

C. G. Jung (1991) considera que los arquetipos son formas innatas de percepción e intuición que determinan nuestra manera de captar el mundo. Son como contenidos universales que nos permiten organizar significativamente todo lo que contemplamos. Así, el paisaje real se tiñe del paisaje arquetípico transmitido de generación en generación (Nogué, 2007). Ahora bien, lo que caracteriza los actuales paisajes rurales españoles es la creciente distancia entre sus imágenes realmente contempladas y sus representaciones arquetípicas. Es más, a partir del sentimiento de dicha distancia abordamos nuestra segunda propuesta de sistematización de las representaciones de los paisajes agrarios españoles:

1. Paisajes agrarios tópicos

Paisajes del clima modelados por los vientos del levante, por los solanos, terrales, los cierzos y las tramontanas. Son vientos que en Alfonso Grosso (Testa di Capo) o Almudena Grande (Los aires difíciles) forman parte sustancial de sus paisajes del Sur: «El Levante totalizó entonces setenta y dos horas. Más tarde —hace cuatro años y siete meses de mi segunda arribada— ha soplado a veces a lo largo de un mes, sin pausa ni respiro, impidiendo no sólo el trabajo en la mar, sino en la campiña a los labradores de los huertos, agostando sus sementeras y en la montanera a los rabadanos obligándolos a buscar para sus ganados las zonas protegidas entre vaguadas, el fondo de las torrenteras y los pinares forestales. Sólo los toros de lidia, los sementales, la vacada y los erales continuaban en sus pastos, como si el viento que silbara sobre sus cuernos diera más bravura y arresto a su casta y fuera una promesa de fiereza este desasosiego que le imprimía el cierzo africano» (Grosso, 2006: 222-223).

Por su parte, los modelos agrícolas polisensoriales del mediterráneo han sido plasmados por Pla, Vicent o, más recientemente, por el poeta Claudio Rodríguez (1997: 48): «Transparente quietud. Frente a la tierra/ rojiza, deseada hasta la entraña, / con aridez que es ya calcinación, / se abre el Mediterráneo. Hay pino bajo, / sabinas, pitas, y crece el tomillo/ y el fiel romero tan austeramente / que apenas huele si no es a salitre. / Quema la tramontana. Cae la tarde. / (...) demasiada hermosura para el hombre». Paisajes del olivar, dehesa, campiñas (Muñoz Rojas), vegas, huertas (Muñoz Molina), viñedos (Jorge Guillén), secanos que esperan el agua que les dé vida recreados por Max Aub (1951: 231): «Esa tierra seca convertida en lo que él más conoce, en la huerta de Valencia. Tierra blanda, roja, que tinta pegajosa y no ese polvo que todo lo vuelve amarillo y pardo. Tierra rica, con entraña, que da mil veces lo que le dan».

Paisajes de pueblos castellanos de Delibes y Llamazares amenazados y abandonados. Pueblos desolados vacíos de la montaña leonesa que Jesús Fernández Santos (1954: 280) recrea en *Los bravos*: «El pueblo está vacío. Las casas, el río, los puentes y la carretera parecían desiertos de siempre. El vacío se tornaba visible y oloroso entorno a las ruinas ennegrecidas de la iglesia (...). Era un pequeño pueblo sin iglesia, sin cura y sin riqueza». Finalmente, también territorio de poetas que como Mario López clavan en este Universo de pueblo sus raíces.

Paisajes benditos, que —para Muñoz Rojas— guardan en su interior bellezas escondidas (*Las cosas del campo*, 1951: 13): «Sé algo de la tierra y sus gentes. Conozco aquella en su ternura y en su dureza, he andado sus caminos, he descansado mis ojos en su hermosura. Los cierro y la tengo ante mí. Tierras duras, alberos y polvillares, breves bujeos, largos cubriales; aquí se riza una loma, allá se quiebra una cañada, se extiende una albina, tiembla un sisón de vuelo lento. Todo el campo vuela pausadamente. La herrizas se coronan de coscojas, aquí una encina huérfana canta una historia».

Paisajes malditos y atormentados, escenarios de tragedias lorquianas (*Bodas de sangre*) y metáforas de subdesarrollo y pobreza en Goytisolo (*Campos de Nijar*). Paisajes de Llamazares devorados por el olvido (1988: 11): «Entre tanto abandono y tanto olvido, como si de un verdadero cementerio se tratara, muchos de los llegados conocerán por vez primera el terrible poder de las ortigas, cuando, adueñadas ya de las callejas y los patios, comienzan a invadir y a profanar el corazón y la memoria de las casas».

La pintura también construye estos arquetipos. El color, la luz, el olor de los campos españoles están presentes en la obra de los posorollistas como Emilio Varela. Paisajes específicos de la sequedad y pobreza del Grupo Indálico. Paisajes arcádicos de Carpe y Bagur. Austeros y doloridos paisajes castellanos de Benjamín Palencia. Olorosos y perfumados campos de la Axarquía pintados por Evaristo Guerra. El interminable mar de olivos de las campiñas altas andaluzas cobra vida en los lienzos de Manuel del Moral (Figura, 19). Paisajes esenciales de las agriculturas de España pintados por Godofredo Ortega (Figura 20). Patéticos pueblos perdidos en las llanuras y colinas de España pintados por Palacios.

2. Paisajes creadores de mundos

Andariegos, recorridos, reconocidos y legendarios de la revista *Clavileño*; paisajes de Cela y Aldecoa para andar y ver. Universos rurales dominados por el tiempo lento y cíclico de las estaciones, que Josep Pla (2004: 75) describe magistralmente: «¡Qué bello es el campo en primavera! Estos verdes glaucos y mojados de alfalfa y esparcetas, el amarillo de los nabos, la pomposidad de la coliflor, los menudos sembrados en los que vuelca el viento, los árboles en un nimbo sutil de color verde botella». Paisajes perdidos, despoblados, bellos pero difíciles de vivir descritos por Cunqueiro (2002: 94): «Es un país maravilloso, sin duda, cuya belleza montesía pone una grave emoción en el corazón del viajero (...) Pero son tierras de muy difícil vivir».

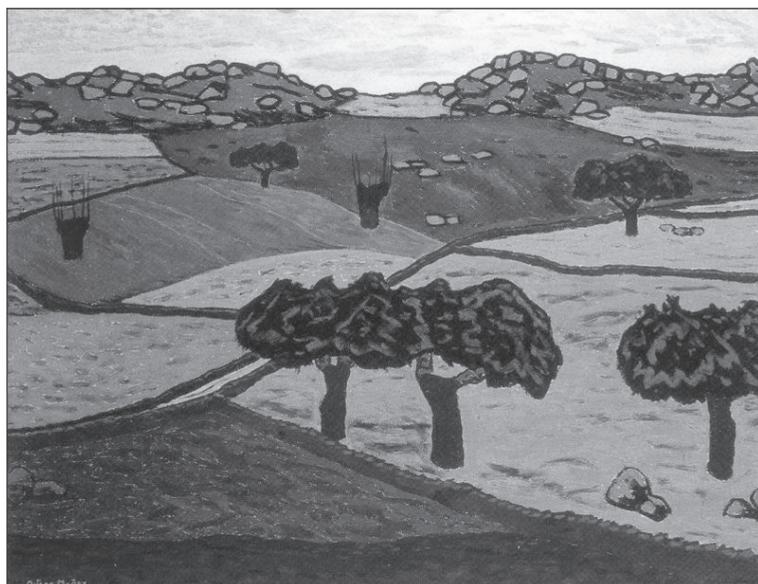
Recreación de universos polisensoriales y subjetivos, anclados en el tiempo y al margen del progreso. Delibes (2007: 231) compone un cuadro con diferentes elementos de estos mundos amenazados: «Le importaban los trenes diminutos en la distancia y los caseríos blancos y los prados y los maizales parcelados; y la poza del Inglés (...) y los tañidos de las

Figura 19
PUEBLO. MANUEL MORAL



(Fuente: Museo internacional Arte Naif M. Moral.)

Figura 20
PAISAJE EXTREMEÑO. GODOFREDO ORTEGA, 1959



(Fuente: Museo de Bellas Artes, Bilbao.)

Figura 21
PRADO DE CURTIS. M^o A. DANS, 1980



(Fuente: <http://ciudadpintura.com>)

Figura 22
ANIMALES DE LA SIERRA DE CAZORLA. ZABALETA, 1954



(Fuente: Colección particular.)

campanas parroquiales (...) y la formación pausada y solemne y plástica de una boñiga (...); y tantas otras cosas del valle. Sin embargo, todo había que dejarlo por el progreso». Paisajes que como los de El Mundo de Juan Lobón de Luis Berenguer están destinados a desaparecer con las cosas que lo componen y las palabras que sirven para nombrarlas.

Mundos pintados con verdes y orvallos gallegos por María Antonia Dans (figura 21). Tierras raigales con las que Zabaleta crea un cosmos propio centrado en el campo de Quesada, en la sierra de Cazorla y en el campesino andaluz (Figura 22).

3. Paisajes simbólicos, aterritoriales y blindados por el recuerdo

Paisajes que encierran y encerraron vidas como los del norte de Cataluña que M^a Barbal (2007: 116) reconstruye en Canto rodado mezclando olores, restos de partículas de hierba y tierra con la voz y el rostro de las gentes y todas la esencia del mundo que se deja para marchar a la gran ciudad, pero que nunca desaparece: «Alguna vez Barcelona es alguien de Pallarés que ha venido para ir al médico y que llega con una pizca de olor a estiércol de vaca, o con una brizna de hierba seca, pese a haberse lavado como Dios manda. Pero quizá allí, en las uñas o en un rinconcito del cabello, le queda el olor cotidiano que me llena de alegría».

Para Delibes (1995: 78-79) son mundos que vivirán mientras que las historias que encierran puedan ser contadas: «Cada una de esas parcelas del paisaje alberga historias o mitos que son vida, han sido vivificados por el Elicio o el Ponciano y, a la vez, hablan a los demás; el día que pierdan su nombre, si es que subsisten todavía físicamente, no serán ya más que un chopo, unos almendros o un pozal reducidos al silencio, objetivados, muertos, no más significantes que cualquier otro árbol o rincón municipalmente establecidos».

Paisajes arcádicos de la niñez, de la nostalgia y el recuerdo que, bajo el nombre de Mágina recuperan fragmentos de Úbeda y de la huerta familiar en la obra de Muñoz Molina (El jinete polaco, El viento de la luna, La huerta del Edén): «El Paraíso terrenal es una huerta en medio de una vega, una huerta de tierra fértil y de agua abundante (...) El mejor paraíso posible es una huerta bien regada en la que un hombre y una mujer trabajan al unísono y se entregan el uno al otro(...) El paraíso terrenal no es una alegoría ni una helada decoración teológica: lo reconocemos en cuanto llega a nosotros, entre las copas de los granados y de las higueras, un aire fresco y grávido de olor a tierra, a vegetación, a ovas y limo, a agua recién brotada de un venero, ese aire que es la brisa inmemorial del Edén» (Muñoz Molina, 1996: 11).

Paisajes del Bierzo amenazados por un futuro pantano que Llamazares recorre como despedida en El río del olvido. Paisajes de los veranos de la infancia de Ana M^a Matute en Mansilla de la Sierra, cuyos relatos de El Río (1998: 22) los rescatan de las aguas que los anegaron: «Aquel era el viejo tiempo de mi infancia, roído, como un esqueleto. Casi nada faltaba excepto la vida. La plata difuminada de los árboles ahogados contrastaba en el granate de la tierra que nunca olvidaré».

Paisajes detenidos, descritos con dialectos olvidados en el El miajón de los castuos de Chamizo. Anclados en los recuerdos más bucólicos de A. Trapiello (2003: 257): «Recuerdo aquellas tardes de Septiembre doradas./ Recuerdo venir mansos al establo los bueyes/ pacientes y paganos, las tardes ya pasadas/ y el provincial sosiego de desgastadas leyes». Impregnados de ausencia y soledad en el poema de Antonio Hernández (1997: 31): «En esta soledad / que sólo puebla / el recuerdo, / estuvo la choza / donde vivíamos/ en agosto. / Y por lindes/

Figura 23
PAISAJE AZUL. RIVERA BAGUR, 1965



(Fuente: MEC.)

Figura 24
CAMPOS DE HUESCA. BEULAS, 1969



(Fuente: DGPAC.)

andaba la mula,/ el perro / y las gallinas. / Todo me lo han cambiado / por un nudo / en la garganta».

Todos estos paisajes aparecen en los lienzos de pintores como Bagur (figura 23) que a través de una estética naif rescata del pasado mundos idílicos. Duros paisajes en los que Baulas (figura 24) también recupera la monotonía del secano aragonés.

V. CONCLUSIONES

— La percepción y la acumulación de saberes vivenciales y emocionados dan al paisaje su dimensión más genuina. Una dimensión que nos vincula a la experiencia de la realidad que pretende alcanzar la fenomenología, de manera que «el paisaje constituye un momento de objetivación de la subjetividad humana en el que el ser humano se comprende a sí mismo... porque no sólo llevamos con nosotros un pasado (un tiempo) sino también unos paisajes (un espacio)» (Watsuji, 2006, 38).

— En tal perspectiva, el paisaje nace desde la experiencia generada por la confluencia de múltiples miradas. Así, de un modo específico, podrían sistematizarse todas las miradas que, desde los más diversos contextos, se han acercado a los paisajes agrarios españoles y han ido presentando la originalidad de los mismos como creaciones múltiples. En función de tales referentes perceptivos, España, lejos de resumirse en un solo paisaje agrario, se define en un conjunto de imágenes representativas de una realidad geográfica tan diversa como compleja.

— Dentro de las diferentes miradas, las miradas artísticas, tanto literarias como icónicas, han ido filtrando la realidad y fijándose en unos paisajes e ignorando otros, de acuerdo con unas escalas de valores y unos contextos económicos, sociales y culturales que han ido evolucionando a lo largo del tiempo. De esta forma, se han ido configurando las representaciones formales que definen los paisajes agrarios españoles en imágenes universalmente reconocidas por su fuerza connotativa.

— Viajeros y escritores crearon imágenes de gran arraigo hasta la Guerra Civil de 1936 para presentar un amplio mosaico, cuyos fragmentos se articulan en torno a visiones contrapuestas. A las tierras fértiles, agradecidas, bendecidas, alegres, luminosas, verdes, jugosas y paradisíacas se contraponen las estériles, pobres, maldecidas, trágicas, reseca, duras y abandonadas. A todas ellas les correspondían unos paisajes específicos que han ido arraigando como arquetipos. Terminada la guerra, asistimos a una versión renovada de los arquetipos por parte de diferentes escritores contemporáneos que se posicionan ante la compleja, cambiante y caótica realidad:

La paradójica armonía y profundidad cultural de las agriculturas más desfavorecidas y olvidadas, cuya dureza, monotonía y soledad se expresa en paisajes cargados de dignidad y belleza.

Los paisajes arcádicos de la memoria como respuesta nostálgica ante la emergencia y el cambio acelerado.

La mitificación del paisaje salvaje y virgen que aún sobrevive en algunos espacios periféricos.

— Todas estas imágenes, aunque forman parte de un mundo rural casi desaparecido, deben ser entendidas y tenidas en cuenta pues han arraigado en el imaginario colectivo,

provocando que la población empiece a valorar sus paisajes agrarios como expresiones de riqueza patrimonial y como factores de calidad y bienestar para sus vidas. Por ello, en estos momentos de cambios acelerados y de crisis, el paisaje se ha convertido en un componente básico y resiliente de nuestra cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, M. (1951-1978 edición Alfaguara): *Campo Cerrado, Campo abierto, Campo de sangre*, en BARROSO GIL y otros (2000): *Introducción a la literatura española a través de textos IV*. Madrid, Istmo.
- AZORÍN (1905): *La ruta de don Quijote*. Edición digital a partir de LOZANO MARCO coordinador (1998): *Obras escogidas. Ensayos, T. II*. Madrid, Espasa Calpe. En: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01604296092364979660035/index.htm>
- BARBAL, M. (2007): *Canto rodado*. Barcelona, Aleph.
- BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, A. (1ª edición 1966 - edición citada 2002): *Visión de Andalucía*. México, Espasa Calpe. Edición digital en Biblioteca digital Miguel de Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>.
- BEJARANO, I. (2004): «Poesía: naturaleza y paisaje», en ROLDÁN, F., coord. cient.: *Paisaje y naturaleza en Al-Andalus*. Granada, Junta de Andalucía, Fundación el legado andalusí.
- BERQUE, A. (1995): *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. París, Hazard.
- BERQUE, A. (1997): «El origen del paisaje», en *Paisaje y arte, Revista de Occidente*, Núm.189, 7-21.
- BLASCO IBÁÑEZ (1904): «Alma Valenciana», *Alma Española*, Año II, Núm. 11, 10-12. En: <http://www.filosofia.org/hem/190/alm/ae1110.htm>.
- CUNQUEIRO, A. (2002): *El pasajero en Galicia*. Barcelona, Tusquets.
- CASTRO, R. de (1884): *En las orillas del Sar*, Madrid, Establ. Tipográfico Ricardo Fe. En: <http://www.letrasgalegas.org/servlet/SirveObras/p230/02437286211804617422202/index.htm>
- CHAMIZO, L. (1991): *El mijaón de los castuos*. Badajoz, Universitas editorial.
- DELGADO BUJALANCE, B. y OJEDA RIVERA, J. F. (2007): «Metáforas contemporáneas de paisajes andaluces», en PAÚL i CARRIL, V. y TORT i DONADA, J., eds.: *Territorios, paisajes y lugares*. Cabrera de Mar, AGE y Galerada, 433-449.
- DELIBES, M. (Ed. 2007): *El camino*. Barcelona, Destino.
- DELIBES, M. (Ed.1995): *La naturaleza amenazada*. Barcelona, Destino.
- DIDIER, Ch. (1837), citado en SERRANO, M. (1993): «Viajes y viajeros por la España del Siglo XIX». *Geocrítica*, Año XVII, Núm. 98. En: <http://www.ub.es/geocrit/geo98.htm>.
- ESTRABÓN (29-7 a. C): «Geográfica, Libro III», en GARCIA MERCADAL, J. (1996): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, T I, Salamanca, Junta de Castilla y León, 88-127.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN. (1ª ed. 1847, ed. González Troyano, 1985): *Escenas andaluzas. Bizarrías de la tierra*, Madrid, ed. Cátedra.

- FERNÁN CABALLERO (1856, edición Huerta, F. 1976): *La Familia Alvareda*. Barcelona, Carals.
- FERNÁNDEZ, J. (1954- 1974 edición en Destino): *Los Bravos*, citado en BARROSO GIL y otros (2000): *Introducción a la literatura española a través de textos IV*. Madrid, Istmo.
- FERNÁNDEZ, S. (2006): «La participación pública en la ordenación del paisaje. Una reflexión a partir de tres proyectos en la región de Murcia», en MATAS, R. y TORROJA, A., coords.: *El paisaje y la gestión del territorio*. Barcelona, Diputación de Barcelona, 303-327.
- GARCÍA LORCA, F. (1ª ed. 1918, ed. Lozano Miralles, 1998): *Impresiones y paisajes*. Madrid, Cátedra.
- GIL Y CARRASCO, E. (1847, edición de PICOCHÉ, J. (1986): *El Señor de Bembibre*. Madrid, Castalia.
- GÓMEZ MENDOZA, J. (2006): «Imágenes científicas y literarias de paisajes: un análisis comparado», en LÓPEZ ONTIVEROS, A., NOGUÉ, J. y ORTEGA CANTERO, N., coords.: *Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana*. Madrid, UAM-AGE, 149-179.
- GOYTISOLO, J. (1960, 1ª ed., 2004, 9ª ed.): *Campos de Nijar*. Barcelona, Seix Barral.
- GROSSO, A. (2006): *Testa de copo*. Madrid, Castalia.
- GUILLÉN ACOSTA, C. (2003): *Poesía española 1935-2000*, Madrid, N y C.
- HERNÁNDEZ, A. (1997): «Población del recuerdo», en RODRÍGUEZ, A.: *Paisajes*. Córdoba, Caja Sur.
- JUNG, C. (1994): *Arquetipo e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós.
- KESSLER, M. (2000): *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books.
- LACAN, J. (2005): *De los nombres del padre*. Buenos Aires, Paidós Argentina.
- LÓPEZ, M., (1968-1979): *Universo de pueblo*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (2001): «Caracterización geográfica de Andalucía según la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX», *Ería*, Núm. 54-55, 7-51.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (2004): «Descubrimiento y conformación histórica de los paisajes rurales», en ORTEGA CANTERO, N., ed.: *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid, Fundación Duques de Soria, UAM, 122-148.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (2006): «Literatura, geografía y representaciones del paisaje», en LÓPEZ ONTIVEROS, A., NOGUÉ, J. y ORTEGA CANTERO, N., coords.: *Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana*, Madrid, UAM-AGE, 13-40.
- MADERUELO, J. (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada.
- MATUTE, A. M (1998): *El río*. Barcelona, Destino.
- MELÉNDEZ VALDÉS, J. (1820): *Poesías*, T. I. Madrid, Imprenta Real. Edición digital en Biblioteca Virtual Cervantes, PALACIOS, F. disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/pmel/35771842114249495222202/p0000001.htm#I_1_
- MUÑOZ MOLINA, A. (1996): *La huerta del Edén*. Madrid, Ollero y Ramos.
- MUÑOZ ROJAS, J. A. (2007): *Las cosas del campo*. Valencia, Pre-textos.
- MORENO HERNÁNDEZ, C. (1998): «Castilla, lugar común del 98». *Revista de Occidente*, Núm. 210, 39-64.
- NAVAJERO, A. (1527): «Viaje por España, 1527», en GARCÍA MERCADAL, J. (1996): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, T. I, Salamanca, Junta de Castilla y León, 13-60.

- NIETZSCHE, F. (Ed. 2001, selección y traducción A. IZQUIERDO): *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Tecnos.
- NOGUÉ, J. (2007): «Territorio sin discurso, paisaje sin imaginario, retos y dilemas». *Ería*, Núm.. 73-74, 373-381.
- ORTEGA CANTERO, N. (2003): «La imagen literaria del paisaje de España», en MATA OLMO, R. y SANZ HERRÁIZ, C. (dirs.): *Atlas de los paisajes de España*. Madrid, Ministerio de Medio Ambiente, 30-52.
- ORTEGA CANTERO, N., ed. (2004): *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid, U.A.M., Fundación Duques de Soria.
- ORTEGA y GASSET, J. (1927 1ª ed., 1993 ed. citada): *Estudios sobre el amor*. Madrid, Alianza.
- OTTHOFFER-LATIRI, L. (2005): «Les représentations paysagères dans la géographie arabe classique des VIIIe-XIe siècles. Méthodes et modèles paysagers». *L'Espace Géographique*, 176-191.
- PARDO BAZÁN, E. (1887): *La Madre Naturaleza*. Segunda parte de *Los Pazos de Ulloa*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición a partir de: Barcelona, Daniel Cabeza y cía. En: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/12926182027811506321435/p0000001.htm#I_1_.
- PEREDA, J. M. (1895): *Peñas arriba*, ed. digital a partir de OO.CC, Madrid, Viuda e Hijos de Manuel Tello, T. XV. En: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/12593285330141514198846/index.htm>.
- PAÜL I CARRIL, V. y TORT I DONADA, J. (2009): *L'Empordá de Josep Pla*. Barcelona, Abadía de Montserrat.
- PILLET CAPDEPÓN, F. (1997): «Transformaciones del paisaje rural de Castilla-La Mancha», *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 7-8.
- PLA, J. (1942): Última ed. de 2004): *Viaje en autobús*. Barcelona, Destino.
- RODRÍGUEZ, C. (1997): «Frente al mar», en RODRÍGUEZ, A.: *Paisajes*. Córdoba, Caja Sur.
- ROGER, A. (2007): *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- SALINAS, P. (1972): *Literatura Española del Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- SEMPLE, R. (1807): *Observations on a journey through Spain and Italy to Nápoles*, Londres. Citado en FREIXA, C. (1999): «Imágenes y percepciones de la naturaleza en el viajero ilustrado». *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Núm. 42, 15 junio.
- SOBIESKI, J. (1611): «Relación del viaje por España», recogida por LISKE, J. (1878): *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*, en GARCÍA MERCADAL, J. (1996): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, T III, Salamanca, Junta de Castilla y León, 176-188.
- TATARKIEWICZ, W. (2004): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Barcelona, Tecnos/Alianza.
- TRAPIELLO, A. (2003): «Las manzanas», en GUILLÉN, C.: *Antología. Poesía española, 1935-2000*. Madrid, Novelas y Cuentos.
- TUAN, Y.-F. (1998): *Escapismo. Formas de evasión en el mundo actual*. Barcelona, Península.

- URANIS, K. (1931 - Ed. española 2001): *España. Sol y sombra*. Madrid, Cátedra.
- VALLE INCLÁN, R. (1808 - 8ª ed. 1984): *Romance de Lobos*. Madrid, Austral.
- VIVANCOS, L. F. (1957): *El Descampado*. Madrid, Los Papeles de Son Armadans.
- WATSUJI, T. (2006): *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca, Sígueme.