



¿PAISAJE Y PATRIMONIO? SOBRE UNA RELACIÓN QUE CONVIENE MATIZAR¹

LANDSCAPE AND HERITAGE? ON A RELATIONSHIP THAT NEEDS TO BE NUANCED

FEDERICO L. SILVESTRE

Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 05/07/2021

Aceptado: 15/11/2021

RESUMEN

Sostenía Zambrano que pensar es descifrar sentimientos². Puesto que lo que explica el éxito del paisaje y el patrimonio es de raíz sentimental, aquí intentaremos elaborar una suerte de reflexión sobre los sentimientos que implican ambos. Antes de mostrar de qué modo podemos pensar desde esos sentimientos el paisaje como patrimonio, empezaré refiriéndome a dos emociones que glosan bastante bien el eterno asunto del paisaje. Me refiero, por un lado, al apego al lugar conocido –la *topofilia*– y, por otro, al sentimiento de maravilla ante lo nuevo y desconocido –la *neofilia*–. Solo después de presentadas ambas se entenderá el modo en que, a nuestro juicio, conviene pensar el paisaje como patrimonio.

¹ Este artículo es uno de los primeros resultados del proyecto: *Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (Código de Referencia: PID2020-112921GB-I00).

Por lo demás, llevo dándole vueltas a este tema desde el año 2011, pues estas reflexiones, aunque han ido madurando, empezaron a cobrar cuerpo en un seminario sobre “Paisagem e Património” celebrado en la Universidad de Évora (CHAIA) ese mismo año y organizado por Aurora Carapinha e Isabel Lopes Cardoso. En aquel encuentro también estuvo MADERUELO, J., que acababa de editar: *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Abada, 2010.

² V. ZAMBRANO, M.: *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, cuarta de cubierta.

Palabras clave: Topofilia, Neofilia, Sentimientos, Paisaje, John Clare, Constable, Patrimonialización.

ABSTRACT

Zambrano argued that to think is to decipher feelings. Since what explains the success of landscape and heritage has sentimental roots, here we will try to elaborate a kind of reflection on the feelings involved in both. Before showing how we can think about landscape as heritage from these sentiments, I will begin by referring to two emotions that gloss the eternal issue of landscape quite well. I am referring, on the one hand, to the attachment to the known place - topophilia - and, on the other, to the feeling of wonder at the new and unknown - neophilia. Only after presenting both will we understand how, in our opinion, it is appropriate to think of landscape as heritage.

Keywords: Topophilia, Neophilia, Sentiments, Landscape, John Clare, Constable, Patrimonialisation.

I. TOPOFILIAS, O EL PAISAJE COMO HÁBITAT

Para acercarme a la *topofilia*³, comenzaré recordando a un gran poeta medio olvidado fuera del Reino Unido, John Clare, un melancólico bardo más joven que Wordsworth solo recientemente traducido al castellano⁴. Pocos o muy pocos han sido capaces de expresar como él el amor a su terruño y el dolor ante

3 Como es sabido, en el ámbito de los estudios sobre el paisaje ya ha usado la expresión *topofilia* TUAN, Y.-T.: *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Barcelona, Melusina, 2007. Siguiendo la misma senda, en España, Joan NOGUÉ ha trabajado con Toni Luna e Isabel Valverde la idea de las emociones asociadas al paisaje. V. LUNA, T.; VALVERDE, I. (dir.): *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universitat Pompeu Fabra, 2015. En el ámbito internacional actual, el concepto más usado para referirse a las relaciones emocionales y sentimentales con el entorno es el de *atmospheres*. Por ejemplo, véanse: GRIFFERO, T.: *Atmospheres: Aesthetics of Emocional Spaces*, New York, Routledge, 2016; o BÖHME, G. & THIBAUD, J.-P.: *The Aesthetics of atmospheres*, New York, Routledge, 2016.

4 La bibliografía sobre Clare es infinita. Entre los autores que se han referido al mismo desde la perspectiva de los estudios sobre el paisaje se encuentran: HARRISON, R.: "Londres face à la forêt d'Epping", en *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 301-311; WILLIAMS, R.: "El lenguaje verde", en *El campo y la ciudad*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 171-187; BARRELL, J.: *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840. An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972; o BROWNLOW, T.: *John Clare and Picturesque Landscape*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

la pérdida del mismo. En este sentido, pocos muestran tan bien la posible relación entre paisaje y patrimonio.

John Clare nació en Helpston, Northamptonshire, en 1793, y murió en 1864. En vida se publicaron de su mano cuatro libros⁵. Los firmaba como «John Clare, un paseante de Northamptonshire» y, según algunos especialistas⁶, en los mismos hace acto de presencia la nueva poesía descriptiva, más objetiva, menos sentimental y subjetiva, que la de, por ejemplo, su amado Keats⁷. Sin embargo, en cuanto lo leemos, es fácil caer en la cuenta de lo sentimental que Clare continúa siendo. Ocurre que presenta sus emociones de un modo nuevo, revolucionario, cercano ya a nuestra manera de concebir la poesía. Su lenguaje es sencillo porque carece de gran cultura, y trata de no alejarse de sus parajes natales porque le cuesta asumir el vértigo de las llanuras.

En 1832 se muda con su familia a una casita minúscula asentada sobre un ridículo terruño a solo cinco kilómetros de su Helpston natal. Ya ese pequeño viaje resulta demasiado. Clare no logra adaptarse, sintiéndose cada vez más desarraigado. Luego empieza a perder progresivamente la razón pasando sus últimos treinta años de asilo en asilo. Lo único que no perderá jamás será la poética musicalidad. En 1840 los médicos afirman que no es capaz de mantener una conversación de más de dos minutos, ni escribir en prosa más de dos líneas, pero algunos de sus mejores versos los canturrea en este momento. Entre ellos “El Lamento de Swordy Well” (ca. 1832-37)⁸.

Con semejante elegía Clare se convertirá en el gran poeta del desarraigo, testigo de los estragos causados por el desarrollo en su propio espíritu y en el paisaje amado. Como es sabido, en 1809 el Parlamento inglés culminó con una nueva norma el proceso secular de parcelado, subdivisión y privatización de las

5 En castellano de John CLARE puede consultarse la *Antología poética* bilingüe, editada y traducida por Eduardo Sánchez Fernández, Ourense, Linteo, 2002.

6 V. HUNT, J. D.: *The Figure in the Landscape*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 248.

7 Hunt es uno de los críticos que consideran a Clare menos introspectivo. Intenta así delimitar la época de lo que llama los «paisajes de introspección» que coincidiría con el último tercio del XVIII y primera década del XIX, de lo que vino luego. Efectivamente, en Clare desaparecen las referencias a las deidades de la naturaleza o a la mitología clásica que permitían a los entendidos comprender los estados del alma del poeta. Al contrario, en poemas como “Solitude” (incluido en *The village minstrel and other poems*, London, Taylor and Hessey, 1821, t. 1, pp. 200 y ss.) solo hay descripción y nada de culta introspección. Nada de Náyades ni de otras deidades paganas. De algún modo, la evolución que introduce en la poesía inglesa se puede comparar con la de la obra de Turner, que en sus cuadros iniciales remitía a ritos y mitos, y poco a poco se fue concentrando en puros colores y efectos lumínicos. Sin embargo, una cosa es eso y otra que los paisajes de Clare puedan considerarse poco introspectivos.

8 Se trata de una pieza que se cree de los años treinta pero que sería publicada póstumamente. V. CLARE, J.: “The Lament of Swordy Well”, en *Selected Poetry and Prose*, edited by Merryn & Raymond Williams, London, Methuen, 1986, pp. 93-99.

tierras comunes agrícolas, de pastoreo y de leña de buena parte de Inglaterra. El *enclosure* logró poner en marcha una agricultura más rentable –se hicieron verdaderas fortunas durante la escasez de grano de las guerras napoleónicas– y promovió el crecimiento del país en términos macroeconómicos. Sin embargo, también destrozó la precaria economía de miles de familias que dependían de los viejos campos comunales u *open fields* para el pastoreo y la leña..., a la par que sobreexplotó con el ganado «a monte» una enorme cantidad de bosques, herbajes y baldíos comunes antes respetados. Con sus *fences* y sus carteles de *No road here*, el *enclosure* redujo considerablemente la libertad individual y de movimiento, así como la vitalidad y hasta la sociabilidad comunera de la vida rural tradicional.

Además de los más genéricos *moors*⁹, uno de los espacios a los que se refiere Clare para hablar de ello será Swordy Well. Sede de una antigua cantera romana, se había convertido en un lugar pintoresco: un refugio para la fauna apreciado también por sus pastos comunales. Después del cierre, este caerá en manos sin escrúpulos que lo trocearán repartiendo sus beneficios entre solo cuatro. Tomando como propia la voz de Swordy Well, Clare cuenta, no solo las pérdidas sufridas entre los campesinos más pobres, sino, también, el deterioro producido en la frágil flora y fauna del lugar. Al respecto, estas estrofas:

«Apenas me queda un rinconcito propio
 Para los seres que reptan y vuelan,
 El escarabajo escondido bajo una piedra
 Hace bien en despedirse a toda prisa
 [Porque] El ganado ramonea cada día mis penas
 Desnudándome cual carretera,
 Él está seguro de campar por doquier
 Ahora que jamás de aquí se aleja».

[...]

»Una mano ávida se lanza sobre mis mullidas colinas
 Y con un espíritu igual de ávido
 Conformar una llanura roja

9 V. CLARE, J.: “Los páramos / The moors”, en *Antología poética*, *Op. cit.*, 2002, pp. 60-61; y WILLIAMS, R.: *El campo y la ciudad*, *Op. cit.*, 2001, pp. 171-187.

Y arrasa toda la tierra a su paso,
En verano, en otro tiempo, estallido floral,
Los nativos hacían millas para disfrutar de
Flores que no florecían mas que en este lugar,
Y que ellos no acertaban a dejar de mirar».

[...]

»Yo mismo soy tan pobre como muchos más,
Pero las pobres gentes viven igual,
Y antes muchos hacían leguas
Para recoger aquello que yo les podía dar,
Pero desde que siento sobre mí [el peso de] la ciudad
Ellos pasan cerca para suspirar,
Me falta un lugar para invitarlos a descansar
Y siguen su camino sin mirar atrás».

[...]

»Que el Señor proteja los bosques
Que han sobrevivido al peligro,
De todos los campos soy el último
Cuyo rostro sigue estando vivo,
Pero con las grandes canteras de piedra que tengo
Y el gusto por comprar y vender,
Pronto mi nombre será lo único
Que quede de Swordy Well»¹⁰.

10 El original reza: «I've scarce a nook to call my own / For things that creep or flye / The beetle hiding neath a stone / Does well to hurry bye / Stock eats my struggles every day / As bare as any road / He's sure to be in somethings way / If eer he stirs abroad [...] // My mossy hills gains greedy hand / And more then greedy mind / Levels into a russet land / Nor leaves a bend behind / In summers gone I bloomed in pride / Folks came for miles to prize / My flowers that bloomed no where beside / And scarce believed their eyes [...] // I own I'm poor like many more / But then the poor mun live / And many came for miles before / For what I had to give / But since I fell upon the town / They pass me

En sus versos Clare cedía la palabra al propio lugar que quería describir. Es el bosque, su querido bosque comunal, el que nos habla a través de sus versos. Pero Clare no tenía espíritu contestatario. De hecho, no era capaz ni de defenderse a sí mismo. En una carta que redacta desde un psiquiátrico el 8 de marzo de 1860 dice así: «Querido Señor Estoy en un asilo de locos y no me acuerdo de su nombre ni de quién es usted Debo excusarme pues no tengo nada que comunicar ni qué decir y no sé por qué yo estoy enfermo Puesto que no tengo nada que decir, termino»¹¹. Clare fue toda su vida un perfecto desamparado; y, como comenta Harrison, «no comprendió jamás por qué lo que era así de maravillosamente pobre debía necesariamente perecer o sufrir el asalto de la desposesión»¹². Significativamente, su último poema escrito días antes de morir habla de los nidos de pájaro. Los nidos eran para Clare pequeños milagros de “extimidad”: lugares de intimidad y vulnerabilidad o exposición que condensaban su modo de apreciar todo lo bueno que podía haber en un paisaje¹³.

Conservamos unas cuantas pinturas que glosan visualmente lo que Clare transmite en sus poesías porque, al contrario de lo que se suele afirmar, la perfecta analogía poética de los lienzos de John Constable, no son los versos de Wordsworth, sino los poemas de John Clare¹⁴. Esto se debe a dos razones. La primera, que ambos logran afectarnos y expresar sentimientos lejos de todo exceso académico, y, la segunda, que ambos amaban antes el paisaje propio que el lejano o ajeno, especialmente, las *common lands*.

Desde luego, en Constable no será el título del cuadro ni ciertas pautas de composición académicas los que ayuden a «localizar» la obra sino la manera en que los objetos humanos se dispongan de modo más o menos humilde en ella. Lejos de cualquier salvajismo, esos objetos humanos siempre estarán ahí. Esto significa que, para lograr ese efecto de presencia vinculada afectivamente al espectador, Constable, como Clare, se irá desprendiendo de toda anticuada afectación desarrollando un lenguaje comprensible, moderno, fuerte y directo. Al respecto, la sorprendente *Casa de Willy Lot*, de hacia 1810 (óleo sobre lienzo,

with a sigh /Ive scarce the room to say sit down /And so they wander bye [...]// And save his Lordships woods that past / The day of danger dwell / Of all the fields I am the last / That my own face can tell / Yet what with stone pits delving holes / And strife to buy and sell / My name will quickly be the whole / Thats left of Swordy Well», v. CLARE, J.: *Selected Poetry and Prose, Op. cit.*, 1986, pp. 93-99. La traducción es nuestra.

11 V. CLARE, J.: “Letter to James Hipkins”, en *Selected Poetry and Prose, Op. cit.*, 1986, p. 199.

12 V. HARRISON, R.: “Londres face à la forêt d’Epping”, en *Forêts, Op. cit.*, 1992, p. 304.

13 V. CLARE, J.: “Birds Nests”, en *Selected Poetry and Prose, Op. cit.*, 1986, p. 199.

14 Esto ya lo sugiere HARRISON, R.: *Forêts, Op. cit.*, 1992, pp. 296-297. Conste que, en su correspondencia con Fisher, Constable no cita, ni a Clare, ni a Wordsworth, es decir, que aquí hablamos sobre todo de analogías.

25 x 30 cm, del Victoria & Albert Museum), un cuadrito mínimo de una modernidad e intimidad que todavía sorprenden.

Por otro lado, de Constable guardamos una serie de cartas a Fisher –el tomo VI de su correspondencia completa– que demuestran el estrecho vínculo que lo unió a su comarca, y las pocas ganas de pintar que despertaron en él los escasos viajes que realizó fuera de ella. Se negó a conformar temas históricos en los que el paisaje no fuese más que un decorado teatral porque, para él, pintar el paisaje era pintar esa región con la que tenía una relación real, un enlace íntimo que contenía ya su propia presencia. De ahí que criticase a aquellos que carecían de vínculo con lo que pintaban. A Fisher llegó a decirle que, para él, los ingenuos *Londoners* no sabían sobre el *feeling of a country life* (a su juicio, *essence of Landscape*) más que un *hackney coach horse* sobre los pastos.

Por si esto fuese poco, Constable despreciaría a todos los pintores turistas –a todos los que se dedicaban, por ejemplo, a viajar a Italia– y que, encima, terminaban el trabajo al volver a su país natal¹⁵. Aunque gustase del taller, solo podía retratar lo propio y solo «sentiría» el más íntimo hábitat. No en vano, por despreciar, despreciaría hasta esos paisajes del *Lake District* que implicaban desplazarse al Norte y que tanto fascinaron a Wordsworth y los románticos.

Con los años, su Valle de Stour pasaría a apodarse *Constable Country*, tierra en la que la naturaleza virgen cederá todo su espacio ante la vida rural de *cottages*, molinos, iglesias, carros, caminos y exclusas. Lleva razón Hill al convertir a Constable en cartógrafo de tal país y al demostrar, incluso con mapas, hasta qué punto *The Hay Wain*, *Flatford Mill* y muchas otras obras centrales del artista eran una especie de autorretratos, es decir, de verdaderos retratos de «su» lugar en el mundo¹⁶. Sea como fuere, el paralelismo con Clare sería menor si, además de preferir «su» terruño, Constable no se decantase en algunas de sus obras –v. g., la de *Fen Lane en East Bergholt*, 1817 (óleo sobre lienzo, 69 × 92 cm, Tate Museum)– por las *common lands* que asociaba a su infancia¹⁷.

15 V. CONSTABLE, J.: *John Constable's Correspondance VI. The Fishers*, edited by R. B. Beckett, Ipswich (Suffolk), Suffolk Records Society, 1968. Resultan especialmente jugosa las cartas a Fisher del 1 de Abril de 1821, pp. 65-66, y del 23 de Octubre de 1821, pp. 76-78.

16 V. HILL, D.: "The Landscapes" en *Constable's English Landscape Scenery*, London, The Promotional Reprint Company, 1992, pp. 33-54.

17 V. WAITES, I.: *Common Land in English Painting, 1700-1850*, Woodbridge, Boydell Press, 2012, p. 70

II. NEOFILIAS, O NUESTRO DESTINO NUNCA ES UN LUGAR

Como contrapunto, llama la atención recordar las palabras que Constable reservó a Jan Both, uno de los paisajistas holandeses de más renombre a mediados del siglo XVII. Lo ningunea; argumenta que su pintura es literatura y mero arte de taller, añadiendo que carecía de estilo propio. Sin embargo, en el siglo XVII, los más reputados críticos —entre ellos, el alemán Sandrart— ponían a Both por las nubes y lo valoraban como el mejor pintor de la luz del mundo, mejor incluso que el gran Claude¹⁸. Semejante disputa refleja, no solo una discrepancia formal o estilística, sino también un modo distinto de concebir el paisaje. Como habrá quedado claro, para Constable el paisaje solo podía ser “su” paisaje, su lugar, su terruño. Sin embargo, como expresa el título de una de las obras más conocidas de Both, la titulada *Paisaje italiano con dibujante*, ca. 1650 (óleo sobre lienzo, 240 x 187 cm, Rijksmuseum), el paisaje para el holandés fue con frecuencia fruto del viaje. Lo paradójico es que, aunque el estilo y la forma de la obra del inglés fue innovadora, los sentimientos de los que partió fueron conservadores. Y, a la inversa, si el estilo y forma de la obra de Both llegaron a parecer en el siglo XVIII conservadores, los impulsos de que partió resultaron muy *neofilicos* y aventureros¹⁹.

Pues bien, es ese sentimiento de aventura el que cabe destacar ahora. Efectivamente, en los Países Bajos en el Siglo de Oro buena parte de la pintura se deduce del viaje y no a la inversa. Sin duda, como subrayó Gombrich, antes y después de pasarlo al óleo todos los artistas partieron de códigos y todos viajaron para conocer y reafirmar estereotipos. Ahora bien, una cosa es eso y otra lo que los llevó constantemente a lanzarse a los caminos y a esbozar, cada dos por tres, el perfil de parajes desconocidos. Si en el tránsito del siglo XVI al XIX el artista pinta y apunta a lo nuevo e inexplorado en decenas de cuadros también será para guardar en la memoria lo sorprendente y extraño. Ahora bien, nos interesa incidir en tal detalle porque es esa apertura a las nuevas

18 V. CONSTABLE, J.: *John Constable's Discourses*, Ipswich (Suffolk), Suffolk Records Society, 1970, p. 56; SANDRART, J.: *Der Teutsche Academie der Bau-Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, Imp. Johann-Philipp Miltenberger, 1675, t. II, p. 312 [ahora digitalizado en <<http://ta.sandrart.net>>; última consulta: 08/07/2021]; y, para Jan Both, sus paisajes y su recepción: SILVESTRE, F. L.: “Un verano para la vista, o la edad de oro del paisaje” en *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 223 y ss..

19 Para la *neofilia* usamos las introducciones a la idea de «aventura» de SIMMEL, G.: «La aventura» en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26; y JANKÉLÉ-VITCH, V.: *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 16 y ss.. Aunque centrado en los turistas y viajeros del XIX, también ha relacionado la neofilia y el sentimiento de la aventura con el paisaje MILANI, R. en: *Il paesaggio e un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, 2005.

experiencias la que estará detrás de un modo de concebir el paisajismo opuesto al de Clare y Constable.

Resumiendo, del siglo XVI al XIX los apuntes y cuadros viajeros de los artistas del centro y del norte de Europa modularon el paladar de Occidente hasta el punto de enseñarle a apreciar el espectáculo del infinito²⁰. Al comienzo, debió imponerse la pericia técnica y la ficción de seguridad, así como construirse mejores caminos y naves y, a pesar de las guerras, abrirse las sendas de la exploración. Si esa «cosmovisión» se hizo posible, fue gracias a todo eso y al sentimiento de poder que afloró en el espíritu moderno a causa de los primeros resultados de la ciencia y las grandes empresas cartográficas puestas en marcha desde ciudades como Amberes²¹. Ciertamente, en gran medida, serían viajes codificados por el arte apodémico, por el culto religioso y por las tradiciones artísticas. Pero la actitud de muchos de los artistas que los hagan será fundamentalmente aventurera y abierta a la sorpresa. Por mucho que Alain Roger insistiese en la importancia de los códigos paisajeros, nada salvo el viaje y el asombro puede explicar, por ejemplo, los apuntes maravillosos de Brueghel el Viejo o Roelant Savery en los Alpes (v. g., del primero véase el croquis conocido como *Paysage alpestre* o *Alpenlandschaft*, 1553, Louvre); nada, por la sencilla razón de que carecen de precedentes. Ahora bien, esos primeros bocetos solo representan la génesis de cierto modo de apreciar y degustar, porque los sentimientos que exponen no acabarán de cuajar hasta que, con el desarrollo del romanticismo, una ola de pasiones extrañas arrase Europa y extienda el interés por tan «sublime vacuidad».

Chateaubriand redacta *El Genio del Cristianismo* en 1802. Inagotable mina para el estudioso de la sensibilidad paisajera, en esta obra encontramos, no uno, sino decenas de paisajes distintos a los de Clare y Constable. Escapando del entrañable y nutritivo mundo rural de aquellos, sus paisajes serán los de las figuras ausentes, el desierto total y la verdadera soledad. Más allá del espectáculo dócil del pintoresquismo, ahora se aprecia el lejano horizonte y el

20 V. CORBIN, A.: “L’admirable chemin de Scheveningen”, en *Le territoire du vide*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 45 y ss. –existe trad. castellana de la ed. Mondadori–.

21 Esta es la tesis de Besse que, siguiendo una idea de Julien Gracq, asocia los nuevos descubrimientos geográficos y la ficción de seguridad con el desarrollo del paisaje. V. BESSE, J.-M.: “La Tierra como paisaje: Brueghel y la geografía”, en *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, ed. Federico L. Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 47-82. Al respecto, también es importante la teoría de la forja del *Weltlandschaft* [o paisaje cósmico] esgrimida por GIBSON, W. S.: *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1989.

fondo abisal. El océano, el desierto, la selva y el sueño americano toman el relevo²². Veamos un primer ejemplo. Dice así:

«Habiéndose elevado sobre el nivel de las costas el navío en que yo iba a América –comenta el francés–, en breve me vi tendido únicamente en el espacio el doble azul del mar y del cielo, como un lienzo preparado para recibir las futuras creaciones de algún gran pintor. El color de las aguas se volvió semejante al del vidrio fundido. Venía de Occidente una gruesa marejada, y aunque el viento soplabá del este y del norte al mediodía se extendían enormes ondulaciones que formaban como otros tantos valles e inmensas lejanías a la vista en los desiertos del Océano. A cada minuto, mudaban de aspecto los móviles paisajes; ya eran una multitud de verdosos montecillos que representaban los surcos de los sepulcros en un cementerio inmenso, ya encrespándose las olas en sus cimas figuraban rebaños blancos esparcidos por los matorrales; muchas veces el espacio parecía limitado por falta de punto de comparación; pero si una ola llegaba á levantarse, y se encorbaba otra a la manera de una costa distante, y pasaba a lo lejos un escuadrón de perros marinos, de repente se habría el espacio delante de nosotros. Tenía sobre todo la idea de extensión, cuando una ligera niebla arrastrada por la superficie del mar, parecía aumentar la inmensidad misma. ¡Oh! ¡cuan grandes y tristes son los aspectos del Océano! En qué meditaciones nos absorben, ya se engolfe la fantasía en los Mares del Norte, y en medio de las escarchas y de las tempestades, ya arribe a los del Mediodía a las islas de la fortuna y el descanso»²³.

Y, en otro lugar:

«Entrad en aquellos bosques americanos, tan antiguos como el mundo, y veréis ¡que profundo silencio se advierte en sus retiros cuando están apaciguados los vientos!... ¡que voces desconocidas, cuando el aire se llega á conmover! Estáis inmóvil, y todo enmudece; dais un paso y todo gime. Se acerca la noche, se espesan las nieblas, y a su amparo se oyen andar manadas de bestias salvajes; retumba la tierra a vuestros pasos; hace bramar los desiertos como el rayo; se agita el bosque; caen los árboles; corre delante de vuestros pies un río desconocido; y, por último, sale la luna de Oriente; a medida que pasáis al pie de los árboles, parece que anda errante en su cima por delante de vosotros y que sigue tristemente vuestras miradas. Se sienta el viajero en el tronco de una encina para esperar el día; mira sucesivamente al astro de la noche las tinieblas y el río;

22 No en vano, Chateaubriand será el primero, con Schiller, Humboldt y Burckhardt, que defienda que la auténtica poesía paisajera o descriptiva es cosa moderna, desconocida en la Antigüedad. V. CHATEAUBRIAND: “Libro Cuarto. De lo maravilloso, o de la poesía en sus relaciones con los seres sobrenaturales. Capítulo I. La Mitología apocaba la naturaleza: los antiguos no tenían poesía llamada propiamente ‘descriptiva’ ”, en *El Genio del Cristianismo*, traducción de José March, Barcelona, C. y J. Mayol, 1842, tomo II, pp. 131 y ss.

23 V. CHATEAUBRIAND: “Capítulo XII. Dos perspectivas de la Naturaleza”, en *El Genio del Cristianismo*, *Op. cit.*, 1842, tomo I, pp. 183-184.

se siente inquieto, agitado, y como en espera de cierta cosa desconocida. Un placer nunca oído y un temor extraordinario hacen palpitar su corazón; como si fuese a ser le transmitido a algún secreto divino, allí solo en el interior de los bosques; pero el pensamiento del hombre llena fácilmente todos los espacios de la naturaleza, y las mayores soledades de la tierra son menos vastas que un solo vuelo de su corazón»²⁴.

Estas subyugantes líneas resumen los trazos esenciales del sentimiento romántico-viajero del paisaje, un sentimiento que exalta lo extraordinario y desconocido. Dos años más tarde, Senancour, defenderá el mismo sentimiento en la novela *Obermann*, 1804, obra maestra de la época que adelanta numerosas técnicas apreciadas por los más grandes escritores del XIX y el XX. Más concentrada en los Alpes, la mirada de Obermann se aventura en los insondables espacios de la altitud, evoca *les romantiques beautés des terres que l'homme n'a pas soumises* (Lettre LXXVII), y, ya antes, en el *dent du Midi* entrevé cimas que *sont inconnus*:

«El día era caluroso, el horizonte humeante y los valles vaporosos. El brillo de los hielos rellenaba la atmósfera inferior con sus reflejos luminosos; pero una pureza desconocida semejava esencial al aire que respiraba. A estas alturas, ningún vaho de los valles, ningún accidente de luz, enturbiaba nada, ni dividía el claroscuro profundo de los cielos».

Nada enturbia la mirada en tales alturas, una mirada que se siente libre como la naturaleza virgen de esas cimas en las que podemos respirar el aire salvaje lejos de las *émanations sociales* (Lettre VII)²⁵.

Por fin, la asociación rousseauiana de libertad y naturaleza salvaje acabará siendo esgrimida por Alexander von Humboldt que, en 1789, año de la Revolución, estará recorriendo los Alpes y, con el tiempo, irá sublimando sus recorridos con la ayuda de los discursos filosóficos kantiano-schillerianos. Hasta tal punto será así que se puede presentar su proyecto a la manera de Farinelli, esto es, desde una óptica política. Como en el caso de Chateaubriand, cuando marche a América los bosques del Nuevo Mundo se vislumbrarán ejemplares para el alemán porque mostrarán una naturaleza libre y salvaje que en la vieja Europa resultará difícil de encontrar. Pero allí donde Chateaubriand intuya a Dios, allí Humboldt presentará la libertad en su forma natural, es decir, en una forma todavía más fuerte y preconsciente que entre humanos. Frente a la codificación del paisaje agrario y feudal europeo, la ejemplar falta de

24 V. CHATEAUBRIAND: *El Genio del Cristianismo*, *Op. cit.*, 1842, tomo II, pp. 135-136.

25 V. SENANCOUR: "Lettre LXXVII", "Lettre VII", en *Obermann*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1984, "Lettre LXXVII", pp. 389-, "Lettre VII", pp. 93-100. La traducción es nuestra, pero contamos con varias versiones en castellano como la de Ricardo Baeza para KRK.

sujeción del paisaje americano; un paisaje productivo, cambiante y, al tiempo, inspirador para el también libre científico-artista. Precisamente porque ese poder feudal, que es máximo en llanura, se atenúa en las alturas, se convertía con él la montaña americana en la «casa de la libertad, una especie de versión doméstica de los trópicos»²⁶.

En *Cosmos*, Humboldt insistirá en una línea que tiene que ver, tanto con el estudio científico del territorio iniciado tras la revolución de Galileo y Bacon, como con ese pensamiento kantiano capaz de delatar el elemento epistemológico ahí imbricado. En todo caso, la deriva final resultará schilleriana y hasta romántica: si el mundo humano se presentará como el reino del concepto y la determinación, «la naturaleza» será presentada como «el reino de la libertad, y para pintar vivamente las concepciones y los goces que de su profunda contemplación emanan, sería preciso que el pensamiento humano pudiese revestir también libremente las formas con elevación de lenguaje digna de la grandeza y la majestad de la creación»²⁷.

Desde luego, el modelo empirista ramplón dejará de tener valía para tratar tales asuntos, siendo un aspecto fundamental del asunto el modo en que los diferentes autores, artistas, científicos y viajeros, irán cayendo en la cuenta de la forma en que el lenguaje convencional encarcela esos nuevos paisajes e impide expresarlos libremente, más allá del código. Dos de los primeros en insistir en ese aspecto serán Humboldt y el propio Schiller, que en su poema «El paseo» incitaba a los jóvenes a escapar al fin de la prisión de su cámara y de las estrecheces de la conversación²⁸. Pero, tan claramente como Schiller o Humboldt, lo dirá Senancour; un Senancour que en las arriesgadas y sublimes perspectivas de *Obermann* volverá a paladear los paisajes de la alta montaña y sus efectos románticos cual acentos de una lengua extranjera:

«Yo no sabría –apuntaba Senancour– dar una idea justa de ese mundo nuevo, ni explicar el hieratismo de los montes en el idioma de las llanuras [...]. Jamás el

26 Al respecto, véase, de FARINELLI, F.: “El don de Humboldt: el concepto de paisaje”, en *Geografía, paisaje e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 43 y ss.; MILANI, R.: “Valoración estética de los Alpes”, en *El arte del paisaje*, ed. Federico López Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 198.

27 V. HUMBOLDT, A.: *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*, trad. Francisco Díaz Quintero, Madrid, Ed. Ramón Rodríguez de Rivera, 1851, tomo I, pp. 17-18 –los primeros dos capítulos fueron publicados y básicamente elaborados entre los años 1845 y 1847–. Sobre esto, véase también nuestro: “Pensar la historia del paisaje”, en Javier Maderuelo (ed.): *Paisaje e historia*, ed. Javier Maderuelo, Madrid, Abada, 2009, pp. 9-52.

28 V. SCHILLER, F.: “El paseo / Der Spaziergang”, en *Escritos sobre Schiller, seguidos de una breve antología lírica*, trad. Martín Zubiría, Madrid, Hiperión, 2004, pp. 127-139. Y, sobre ello, RITTER, J.: *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, L'Imprimeur, 1997, p. 75 –existe versión castellana incluida en el libro *Subjetividad*, de Ritter, ed. Alfa–.

silencio ha sido completamente entendido en los ruidosos valles; sólo sobre las frías cimas reina esa inmovilidad, esa solemne permanencia que ninguna lengua será capaz de presentar y que la imaginación no retendrá jamás»²⁹.

Por lo demás, los silencios que generaban esos paisajes de aventura, motivo de auténticos «shocks lingüísticos», ¿no constituyó más tarde el horizonte de esa poesía moderna ajena a toda retórica y a toda afectación?. Efectivamente, aquí, como con Clare, la descripción poética pero desnuda y sobrecogida del mundo se convertirá en verdadera maestra de la nueva literatura³⁰.

Volviendo al énfasis en la libertad natural, ¿cuál será el correlato jardinero de todo esto? La *Theorie der Gartenkunst* (1779) de Hirschfeld; un diseñador que, siguiendo a Addison y tras leer a Rousseau, llegará a decir:

«Odiarnos todo lo que es limitado y amamos la amplitud y la libertad [...]. El aspecto de los pequeños objetos dispuestos en estrechos espacios, ¡qué rápido nos cansa y fatiga! Al contrario, ¡qué refrescante resulta la vista de todo un paisaje con montes, rocas, anchos ríos, bosques! ¡Cómo crece nuestra alma, usa todas sus fuerzas y trabaja para abrazarlo todo! [...]. El amor del hombre por lo sublime, se manifiesta tan fuerte y visible, que no se puede dudar de la realidad que parece expresar el alto destino de la especie humana»³¹.

Ni que decir tiene que, solo tras esta generación, podrá Nietzsche acuñar su teoría del instinto de libertad y asociarla, no solo con la fuerza de todo creador, sino con la aventura viajera y los largos recorridos³². Del mismo modo, solo tras el romanticismo, llegará ese surrealismo fascinado por él y más pendiente de la sorpresa y la maravilla que por repetir la tradición de modo fiel³³.

29 V. SENANCOUR: "Lettre VII", en *Obermann*, *Op. cit.*, 1984, pp. 93-100.

30 V. COLLOT, M.: "Sites romantiques et description poétique", en *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, pp. 33-37.

31 V. HIRSCHFELD, CH. C. L.: "De la Grandeur & de la Variété", en *Théorie de l'art des jardins*, Leipzig, Heritiers de M. G. Weidmann et Reich, 1779, vol. 1, P. 186 –se trata de la versión francesa publicada al tiempo que la alemana; la traducción es nuestra–.

32 Para la teoría nómada, venturosa y nietzscheana del paisaje, véase, KESSLER, M.: *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books, 2000, especialmente, pp. 17-27.

33 Al respecto, véase, de ROSSET, C.: *L'anti-nature*, Paris, PUF, 1995 –existe versión castellana de Calvo Serraller para la ed. Taurus–.

III. SOBRE EL PAISAJE COMO PATRIMONIO

Una larga tradición teórica ha insistido en el modo en que, en el paisaje, lo subjetivo y lo objetivo – así como lo social y lo natural– aparecen entrelazados. Gracias a esa tradición –que no solo implica a Bertrand, sino que pasa por Berque, Roger o Besse³⁴–, volvemos a recordar todo lo que el paisaje tiene de fenómeno perceptivo, interpretativo y sentimental. Hasta ahora, hemos insistido en ello a través de dos sentimientos claramente diferenciados: por un lado, la *topofilia*, el sentimiento de cariño hacia lo propio y conocido, y, por otro, la *neofilia*, el sentimiento de aventura que nos embarca en viajes hacia lo nuevo y desconocido. Debía comenzar de este modo para poder establecer con cierto rigor las posibles relaciones de la noción de paisaje con el patrimonio. A veces, los sentimientos que entran en juego en una situación son tan diversos que dan pie a muy diferentes lecturas y a muy distintas manifestaciones. Pero, ¿hasta qué punto permiten relacionar algunos la idea del paisaje con la del patrimonio? Visto lo visto, de un modo claro pero matizado. Matizado, en primer lugar, porque, si bien la valoración del patrimonio resulta claramente cercana al sentimiento del paisaje de John Clare o Constable, sin embargo, carece de relación con el sentimiento del paisaje de Senancour, Nietzsche o Humboldt. Y, matizado, por otro lado, porque aunque en el sentido concreto de Clare o Constable haya una relación entre paisaje y patrimonio, tampoco debe identificarse el sentimiento de ambos con la razón de ser, los intereses y efectos de la actual furia patrimonializadora.

* * *

a) Es bien sabido que, después de las furias modernistas, se dieron en Occidente varios retornos al patrimonio como auténticos retornos de lo reprimido; retornos que tenían que ver con las constantes pérdidas de identidad que se fueron dando, y con el intento subsiguiente de recuperarlas. Los pueblos, como las personas, necesitan tener cierta idea de lo que son y de donde vienen y, por eso, frente a las furias renovadoras y reformistas de la Revolución Francesa y de las vanguardias del siglo XX, se comenzará a principios del XIX y a lo largo del XX un movimiento reactivo de retorno al patrimonio desde la filosofía de la historia y desde la teoría de la construcción. Ya Herder apuntará ideas bien conocidas en este sentido. En todo caso, será de nuevo el más

34 V. BERTRAND, G.: "Le paysage entre la Nature et la Société" en *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, t. 49, n. 2, 1978; BERQUE, A.: *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Berlin/Reclus, 2000; ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; BESSE, J.-M.: *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, ed. Federico López Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

emotivo de los escritores, Chateaubriand, el que, en pasajes muy distintos a los hasta ahora mentados, mejor exponga las raíces sentimentales de lo patrimonial.

Al respecto, partirá de un sencillo ejemplo: lo que se siente ante lo nuevo –que en aquella época era lo neogriego– y lo que, a la inversa, provoca lo heredado. Dice así:

«Por mas que se edifiquen templos griegos, llenos de adornos, con mucha claridad, para convocar y reunir en ellos al *buen pueblo* de San Luis [es decir, a los franceses], y hacerle adorar a un dios metafísico, este pueblo mismo se acordará siempre de los templos de *Nuestra Señora de Reims y de París*, de aquellas antiguas y mohosas basílicas llenas de generaciones de difuntos y de los despojos de sus padres: echará de menos los sepulcros de algunos señores de Montmorency, sobre los cuales solía ponerse de rodillas durante la misa, sin olvidar las sagradas fuentes y pilas adonde le llevaron al nacer. Esto procede sin duda de que todo está esencialmente ligado a sus costumbres; porque un monumento sólo es venerable cuando la larga historia de pasada está, digámoslo así, grabada bajo las bóvedas ennegrecidas por el transcurso de los siglos. He aquí la razón porque no advertimos nada maravilloso en un templo que hemos visto construir, y cuyos ecos y bóvedas se han formado a nuestra vista»³⁵.

Ahora bien, lo heredado según Chateaubriand suscitará emoción entre los vivos mientras, de un modo u otro, siga ligado a sus costumbres, y, a la inversa, se quedará anticuado y vacío cuando pierda relación con sus instituciones y costumbres.

«Cada cosa –continúa el escritor– debe ocupar su lugar: verdad trivial a fuerza de repetirse, pero sin la cual resulta que nada puede haber perfecto. Los griegos no hubieran apreciado más un templo egipcio en Atenas, que los egipcios un templo griego en Menfis. Mudando de lugar ambos monumentos hubieran perdido su principal belleza, es decir, sus relaciones con las instituciones y costumbres de los pueblos. Esta reflexión se aplica también entre nosotros a los antiguos monumentos del cristianismo. Es aún muy digno de notarse que en este siglo incrédulo, los poetas y los romanceros por un retroceso natural hacia las costumbres de nuestros abuelos, se complazcan en introducir en sus ficciones: subterráneos, fantasmas, castillos, templos góticos, etc...»³⁶.

Sin duda, para apreciarlos, hace falta cierto vínculo con los monumentos, y, a pesar de todo, ese vínculo será siempre diferente que el que mantuvieron con ellos nuestros antepasados. Sea como fuere, si en los muros todavía se

35 V. CHATEAUBRIAND: «Capítulo VIII. De las iglesias góticas» en *El Genio del Cristianismo*, *Op. cit.*, 1842, tomo II, págs. 248-249.

36 V. CHATEAUBRIAND: “Capítulo VIII. De las iglesias góticas”, en *Op. cit.*, 1842, t. II, pp. 247-248.

conserva alguna huella que nos relacione con aquello, de nuevo se despertará aún en nuestro espíritu la nostalgia de esa vida viva que fue y ya no es.

Obviamente, con parte del paisaje ocurre lo mismo. Hace pocos años, Álvaro Siza e Isabel Aguirre remodelaron el jardín y el cementerio de Santo Domingo de Santiago de Compostela. Conozco el lugar desde niño, y, ya en la universidad, presencié anonadado las obras de exhumación de cadáveres. Incluso salté los muros a horas prohibidas para ver todos aquellos huesos expuestos a la luz tras siglos de oscuridad. Debo decir que, dado mi vínculo directo con el espacio, fui de los que celebraron la respetuosa intervención de Siza; una intervención que permitió que los compostelanos mantuviésemos despiertos nuestros lazos con el lugar. Partiendo de ejemplos como este, resulta evidente que lo dicho sobre el patrimonio vale igual para el paisaje. Sin duda, mi relación con el cementerio de Santo Domingo es cercana a la de John Clare con Swordy Well o a la de los devotos de Chateaubriand con sus iglesias. Ahora bien, frente a mi relación con el jardín de Santo Domingo, y frente a la relación de Clare con su comarca, cabe recordar que paisajes como los de Humboldt en América o los de Senancour en los Alpes, proceden de otra parte de la inmensa y siempre compleja geografía de nuestros sentimientos.

Si dejamos a un lado el «depaisajismo» surrealista mentado por Rosset, el *Scapeland* de Lyotard o la tendencia del último Berque a *La mouvance*³⁷, es fácil comprobar que, frente a la variedad sentimental descrita y que se puede vincular con el paisaje, la mayoría de las teorías del paisaje del siglo XX han tendido a reducir el paisaje a lo patrimonial, es decir, han tendido a asociarlo solo a una gama cromático-sentimental basada en la memoria y el cariño a lo conocido. Sin embargo, como habrá quedado claro, parte de la historia del paisaje procede de los espacios del asombro y hasta de lo extraño.

En las primeras líneas de *Niebla*, Unamuno incluso sugería una suerte de mirada antipatrimonial, afirmando que las ansias de viajar proceden, menos de la *neofilia* o la *topofilia*, que de la *topofobia*, es decir, menos del amor a lo propio o a lo ajeno que de las ganas de huir o acabar con ello –ganas de matar al *Pater*–³⁸. Se trate de escapismo o de *neofilia*, lo que los sentimientos de Humboldt en la Selva y la montaña americana nos recuerdan es que, con frecuencia, el asunto del paisaje no tiene que ver, ni con el patrimonio, ni con un apego al vocabulario heredado.

37 V. LYOTARD, J.-F.: “Scapeland” en *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 1998; BERQUE, A. (ed.): “Prologue” en *La mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999, pp. 40- 41.

38 V. UNAMUNO, M.: *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 110.

* * *

b) Por fin, incluso aunque el sentido que Clare le daba el paisaje pueda relacionarse con la idea de patrimonio, sus sentimientos tampoco deberían identificarse nunca con los intereses y efectos de la actual furia patrimonializadora.

Para que se entienda esta afirmación, cabe empezar distinguiendo el patrimonio de la «patrimonialización» y del «fetichismo del patrimonio». Si la idea última de patrimonio procede de la herencia y de ese sentimiento de apego a los lugares y a los monumentos queridos que forman parte de nuestras vidas y nuestras rutinas, el «fetichismo del patrimonio» semeja, más bien, un síntoma de ciertos intereses y de muchos excesos burocráticos fundados en «una valoración excesiva de los testimonios del pasado»³⁹. En la misma línea, la actual «patrimonialización», que, lejos de tener que ver con el interés original por el patrimonio, remite, como sugiere Marchán, «tanto [a] un acaparamiento, un control o una manipulación de la historia y la memoria, cuanto [a] la tendencia a enaltecer toda huella del pasado como un patrimonio excelso»⁴⁰.

Conviene subrayar, antes de acabar, cuán lejos está ese acaparamiento patrimonializador de lo que Clare hizo o afirmó. Al fin y al cabo, él vivió toda su vida en la más rigurosa pobreza, esto es, en las antípodas del poder, siendo, como Robert Walser y tantos artistas, uno de esos desposeídos que, lejos que intentar imponer un relato único acerca de cierto lugar, se limitó a exponer lo irreparable de su pérdida. Casi no me queda espacio, pero, de tener más, me gustaría mostrar hasta qué punto, esa valoración humilde y tan suya del paisaje como patrimonio, tuvo incluso más que ver con la *neofilia* aventurera y desprendida, que con la actual furia patrimonializadora. Como se puede comprobar al comparar el filme *En construcción* (2001) de Guérin con los versos de Clare, no hay tanta diferencia entre ciertos fenómenos del siglo XX y otros del siglo XIX, es decir, entre el sistemático proceso de *enclosure* de las *common lands* –que arrasó con los pobres campesinos en beneficio de la industria agropecuaria– y el sistemático embellecimiento fetichista de los paisajes urbanos históricos –que olvida al ciudadano de a pie en beneficio del imperio inmobiliario y la industria turística–. Cuando desde ese «fetichismo del patrimonio» se forcluyen las *topofilias* originales y sinceras y se esconden y

39 V. CHOAY, F.: *Património e Mundialização*, Évora, Licorne / CHAIA, 2010, p. 23.

40 V. MARCHÁN, S.: “Patrimonio: resistir en la globalización”, en *Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, n. 20, Julio 2015, pp. 35-46.

ocultan tales injusticias, se hace necesario «arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla»⁴¹.

Federico Antonio López Silvestre

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0003-2212-6256>
federico.lopez.silvestre@usc.es

41 V. BENJAMIN, W.: “Sobre el concepto de historia”, en *Obra completa, Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 308.