

IMAGENES DE LA MONTAÑA

I. UN RELATIVO OLVIDO

Movidos por la necesidad de buscar las estructuras que dan forma a los paisajes, los geógrafos han olvidado con frecuencia que éste presenta también una faz. Con ello, no sólo han dejado casi siempre de lado una cuestión final en uno de sus más importantes objetos de estudio —lógicamente coherente con las morfologías y sistemas del territorio—, sino que también han prescindido de buena parte de los contenidos culturales relacionados con la imagen del paisaje y, por tanto, de algunos de sus valores, encontrados u otorgados por estas otras vías.

Cuando hoy se pide —con razón, por su evidente interés—, en la profesión geográfica, experiencia en esa valoración completa que incluye tales contenidos culturales, parece conveniente aceptar con franqueza este defecto y afrontarlo principalmente con algunas lecturas e ideas y también con el establecimiento de métodos adecuados. La importancia, por otro lado, en sí mismas y en su estimación social, no sólo de la faz sino de las imágenes de los paisajes, debería conducirnos a una frecuentación más normal de estos temas nada ajenos a la Geografía. En lo que concierne a la Geografía Física, que convendría que estudiara los paisajes naturales sin aislarlos de sus contextos, tal consideración es especialmente necesaria.

Por un lado, porque, como ya Leonardo escribía, quien pinta un paisaje “*conoce todos los componentes de las cosas que desea representar...*, a saber, las rocas, las plantas, etcétera”, por lo que “hay que representar *todo*, la cumbre de una montaña ingente con un valle a sus pies, mostrando en sus laderas la costra de la tierra levantada, al desnudo las raíces y las rocas de alrededor, precipitándose por ella, en carrera turbulenta, el torrente que embate y arranca lugares, bulbos, raíces de grandes árboles... y sobre las montañas desnudas, abiertas grietas profundísimas por los temblores de tierra; al pie de las montañas, despojos de arbustos precipitados desde la alta cumbre, laderas abajo, y revueltas entre el fango las raíces, los ramajes y las hojas; barro, terraplenes y piedras”. Y en este conjunto dinámico, incluso el detalle producido por las turbulentas aguas: “¿Cómo podrán explicarme el hecho de los guijarros que están todos unidos y se encuentran en yacimientos a diferentes alturas en las altas montañas? Porque aquí se ven guijarros traídos al mismo

sitio por las corrientes de los ríos y el guijarro no es más que trozos de piedra que han perdido su configuración puntiaguda a fuerza de rodar durante largo tiempo y debido a los golpes y caídas experimentados con el paso de las aguas, han sido conducidos hasta este lugar” (DE VINCI, reediciones de 1956 y 1982).

Por otra parte, no conviene reducir el saber sobre el paisaje a sus básicos componentes naturales, sino ampliarlo a sus contenidos culturales, por algo tan conocido y sencillo como lo que indicó Kenneth Clark al comienzo de uno de sus libros más citados: “*estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y una estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y ahora pensamos en ellas como componentes de una idea que hemos llamado naturaleza. La pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza*” (CLARK, 1971). Sólo es necesario releer a Humboldt para que se muestre evidente esta afinidad.

Algunas ediciones recientes de expresivas obras sobre imágenes de la montaña, que merecían ser señaladas en esta línea de ideas, nos han llevado a comentarlas aquí como aportaciones valiosas para este orden de conocimiento geográfico. Aunque vienen al hilo, pues, de estas consideraciones previas, sólo hablaremos de momento en las notas que siguen, por razones obvias, de unos libros y mapas concretos.

II. ALGUNAS REPRESENTACIONES ESTIMABLES

Desde el siglo XVIII las montañas alpinas han constituido uno de los más estimados centros de estudio naturalista y más ejemplares escenarios de avanzadas concepciones morales, valores geográficos con los que enlaza un hábito viajero ilustrado, en busca primero de los valles, los bosques, los lagos y las cascadas y, más tarde, de los roquedos sombríos, los glaciares y las cimas. Al mismo tiempo, estas montañas son “panoramas” pictóricos por excelencia, que siguen en el tiempo (Pars, Towne, Cozens, Wolf, Bacler d’Albe...) el mismo

itinerario ascendente (PINAULT, en PRESSOUYRE, (ed.), (1991).

Es incorrecto independizar estos caracteres: los significados del paisaje alpino están constituidos indisolublemente por estos componentes, más los literarios y los descubiertos y otorgados, en relatos y memorias, por la única actividad que permite su ascensión y el internamiento por sus parajes escondidos: el alpinismo. Mucho se ha escrito sobre esto y apenas cabe añadir nada nuevo, pero, como consecuencia, en lo que nos afecta, se puede hablar de una cultura del paisaje alpino a través de sus contenidos, valores, vivencias e imagen, simultánea a la estricta exploración geográfica de la montaña, nutriéndose ambas mutuamente.

Incluso, por ello, los caracteres de composición social y de mentalidad colectiva de los especiales acercamientos a las montañas de los alpinistas franceses son suficientemente interesantes históricamente como para que hayan dado lugar a su análisis desde el último cuarto del siglo pasado. Hay que tener en cuenta que, al mismo tiempo, se desarrolló también la Geografía en Francia y que, en consecuencia, las sociedades alpinistas y las geográficas tuvieron en este país lazos y afinidades —aunque algún colega pudiera pertenecer al estilo del Paganet de Verne— que reafirman esa mutua incidencia (LEJEUNE, 1988).

El avance en la representación cartográfica de la montaña es prueba de la eficacia de esos lazos, pues se desprende no sólo del progreso técnico de los topógrafos, sino también especialmente de la observación cada vez más completa y precisa de los macizos (PELLETIER (ed.), 1984). Son los casos, por ejemplo, del mapa del Mont-Blanc de 1876 realizado por Viollet-Le-Duc (VIOLLET-LE-DUC, reedición en 1993) y de las hojas del Monte Perdid de Schrader.

Desde el fin de la segunda gran guerra es, incluso, la demanda alpinista la que ha determinado publicaciones como la del excelente mapa de 1953 de la Aiguille Verte a escala 1:10.000 —realizado por el IGN francés— y la que ha normalizado una elevada difusión de hojas, como las suizas a 1:25.000, por ejemplo la del Finsteraarhorn —destacable por la calidad y sugerencia en la representación de los glaciares— y a 1:50.000, como puede ser el caso —por el mismo motivo— de la Jungfrau. Algo similar ocurre con el mapa francés 1:20.000 del macizo del Mont Blanc —prácticamente turístico—, entre otros. La calidad estética, no sólo topográfica, de estos y otros mapas alpinos, principalmente de los suizos, tiene capacidad de evocación inmediata del medio de la alta montaña y ello se consigue con un depurado estilo de representación gráfica del roquedo y del hielo en perspectiva vertical y con un uso de línea y color que requiere algo más que mera técnica.

Esta tradición cartográfica de calidad, que abarca desde la precisión a la belleza del documen-

to, reaparece pronto en otros macizos montañosos, incluso lejanos: puede ser el caso del mapa del Mount McKinley, Alaska, de 1960, a escala 1:50.000, realizado por B. Washburn, bajo los auspicios del Museo de Ciencias Naturales de Boston, pero en colaboración con la Swiss Foundation for Alpine Research e impreso por el Instituto Federal Suizo de Topografía (WASHBURN, 1961).

En otros casos son los mismos cartógrafos alpinos los que llevan también la iniciativa, como en el Himalaya, desde el temprano mapa de 1936 del Nanga Parbat a 1:50.000 y el de Khumbu, de 1965, a la misma escala —realizados por el Deutschen und Österreichischen Alpenverein—. Los mapas de esta línea del Everest son expresivos de tal sello alpino: iniciados con la hoja a 1:25.000 del Alpenverein de 1957, bajo el trabajo directivo de Erwin Schneider, siguen con el antes mencionado de 1965 de Khumbu, también de Schneider, perfeccionado y luego reeditado en 1978 y 1985, con claro fin comercial. El sector tibetano es completado con el mapa chino de 1975 a 1:50.000, en similar estilo de representación, y en 1988 aparece la excelente hoja de conjunto americana, a la misma escala, de la National Geographic Society —y, por tanto, muy divulgada—, con la colaboración del Museo de Ciencias Naturales de Boston y de B. Washburn, es decir, dentro del estilo alpino del McKinley. También el Karakorum se inserta en esta tradición con el mapa italiano del K.2 (1954, a 1:25.000), y el de Minapin, a 1:50.000, 1967, publicado en H. J. Schneider y el Deutsche Alpenverein.

En los Andes aparece también la forma alpina de representación, por ejemplo, en la hoja del Huas-



Fig. 1. Dibujos de rocas según el estilo de representación cartográfica, por Imhof.

SCHEMA
d'une Représentation Topographique
DU CERVIN
PAR F. SCHRADER

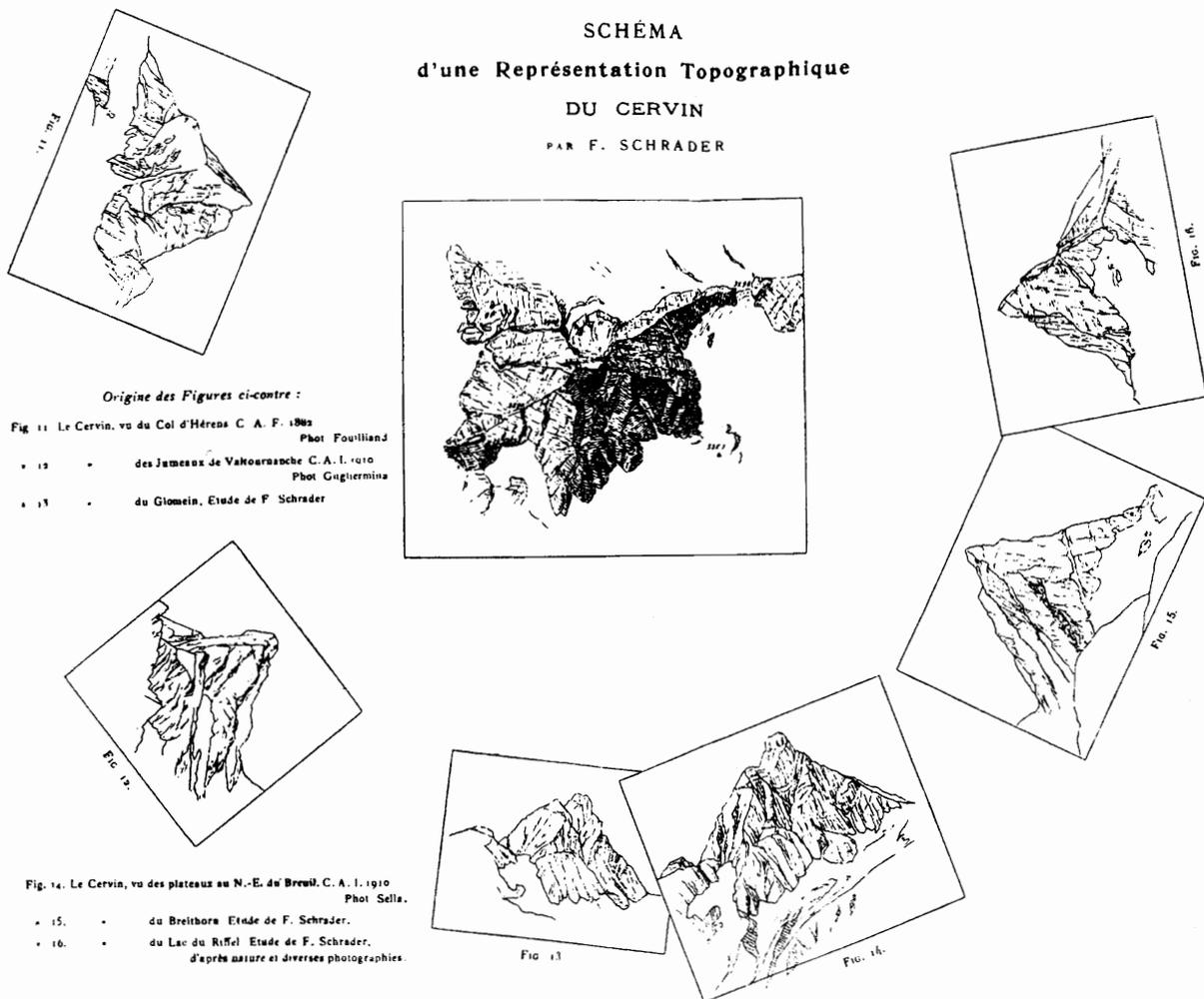


Fig. 2. Paso del dibujo en perspectiva de un relieve a su representación en el mapa, según el "estilo cartográfico", por Schrader (1911).

carán de E. Schneider, publicada a escala 1:25.000, 1964, y en los mapas de la Cordillera Blanca a 1:100.000 del Alpenverein y a 1:200.000 de H. Kinzl y E. Schneider (1950). En Africa puede servir de ejemplo similar el mapa del Mount Kenya a 1:10.000, nuevamente de E. Schneider y el Alpenverein, publicada en 1963.

Al comentar el mencionado mapa del McKinley, escribía Washburn que fueron los refinados trabajos cartográficos de Eduard Imhof en el glaciar de Aletsch en 1932 los que le inspiraron inicialmente (WASHBURN, 1961). Imhof expuso sus ideas y técnicas en un conocido libro, editado por primera vez en 1965, que debería ser indispensable en la representación gráfica de hechos tan básicos para nosotros como los relieves terrestres (IMHOF, 1982), para el dibujo de rocas y paisajes, no con finalidad artística, evidentemente, sino geográfica. Este procedimiento implica unos puntos de partida convenientes en nuestro trabajo habitual: una observación cuidadosa, una completa recolección de los elementos que componen el territorio, su identificación y su disposición correcta en el espacio, lo que sólo se obtiene bien *dibujando* tales elementos. Por estas razones el dibujo ha tenido una buena —aun-

que no extensa— tradición geográfica, que se puede remontar a las acuarelas del Mont Blanc de Carl Ritter en 1812, o a los croquis de De Martonne, de Davis o de Deffontaines.

Imhof añade que la expresión gráfica de los paisajes exige sentido de la armonía de líneas, colores, luces y sombras, así como de su composición y simbolismo. No es, pues, extraño que titule uno de los epígrafes de su texto: "Leonardo da Vinci: The Master". En este sentido, uno de los temas más interesantes de su libro es el que trata de la importancia de la estructura geológica en las formas producidas por la meteorización, no sólo por lo que en él destaca —interesante desde un punto de vista geomorfológico—, sino por la calidad de las ilustraciones modélicas en que se basa y por su utilidad como método de demostración a través de la imagen. La belleza y eficacia de sus dibujos es constatable en las figs. 25, 28 a 32, 159 a 175, 177, 220 y 221 del libro citado anteriormente. Pero una de ellas, la 177, es particularmente reveladora, porque su especial calidad obedece expresamente a que se ha empleado en ella el estilo del dibujo cartográfico de representación de las rocas. Sin duda, esto es lo que explica, a la inversa, la existencia de los notables

valores gráficos de los mapas alpinos que hemos comentado. Como escribe Imhof, no sirve refugiarse en excusas: “un mapa bueno no es más caro que un mapa malo”; la diferencia entre uno y otro reside, es evidente, en distintos motivos.

Tal estilo se prolonga más allá de lo cartográfico y ha sido útil para representaciones de la montaña con otros fines. Por ejemplo, en guías, como en los excelentes dibujos de Alfonsi, que ilustran los itinerarios de A. Berti por los Dolomitas (BERTI, 1973), o en descripciones artísticas de las montañas de Escocia (AWAINWRIGHT, 1974-78) o en estudios geológicos del Himalaya, como los de Heim y Gansser (GANSSE, 1964). Incluso, en la confección de maquetas de los relieves alpinos (IMHOF, 1981), tan espectaculares como la del Cervino de Imfeld, de 1896, o la de Bietschhorn de Imhof, de 1939. La comunicabilidad alcanzada por estos gráficos y maquetas es alta y por eso se utilizan, ya que evocan la percepción directa de los objetos, ordenándola con un fin. Al fin y al cabo, como escribía Wordsworth, “*The eye - it cannot choose but see; We cannot bid the ear be still; Our bodies feel, where'er they be, Against or with our will*”. El ojo no puede elegir sino ver. Prescindir de ello hace el camino más largo.

Entre las muchas cosas que sobre las montañas escribió F. Schrader, hay también un interesante trabajo suyo de 1911 sobre la representación topográfica de las rocas (SCHRADER, reed. en 1936), que puede enlazar fácilmente con Imhof. En él analiza las formas, sus accidentes, descomposición, elementos, líneas y planos característicos y secundarios y sus técnicas de representación: la “expresión topográfica del roquedo” con sus caracteres morfológicos, como su reproducción “razonada”. La dualidad de Schrader como artista y cartógrafo explica nuevamente la calidad de sus gráficos y la capacidad de éstos para transmitir a la vez el sentido directo de la montaña y la aclaración de sus elementos geográficos, la geometría que arma los sistemas de poliedros en que se definen las masas montaño-

sas. En efecto, la cuidadosa tradición en la elaboración de fieles y bellas imágenes de las montañas también incluye al Pirineo.

III. IMAGENES DEL PIRINEO

Las recopilaciones de imágenes de un lugar conforman un interesante cuerpo documental geográfico. Tienen la validez reconocida de los testimonios gráficos, pero son también enseñanzas de un modo de mirar, una selección de asuntos y elementos. En este sentido, constituyen un fondo cultural, que no es disociable de su entorno social y literario. Por ejemplo, en el Pirineo, quizás porque el movimiento “pirineísta” no alcanzó la entidad y complejidad del alpino, los rasgos de esta personalidad cultural, homogénea y múltiple a la vez, son especialmente claros.

Más de una vez se han seguido los rastros del romanticismo en el Pirineo, por supuesto en su lado francés, frente al vacío español. El estudio que le dedicó Fourcassié en 1940 permite conocerlo con detalle. En 1765 el relato de un viajero asimila aún las montañas a un infierno, pero ya le caben ciertas admiraciones. En 1780 la montaña provoca en otro tristes meditaciones mezcladas con delectación estética. A pesar de que, a fines del XVIII, como escribe Fourcassié, “*on venait aux Pyrénées surtout pour se soigner; on ne s'extasiait que par accident*” (FOURCASSIÉ, reed. 1990), ya en esos momentos, sin embargo, el pre-romanticismo de Ramond era evidente, como cuando, sobre la arista de la Maladeta, compara las ruinas del cosmos que le rodea con las de su alma. No está tan lejos de él Senancour cuando describe los glaciares alpinos como “*vastes ruines d'un éternel hiver*”. En 1825 George Sand escribe: “*je ne vais plus rêver et parler, toute ma vie, que montagnes, torrents, grottes et précipices*”.

En 1830 la moda lleva hacia el Pirineo “*les écrivains, les artistes, les malades et les desoeuvrés*”, hasta que decline hacia 1860 y se transforme en el pirineísmo propiamente dicho. Por estas fases pasarán Chateaubriand, Vigny, George Sand, Baudelaire, Flaubert, Lamartine, Victor Hugo, Heine, Stendhal, Mérimée... hasta el irónico Taine, con su carga de páginas espléndidas y entusiastas, de cimas, tormentas, guías, contrabandistas, brujas, ambientes pastoriles, aventuras, historia, melodrama y tópicos. Como escribía Taine en 1858, “*este caos de cimas monstruosas que se amontonan y se quiebran como un tropel disperso de leviatanes... nos permite descansar de nuestras aceras*” (TAINÉ, reed. de 1963).

Sin embargo, el viaje de Tonnellé el mismo año abrirá otro género y otro estilo de visita, en deuda con el romanticismo, pero más montañero, directo, sobrio y realmente explorador. Es el momento de las cumbres, con Russell, Packe, Wallon,



FRANZ SCHRADER
DESSINÉ PAR F. PRUDENT
(Extrait de l'Annuaire du C. A. F. de 1882.)

Figura 3.

Schrader... Corresponderá a H. Beraldi historiar esta etapa más épica, cuya raíz vuelve, sin embargo, hasta Ramond: "*Et je suis seul ici, et le Mont-Perdu n'a encore vu que moi!*" (BERALDI, reed. 1977).

En el estudio de A. Lasserre-Vergne sobre la visión literaria del Pirineo entre 1820 y 1870 (LASSERRE-VERGNE, 1985) se completa esta imagen escrita con un examen de otras aproximaciones, aportaciones y percepciones, en relación con el termalismo, la ciencia, la vivencia del agua, del dinamismo de los elementos, los contrastes, la tormenta, la desmesura, la novedad, el silencio, la soledad y sus emociones derivadas: a veces el lenguaje humano no puede reproducir literariamente esa compleja percepción e intenta la descripción por analogía — como la traslación de lo orográfico a lo arquitectónico—, o bien la reduce a la memoria científica o incluso renuncia a ella: "*point de paysages à dessiner, mais des dangers à courir*", escribe un viajero. Es éste el paso al relato pirineísta que busca el ambiente de alta montaña, la peripecia, el itinerario con dificultad e incluso riesgo, el aislamiento y la libertad en la naturaleza.

Tales caracteres culturales han tenido también su expresión gráfica, como en su día detalló M. Gaston en un estudio notable en el que revisó y sistematizó las obras de este tipo según los distintos tipos de viajeros, los diversos medios naturales, los diferentes lugares y talleres, los géneros, estilos, técnicas y evolución y autores (GASTON, 1975). Con frecuencia es visible la dramatización de los lugares naturales, con ambientes trágicos o con detalles anecdóticos, con teatralización del paisaje: "*árboles heridos por el rayo, torrente, rocas en extraplomo, misterio de una sombría caverna*", nubes desgarradas y unos frágiles seres humanos amenazados. En otros casos es evidente la repetición de motivos, como ciertas cascadas famosas, determinados puentes, algunos lagos, bosques y grutas y, por supuesto, los puntos más frecuentados por los viajeros, aparte de ruinas, castillos, abadías, iglesias, casas, pueblos, escenas de costumbres y estaciones termales. Las tendencias de este conjunto de temas siguen una evolución: según Gaston parten de un gusto por la observación meticulosa, propio del paso del siglo XVIII al XIX, con alguna incorporación incluso de las altas cumbres, pasan luego hacia el sentimentalismo y la exageración lírica, para volver finalmente a mediados del XIX al talante naturalista, observador y realista. En la segunda mitad del siglo prosigue la representación precisa y hasta austera, de las montañas, incluidos los grandes picos (Vignemale, Midi d'Ossau, Aneto), como en el caso de Victor Petit, o bien de tipos y costumbres, de lugares célebres y turísticos, cascadas, panoramas. Los efectistas dibujos de Doré en 1860 hacen entrar de modo particular la fantasía y la deformación voluntaria que la personalidad del artista impone a su obra, más las caricaturas con

las que ilustra los relatos y retratos literarios de Taine. Otras imágenes se centran, en cambio, en el realismo paisajista y las escenas rurales. Incluso, en 1871, Manet pinta dos paisajes pirenaicos. Y otros artistas, sin embargo, introducen ya habitualmente en sus trabajos la alta montaña pirenaica y sus poco transitados sectores españoles, como ocurre en los numerosos dibujos, acuarelas y grabados de Schrader.

Recientemente se ha editado un bello libro con abundantes reproducciones de estas imágenes del Pirineo (SAULE SORBÉ, 1993). En él se recorre la historia de las representaciones de estas montañas desde antes de su moda, desde sus primeras imágenes y su época viajera y pictórica del siglo pasado hasta sus imágenes recientes, incluyendo la difusión de sus paisajes en el XIX mediante grabados, se señala el carácter de escenario doble de los Pirineos sublimes y de los pintorescos, la reiteración en determinados sitios naturales, la atención que le concedieron los paisajistas de fuera. El libro ofrece una sorpresa agradable por la proliferación y la calidad de la documentación recogida, así como por su calidad de reproducción. Las obras de ciertos artistas destacan con claridad, como los trabajos de Viollet-Le-Duc en su viaje de 1833, tanto por su valor pictórico como documental, o los de Frossard, Paris, Cicéri, Petit, Bouillé, Doré, Jouas, Gourdon, Buffin..., con pertinaz ausencia de nombres españoles, aunque no, por ejemplo, ingleses.

Algunos temas célebres se repiten en numerosas versiones, como el pico —llamativo desde Pau— del Midi d'Ossau; el circo de Gavarnie, con abundancia de cascadas y sus muros regulares, que hicieron pensar a Victor Hugo en la geometría de la naturaleza; los lagos de Oo y de Gaube o cascadas como la de Ceriset. Ciertos dibujos, grabados o cuadros tienen, además, valor documental, como, por ejemplo, los que permiten observar la evolución de los glaciares en obras de Chapuy, Le-Duc, Petit y Schrader, o los cambios en el paisaje rural y en las costumbres. Estos casos parecen tener suficientes garantías de autenticidad, aunque no debe olvidarse lo que una vez escribió Chateaubriand: "*quelquefois, le paysagiste comme le poète, faute d'avoir étudié la nature, viole le caractère du site. Il place des pins au bord d'un ruisseau et des peupliers sur la montagne*".

Aparte del interés artístico que aportan obras de la escuela de Barbizon, como las de Daubigny, Huet o Isabey, tienen más trascendencia geográfica las representaciones de la alta montaña, muy escasas antes de Bouillé, Schrader o Gourdon. Schrader, el cartógrafo que sabe pintar, hace además un comentario interesante, que se recoge en este libro: pintar es reproducir un sujeto, no como es, sino como parece. Es la faz del paisaje que el ojo no puede evitar ver, "la inocencia del ojo", como escribía Ruskin.

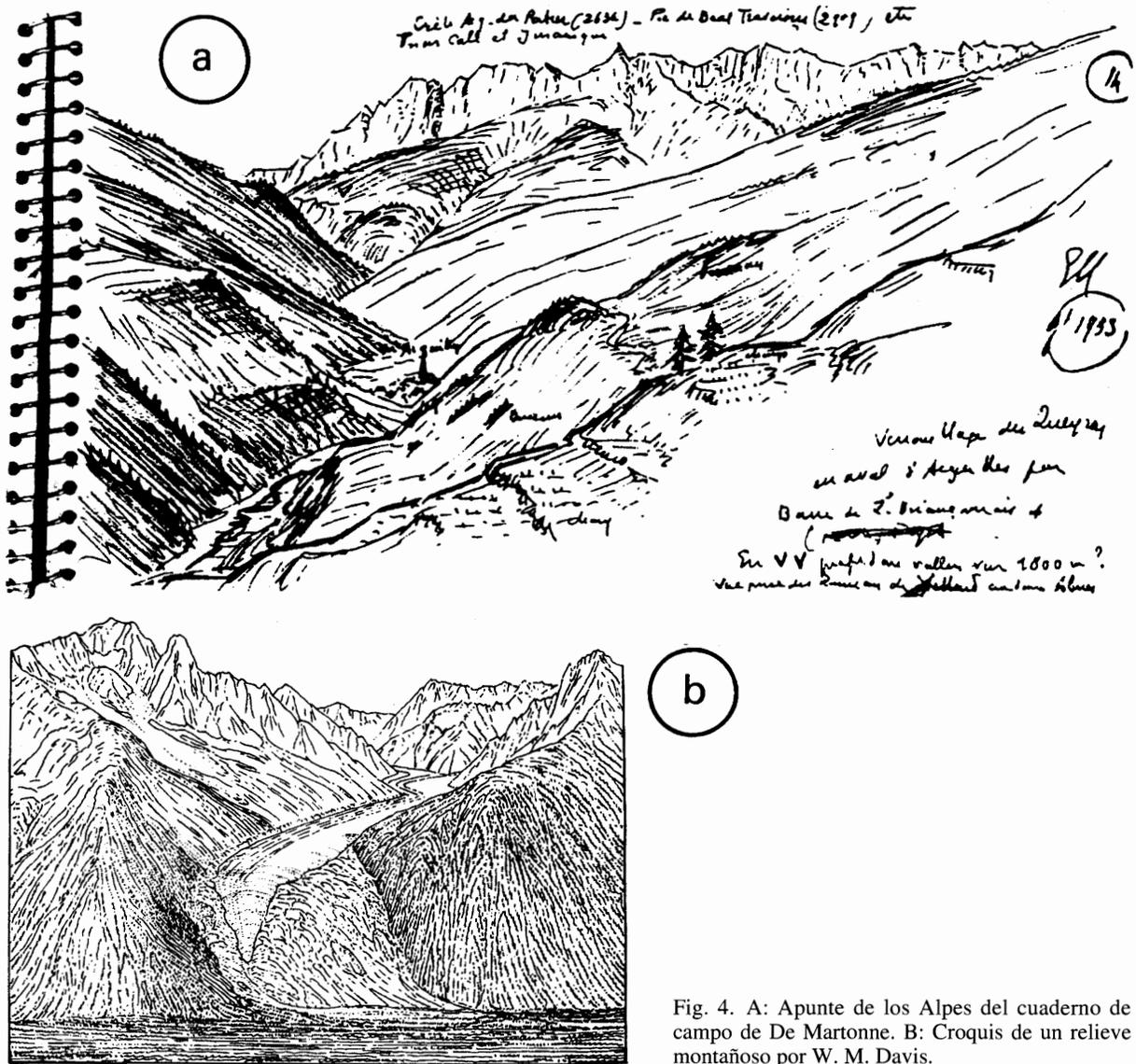


Fig. 4. A: Apunte de los Alpes del cuaderno de campo de De Martonne. B: Croquis de un relieve montañoso por W. M. Davis.

IV. IMAGENES DE LOS ALPES

En 1784 un viajero por Suiza escribe que el glaciar de Grindelwald es “*le glacier des petits-mâtres*” por el público que acude a contemplarlo, dada su accesibilidad. Es también, por ello, uno de los paisajes más repetidamente pintados de los Alpes, lo que ha permitido luego a los historiadores de las fluctuaciones glaciares el seguimiento de los vaivenes de su lengua durante una buena parte de la Pequeña Edad del Hielo.

En 1789 Senancour acude a los Alpes para ver el país de la *Nouvelle Héloïse* —publicada en 1761—, dentro de la corriente que se ha llamado “helvetista”, y hacia 1800 expresa el sentimiento que ha experimentado sobre las salvajes montañas: allí una especie de inmovilidad austera prolonga el tiempo y agranda el pensamiento. Aunque la vanguardia de visitantes en los Alpes estuvo formada por los científicos, fueron los poetas quienes difundieron el sentimiento benefactor de la vuelta a la naturaleza. En esta línea, en 1816 Byron exclama: “¡Cielos, montañas, ríos, vientos, lagos, yo tengo

un alma capaz de comprenderos!”. En 1834 George Sand piensa también que en los valles alpinos los pintores y poetas son como gentes embriagadas a las que se ofreciera el imperio del mundo: Suiza se vuelve, como escribe W. Schmid, “*le pays qu'il fallait avoir vu*” (SCHMID, s. a.).

Sólo sobre el Mont-Blanc C.-E. Engel recogió citas de casi noventa autores, entre los cuales están Bourrit, Chateaubriand, Coleridge, Daudet, Dickens, Disraeli, Dolomieu, Dumas, Forbes, Gautier, Goethe, Hugo, La Rochefoucauld, Michelet, Rousseau, Ruskin, Sand, Saussure, Shelley, Stephen, Toepfer, Twain, Tyndall, Verne, Viollet-Le-Duc, Whymper, Wordsworth. Incluso Mary Shelley hace alusión al Mont Blanc en *Frankenstein*. Escojo sólo aquí el verso de Victor Hugo, que dice: “*Sur son versant sublime il a les douze mois*”, puesto que no deja de tener un contenido geográfico. (ENGEL, 1965).

Los visitantes de Léman, los Cuatro Cantones, del Oberland o Chamonix se llevaban consigo acuarelas, pequeños cuadros y, en especial, grabados “de género” de los paisajes que habían recorrido. Entre los pintores de la montaña destacan en el

Mais
cette faulx et
faisons d'abord
la celtique
point sa no-
imaginaires de
n'est point
tre auriole
mes farouches
Suisses, du
Tyrol; il avait
reproduit au
Lois de la, les
plus accueils
d'un accès mi-
n'en sont pas
térissantes.

Le massif
de la Maladeta)
cime de la chaîne

De là on
de gloire. Par
tude l'anelle
le ciel sa cime
rivale. Sur une
kilomètres, elle
toutes de l'Orben

C'est par
qu'on dit Néthou
effel est inexacte.
guement une
tous), et le plus
lois, d'être con-
d'air Sibère
simplement
du petit pueblo
Tornine. C'est

L'ancienne
l'Espagne par



430

Fig. 5. Apunte del Aneto en el libro de notas de M. Gourdon (1918).

XVIII, por ejemplo, Caspar Wolf, Aberli, Koch o Besson, y en el XIX, Birman, Linck, Biedermann, Koller...incluso Turner. Se pintaba al aire libre, se obtenían muestras de los tonos y, acaso, se terminaba en el taller, sin que éste se notara, como comentaba Albert Gos: "Etre tout seul sur un glacier durant de longues heures, au grand soleil, sous le ciel bleu, non en touriste ni en chasseur de chamois, mais en artiste... Quoique l'art soit avant tout fantaisie ou création de l'imagination, il lui

avant d'interpréter
magnifique course
connaissance avec
montagne. Elle ne doit
tenir à sa difficulté
son escalade, elle
entouré d'une série
comme certains ci-
et hémisphères de la
Dauphiné ou de
même péril de la
comme dangereuse.
Tyrolais sont en effet
tautes, et pour être
peu moins mauvais,
moins belles et pas
des Monts Maudits (ou
possède la plus haute
Ibérique.

renommée et son titre
3404 mètres d'alti-
porte fermement dans
granitique et sans
étendue de plus de 300
commande en effet à
à la Méditerranée.
une vieille habitude
cette appellation en
Car Néthou est une
faute de prononciation
haut pic des Pyrénées
ou au prétendu
Néthou est tout-
à-bien par le nom
aragonais qu'il.
Le Pic d'Aneto.
et fautive carte de
Lopez ne dit pas

faut comme substance la vérité." (GOS, 1942).

El libro de contenido histórico sobre *La montagne et ses images* (PRESSOUYRE (ed.), 1991), fruto de un congreso, contiene investigaciones sobre las representaciones en la mitología griega, la percepción de la montaña en el mundo romano, en el arte medieval, en la pintura veneciana, en Bruegel el Viejo, en el arte chino y en el americano, en los siglos XVII y XVIII, del paso de Saint-Théodule, el primer intento de cartografía geológica del

Mont Blanc, etc., aunque no aborda ciertos grandes temas. Los trabajos de M. Pinault sobre el *Voyage* suizo de Laborde, de 1780-86, y de Grandchamp sobre el mapa de Raymond, de 1797-1815, tienen un interés geográfico definido. El *Voyage*, con sus cuatrocientas treinta planchas, nacidas de dibujos de campo estivales, es mostrado como reflejo de la sensibilidad de la Ilustración respecto a la montaña y como expresión de las diferentes miradas de los artistas: visión topográfica, científica, técnica, poética y pre-romántica. La visión parte de un plano próximo familiar y la montaña helada queda en el horizonte. Los trabajos gráficos del mineralogista Besson son los que se acercan más a la naturaleza, a las rocas, por ejemplo, o al glaciar del Ródano en 1773. Y Laborde añade: “*la visite des glaciers est la plus agréable qui puissent faire le Naturaliste, le Peintre, le Physicien et le Philosophe*”.

Tras una cierta desatención a los trabajos alpinos que llevó a cabo Viollet-Le-Duc entre 1868 y 1879 —como ya hemos señalado en otra nota—, se han publicado recientemente varios estudios sobre este aspecto de su obra en 1965, 1979, 1988, 1989 y 1993; incluso se ha reeditado su libro sobre el Mont-Blanc, de 1876, en 1993. Esos trabajos de Le-Duc enlazaron con la corriente cultural que venimos comentando y contribuyeron a ella con notable calidad. Su obra gráfica es analítica y sorprendentemente eficaz en el desvelamiento de las estructuras que guían el modelado y, por ello, rigen las formas de la alta montaña, pero, sobre todo, es francamente bella en su factura, capaz de devolver las texturas del roquedo y de la nieve (como en *Vue*

des lacs Blancs) y hasta del mal tiempo (como en *Le chemin de Salvan*), tal como aparecen en la naturaleza. Por fin, se ha editado un libro de formato adecuado, catálogo de una exposición de sus dibujos alpinos, que permite una buena observación de tales imágenes y comprender gráficamente la percepción dinámica que tenía Le-Duc de estos paisajes (FREY y GRENIER (eds.), 1993), como escribe en 1875: “*sur ces plateaux couverts de neige autour de ces sommets dépourvus de toute végétation, où la présence d'un être animé est un accident, la nature travaille sans relâche et aussi activement qu'au sein des océans*”.

Este libro no sólo posee buenas reproducciones, sino interesantes comentarios sobre los aspectos geográficos y geológicos de sus viajes al Pirineo y los Alpes. En aquéllas puede verse su gusto por los colores y las luces, así como el análisis riguroso que hace de las estructuras, las formas y los materiales de la montaña. Dice él mismo que su viaje al Pirineo fue sólo para copiar la naturaleza, porque “*on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir*”.

Este mundo de imágenes tiene diversos significados: para empezar, el de su propia calidad y el de su inmediato sentido cultural. También el de ser testimonios de una realidad cambiante y de unos modos de mirar que han ido evolucionando. Pero, sobre todo, me parece oportuno insistir aquí en que uno de sus más interesantes contenidos es el de constituir un valor otorgado a los paisajes, del que no deberíamos enajenarlos en un estudio escrupuloso realmente global.— EDUARDO MARTINEZ DE PISON (Universidad Autónoma. Madrid).

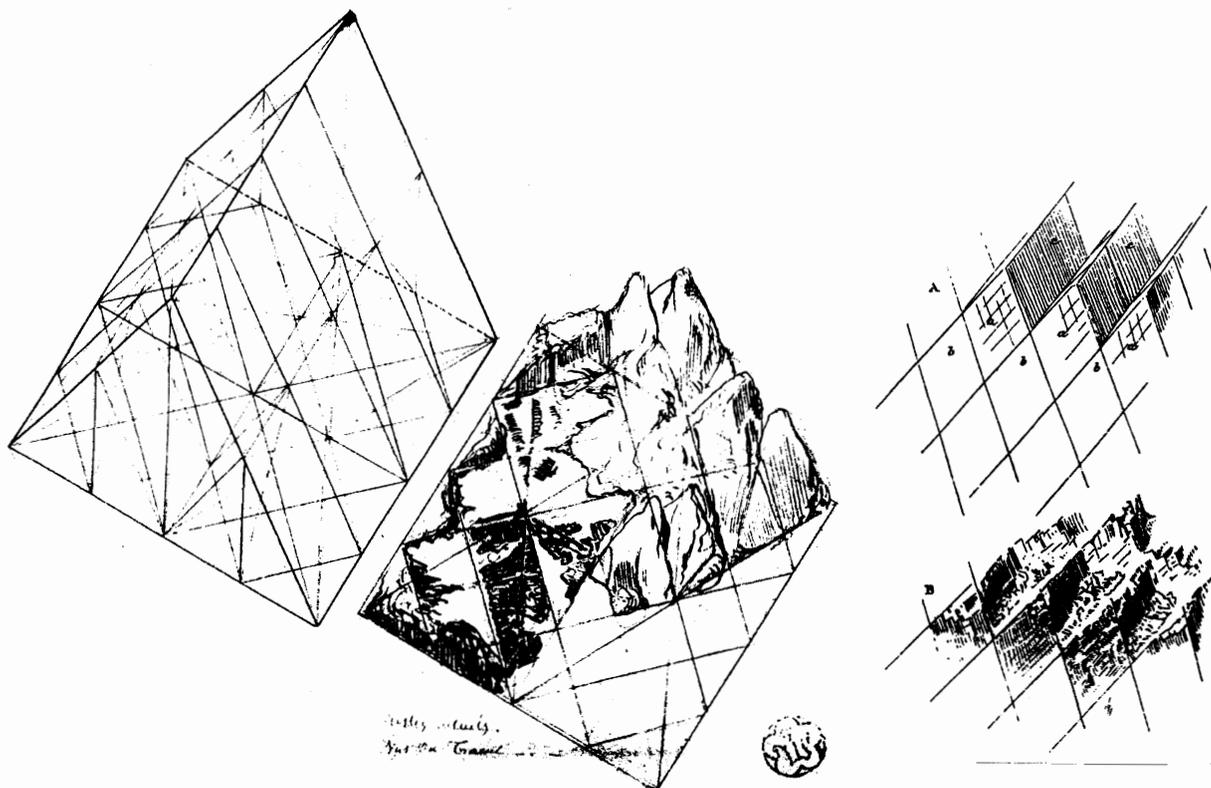


Fig. 6. Sistema cristalino y descomposición en romboedros en el macizo del Mont-Blanc, según Le-Duc (1876).

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- WAINWRIGHT (1979): *Scottish Mountain Drawings. The Islands*. Kendal, Westmorland Gazette, 150 pp.
- BERALDI, H. (1977): *Cent ans aux Pyrénées*. Pau, Les Amis du Livre Pyrénéen. VII vols.
- BERNHARD, M. (1985): *Das malerische und romantische Deutsch-land*. Harenberg. Die bibliophilen Taschenbücher. 428 pp.
- BERTI, A. (1973): *Le Dolomiti orientali*. Milano, Club Alpino Italiano, Vol I, 516 pp.
- BOUILLÉ, R. de (1989): *Pyrénées. Album du Guide Jam*. Toulouse, ESPER, 393 pp.
- CLARK, K. (1971): *El arte del paisaje*. Barcelona, Seix-Barral, 206 pp.
- DA VINCI, L. (1982): *Apuntes de Ciencias Naturales*. Barcelona, Hacer, 112 pp.
- DE VINCI, L. (1956): *Tratado de la Pintura*. Madrid, Espasa-Calpe, 272 pp.
- ENGEL, C. E. (1965): *Le Mont Blanc vu par les écrivains et les alpinistes*. Paris, Plon, 251 pp.
- FREY, P. A. y GRENIER, L. (EDS.) (1993): *Viollet-Le-Duc et la montagne*. Grenoble, Glénat, 159 pp.
- FOURCASSIÉ, J. (1990): *Le romantisme et les Pyrénées*. Toulouse, Annales Pyrénéennes, 448 pp.
- GANSSER, A. (1964): *Geology of the Himalayas*. London, Interscience, 289 pp.
- GASTON, M. (1975): *Images romantiques des Pyrénées*. Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, 351 pp.
- GOS, A. (1942): *Souvenirs d'un peintre de montagne*. Genève, J.H. Jeheber, 188 pp.
- GOURDON, M. (1984): *Au pays de Luchon*. St-Paul-en-Forêt, Sirius, 511 pp.
- IMHOF, E. (1981): *Sculpteurs de montagnes. Le relief de montagnes en Suisse*. Berna, Club Alpin Suisse (Tiré à part de *Les Alpes*, 1981, n° 3, pp. 99-159).
- IMHOF, E. (1982): *Cartographic Relief Presentation*. Berlin, Walter de Gruyter, 389 pp.
- LASERRE-VERGNE, A. (1985): *Les Pyrénées Centrales dans la littérature française entre 1820 et 1870*. Toulouse, Eché, 254 pp.
- LEJEUNE, D. (1988): *Les alpinistes en France (1875-1919). Étude d'histoire sociale, étude de mentalité*. Paris, CTHS, 272 pp.
- PALADINI, A.: "La representación del relieve en los mapas a lo largo de la Historia". *Bol. Inform. Serv. Geográfico del Ejército*, n° 72, pp.11-49.
- PELLETIER, M.(ED.) (1984): *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*. Paris, Bibliothèque Nationale, 132 pp.
- PRESSOUYRE, L. (ED.) (1991): *La montagne et ses images, du peintre d'Akrésilas a Thomas Cole*. Paris, Editions du CTHS, 422 pp.
- SAULE SORBÉ, H. (1993) *Pyrénées. Voyage par les images*. Serres-Castet, Faucompret, 333 pp.
- SCHRADER, F. (1936): "Essai sur la représentation topographique du rocher". En *Pyrénées*, Toulouse, Privat, T° II, pp.339-380.
- SCHMID, W.: *La Suisse romantique vue par les Voyageurs, les Ecrivains et les Peintres*. Lausanne, Payot, 50 pp.
- TAINE, H. (1963): *Viaje a los Pirineos*. Madrid, Espasa-Calpe, 220 pp.
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1993): *Le Massif du Mont-Blanc*. Genève, Slatkine, 280 pp.
- WASHBURN, B. (1961): "A New Map of Mount McKinley, Alaska: The Life Story of a Cartographic Project". *Geographical Review*, vol. LI, n° 2, pp. 159-170.