

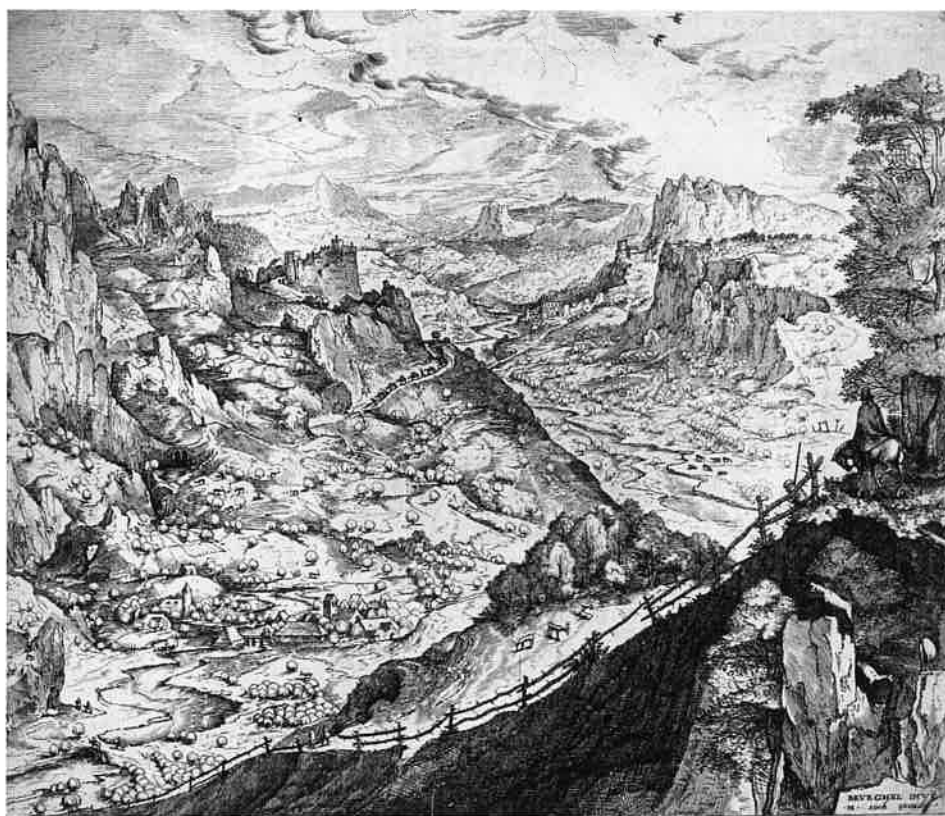
LA MONTAÑA: CRUCE DE CAMINOS, ENCUENTRO DE VIAJEROS

Una de las cuestiones más sugestivas en relación con la pintura nórdica es el éxito de los paisajes de montañas entre pintores, coleccionistas y tratadistas de unas tierras eminentemente llanas, donde la presencia de montañas queda reducida a poco más que la zona del río Maas y la zona minera de Namur, en la actual región belga de Valonia. De hecho, todavía a finales del siglo xvii, cuando la predilección por el paisaje propio parecía haberse impuesto definitivamente en las Provincias Unidas, el pintor y tratadista holandés Samuel van Hoogstraten (1627-1678) recomendaba a los pintores: «Si deseas hacer que el ojo mire y admire, representa una terrorífica vista de las montañas suizas»¹. Es decir, que para atraer la atención del espectador les aconsejaba optar por la representación de un paisaje que les era, en el fondo, ajeno.

Esa sugerencia de Hoogstraten ha llevado a parte de la crítica actual a justificar el interés por el paisaje de montañas entre los pintores y coleccionistas flamencos y holandeses como una temprana manifestación de ese concepto estético de «lo sublime» –entendido como todo aquello que produce admiración o miedo siempre y cuando, y esto es esencial, esté lejos– que triunfaría en el siglo xviii². Otros autores, sin embargo, buscan para esa recomendación del tratadista holandés una explicación contextualizada en la época y señalan la posible relación entre el auge de esos paisajes y la disputa teológica en torno a la creación de las montañas planteada en los escritos de los Padres de la Iglesia y vigente hasta bien entrado el siglo xvii, también entre los teólogos protestantes³. Unos defendían que las montañas y los valles habían sido creados por Dios durante la Creación y que, por tanto, eran bellas. Pero, puesto que en la Biblia no se habla de montañas antes de la narración del Diluvio⁴, otros

defendían que Dios había creado el mundo como una esfera perfecta, de superficie lisa –el huevo cósmico– y que luego había castigado a la humanidad por su caída en el pecado –o por el fratricidio de Caín– sustituyendo la superficie lisa y armónica de la tierra por otra llena de protuberancias. Así pues, desde esta perspectiva las montañas eran la materialización del pecado del hombre y, en consecuencia, no eran bellas. Esta disputa teológica, por lo demás, se veía forzosamente teñida por la experiencia personal de los propios teólogos: Lutero, hombre de planicie, vive la travesía de los Alpes como una experiencia terrible, al igual que muchos viajeros nórdicos de la época que describen Suiza como un país inhóspito, con montañas monstruosas, precipicios y torrentes terroríficos, y a sus habitantes como pastores ignorantes; por el contrario, Calvino, hombre de montaña, defiende la belleza de la Creación en su totalidad en tanto que obra de Dios, si bien admite que el Diluvio pudo alterarla en cierta medida.

Ahora bien, también es cierto que Karel van Mander (1540-1606) en su tratado *Den Grondt boeck der edel vrij Schilder-konst* (Los fundamentos del noble y libre arte de la pintura, 1604) confiere a la montaña una dimensión moral como símbolo del esfuerzo del pintor por lograr la perfección artística para entrar en el Templo de la Fama⁵. Por tanto, parece que, al margen o además de la mencionada disputa teológica, en torno a 1600 pudo haber prevalecido una interpretación moralizante de estos paisajes, derivada



de la tradición alegórica de la montaña como símbolo del arduo paso por la vida para entrar en el Templo de la Virtud.

Claro está que, en última instancia, esa preferencia por el paisaje de montañas bien pudo haber sido debida simplemente al interés por lo raro, lo inusual. Es decir, el mismo interés que subyace a los llamados «gabinetes de maravillas» (*Wunderkammer*), de moda en aquella época.

La tradición del paisaje de montaña como una tipología específica arranca con Pieter Bruegel el Viejo (1525/30-1569). En efecto, a pesar de que él mismo nunca llegó a pintar ninguno, tras regresar de Italia hacia 1554/55 hizo doce dibujos de paisajes alpinos en los que daba forma plástica al impacto que le hubo de producir el encuentro con las infinitas serranías, los desfiladeros bordeados de erizadas rocas, los diminutos y lejanos valles... A partir de esos dibujos, Joannes y Lucas van Doetecum, grabadores activos en Haarlem (Países Bajos) en el último tercio del siglo XVI, hicieron la serie conocida como *Grandes paisajes* (fig. 1), que tuvo una enorme difusión y se convirtió en el punto de partida de este nuevo asunto pictórico. Es cierto que ya antes Joachim Patinir (activo entre 1515 y 1524) había incluido montañas y, sobre todo, fantasmagóricas formaciones rocosas entre los diversos motivos paisajísticos acumulados en sus grandes panoramas de la naturaleza (*Weltlandschaften*) que sirven de escenario para acontecimientos bíblicos o de la vida de determinados santos (fig. 2). Pero en ningún



La montaña: cruce de caminos, encuentro de viajeros



caso eran éstas representaciones naturalistas –aunque estuvieran inspiradas en el paisaje de la región de Dinant, al sur de Bélgica, donde nació el pintor–, sino transformaciones plásticas de especial significado por su función compositiva. Sin embargo, con los dibujos alpinos Pieter Bruegel el Viejo iniciaba un concepto compositivo totalmente nuevo: el paisaje montañoso experimentado como un todo cerrado. Las montañas, las rocas, no son ya un elemento paisajístico más que se suma a la totalidad, sino las protagonistas del cuadro. Más aún, son el tema del cuadro al tiempo que las figuras que las pueblan –religiosas o no– pasan a ser el relleno (*staffage*), es decir, el pretexto obligado, ya que habrá que esperar al siglo XIX para que el paisaje puro sea considerado un género pictórico independiente⁶. Las enseñanzas de Pieter Bruegel el Viejo encontrarían en los paisajes con ferrerías de Lucas van Valckenborch (1535/45-1597) su más brillante expresión (fig. 3).

En torno a 1600, a esta nueva visión de las montañas introducida por Pieter Bruegel el Viejo se vendría a sumar la renovadora visión de la pintura de paisaje basada en la captación de los efectos lumínicos observados en la naturaleza, introducida por Paul Bril desde su instalación en Roma en 1580 (véase cat. 38). Su influencia llegaría a los Países Bajos mediante grabados y cuadros, pero también a través de jóvenes paisajistas que durante su estancia más o menos breve en Italia aprendieron de sus enseñanzas.

Uno de ellos fue Tobias Verhaecht, que pasó buena parte de su juventud en Florencia trabajando para Francesco I, gran duque de Toscana, y luego marchó a Roma, donde alcanzó una cierta reputación como fresquista especializado en paisajes. Allí pudo ver la obra de Paul Bril, de quien tomó las lejanías azuladas que caracterizan las vistas



de montañas y formaciones rocosas en las que se especializó tras regresar en 1590 a Amberes, como *Paisaje alpino* (cat. 1). Sin embargo, las vistas de Verhaecht carecen del sugerente lirismo y del misterio de las de Bril: son vistas frías, asépticas, que acumulan con un orden ingenuo y previsible los elementos de todas las tipologías de paisajes posibles –de montañas, de bosques, fluviales, marítimos, urbanos, de la campiña– reproducidos con la detallada minuciosidad gráfica característica de la tradición nórdica en la que formó a sus discípulos, entre los que figuró por un breve tiempo el propio Rubeñs.

Muy contrario es, sin embargo, el caso de su contemporáneo Joos de Momper el Joven, uno de los mejores paisajistas de su generación. En la década de 1580 viajó a Italia, donde pintó los frescos para la iglesia de San Vitale, en Roma. A su vuelta se especializó en vistas de montañas que le valieron el sobrenombre de *pictor montium*, con el que figura en la *Iconografía*, la serie grabada de retratos de pintores flamencos del siglo XVII realizada por Anton van Dyck entre 1632 y 1644. Los cuadros de Momper fueron valorados desde muy pronto, como lo prueba el que figuren consignados en inventarios anteriores a 1610.

En obras como *Paisaje de mar y montañas* (cat. 2) –cuyo asunto, formato y medidas coinciden con *Montaña con viajeros*, de 1623, el único cuadro firmado y fechado del pintor conocido hasta ahora (Londres, colección particular)⁷–, se percibe el eco de las enseñanzas de Bril. Al igual que Verhaecht, Momper mantiene la división del espacio compositivo en tres bandas de color –marrón, verde y azul– paralelas hacia el fondo, un recurso característico de la tradición del paisaje manierista de finales del siglo XVI. Sin embargo, Verhaecht se muestra como un retardatario apegado a la tradición manierista, ya que sus paisajes, tal y como se puede apreciar en este *Paisaje alpino*, están estructurados sobre la adición en vertical y la

yuxtaposición de diferentes motivos, todos ellos minuciosamente delimitados con la pincelada pequeña y precisa característica de esa tradición. Momper, por el contrario, ha sabido evolucionar de forma que sus vistas de montañas, como *Paisaje de mar y montañas*, son ya una composición barroca, construida con pincelada rápida y fluida y en la que la atmósfera suaviza los contornos de manera que las partes quedan fundidas en un todo. En consecuencia, lo que en Verhaecht resulta imaginario, en Momper parece verosímil.

Ahora bien, ambos paisajes tienen un denominador común, que se remonta a las vistas panorámicas de Patinir: la variedad. En efecto, montañas, rocas, árboles, tierra sin cultivar y campos cultivados, prados, lagos, ríos, embarcaciones, edificaciones, es decir, elementos de la naturaleza salvaje y otros que hablan de la intervención del hombre, se entremezclan, sin relación alguna con la realidad geográfica, en estos paisajes poblados por numerosas figuras diminutas de animales y de personajes atareados en sus faenas diarias. Esta diversidad de elementos, a su vez, posibilita una pluralidad de contrastes compositivos y, en consecuencia, de colorido y de texturas. Y es que esa variedad, que hace de estos paisajes un producto híbrido de elementos reales e imaginados, era una de las cualidades estéticas más alabadas por los tratadistas nórdicos —los mencionados Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten, así como Gerard de Lairese (1641-1711)—, e incluso por el gran dramaturgo holandés Joost van den Vondel (1587-1679), pues era interpretada como equivalente pictórico de la *varietas*, categoría estética propia de la retórica y de la literatura de la época.