

# La representación de la mirada paisajista sobre el territorio

Fernando Linares García

## Resumen

*El paisaje es un concepto cultural que implica cierto grado de transformación a lo largo del tiempo. La mirada paisajista conforma la memoria, la huella de los seres humanos sobre el territorio, permitiendo activar el recuerdo de cuantos por allí pasaron; es la visión de la naturaleza alterada por el hombre en el curso de la historia. Vemos lo que somos capaces de reconocer. Representar un paisaje requiere de un adiestramiento para poder entenderlo, de un aprendizaje previo. En occidente esa escuela la ha proporcionado la pintura. Para que disfrutemos hoy de la visión de un panorama ha sido necesario que múltiples artistas vertieran sobre él sus conocimientos y sentimientos, es decir, que lo contemplaran, pensaran y construyeran como una obra de arte. Este texto resume el progreso de la mirada paisajística y su representación en la búsqueda estética del paisaje autónomo, principalmente, durante el paso del simbolismo renacentista del siglo XV al naturalismo holandés del XVII; fijando su atención en la evolución y el cambio de función de los fondos pictóricos, a partir de su interrelación con las figuras e imágenes protagonistas de los primeros planos.*

*Palabras clave: mirada paisajista, representación del territorio, fondo, paisaje, Historia del Arte.*

## Introducción

Hablar de paisaje no es lo mismo que hablar de naturaleza. El paisaje no es solo el territorio físico que nos rodea, es algo más, una «construcción mental» [Maderuelo 1997, p. 5]: una relación subjetiva que se establece entre el hombre y su medio natural a través de la mirada; una visión que proyecta un sentimiento emocional sobre el lugar; su *genius loci*. Paisaje no es solo lo que existe, lo que está delante de nosotros, el paraje; no es simplemente lo que se ve, es lo que se percibe. Y percibir es una manera de proyectarse sobre nuestra realidad, interpretándola afectivamente y transformando lo experimentado en un objeto estético; «artealizándolo» [Roger 2007, p. 13] *in visu* e intensificando lo percibido [1]. La naturaleza se hace bella a nuestros ojos por mediación del arte, el cual, a través de su necesidad de imitación y re-

presentación, nos ha enseñado a valorarla más allá de lo físico, idealizándola y contribuyendo a configurar el concepto de paisaje. Siempre debe existir una “ligazón” entre los elementos contemplados. Ese nexo no es solo material, es más profundo. Existe paisaje cuando aparece una comprensión sensible, subjetiva y poética; en resumen, plástica; una suerte de estado de ánimo necesario para contemplar la realidad visual.

La palabra “paisaje” explica la presencia del hombre sobre el territorio, pues «lleva los signos de la antropización de la tierra» [Milani 2015, p. 38]. Es un concepto cambiante, una noción comodín ligada a la evolución de la pintura a partir de los descubrimientos científicos del Renacimiento y de la experiencia estética del viaje. Fal-

samente se cree que es una idea universal y atemporal. No se puede pensar que todo ser humano goza de la belleza de los paisajes y que toda naturaleza tiene que ser bella. Si la naturaleza se convierte en algo agradable depende más de cómo la miramos que de la observación en sí misma.

### Evolución de la mirada paisajista: antecedentes

Aún cuando los griegos vivían inmersos en el medio físico, su cultura estuvo muy poco interesada por la contemplación de la naturaleza. Esto choca con su admirable criterio para elegir el emplazamiento de sus templos. Desde nuestra cultura, maravillada con la visión desde estos lugares, nos parece que en esa elección ha influido una mirada paisajista aconsejada desde la delectación visual. Vitrubio y Plinio escribieron sobre tratados griegos que describían los ritos de la localización en función siempre de la salubridad y la adecuación, sin hacer la menor referencia a la amenidad de las vistas. Así, templo y territorio formaron un todo perceptivo. El lugar se sacralizaba y su valor trascendía más allá de lo físico. De la contemplación religiosa a la estética, al mero deleite perceptivo, hay un camino muy corto. Epicúreo, divulgador de la vida contemplativa, introdujo en Roma el disfrute del placer proporcionado por los sentidos como valor ético.

Los romanos desarrollaron una tímida pintura figurativa de lugares. Muchos patricios disfrutaron de una vida campestre relajada pues, aún viviendo en Roma, se podían permitir largas temporadas en sus villas practicando el *otium* contemplativo. Incluso generaron términos cercanos al paisaje, como *topia* –motivo pictórico de carácter decorativo–, del que son buen ejemplo algunos frescos de las casas pompeyanas, pioneros del paisaje en el arte. Plinio, el Joven, elaboró también algunas detalladas descripciones de lugares con suma afectación, mencionando a un artista llamado Studius como «paisajista» que se ganaba la vida realizando pinturas murales [2] [Gombrich 2000, p. 113]. Aún así, no lograron destilar una sola palabra para definirlo.

Quizá, Roma hubiera desarrollado plenamente la mirada paisajista de no haber sido por el advenimiento del cristianismo, profesado en origen mayoritariamente por esclavos que no entendían las improductivas costumbres epicúreas de sus amos “paganos”, permutando el interés de la mirada, del exterior mundano al interior espiritual. En el siglo V, San Agustín se interesó por las artes, rechazando cualquier conocimiento adquirido por vía sensorial: «viajan los hombres para admirar la naturaleza y se olvidan de sí mismos», afirmó. Isidoro de Sevilla, en el siglo VII, al igual que antes Platón, calificó la pintura de mentira. El Concilio de Tours del año 813 mostró ya esa actitud iconoclasta y condenatoria de lo terrenal por co-

Fig. 1. Izda.: Giotto, *La donación de la capa* (ca.1296); fresco (270 x 230 cm); Basílica de San Francisco en Asís. Centro: Ambrogio Lorenzetti, *Castillo al borde del lago* (ca.1320); óleo (70 x 48 cm); Pinacoteca Nacional de Siena. Dcha.: Melchior Broederlam, *La Huida a Egipto* (1398); témpera sobre madera (167 x 130 cm); Museo de Bellas Artes, Dijon.



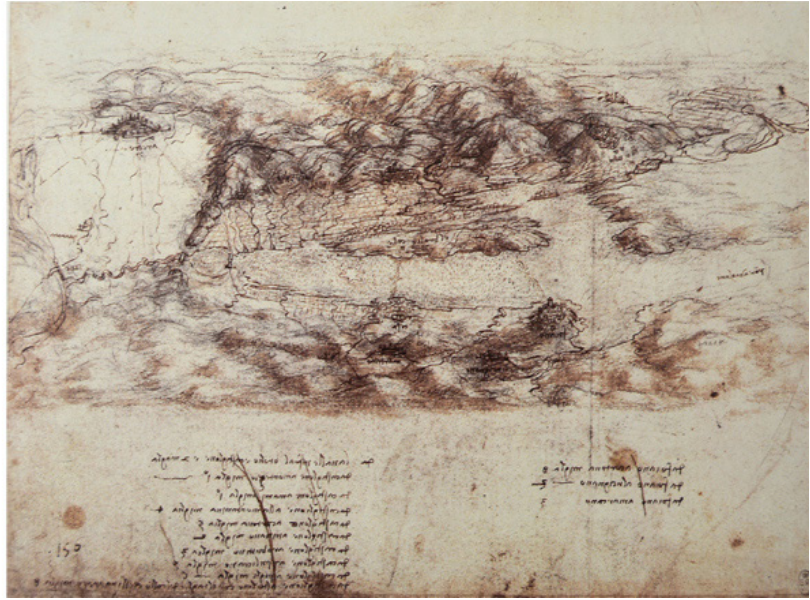


Fig. 2. Izda.: Leonardo, *Tormenta en un valle* (ca. 1506); sanguina (20 x 15 cm); Castillo de Windsor, Biblioteca Real, Berkshire (RL1240gr). Dcha.: Leonardo, *Vista de Arezzo* (ca. 1502); pluma y tinta sobre lápiz negro (20,9 x 28,1 cm); Castillo de Windsor, Biblioteca Real, Berkshire (RL12682r).

romper al hombre, reflejando un sentimiento contrario a la representación de imágenes y el abandono de la imitación naturalista. Así, el arte medieval no persiguió la copia; fue un arte de símbolos que solo necesitaba de unos simples esquemas figurativos para hacerse comprender. Por fin, en el siglo XII, San Francisco de Asís se regocija en las sensaciones provenientes de la vista diciendo que «revelaban la belleza de la creación divina».

### El prepaisaje simbólico renacentista

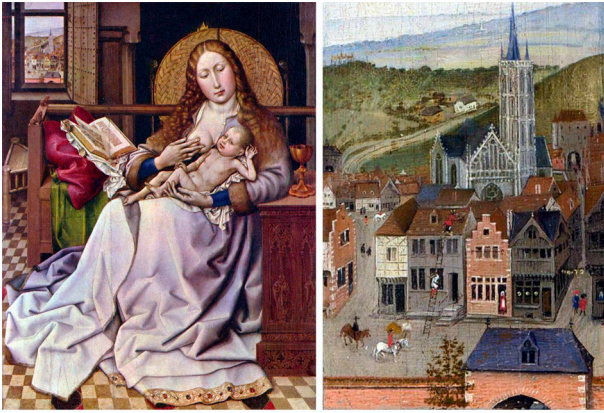
Hubo que esperar todavía hasta el Renacimiento para que se desarrollara una auténtica mirada paisajista a través del razonamiento deductivo y con apoyo de la perspectiva. Los pintores renacentistas buscaron en la Antigüedad una orientación para los problemas de la representación naturalista. Las imágenes comenzaron a ser más verosímiles que simbólicas, presentando mayor atención a los fenómenos cromáticos y lumínicos para

acentuar la volumetría de los cuerpos y la profundidad de la escena. Tímidamente, rompiendo el hieratismo medieval, a finales del siglo XIII, Giotto abandonó los modelos bizantinos sustituyendo los fondos dorados de las pinturas sacras por escenarios naturales; *La donación de la capa* (ca. 1296) constituyó uno de los primeros intentos de plasmar un paisaje particular con cierta sensación de realidad —sus montes aparentan formas concretas—. Lo mismo sucedía en obras de Duccio o Simone Martini. Aunque eran pinturas simples, donde un árbol representaba un bosque, o una roca, una montaña, superaban de largo las básicas iconografías medievales.

Así, Ambrogio Lorenzetti consiguió una de las primeras visiones paisajistas del arte occidental; su *Castillo al borde del lago* (ca. 1320), ejecutado de un modo intuitivo muy próximo a la axonometría caballera, sin figuras, testimonia una pionera «voluntad de laicizar la mirada» [Roger 2007, p. 73]. Melchior Broederlam en *La Huida a Egipto* (1398) representó emblemáticamente dicho reino como una sencilla ciudadela situada sobre un retorcido monte,



Fig. 3. Sup. izda.: Robert Campin, *Madonna con la pantalla de mimbre* (ca. 1430); óleo al temple sobretabla (63,4 x 48,5 cm); National Gallery, Londres (Reino Unido). Sup. dcha.: detalle. Inf.: Jan van Eyck, *Virgen del canciller Rolin* (ca. 1433); óleo sobre tabla (66 x 62 cm); Museo del Louvre, París.



donde las figuras humanas son más altas que los árboles. Estos artistas no realizaban paisajes en el sentido profundo del término, los representaban alegóricamente a través de elementos emblemáticos, como si de metáforas simbólicas se tratara. Según la Iglesia, cualquier detalle superfluo o fantástico era engañoso e impedía un apropiado entendimiento de las Sagradas Escrituras. Con la visión naturalista y el control de la perspectiva estos signos se irán desprendiendo de la escena (fig. 1).

La representación de los fondos paisajísticos se consideraba una frivolidad, un simple deleite decorativo. Los más cultos se recreaban en la contemplación de historias bíblicas, entendiendo estos "lejos" como meras recetas técnicas. Era imposible encontrar un paraje o un elemento reconocible en ellos. A los pintores renacentistas no les interesó la representación fiel de los lugares. Sus pinturas pretendían cumplir una función catequética: describir y ayudar a comprender los episodios de la vida de Jesús y los santos mediante la visualización de escenas idealizables, sugestivas y detalladas, pero sin identificarlas con nada real, pues se vulgarizaría el tema. Leonardo afirmaba en sus tratados que el arte del pintor no consistía en imitar la realidad, sino en la capacidad de proyectar ideas y componer historias —*ékphrasis*—; sus notas rebotaban de referencias al paisajismo y a los fenómenos naturales. Nada era lo que aparentaba. Sirva de ejemplo su boceto *Tormenta en un valle* (ca. 1506), en el que se reconocía en vista aérea el paisaje de una vega con casas y un monte; aunque el artista nunca pintó cuadro alguno con este fondo. El dibujo era en realidad un apunte fenomenológico, un estudio subjetivo de cómo se forman y descargan las nubes sobre un territorio. O su *Vista de Arezzo* (ca. 1502), donde se identifica el valle de Chiana, no era en realidad un paisaje, sino una representación topográfica con un alto horizonte cuya verdadera finalidad era proyectar el trazado de una presa. La mayoría de pinturas "sin asunto" del siglo XVI no es que carecieran de tema, es que hoy en día no somos capaces de reconocer sus alegorías o verdaderas intenciones (fig. 2).

Fue el Maestro de Boucicaut, a principios del siglo XV, quien descubrió los efectos perceptivos de la profundidad al observar que «los objetos perdían parte de su sustancia y de su color; desvaneciéndose sus contornos en la lejanía» [3] [Panofsky 1998, p. 63]; esto mejoró el tratamiento de los fondos. Por aquel entonces, Robert Campin revolucionó la pintura rompiendo lateralmente la visión del "espacio-caja" renacentista; en *Madonna con la pantalla de mimbre* (ca. 1430) horadó el cubo escénico en el que se inscribía la es-

cena mediante una ventana lateral que mostraba el exterior y generaba el efecto de un cuadro dentro de otro cuadro, como un auténtico paisaje en sí mismo. Poco después, el detallista Jan van Eyck superó el artificio en la *Virgen del canciller Rolin* (ca. 1433), abriendo la visión por el fondo. Esta visualización indirecta permitió, aún reduciendo el tamaño del panorama, aislar la representación del territorio e introducir el paisaje en el Arte «por la puerta pequeña, o, mejor dicho, por la ventana pequeña», como apuntó Roger [Roger 2007, p. 83] (fig. 3).

En 1444 el pintor suizo Konrad Witz realizó *La pesca milagrosa*, donde representó un pasaje del Evangelio de Juan: el encuentro de San Pedro con Cristo a su resurrección, en la orilla del lago Tiberiades. Según Gombrich, este fue el «primer retrato de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado» [Gombrich 2002, p. 255], pues aunque no mostró el lago original, sí el que realmente conocía, el existente en Ginebra. Witz “popularizó” la escena sustituyendo ficticiamente un paraje ideal por otro real; por ello, no puede considerarse como un paisaje estricto, sino una «pieza indiscutible de topografía» [Clark 1971, p. 37]. Algo similar sucedió con la *Piedad* de Fernando Gallego (1470), donde se representó Jerusalén con formas goticistas, como cualquier ciudad medieval conocida; con sentido funcional y no realista.

Los artistas no inventaban nada que ellos ni los fieles no hubieran visto antes. Con el empleo de la perspectiva y las nuevas técnicas pictóricas mejoraban el figurativismo de las escenas para hacer más creíble la historia, pero no se arriesgaban a ser incomprendidos.

Así, Giovanni Bellini en *La Oración en el Huerto* (1459) concentró su esfuerzo en la percepción realista de la profundidad simulando «la pérdida de agudeza visual con la distancia» [Maderuelo 2005, p. 232]; para ello, suavizó los contornos de las montañas de Jerusalén e iluminó el cielo desde el horizonte creando un efecto crepuscular; idealizando y sublimando el desierto. A Perugino también le gustaba aplacar los contrastes progresivamente acentuando la lejanía; además de ser un gran constructor de vastos espacios (fig. 4).

### Aceptación del paisaje: los fondos toman protagonismo

Los pintores intuían que el lugar, además de servir de base para la escena, podía ser la escena en sí misma, consiguiendo cada vez, a partir de la observación em-

Fig. 4. Sup.: Konrad Witz, *La pesca milagrosa* (1444); temple sobre tabla (13,2 x 15,4 cm); Museo de Arte de Ginebra.

Inf.: Giovanni Bellini, *La Oración en el Huerto* (1459); temple sobre tabla (81 x 127 cm); National Gallery, Londres.





pírica de la naturaleza y sus fenómenos, un mayor grado de realismo. Los fondos acabaron engullendo el primer plano. El mensaje residía ahora en lo que la vista podía captar. Aunque todavía se primaba la pintura de historia, poco a poco, el paisaje comenzaba a aflorar. Mientras, los personajes de las escenas religiosas mermaban hasta prácticamente desaparecer o se veían simbolizados por los elementos del paisaje. Pasada la primera mitad del siglo XVI, el paisaje se convirtió en un tema aceptado y se extendió a la casi totalidad del cuadro.

Otro talento con voluntad paisajista fue Giorgione. Su *Tempestad* (ca. 1508) está considerada como un hito paisajístico por la historiografía, siendo en verdad «indescifrable porque carece de tema» [Maderuelo 2005, p. 235]. Cual fantasía autónoma, parece pintada sin pretensión narrativa alguna, como por libre contemplación del artista, considerándolo por ello el primer pintor moderno.

Fig. 5. Giorgione, *Tempestad* (ca. 1508); óleo sobre lienzo (82 x 73 cm); Galería de la Academia, Venecia.



Por ser un enigma se la ha calificado de “protopaisaje” con figuras. No se trata de un mero fondo ampliado: la escena aparece bajo una atmósfera homogénea, siguiendo las directrices venecianas del momento basadas en la delicadeza del color y el estudio tonal de la luz; además, las figuras no ocupan una posición central a la manera clásica, están dispuestas como elementos propios de la composición general. Giorgione murió prematuramente sin concluir su camino hacia el paisaje puro; y la Contrarreforma, con su vuelta al orden y su oposición a todas las conquistas del humanismo, incluyendo los descubrimientos perceptivos del mundo [4], impidió culminarlo también a sus seguidores (fig. 5).

Una figura clave fue Durero, «cuyo genio inauguró la moderna valoración estética del paisaje» [Milani 2005, p. 21]. El alemán tenía un afán insaciable de conocimientos, capaz de absorber cualquier técnica o idea, lo que le indujo a pintar siempre con gran detalle. Por costumbre, durante sus viajes registraba en su cuaderno —*mein Büchlein*— escenas cotidianas, lugares reales carentes de figuras; «nunca se habían realizado con tal economía de medios, de forma tan vigorosa, vistas topográficas tan exactas y manteniendo el carácter de lo que se ve» [Roger 2007, p. 84]. Se conservan un millar de sus dibujos; algunos de ellos, por su sentido panorámico y descriptivo, podrían pasar por paisajes si no se hubieran reutilizado como fondos preparatorios de grabados, como su acuarela *Casa junto al estanque* (ca. 1496) que muestra un sereno paraje real sin otro motivo aparente que retener un instante especial [5]. Ahora bien, ejecutando el apunte *El puerto de Amberes* (1520) le sucedió algo inesperado: el artista levantó la mano dejándolo inacabado. No lo hizo por falta de tiempo, sino por haber colmatado su mirada estética; según Panofsky, «le satisfizo tal como estaba» [1982, p. 228]. Es en este deseo de delectación donde se encuentra el verdadero sentido del paisaje (fig. 6).

Las escenas pictóricas se fueron transformando en un mero pretexto para representar paisajes. El flamenco Joachim Patinir fue autor de numerosas visiones paisajistas [6] donde minimizó en extremo el tamaño y la importancia de las figuras. Todas sus composiciones son escenas religiosas cuyos personajes se ven dispersos sobre el territorio. En ellas predomina una altísima línea de horizonte. En *Paisaje con San Jerónimo* (1517) el protagonista parece relegado en una esquina del cuadro ante la vastedad del panorama; y en *El Éxtasis de Santa María Magdalena* (ca. 1515) miniaturizó tanto a la santa que

prácticamente la ocultó. Sus vistas combinaban un minucioso detalle naturalista con la fantasía lírica, cobrando un extraordinario protagonismo la profundidad. La naturaleza a vista de pájaro se muestra como espejo simbólico del orden divino. Su uso del color por “enfriamiento progresivo” de los tonos, le ayudó a acentuar la sensación de distancia sobre los grandes espacios: desde los cálidos ocres en los primeros planos, pasando por los verdes, hasta los fríos y lejanos azules. Formado en esta misma tradición, incidiendo en el reduccionismo de las figuras, Herri met de Bles trabajó también visiones rocosas con puntos de vista elevados, perfeccionando la profundidad y los efectos atmosféricos.

Los experimentos perceptivos se sucedían. Pieter Brueghel en *Caída de Icaro* (1558) contrastó el tamaño de las dos figuras del primer término para acentuar la profundidad visual. Aquí el protagonista desaparece de la escena –asoma levemente los pies del agua–. Carente de iconografía a los ojos actuales, esta pintura reveló una voluntad paisajista, no porque se vea el mar y las montañas, sino por el esfuerzo de mostrar un panorama “inventado”, elevando la visión sobre el acantilado para seducirnos con el tratamiento de la distancia. Brueghel aportó a las pinturas sus conocimientos geográficos; pudo ser el primero en dotar de autonomía al paisaje, pero su naturalismo y predisposición a plasmar caracteres humanos pudieron más que su facultad de representar territorios imaginarios. También desaparecieron los personajes en los dibujos de Albrecht Altdorfer o Lucas Cranach, que realizaron vistas fabuladas de grandes extensiones con detalles miniaturistas; aunque dotados de mirada paisajista, sus trabajos no pueden considerarse auténticos paisajes por ser ensayos para obras narrativas (fig. 7).

A las vistas del natural se las denominó «paisajes de hechos» [Clark 1971, p. 33] para diferenciarlas de las fantasías o paisajes “de invención”, tipo *El Bosco*; composiciones ideadas para recrear episodios bíblicos o mitológicos, pero perfectamente verosímiles por su tratamiento, entre las que destacaron la calidad de los estudios atmosféricos del alemán Adam Elsheimer o el realismo de los bosques frondosos del flamenco Gillis van Coninxloo [7]. Un caso enigmático de visión paisajista en el límite entre fantasía y realidad lo representó la vista de Toledo de El Greco, ejecutada aproximadamente en 1610; una interpretación dramática, sin figuras, en la que el artista deformó a su antojo la perspectiva de la ciudad. Su subjetividad induciría futuras visiones expresionistas (fig. 8).

Fig. 6. Sup. izda.: Alberto Dürero, *Casa junto al estanque* (ca. 1496); acuarela (21 x 23 cm); British Museum, Londres. Sup.dcha.: Dürero, *Virgen del mono* (1498); grabado calcográfico (19 x 12,3 cm); Albertina, Viena. Inf.: Dürero, *El puerto de Amberes* (1520); pluma y tinta (21,3 x 28,8); Albertina, Viena.





Fig. 7. Sup. izda.: Joachim Patinir, Paisaje con San Jerónimo (1517); óleo sobre tabla (74 x 91 cm); Museo del Prado, Madrid. Sup. dcha.: Patinir, El Éxtasis de Santa María Magdalena (ca.1515); óleo sobre tabla; (26,2 x 36 cm); Kunsthaus Zurich. Inf. izda.: Herri met de Bles, Paisaje con el destierro de Hagar (ca.1540); óleo sobre tabla (23 x 35 cm); Bonnefantenmuseum, Maastricht. Inf. dcha.: Pieter Brueghel, Caída de Ícaro 1558; óleo (83 x 114 cm); Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas.





## La colmatación del paisaje en los Países Bajos

La visión paisajista del Renacimiento resultó ser más simbólica que perceptiva. Según Gombrich, «los paisajes del siglo XVI no eran “vistas” sino sobre todo acumulaciones de rasgos individuales; eran conceptuales más que visuales» [Gombrich 2000, pp. 116]. La materialización del paisaje deviene de la paganización del arte, cristalizando en los Países Bajos durante la guerra religiosa de los Ochenta años. Durante ese periodo, los calvinistas holandeses reaccionaron al lujo católico prescindiendo de sus imágenes y dictaminando que lo único que podía ser representado era la realidad percibida por la vista. La reactivación de la mirada paisajista retomó con el nacimiento del ocio burgués como actividad de disfrute intelectual. En el siglo XVII, una vez ganada su independencia, Holanda se convirtió en el país con la renta *per cápita* más alta.

Surgió así un coleccionismo de objetos artísticos como distracción; una nueva afición que apreciaba las obras más por sus valores estéticos que por su función o asunto.

Los pintores nórdicos buscaron nuevos clientes entre la sociedad, explorando otros caminos de carácter más laico con temas sencillos y cotidianos, especializándose en retratos, bodegones y paisajes [8]. Ya no trabajaban por encargo directo, sino para un mercado anónimo, con la esperanza de que sus pinturas pudieran gozar del favor del público. Principalmente, se promovía la afición por las vistas de sus ciudades y territorios como bien decorativo, fomentando el orgullo nacional: «No hay casa de zapatero remendón sin un paisaje alemán», afirmaba Vasari [Gombrich 2000, p. 110]. Se vendieron más de cinco millones de cuadros pintados. El precio se establecía en función de las horas de ejecución. Ser artista en Holanda era simplemente un oficio, no una vocación.

Los descubrimientos geográficos impulsaron el desarrollo de la cartografía para documentar los nuevos territorios. Las primeras expresiones gráficas de lugares reales tuvieron una utilidad práctica, además de un sentido artístico innegable. Surgieron nuevos tipos de representación con un alto grado de abstracción, como los mapas, complementándolos con las vistas topográficas. Se necesitaba entender el territorio desde el cielo, mezclando para ello el conocimiento técnico con la ilusión pictórica. Estas vistas decoraban la mayoría de casas holandesas. Muchos artistas trabajaron previamente como cartógrafos o topógrafos, como Augustin Hirschvogel o Hanns Lautensack.

Fig. 8. El Greco, *Vista de Toledo* (ca. 1610); óleo (12,1 x 10,9 cm); Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



En 1572, mientras Joris Hoefnagel publicaba su famosa colección de grabados de vistas urbanas en el álbum *Civitates Orbis Terrarum*, en España Anton van den Wyngaerde realizaba de forma similar para Felipe II el levantamiento de sus principales ciudades (entre 1562 y 1570), con una gran exactitud en el detalle: 72 vistas acuareladas con suaves tonos y sin excesos pictóricos.

Curiosamente una de ellas, la *Vista de Úbeda y Baeza* (1567), no representó ninguno de los dos núcleos, sino el espacio localizado entre ellos: un panorama natural cubierto de cerros. Esta fue una sencilla descripción topográfica sin pretensiones de servir de fondo de historias; simplemente daba fe de un lugar real antropizado sin atender a lo que verdaderamente era la esencia del encargo, las ciudades. Por ello, bien podría considerarse de forma autónoma como el «primer paisaje del arte» [Quesada 2007, p. 101]; o tratarse de un simple «estudio preparatorio para una vista más detallada que nunca llegó a terminarse» [Kagan 1986, p. 261] (fig. 9).

No cabe duda de la profunda relación entre la cartografía y estas pinturas paisajistas. Un cuadro como *Batalla en la bahía de Nápoles* (1558) de Pieter Brueghel encajaría perfectamente dentro de las vistas topográficas de puertos, como se aprecia al compararlo con el Frontispicio (1595) del cartógrafo Willem Barentsz; revelando su relación con los mapas y planos urbanos: el horizonte sumamente alto y la presencia de hitos. Así, Jan Christaensz Micker pintó la *Vista de Ámsterdam* (ca. 1652) en el límite entre un mapa y una pintura –si se compara con el plano de Delft de 1556–, combinando la naturaleza gráfica del primero con las cualidades realistas de la segunda: la ciudad aparece suavemente coloreada y salpicada de manchas de luz que se filtran entre las nubes. Es precisamente esa “instantaneidad” ocasional, esa mirada fugaz y subjetiva a través de un fenómeno meteorológico –las

sombras de las nubes sobre el suelo–, lo que convierte una precisa representación topográfica en un auténtico paisaje (fig. 10).

La vasta llanura holandesa favoreció que las vistas se extendieran hasta el horizonte. El formato de las pinturas aumentó en beneficio de la visión panorámica. Bajo influencia de Brueghel, el flamenco Hans Bol acercó más la vista topográfica a la pintura, ampliando las visuales con un gran impacto sobre la profundidad, como se aprecia en su *Vista sobre el río Scheldt* (1575). En 1603, Hendrick Goltzius dibujó *Dunas cerca de Haarlem*, considerado uno de los «primeros paisajes realmente autónomos» [Maderuelo 2005, p. 293]; una visión panorámica independiente de un terreno natural con la sencilla pretensión de mostrar lo que se veía, basándose solo en sus cualidades descriptivas. «El paisaje de Goltzius no señala el comienzo del realismo –una noción cuanto menos escurridiza– sino la trasposición de un género cartográfico a la representación del paisaje» [Alpers 1987, p. 203]. De forma similar, Rembrandt ejecutaría un número considerable de bocetos de los alrededores de Amsterdam; su vista *El campo del recaudador general* (1651) es un ejemplo del estilo topográfico holandés; aunque de escaso tamaño, fue el panorama de mayor amplitud de su obra: desde una pequeña elevación, ofrece una amplia visión de 180 grados de los alrededores de Haarlem, con unos primeros planos libres y de trazo vigoroso, donde los elementos del paisaje quedan casi reducidos a formas abstractas (fig. 11).

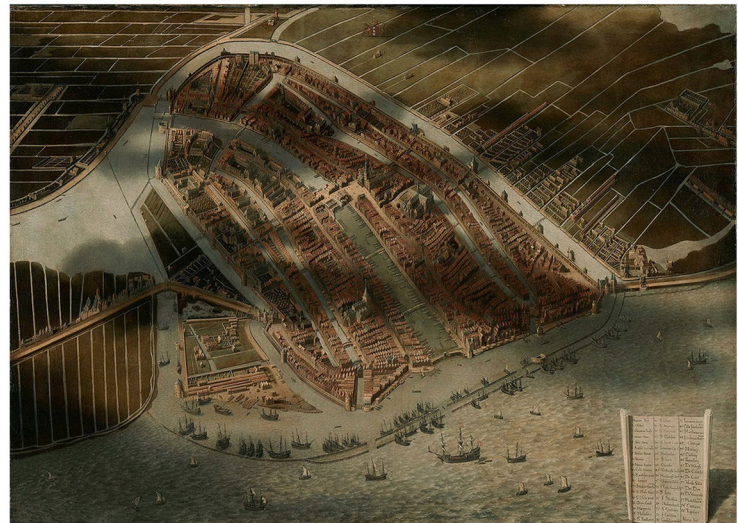
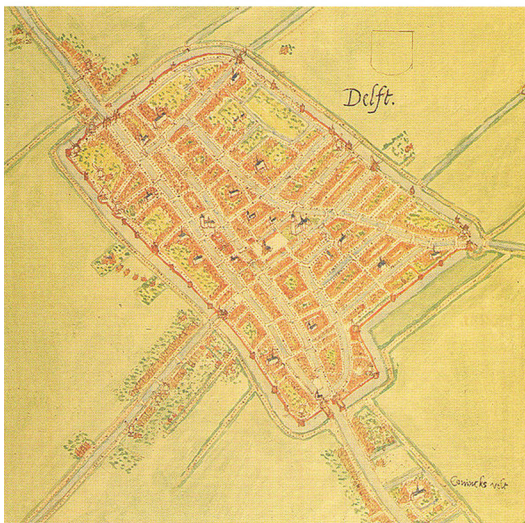
Ya no existía la necesidad de insertar figuras que reclamaran la atención principal. «Estos primeros paisajes holandeses carecían de las convenciones de género, es decir, los elementos que, ubicados en el primer término, enmarcaban la visión» [Maderuelo 2005, p. 296], acentuando el carácter plano de la vista, asemejándola a un

Fig. 9. Anton van den Wyngaerde, *Vista de Úbeda y Baeza* (1567); pluma y tinta (21 x 111 cm); Victoria and Albert Museum, Londres.





Fig. 10. Sup. izda.: Pieter Brueghel, Batalla en la bahía de Nápoles (1558); óleo sobre tabla (39,8 x 69,5 cm); Galleria Doria Pamphij, Roma. Sup. dcha.: Willem Barentsz, Frontispicio de su libro sobre cartas de navegación (1595); grabado en folio de atlas (42 x 32 cm); Biblioteca de la Universidad de Yale. Inf. izda.: Jacob van Deventer, plano de Delft (1556). Inf. dcha.: Jan C. Micker, Vista de Amsterdam (ca.1652); óleo sobre lienzo (100 x 137 cm); Amsterdam Museum.





mapa con horizonte; surgían parajes despoblados donde los elementos humanos: campanarios, molinos, granjas, etc. servían con precisión como hitos orientadores. Estas representaciones, herederas de las técnicas de la cartografía, en especial de los mapas con alto horizonte [9], no fueron utilizadas como base para reelaboraciones posteriores, por ello ya son consideradas como paisajes al uso, abriendo el género. Hay razones para justificar que surgieran de la práctica del dibujo y no de la pintura, principalmente, por la mayor idoneidad de la pluma para tomar datos *in situ*.

El horizonte elevado fue disminuyendo gradualmente para dar mayor presencia al cielo —más de dos tercios de altura—. Las vistas destacaban ya más por su creciente expresividad que por su fidelidad. Estas obras mostraban algo más que una realidad desnuda. La costumbre de componer en el estudio a partir de bocetos del lugar [10] generaba imágenes muy manipuladas y armoniosa-

mente concebidas, fruto de las licencias propias de un artificioso «naturalismo selectivo» [Sutton 1994, p. 22]. Los detalles se redisponeían para conseguir composiciones sorprendentes. Y aunque existía la necesidad de determinar algún elemento identificable, como la silueta de alguna torre o ciudad, ya no se trataba tanto de copiar la naturaleza exacta, sino de mejorarla prístinamente, permitiendo ciertas licencias creativas.

Los cuidados efectos lumínicos, junto con el tratamiento dramático de los cielos, fueron los que definitivamente alejaron el paisaje de la topografía y emanciparon como género las obras de autores como Jacob van Ruisdael, Jan van Goyen o Philips Koninck; sutiles y cálidas pinturas tonales de granjas, prados y caminos en las que no existían sucesos, tan solo algunas pequeñas figuras alegóricas al territorio con sus atuendos tradicionales mirando al paisaje [11]. Las dimensiones de los formatos se ampliaron. Empezó a crearse un paisaje más erudito,

Fig. 11. Sup.: Hendrick Goltzius, *Dunas cerca de Haarlem* (1603); pluma (9 x 15 cm); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Inf. Rembrandt, *El campo del recaudador general* (1651); aguafuerte (12 x 21,9 cm); British Museum, Londres.





con tonalidades más restringidas y mayor uso de la atmósfera: cielos tormentosos, brumas, ocasos,... Nada era casual. Todo dependía de una idea particular de belleza que adelantaba ya la visión romántica. «El paisaje nunca volverá a ser natural, sino sobrenatural» [Roger 2007, p. 13]; unos se inclinarían por las vistas salvajes y desoladas, otros hacia lo sosegado: las dunas, los ríos, los bosques; mostrando todos un alto grado de fidelidad formal hacia los modelos del natural (fig. 12).

## Conclusiones

El arte, a través de su necesidad de imitación y representación, nos ha enseñado a observar y valorar los escenarios de la naturaleza más allá de lo físico, idealizándolos y contribuyendo a configurar la mirada paisajista. El paisaje ha sido una invención estética cambiante. Se fraguó a partir de la observación y el talento de múltiples artistas, evolucionando a lo largo de los siglos. Su representación, el “paisaje-imagen”, despuntó con los avances renacentistas como el control de la perspectiva y el dominio de la profundidad, aunque no culminó con ellos. Superada la narración del arte religioso, los fondos de las pinturas se hicieron más verosímiles, restando gradualmente protagonismo a las figuras alegóricas de los primeros planos hasta, prácticamente, hacerlas desaparecer. Los parajes ideales se sustituyeron por otros reales. En menos de dos siglos, entre el XV y el XVII, el arte pasó del simbolismo narrativo a la iconicidad naturalista, aceptando al paisaje como género.

Fue en los Países Bajos donde la cartografía y la pintura se aliaron descriptivamente. Una vez superada la utilidad técnica del mapa, la pintura figurativa holandesa aumentó el conocimiento visual del mundo, convirtiéndose en sustituto del ojo, de igual manera que lo hace actualmente la fotografía. La naturaleza fue poco a poco dominada gráficamente. Los artistas flamencos añadirían al paisaje una experiencia visual creíble; «fueron revolucionarios porque sustituyeron el interés del asunto por la representación como fin en sí misma» [Sutton 1994, p. 52], como espejo de la realidad; promoviendo la idea del “arte por el arte” y evocando la expresión del lugar agradable, del *locus amoenus* que todos quisieran disfrutar. Ellos ofrecieron la primera versión moderna del campo, convirtiendo la tierra en un lugar de esparcimiento mental a través de una sublimada visión estética.

Y en esa valoración sentimental del territorio, en la frontera entre la realidad vista y la representada, entre lo concreto y lo imaginado, entre naturaleza y artificio, es donde los holandeses hicieron del paisaje un asunto pictórico: «el género más revolucionario» [Gombrich 2000, p. 108]; trascendiendo la simple descripción objetiva para idealizarlo bajo una visión subyugante; presagiando su posterior triunfo como fuente de inspiración del movimiento romántico y del pintoresquismo del siglo XIX: Gainsborough, Friedrich, Turner, Constable, Corot y tantos otros.

Fig. 12. Jacob I. van Ruisdael (1647); óleo sobre tabla (34,8 x 67 cm); Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



## Notas

[1] Para Kepler la percepción era en sí misma un acto de representación [Alpers 1987, p. 75].

[2] Vitruvio, en su *Libro VII* (cap. 5), indica que los pasillos de las villas solían decorarse con vistas locales.

[3] Un siglo después, Leonardo todavía desmentía que un paisaje se ensombrecía en proporción a su distancia.

[4] El Concilio de Trento (1545-1563) sólo permitía representaciones religiosas ajustadas, sin apoyo de la imaginación; los fondos se ocultan con tonos oscuros para acentuar el dramatismo, prevaleciendo escenas de sufrimiento; la pintura servía de propaganda católica.

[5] Sutton insiste en la importancia de «ejecutar dibujos a partir de modelos naturales como base de futuras pinturas» [Sutton 1994, p. 20]. En los dibujos del natural predomina la visión del conjunto sobre los detalles, perdiéndose ésta al ser reelaborados.

[6] Durero lo calificó como “*der gute Landschaftmaler*” –el buen pintor de paisajes–.

[7] Al que Karel van Mander denominó en 1604 como “*landschap maker*” –hacedor de paisajes–.

[8] Los paisajes nunca fueron del gusto de las clases altas.

[9] Velazquez en *Las lanzas* (1635) representó también el fondo paisajístico respecto del modo holandés, mediante una alta línea de horizonte –a un sexto de altura– con la intención de ubicar el lugar.

[10] Como se aprecia en la imagen de Adriaen van Ostade *El paisajista en su estudio* (1663).

[11] Figuras que todavía tienen que ver con los modos cartográficos, pues en los mapas aparecían personajes típicos del país; así, en el mapa de *El Arte de la Pintura* (1666) de Veermer figuran dos pescadores.

## Autor

Fernando Linares García, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, flinares@arq.uva.es

## Lista de referencias

Alpers, S. (1987). *El arte de describir*. Madrid: H. Blume [1ª ed. 1983].

Berque, A. (1997). El origen del paisaje. En *Revista de Occidente*, n. 189, pp. 7-22.

Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral [1ª ed. 1949].

Gombrich, E.H. (2000). La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo. En *Id. Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, pp. 107-121. Madrid: Debate.

Gombrich, E.H. (2002). *La Historia del Arte*. Madrid: Debate [1ª ed. 1950].

Kagan, R.L. (1986). *Ciudades del siglo de oro: las vistas españolas de Anton Van de Wyngaerde*. Madrid: El Viso.

Maderuelo, J. (1997). Introducción. En *Revista de Occidente*, n. 189, pp. 5-6.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Milani, R. (2015). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva [1ª ed. 2005].

Panofsky, E. (1982). *Vida y arte de Albert Durero*. Madrid: Alianza [1ª ed. 1943].

Panofsky, E. (1998). *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra.

Quesada, S. (2007). La memoria del paisaje. En *Aldaba*, n. 22, pp. 97-107.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sutton, P.C. (1994). *El Siglo de Oro del Paisaje Holandés*. Madrid: Fundación Thyssen.