

# La distancia en el arte o el arte de la distancia: la búsqueda ilusoria de la profundidad y su tratamiento en las primeras representaciones paisajísticas

Fernando Linares, Isaac Mendoza

## Resumen

*El acto de mirar un paisaje lleva consigo una intención. El paisaje-imagen ha sido una invención estética cambiante. Entre el siglo XIV y el XVI el arte pasó del simbolismo narrativo a la iconicidad naturalista, aceptando el paisaje como género pictórico. Con el Renacimiento se empezó a desarrollar una auténtica mirada paisajista a través del razonamiento deductivo y la experiencia visual de la imagen, superando así las básicas y planas iconografías medievales. La perspectiva renacentista, como “forma simbólica”, ayudó a valorar el espacio como algo diferente de la superficie plana sobre la que se pinta, aunque no fue el único sistema utilizado para representar la espacialidad tridimensional de la escena, siendo una más entre otras posibilidades más perceptivas e intuitivas. Este escrito tiene como objetivo reflexionar en una visión diacrónica sobre la evolución y desarrollo del concepto ilusorio de distancia o lejanía en la representación figurativa del paisaje durante sus fórmulas iniciales, entendida esta como una búsqueda realística de la profundidad generada desde los primeros términos hacia los fondos de la escena pictórica –sea esta real o imaginada–. Destaca en esta trayectoria la importancia que tuvieron los tratados y manuales de dibujo difundidos por Europa durante los siglos XVI y XVII como recetarios o principios básicos de dicho aprendizaje. Por su influencia, es de reseñar el Trattato della pittura de Leonardo como primer intento por codificar todos estos recursos y artificios “de ilusión”, y cuya validez ha seguido todavía vigente en la representación del paisaje hasta nuestros días.*

*Palabras clave:* mirada paisajista, representación del territorio, profundidad, lejanía, Historia del Arte

## Antecedentes: estado de la cuestión

Los medios de representación pictóricos que expresan el volumen de los cuerpos y la profundidad espacial se fueron formando poco a poco. Es evidente que, si en una representación dos cuerpos tienen el mismo tamaño real, si uno de ellos se muestra más pequeño se debe a que está más alejado del espectador. Decía Gibson que nuestra mente, al escrutar la realidad en busca de información, opera con dos preguntas básicas: «qué es y dónde está» [Gibson 1974, p. 25]. Para Gombrich, «el ojo inocente, casi por definición, no puede percibir el tamaño» [Gombrich 1997, p. 254], necesita

conjeturarlo, es decir, formarse un juicio sobre su forma y posición por indicios u observaciones.

La perspectiva lineal –albertiana– trata de proyectar un espacio unitario mediante un plano figurativo; simplemente responde a la descripción del espacio matemático infinito, pero está carente de la concepción de la psicofisiológica, de la percepción [1] de la espacialidad devenida en profundidad somática: «cuando la perspectiva dejó de ser un problema técnico-matemático derivó en un problema artístico» [Panofsky 2003, p. 49]; por tanto, la «perspectiva científica no es la base

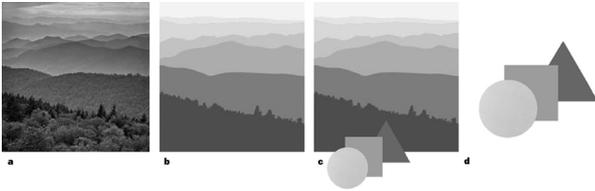


Fig. 1. A. Fondo fotográfico de paisaje con solapamiento de planos topográficos (perspectiva atmosférica). B. Planos con diferentes iluminaciones y profundidades en lejanía (aclaramiento hacia el fondo). C. Incorporación de figuras en primer término. D. Figuras geométricas solapadas en proximidad (oscurecimiento hacia el fondo). Elaboración gráfica de los autores.

más adecuada para el naturalismo» [Clark 1971, p. 39]. Según Goethe, el amor al paisaje pasaba por el placer de un “ver profundísimo” [1989, p. 57]. Ortega y Gasset manifestaba que, a lo largo de la historia artística, «el punto de vista del pintor fue cambiando desde la visión próxima a la visión lejana, y paralelamente, la pintura, que empezó con Giotto por ser pintura de bulto, se tornó pintura de hueco» [2010, p. 278]. Esto quiere decir que la atención del artista ha seguido un desplazamiento: primero se fijó en el primer plano, en las figuras, y luego pasó al fondo, al vacío de la escena.

Se trata entonces de que ese efecto espacial ficticio sobre la distancia contenga la misma información que se encuentra en la muestra óptica ambiental del entorno –supuestamente– real de ese paisaje. Así, el artista buscará un artificio equivalente sobre el papel o lienzo, que ofrezca una analogía de esa sensación subjetiva de cercanía o lejanía percibida *in situ* sobre la escena, desde los primeros planos a los últimos ya próximos al horizonte. Este sustituto estará propiciado por un cúmulo de diferentes impresiones sensoriales relativas a las distintas gradaciones de la forma, luz y color que observa la vista; de igual manera que sucedería con el control del relieve o el escorzo de los cuerpos [2].

Es obvio, como primer indicador de profundidad, que los objetos más cercanos se solapan o proyectan sobre los más alejados. Ching define este fenómeno de solapes como «continuidad de contornos» [Ching 1982, p. 50]; y Gibson, de «eclipsamiento de formas» [Gibson 1974, p. 60]. También Arnheim analiza la superposición de figuras, denominándola «traslapo» [Arnheim 1979, p. 141] de cuyas interferencias formales dice obtener deleite visual



Fig. 2. Izq.: Paisaje marino sobre el tema de La Odisea: Desembarco de Ulises en Circe, siglo I, a.C.; pintura mural. Dcha.: Vistas campestres, Villa Albani, Roma, siglo I d.C.; pintura mural.

(fig. 1.d). Toda representación formal, un simple dibujo que a partir de una superficie plana produce una sugestión volumétrica, «apoya fuertemente su tridimensionalidad en saltos evidentes de claridad. Además, esos saltos contribuyen a generar variaciones de profundidad muy acusadas sobre una superficie representativa reducida» [Mariani 2021, p. 67].

Las diferentes escalas luminosas del paisaje hacen que las distancias parezcan también distintas a nuestros ojos (fig. 1.a). En los primeros planos –proximidad–, la tradición se estableció sobre el invariante del aclaramiento de lo más cercano (fig. 1.c). Así, por ejemplo, la sensación de curvatura resulta más evidente cuando el paso de lo claro a lo oscuro se produce más rápidamente, acentuando el efecto de relieve. El degradado de tonos –en realidad, la visualización precisa de lo oscuro que traspasa lo claro– ha sido aprovechado habitualmente en el arte para generar la ilusión de profundidad; incluso en las representaciones de la arquitectura, como los alzados y secciones –oscureciendo gradualmente las superficies posteriores–. Sin embargo, en la lejanía –del paisaje–, esa sensación cambia y serán los gradientes más claros los que indiquen lo más profundo, los últimos planos ya próximos al horizonte (fig. 1.b).

### Los primeros intentos de codificación de la distancia

El arte de crear ilusión a partir del sombreado y la volumetría se conoce como «*skia-graphia*» [Gentil 2011, p. 59], técnica ya utilizada por Apolodoro de Atenas (ca. 180 a.C.-120 a.C.), muy valorada y elogiada en la Antigua Grecia. Los efectos visuales de la profundidad eran ya conocidos en el siglo I a.C. en Roma. Sus pintores eran ya capaces de conseguir realismo tridimensional en las escenas figurativas de las paredes de sus villas a base de variar con distintas

intensidades un mismo color. Así, los paisajes marinos sobre temas de *La Odisea* encontrados en una *domus* de vía Graciosa (siglo I a.C.), Roma, reflejan ya un diletante control de la lejanía, destacando el dedicado a la arribada de Ulises a Circe. Al igual que los murales de la villa Albani (siglo I d.C.), que muestran un paisaje campestre con convincentes planos de diferentes profundidades (fig. 2).

En las pinturas de la Edad Media la representación de los fondos paisajísticos se consideraba una frivolidad, un simple deleite decorativo que podía distraer la comprensión religiosa de la obra. El arte medieval era como una escritura o un lenguaje en el que las imágenes eran las palabras –*ekphrasis*–. En el siglo XIII, San Francisco de Asís se regocijó en las sensaciones visuales por revelar la creación divina. Las imágenes comenzaron a ser más figurativas que simbólicas, prestando mayor atención al cromatismo y la volumetría de los cuerpos.

Las figuras de los primeros planos y los fondos del paisaje constituían un mismo plano prácticamente neutro –visión coplanaria– y sin relieve –generalmente la imagen se destacaba sobre un fondo monocromo–, atendiendo su tamaño a la función de la jerarquía simbólica que tuviera en la pintura. Con la visión naturalista los signos paisajistas se irían desprendiendo de la escena, tomando distancia y alejándose. Los artistas comenzaron a pintar lo que veían, y lo que veían tenía profundidad.

Tímidamente, rompiendo la planeidad medieval, Giotto (1267-1337) en *La donación de la capa* (ca. 1296) abandonó los modelos bizantinos sustituyendo los fondos dorados del arte sacro por un escenario natural, constituyendo uno de los primeros intentos de representar un paisaje con cierta sensación de realidad –sus montañas aparentan relieve y verosimilitud–. Así, años después, Ambrogio Lorenzetti (ca. 1290-1348) en *Efectos del buen gobierno sobre el campo* (ca. 1338) realizó el primer paisaje moderno de la Historia del Arte con evidente intención de generar verdadera profundidad, elevando la mirada y reduciendo las figuras sobre la lejanía. Fue también él quien perfeccionó el método de los casetones del techo de Duccio (ca. 1255–1318) en *La Santa Cena* y lo extrapoló al suelo en *La Anunciación* (1344) como un ajedrezado de baldosas, pudiéndose apreciar mejor a partir de ahora las distancias de los determinados cuerpos dentro de la escena y generando lejanía hacia la pared del fondo. Este exitoso damero horizontal, entendido como sistema de coordenadas, sería repetido de forma casi enfermiza por los artistas del *Quattrocento* (fig. 3).



Fig. 3. Sup. izq.: Giotto, *La donación de la capa* (ca. 1296); fresco (270 × 230 cm); Basilica de San Francisco en Asís, Asís. Sup. dcha.: Ambrosio Lorenzetti, *La Anunciación* (1344); temple sobre tabla (127 × 120 cm); Pinacoteca Nacional de Siena, Siena. Inf.: Ambrosio Lorenzetti, *Efectos del buen gobierno sobre el campo* (ca. 1338); fresco; Palazzo Pubbico, Siena.

Al mejorar la visión naturalista se beneficiaba también la narrativa del cuadro. La técnica del sombreado –*entonación*– se comenzó a usar en la Alta Edad Media para hacer retroceder las superficies en la proximidad de sus contornos, resaltando los puntos de mayor luminosidad y generando la percepción del relieve. Es normal que los pintores emplearan este recurso con cierta libertad y poco rigor. En *La Anunciación* (ca. 1390) del Maestro della Madonna Straus esta licencia se hace evidente; la luz del cuadro proviene de dos focos: el ángel está iluminado desde la izquierda y la Virgen desde la derecha, pero de esta incongruente combinación luminica se produce el relieve de la escena. Y en *María en el huerto cerrado* (ca. 1410) del Maestro del Paraíso de Francfort, la composición prolonga la lateralidad del muro diagonalmente para lograr una mayor espacialidad del huerto. Todas estas obras son tímidos intentos por probar experiencias visuales nuevas sobre la profundidad (fig. 4).



Fig. 4. Sup. izq.: Maestro della Madonna Straus, *La Anunciación* (ca. 1390); técnica mixta sobre tabla (200 × 190 cm); inv. n.º 3148, Galería de la Academia, Florencia. Sup. dcha.: Maestro del Paraíso de Fráncfort, *El jardín del Paraíso* (o *María en el huerto cerrado*) (ca. 1410); técnica mixta sobre tabla (33,4 × 26,3 cm); Museo Städel, Fráncfort del Meno. Inf. izq.: Maestro de Boucicaud, *Huida a Egipto*, *Libro de las horas*, (ca. 1408), miniatura (fol. 90). Museo Jacquemart-André, París. Inf. dcha.: Paolo Uccello, *La Anunciación* (ca. 1420); oro y técnica mixta sobre tabla (65 × 48 cm); Ashmolean Museum, Oxford.

## La revelación de la profundidad en el Renacimiento

En nuestra visión de la proximidad, ojo y cerebro se asocian para establecer que lo más oscuro está lejos y lo más claro, cerca. La dificultad que los primeros artistas renacentistas encontraron se debió principalmente «a esa diferencia entre lo que realmente veían desde un punto determinado, según las leyes de la óptica, y lo que percibían subjetivamente» [Montes 2008, p. 54]. Ellos «usaban un fondo de claridad media-baja y después graduaban encima el contorno de la

forma con un lápiz o una tiza negra —normalmente más oscuros que el fondo—. Posteriormente refinaban las partes iluminadas con una tiza blanca» [Mariani 2021, p. 66].

La distancia comenzó a evidenciarse en el siglo XV a partir del dominio de la perspectiva lineal, multiplicando las superficies o planos de la representación —próximo, medio, lejano—. Con ella, los elementos del paisaje se alejan; ya no son «satélites fijos» [Roger 2007, p. 77] dispuestos alrededor de los iconos centrales, conformando el segundo nivel narrativo de la escena. Pero la perspectiva nunca fue un fin en sí misma, sino tan solo un medio; como decía Wölfflin: «lo que importa no es la medida de la profundidad en el espacio representado, sino cómo se ha hecho efectiva esa profundidad» [Wölfflin 2002, p. 92]. Piero della Francesca (ca. 1412-1492) controlaba el método perspectivo con un soberbio efecto de lejanía y delicadeza del color: Así, «el espacio de las escenas de paisaje empieza a tomar profundidad con ayuda, por una parte, de la multiplicación de los planos del paisaje y, por otra, con la disminución de los detalles que están alejados» [Roger 2007, p. 77].

Según Panofsky, fue el Maestro de Boucicaud (activo ca. 1390-1430) quien descubrió la *perspectiva atmosférica* [3] y los efectos perceptivos de la profundidad en el paisaje, al observar que «los objetos perdían parte de su sustancia y su color, desvaneciéndose en la lejanía sus contornos» [Panofsky 1998, p. 63] por interacción de la luz y la viveza del color. En la *Huida a Egipto* del *Libro de las horas* (ca. 1408) el cielo se aclara en el horizonte, la pradera se hace vibrante y se pierde en un marrón claro sobre el fondo; con la indefinición de los objetos lejanos, que parecen envueltos en la niebla, se obtenía una suerte de perspectiva aérea van Eyckiana. El espacio se definía en numerosos niveles, entre los que había figuras u otros elementos, aumentando la espacialidad de la escena y anticipando los posteriores desarrollos de la pintura flamenca. Para Vasari, sin embargo, en referencia a la tridimensionalidad espacial, fue Paolo Uccello (1397-1475) el primero que en el fresco de *La Anunciación* (ca. 1420) representó «con gracia y proporción el amplio espacio y lontananza» [Vasari 2002, p. 221], (fig. 4).

Sobre los espacios interiores, en el fresco de la *Trinidad* (ca. 1425), Masaccio (1401-1428) fue pionero en representar la profundidad de un espacio unitario en perspectiva —de inspiración brunelleschiana— con gran verosimilitud. Poco después, Robert Campin (ca. 1378-1444) consiguió una perfecta configuración espacial en el *tríptico de Merode* (ca. 1427), apoyándose en una intuitiva perspectiva frontal



Fig. 5. Sup. izq.: Masaccio, *Trinidad* (ca. 1425); fresco (667 × 317 cm); basílica de Santa María Novella, Florencia. Sup. dcha.: Jan van Eyck, *Virgen del cancellor Rolin* (1435); óleo sobre tabla (66 × 62 cm); Museo del Louvre, París. Inf.: Robert Campin, *Tríptico de Merode* (ca. 1427); óleo sobre tabla (127 × 64,5 cm); Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

y degradando el tono de las paredes verticales hacia el fondo; las dos primeras tablas —especialmente la central— están bañadas de modo uniforme por una luz difusa que esconde su fuente y modela el relieve de los volúmenes; mientras la tercera —derecha— encuentra la plenitud de lejanía en un equilibrio de claroscuro y penumbra, iluminada externamente —perfeccionando el efecto en su *Santa Bárbara*, 1438—. De sus fondos, Clark escribiría: «son tan nítidos y cristalinos como cuando miramos por un telescopio en sentido inverso» [Clark 1971, p. 36]. El artificio fue superado por Jan van Eyck (ca. 1390-1441) en la *Virgen del cancellor Rolin* (1435), abriendo la visión del interior por el fondo e introduciendo el paisaje frontalmente para expandir la profundidad. Sin embargo, Dirk Bouts

(ca. 1415-1475) y Rogier van der Weyden (1399-1464) —con modelos compositivamente similares: *La Piedad* y *San Lucas dibujando a la Virgen*— emplearon claramente el principio de la disposición por planos paralelos, tanto en las figuras como en la escena, obteniendo resultados menos veraces (fig. 5).

Los artistas mayoritariamente se contentaban con representar más pequeño lo lejano que lo próximo, pintándolo del mismo modo y con la misma minuciosidad. Todo en estos cuadros es primer plano, es decir, todo está pintado desde cerca: «Parece como si el pintor hubiese ido hasta el lugar distante donde se halla y lo hubiese pintado, de cerca, lejos» [Ortega 2010, p. 279]. Sassetta (ca. 1400-1450) en *El encuentro de san Antonio y san Pablo* (ca. 1440) recurrió simplemente a la reducción del tamaño y textura de los elementos en la composición para conseguir el efecto de lejanía sobre una escena iluminada de forma difusa —sin



Fig. 6. Sup. izq.: Stefano di Giovanni, conocido como "Sassetta", *El encuentro de san Antonio y san Pablo* (ca. 1440); óleo sobre tabla (47,5 × 37,5 cm); Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington. Sup. centro: Giovanni di Paolo, *Madonna de la Humildad* (ca. 1442); témpera sobre tabla (61,9 × 48,9 cm); Museo de Bellas Artes, Boston. Sup. dcha.: Masaccio, *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* (ca. 1425); fresco (230 × 162 cm); capilla Brancacci, iglesia de Santa María del Carmine, Florencia. Inf.: Fra Angélico, *Anunciación* (ca. 1450); fresco (312,5 × 230 cm); claustro de San Marcos, Florencia.



Fig. 7. Izq.: Giovanni Bellini, *La oración en el huerto* (1459); temple sobre tabla (127 × 81 cm); National Gallery, Londres. Centro: Andrea Mantegna, *Tránsito de la Virgen* (1461); técnica mixta sobre tabla (54,5 × 42 cm); Museo del Prado, Madrid. Dcha.: Geertgen Tot Sint Jans, *San Juan Bautista en el desierto* (ca. 1485); óleo sobre tabla (42 × 28 cm); Gemäldegalerie, Berlín.

sombras—, elevando el horizonte para aumentar el campo visual: «según una figura se aleja del primer término, el observador tiene que levantar la vista, así como bajarla a medida que se aproxima a él» [Cabezas 2001, p. 320].

Así, las pinturas esquemáticas de Giovanni di Paolo (1398-1482), serían ya perfectas síntesis de las claves de la profundidad; su *Madonna de la Humildad* (1442) muestra un paisaje con cultivos delimitados por una retícula de perpendiculares —una plantilla pseudo perspectiva axonométrica para generar el territorio— que se alejan hacia el interior. «Las vistas de las suaves colinas de las tablas italianas y los fondos de las *madonnas* flamencas buscaban hacer que el ojo del espectador viajara desde un interior hasta el exterior para crear una contraposición entre espacio cerrado e infinito atmosférico» [Mariani 2021, p. 142]. A lo largo del siglo XV, las sombras proyectadas fueron de gran sutileza, y generaciones de artistas las aplicaron con competencia para simular relieve; tal es el caso de nuevo de Masaccio, quien recurrió a las sombras propias y arrojadas de forma tenue sobre el suelo [18] en el fresco de la capilla Brancacci, *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* (ca. 1425) para facilitar la lectura del espacio. También se aprecia el efecto de profundidad provocado por la luz radiante sobre la fuga de las sombras en los capiteles de la *Anunciación* (ca. 1450) del beato Angélico. Posteriormente, las sombras proyectadas perdieron importancia; incluso fueron desaconsejadas [4] (fig. 6).

Los artistas, poco a poco, fueron solucionando el problema de la profundidad, pero concedieron escaso interés a los valores de la ambientación y la luz. Para conseguir la ilusión espacial fue necesario, paralelamente al desarrollo de

la perspectiva, tomar conciencia de las cualidades ambientales de la luz, el color y las sombras. Así, Giovanni Bellini (ca. 1427-1516) en *La oración en el huerto* (1459) extendió el color por veladuras en capas sucesivas para conseguir un mejor efecto de lejanía sobre un paisaje plenamente iluminado, suavizando los contornos de las montañas, aplacando los contrastes y simulando «la pérdida de agudeza visual con la distancia» [Maderuelo 2005, p. 232]; consiguiendo una percepción más veraz de la luz ambiental y la profundidad. Perugino también solía reducir los contrastes progresivamente para acentuar la lejanía; además de ser un gran constructor de vastos espacios.

El interés por el cómo son las cosas animó a perfeccionar el verismo de la percepción de la distancia del primer plano al fondo. En *De pictura*, escrito en torno a 1435, Leon Battista Alberti (1404-1472) abordó diversas instrucciones detalladas sobre cómo lograr efectos de lejanía utilizando técnicas de perspectiva lineal y aérea, recomendando que si lo que se veía tenía los contornos confusos, así mismo los debería imitar la pintura: «Si las cosas lejanas se pintan muy concluidas, parecerá que están cerca» [Alberti 1827, V, p. 150]. De esta forma, los pintores se fueron desprendiendo de las recetas al ejecutar los “lejos” y, apartándose de los tópicos, fueron consiguiendo mayor sensación de profundidad, dominando la luz, los matices del color y trabando los elementos próximos con los lejanos. Así, Mantegna en su *Tránsito de la Virgen* (1461) impuso sobre el plano base una idea preconcebida: una retícula en perspectiva —al modo de Lorenzetti— combinada con una doble perspectiva no coincidente: —interior-aposento y exterior-ventana— para generar mayor distanciamiento, perdiéndose la mirada sobre el paisaje. Y Geertgen Tot Sint Jans (ca. 1460-1490) en su *San Juan Bautista en el desierto* (ca. 1485) consiguió por fin extender la profundidad del paisaje a casi la totalidad del cuadro; sin embargo, el personaje principal parece un añadido dentro de la escena (fig. 7). Leonardo da Vinci (1452-1519), como gran observador de las apariencias visuales, estudió la proyección de la luz sobre los objetos, las sombras propias y arrojadas, y lo anotó a lo largo de su vida en su misceláneo *Trattato della pittura* [5], como primer intento de observación racional de la naturaleza. Tuvo que combatir la errónea creencia de que las formas del paisaje se ensombrecen en proporción directa a su distancia con el espectador; idea recogida ya en el siglo XIV en el manual de Cennino Cennini (ca. 1370 -1437), *Il libro dell'arte* (1390), donde se describían múltiples técnicas y recetas artísticas imperantes en aquel momento [6]; entre

ellas, referida a la obtención de la profundidad, en su cap. LXXXV recomendaba: «cuando tengas que pintar montañas que parezcan más alejadas, oscurece un poco más los colores, y cuando quieras que parezcan más cercanas, usa colores más claros» [1998, p.131].

### Las notas de Leonardo sobre la lejanía

El Renacimiento supuso el predominio del ver naturalista sobre el hacer simbolista. El mensaje residiría ahora en lo que la vista podía captar. Leonardo advirtió de la insuficiencia de la geometría –perspectiva– para conseguir representar toda la fenomenología de la percepción y realizó numerosos estudios sobre efectos atmosféricos, como su *Tormenta en un valle* (ca. 1506), que siendo en apariencia un paisaje, es sólo un estudio subjetivo sobre la formación de nubes.

Da Vinci dejó interesantes notas escritas en su tratado relativas al decrecimiento de los cuerpos y la disminución del color por efecto de la distancia [7]. De entrada, definía la perspectiva lineal como: una prueba «con medida y por medio de líneas visuales sobre cuánto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero» [Da Vinci 1827, V., p. 145]. Su creencia sobre el efecto de la profundidad era completamente opuesta a la de Cennini –aplicada por Sassetta–: «Hay muchos que en un país o campiña abierta hacen las figuras tanto más oscuras, cuanto más se alejan de la vista; lo cual es al contrario» [Da Vinci 1827, V., p. 65], pues para él: «cuanto más remota se halle de la vista una cosa oscura, parecerá más clara; y, por consiguiente, cuanto más se aproxime, más se oscurecerá» [Da Vinci 1827, V., p. 141].

Para Leonardo, la figura de un objeto se percibe menos exacta en función de su mayor distancia al observador; ese desdibujo, como ya anticipaba el Maestro de Boucicaut, lo haría parecer más remoto [8]. La vista no podría nunca, sin el auxilio de las diferentes gradaciones tonales de los colores, conocer la distancia entre distintos objetos alineados [Da Vinci 1827, V., p. 165]. Y afirmaba que la lejanía atenuaba el tono de color: «Puesto un mismo color a varias distancias y siempre a una misma altura, se aclara a proporción de la distancia que haya al ojo que le mira» [Da Vinci 1827, V., p. 51]; así, la proporción o disminución de los colores es proporcional a la de sus distancias al punto de vista; negando entonces el postulado de Cennini de que los tonos oscuros se perciban como más lejanos [Roger 2007, p. 79].

Entre sus consejos, Leonardo recomendaba no definir mucho lo pequeño y lo lejano: «no debe el pintor concluir demasiado las partes pequeñas de aquellos objetos que están remotos» [Da Vinci 1827, V., p. 137]. Esto se debe a que las figuras que primero se apartan de la vista y se confunden son las de menor tamaño. Y, aunque Leonardo no lo mencionara, lo mismo sucedería con el valor textural, que evoca la rugosidad táctil, el grano o la disposición modular de un material en perspectiva, resultando más difícil apreciarlo a mayor distancia [9].

Leonardo trató también un tema más subjetivo, como es la percepción de los efectos ambientales tales como la niebla o bruma –a la que llamó “aire denso”– sobre la visión en la distancia de los cuerpos, o los provocados por el exceso o carencia de luz, que afectan a las formas: «aquel que delante de sí tenga aire más denso, parecerá más lejano» [Da Vinci 1827, V., p. 138]. Afirmaba que «lo primero que se pierde de vista al alejarse un cuerpo umbroso es su contorno», para, a más se aumenta la distancia, «se pierden las sombras que dividen las partes de los cuerpos que se tocan», y así sucesivamente hasta que «sólo se percibe una masa de una configuración confusa» [Da Vinci 1827, V., p. 130], recomendando desdibujar los elementos lejanos, agrandando los objetos a los que se superpone visualmente [Da Vinci 1827, V., p. 146] y tiñendo con su color los más distantes [Da Vinci 1827, V., p. 65]. Sin embargo, nunca atribuyó este “difuminio” sencillamente a la propia deficiencia de la agudeza del ojo humano en la distancia.

Ya en la práctica, sus estudios de paisajes muestran su gran habilidad para representar objetos distantes de manera convincente, utilizando las técnicas perspectivas y de gradación tonal expuestas en sus cuadernos; como sucede –al margen de que sea una vista real o figurada– en su paisaje del valle del Arno (1473), donde Leonardo eleva la línea de tierra a la manera de un “mapa de horizonte”, contrastando los primeros planos, más duros y oscuros, y desdibujando poco a poco los detalles de la escena hacia la lejanía; incluso mediante la simulación de una cierta retícula en perspectiva sobre las parcelas de las tierras lejanas (fig. 8).

Leonardo entendió la luz como un hecho determinante de la imagen y la dosificaría con precisión sobre el paisaje para evitar fuertes contrastes. Para él, «la perspectiva aérea es la relación existente entre la luz y la atmósfera según la densidad de esta; de esa relación nace la visibilidad espacial de la profundidad» [Mariani 2021, p. 112]. También recurría a la ambigüedad de las formas mediante su



Fig. 8. Sup. izq.: Leonardo, *Tormenta en un valle* (ca. 1506); sanguina (20 × 15 cm); RL I 240gr, Castillo de Windsor, Biblioteca Real, Berkshire. Sup. dcha.: Leonardo, *Vista del Arno* (1473); pluma y tinta (19 × 28,5 cm); inv.436E, Galería de los Uffizi, Gabinete de dibujos, Florencia. Inf.: Rafael Sanzio, primer cartón de la serie *La pesca milagrosa* (1515); cartón para tapiz sobre carboñillo y múltiples hojas montadas sobre lienzo (360 × 400 cm); Colección Real, en préstamo al Victoria and Albert Museum, Londres.

desdibujo –*sfumato*– para producir efectos de lejanía por veladura, denominando este fenómeno como *prospettiva de ‘perdimenti*, difuminando el color al aumentar la distancia. Esto se aprecia ya en los lejos montañosos desdibujados de la *Virgen del clavel*, o en los de *La Gioconda*, donde combinó sobre el mismo fondo ambos tipos de representación. Ciertamente, el contraste entre el análisis científico y su énfasis emocional fue lo que estimuló la representación de Leonardo.

### El control de la profundidad a través de la luz

El siglo XVI reconoció por principio la composición planimétrica de la lejanía, es decir, la generación de capas paralelas de diferente gradiente. Este efecto se evidencia en *La pesca milagrosa* (1515) de Rafael Sanzio (1483-1520), donde las formas están plasmadas como en una

capa, concatenadas a modo de relieve; prevaleciendo las figuras como plano dominante del cuadro (fig. 8). En el siglo XVII esa correlación de capas se va rompiendo, sustituyéndose por la mirada en hondura, que obligaba al espectador a internarse en el cuadro, a profundizar en el paisaje como en un movimiento unificado y continuo desde el primer plano al último. Estas ideas se reflejan con claridad en el capítulo “Superficie y profundidad” de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, escrito por Wölfflin en 1915, quien definió el nuevo estilo como «plano desvirtuado» [Wölfflin 2002, p. 91]. A partir del Barroco, lo plano y lo profundo constituirán un solo elemento, superponiéndose a modo de relieve y estableciendo nuevos vínculos hacia el fondo.

Paulatinamente, los antiguos fondos pictóricos, los “lejos”, tomaron protagonismo hasta engullir el primer plano. Posiblemente, debido a la exagerada planitud de su topografía, los artistas holandeses fueron los primeros que empezaron a prestar atención a los efectos ambientales y los detalles de la distancia, favoreciendo que la vista se extendiera hasta un lejano horizonte. El arte holandés enriqueció la representación de los efectos de la realidad con fines científicos, primeramente, al servicio de la cartografía en visiones topográficas meramente descriptivas –sin interés por la profundidad–; mientras que las representaciones paisajistas, más personales e interpretativas, estarían más afectadas por las condiciones particulares de iluminación y ambientación, como indicaba Svetlana Alpers en *The Art of Describing* (1983).



Fig. 9. Izq.: Jheronimus Bosch, “El Bosco”, panel central del tríptico de *El carro de heno* (1485); óleo sobre tabla (135 × 100 cm); Museo del Prado, Madrid. Dcha.: Joachim Patinir, *Paisaje con san Jerónimo* (ca. 1516); óleo sobre tabla (91 × 74 cm); Museo del Prado, Madrid.

Además del citado Campin, destacó Jheronimus Bosch (1453-1516) por su sofisticado uso del color en la lejanía, como se muestra en la tabla central del tríptico de *El carro de heno* (1485). Los colores más vibrantes del primer plano contrastan con los tonos más suaves de lo lejano para crear el efecto de profundidad, disponiendo una superposición de elementos que guía la vista a través de la escena hacia el fondo. Todas las formas, ya sean cercanas o lejanas, están representadas con un alto nivel de detalle, haciendo que la distancia no disminuya la claridad visual, junto con el uso de unas escalas poco realistas; todo un desafío a la coherencia de la percepción de Leonardo.

Joachim Patinir (ca. 1485-1524) fue otro gran constructor de profundas extensiones [10]. A partir de un uso progresivo de las gamas de color; muy similar a la «estratificación por capas» [Wölfflin 2002, p. 100] de El Bosco, acentuaría la sensación de distancia sobre sus grandes espacios. Esta perspectiva cromática se caracterizaba por el “enfriamiento” progresivo de los tonos: con predominio sobre los primeros planos, en la parte inferior de sus cuadros, de los marrones y pardos; según se alejaba, el paisaje iba imponiendo el color verde; y, ya en las zonas lejanas, era el color azul el que predominaba y cobra intensidad —cualidad ya apreciada por Leonardo [11]—. El espacio se va sucediendo en una gradación tranquila y clara.

Así, en *Paisaje con san Jerónimo* (ca. 1516), Patinir ensancho la *veduta* hasta ajustarla a las dimensiones del cuadro, teniendo dificultades para integrar a los personajes en estos paisajes profundos y poco hospitalarios. Su línea del horizonte se situaba en la zona más alta del cuadro, lo que le permitía representar un espacio más amplio y lejano. Por encima de esta línea, solía pintar parte del cielo con un blanco brillante que provocaba una continuidad espacial, sugiriendo, intencionadamente o no, la curvatura de la Tierra. En su contra, cualquiera que fuera la distancia, los detalles se representan con la misma minuciosidad y las figuras aparentaban estar recortadas y pegadas artificialmente sobre el fondo (fig. 9).

Pintores como Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538) en *La batalla entre Alejandro e Issos* (1529), desarrollaron también vastos panoramas aéreos, incluso siguiendo un código cromático semejante a Patinir. Algunos, como Pieter Brueghel (1525-1569), cuyo paisaje de *La Huida a Egipto* (1563) era ya una perfecta síntesis de las claves de la profundidad de Leonardo, imitaron el efecto de lejanía de Jacob Grimmer (ca. 1525-1590) y Herri Met de Bles (ca. 1500-1558). En *La cosecha* (1568), Brueghel elevó el punto de vista y redujo



Fig. 10. Sup. izq.: Albrecht Altdorfer, detalle de *La batalla de Alejandro e Issos* (1529); óleo sobre tabla (158 × 120 cm); Alte Pinakothek, Múnich. Sup. dcha.: Pieter Brueghel, *La huida a Egipto* (1563); óleo sobre tabla (55,6 × 31,1 cm); Courtauld Institute of Art, Londres. Inf. izq.: Pieter Brueghel, *La cosecha* (1568); óleo sobre tabla (161 × 118 cm); Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Inf. dcha.: Hans Bolt, *Vista sobre el río Escalda* (1578); óleo y témpera (74,5 × 46,5 cm); Los Angeles Country of Art, California.

drásticamente el tamaño de las figuras; ya no tenía delante una serie de planos, sino que su percepción de la lejanía se hizo única, fluida y homogénea. También bajo influencia de Brueghel, Hans Bol (1534-1593) acercó 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 Escalda* (1578) (fig. 10).

Los holandeses hicieron del paisaje un asunto pictórico: «el género más revolucionario» [Gombrich 2000, p. 108]. Los cuidados efectos lumínicos alejaron definitivamente el paisaje de la topografía. Se creó un paisaje erudito, de tonalidades restringidas y mayor tratamiento atmosférico, heredero de las vistas de Adam Elsheimer (1578-1610) como *La Aurora*, ca. 1606; cielos tormentosos, brumas, ocasos... En el caso de Rembrandt (1606-1669), era típico de muchas de sus obras iluminar —o deslumbrar; mejor dicho— con cierto dramatismo alguna zona de la composición pintada sobre fondo oscuro, como en *Puente de piedra*, (ca. 1639), para dar la sensación del grado de distancia [12]. Este efecto lo traducirá Philips Koninck (ca. 1619-1688) con maestría en *Paisaje fluvial* (1664), quien, asimilando las lecciones sobre la lejanía de Hercules Seghers (ca. 1589-1638),



Fig. 11. Sup. izq.: Adam Elsheimer, *La Aurora* (ca. 1606); óleo sobre cobre (22,5 × 17 cm); Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick. Sup. dcha.: Rembrandt van Rijn, *El puente de piedra* (ca. 1639); óleo sobre tabla (42,5 × 29,5 cm); Rijksmuseum, Ámsterdam. Inf. izq.: Hercules Seghers, *Paisaje con rocas* (1633); óleo (97 × 53 cm); Galería de los Uffizi, Florencia. Inf. dcha.: Philips Koninck, *Paisaje fluvial* (1664); óleo (121 × 95 cm); Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam.

*Paisaje con rocas*, 1633), llevó a la perfección el panorama plano, vasto y extenso (fig. 11).

Los artistas flamencos «sustituyeron el interés por el asunto por la representación como fin en sí misma» [Sutton 1994, p. 52] y superaron el control de la lejanía —como los renacentistas italianos el dominio perspectivo—. Ellos se dieron cuenta de que la luz tenía sus propias cualidades. Pero para generar el relieve no partieron del contraste —como los caravaggistas—, sino que modelaron la profundidad en una actitud vanguardista: representando la apariencia global de una escena correctamente iluminada, y así generaron paisajes que variaban constantemente dependiendo de las distintas condiciones atmosféricas o del momento del día, con especial interés por el tratamiento de los cielos.

Jacob van Ruisdael (1628-1682) en su *Vista de Haarlem con campos de blanqueo* (ca. 1665) ordenó el paisaje en bandas horizontales desigualmente iluminadas; no por ello será un cuadro del anterior sistema de estratificación por planos, ya que «la sucesión de franjas tiene más fuerza que cada una de ellas» [Wölfflin 2002, p. 92]; son claridades exaltadas que desvelan la influencia de Rembrandt y no pueden comprenderse sino integrándose en la totalidad espacial del paisaje.



Fig. 12. Sup. izq.: Jacob van Ruisdael, *Vista de Harlem con campos de blanqueo* (ca. 1665); óleo (62 × 55,5 cm); Royal Picture Gallery Mauritshuis, La Haya. Sup. dcha.: Jacob van Ruysdael, *Castillo de Bentheim* (ca. 1650); óleo (68 × 54 cm); Rijksmuseum, Ámsterdam. Inf.: Meindert Hobbema, *El camino de Middelharnis* (1689); óleo (141 × 103 cm); National Gallery, Londres.

El Barroco acercó el punto de vista, acortando la perspectiva y aumentando las dimensiones de los objetos en los primeros planos. Este súbito acercamiento provocó una intencionada secuencia de profundidad. Ruisdael utilizó también este desmesurado efecto en el *Castillo de Bentheim* (ca. 1650-1682), agrandando las formas pétreas del primer término —lo cercano— para enfatizar, en un salto visual de inmediato contraste, la colina del fondo y su edificación —lo lejano—. Y cuando Meindert Hobbema (1638-1709) en *El camino de Middelharnis* (1689) convirtió el camino en una proyección de álamos verticales hacia el interior del paisaje, adentrándose en el cuadro, se volvió a producir el progreso de la mirada en hondura. El asunto en sí era ya motivo de profundidad (fig. 12).

Como maestro de las condiciones lumínicas y la profundidad, Claude Gellé (1600-1682), llamado Lorrain, tuvo

la idea de pintar en el *Desembarco de Cleopatra en Tarso* (1643) con toda evidencia el sol y los efectos de la sombra brumosa, proyectando su halo luminoso sobre el entorno. La luz se difunde desde el fondo del cuadro y, al expandirse, basta por sí sola para crear la sensación de profundidad, difuminando los contornos y degradando los colores para crear el espacio pictórico. Por lo general, Lorrain disponía la composición en planos sucesivos, donde gradualmente se iban difuminando las formas hasta perderse en la luminosidad ambiental, produciendo una sensación de distancia casi infinita donde se pierde la mirada. Este efecto magistral de la luz natural sobre las aguas fue muy apreciado, por cuanto esa iluminación frontal casi cegadora actúa de elemento focalizador que acerca el fondo al primer plano; culminación de los artificios perceptivos de la lejanía. La representación del paisaje ya «nunca volverá a ser natural, sino sobrenatural» [Roger 2007, p. 13].

El tratamiento de la profundidad de Lorrain sería imitado en el futuro por artistas de la talla de William Turner (1775-1851), como se aprecia en *Castillo de Caernarvon* (1799), quien como última vuelta de tuerca, llegó a disolver los espacios más profundos dejando de ser incluso perceptibles, acentuando con el color su significado emotivo; entrando la representación en un espacio luminoso completamente indefinido y casi infinito; reflejado en su magistral *Valle de Aosta* (1837), que recuerda los trágicos efectos atmosféricos de Leonardo (fig. 13).

Colofón de esta perspectiva atmosférica serían en el futuro las pinturas impresionistas de Claude Monet (1840-1926), quien en sus vistas sobre el parlamento británico desdibuja los contornos del edificio sobre la vaporosidad de la niebla, reflejando un cúmulo de sensaciones perceptivas espaciales a cualquier hora del día, y que manifiestan diferentes grados de lejanía en función de las distintas condiciones lumínicas y ambientales; en algunas el edificio se manifiesta más próximo y definido, mientras que en otras casi parece diluirse y alejarse del espectador imbuido por la densidad de la bruma londinense (serie *Londres, El Parlamento*, 1900-1905).

## Conclusiones

La profundidad es una ilusión, una apariencia armónica que permite observar la escena con una agradable sensación de verosimilitud, a partir de la cual algunas figuras ocultan partes de otras, y se produce un efecto decreciente



Fig. 13. Sup. izq.: Claude Lorrain, *Desembarco de Cleopatra en Tarso* (1643); óleo (147 × 117 cm); Museo del Louvre, París. Sup. dcha.: William Turner, *Castillo de Caernarvon* (1799); acuarela (82,5 × 57 cm); Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut. Inf.: William Turner, *Valle de Aosta: tempestad de nieve* (1837); óleo (122 × 91 cm); Art Institute, Chicago.

de tamaños y texturas —de relaciones— hacia la línea de horizonte. Es, por tanto, un artificio eficaz de percepción [13], ya que facilita captar ciertas invariantes formales de tal manera que, si la perspectiva estuviera mal construida, nos ayudaría a interpretar intuitivamente su disposición espacial; y también de reconocimiento, pues, en cierta forma, conocer es representar; y vemos lo que somos capaces de reconocer.

La conquista de la profundidad para crear un espacio figurativo pleno no fue una tarea fácil; se fundó en la «primacía del hacer» [Montes 1992, p. 58]; es la historia de una «adquisición cultural» [Milani 2015, p. 56]; una lenta asimilación de convencionalismos gráficos —fórmulas, esquemas y técnicas sobre la representación de la lejanía— en la que subyace esa cierta idea de progreso descrita por Gombrich en *Art and Illusion*. Se tendría que superar la simple visión perspectiva y fijar la atención en la observación científica de la mirada en lejanía para llegar al verdadero paisaje. Fueron necesarios múltiples experimentos, horas de observación, consejos, generaciones sucesivas de artistas y una gran tradición, para llegar a descubrir y perfeccionar el realismo de la profundidad, siempre rompiendo los convencionalismos establecidos

hasta ese momento por otros recursos de mayor eficacia, hasta sustituir la visión coplanaria medieval por los planos de diferente gradiente y, posteriormente, por el concepto de centralidad profunda.

Hay que destacar en esta evolución la importancia de los manuales de dibujo y los tratados, como el de Leonardo, difundidos por Europa durante los siglos XVI y XVII. Su éxito deriva de la creencia en que la correcta percepción visual debía ir acompañada de unos principios básicos –tradición–, pues sólo cuando se tienen las fórmulas se pueden mejorar y ajustar los resultados. Este método de aprendizaje por confrontación entre percepción y técnica ha estado en uso durante más de cinco siglos, y aún hoy en día mantiene toda su vigencia para la representación figurativa del paisaje.

En esta carrera tuvo una importancia manifiesta el control de la iluminación, ya que hasta bien entrado el siglo XV, los pintores, al dar color al espacio figurativo, se comportaban como si la luz estuviera por todas partes y no procediera de fuentes determinadas. Hasta que los artistas, poco a poco, se dieron cuenta que si se dominaba la luz se controlaba la profundidad. La iluminación siempre ayudó a contrastar ambientes, marcar emplazamientos y distinguir volúmenes.

La perspectiva aérea de Leonardo sería la mayor conquista visual en esta búsqueda por plasmar la lejanía en la

representación paisajista. La sensación de lejanía o cercanía, siempre bajo las directrices, primero de la perspectiva durante el Renacimiento y, posteriormente, bajo el control de la luz y sus variaciones atmosféricas en el Barroco, proporcionó una información relevante sobre la escena y sus figuras. Dicho artificio ilusionista, por tanto, debe ser plasmado gráficamente con precisión a través de determinados efectos de entonación e iluminación que provocan la interrupción de las diferentes gradaciones tonales, texturales o cromáticas en los elementos del paisaje. En cierta forma, sería como el juego de intentar «encontrar la mancha en la ventana que podría ser tomada por una casa a lo lejos si la miramos desde cierto punto» [Gombrich 1997, p. 255]. En resumen, la búsqueda de la ilusión de profundidad y su correcta codificación en la representación del paisaje fue una lucha por doblegar los esquemas, hábitos o convenciones que todo artista utiliza en su tarea, es decir: someter los «invariantes gráficos» [Montes 1992, p. 39] a otros de percepción e interpretación –“recodificación”– más creíbles y acertados, adquiriendo así un progreso en su representación visual. Como afirmaba Wölfflin: «todo cuadro debe más a otros cuadros que a la observación directa». Así, todos estos avances abrirían el camino futuro de los grandes maestros paisajistas como Pousin, Gainsborough, Constable, Corot, Turner, Friedrich, Bierstadt, Cezanne, Monet y tantos otros [14].

## Notas

[1] Sin embargo, «la percepción desconoce el concepto de lo infinito» [Panofsky 2003, p. 13].

[2] Tan pertinentemente relatado en el artículo de Montes: «Parecer el relieve y salirse de la pared lo que no es» [Montes 2008, pp. 483-512].

[3] Para Leonardo existía otra perspectiva, la llamada “aérea”, en referencia al ambiente de la escena y su influencia sobre la representación del paisaje y la percepción de la lejanía: «pues por la variedad del aire se pueden conocer las diversas distancias de varios objetos» [Da Vinci 1827, V, p.76]. Para diferenciarla de la perspectiva lineal, algunos autores también utilizan el término “perspectiva atmosférica”, haciendo referencia con ello a las distintas gradaciones lumínicas y contrastes tonales del paisaje.

[4] Leonardo disertó sobre ello en el *Codex Urbinas*, terminando por dar poca importancia a la sombra proyectada.

[5] El tratado de Leonardo es un compendio de escritos registrados en sus cuadernos bajo el título general: “Sobre la pintura”. Los manuscritos se comenzaron en Milán mientras da Vinci estaba al servicio de Ludovico Sforza –entre 1482 y 1499–, y se trabajaron sustancialmente durante los

últimos 25 años de la vida del artista. La primera edición se publicó en Francia en 1632. Fue impreso en forma abreviada en francés e italiano como *Trattato della pittura* por Raffaello du Fresne, en 1651. Después de que la versión de Melzi fuera redescubierta en la Biblioteca del Vaticano, el tratado se publicó ya en su forma moderna en 1817.

[6] Aunque Leonardo no menciona directamente a Cennini, es probable que las técnicas descritas en el tratado fueran conocidas por los talleres y escuelas de arte de su época, influyendo indirectamente en su formación.

[7] La distancia en relación a la perspectiva, la cual para Leonardo «tiene tres partes principales: la primera trata de la disminución que hace el tamaño de los objetos a diversas distancias; la segunda trata de la disminución de sus colores, y la tercera del oscurecimiento y confusión de contornos que sobreviene a las figuras vistas desde varias distancias» [Da Vinci 1827, V, p. 158].

[8] Leonardo decía que «los objetos concluidos y definidos deben estar cerca, y los confusos y deshechos muy lejanos» [Da Vinci 1827, V, p.34]. Ching verifica este postulado afirmando que la sensación de profundidad exige «un contraste bien marcado entre límites y contornos,

escrupulosamente definido en los primeros planos, para pasar a formas más nebulosas en los últimos términos, disipando sus bordes o perfiles, con un trazo continuo débil, discontinuo o a puntos» [Ching 1982, p. 73].

[9] Esa reducción del objeto distante sería para Ruskin como una «abstracción en sombra» [Ruskin 2012, p. 109].

[10] Según Wölfflin, Patinir es el primero en la pintura septentrional que, «con claridad y serenidad desconocidas hasta entonces, hace que se extienda el paisaje hacia el fondo» [Wölfflin 2002, p. 100].

[11] Ya Leonardo en su tratado sobre la pintura relaciona la lejanía de los últimos planos en el paisaje con el color azul por una especie de

traslación del ambiente –aire– que lo rodea: «el que esté más remoto debe ir algo azulado; y el que haya de verse más allá se hará con más azul» [Da Vinci 1827, V, p. 76].

[12] Al igual que sucede en sus interiores, como *La cena de Emaús* (1628) o en *Monje leyendo* (1661). Para Rembrandt la lejanía es envolvente, no un relieve tallado sobre la oscuridad, como lo sería para Caravaggio.

[13] En relación a percibir algo, lo que nuestra mente intenta descubrir es «qué es ese objeto y dónde está» [Montes 1992, p. 41].

[14] Todas las imágenes utilizadas en este artículo han sido extraídas de *Wikimedia Commons* y son de libre acceso.

## Autores

Fernando Linares, Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, Universidad de Valladolid, flinares@uva.es

Isaac Mendoza, Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, Universidad de Valladolid, isaac.mendoza@uva.es

## Referencias bibliográficas

Alberti, L.B. (1827). *De pictura*, Madrid: Imprenta Real [Primera ed. *De pictura*. ca. 1435].

Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: H. Blume [Primera ed. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press 1983].

Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.

Cabezas, L. (2001). El manual contemporáneo. En J.J. Gómez Molina, J. Bordes Caballero, L. Cabezas Gelabert (Eds.). *El manual de dibujo*. Madrid: Cátedra, pp.139-502.

Cennini, C. (1988). *El libro del Arte*. Madrid: Akal [Primera ed. *Il libro dell'arte*. ca. 1390,].

Ching, F. (1982). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gili.

Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral [Primera ed. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press 1949].

Da Vinci L. (1827). *Tratado de la pintura*. Madrid: Imprenta Real [escrito ca. 1482-1519; primera ed. *Trattato della pittura*. 1632].

Gentil, J.M. (2011). *Sobre la supuesta perspectiva antigua (y algunas consecuencias modernas)*. Sevilla: EUS.

Gibson, J.J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito [Primera ed. *The Perception of the Visual World*. Houghton Mifflin 1950].

Goethe, J.W. (1989). *La teoría dei colori*. Milano: Il Saggiatore [Primera ed. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta 1810].

Gombrich, E.H. (1997). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate [Primera ed. 1959, *Art and*

*Illusión. A study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books].

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

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

Mariani, M. (2021). *La luz en el arte. Percepción y aplicación de la luz en la historia del arte*. Barcelona: Hoaki.

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

Montes, C. (1992). *Representación y Análisis Formal*. Valladolid: EdUVA.

Montes C. (2008). Parecer en relieve y salirse de la pared lo que no es. En *EGA*. No 13, pp. 483-512.

Ortega y Gasset, J. (2010) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Planeta [Primera ed. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 1925].

Panofsky, E. (1998). *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra [Primera ed. *Los primitivos flamencos*. 1992].

Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets [Primera ed. *Die Perspektive als "Symbolische Form"*. Leipzig-Berlin 1927].

Panofsky, E. (1998). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra [Primera ed. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. B.G.Teubner 1924].

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



Ruskin, J. (2012). *Técnicas de Dibujo*. Barcelona: Laertes [Primera ed. *The elements of drawing*. London: Smith, Elder, and Co 1857].

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

Vasari, G. (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y*

*escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra [Primera ed. *Le Vite de 'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a 'tempi nostri*. Torrentino 1550].

Wölfflin, H. (2002). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe [Primera ed. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1915].