

Apuntes sobre la representación del paisaje patrimonial

Mercedes Linares Gómez del Pulgar

«El ojo, que es la ventana del alma, es el órgano principal por el que el entendimiento puede tener la más completa y magnífica visión de las infinitas obras de la naturaleza».
[Leonardo da Vinci 1975, p.11]

Se ha abierto ante nosotros en las últimas tres décadas un amplio panorama de publicaciones, teorías y definiciones sobre el paisaje y su representación. En este breve texto solo intentaré ofrecer, de la mano de unos pocos destacados autores, algunos apuntes sobre las razones culturales de una necesidad histórica que cristaliza en el siglo XVII con la conciencia del paisaje y el inicio de la ciencia moderna, y que, cuatro siglos después, ha desembocado en una inquietud de escala universal: una nueva conciencia

sobre la pérdida de calidad de los paisajes del patrimonio cultural. Parece muy lejano el optimismo de esa «magnífica visión de las infinitas obras de la naturaleza» que anotaba Leonardo da Vinci en sus cuadernos.

El paisaje y la cámara

El pensador inglés Owen Bartfield (1898-1997) ha sugerido que el arpa eólica y la cámara oscura son los mejores símbolos de la relación del ser humano con la naturaleza exterior; de la mente consciente de su estar en el mundo. En *The harp and the camera* [1] analiza su historia

Artículo por invitación, no sujeto a revisión anónima, publicado bajo la responsabilidad de la dirección.

conceptual y su relación con la evolución de la conciencia humana introduciendo interesantes reflexiones sobre la imagen que resultan muy pertinentes para nuestro tema. La cámara oscura seguramente tuvo un origen medieval, sin descartar que fuera conocida en el mundo clásico: en una habitación oscura, la luz que penetra por una pequeña abertura proyecta una imagen invertida del mundo exterior sobre la pared del fondo de la estancia. De ese modo, la complejidad del mundo tridimensional queda reducida, de forma instantánea, a la simplicidad de las dos dimensiones. Se atribuye al jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680, músico, botánico, egiptólogo e inventor) la reelaboración de ese principio físico de la luz en el interior de una caja en la que una abertura minúscula se cierra con un pequeño cristal, que hoy denominamos lente, con un espejo a 45° que proyecta la imagen en la abertura superior de la caja. Este y otros inventos no menos deslumbrantes, como la linterna mágica, quedaron recogidos en su tratado de óptica titulado *Ars magna lucis et umbrae*, publicada hacia 1645. Si la cámara es el origen de la fotografía, la linterna mágica es una evolución de la cámara y, en cierto modo, una precursora del cine. La cámara oscura es el emblema de un cambio radical de la forma de entender el ser humano su relación con el mundo. Y más que un emblema, es un símbolo del hombre postrenacentista. «Enseguida empezó a utilizarse con fines prácticos, en concreto para la realización de croquis o bocetos a tamaño reducido de objetos más grandes o de asociaciones de objetos, especialmente para hacer bocetos de paisajes. Allí, en la pantalla, se tenía el complejo mundo tridimensional, en el que andamos y nos movemos, convenientemente reducido a una pequeña imagen bidimensional que el lápiz solo tenía que calcar. En otras palabras, ese dispositivo práctico producía, casi espontáneamente, un resultado que muchos grandes pintores se habían esforzado por aprender a producir con enorme trabajo a lo largo de muchos años, y en el que apenas empezaban a tener éxito» [Barfield 2019, p. 36] (fig. 1). Barfield se refiere al extraordinario descubrimiento gradual del secreto de la perspectiva, que considera tardío teniendo en cuenta los avances en geometría y óptica del arte griego clásico. La cámara permitía así, mediante la copia, superar la teoría clásica del arte como imitación de la naturaleza. «El siguiente paso de la secuencia de la cámara eliminaría incluso el lápiz y la mano firme. Pues la cámara oscura condujo a la invención del daguerrotipo y, así, a la de la fotografía» [Barfield 2019, p. 38]. Por tanto, creo que es muy posible que este invento esté en el origen y en el extraordinario

desarrollo del arte del paisaje en Europa que, como han señalado varios autores, permitió la aparición de la propia palabra "paisaje" a principios del siglo XVII, tanto en las lenguas romances como en las lenguas germánicas [Clark 1949; Berque 1997; Baridon 2006; Maderuelo 2020]. «Qué es exactamente lo que está ahí cuando nuestros ojos están abiertos pero ya no está ahí cuando están cerrados? Con las denominaciones de las diferentes tentativas de responder a esta pregunta se podrán llenar un par de líneas de un diccionario [...]. *Formas, fantasmas, ídolos, simulacros, efigies, películas*, son algunos de esos nombres [...]. Pero todos tienen un significado parecido, al menos en parte, al de la palabra "imagen"» [Barfield 2019, p. 41] (fig. 2).

La imagen del paisaje y el arte

Podemos aceptar, por tanto, la tesis de que es la pintura de paisaje la que altera definitivamente la forma de ver el mundo en la cultura occidental. Uno de sus grandes teóricos es Régis Debray quien defiende en su libro de 1992, *Vida y muerte de la imagen*, el vínculo indisoluble que une el arte al paisaje, «un vínculo que, más allá de una referencia conceptual automática, tiende a revelar tal dependencia necesaria, mutua y vital hasta el punto de poder hipotetizar la probable desaparición de uno ante la desaparición del otro» [Neri 2021, p. 24]. Pues la estimulante propuesta de Debray es que «naturaleza y arte son categorías abstractas que en realidad no existen independientemente una de otra. Cierta arte ha generado nuestra naturaleza. Y una cierta naturaleza generó nuestro arte» [Debray 1992, p. 162]. La lógica que subyace parece evidente: «Siempre ha habido montañas, bosques y cursos de agua alrededor de sitios habitados [...]. Pero la naturaleza no crea el culto a la belleza natural ni la presencia de imágenes talladas la sensibilidad estética. El espectáculo de una cosa no se da con su existencia. La prueba: Occidente tardó dos milenios en establecer, enmarcar, evidenciar y resaltar este ultraje contra Dios, esta subversión egocéntrica, este artificio de interpretación que es el paisaje [...]. La reproducción precedió al original, el 'in visu' formó el 'in situ'. Los pintores despertaron los sitios, y los paisajes de nuestros campos surgieron de los cuadros del mismo nombre. La mirada sobre la naturaleza es un hecho de cultura, una cultura que fue visual antes que literaria [...]. Los historiadores de las mentalidades nos han enseñado que la Montaña y el Mar son instituciones culturales. El mediólogo toma nota de



Fig. 1. Katsushika Hokusai (1760-1849). *Fuji a partir de Gotenyama, en Shinagawa, Tokaido*, de la serie de treinta y seis vistas del Monte Fuji (*Fugaku Sanjurokkei*), Japón, 1830-1832 [Neglia et al., 2023]. Las treinta y seis vistas del Monte Fuji es la más famosa serie de estampas ukiyo-e, y primera dedicada íntegramente al paisaje. Estos grabados fueron las primeras vistas que posteriormente ayudaron a definir el paisaje —urbano y natural— como género independiente en la primera mitad del siglo XIX.

que “naturaleza” y “arte” son categorías abstractas que en realidad no existen independientemente una de otra. Un arte ha engendrado nuestra naturaleza. Y una naturaleza ha engendrado nuestro arte. De ahí la pregunta de hoy: cuando esta naturaleza se transforma, ¿qué queda del arte? Cuando este arte desaparece, ¿qué queda de la naturaleza?» [Debray 1992, pp. 161-162] (fig. 3).

Cuando ríos y montañas, colinas y lagos, árboles y animales, marinas y nubes se muestran “enmarcados” permiten

a la mirada seleccionar y mostrar las sutiles relaciones culturales y simbólicas que mantienen entre sí. Un género pictórico triunfante, resultado de una sensibilidad largamente cultivada desde precursores como Joachim Patinir y Giotto, domina la creación artística en la segunda mitad del siglo XVII y se extiende a artistas como Nicolas Poussin y Caspar David Friedrich, William Turner, Claude Monet o Paul Cézanne, por citar solo a algunos de sus más conspicuos representantes, hasta la irrupción

Fig. 2. Boris Ignatovich, Eremitage, 1929. Gelatinobromuro de plata 36,7 × 45 cm, colección Ludwig [<http://www.nailyaalexandergallery.com/russian-photography/boris-ignatovich>]. El fotógrafo Boris Ignatovich (1899-1976), gran innovador en la fotografía y el fotoperiodismo. Aleksandr Lavrentiev, historiador y director del Archivo Rodchenko-Stepanova, ha dicho sobre Boris Ignatovich que: «La riqueza tonal de los positivos de Ignatovich son de cualidades pictóricas. Convirtió sus fotografías en arte porque entendió lo esencial: no imitaba a la pintura».



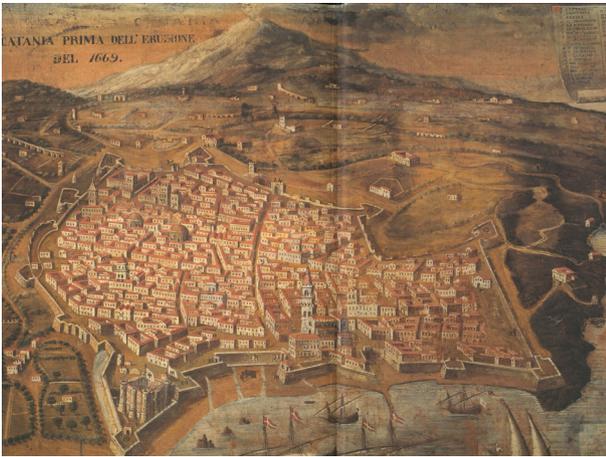


Fig. 3. Catania. La ciudad reconstruida con sus nuevas calles después de la erupción de 1669. Una fase importante del estudio del paisaje es descubrir aquellas narrativas ocultas a través de la investigación profunda del palimpsesto del territorio a través del estudio de la cartografía, los mapas y planos históricos. La cartografía histórica constituye una de las fuentes primarias que permiten fundamentar el análisis de los procesos de territorialización. Este análisis nos permite detectar e identificar aquellos elementos territoriales con valor patrimonial y natural que han caracterizado el paisaje cultural en distintos periodos históricos.

de las vanguardias del siglo XX y, con ella, la decadencia del arte del paisaje.

Para Régis Debray «el arte y el paisaje son actitudes de conciencia». Durante más de tres siglos, la existencia del paisaje en la mirada y, con ella, en la conciencia individual y colectiva, ha impulsado formas de representación cuyos modos de funcionamiento fueron claramente interpretados por Kenneth Clark en su precursora obra *Landscape into art* [Clark 1949]. Aunque estas formas de representación del mundo no eran ajenas a los avances de las técnicas asociadas a la ciencia moderna, como ha demostrado Barfield con la cámara y como, cada día, nos recuerdan las tecnologías de la información y la comunicación que han colonizado nuestra vida cotidiana. Así, el paisaje se apoya en las tecnologías tanto como en las miradas pacientes y sensibles de los seres humanos. Como ha señalado Rainer Maria Rilke: «Se entiende que estos últimos sean los artistas: poetas o pintores, arquitectos o compositores, solitarios en el fondo que, al volverse a la naturaleza, prefieren lo eterno a lo pasajero, lo profundamente regular a lo efímeramente fundado; hombres

que, al no poder convencer a la naturaleza de participar en sus vidas, reconocen su tarea en el deber de comprenderla, para poder encontrar su propio lugar en algún lugar de su grandioso orden. Y gracias a estos individuos solitarios, toda la humanidad se acerca a la naturaleza. ¿No es cierto que el valor más grande y quizás más singular del arte reside en ser el medio en el que se encuentran el hombre y el paisaje, el mundo y la forma?» [Rilke 2010, p. 19]. Pensamientos que resultan tan verdaderos como lejanos pues tenemos la sensación de que el paisaje ha quedado confinado en los límites de una disciplina, el paisajismo, «que lo ha aislado progresivamente, a menudo en un simulacro inexpressivo y digitalizado, relegado a un lugar de ejercicios ornamentales y sentimientos agotados que seleccionan de la naturaleza la quintaesencia de lo placentero y lo fugaz, dejando todo lo demás a los informes meteorológicos y a las noticias de desastres ambientales» [Neri 2021] (fig. 4).

Y añade Debray: «no es que el deseo por el arte y el paisaje haya capitulado. Al contrario, es más fuerte que nunca, si se tiene en cuenta la nostalgia. Y ese es precisamente el punto delicado: ahora se necesita una voluntad meticulosa para revivir los contornos, restaurar el prestigio, porque han dejado atrás la prosa de la vida cotidiana y el carácter instintivo de las miradas. Se han convertido en asuntos de planificación, celebración, dirección, inspección y regulación. De paisajistas y animadores. Ordenación del territorio; dirección de parques naturales; delegaciones de las artes plásticas; protección de sitios; ministerios de Medio Ambiente y Cultura. El paisaje y el arte antes se experimentaban, ahora se construyen. Como si se les estuviera gestionando una diligente supervivencia. Fin del disfrute, vuelta a las soluciones técnicas. Asignado a las reservas regulatorias y a los espacios verdes, descartado de nuestros centros de vida cotidiana, fotografiado, teorizado y cuadrículado, el paisaje posmoderno se hace eco burlesco de la cultura patrimonial» [Debray 1992, p. 170].

El malestar del paisaje

El ser humano no es un “espectador perezoso” de la naturaleza sino un elemento estructural del mundo que contempla, como dijo Samuel Taylor Coleridge, una parte de la propia naturaleza. Hasta el punto de que tenemos que aceptar que la naturaleza, y con ella el paisaje, es la imagen reflejada de nuestro yo consciente e inconsciente.

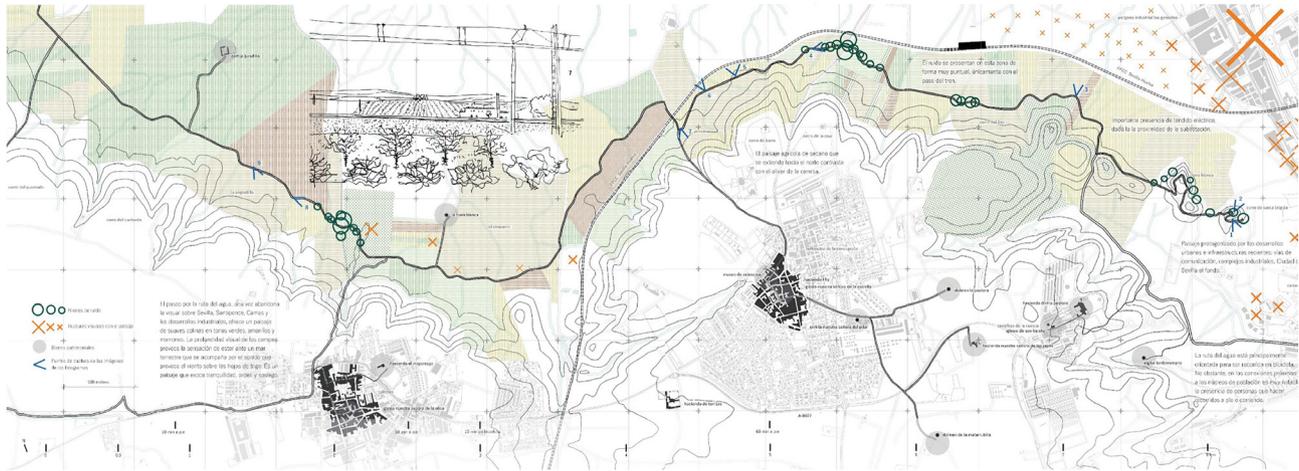


Fig. 4. Marina López, interpretación gráfica de información tomada en el territorio, sobre síntesis paisajísticas en torno al término de Valencina de la Concepción y de la Ruta del Agua [López Sánchez, Linares Gómez del Pulgar, Tejedor Cabrera 2022]. El paisaje se analiza a través de una toma de datos que va registrando las percepciones visuales y sonoras experimentadas durante el paseo. Se utiliza para ello un sistema de códigos gráficos que se van dibujando sobre un mapa impreso sobre papel, al cual le acompañan además anotaciones escritas, grabaciones de sonido, tomas de fotografías y bocetos, como vemos en la imagen.

Esa “imagen reflejada” forma parte de la naturaleza. Y también podemos decir, a falta de una argumentación más detenida en estas breves páginas, que mientras mayor sea el grado de consciencia de la persona, que ahora sí podemos calificar de artista, mayor es la condición patrimonial del paisaje. A esto debemos añadir, como ya ha señalado Franco Zagari hace unos años en las páginas de esta revista [Zagari 2019, p. 13], el proyecto siempre debe estar presente en todo tipo de paisajes y, podemos añadir que, con mayor razón, si se trata de los paisajes que más amamos, los paisajes patrimoniales. En la actualidad, el concepto de paisaje ha complementado la visión de la década de los 60 al expresar la necesidad de incluir, además de los mapas y planos geográficos y ecológicos que recogen datos tangibles y materiales, la representación de aquellas capas intangibles que hacen referencia a la identidad de una comunidad, a su condición sociocultural. La idea contemporánea de paisaje fomenta una visión holística del patrimonio que, disperso en nuestros territorios, demanda una interpretación que nos permita definir las interrelaciones entre sus componentes y el medio. De ahí que la representación gráfica y cartográfica, una suerte de crónica de la memoria, nos

facilitará desarrollar las relaciones entre elementos, recorridos, eventos y dinámicas de actividades que superan la comprensión del territorio como soporte físico, pues pasamos a entenderlo también como una red social y cultural de producción, colaboración y comunicación de la vida del ser humano que lo habita. La representación y el análisis de los datos del territorio ligados a la experiencia cultural de nuestro patrimonio tangible e intangible constituye uno de los retos actuales para reconstituir el paisaje. Del mismo modo, para el proyecto de paisaje supone un reto la exigencia de hacer competitivo el territorio a través del potencial de su patrimonio cultural con modelos renovados basados en valores endógenos de los lugares que lo conforman [Linares Gómez del Pulgar et al. 2024]. En el contexto mundial actual, las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) se han convertido en los protagonistas de la totalidad de los procesos digitales que llevamos a cabo diariamente a todos los niveles y escalas. La revolución tecnológica, el acceso a grandes volúmenes de datos y la experiencia conceptual predecesora configuran un espacio de investigación y creatividad gráfica en el que el objetivo de la representación no está en la



Fig. 5. CRV Colonia Clunia Sulpicia, Peñalba de Castro, Burgos. Maqueta del concurso Diputación de Burgos, 2017. Antonio Tejedor & Mercedes Linares. En construcción [Álvarez Álvarez, de la Iglesia Santamaría 2017]. El modelo interpreta la idea de integrar el nuevo edificio en el paisaje del Alto de Castro, en el que se asienta la ciudad romana de Clunia. El territorio vegetal existente se expande sobre la cubierta del Centro de Recepción de Visitantes, cobijando en su interior el nuevo equipamiento público, sin discontinuidad del manto vegetal de la ladera.

visualización o validación de una situación formal y estable, sino en la posibilidad de mostrar otras dimensiones en el territorio no siempre indagadas por las cartografías habituales, como son lo no estable, lo móvil o eventual, lo simultáneo o lo multidimensional [Vicente-Gilabert et al. 2023]. El dibujo destinado a proyectar y comunicar la idea creadora concreta se complementa con el uso de los Sistemas de Información Geográfica (SIG), los grafos y las cartografías experienciales y perceptivas, pues nos permiten analizar todas las relaciones posibles entre los bienes y el entorno, todos los vínculos entre el ser humano que habita el territorio y el patrimonio tangible e intangible que, juntos, constituyen el paisaje cultural. La representación gráfica es el lenguaje emergente y holístico, artístico y científico, creativo y técnico, y necesario para fomentar la participación ciudadana, para favorecer el diálogo entre comunidades y contribuir así a una comprensión más rica del patrimonio, asegurando con el proyecto el sentido de identidad cultural y de valorización del territorio (fig. 5).

Termino volviendo de nuevo a Debray, para plantear una cuestión sustancial que él sugiere referida a la pintura y que podemos extender a todo tipo de representación: «Hoy en día hay malestar en la naturaleza y en la representación. El futuro del bosque preocupa, también el de las pinturas. Cabe preguntarse: ¿puede el paisaje sobrevivir al fracaso de la pintura, o puede la pintura sobrevivir a la destrucción de los paisajes?» [Debray 1992, p.170]. La pregunta puede resultar equívoca. El arte del paisaje se basa en la observación directa del espectador sensible sobre el mundo, incluidos los paisajes de la destrucción (como demuestran las obras de los fotógrafos Eduard Burtynsky o Emmet Gowin) mientras que la representación del paisaje patrimonial está dirigida a la acción del artista que interviene físicamente para detener su deterioro o para insuflarle una nueva vida social y un valor cultural renovado. Debray no parece tener en cuenta esta diferencia sustancial entre el paisaje considerado como objeto de representación artística y el paisaje como objeto del proyecto de intervención. El primero

sufre una crisis como género pictórico; el segundo está en peligro en sí mismo, independientemente de cuáles sean sus mecanismos de representación.

No se puede excluir que en esa presencia fantasmal y debilitada de la naturaleza en la representación actual del paisaje se encuentre el germen de una nueva corriente que pueda impregnar el conocimiento y la acción sobre el patrimonio y el paisaje a través de herramientas tecnológicas cada vez más sofisticadas, como los algoritmos de interpretación de los datos satelitales de la superficie terrestre, y el uso de SIG, CAD, BIM, grafos o cartografías experienciales y perceptivas, tambaleantes ante la irrupción de la Inteligencia artificial. Aunque innovador a nivel operativo y lleno de atractivas

sugerencias teóricas, tememos que el tercer paisaje no sea de mucha ayuda para recomponer los fragmentos de una concepción de la naturaleza hecha añicos por la cultura contemporánea sobre la que ahora es incluso difícil percibir su alcance y sus consecuencias.

Deambular con cautela y sensibilidad entre estas dos polaridades cruciales para la práctica de la ciencia del paisaje – representación y paisaje – en busca de certezas al menos parciales, podría ser una perspectiva compartida entre los artistas, arquitectos incluidos, que se alimentan del paisaje y la naturaleza en su actividad creativa, despojándose de esa contradictoria ilusión de que una disciplina por sí sola es capaz de construir el paisaje futuro.

Notas

[1] El texto recoge la conferencia pronunciada en el Wheaton College, Illinois, el 30 de abril de 1969, publicada originalmente en *Rediscovery of meaning*, Middletown, CT: Wesleyan University Press,

1997, y en español con el título *El arpa y la cámara* [Barfield 2019]. Aquí dejaremos a un lado el papel del arpa remitiendo al lector curioso al texto original.

Autor

Mercedes Linares Gómez del Pulgar, Universidad de Sevilla, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, mercedeslgdp@us.es

Reference List

Álvarez Álvarez, D., de la Iglesia Santamaría, M.Á. (Ed.). (2017). *Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*. Valladolid: Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, Universidad de Valladolid.

Barfield, O. (2019). *El arpa y la cámara*. Barcelona: Atalanta.

Baridon, M. (2006). *Naissance e renaissance du paysage*. Arles: Actes Sud.

Berque, A. (1997). En el origen del paisaje. In *Revista de Occidente*, n. 189, pp. 7-21.

Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral (orig. ed. *Landscape into art*. London: John Murray, 1949).

Da Vinci, L. (1975) *Cuadernos de notas*. Madrid: La Fontana Mayor.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image*, Paris: Éditions Gallimard (In Spanish ed. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós comunicación, 1994).

Vicente Gilabert, C., López Sánchez, M., Linares Gómez del Pulgar, M. (2023). Una aproximación contemporánea a la representación gráfica de la experiencia urbana. En *VLC arquitectura*, vol. 10, n.2. 275-298. DOI: <https://doi.org/10.4995/vlc.2023.19770>.

Linares Gómez del Pulgar, M., López Sánchez, M., Vicente Gilabert, C., Antonio García, M. Á., Sánchez Salazar, F., Tejedor Cabrera, A. (2024). A territorial strategy for the activation of tourism in low population density heritage landscapes. In *Land*, 13(5) (574). DOI: <https://doi.org/10.3390/land13050574>.

López Sánchez, M., Linares Gómez del Pulgar, M., Tejedor Cabrera, A. (2022). Definición de un método cartográfico para intervenir en paisajes patrimoniales periurbanos. In *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 27(44), pp. 136-147. DOI: [10.4995/ega.2022.15354](https://doi.org/10.4995/ega.2022.15354).

Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada.

Neglia, F., Sigur, H., Rodrigues, J., Xavier, R. (coords.). (2023). *Mundo flutuante: estampas japonesas «ukiyo-e»*. Catálogo de Exposición, Lisboa, 23 junio - 30 octubre 2023. Lisboa: Museo Calouste Gulbenkian.

Neri, G. (2021). Contro il paesaggismo. In *Cassa Lezza*, n. 6, pp. 24-25.

Rilke, R.M. (2010). *Worpswede*. Gijón: Ediciones Trea.

Zagari, F. (2019). On Drawing and Landscape. In *Diséño*, n. 5. DOI: <https://doi.org/10.26375/diseño.5.2019.02>.