

De la invención del paisaje a la “moral del paisaje” como género pictórico

From the invention of landscape to the “moral of landscape” as a pictorial genre

Carmen Blanco

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: ¿Cuándo se inventa el paisaje? ¿Cuál es su vocabulario? ¿Qué papel han tenido los artistas a lo largo de los siglos en la codificación del concepto de paisaje? A estas y otras preguntas trataremos de responder en las líneas siguientes. Aunque la complejidad del tema nos obligaría a realizar un recorrido exhaustivo por la mayor parte de los temas que aborda la historia del arte, hemos seleccionado solamente algunos ejemplos a pesar de ser conscientes de numerosas lagunas. Nuestro trabajo iniciado a partir de la invención del paisaje en el gótico internacional concluye en el siglo XIX cuando la noción de paisaje se define como una experiencia moral y todavía no ha nacido el paisaje impresionista.

Palabras clave: pintura de paisaje, simbolismo, elementos del paisaje, geografía e historia del arte.

Resumo: Quando se inventa a paisagem? Qual é o seu vocabulário? Qual o papel dos artistas ao longo dos séculos na codificação do conceito de paisagem? Esta e outras perguntas são respondidas nas linhas que se seguem. Ainda que a complexidade do tema nos obrigasse a realizar um resgate exhaustivo por grande parte dos temas que abordam a história da arte, selecionamos somente alguns exemplos apesar de ser consciente de numerosas lacunas. Nosso trabalho inicia com o estilo gótico internacional até o século XIX quando a noção de paisagem foi definida como uma experiência moral e a idéia impressionista de paisagem ainda não havia sido criada.

Palavras-chave: pintura de paisagem, simbolismo, elementos da paisagem, geografia, história da arte.

Abstract: When landscape has been invented? What is its vocabulary? What the contribution of artists in general for developing signs in codification processes of the landscape concept? We will try to respond to these and other questions throughout this contribution. Though we have to venture into a great number of subjects of arts' history due to the complexity of such a focus, we have opted to select only some examples being conscious that we have reduced considerably other perspectives. Our investigation starts with the international gothic style and goes up to the 19th century when the notion of landscape was defined as a moral experience and the impressionist idea of landscape was still to come.

Key words: landscape painting, symbolism, landscape elements, geography, arts' history.

DE LA INVENCION DEL PAISAJE A LA “MORAL DEL PAISAJE” COMO GÉNERO PICTÓRICO.

La naturaleza siempre ha existido, el “paisaje no”. Una de las cosas que distingue el paisaje, como género, de los paisajes de Friedrich es que éstos se “divinizan”. Son paisajes que suelen estar despoblados. -¿Cree que la razón es que deben eliminarse de él todos los elementos superfluos para que el Dios típicamente protestante “encaje sin intermediarios, sin iglesias (salvo en ruinas), sin iconografía religiosa, quedando un Dios que es básicamente el simbolizado por la Naturaleza?

-Sí, desde luego. La verdad es que cuanto menos gente hay en un cuadro más misteriosa resulta la relación entre la figura y el paisaje y, desde luego lo ideal es una figura sola.¹

Esta afirmación tan contundente: “La naturaleza siempre ha existido, el “paisaje no” ha servido de motivación para entrevistar a Robert Rosenblum sobre el paisaje. También a nosotros para reflexionar sobre cuestiones como ¿Cuándo se inventa el paisaje? ¿Cuál es su vocabulario? ¿Qué papel han tenido los artistas a lo largo de los siglos en la codificación del concepto de paisaje? A estas y otras preguntas trataremos de responder en las líneas siguientes. Aunque la complejidad del tema nos obligaría a realizar un recorrido exhaustivo por la mayor parte de los temas que aborda la historia del arte, hemos seleccionado solamente algunos ejemplos a pesar de ser conscientes de numerosas lagunas. Nuestro trabajo iniciado a partir de la invención del paisaje en el gótico internacional concluye en el siglo XIX cuando la noción de paisaje se define como una experiencia moral y todavía no ha nacido el paisaje impresionista.

LA INVENCION DEL PAISAJE

El Placer de la Mirada: EL Paisaje Pictórico nos Educa en la Contemplación del Paisaje

¹ Entrevista a Robert Rosenblum realizada por la Fundación March poco antes de su fallecimiento en diciembre de 2006. Véase el Catálogo La Abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Fundación Juan March, Madrid 2007, pág. 244.

Todo paisaje supone la elección de un punto de vista. Desde un punto de vista bajo. Desde arriba a “vista de pájaro”, de frente. Se relaciona con la cámara fotográfica y también con la proyección de mapas. Pero el simple hecho de mencionar la palabra “paisaje” se asocia inconscientemente con la palabra placer. Con ello no sólo nos referimos a quien disfruta con esa contemplación sino también al creador de paisajes.

Kenneth Clark en 1949 publicó un excelente trabajo sobre El arte del paisaje en donde se abordaban los principios del simbolismo medieval que proyectaban su huella en paisajes posteriores. Sugiere cuatro modos de ver el paisaje como medio de expresión pictórica y, posteriormente los relaciona con la pintura decimonónica que fue la principal creación artística del siglo XIX. Estos modos de ver se pueden sintetizar en “el paisaje de símbolos”, “el paisaje de hechos”, “el paisaje de fantasía” y “el paisaje ideal”. Con respecto al siglo XIX añade “La visión natural”, “las luces del norte” y, por último “el retorno al orden” (KLARK, 1971). Este libro ha sido uno de los estudios sobre el paisaje que más han impactado e importado.

En otro libro sobre Leonardo, Clark, recoge los temas que más pueden agradar a un pintor. También los temas de su preferencia como por ejemplo la lucha entre el viento y el agua y cita el “Piacere del Pittore”, capítulo 65 del “Trattato” de Leonardo para afirmar que:

El pintor puede escoger como tema animales de todas clases, plantas, frutas, paisajes, llanuras onduladas, montañas que se desmoronan, lugares terribles y aterradores que infundan pavor a quien los contemple: puede también elegir lugares agradables, dulces y encantadores, con praderas cubiertas de flores multicolores, inclinadas, rizadas por la brisa suave, que se vuelve para mirarlas como si estuviese flotando; puede decidirse por ríos, que bajan desde las montañas altas con fuerza de verdaderas cataratas, arrastrando en su caída árboles arrancados de raíz, mezclados con rocas, raíces, tierra y espuma, destrozando cuanto se opone a su paso; puede también optar por el mar tormentoso, luchando y levantándose contra los vientos que se

le oponen, alzándose en soberbias olas, que caen deshechas cuando el viento las golpea en sus mismas raíces... (KLARK, 1986 p. 67).

Así pues, la idea mental que tenemos sobre el paisaje inevitablemente se asocia a la idea del placer y del gusto estético. Poco importa que el paisaje sea desolado o árido porque también encontraremos en él el placer de la mirada. Los buenos artistas nos hacen ver la belleza en los espacios degradados, en la ruina, o en el tiempo ya pasado, en los desconchones, en el fuego destructor o en el paisaje después de la batalla. Como también ha señalado Gombrich la pintura, los jardines y, sobre todo, el arte de los siglos XIX y XX han contribuido, en buena medida, a la creación del paisaje y a la percepción del mismo a partir de la educación de la mirada.

No obstante, debemos precisar que el concepto de paisaje tiene que ver con el punto de vista elegido y con la acotación del espacio seleccionado. Tiene que ver con la elección del punto de vista y con su recepción. Por eso, es importante hablar de la invención del paisaje pictórico en el terreno de las artes y reivindicar su dimensión estética. La acotación espacial, por parte de quien mira, y la larga tradición en la pintura de paisajes nos permite considerar la importancia de la formación de la mirada en la contemplación siglo tras siglo de obras verdaderamente emblemáticas.

Alfabeto y Vocabulario del Paisaje

Celia Fisher ha estudiado el papel que, en la Edad Media, representa la escena pictórica de Adán y Eva con el episodio de la tentación de la serpiente que exige la representación del árbol. Junto a él las hojas que sirven para tapar la desnudez después del pecado. Las flores forman parte también del diseño de los alfabetos medievales. Las letras iniciales constituyen también un alfabeto floral y el diseño de flores es fundamental para la invención representativa del tema del

jardín y el hortus conclusus cuya iconografía se codifica y se reconoce en los atributos marianos tan repetidos en temas como el de la Inmaculada Concepción, ya en el barroco (FISHER, 2006).

Si el árbol del paraíso forma parte del vocabulario esencial para narrar la escena de Adán y Eva, los árboles, en su conjunto, forman parte del vocabulario del paisaje. Es curioso constatar que, en un sentido amplio, el vocabulario del paisaje aparece libremente expresado en los dibujos infantiles a partir de los tres años. Los niños pintan paisajes de memoria pues, como dice Klark, su visión está congelada en su cerebro.

Marín Viadel ha estudiado los elementos más habituales del vocabulario de los dibujos espontáneos infantiles en una muestra de escolares españoles que va de tres a nueve años. Aquí podemos comprobar que con gran frecuencia los niños representan un paisaje humanizado que incluye figuras y casas, paisaje soleado o lluvioso que, en ocasiones, está nevado. Pero hay también elementos muy redundantes que espacialmente se localizan tanto en el ámbito celeste (el sol, las estrellas, las nubes, los pájaros) como en el ámbito terrestre (los árboles, las montañas, el río, la nieve, el césped y las flores). Es curioso que, en el dibujo libre, los niños se interesen por los elementos esenciales que forman parte del vocabulario del paisaje y, sobre todo, en nuestra opinión, que su lenguaje plástico ofrezca similitudes con el lenguaje de las vanguardias históricas. Así por ejemplo la "pincelada constructiva" propia del fauvismo, la emplean los niños cuando pintan montañas y el color arbitrario de los paisajes infantiles se asemeja al del expresionismo de las primeras décadas del siglo XX².

En definitiva. Por lo que respecta al vocabulario pictórico podemos observar las primeras investigaciones plásticas en torno a cuestiones como la forma de las montañas, la representación de un río, de un valle, de la

² Sobre este tema estamos trabajando conjuntamente con Ana Mazoy. Sobre la frecuencia de los temas libres del dibujo infantil, véase Ricardo Marín Viadel (Coordinador): Didáctica de la Educación Artística. Pearson Prentice may, Madrid 2006, pág. 67.

fuelle, del cielo, del sol, de las nubes, de la niebla, de la línea del horizonte, de la tierra y de los árboles. Con ello se alude al espacio, a la infinitud, a la profundidad, a la lejanía y, por lo tanto a la perspectiva. La perspectiva cónica, la geométrica y la aérea forman parte de las reflexiones sobre la composición o representación del paisaje a partir de sus primeras plasmaciones pictóricas.

LECCIONES DEL PAISAJE DESDE AL GÓTICO AL ARTE DEL SIGLO XIX

Paisaje y Recorrido Espacio-temporal

Paisajes del gótico al renacimiento

La historia del paisaje es también la historia de la pintura. Se podría afirmar que el estudio del paisaje implica una buena parte del estudio de la historia del arte. Se puede, por lo tanto, efectuar un recorrido espacio-temporal a partir del paisajismo del gótico internacional y de las miniaturas que iluminan los libros de horas.

Pero, respecto a los orígenes, más que hablar sobre paisaje hay que hablar de jardín. Y es en el “Jardín del Paraíso” en donde encontramos un referente continuo que nos conduce al relato de la creación del mundo [Fig. 5], al jardín del Edén, al paisaje de fuego del infierno y a la recreación de los orígenes de la arquitectura con la cabaña primitiva. De esta manera el relato icónico a través de las imágenes, se complementa con el relato literario.

Y, desde la literatura, Petrarca es el primero que, en 1336, ve la naturaleza como paisaje cuando describe su visión panorámica desde la cumbre del Mont Ventoux³. A partir de él son muchas las fuentes escritas que tratan del paisaje. Uno de los trabajos más interesantes es el de Jean Pierre Le Dantec que señala la importancia del jardín como concepto anterior al de paisaje. Incide en la idea del jardín del Edén como un referente de gran importancia literaria y plástica y en

3 Véase el Catálogo La abstracción del paisaje, Op. Cit., pág. 17

la idea de paisaje, como género pictórico que no se desarrolla verdaderamente hasta el siglo XVI y no se independiza, como género independiente, hasta el siglo XVII. Pierre Le Dantec señala las fuentes escritas que tratan tanto de jardines como de paisajes y hace un estudio introductorio a cada uno de los textos que rescata. Sobresalen los que se refieren a Virgilio y Las Geórgicas; Petrarca en su Cancionero, Boccaccio en su Decamerón; Francis Bacon en su Ensayo sobre los jardines; John Milton en El paraíso perdido; Jean Jacques Rousseau en La nueva Heloisa; William Chambers en su Disertación sobre los jardines de Oriente y, entre otros, Charles Baudelaire en Les Fleurs du mal, “Paisaje” (LE DANTEC, 2003).

En relación con el arte hay que aludir a las cortes de los duques de Berry y de Borgoña en donde se desarrolla el estilo internacional con artistas miniaturistas que constituyen el fundamento del paisaje pictórico y de la pintura flamenca. Los tres hermanos Limbourg son los autores de la mayor parte de las páginas de Las muy ricas horas del Duque de Berry (DUFOURNET, 1998).

Pero en el caso de los libros iluminados la representación no tiene volumen, es un soporte plano. Va a ser decisivo el momento en que se represente la sensación de lejanía mediante el paisaje. Va a ser decisivo el momento en el que se efectúa la sustitución de los fondos de oro en la pintura por los fondos de paisaje y recordar que en su tratado de la pintura de 1436, Alberti rechaza el uso del oro porque no deja jugar con el claroscuro. Tampoco con la perspectiva (VENTURI, 1991).

Quienes codifican el paisaje pictórico son la llamada “Escuela flamenca” y la “Escuela Italiana” de la primera mitad del siglo XV.

Con la pintura flamenca, de la primera mitad del siglo XV, observamos que muchos de los temas exigen, para su verosimilitud, la inclusión de paisajes como ambientación de las historias que se relatan. La Anunciación, exige, en muchas ocasiones, la presencia del llamado “hortus conclusus”, El nacimiento y

la Adoración de los Reyes exige paisajes de invierno. El descanso en la huida a Egipto árboles y agua, la crucifixión, un paisaje árido y nubes, el incendio de Troya un paisaje nocturno y el fuego... Pero, como veremos más adelante, la pintura de paisaje nos habla también de la existencia de una clientela o de comitentes que demandan esta modalidad. Van Eyck y El Bosco son los inventores de este tipo de representaciones que, posteriormente, veremos codificadas en fórmulas que funcionan como referentes plásticos.

La incorporación del paisaje en la pintura italiana tiene en Giotto la figura verdaderamente revolucionaria que abandona el medievalismo para apostar por la modernidad. En el siglo XV las figuras de Fra Angelico, Masaccio, Paolo Ucello o Piero de la Francesca utilizan el paisaje y la arquitectura como referentes simbólicos y como un elemento fundamental en la investigación sobre la perspectiva.

A partir de la segunda mitad del siglo XV se produce una gran demanda de paisajes. En los contactos entre la pintura italiana y la flamenca intervienen las relaciones comerciales y el gusto por los aspectos cotidianos propios de la pintura flamenca.

A esa demanda de paisajes, en Florencia, no son ajenos Ghirlandaio, Botticelli o Filipino Lippi; en la Umbria, Pietro Peruggino y en Padua Andrea Mantenga. Un caso de especial relevancia es el de la pintura veneciana. La propia ciudad de Venecia viene a ser una ciudad-paisaje con múltiples focos dependiendo del lugar de donde se mire. La belleza de la ciudad se incrementa con el conocimiento del paisaje pictórico que permite apreciar, a través de la mirada del artista, el colorido, la luz, el cielo y una atmósfera cambiante que transforma y da vida al agua, los canales, palacios y espacios urbanos. Es lógico, por este motivo, que el paisaje se convierta, para pintores como Bellini o Giorgione que plasman el espesor del aire, en una investigación poética de la luz y el color.

Paisajes en el siglo XVI

El siglo XVI nos muestra una diversidad de escenarios, de artistas y de escuelas en lo que respecta a la representación del paisaje.

En Italia, en el siglo XVI, las investigaciones sobre el paisaje corren a cargo de Leonardo, Rafael, Tiziano, Tintoretto y Veronés.

En la Alemania del siglo XVI, además de Durero, Hans Holbein el Joven y Lucas Cranach destaca Aldorfer como pintor de paisajes fantásticos aunque con ciertos resabios medievales.

En los Países Bajos, en el siglo XVI: Joaquín de Patinir (1480-1524) ya se puede definir como un "pintor de paisajes" pues, aunque la temática sea diversa, es el paisaje el verdadero protagonista de sus obras. Peter Brueghel el Viejo (1520-1569), también excelente paisajista, va a integrar en ellos sus escenas de la vida cotidiana.

Para la España del siglo XVI, un caso singular es el del Greco. Sus dos paisajes sobre Toledo, de los que más adelante hablaremos, pueden ser considerados como un precedente del paisaje expresionista y, en lo que respecta a sus representaciones arquitectónicas, como un precedente del paisaje cubista [Fig. 7]

Pero el paisaje considerado como género independiente, en el sentido más amplio de la palabra, es una creación del barroco. El paisaje va adquirir protagonismo propio y va a ser representado magistralmente por las distintas escuelas de pintura.

Paisajes del barroco

El paisaje clasicista como género independiente es una de las grandes creaciones del barroco. El paisaje del clasicismo romano-boloñés manifiesta el gusto por un paisaje ordenado, equilibrado y sereno. Este es el paisaje de Los Carracci, Domenichino y Guido Reni.

El paisaje del barroco francés es también un paisaje clasicista que aporta las dos grandes figuras de Poussin y Claudio de Lorena. Un aspecto de gran interés es el que

se relaciona con la influencia de los diseños pictóricos encarnados en los jardines. De la representación del paisaje se llega a su creación devolviendo a la realidad un criterio estético. En Versalles también confluyen aspectos pictóricos, arquitectónicos, urbanísticos y escultóricos.

El paisaje flamenco que tanta importancia ha tenido durante los siglos anteriores aporta, en el siglo XVII, el gusto por el dramatismo a través de la figura de Rubens que crea escuela. Un género especial es el de los lienzos topográficos que tiene en Snayers uno de sus principales cultivadores.

En el paisaje holandés el mayor pintor fue Jacob van Ruisdael. Los holandeses plasman su propio escenario o entorno vital: molinos, canales, rebaños, efectos nocturnos, cielos nubosos y perspectivas urbanas. Otros importantes paisajistas son Jan van Goyen, Hobbema y Albert Cuyp. Numerosos pintores holandeses se especializaron en la realización de marinas en consonancia con la importancia del mar en la vida holandesa. Willem van de Velde el Joven y Jan van Capella, especialista de los grandes puertos con el mar en calma son las dos figuras más relevantes.

La pintura española del siglo de Oro tiene en Velázquez su principal referente. Desde sus primeras creaciones, como señala Julián Gállego, ya se deja ver al gran paisajista pues en su Adoración de los Reyes Magos, Velázquez no sigue el consejo de San Ignacio de situar los episodios del Nacimiento en una cueva. Hay “unos apuntes magistrales de arbusto en primer término y de horizonte crepuscular al fondo, que ya revelan al futuro gran paisajista.”⁴ Un paisaje magnífico es así mismo el que representa a San Antonio abad y San Pablo ermitaño (Museo del Prado). El paisaje ocupa la mayor parte del lienzo con un cielo increíblemente bello.

De Velázquez, no obstante, destacamos dos obras consideradas fundamentales para la posterior creación del paisajismo

4 “Ficha de catálogo” elaborada por Julián Gállego. En Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez y Julián Gállego: Catálogo de la exposición de Velázquez. Museo del Prado, Madrid 1990, pág. 94 a 99.

impresionista. Nos referimos a los dos paisajes de la Villa de Medicis que, más adelante analizaremos.

El paisaje en siglo XVIII

En el siglo XVIII, en Italia podemos destacar la aparición del género de las vistas. En primer lugar los grabados sobre las Vistas de Roma gracias a Piranesi. (hacia 1748-1778) que realizó además de grabados topográficos, vistas de la ciudad con interpretaciones muy personales. Las cárceles, las ruinas, los contrastes entre luces y sombras y sus paisajes con una particular visión de una arquitectura desmoronada que evoca el pasado está impregnada de dramatismo y melancolía.

El nuevo concepto de las “vedutte” o género nuevo del paisaje, puede ponerse en relación con “el grand tour” y la importancia de Italia como parada obligatoria. Las vedutte son vistas urbanas de Venecia que, en buena medida, tienen que ver con la idea de “souvenirs” o recuerdo para los visitantes de la ciudad italiana. Canaletto, Guardi y Longhi son los principales cultivadores.

En España Miguel Angel Houasse (muere en 1730) fue pintor de Felipe V. Sus paisajes de El Escorial realizados en torno a 1725-30 tienen como fondo vistas del monasterio. Luis Paret (1746-1799) también es pintor de paisajes y, por supuesto, ya el Goya joven representa el paisaje magistralmente en su serie de Las cuatro estaciones pintadas para Carlos IV, por aquel entonces Príncipe de Asturias.

El paisaje en siglo XIX.

De nuevo nos remitimos a las palabras de Klark que, en síntesis, nos recuerda:

Solo en el siglo XVII se dedican los grandes artistas a la pintura de paisajes en sí y tratan de sistematizar sus reglas. Sólo en el siglo XIX se convierte en el arte dominante y crea una nueva estética que le es propia. (KLARK, 1986, p. 183).

Hugh Honour, por su parte, alude a

“la moral del paisaje” para designar una manera de sentirlo e interiorizarlo en una interpretación casi religiosa (HONOUR, 1981). La naturaleza casi se podía decir formaba parte de la religión. Ruskin, en 1850, publica su obra sobre los pintores modernos donde sus descripciones de las formas de la naturaleza parecen indicarnos que Dios está presente en ella.

Robert Rosenblum, a su vez, defiende la idea de que la incorporación del Romanticismo nórdico del siglo XIX, sin olvidar la importancia de la pintura moderna de tradición francesa, permite una mejor comprensión del paisaje del siglo XX. La reciente exposición sobre el paisaje, a que ya hemos hecho referencia, demuestra a la validez de sus argumentos (ROSEMBLUM, 1993).

En efecto, es en el siglo XIX, cuando, al igual que la pintura de historia, vamos a asistir una revitalización del paisaje. De alguna manera la identidad nacional también se podía relacionar con el paisaje. Hay artistas que únicamente van a cultivar este género y también escuelas que se orientan por el paisaje del romanticismo y del realismo.

Es en Alemania donde surgen los llamados “pintores de la tierra” o “pintores de la patria” que reflejan la naturaleza de Alemania con la cual se identifican. El más importante de todos ellos es Caspar David Friedrich (1774-1840).

El paisaje realista en Francia está representado por Camille Corot (1796-1875), prototipo del artista viajero cuya estimación va a estar acrecentada por la importancia de la fotografía. La “Escuela de Barbizon”, cerca de Fontainebleau es otra escuela paisajista que va a agrupar a artistas que plasman la realidad del paisaje y utilizan la naturaleza para investigar los cambios atmosféricos. Theodore Rousseau (1812-1867), Jules Dupré (1811-89), Díaz de la Peña (1808-1867) y Charles-François Daubigny son los integrantes. Una figura singular que cultiva diversos géneros es la del realista Gustave Courbet (1819-1877) que en 1855 hace una exposición nada menos que

con catorce paisajes. El más antiguo fechado en 1841. En estos paisajes, dice J. Klark “hay una relación de tono peculiar entre el mar, el cielo y las rocas, que anticipa del modo más incomprensible la postal de colores.” (KLARK, 1986, p. 124).

En Inglaterra, en el siglo XIX se crea el “jardín paisajista”. Las pinturas de Claudio de Lorena y de Gaspard Poussin sirvieron de modelo en lo que respecta a enmarcar, colocar ruinas clásicas y revestir de cualidades pictóricas a este tipo de jardín. Surge así un movimiento de jardines paisajistas en donde destaca la figura del arquitecto, paisajista, pintor y diseñador William Kent. En pintura, si en el siglo XVIII Gainsborough fue a la vez un maestro del paisaje y del retrato, en el siglo XIX, los dos mayores paisajistas románticos ingleses son Turner y Constable. Este fue un gran estudioso de las nubes en movimiento y del paisaje de su entorno cotidiano y Turner un admirable pintor de los fenómenos atmosféricos. Ambos anticipan las investigaciones impresionistas y algunos postulados del paisajismo del siglo XX.

EL VOCABULARIO DEL PAISAJE EN ALGUNOS EJEMPLOS CONCRETOS.

El Paisaje en el Cuadro y la Invención del Vocabulario. El Hortus y las Flores.

La creación de un paisaje en un cuadro es la creación de un mundo, de un microcosmos que contiene un vocabulario propio. Cada paisaje emula la creación divina y asemeja al artista con el Divino Hacedor. Peter Burke pone de relieve la importancia de los fondos de paisaje que pueden, en ocasiones, considerarse como el propio tema:

Algunas de las evidencias literarias más interesantes están relacionadas con lo que llamamos “paisajes”, porque sugieren una toma de conciencia cada vez mayor del fondo de las pinturas e incluso una nueva tendencia a considerar estos rasgos como el verdadero tema. “..., Giovanni Tornabuoni le pidió a Ghirlandaio en la década de 1480 “ciudades, montañas, colinas, llanuras, rocas”, en un encargo

para que pintase escenas de la vida de la Virgen María. En la correspondencia entre Isabella del Este y su marido, Gianfrancesco Gonzaga, existen referencias a “vistas” (vedute) y en un caso a “una noche” (una nocte). La última bien podía haber sido una Natividad, pero describir un cuadro religioso en estos términos es claramente significativo. (BURKE, 1993, p. 163)

Ya hemos dicho que el jardín es anterior al paisaje. El jardín se relaciona con el hortus conclusus o jardín cerrado y éste a su vez aparece muchas veces representado en el tema de la “Anunciación”. Juan Antonio Ramírez señala que

Otro ingrediente de las anunciaciones es el jardín, que puede ser visible a través de amplios ventanales, arrancar desde algún portal o columnata, invadir el interior de la casa e, incluso, también “reducirse” asumiendo su papel un ramo de lirios o azucenas. ... El jardín en este tema [el de la Anunciación], recoge la tradición medieval del “hortus conclusus”, asociándose también a las virtudes y, de modo particular, a la virginidad de María. (RAMÍREZ, 1988, p. 109).

Las flores son un ingrediente básico del jardín y también de los márgenes de los manuscritos iluminados. Celia Fisher apunta que la representación de las plantas obedece a dos razones. O porque son decorativas o porque encierran un significado simbólico. Pero también añade que para descifrar el significado de una planta era preciso reconocerla lo que implicaba un diseño realista.

Aunque la decoración floral de los manuscritos iluminados alcanzó su cima en el siglo XV, sus orígenes son muy anteriores, ya que durante el período medieval se hizo habitual que las grandes iniciales decorativas que marcaban el principio de los capítulos o de las plegarias se decoraran con zarcillos de vid. Con el tiempo, la decoración de vides se fue extendiendo paulatinamente hasta enmarcar el texto en sus cuatro márgenes; también se embelleció más, con toques de color o bruñida con pan de oro. En ocasiones, el artista añadía pequeñas flores estilizadas, o pintaba personas, animales y pájaros recreándose entre los sarmientos de la vid”. Celia Fisher nos remite a la “Inicial y márgenes decorados con tréboles, hiedra, hojas de roble y pámpanos de vid, del Salterio Lutrell de h. 1300. (FISHER, 2006, p. 5).

El paisaje con montañas



Fig. 1: Giotto (H. 1266-1377): La leyenda de San Francisco. 1297-1300. Iglesia de San Francisco de Asís. Paisaje con montañas de formas acartonadas que parecen evocar las formas de las montañas de los teatrillos medievales.

El paisaje pictórico como noción espacial debe ponerse en relación con el discurso, con el relato, con el argumento y con la noción temporal. Giotto (h. 1266-1377) es el primero, en una fecha muy temprana, que orienta la pintura hacia la representación espacial. Giotto sitúa en un espacio concreto sus historias sobre San Francisco [Fig. 1]. Las montañas parecen de cartón ¿hay en ello sugerencias de los teatrillos medievales? También hay que recordar los famosos escritos de San Francisco de Asís (1182-1226) en los que alaba al Señor a través de sus criaturas: “la hermana madre Tierra y sus frutos” y también “el hermano sol”, “la hermana luna y las estrellas”, “el hermano viento”, “la hermana agua”, y “el hermano Fuego”.

Se podría rastrear la forma que adoptan las montañas en las primeras representaciones del paisaje. También las investigaciones que algunos artistas, como Leonardo, hacen del natural, lo que no es óbice para que, en algunas de sus obras más importantes, como por ejemplo *La Virgen de las rocas*, de 1483 (Museo del Louvre) el paisaje de fondo sea

un paisaje inventado por el propio artista. Sin embargo lo que nos interesa ahora recalcar es que cada escena representada exige la verosimilitud de un espacio en el que se acomodan sus ingredientes fundamentales.

El Paisaje en el Calendario de los Hermanos Limbourg. La Representación de Los Meses.

Paisaje del mes de diciembre [Fig. 2].



Fig. 2: Hermanos Limburgo: Las muy ricas horas del Duque de Berry. El mes de Diciembre. El paisaje evocador del tiempo. Representa la caza de invierno con los perros abalanzándose sobre el jabalí cuya carne era muy apreciada. Al fondo, el cielo con gradaciones de luz. Las torres del castillo como telón de fondo. El bosque en forma de pantalla y en primer término una zona de tierra con arbustos en donde se dibuja el escenario de la caza de invierno.

Algunos artistas cuando tratan de representar las horas, los meses, el día y la noche o las estaciones acuden a representaciones relacionadas con el paisaje. En el Gótico la obra maestra de los manuscritos iluminados es, sin duda, la de Las muy ricas horas del Duque de Berry de los hermanos Limbourg. En ella la representación de los meses se asocia a las actividades y a la importancia simbólica que adquirirían los castillos o las posesiones señoriales del Duque. Con esta obra podemos acceder a una rica información sobre la vida cotidiana durante el siglo XV, sobre todo, en lo que respecta a la vida principesca y al trabajo medieval. El Duque se rodeó de artistas como Jacquemart de Hesdin que fue el primero en introducir el paisaje en la iluminación de libros.

El mes de Diciembre [Fig. 2] nos ofrece una síntesis de estos aspectos. En palabras de Jean Dufournet:

Tras el bosque espeso en el que los árboles han conservado sus hojas que era una de las estancias favoritas del rey de Francia (San Luis impartía allí justicia bajo una encina), se levantan las torres cuadradas y del “donjon” del Bois-de Vincennes, acabadas por el rey Carlos V [se trata de la torre más representativa del castillo]. Éste, depositó allí una parte de su tesoro. Había comprendido que el prestigio de la corona se medía por el esplendor de los edificios donde se ejercía la función real ... (DUFOURNET, 1998, p. 70)

El artista ha utilizado un vocabulario propio del paisaje de invierno relacionado con la montería y la caza del jabalí. El animal va a ser rematado. Destaca el cuerno que hace sonar el toque de acoso y los perros que se lanzan sobre la presa.

La Representación del Sol y el Valle de un Rio. Gentile da Fabriano y Benozzo Gozzoli. [Fig. 3].



Fig 3: Gentile Da Fabriano: La Adoración de los Reyes Magos. 1423, Uffizi, Florencia. Paisaje pictórico del Gótico internacional con la primera representación del sol.

Ingredientes básicos de un paisaje en la pintura del primer renacimiento son la tierra y el cielo, el relieve, el clima (paisajes soleados, lluviosos...), los árboles, la vegetación, la hidrografía, las percepciones atmosféricas (lluvia, relámpagos arco iris) que forman parte de una variada tipología de paisajes. Parece ser que la primera representación del sol en un paisaje pictórico forma parte de la escena que Gentile da Fabriano recreó como la Adoración de los reyes magos [Fig. 3]. Pero siguiendo los trabajos de Clark destacaremos que en 1459 se pinta al fresco un paisaje de símbolos que “había dejado ya de reflejar los verdaderos impulsos creadores de la época” Clark define a este paisaje en el que los fragmentos de la naturaleza, están unidos por una disposición decorativa, como del gótico tardío. Hay que subrayar que mientras el paisaje de una “Adoración a los Reyes” es más estático, el del cortejo o viaje de los Reyes exigía la noción de camino, de recorrido y, por lo tanto de mayor complejidad espacial.

el Viaje de los Reyes Magos, pintado por Benozzo Gozzoli en el Palacio Riccardi, donde todos los

detalles del pasaje gótico tardío, las alfombras de flores, los bosquecillos, las rocas fantásticas, los árboles estilizados y los cipreses ya estilizados por la naturaleza, se combinan para decorar y deleitar. El cortejo, que pasa serpenteando por el valle del Arno, tiene por destino el Hortus Conclusus que llena todo el santuario de la capilla. (KLARK, 1986, p. 30)

Pronto se va a producir un rechazo por los fondos de oro del gótico internacional. Así en su tratado de la pintura, de 1436, Alberti rechaza el uso del oro porque no deja jugar con el claroscuro. Pero, no hay duda de que en el interés por sustituir los fondos de oro por paisajes existiese también el motivo de economizar. Pintar un paisaje evidentemente era mucho más barato que utilizar pan de oro.

El desprecio de Petrarca por las materias preciosas se ha abierto camino; es preferible al oro el color que imita oro, porque el oro es material y la imitación del pintor es habilidad o, lo que es lo mismo, inspiración. Pero el principal argumento de Petrarca es el claroscuro: el oro no se adapta al claroscuro, con sus reflejos hace cambiar el claroscuro a su arbitrio, peor que cualquier zona de color puro. Así es como desaparecieron de la pintura los fondos de oro. La última voz que se alzó en su defensa fue la de Cennini, pero nadie le escuchó; en 1436 se decretó su desaparición. (VENTURI, 1991, p. 79).

Paisaje de Ventana. Van Eyck. Andra Mantegna. [Fig. 4]

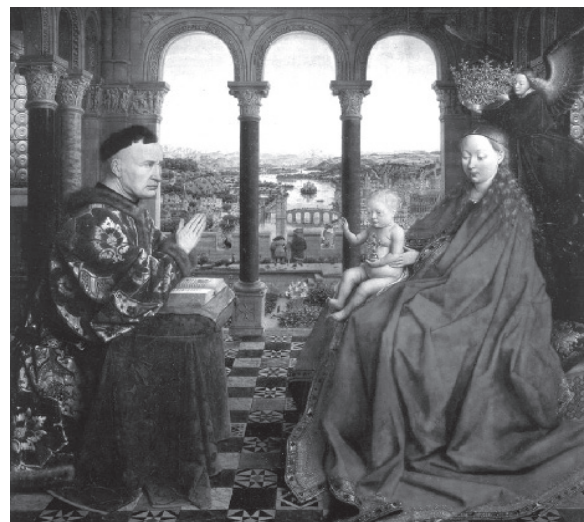


Fig. 4: Jan Van Eyck: Virgen del canciller Rolin. 1435. El paisaje proyecta nuestra mirada desde las baldosas del suelo de la estancia al ventanal. Y del ventanal al paisaje del fondo. De algún modo nos sugiere la preguntas sobre desde dónde miramos nosotros o hacia dónde miran los personajes del cuadro.

Desde Alberti se puede considerar a un cuadro como una ventana abierta que hace legible la perspectiva, pero también es importante estudiar la ventana dentro de un cuadro. La ventana abierta que deja ver un fondo de paisaje se puede considerar como un cuadro dentro del cuadro utilizando la terminología de Julián Gallego.

Como señala Honour en *La Virgen del Canciller Rolin de Jan Van Eyck*, de 1435, (Museo del Louvre) [Fig. 4], el suelo de baldosas, en primer término, reconduce nuestra mirada a un huerto. Se trata del "Hortus conclusus" en el que las plantas evocan símbolos marianos. Rosas y azucenas nos recuerdan la pureza de María que es madre de Cristo cuya corona va a ser de espinas. Parece ser que este recurso va a tener una larga vida. Honour alude a que la representación de un segmento de la naturaleza se vale del truco de la ventana y, al parecer muchos paisajes simulaban haber sido pintados desde ventanas aunque en realidad no lo fueran (HONOUR, 1981, p. 111)

Uno de los cuadros más bellos que incluye un paisaje portuario es el de la Muerte de la Virgen de Andrea Mantenga (1431-1506). Pintado en 1461 (Museo del Prado) que utiliza el recurso del pavimento y de la perspectiva para conducir nuestra mirada al paisaje que se divisa a través de una ventana abierta. El paisaje, solitario, sereno y de una gran belleza parece implicarse con la idea de una muerte apacible que conduce a la Virgen al encuentro con Dios.

El Jardín del Edén, el Árbol y el Primer Paisaje Moderno. El Lugar de la Creación de Eva, Obra Maestra de Dios. [Fig. 5]

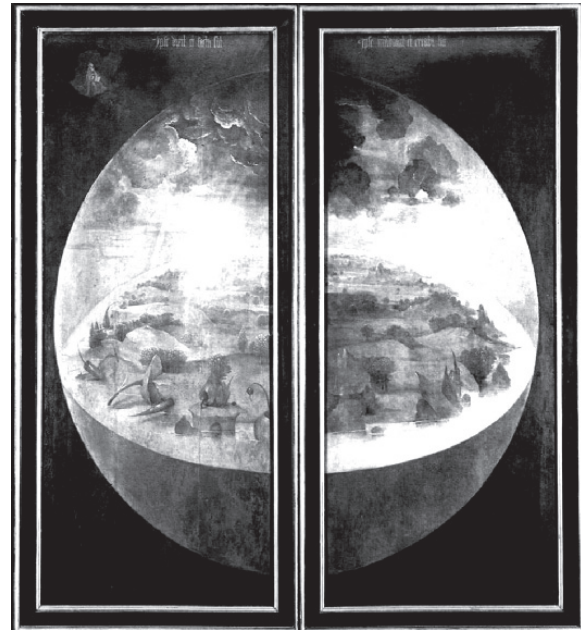


Fig. 5: Bosco: Tríptico cerrado del Jardín de las Delicias. Hacia 1500, Museo del Prado. La luz como creación Divina y la luz como metáfora de la creación artística.

Volvemos de nuevo a citar a Hubert y Jan Van Eyck en la Adoración del Cordero Místico (1425-1432) (Tabla central del políptico de San Bavón de Gante) considerado como el primer gran paisaje moderno.

Desde cierto punto de vista puede considerarse esta obra maravillosa como la culminación del paisaje de símbolos. Está todavía concebida como un jardín paradisíaco, en cuyo centro se halla la fuente de la vida. Las hojas y las flores están pintadas con un sentido gótico de su entidad individual y en función de sus posibilidades decorativas. Alrededor del jardín, todavía hay los vestigios de la selva gótica, densos boscajes con árboles, los troncos muy juntos. Pero el jardín no está cercado de árboles, ni siquiera de un seto de rosales. Como en los paisajes de Claude, nuestra mirada flota por los céspedes floridos hasta perderse en una lejanía de luz dorada. Hemos escapado de la Edad Media (KLARK, 1986, p. 32)

La creación del jardín del Edén o Jardín de las Delicias, hacia 1500, es la obra cumbre de El Bosco que se plasma en el tríptico del mismo nombre. Sus tablas cerradas muestran

el comienzo del relato del Génesis sobre la creación del mundo. [Fig.6] Dentro del tríptico se representa el paraíso en la tabla izquierda y el infierno en la derecha. Recientemente la iconografía de la tabla central se ha puesto en relación con las delicias (placeres) del paraíso que a través de la descripción Divina (“creced y multiplicaos”) imagina El Bosco.

Parece indudable que el lugar pintado por El Bosco en esta tabla central es el paraíso, y no hay ninguna razón para pensar que éste sea “falso”. Es sólo “imaginario”. La cesura de separación entre el panel izquierdo y el central no es espacial sino meramente narrativa: Dios está describiendo a la primera pareja cómo será la Tierra cuando ellos se hayan reproducido, mientras les da su bendición. (RAMÍREZ, 2007, p. 45)

Al Edén se refiere Walter Cahn cuando cita a F. Billon y dice que para refutar los argumentos de los detractores de las mujeres, François Billon escribe sobre la superioridad de las mujeres respecto a los hombres. Eva, además fue la “obra final” de la creación de Dios que no podría disminuir en calidad en ningún momento y, menos en su conclusión. Por lo tanto podría considerarse como la suprema realización.

... Billon considera asimismo que la belleza física y las especiales dotes de la mujer demuestran que es la obra maestra de Dios. Incluso la narración del Génesis le proporciona una prueba de esto. Dios hizo a Eva –argumenta el autor– en el jardín del Edén, “un lugar más noble y deleitoso”, mientras que Adán fue creado fuera, en las llanuras del campo abierto, y sólo después trasladado al paraíso (CAHN, 1979, p. 48-49).

Paisaje con Ruinas e Evocación del Pasado.

Las ruinas pueden formar parte de muchos de los temas de la pintura flamenca (La torre de Babel) o de la pintura italiana o pueden incluirse también con un significado simbólico en otras muchas historias. Las ruinas aluden al tiempo y son también parte fundamental de los paisajes decimonónicos

En este sentido tomamos dos ejemplos

de las dos Sagradas familias del Museo del Prado, pintadas, en 1518, por Rafael y su discípulo Giulio Romano. En la llamada La Perla

La escena ha sido emplazada en una idealizada campiña romana poblada de ruinas clásicas, algunas de las cuales pueden identificarse. Así, la estructura abovedada en el ángulo superior izquierdo remite a la Basílica de Constantino o a las Termas de Diocleciano, mientras a la derecha aparecen edificaciones tanto modernas como de la Antigüedad, distinguiéndose entre éstas últimas el templo de la Sibila en Tívoli.

En la Sagrada Familia del Roble:

Como en La Perla, el paisaje está poblado de ruinas, algunas, como las del templo de Minerva Médica a la izquierda, reproducidas ya por Rafael en la Estancia de la Signatura. Junto a ellas aparecen vestigios arqueológicos con un gran protagonismo, como el capitel corintio o la basa neoática del “candelabrum” sobre la que descansan la Virgen y San José, hoy en el Museo Arqueológico de Venecia y entonces en poder del cardenal Grimani. Resulta difícil discernir el significado de estas ruinas, que más allá de la tópica alusión a la Antigüedad vencida por el Cristianismo, dan fe del conocido interés de Rafael por el mundo clásico. (FAUS, 1999, p. 52-54).

Paisaje de Agua: El Diluvio, la Tempestad, la Laguna de Patinir o el Mar en Calma. [Fig. 6]



Fig. 6: Patinir: Caronte atravesando la Laguna Estigia. H. 1520-24. Paisaje de agua, con el punto de vista alto y el horizonte elevado. Simbolismo de la vida como camino, como peregrinación. Es decir, la elección en el “memento mori” entre los dos caminos, del bien y del mal. A la izquierda un angosto canal entre rocas conduce al Paraíso con la Fuente de la Vida y sus cuatro arroyos. A la derecha un ancho canal, prados y árboles frutales desemboca en la torre infernal.

En su Breve tratado del paisaje, Alain Roger, en el capítulo titulado "La invención del mar", nos habla de las escenas relacionadas con naufragios, playa, duna, acantilados, puerto o alta mar a través de miradas diversas. El mar y lo sublime, el diluvio, la tempestad, las marinas, olas, y mar en calma (ROGER, 2007). Recordemos que en el barroco, en Holanda, se define una escuela de paisaje que incluye marinas. Antes, en el siglo XV, queremos destacar a Patinir.

Una de las obras más interesantes de la producción artística de Patinir es la de Caronte atravesando la Laguna Estigia. H. 1520-24. Museo del Prado. [Fig. 6] Se trata de un paisaje de agua, con el punto de vista alto y el horizonte elevado. Encierra un simbolismo de la vida como camino, como peregrinación. Es decir, la elección en el "memento mori" entre los dos caminos, del bien y del mal. A la izquierda un angosto canal entre rocas conduce al Paraíso con la Fuente de la Vida y sus cuatro arroyos. A la derecha un ancho canal ofrece a la vista prados y árboles frutales. Es un falso Paraíso que desemboca en la torre infernal. Recordemos que Patinir es considerado con toda justicia como un paisajista. Como tal le tiene Durero y también le reconoce su buen hacer. Es evidente que, en esta obra, el espacio que se concede a la figura humana es mínimo frente a la sensación de amplitud paisajista. El tema funde referencias paganas (El Hades precedido de Cancerbero el perro monstruoso de tres cabezas) y cristianas. Las almas acompañadas de ángeles que vemos en la zona izquierda. El alma, de perfil que tiene el rostro girado en dirección al falso Paraíso lo que encierra una actitud pesimista ante la vida. Pero ante todo la sensación de la amplitud del paisaje es de signo poético destacando la belleza de los verdes y el azul como color de la lejanía⁵

Razones Simbólicas: Del Paisaje Árido al Paisaje Exuberante en las Representaciones de San Jerónimo.

El paisaje forma parte esencial de la ambientación de las escenas. La iconografía de San Jerónimo remite a dos ambientaciones diferentes según se aluda a su carácter de ermitaño o de erudito de estudio.

San Jerónimo, como san Antonio, era muy conocido en el Véneto, donde había nacido (cerca de Aquileia). Se le representaba de dos formas distintas, lo cual sugiere que tenía dos "imágenes" diferentes y se dirigía a dos clases de personas. Así, el patrón de los ermitaños bien podría ser el penitente golpeándose el pecho con una piedra, en medio del desierto, mientras el adecuado para los humanistas sería el erudito, sentado en su escritorio y traduciendo la Biblia. (BURKE, 1993, p. 161).

Veamos cómo lo representa Tiziano.

El San Jerónimo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (pintado h. 1575) adopta un vocabulario que incluye necesariamente al león que, en este caso, vuelve la cabeza en dirección al rostro enérgico del Santo. Diferentes objetos forman parte de la composición: mesa de piedra, libros, reloj de arena, manuscritos, y sobre todo el Crucifijo y la piedra con la que se golpeaba el Santo.

El paisaje de Tiziano no es el escenario hostil al que se retiró el santo, sino un bosque frondoso con hiedra trepando por las rocas, montañas nevadas y una corriente de agua cristalina." La sustitución del típico paisaje áspero y abrupto por otro exuberante podría justificarse por la luz celestial que penetra por la roca, en forma de arco, para dar vida a la naturaleza e inspirar al santo. Los tonos rojos de las vestiduras, los blancos del agua y los azules del cielo destacan del resto de la composición en la que predominan los tonos verdesos. (CATÁLOGO TIZIANO, 2003, p. 286).

Otro tipo de paisaje mucho más sensual es el que acompaña a las pinturas mitológicas de Tiziano. Una de las más bellas es la de la Bacanal pintada después de 1523 (Museo del Prado). El paisaje remite a una isla, la isla de los Andrios en la que el vino manaba de un

⁵ Véase Alejandro Vergara (Edición): Patinir. Estudios y Catálogo crítico. Museo del Prado, Madrid 2007.

arroyo. Se trata, por lo tanto, del paisaje que se asocia a Baco, dios del vino y de su amada Ariadna que se representa desnuda, durmiendo, en el ángulo inferior derecho⁶

Fuego y Paisaje de Lucas van Leyden

En la pintura de paisajes una exigencia del tema puede ser la inclusión del fuego. El incendio del Borgo, por ejemplo, da pie para analizar la famosa obra de Rafael pintada entre 1514 y 1517. Sin embargo la representación ígnea, a la izquierda de la composición, no es tan explícita como la que podemos ver en relación con la destrucción de Sodoma de Lucas Van Leyden⁷

En este cuadro el pintor ha representado una lluvia de fuego que cae del cielo y destruye toda la ciudad, los edificios se quiebran las casas arden y como dice Berger:

la visión de la cólera divina que nos ofrece Lucas van Leyden es fundamentalmente medieval. Está concebida conforme a dos principios antagónicos: el orden, la racionalidad de Dios, como algo opuesto al desorden, al caos del mundo de los hombres. La ciudad de los hombres no sólo arde, también se está sumergiendo en el mar; los hombres suben corriendo por sus calles como si lo hicieran por la sesgada cubierta de un barco que se hunde. Los mástiles de los navíos encallados en el puerto contrastan con el árbol en primer plano, que pertenece a la naturaleza creada por Dios y relativamente incorrupta por la interferencia del hombre. (BERGER, 2006, p. 105)

6 Véase Miguel Falomir Faus: Guía. Pintura, Op. cit., pág. 202-204. Es interesante observar el paisaje velazqueño de los Jardines de la Villa de Medici. La Fig. 10 nos muestra precisamente, el llamado "Pabellón de Ariadna".

7 Parece ser que la destreza en los temas relacionados con el fuego permitían valorar la calidad de un pintor. Entre los temas preferentes estaban el infierno, los incendios y el paisaje de batallas. Asociado al fuego estaba también el humo y determinado cromatismo: rojos, grises y negros debían de integrarse en la armonía compositiva.

El Paisaje como Visión del Artista. [Fig. 7]



Fig. 7: El Greco: Vista y plano de Toledo. H. 1610, Museo de El Greco, Toledo. Este paisaje debe de ser estudiado en paralelo con la otra vista de Toledo que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. La luminosidad de una vista debe contrastarse con la oscuridad de la otra. En la vista de Toledo además de la inclusión del plano y las distorsiones geográficas y arquitectónicas destaca la figura masculina recostada como alegoría del río Tajo.

El Greco, en su visión de Toledo, arbitrariamente altera las posiciones de los edificios para que puedan verse mejor, en posición de frente alterando la disposición que podríamos llamar fotográfica propia de una orientación monofocal.

Jonathan Brown y Richard L Kagan en su trabajo sobre las vistas de Toledo de El Greco, subrayan el carácter emblemático de las vistas y su distorsión conceptual para crear una imagen de la ciudad, en la que se resalten algunos espacios emblemáticos. En el caso de uno de los paisajes (Vista y plano de Toledo del Museo de El Greco de Toledo, España) nos llaman la atención distintos focos. En primer lugar la disposición curvada de la ciudad con respecto al cielo como si Toledo fuese una evocación de la esfera terrestre. En segundo lugar el hospital de San Juan Bautista llamado "Hospital Tavera" que se descontextualiza, se saca de su lugar, se jerarquiza y se ubica arbitrariamente sobre una nube, como un modelo de arquitectura o maqueta emblemática. Recordemos que el administrador de esta institución era Don Pedro de Salazar Mendoza eminente coleccionista de mapas, planos y paisajes. Precisamente un personaje, que mira al espectador, nos muestra un plano (objetivo) de la ciudad que sugiere la orientación correcta. En el ángulo inferior izquierdo se plasma la representación alegórica del río Tajo. Arriba, sobre otra nube, en el cielo, se encuentra la Virgen entregando la casulla a San Ildefonso que era el santo patrono de la

ciudad⁸

Otro aspecto a tener en cuenta es el de la percepción del espectador, el mapa y lo que podríamos llamar "vistas en orla". Dos obras de Vermeer nos hacen reflexionar sobre estos aspectos. Por una parte su *Vista de Delft* (hacia 1650. La Haya) y por otra su *Alegoría de la pintura* (hacia 1666-73) en donde representa un mapa festoneado con vistas urbanas situado en la pared y ocupando gran parte del cuadro. A este respecto es interesante conocer las opiniones de Norman Bryson cuando afirma lo siguiente:

Tanto Alberti como Vermeer basan su teoría de la pintura sobre la cámara oscura, pero en Alberti el "rayo céntrico" indica al espectador que si coloca su cuerpo en este punto determinado o en este eje particular, verá la escena "de la misma forma que el pintor", con todas las cosas en la misma escala que la del mundo real, y con una continuidad implícita (el motivo de las losas del pavimento) entre el plano del suelo de la percepción inicial y el plano del suelo del espectador. (BRYSON, 1991. p. 122-123).

El Paisaje de las Estaciones de Poussin [Fig. 8] La Luminosidad de Claudio de Lorena [Fig. 9] y Amanecer y Atardecer de Velázquez [Fig. 10]



Fig 8: Poussin: El Otoño. 1660-64, Museo del Louvre. Las estaciones de Poussin constituyen uno de los mejores ejemplos de paisaje clasicista del barroco, en general y del barroco francés en particular.

8 Nina Ayala de Mallory también hace referencia al magnífico paisaje con la vista de Toledo como fondo de su *Laoconte* (National Gallery of Art Washington) y dice que "cabe que sea una referencia a cierta tradición según la cual Toledo había sido fundada por descendientes de troyanos. En Nina Ayala de Mallory: *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*. Madrid: Alianza, 1991. La vista que se conserva en el Metropolitan con la ciudad distorsionada en un paisaje tormentoso parece prefigurar la emotividad de los paisajes expresionistas de las vanguardias históricas. El paisaje no es la reproducción de la realidad sino la creación de la imagen que se trata de difundir de esta ciudad. Sobre estas dos vistas véase José Álvarez Lopera: *El Greco*. Madrid: Abalanza Ediciones, 2005, p. 116 y Jonathan Brown y Richard Kagan: "La "vista de Toledo". En Jonathan Brown y otros: *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*. Madrid: Alianza, 1984.



Fig 9: Claudio de Lorena: Embarcación de Santa Paula Romana en Ostia, 1637-39. Museo del Prado. Nadie como Claudio de Lorena ha logrado conseguir las luces doradas y el sentido poético en los paisajes del mediterráneo.



Fig 10: Velázquez: Paisaje de la Villa de Medicis: Los jardines de la Villa de Medicis. El pabellón de Ariadna. 1630, Museo del Prado. En este paisaje la evocación de Ariadna dormida dentro del jardín de la Villa de Medicis sitúa al espectador en el interior del jardín. La luz inmersa en la vegetación produce una sensación atmosférica llena de vida. La libertad del pincel y el dominio en el juego de luces y tonalidades cromáticas convierten a estas obras en un claro precedente impresionista. De alguna manera la relación entre los dos paisajes producen en el espectador el recuerdo de las experiencias del amanecer y-o del atardecer.

Los dos grandes paisajistas del Barroco Francés son Poussin y Claudio de Lorena. Del primero queremos destacar su magistral serie de "Las cuatro estaciones". La de El otoño (Museo del Louvre), junto con las otras tres, la pintó en torno a 1660 y 1664. Estamos

de nuevo aludiendo a un tipo de paisaje clasicista en relación con el tiempo de la naturaleza. Pero el paisaje y el tiempo pasado como presente tiene también en Poussin un referente, de gran importancia, en su obra *Et in Arcadia ego* que ha sido estudiada por Panofsky. Recordemos la importancia de esta frase relacionada con el encuentro que los pastores hacen de una tumba con esa inscripción en medio de una naturaleza idílica y su equivalencia en el presente: “también yo (la tumba) estoy en Arcadia”

Gombrich incide en la idea de que el paisaje pintado educa la mirada y además contribuye al descubrimiento de la belleza. Los maravillosos paisajes de Claudio de Lorena contribuyeron a interiorizar la noción de paisaje como algo relacionado con la belleza. Gombrich afirma que

Es bien sabido que la admiración por los efectos logrados por Claude Lorrain, por sus símbolos de serenidad y de paz idílica fue lo que inicialmente llevó a los entendidos británicos del siglo XXVIII a descubrir la belleza de los que llamaron paisajes pintorescos en su propio país (GOMBRICH, 1982, p. 38).

A su vez Claudio de Lorena parece ser que estuvo influido por Adan Elsheimer, paisajista alemán establecido en Roma que estaba interesado por captar los efectos atmosféricos y la luz. La *Embarcación de Santa Paula Romana en Ostia*, h 1637-39 (Museo del Prado) [Fig. 9] es una obra de Claudio de Lorena que permite reflexionar también sobre la importancia de sus estudios de luz en el paisaje lo que va a ser una constante en sus investigaciones plásticas.

También Velázquez se muestra preocupado por ese tipo de investigaciones como demuestran los paisajes de la villa de Medici. En uno de ellos se evoca a Ariadna, dormida dentro del jardín del llamado Pabellón de Ariadna. El espectador situado en el interior del jardín presencia la filtración de la luz en la vegetación que produce una sensación

atmosférica llena de vida. La libertad del pincel y el dominio en el juego de luces y tonalidades cromáticas convierten a estas obras en un claro precedente impresionista. De alguna manera la relación entre los dos paisajes producen en el espectador el recuerdo de las experiencias del amanecer y o del atardecer.

Paisajes como Vistas. [Fig. 11]



Fig 11: Canaletto: Palacio Ducal y Plaza de San Marcos. 1755, Uffizi. El paisaje para la difusión de las vistas de Venecia por parte de los “Vedutti” inicia un nuevo género que se relaciona con el concepto de “souvenirs” o recuerdo entre los viajeros que acuden a esta ciudad. La elección de múltiples puntos de vista permite contemplar la ciudad a partir de lugares especialmente significativos. En este caso el pintor ha elegido la vista de la entrada a Venecia con sus dos columnas emblemáticas, al fondo la plaza de San Marcos, a la derecha, el Palacio Ducal y a la izquierda la biblioteca.

El paisaje para la difusión de las vistas de Venecia por parte de los “Vedutti” inicia un nuevo género que se relaciona con el concepto de “souvenirs” o recuerdo entre los viajeros que acuden a esta ciudad. La elección de múltiples puntos de vista permite contemplar la ciudad a partir de lugares especialmente significativos. En este caso Canaletto en su *Palacio Ducal y Plaza de San Marcos* (1755, Uffizi) ha elegido la vista de la entrada a Venecia con sus dos columnas emblemáticas, al fondo la plaza de San Marcos, a la derecha, el Palacio Ducal y a la izquierda la Biblioteca Marcuola.

Paisajes de Niebla e Infinitud. Friedrich [Fig. 12].

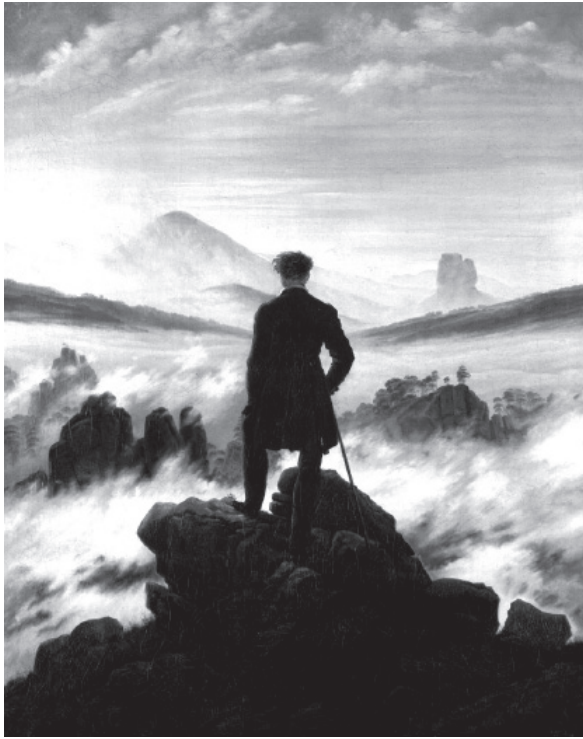


Fig 12: Caspar David Friedrich: El caminante sobre la niebla, hacia 1817-18. Kunsthalle. Hamburgo. La visión del paisaje de Friedrich enlaza con la visión del espacio interior. Sus paisajes son emotivos. Están filtrados por la experiencia de carácter religioso de la contemplación. La sensación de infinitud de la naturaleza creada por Dios se encarna en paisajes impregnados de melancolía y corre pareja con la sensación de pequeñez del ser humano.

En *El caminante sobre la niebla*, hacia 1817-18 [Fig 12.], Caspar David Friedrich nos muestra uno de sus paisajes más emblemáticos. La figura humana nunca mira al espectador, más bien sugiere lo que este debe mirar con un significado simbólico. Su amigo el pintor Carl Gustav Carus, fue también teórico del arte que escribe sus *Cartas sobre la pintura de paisajes*. Un pasaje de las cartas parece una descripción de El caminante sobre la niebla [Fig. 12] de Friedrich:

De pie, en lo alto de la montaña, contempla las largas hileras de colinas, observa el curso de los ríos y todas las maravillas que se ofrecen a tus ojos; ¿qué sentimiento te invade? Es un rezo sosegado, te pierdes en el espacio infinito, todo tu ser experimenta una clarificación y una purificación, desaparece tu yo, no eres nada, Dios lo es todo. (HONOUR, 1981, p. 83-84).

El Paisaje Remite al Pasado y se Revitaliza en un Presente Continuo: Stonehenge de Constable [Fig. 13].



Fig 13: Constable: Acuarela sobre Stonehenge, 1835, Victoria and Albert Museum de Londres. En esta imagen Constable demuestra su interpretación de la naturaleza en estado cambiante sobre todo por la luz. No es extraño que el paisaje elegido sea el de Stonehenge en donde el solsticio de verano permite contemplar la metamorfosis del monumento gracias a la luz solar. Por otra parte la presencia de los grandes megalíticos nos recuerda la permanencia del tiempo pasado en un continuo presente revitalizado gracias al solsticio.

La elección de este tema en Constable no parece haber sido gratuita. Stonehenge representa un hito en el conjunto de la arquitectura megalítica. Su presencia evoca el pasado pero los rayos del sol en el solsticio de verano dotan al monumento de un presente continuamente renovado año tras año. Es la luz solar quien convierte en algo cambiante los enormes bloques de piedra. La luz y la sombra adquieren una belleza increíble. La naturaleza colabora con la metamorfosis del paisaje a través del sol, la luz, el aire y el color como parte de la creación divina. Hugh Honour de esta acuarela pintada en 1836 dice lo siguiente:

La última acuarela de Stonehenge, con un cielo muy bajo mitigado por un doble arco iris, constituye una de las ilustraciones más notables de esta idea. [se refiere a la idea de "claroscuro de la Naturaleza"] Pero en el "claroscuro" veía él también la facultad de la luz para armonizar el mundo visible ... "Nunca en la vida he visto nada feo", señaló en cierta ocasión; "pues sea cual sea la forma de un objeto, la luz, la sombra y la perspectiva siempre lo volverán hermoso. (HONOUR, 1981, p. 94).

Paisajes de Turner, Pintor de Cuadros Atmosféricos. [Fig. 14].

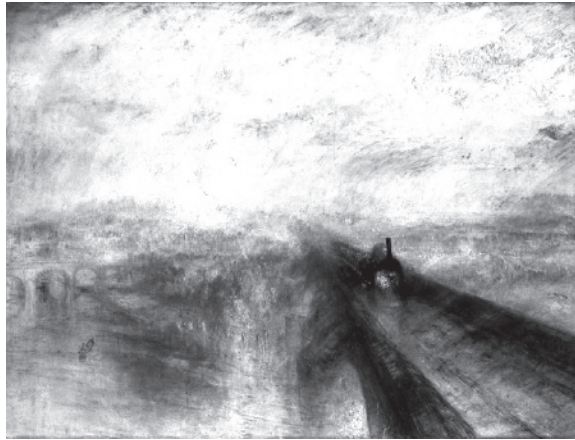


Fig. 14: Turner: Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste. 1844. National Gallery Londres. Es magistral la conquista de la sensación atmosférica y la disolución de las formas. En esta obra se anticipan algunos aspectos propios del paisaje del impresionismo y, en cierto modo, zonas en las que la disolución cromática anuncia la pintura abstracta.

De su *Tempestad de nieve: vapor frente a la boca del puerto*, dice Turner “No lo pinté para ser comprendido” (HONOUR, 1981, p. 97).

En *Lluvia, vapor y velocidad*. [Fig. 14] una liebre atraviesa la vía velozmente. ¿Pero dónde está la liebre? La verdad es que no se divide fácilmente. Es como si su velocidad nos impidiese reconocerla en un juego irónico con la velocidad de una locomotora que se precipita hacia el espacio del espectador. El paisaje natural está además seccionado por la vía del tren.

Concluimos aquí este trabajo para añadir que en el último tercio del siglo XIX las investigaciones sobre la luz y el color serán un tema central del paisaje del impresionismo. A partir de aquí las rupturas postimpresionistas, el paisaje de las vanguardias históricas, el paisaje pictórico elaborado por los niños, la fotografía de paisaje y los dioramas van a desembocar en la gran construcción del paisaje plástico o “Land art”. Esto es, el gran capítulo de la “plasticidad del paisaje” que se construye en el espacio real y se impregna de un sentido de creación artística rememorando la creación divina. Este es también un trabajo que consideramos pendiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Greco*. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005
- BERGER, John. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- BROWN Y OTROS. *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*. Madrid: Alianza, 1984.
- BRYSON, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991.
- BUCHNER, Ernst. *La batalla de Alejandro de Altdorfer*. Madrid: Alianza, 1982.
- BURKE, Meter. *El Renacimiento italiano. Cultura sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- CAHN, Walter. *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*. Madrid: Alianza, 1979.
- CATÁLOGO. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Catálogo de la Fundación Juan March (del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008).
- DUFOURNET, Jean. *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. Madrid: Biblioteca de la Imagen, 1998.
- GOMBRICH, E.H. *Norma y Forma*. Madrid: Alianza, 1985
- GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo*, Madrid, 1987
- HONOUR, Hugo. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981
- KLARK, Keneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1971.
- KLARK Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Madrid: Alianza, 1986
- FISHER, Celia. *Las flores en los Manuscritos Medievales*. Madrid: A y N Ediciones, 2006.
- HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- LE DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et paysages: une anthologie*. Paris: Éditions de la Villette, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Alianza: Madrid, 2004 .

PANOFSKY, Edwin. **Vida y arte de Alberto Durero**. Madrid: Alianza, 1989.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas**. Madrid: Alianza, 1988.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva: 2007.

ROSENBLUM, Robert. **La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico**. Madrid : Alianza; 1993.

VENTURI, Lionello. **El gusto de los primitivos**. Madrid: Alianza Editorial: 1991 (1972)

WÖLFFLIN, Heinrich. **El arte clásico**. Madrid: Alianza, 1982.

DOCUMENTOS VISUALES

Fig. 1 Giotto (H. 1266-1377): *La leyenda de San Francisco*. 1297-1300. Iglesia de San Francisco de Asís.

Paisaje con montañas de formas acartonadas que parecen evocar las formas de las montañas de los teatrillos medievales.

Fig. 2 Hermanos Limburgo: *Las muy ricas horas del Duque de Berry. El mes de Diciembre*.

El paisaje evocador del tiempo. Representa la caza de invierno con los perros abalanzándose sobre el jabalí cuya carne era muy apreciada. Al fondo, el cielo con gradaciones de luz. Las torres del castillo como telón de fondo. El bosque en forma de pantalla y en primer término una zona de tierra con arbustos en donde se dibuja el escenario de la caza de invierno.

Fig 3 Gentile Da Fabriano: *La Adoración de los Reyes Magos*. 1423, Uffizi, Florencia. Paisaje pictórico del Gótico internacional con la primera representación del sol.

Fig. 4 Jan Van Eyck: *Virgen del canciller Rolin*. 1435. El paisaje proyecta nuestra mirada desde las baldosas del suelo de la estancia al ventanal. Y del ventanal al paisaje del fondo. De algún modo nos sugiere la preguntas sobre desde dónde miramos nosotros o hacia dónde miran los personajes del cuadro.

Fig. 5 Bosco: *Tríptico cerrado del Jardín de las Delicias*. Hacia 1500, Museo del Prado. La luz como creación Divina y la luz como metáfora de la creación artística.

Fig. 6. Patinir: *Caronte atravesando la Laguna Estigia*. H. 1520-24. Paisaje de agua, con el punto de vista alto

y el horizonte elevado. Simbolismo de la vida como camino, como peregrinación. Es decir, la elección en el "memento mori" entre los dos caminos, del bien y del mal. A la izquierda un angosto canal entre rocas conduce al Paraíso con la Fuente de la Vida y sus cuatro arroyos. A la derecha un ancho canal, prados y árboles frutales desemboca en la torre infernal.

Fig. 7 El Greco *Vista y plano de Toledo*. H. 1610, Museo de El Greco, Toledo.

Este paisaje debe de ser estudiado en paralelo con la otra vista de Toledo que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. La luminosidad de una vista debe contrastarse con la oscuridad de la otra. En la vista de Toledo además de la inclusión del plano y las distorsiones geográficas y arquitectónicas destaca la figura masculina recostada como alegoría del río Tajo.

Fig 8: Poussin: *El Otoño*. 1660-64, Museo del Louvre. Las estaciones de Poussin constituyen uno de los mejores ejemplos de paisaje clasicista del barroco, en general y del barroco francés en particular.

Fig 9: Claudio de Lorena: *Embarcación de Santa Paula Romana en Ostia*, 1637-39. Museo del Prado. Nadie como Claudio de Lorena ha logrado conseguir las luces doradas y el sentido poético en los paisajes del mediterráneo.

Fig 10- Velázquez: Paisaje de la Villa de Medicis: *Los jardines de la Villa de Medicis. El pabellón de Ariadna*. 1630, Museo del Prado. En este paisaje la evocación de Ariadna dormida dentro del jardín de la Villa de Medicis sitúa al espectador en el interior del jardín. La luz inmersa en la vegetación produce una sensación atmosférica llena de vida. La libertad del pincel y el dominio en el juego de luces y tonalidades cromáticas convierten a estas obras en un claro precedente impresionista. De alguna manera la relación entre los dos paisajes producen en el espectador el recuerdo de las experiencias del amanecer y-o del atardecer.

Fig 11: Canaletto: *Palacio Ducal y Plaza de San Marcos*. 1755, Uffizi. El paisaje para la difusión de las vistas de Venecia por parte de los "Vedutti" inicia un nuevo género que se relaciona con el concepto de "souvenirs" o recuerdo entre los viajeros que acuden a esta ciudad. La elección de múltiples puntos de vista permite contemplar la ciudad a partir de lugares especialmente significativos. En este caso el pintor ha elegido la vista de la entrada a Venecia con sus dos columnas emblemáticas, al fondo la plaza de San Marcos, a la derecha, el Palacio Ducal y a la izquierda la biblioteca.

Fig 12: Caspar David Friedrich, *El caminante sobre la niebla*, hacia 1817-18. Kunsthalle. Hamburgo. La

visión del paisaje de Friedrich enlaza con la visión del espacio interior. Sus paisajes son emotivos. Están filtrados por la experiencia de carácter religioso de la contemplación. La sensación de infinitud de la naturaleza creada por Dios se encarna en paisajes impregnados de melancolía y corre pareja con la sensación de pequeñez del ser humano.

Fig 13: Constable: *Acuarela sobre Stonehenge*, 1835, Victoria and Albert Museum de Londres.

En esta imagen Constable demuestra su interpretación de la naturaleza en estado cambiante sobre todo por la luz. No es extraño que el paisaje elegido sea el de Stonehenge en donde el solsticio de verano permite contemplar la metamorfosis del monumento gracias a la luz solar. Por otra parte la presencia de los grandes megalíticos nos recuerda la permanencia del tiempo pasado en un continuo presente revitalizado gracias al solsticio.

Fig. 14. Turner: *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*. 1844. National Gallery Londres.

Es magistral la conquista de la sensación atmosférica y la disolución de las formas. En esta obra se anticipan algunos aspectos propios del paisaje del impresionismo y, en cierto modo, zonas en las que la disolución cromática anuncia la pintura abstracta.

(Recebido em 05/09/2007 e aceito para publicação em 30/10/2007)