

“When you’re able to distinguish the art of the horizon at the bottom of a frame, or at the top of the frame — but not going right through the centre of the frame — when you’re able to appreciate why it’s at the top and why it’s at the bottom, you might make a pretty good picture-maker.”

John Ford



Fernando Linares García
Architect by the Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAV) of the UVA; Ph doctor by the Valladolid University; Associate Professor at the ETSA in the Architectural Graphic Expression Department (EGA) of the UVA. Member of Instituto Universitario de Urbanística of Valladolid University.

The Lowering of the Horizon Line in the Representation of Terrain: from the Cartographic Vision to the View of the Landscape

A place can be described by means of a drawing, a painting or a photograph. Art, as a result of its need to imitate and portray, has taught us to observe and value scenes of nature beyond the physical, idealizing them and contributing to how we form our view of the landscape. The landscape is a cultural concept that implies a certain degree of transformation over time. Representing a landscape requires some prior instruction to be able to understand it, it requires prior learning. In the West, painting and geography have been provided to serve that function. In order for us to enjoy the panoramas that we have today, many painters, surveyors, geographers and travellers had to pour all of their knowledge and emotions into those panoramas.

The following text summarises the progression of the view of the landscape and its representation, focusing its attention on the union of cartographic tools—like maps and topographic pic-

tures— with landscape painting, principally, with respect to the change in the use of one medium for another; during a scientific and aesthetic period that was represented by the experimentalism of the Renaissance which began in the 15th century and the Dutch Naturalism of the end of the 16th century and the beginning of the 17th century, in which visual images were competing with the written word as the preeminent medium for presenting our knowledge of reality. In particular, this article dwells upon the relationship between different means of portraying areas of land which affect the progressive lowering of the horizon line in the view of the landscape, in order to concentrate more on the representation of the figurative and ambient conditions of the scene, eventually arriving at going beyond the topographical perspective.

Keywords:

Horizon line; representation of terrain; topography; landscape; Art History

INTRODUCTION

The landscape is not simply the physical land that surrounds us, it is something more, a subjective relationship that establishes itself between man and nature through a view, a vision that projects an emotional sentiment over the place. The landscape is not only what exists, that which is before us, the place; it is not simply that which is seen, but that which is perceived. And to perceive is a way of projecting oneself onto reality, interpreting it affectively and transforming what is experienced into an aesthetic object; "making art of it" (Rogers 2007, p.13) *in visu* to intensify what is perceived. This can already be seen in the 1st century in ancient Roman frescoes wherein they visually evoked the pleasures of living in the countryside (Fig. 1). The landscape was a cultural invention and it explains the presence of man in the terrain "which contained signs of the anthropization of the land" (Milani 2015, p. 38). It was forged by the observation and talent of many artists, evolving over the centuries. Having overcome the narrative of religious art, the backgrounds of the paintings were made to better reflect reality, gradually removing the emphasis placed on allegorical figures in the foreground to the point of practically making them disappear. The ideal places were substituted with

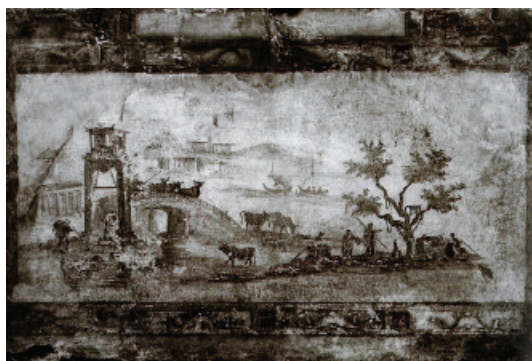


Fig. 1 - Villa Albani, 1st century; mural painting; Rome.



Fig. 2 - Left: Giotto, *St Francis Giving his Mantle to a Poor Man* (ca 1296); fresco (270 x 230 cm); Basilica of Saint Francis of Assisi. Right: Konrad Witz, *The Miraculous Draught of Fishes* (1444); tempera on panel (13.2 x 15.4 cm); Geneva Musée d'Art et d'Histoire.



real places. In less than two centuries, between the fourteenth and sixteenth, art went from being narrative symbolism to being naturalist iconicity, and accepting the landscape as a genre. The landscape is a changing concept tied since antiquity to the evolution of painting to the scientific discoveries of the Renaissance, the aesthetic experience of travelling and the development of cartography as a way of documenting territory.

THE EVOLUTION OF THE VIEW OF THE TERRAIN: THE PRE-LANDSCAPE OF THE RENAISSANCE

In the Middle Ages the representation of landscape backgrounds was considered a frivolity, a decorative amusement. The backgrounds of the paintings merely served to set the scene for the stories, normally stories with religious themes. It was impossible to find a recognisable place or element within them. With the Renaissance began the portrayal of an authentic view of the landscape by means of deductive reasoning and the visual experience of the image. From the 14th century onward the

images began to be more figurative rather than symbolic, focusing greater attention on chromatic and luminous phenomena in order to accentuate the volumetry of the figures and the depth of the scene. Timidly breaking with the hieratism of the medieval period, Giotto abandoned the Byzantine models, substituting backgrounds with sacred images for scenes of nature; *St Francis Giving his Mantle to a Poor Man* (ca. 1296) constituted one of the first attempts to represent a landscape with a sense of reality –the mountains appear verisimilar– figuratively overcoming the basic iconography of the medieval period.

Moving onward from the 15th century, "the same desire for truth in description would compel painting and geography to offer images that were more faithful to the real world as a result of one of the phenomena of classicism: mimesis (Maderuelo 2008, p.58), providing both with a certain functionality and safeguarding their apparent contraposition. Art became completely figurative.

"If cartographic representation at any scale implies objectivity and rigour in the course of pro-



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, Plan of Imola (ca 1502); quill, ink and watercolour (60 x 44 cm); Windsor Castle, Royal Library (RL 12284r).

cessing geographic information, the concept of the landscape necessarily entails one's personal interpretation of the terrain" (Chías 2018, p. 110). In 1444, Konrad Witz painted *The Miraculous Draft of Fishes*, where he represented a passage from the Gospel of John, and portrayed the encounter in Lake Tiberias between Saint Peter and Christ after his resurrection. According to Gombrich, this was the "first ever attempt at portraying a real landscape" (2002, p. 255), and although it did not show the original body of water, it did show one that the painter was actually familiar with, one that existed in Geneva. Witz, like his contemporary Bellini, raised the horizon line to better depict the location, popularising the scene by fictitiously substituting an ideal place for a real one; for which it cannot be considered a strict landscape, but rather as "the first indisputable piece of topography that was also art" (Clark 1971, p. 37) (Fig. 2). While painters were projecting the image of a location onto vertical planes, laying out their vision from a horizon wherein they situated the vanishing points, cartographers represented terrain from an elevated point of view, projecting it horizontally and perpendicularly from the sky; their projections could even be completely orthogonal with respect to the terrain –as per the advice of Ptolemy– which

gave rise to maps of large surface area. When the places being described were smaller, like a valley, they could utilise a "bird's eye view", which is to say, the perspective could come from a high point and be a bit softer in its portrayal of details, much like the view from the top of a hill. These representations could take on a horizon line; if it existed and was elevated, this would give rise to what were known as "horizon maps".

As a great humanist, both methods of portrayal could be found in the figure of Leonardo da Vinci: that of the painter and that of the cartographer. His detailed projection of the plan of Imola (ca. 1502), wherein his genius anticipates the principal techniques of modern cartography, indicates that it was common to give these sorts of tasks to artists (Fig. 3).

As a map of the horizon, one good example is his *Study of a Tuscan Landscape* (1473), which could be the first descriptive landscape of the Renaissance if it were not for the fact that his extravagant topography has yet to be identified –his rock formations recall fanciful visions of Patinir–. If the line was lower, it could be a "topographic view", like his *A bird's eye view of the Arezzo* (ca. 1502), where a real location can be identified –the valley of Chiana– and whose goal was to document a plan to install a dam in that valley; it brilliantly highlights the precision with which the terrain was portrayed through the use of shadow and ambient light. This level of exactitude was dependent upon

the knowledge and skill of the artist.

In the 16th century, the typological delimitation of territorial representations was not very clear. The majority of panoramic drawings and paintings were "without theme", it was not that they lacked functionality, but rather that today we are not able to recognise their allegories or true intentions. In Leonardo da Vinci, for example, nothing was as it appeared. His many notes were replete with references to landscape art and cartography, with identical descriptive clarity. As such, his study of a river current (1513), which shows a small meandering stream, is one of his few identifiable drawings of a concrete location, in this case the Adda –route between Vaprio and Canonica–, made with an elevated sightline from the residence of his disciple Melzi. Although it is possible that the real objective of the drawing was, as in other cases, more than the visual delectation of the place, to show the erosion of the river current on the land as a dynamic phenomenon, as Zollner indicates: "The appearance of these sketches is not determined so much by a desire to directly contemplate nature as by the goal of making visible the effects of the elements on the topography" (2006, p.121). It was certainly the contrast between scientific analysis and emotional emphasis that really stimulated Leonardo da Vinci (Fig. 4).

The first semi-real depictions of urban settings were those of M. Wolgemuth and W. Pleydenwuff in the book the *Nuremberg Chronicle*, from the

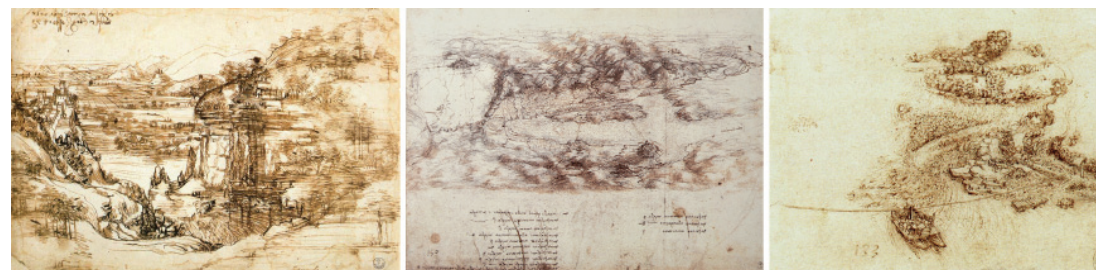


Fig. 4 - Leonardo da Vinci. Left: Study of a Tuscan Landscape (1473); quill and ink (19 x 28.5 cm); Uffizi Gallery, Department of Prints and Drawings, Florence (inv. 436E). Centre: A bird's eye view of the Arezzo (ca. 1502); quill and ink on pencil (20.9 x 28.1 cm); Windsor Castle, Royal Library (RL12682r). Right: A river landscape (1513); quill and ink; Windsor Castle, Royal Library (RL12400).



Fig. 5 - Above: M. Wolgemuth and W. Pleydenwurff, view of Cologne, Nuremberg Chronicle (1493), hand coloured xylograph. Below: B. Breidenbach, view of Venice, Peregrinatio in terram sanctam (1498); xylograph.

year 1493. One of these first depictions, the view of Cologne showing the profile of the city from the opposite bank of the river, maintains a very realistic line of sight, simulating the view of a spectator over the land. In this time period printed images were more of a distraction and fidelity was not much demanded. In the case of the *Chronicle*, the artwork was made with elements that were reused several times throughout the book. Also significant is the view of Venice of 1498 from Bernhard von Breidenbach, which comes from the incunabulum *Peregrinatio in terram sanctam*, which contains a magnificent fold-out of the city's facade from the canal next to St. Mark's Basilica, defined by an elevated horizon line from which we can observe illusory hills; the image transmits two antagonistic worlds: objective reality below this line and subjective fantasy above it (Fig. 5).

THE ACCEPTANCE OF THE LANDSCAPE: FIGURATIVE BACKGROUNDS BECOME THE FOCUS

Artists were starting to paint what they saw, and what they saw, in contrast to their canvases, had

depth. Employing new techniques of painting and perspective improved the figuratism of the scenes. It was the Boucicaut Master, at the beginning of the 15th century, who discovered the perceptive effects of depth when observing that "objects lose part of their substance and colour, fading away in the distance" (Panofsky 1998, p. 63). The loss of definition as a result of distance also worried Leonardo da Vinci as much as the laws of geometric perspective; he called this phenomenon *prospettiva de' perdimenti* –of the disappearance–, erroneously attributing this blurring to air density and disregarding the conditions of the lighting or the acuity of one's own eyes. All of these reflections improved the ability of artists to depict backgrounds. Bellini and Perugino, for example, used to progressively soften contrasts to accentuate distance. Perugino was also a great artist of vast spaces. Patinir, for his part, was a great artist of depth thanks to his use of colour for a "progressive cooling" of the tones, which helped him accentuate the sensation of distance.

The painters of the Renaissance understood that the location, aside from serving as a background for the scene, could be a scene in itself, allowing for the attainment, by empirical observation of nature and its phenomena, of a greater level of realism. With the passing of the first half of the 16th century, landscapes became an acceptable subject for painting. Old backgrounds, those off in the distance, became the focus of attention such that they took up even the foreground. A theme was no longer necessary, nor was it necessary to insert hidden figures or symbols for the purpose of refocusing one's attention. One very important individual was Dürer "whose genius opened up the field for the modern aesthetic appreciation of the landscape" (Milani 2005, p. 21). One of his habits was recording, in his notebook, –*mein Büchlein*– real places with watercolours of quotidian scenes, with a sightline like that which he actually saw, as with his *Countryside Near Kalkreuth Village* (ca. 1495); "never before had anyone so efficiently created, with such liveliness, topographical views as exact while maintaining the character of what was seen" (Roger 2007, p.84). Many of his works have

been preserved; some of which, by virtue of their panoramic and descriptive character, could count as topographical landscapes if it were not for the reusing of backgrounds for other portraits, like with his watercolour *House by a Pond* (ca. 1496). Certainly by then he was already conscious of the interest that could be aroused by paintings based on the simple picturesque value of the visual elements (Fig. 6).

CARTOGRAPHIC INFLUENCE ON THE ART OF THE NETHERLANDS

The vision of the landscape of the Renaissance was more symbolic than perceptive. According to Gombrich, its panoramas were "more conceptual than visual" (2000, p. 116). But it was in Flanders and the Netherlands where the view of the landscape was given new life as an intellectual diversion with the birth of bourgeois free time. In the 17th century, Holland was the country with the highest per capita income. Meaning that it was there where a culture of collecting artistic objects as a pastime arose; a new hobby in which artistic works were valued not so much for their subject matter as for their aesthetics. As such, painting there became even more "descriptive". Northern painters sought new clients among different walks of society, exploring paths of a more laic character, with themes that were simple and quotidian, specializing in portraits, still lifes and landscapes. Mainly, this new hobby was represented by vistas of cities and locales and these decorated the majority of the homes in Holland with their great precision while fomenting a certain national pride. This can be found in oil paintings like *The Art of Painting* (1666) by Johannes Vermeer or in Jacob Ochtervelt's *The Music Lesson* (1671), where the map –curiously both paintings show the same map– can be seen within the paintings as a picture in its own right (Fig. 7). The "bird's eye views", in which the spectator was imposed on the panorama, were those that developed more influences. Geographic exploration, specifically the discovery of America and the expansion of trade, propelled development in cartography and the creation of



Fig. 6 - Albrecht Dürer. Above: Countryside Near Kalkreuth Village (ca. 1495); watercolour (10 x 31 cm); Kupferstichkabinett, Berlin. Lower Left: House by a Pond (ca. 1496); watercolour (21 x 23 cm); British Museum, London. Lower Right: The Virgin and Child with the Monkey (1498); chalcographic engraving (19 x 12.3 cm); Albertina, Vienna.

images to document these new lands. The concept of a new world necessitated new ways of recording the things found there with a greater level of abstraction, like with maps, that permitted a wide-ranging perceptual framework of a particular terrain by means of a codified representation of greater extensions –orthogonally projected– which was very inspiring for the pioneers of landscape painting; for this reason the first sentence of Ptolemy’s *Geography* defines geography as a “portrait of the world”. These portrayals would be complemented with topographical views, with a reduced field of vision and greater perceptual realism –with a conical perspective– that were more related to the surveying of small areas.

There can be no doubting the profound link between maps and paintings. Alpers speaks of a “cartographic impulse in art” (1978, p.178), indicating that there was no other time period or place with a greater coinciding of figurative art with cartography, both came at acquiring knowledge of the terrain by means of describing it with images. Both the maps –whose purpose was informative– as well as the paintings of vistas –whose purpose was figurative– coincided sharing an interest in transcribing and documenting the reality of the terrain with a flat surface; maps set aside being exactly faithful to the appearance of the thing they are depicting while having scales and legends that explain their symbols; things that had no reason to be iconic or constitute faithful representations. Therefore, maps provided information, showing the relations of the scale of the elements of the terrain –using abstract registers–; the topographical vision represented, in perspective, an appearance that was a real and concrete depiction of a place –descriptive annotation–; while the vision of the landscape, more personal, would go conceptually beyond that, expressing an instantaneous appearance affected by a few particular conditions of light and setting –an interpretive search–.

As such, chorography was developed to faithfully record concrete terrains and their details. The first treatises on cartography and surveying spread the technical application of drawing in the representation of terrain, centering around the Netherlands



Fig. 7 - Left: Johannes Vermeer, *The Art of Painting* (1666); oil painting on canvas (120 x 100 cm); Kunsthistorisches Museum, Vienna. Right: Jacob Ochtervelt, *The Music Lesson* (1671); oil painting on canvas (80.2 x 65.5 cm); Art Institute of Chicago.

Fig. 8 - Augustin Hirschvogel, *Landscape with the Conversion of St Paul* (ca. 1545); engraved and watercolour; Kunstmuseum, Basel (K26.31).

in the 17th century “the transition of cartographic expression to the pictorial.” (Chías 2018, p. 111) There can be no doubt that drawing, since the Renaissance, was not an exclusively artistic tool, but rather it was a universal scientific language, a means by which one could approach the acquisition of knowledge in a global way. The first graphical expressions of real places had a practical utility, in addition to an undeniable artistic sense. It was necessary to understand the terrain from the sky, combining technical knowledge with the pictorial ideal. As such, Dutch landscape art gave itself objectives that previously belonged to geography. Dutch geographers and artists found themselves comfortable with using engravings. The objective was that the spectator travelled by consulting the graphic representation and in doing so believed himself to be seeing the same location. At the same time they also perfected what was useful from drawing and surveying. Dutch topographers cautiously annotated the point from which they took in their vistas because their intention to document was inseparable from their intention to represent.

Many artists had previously worked as cartographers or topographers, like Augustin Hirschvo-



gel, as highlighted by their panoramic formats and elevated horizons, as with *Landscape with the Conversion of St Paul* (ca. 1545); or Hanns Lautensack (Fig. 8). In 1572, Georg Braun and Franz Hogenberg published Joris Hoefnagel’s urban vistas from all over the world in the famous collection *Civitates Orbis Terrarum*. In Spain, Anton van den Wyngaerde, in a similar fashion between 1562 and 1570, created detailed panoramas of Spain’s most important cities for Philip II: 72 panoramas with soft tones and without excessive embellishment. All of these engravings were a direct precedent to the first landscapes, advancing a vision that was close to reality and served as a complement to map plans.

Pieter Brueghel showed his geographical knowledge in his paintings; he may have been the first to give the landscape its autonomy, but his predisposition was toward capturing humans more than portraying terrains. His *Naval Battle in the Bay of Naples* (1558) fit perfectly among topographical depictions of ports, as we can appreciate when we compare it with the *Frontispiece* (1595) of the cartographer Willem Barentsz, elevating the view of the bay to seduce us with his treatment of distance; with the vista of Genoa in *Civitates* (1572);

or with *The Siege of Haarlem* (ca 1628) by Pieter Saenredam, revealing the relationship between maps and urban plans: the elevated horizon and the presence of distance markers (Fig. 9). Claes J. Visscher also created some surprising and precise topographical representations, like the view of the river in London that unfolded in a wide panorama displaying both sides of the River Thames (1616) and aggregated partial views –adding diverse optical images to the global vision–; or that of Paris (1618), that presents the city as an unfolded map with a perspective that culminates in an elevated horizon, in the final tenth of the height of the engraving (Fig. 10).

Another case representing topographical vision can be seen in the *View and Plan of Toledo* by El Greco (ca. 1614), which displays a descriptive profile of the city with an elevated and softly curving horizon. The lower ground of the painting –the urban part– holds an analogistic relationship and complements the view, both possessing the same orientation. Calduch says that “perhaps the intention of the painter was directed at cartographic vistas” (2012, p.74); possibly as a result of being indebted to the topographical tradition of *Civitates*, and especially with respect to the view of Toledo



Fig. 9 - Upper Left: Pieter Bruegel, *Naval Battle in the Bay of Naples* (1558); oil painting on panel (39.8 x 69.5 cm); Doria Pamphij Gallery, Rome. Upper Right: Willem Blaeuw, Frontispiece of his book concerning nautical charts (1659); recorded in an atlas page (42 x 32 cm); Yale University Library. Lower Left: Anonymous Pieter Jansz. Saenredam, *The Siege of Haarlem* (1628); etching; in Samuel Ampzing, *Beschreijvinge ende Lof der Stad Haerlem* (Haarlem, 1628). Lower Right: Georg Braun and Franz Hogenberg, *view of Genoa* (1572), engraved in copper; in Joris Hoefnagel, *Civitates Orbis Terrarum* (ed. 1593).



Fig. 10 - Claes Janszoon Visscher. Upper: *View of London* (1616), engraved; Library of Congress, Washington. Lower: *View of Paris* (1618); engraved (85 x 55 cm); Brigham Young University Library, in Provo, Utah.

from the north of Wyngaerde (1563) (Fig. 11). Even Velazquez, in *The Surrender of Breda* (1634), depicted the landscape background of the scene in the Dutch manner, utilising a high horizon line – at more than six tenths of the height of the painting – with the intention of being able to recognise the site of Breda perfectly, being undoubtedly inspired by the engravings of the time, like those of Visscher in 1624, wherein the location is recognisable and even the alignment of the army is depicted (Fig. 12).

THE LOWERING OF THE HORIZON LINE

In the 17th century, “fondness for topographical vistas and details made maps look very much like what we normally think of as pictures. The horizon line usually appeared in maps.” (Alpers 1987,

p.189). Said horizon is a cultural convention, there is no point on the planet where the sky – which is unapproachable – and the Earth –which is round – meet in an infinite and distant straight line. Little by little, artists were deciding where to situate this line, that corresponded with the high point of what was being observed and the vanishing point. In a landscape, this is the starting point, because its location changes the development of the background of the picture, drawing attention to the most important elements: the sky, the earth or both of those in equal proportion.

The vast plains of Holland favored the widening of the vistas to the benefit of a panoramic vision and their extension to the point of the horizon. This was gradually lowered to give greater importance to the sky. The Dutch artists lowered the point of view, from the elevated topographical views to





Fig. 11 - Upper: Anton van den Wyngaerde, view of Toledo (1563); quill, sepia ink and watery colour (107 x 42 cm); National Bibliothek, Vienna. Lower: El Greco, View and Plan of Toledo (1618); oil painting (228 x 132 cm); El Greco Museum, Toledo.

more terrestrial views of landscapes. As Alpers affirms: "The elevated horizons of maps were not kept, they were lowered, first to provide more space for the sky, and later for its clouds and other details" (1987, p. 209). They were views that were more abstract than those of maps, more attractive and easier to understand. During this transition the view of the landscape initially opted for an intermediate position, maintaining the horizon in the middle of the picture, with the observer situated at a slight elevation, like a "witness to an event" (Maderuelo 2008, p. 71), where neither the land nor the sky dominate and it is difficult to decide where our attention should be focused.

As such, an elevated horizon line, even one outside of the picture, corresponds more with a topographical vista or a "map with a horizon". The observer is elevated and the composition dominates a vast terrain extending to the background; one's eye is directed there by certain distance markers and contrasting lines: towers, trees, posts etc. All of the picture's focus falls on the land. The high point of view generates a certain sentiment of reverence for the breadth of the landscape. By contrast a lowered line situates the spectator at the level of the ground, corresponding with the more realistic vision that we typically have when travelling over

terrain, with the sky taking up a huge portion of the picture's surface area.

In 1603, Hendrick Goltzius drew the *Dunes near Haarlem*, which is considered one of the "first pure landscapes" (Maderuelo 2005, p.293); an independent panoramic vision of natural terrain with the simple desire to show what was seen, being based solely in descriptive qualities; it was a new attitude toward the landscape, that developed a sense that was more geographic than aesthetic. "The landscapes of Goltzius do not signal the beginning of Realism - an elusive concept - but rather the transposition of a cartographic genre to the representation of the landscape (...) it makes us feel that we are outside of the landscape, in a privileged position" (Alpers 1987, p. 203-205). This vista of a land devoid of people sacrifices the art to the exclusive benefit of the ability to describe the place, and this is done from an aerial panorama, without revealing the position of the spectator; thus binding one to the scope of the map.

In a similar way, half a century later, Rembrandt would execute a considerable number of sketches of the area around Amsterdam. One of these, his *Landscape With a View Toward Haarlem* (1651) is an example of the Dutch topographical style. It was the widest panorama in his *oeuvre*. From a



Fig. 12 - Upper: Claes J. Visscher, The Siege of Breda (1624); engraving; Rijksmuseum, Amsterdam. Lower: Diego Velazquez, The Surrender of Breda (1634); oil painting (367 x 307 cm); Prado Museum, Madrid.





Fig. 13 - Upper: Hendrick Goltzius, Dunes near Haarlem (1603); quill (9 x 15 cm); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Lower: Rembrandt H. van Rijn, Landscape With a View Toward Haarlem (1651); etching (12 x 21.9 cm); British Museum, London.

slight elevation it offers a broad view of approximately 180 degrees of the area around Haarlem, with vigorous strokes and some of the first vacant foreground, wherein the elements of the landscape are reduced to abstract forms, though perfectly identifiable by the landmarks. Both visions share a horizon in the middle of the drawings (Fig. 13)

“These first Dutch landscapes lack the conventions of their genre, which is to say, they lack the foreground elements that frame the view” (Maderuelo 2005, p. 296), accentuating the character of the vista that makes it resemble a map of the horizon. We can see vistas without people where human elements: cities, bell towers, windmills, farms etc. serve as accurate markers for the purpose of orienting ourselves. These representations, heirs of cartographic techniques, were not utilised as a basis for subsequent reworkings, for which they are now considered landscapes fit for use, opening up the genre. There are reasons why this came about from the field of drawing and not that of painting. Principally, it was due to the greater utility of the quill for recording data *in situ*. Nevertheless, it still remained to overcome the utility of topographical views and fix one’s attention on making observations that were pleasurable and disinterested, that were delights to the senses, in order to arrive at true landscape art.

THE OVERCOMING OF CARTOGRAPHIC MODES IN LANDSCAPES

A fundamental element of the emancipation of the landscape from the cartographic medium was the treatment of colour. Although colour was already being used in maps for symbolic purposes, its application in a figurative manner enabled the grounds of paintings to overcome the necessity of lines. Due to its rapid application, watercolour was a very valuable technique for the painters of Northern Europe since the days of Dürer. It challenged the distinction that had been made between painting and drawing, permitting the rapid evocation of topographical reality –something that was common to geographers and artists–. Oil painting would later take on the task of facilitating the

iconic assimilation of textures and similar materials. Under the influence of Brueghel, Hans Bol brought the topographical view closer to that of painting, broadening the visuals with a great impact on depth, as we can appreciate in his *River Landscape* (1578) (Fig. 14).

The careful effects of lighting together with the dramatic treatment of the skies definitively distanced landscapes from topography, emancipating the works of artists like Ruisdael, van Goyen or Koninck; subtle and warm tonal paintings of farms, fields and roads where nothing was happening, only a few small allegorical figures on the land with their traditional attire –like the people typically found on maps–. The formats were expanding. Erudite landscapes were beginning to be created, ones of restrained tones and a greater use of atmosphere –the heirs of the atmospheric studies of Adam Elsheimer–; stormy skies, mists, twilights..., perfectly verisimilar in their treatment. These vistas were significant more for their growing expressivity than for their faithfulness. Nothing was random. Everything depended upon a particular idea of beauty that advanced a romantic vision. “The landscape will never return to being natural, but rather will be supernatural” (Roger 2007, p.13); some are inclined toward wild and desolate vistas, others toward the peaceful: rivers, forests; all of them showing a great degree of fidelity to the models of nature.

Philips Koninck was one who stayed true to the cartographic format for a longer time, highlighting that was the enormity of his works. In them he introduced a soft curvature on the horizon, as can be seen in his *Landscape with river and sanddune* (1664) –similarly to the view of Toledo from El Greco–, perhaps as a result of the influence of his geographical knowledge. Fromentin associated this “circular vision” with the properties of a camera obscura, saying that the artist “sees the immense curved arch over the land or the sea as the real, compact and stable ceiling of his pictures” (1965, p.251). Panofsky affirmed that in reality “we perceive straight lines as curved ones” (2003, p.105); analogous could be our perception of the curvature of the trail of a plane crossing the sky. The



Fig. 14 - Hans Bol, River Landscape (1578), oil painting and tempera (74.5 x 46.5 cm); Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 15 -Philip Koninck, Landscape with a river and sanddune (1664); oil painting (121 x 95 cm); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Dutch artists added visual experience to the perspective, aggregating the partial views permitted by the circular movement of the eyes, as our sight upon observing a flat panoramic expanse, more by illusion than perception, is a convex field, like that represented by Koninck in his paintings (Fig. 15). This cartographic-artistic imbrication culminates with Jan C. Micker painting his *Bird's Eye View of Amsterdam* (1652) on the frontier between a plan and a painting, as can be appreciated when it is compared with the map of Delft (1556) from the *plattengronden* of Jacob van Deventer, combining the graphic nature of the first with the realistic qualities of the second. The city appears so perpendicular that it cancels out the horizon line. In a similar fashion, Micker needed to make use of the vistas of Cornelis Anthonisz from the 16th century, those that took away the horizon –certainly with the coloured xylograph or the engraving from 1544–, approximating to an even greater extent the composition of a coloured map. The transition from the cartographic medium to the pictorial one was common practise. Painters were frequently



Fig. 16 -Left: Jacob van Deventer, map of Delft (1556). Centre: Cornelis Anthonisz, topographic aerial view of Amsterdam (1544); xylograph, brush and water-colour (109 x 107 cm); Rijksmuseum, Amsterdam. Right: Jan Christaensz Micker, Bird's Eye View of Amsterdam (ca. 1652); oil painting on canvas (137 x 100 cm); Amsterdam Museum.

employed to colour maps. In the vista we also see spots of light filtered through the sky, where we find something truly novel: its ephemeral iconicity; the clouds are not seen, only their shadow upon the land. It is precisely this instantaneous moment, this subjective look through a meteorological phenomenon, that makes picturesque landscape of a precise topography. This vista from Micker is, in the same instant, a map and a landscape (Fig. 16). The pictures of Jan van Goyen, already making use of the lowered horizon, continued showing cartographic influences in their territorial markers. This also occurred in Jacob van Ruisdael's portrayals of Haarlem –*Haarlempjes*–, like with his *View of Naarden* (1647), where he drastically lowered the horizon line in order to draw attention to the sky. Ruisdael, without renouncing topographical rigour or detailed visual descriptions, provided the solution that Micker did not know to use: he not only included the beams of light and shadows from the clouds, but rather the clouds themselves, drawing, at the same time, the cause and the effect. The use of light, the intense resplendence over the centre of the landscape, with a ground of deep shadows, reveal the influence of Rembrandt, who had already employed them decades earlier. Ruisdael, as the most important exponent of Dutch landscape painting, knew well how to make good topography. His vistas, which in many occasions do not conform to real places, were usually inten-

tionally manipulated to improve the eloquence of his composition, severing the inheritance of cartography in Dutch art in favor of an aesthetic benefit. (Fig. 17).

These works showed more than the naked reality. The method of doing the work was determinative. The custom of creating art in one's workshop using sketches taken in situ, as seen in *The painter in his workshop* (1663) by Adriaen van Ostade, generated images that were very much manipulated and harmoniously conceived, the fruit of artistic licence taken with a contrived "selective naturalism" (Sutton 1994, p. 22). The details were rearranged to make surprising compositions. Although it was necessary to determine some identifiable element, like the silhouette of some tower or city, an attempt was not being made to copy the exact nature of something, but rather to pristinely improve upon it, allowing for a certain creative licence (Fig. 18).

Vermeer would be the last to follow the topographical tradition; in his *View of Delft* (1661) he presented a composition of a painting of an urban skyline seen at a certain distance, from the other bank of the river, including some anchored ships and figures that set the scene for the foreground. This picture is very similar to the *View of Zierikzee* (1618) by Esaias van de Velde that had been painted forty years prior. It is also similar to the *View of Innsbruck* by Dürer (ca. 1495), with which it



has identical proportions relative to the horizon, showing the inspiration that the German provided for the painting. At the same time, they all seem inspired, as heirs of the same topographical tradition, by the urban vistas from across the water, like that of Nimega (1575) which appears in *Civitates*; or that of London by Visscher, and those of Venice by Breidenbach, or that of Wolgemuth and Pleydenwurff, from more than 150 years earlier (Fig. 19, 10 and 5). As a consequence, the vista by Vermeer is considered by Alpers “the most brilliant example of all of the transformation of the map into painting in Dutch art” (1987, p. 184). It was where painting progressed descriptively in its treatment of light to bring the painting to life, overcoming the simple cartographic vision and approximating, for the first time and in a very similar style, the modern use of photography, as an artifice of consonance between observable reality and the reality represented. In the end “a Vermeer was necessary to realise in painting the idea that geographers conceived” (Alpers 1987, p. 226).

CONCLUSION

Seeking figurativity, the view of the landscape evolved from symbolism to iconicity to provide a sensation of realism. Leonardo da Vinci touched upon the vision of the landscape, Dürer applied it in an almost unconscious way during his travels, but it was in the Netherlands where cartography and painting joined together descriptively to the benefit of the landscape, giving rise to new forms of representation. Nature was, little by little, graphically dominated and the landscape came to be accepted as an art form. The backgrounds became the scene. Flemish artists would add to their perspective a credible visual experience; “they were revolutionaries because they substituted interest in the subject with an interest in the portrayal as an end in itself” (Sutton 1994, p. 52). Painting became more descriptive and the images began to serve as a medium for learning. After overcoming the technical utility of the map, Dutch figurative painting augmented our visual understanding of the world, becoming a substitute for the human



Fig. 17 - Jacob I. van Ruisdael, View of Naarden (1647); oil painting on panel (34.8 x 67 cm); Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid.

Fig. 18 - Adriaen van Ostade, The painter in his workshop (1663); oil painting on panel (38 x 35.5 cm); Gemaldegalerie Alte Meister, Desden.



Fig. 19 - Left: Johannes Vermeer, View of Delft (1661); oil painting (118 x 96.5 cm); Mauritshuis, The Hague. Upper Right: Esaias van de Velde, View of Zierikzee (1618); oil painting (40 x 27 cm); Gemaldegalerie, Berlin. Centre Right: Albrecht Dürer, View of Innsbruck (ca 1495); watercolour (18.7 x 12.7 cm); Albertina, Vienna. Lower Right: Georg Braun and Franz Hogenberg, View of Nimega (1575); engraving, in Joris Hoefnagel, Civitates Orbis Terrarum (vol. II, p. 29, Cologne, ed. 1587-1617); The Newberry Library, Chicago.

eye, like a mirror of reality facing us, just like a modern photograph.

Panoramas continually approached a greater field of vision. Little by little, they did away with the cold topographical vistas. By abandoning the cartographic vision with its high points of view, the horizon line came down, allowing for more space to portray the skies and its atmospheric and luminous conditions. Expressivity became the focus when presenting the appearance of the location in accordance with its ambient conditions. Thereby promoting the idea of "art for its own sake", evoking a vision of a pleasant place, a *locus amoenus*

for our enjoyment.

Dutch landscapes were made by artists who really went out to see the scenes upon the earth. They described them in order to later exalt them. They offered the first modern take on the countryside, making the land into a mental amusement by means of a sublime aesthetic vision. And in this sentimental appraisal of the terrain, on the frontier between the reality seen and that represented, between nature and artifice, is where the Dutch made the landscape a picturesque subject; transcending simple objective description to idealise it beneath a subjugating vision.

REFERENCES

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

Calduch, J. (2012). El Greco cartógrafo: vista y plano de Toledo (1608-1614). *EGA*, 19, 68-77.

Chías, P. (2018). La representación de la ciudad, del territorio y del paisaje en la Revista *EGA*: mapas, planos y dibujos. *EGA*, 34, 106-121.

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

Fromentin, E. (1965). *Les Maîtres d'autrefois*. Paris: Generale Française.

Gombrich, E.H. (2002). *La Historia del Arte*. Madrid: Debate [1ª ed. 1950]. (2000).

Gombrich, E.H. (2000). *La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo*. Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento, 1. Madrid: Debate. pp.107-121.

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

Maderuelo, J. (2008). *Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje*. Paisaje y territorio. Madrid: Abada, pp. 57-82.

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

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

Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fábula.

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

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

Zöllner, F. (2006). *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. Colonia: Taschen.

“Cuando puedas alcanzar la conclusión de por qué poner el horizonte en la parte de abajo o en la parte de arriba es mucho mejor que ponerlo en la mitad del cuadro, entonces algún día podrás ser un buen cineasta.”

John Ford

El descenso de la línea de horizonte en la representación del territorio: de la visión cartográfica a la mirada paisajista

INTRODUCCIÓN

El paisaje no es solo el territorio físico que nos rodea, es algo más, una relación subjetiva que se establece entre el hombre y su medio natural a través de la mirada; una visión que proyecta un sentimiento emocional sobre el lugar. Paisaje no es solo lo que existe, lo que está delante de nosotros, el paraje; no es simplemente lo que se ve, es lo que se percibe. Y percibir es una manera de proyectarse sobre la realidad, interpretándola afectivamente y transformando lo experimentado en un objeto estético; «artealizándolo» [Roger 2007, p.13] *in visu* para intensificar lo percibido; esto se aprecia ya desde el siglo I en los antiguos frescos romanos, donde se evocaban visualmente los placeres de la vida campestre (Fig. 1).

El paisaje ha sido una invención cultural y explica la presencia del hombre sobre el territorio, pues «lleva los signos de la antropización de la tierra» [Milani 2015, p.38]. Se fraguó a partir de

la observación y el talento de múltiples artistas, evolucionando a lo largo de los siglos. Superada la narración del arte religioso, los fondos de las pinturas se hicieron más verosímiles, restando gradualmente protagonismo a las figuras alegóricas de los primeros planos hasta, prácticamente, hacerlas desaparecer. Los parajes ideales se sustituyeron por otros reales. En menos de dos siglos, entre el XIV y el XVI, el arte pasó del simbolismo narrativo a la iconicidad naturalista, aceptando al paisaje como género. El paisaje es un concepto cambiante ligado desde la antigüedad a la evolución de la pintura a partir de los descubrimientos científicos renacentistas, la experiencia estética del viaje y el desarrollo de la cartografía como documentación del territorio.

EVOLUCIÓN DE LA MIRADA SOBRE EL TERRITORIO: EL PREPAISAJE RENACENTISTA

En la Edad Media la representación de los fondos

paisajísticos se consideraba una frivolidad, un simple deleite decorativo. Los fondos pictóricos servían meramente de escenarios para historias, normalmente de tema religioso. Era imposible encontrar un lugar o un elemento reconocible en ellos. Con el Renacimiento se empezó a desarrollar una auténtica mirada paisajista a través del razonamiento deductivo y la experiencia visual de la imagen. A partir del siglo XIV, las imágenes comenzaron a ser más figurativas que simbólicas, prestando mayor atención a los fenómenos cromáticos y lumínicos para acentuar la volumetría de los cuerpos y la profundidad de la escena. Timidamente, rompiendo el hieratismo medieval, Giotto abandonó los modelos bizantinos sustituyendo los fondos dorados de las pinturas sacras por escenarios naturales; *La donación de la capa* [ca.1296] constituyó uno de los primeros intentos de representar un paisaje con cierta sensación de realidad –sus montañas aparentan verosimilitud–, superando figurativamente las básicas icono-

graffías medievales.

A partir del siglo XV, “una misma voluntad de veracidad descriptiva va a impulsar a la pintura y la geografía para ofrecer imágenes fidedignas del mundo por medio de un procedimiento propio del clasicismo: la mimesis” [Maderuelo 2008, p.58], compartiendo ambas una misma funcionalidad y salvaguardando su aparente contraposición. El arte se transformó por completo en figurativo. «Si la representación cartográfica a cualquier escala implica objetividad y rigor en el tratamiento y representación de la información geográfica, el concepto de paisaje descansa esencialmente en la interpretación personal del territorio» [Chías 2018, p.110].

En 1444, Konrad Witz realizó *La pesca milagrosa*, donde representó un pasaje del Evangelio de Juan: el encuentro en el lago Tiberiades de San Pedro con Cristo a su resurrección. Según Gombrich, este fue el «primer retrato de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado» [2002, p.255], pues aunque no mostró el lago original, sí el que realmente conocía, el existente en Ginebra. Witz, a semejanza de su contemporáneo Bellini, elevó el horizonte para describir mejor el lugar, popularizando la escena al sustituir ficticiamente un paraje ideal por otro real; por ello, no puede considerarse como un paisaje estricto, sino como «la primera pieza indiscutible de topografía con la que contó el arte» [Clark 1971, p.37] (Fig. 2).

Mientras los pintores proyectaban la imagen de la escena de un lugar a partir de un plano vertical, disponiendo su visión desde un horizonte en el que situaban los puntos de fuga de la perspectiva, los cartógrafos representaban el territorio desde un punto de vista elevado, proyectándolo de forma horizontal y perpendicularmente desde el cielo; sus proyecciones podían llegar a ser completamente ortogonales al terreno –según la retícula de Ptolomeo–, lo que originó los mapas de grandes superficies. Cuando el paraje era más reducido, como un valle, podían disponer la representación “a vista de pájaro”, es decir, de forma elevada pero en ligera perspectiva, a semejanza de la vista observada desde lo alto de una colina.

Estas representaciones podían adoptar una línea de horizonte; si existía y era alta, daba lugar a los conocidos como “mapas de horizonte”.

Como gran humanista, en la figura de Leonardo se concentraron estas dos formas de representación: la del pintor y el cartógrafo. Su detallada proyección del plano de Imola (ca.1502), donde su genio se anticipa a los principios técnicos de la cartografía moderna, indica que era frecuente hacer este tipo de encargos a los artistas (Fig.3). Como mapa de horizonte, resulta ser un buen ejemplo su conocida *Vista del Arno* (1473), que podría ser el primer paisaje descriptivo del Renacimiento si no fuera porque todavía no se ha identificado su extravagante topografía –sus formaciones rocosas recuerdan las fantasiosas visiones de Patinir–. Si la línea era más baja, daba como resultado una “vista topográfica”, como su *Vista de Arezzo* (ca.1502), donde ya se identifica un lugar concreto –el valle de Chiana– y cuya finalidad fue documentar el proyecto del trazado de una presa; destacando con brillantez la precisa representación del relieve terrestre a partir de la generación de sombras por incidencia de la luz ambiente. La exactitud dependía, por tanto, del saber y maestría del artista.

En el siglo XVI la delimitación tipológica de las representaciones territoriales no estaba tan clara. La mayoría de dibujos o pinturas panorámicas “sin asunto”, no es que carecieran de funcionalidad, es que hoy en día no somos capaces de reconocer sus alegorías o verdaderas intenciones. En Leonardo, por ejemplo, nada era lo que aparentaba. Sus variadas notas rebosaban de referencias al paisajismo y a los fenómenos físicos naturales, trasvasándose por múltiples campos de conocimiento, desde la anatomía a la cartografía, con idéntica claridad descriptiva.

Así, su estudio de una corriente fluvial (1513), que muestra un pequeño arroyo entre meandros, es uno de sus pocos dibujos identificables con un lugar concreto, en este caso el río Adda, realizado con un punto de vista muy elevado desde la residencia de su discípulo Melzi. Aunque posiblemente el objeto real del apunte fuera, como en otros casos, más que la delectación visual del lugar, mostrar la erosión de la corriente fluvial sobre la tierra como fenómeno dinámico, como indica Zöllner: «La apariencia de estos bocetos no viene

tan determinada por una contemplación directa de la naturaleza como por el objetivo de hacer visible la acción de los elementos en la topografía» [2006, p.121]. Seguramente fuera el contraste entre análisis científico y el énfasis emocional lo que realmente estimulaba a Leonardo (Fig.4).

Las primeras visiones urbanas “semi-reales” fueron los grabados de M. Wolgemuth y W. Pleydenwurff del libro de las *Crónicas de Núremberg*, de 1493. Una de ellas, la vista de Colonia que representa el perfil de la ciudad desde la orilla contraria del río, mantiene un punto de vista bastante realista, simulando la observación de un espectador sobre el terreno. En esta época las imágenes impresas servían más como distracción y no se las exigía una gran fidelidad. En el caso de las *Crónicas*, existen grabados con elementos que fueron varias veces reutilizados a lo largo del libro. Resulta también significativa la vista de Venecia de 1498 de Bernardo de Breindenbach, perteneciente al incunable *Viaje a Tierra Santa*, que exhibe un magnífico desplegable de la ciudad en su fachada al canal próxima a San Marcos, definida por una alta línea de horizonte a partir de la cual se observan unas ilusorias colinas; la imagen transmite dos mundos antagónicos: la realidad objetiva por debajo de esta línea y la fantasía subjetiva por encima (Fig.5).

ACEPTACIÓN DEL PAISAJE: LOS FONDOS FIGURATIVOS TOMAN PROTAGONISMO

Los artistas comenzaban a pintar lo que veían; y lo que veían, al contrario que las telas de sus lienzos, tenía profundidad. Con el empleo de las nuevas técnicas pictóricas y la perspectiva mejoró el figurativismo de las escenas. Fue el Maestro de Boucicaut, a principios del siglo XV, quien descubrió los efectos perceptivos de la profundidad al observar que «los objetos perdían parte de su sustancia y de su color, desvaneciéndose sus contornos en la lejanía» [Panofsky 1998, p.63]. La pérdida de definición a causa de la distancia preocupó también a Leonardo tanto como las leyes de la perspectiva geométrica; llamaba a este fenómeno *prospettiva de 'perdimenti* –de la desaparición–, atribuyendo erróneamente esta difuminación a la densidad del

aire y descuidando las condiciones de iluminación o la agudeza del propio ojo. Todas estas reflexiones mejoraron el tratamiento de los fondos. Bellini y Perugino, por ejemplo, solían aplacar los contrastes progresivamente acentuando la lejanía; además de ser este último un gran constructor de vastos espacios. Patinir, por su parte, fue un gran constructor de profundas extensiones gracias a su uso del color por "enfriamiento progresivo" de los tonos, lo que le ayudó a acentuar la sensación de lejanía.

Los pintores renacentistas comprendieron que el lugar, además de servir de fondo para la escena, podía ser la escena en sí, consiguiendo cada vez, a partir de la observación empírica de la naturaleza y sus fenómenos, un mayor realismo. Pasada la primera mitad del siglo XVI, el paisaje se convirtió en un tema aceptado. Los antiguos fondos, los "lejos", tomaron el protagonismo engullendo el primer plano. Ya no existía la necesidad del asunto, ni siquiera de insertar figuras o simbologías ocultas que reclamaran la atención principal. Una figura clave fue Durero, «cuyo genio inauguró la moderna valoración estética del paisaje» [Milani 2005, p.21]. Por costumbre, durante sus viajes registraba en su cuaderno –*mein Büchlein*– lugares reales con escenas cotidianas a la acuarela, con un punto de vista próximo al terreno, como su *Vista del valle de Kalckreuth* (ca.1495); «nunca se habían realizado con tal economía de medios, de forma tan vigorosa, vistas topográficas tan exactas y manteniendo el carácter de lo que se ve» [Roger 2007, p.84]. Se conservan un millar de sus dibujos; algunos de ellos, por su carácter panorámico y descriptivo, podrían pasar por paisajes topográficos si no se hubieran reutilizado como fondos preparatorios para otros grabados, como su acuarela *Casa junto al estanque* (ca.1496). Seguramente ya fue consciente del interés que podrían despertar pinturas basadas simplemente en el valor plástico de los elementos visuales (Fig.6).

LA INFLUENCIA CARTOGRÁFICA EN EL ARTE DE LOS PAÍSES BAJOS

La visión paisajista del Renacimiento resultó ser más simbólica que perceptiva. Según Gombrich,

sus panoramas eran «conceptuales más que visuales» [2000, pp.116]. La reactivación de la mirada paisajista retomó en Flandes y Los Países Bajos con el nacimiento del ocio burgués como actividad de disfrute intelectual. En el siglo XVII, Holanda tenía la renta *per cápita* más alta. Surgió así un coleccionismo de objetos artísticos como distracción; una nueva afición que apreciaba las obras más por sus valores estéticos que por su asunto. Su pintura se tornó todavía más "descriptiva". Los pintores nórdicos buscaron nuevos clientes entre la sociedad, explorando otros caminos de carácter más laico, con temas sencillos y cotidianos, especializándose en retratos, bodegones y paisajes. Principalmente, se promovía la afición por las vistas de sus ciudades y territorios, que decoraban la mayoría de casas holandesas por su alta precisión y fomentaban el orgullo nacional. Esta afición se aprecia en óleos como *El Arte de la Pintura* (1666) de Jan Veermer o en *La lección de música* (1671) de Jacob Ochtervelt, donde el mapa –curiosamente los dos muestran el mismo– se presenta dentro de una pintura como otro cuadro en sí (Fig.7). Las "vistas de pájaro", en la que situaba al espectador impostado sobre el panorama, fueron las que más influencias desarrollaron.

Las exploraciones geográficas, principalmente el descubrimiento de América y la expansión del comercio, impulsaron el desarrollo de la cartografía y las imágenes para documentar dichas tierras. La concepción de un nuevo mundo reclamaba nuevos tipos de representación con un alto grado de abstracción, como los mapas, que permitían ampliar el marco perceptivo de un territorio a partir de una representación codificada de mayor extensión –en proyección ortogonal–, resultando muy sugerente para los pioneros paisajistas; por algo la primera frase de la *Geografía* de Ptolomeo la define como «retrato del mundo». Estas representaciones se complementarían con las vistas topográficas, de campo visual más reducido y mayor realismo perceptivo –en perspectiva cónica–, que estaban más relacionadas con la agrimensura de áreas pequeñas.

No cabe duda de la profunda relación entre mapas y pinturas. Alpers habla de «impulso cartográfico en el arte» [1987, p.178], incidiendo en que

no hubo otra época ni lugar en que se produjera mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo, pues ambos abordaban el conocimiento del territorio a través de la descripción con imágenes. Tanto los mapas –informativos– como las vistas de la pintura –figurativas– coincidían compartiendo el interés por transcribir y documentar la realidad territorial a una superficie plana; si bien los mapas dejaban de lado la apariencia directa al contener escalas y unas leyendas que explicaban sus símbolos; códigos que, por otra parte, no tenían la necesidad de ser icónicos ni constituir representaciones fidedignas. Así, el mapa suministraba información manifestando unas relaciones escaladas de los elementos territoriales del lugar –bajo registros de código abstracto–; la visión topográfica representaba en perspectiva una apariencia real y concreta de ese lugar –anotación descriptiva–; mientras que la visión paisajista, más personal, iría conceptualmente más allá, expresando una apariencia instantánea afectada por unas condiciones particulares de iluminación y ambientación –búsqueda interpretativa–.

Así, surgió la corografía para registrar fielmente territorios concretos y sus detalles. Los primeros tratados de cartografía y agrimensura difundieron la aplicación técnica del dibujo en la representación territorial, generalizándose en los Países Bajos en el siglo XVII "el tránsito de la expresión cartográfica a la pictórica" [Chías 2018, p.111]. No cabe duda que el dibujo, ya desde el Renacimiento, no era una herramienta exclusivamente artística, sino que fue el lenguaje científico universal, el medio de aproximación al conocimiento global. Las primeras expresiones gráficas de lugares reales tuvieron una utilidad práctica, además de un sentido artístico innegable. Se necesitaba entender el territorio desde el cielo, mezclando para ello el conocimiento técnico con la ilusión pictórica. Así, el arte paisajista holandés se propuso objetivos que ya pertenecían a la geografía. Los geógrafos y los artistas holandeses se encontraban cómodos utilizando el grabado. El objetivo era que el espectador viajara virtualmente consultando la vista gráfica y creyera estar viendo el lugar mismo. Se perfeccionaron también los útiles de dibujo y agrimensura. Los topógrafos holandeses

anotaban cuidadosamente el punto desde el que tomaban las vistas, pues su idea de documentar era inseparable de la de representar.

Muchos artistas trabajaron previamente como cartógrafos o topógrafos, como Augustin Hirschvogel, destacando por sus formatos panorámicos y elevados horizontes, como *Paisaje con Conversión de San Pablo* (ca.1545); o Hanns Lautensack (Fig.8). En 1572, Georg Braun y Franz Hogenberg editaron la famosa colección de vistas urbanas de todo el mundo de Joris Hoefnagel en el álbum *Civitates Orbis Terrarum*. En España, Anton van den Wyngaerde realizaba de forma similar para Felipe II el levantamiento de sus principales ciudades, entre 1562 y 1570, con una gran exactitud en el detalle: 72 vistas con suaves tonos y sin excesos pictóricos. Todos estos grabados fueron el precedente directo de los primeros paisajes, favoreciendo la visión de conjunto próxima a la realidad y complementando las plantas de los mapas. Pieter Brueghel aportó a sus pinturas conocimientos geográficos; pudo ser el primero en dotar de autonomía al paisaje, pero su predisposición por plasmar caracteres humanos pudo más que su facultad de representar territorios. Su *Batalla en la bahía de Nápoles* (1558) encargaría perfectamente dentro de las vistas topográficas de puertos, como se aprecia al compararlo en el devenir con el Frontispicio (1595) del cartógrafo Willem Barentsz, elevando la visión sobre la bahía para seducirnos con el tratamiento de la distancia; con la vista de Genova del *Civitates* (1572); o con *El sitio de Haarlem* (ca.1628) de Pieter Saenredam, revelando su relación con los mapas y planos urbanos: el horizonte sumamente alto y la presencia de hitos (Fig.9). Claes J.Visscher realizó también unas sorprendentes y precisas topografías, como la vista fluvial de Londres que despliega una amplia panorámica a lo largo de las dos orillas del río Támesis (1616) por agregación de vistas parciales –añadiendo diversas imágenes ópticas a la visión global–; o la de París (1618), que presenta la ciudad como un mapa desplegado en perspectiva culminado por un alto horizonte –a un décimo de altura– (Fig.10).

En el siglo XVII, «la afición a las vistas y detalles topográficos hacían a los mapas muy parecidos

a lo que solemos entender por cuadros. La línea de horizonte solía aparecer en los mapas» [Alpers 1987, p.189]. Dicho horizonte es una convención cultural, pues no hay ningún extremo del planeta en el que el cielo –inabarcable– y la tierra –redonda– se encuentren en una lejana recta infinita. Poco a poco, los artistas fueron decidiendo dónde situar esa línea, que se corresponderá con la altura de observación y fuga de la perspectiva. En un paisaje, este es el punto fundamental de inicio, ya que su ubicación condiciona el desarrollo posterior del cuadro, resaltando los elementos que tendrán mayor importancia: el cielo, la tierra o ambos por igual.

La vasta llanura holandesa favoreció que las vistas se ensancharan en beneficio de la visión panorámica y se extendieran hasta el horizonte, y éste fuera descendiendo gradualmente para dar mayor presencia al cielo. Sus artistas bajaron el punto de vista, desde las elevadas vistas topográficas a las más terrenas visiones paisajistas. Como afirma Alpers: «El horizonte alto de los mapas no se mantuvo, sino que se bajó primero para dar más espacio al cielo y luego a las nubes y sus efectos» [1987, pp.209]; visiones menos abstractas que los mapas, más atractivas y fáciles de entender. Si bien en este tránsito evolutivo, la mirada paisajista optó inicialmente por una posición intermedia, manteniendo un horizonte a medio cuadro, con el observador situado en una pequeña elevación, como «testigo de un suceso» [Maderuelo 2008, pp.71], donde ni el campo ni el cielo dominan y es difícil decidir que zona es la protagonista.

Otro caso próximo a la visión topográfica lo representa la *Vista y mapa de Toledo* de El Greco, (ca.1614), que muestra un perfil descriptivo de la ciudad con un horizonte elevado y ligeramente semicurvado. El plano de la parte inferior de la pintura –la planta urbana– guarda una relación de analogía y se complementa con la vista, pues ambos poseen la misma orientación. Calduch dice que «tal vez la intención del pintor apuntaba en la dirección de las vistas cartográficas» [2012, p.74]; posiblemente por ser deudora de la tradición topográfica del *Civitates*, y en especial de la vista de

Toledo desde el norte de Wyngaerde (1563) (Fig. 11). El mismo Velazquez en *Las lanzas* (1634) también representó el fondo paisajístico de la escena respecto del modo holandés, mediante una alta línea de horizonte –a más de un sexto– con la intención de ubicar e identificar perfectamente el lugar de Breda, inspirándose seguramente en grabados vigentes en la época como el de Visscher de 1624, donde se da cuenta del sitio y se describe incluso la alineación del ejército (Fig. 12).

EL DESCENSO DE LA LÍNEA DE HORIZONTE

Así, una línea del horizonte alta, incluso fuera de cuadro, se corresponde más con una vista topográfica o “mapa con horizonte”. El observador estará elevado y la composición dominará una amplia zona de terreno hasta la lejanía; el ojo se conducirá hasta allí mediante hitos y líneas de contraste: torres, árboles, postes, etc. Todo el protagonismo del cuadro acontece en la zona terrestre. Los puntos de vista altos generan cierto sentimiento de reverencia ante la amplitud del paisaje. Por contra, una línea baja sitúa al espectador a nivel del suelo, correspondiendo con la visión más realista que habitualmente tenemos al desplazarnos por el territorio, ocupando el cielo gran parte de la superficie pictórica.

En 1603, Hendrick Goltzius dibujó las *Dunas cerca de Haarlem*, considerado uno de los «primeros paisajes realmente autónomos» [Maderuelo 2005, p.293]; una visión panorámica independiente de un terreno natural con la sencilla pretensión de mostrar lo que se veía, basándose solo en sus cualidades descriptivas; una nueva actitud ante el paisaje, que desarrolló un sentido más geográfico que estético. «El paisaje de Goltzius no señala el comienzo del realismo –una noción cuanto menos escurridiza– sino la trasposición de un género cartográfico a la representación del paisaje (...) nos hace sentir que estamos fuera del paisaje, pero en una situación privilegiada» [Alpers 1987, pp.203-205]. Esta vista despoblada sacrifica el arte en beneficio exclusivo de la descripción del lugar; y lo hace desde una panorámica aérea, sin revelar la posición del espectador; vinculándose por ello al ámbito del mapa.

De forma similar, medio siglo después, Rembrandt ejecutaría un número considerable de bocetos de los alrededores de Amsterdam; uno de ellos, su vista *El campo del recaudador general* (1651) es un ejemplo del estilo topográfico holandés; fue el panorama de mayor amplitud de su obra: desde una pequeña elevación, ofrece una amplia visión de aproximadamente unos 180 grados de los alrededores de Haarlem, con unos primeros planos libres y de trazo vigoroso, donde los elementos del paisaje quedan casi reducidos a formas abstractas, aunque perfectamente identificados por los hitos territoriales. Ambas visiones comparten un horizonte a medio dibujo (Fig.13).

«Estos primeros paisajes holandeses carecen de las convenciones de género, es decir, los elementos que, ubicados en el primer término, enmarcan la visión» [Maderuelo 2005, p.296], acentuando el carácter plano de la vista que se asemeja a un mapa con horizonte. Aparecían vistas despobladas donde los elementos humanos: ciudades, campamentos, molinos, granjas, etc. servían con precisión de hitos orientadores. Estas representaciones, herederas de las técnicas de la cartografía, no fueron utilizadas como base para reelaboraciones posteriores, por ello ya son consideradas como paisajes al uso, abriendo el género. Hay razones para justificar que surgieran de la práctica del dibujo y no de la pintura, principalmente, por la mayor idoneidad de la pluma para la toma de datos in situ. Pero todavía se tendría que superar la utilidad de las visiones topográficas y fijar la atención en la observación placentera y desinteresada, como deleite de los sentidos, para llegar al verdadero paisaje.

LA SUPERACIÓN DEL MODO CARTOGRÁFICO EN EL PAISAJE

Un elemento fundamental en la emancipación paisajista del medio cartográfico fue el tratamiento del color. Aunque en los mapas ya se utilizaba con carga simbólica, su aplicación de forma figurativa hizo que el tono de los planos de la pintura superara la función de la línea. Por su rápida aplicación, la acuarela había sido una técnica muy valorada por los pintores del norte de Europa ya desde

Durero, pues desafiaba la diferenciación entre pintura y dibujo, permitiendo evocar rápidamente la realidad topográfica –algo común a geógrafos y artistas–. El óleo tomaría posteriormente el relevo al facilitar la asimilación icónica de texturas y semejanzas. Bajo influencia de Brueghel, Hans Bol acercó más la vista topográfica a la pintura, ampliando las visuales con un gran impacto sobre la profundidad, como se aprecia en su *Vista sobre el río Escalda* (1578) (Fig.14).

Los cuidados efectos lumínicos junto con el tratamiento dramático de los cielos alejaron definitivamente el paisaje de la topografía, emancipando como género las obras de autores como Ruisdael, van Goyen o Koninck; sutiles y cálidas pinturas tonales de granjas, prados y caminos en las que no existían sucesos, tan solo algunas pequeñas figuras alegóricas al territorio con sus atuendos tradicionales –a semejanza de los personajes típicos de los mapas–. Los formatos se ampliaron. Empezó a crearse un paisaje erudito, de tonalidades restringidas y mayor uso de la atmósfera –heredero de los estudios atmosféricos de Adam Elsheimer–: cielos tormentosos, brumas, ocasos..., perfectamente verosímiles en su tratamiento. Las vistas destacaban ya más por su creciente expresividad que por su fidelidad. Nada era casual. Todo dependía de una idea particular de belleza que adelantaba ya la visión romántica. «El paisaje nunca volverá a ser natural, sino sobrenatural» [Roger 2007, p.13]; unos se inclinaron por las vistas salvajes y desoladas, otros hacia lo sosedado: las dunas, los ríos, los bosques; mostrando todos un alto grado de fidelidad formal hacia los modelos del natural.

Philips Koninck fue quien mantuvo el formato cartográfico durante más tiempo, destacando por el enorme tamaño de sus obras; en ellas introducía una suave curvatura sobre el horizonte, como se ve en *Extenso paisaje con río* (1664) –similar a la vista del Greco de Toledo–, puede que como influencia de sus conocimientos geográficos. Fromentin asoció esta “visión circular” con las propiedades de una cámara oscura, diciendo que el artista «ve la inmensa bóveda curvada sobre el campo o el mar como el techo real, estable y compacto de sus cuadros» [1965, p.251]. Panofsky

afirmaba que en realidad «percibimos curvadas las líneas rectas» [2003, p.105]; análoga curvatura a la percepción de la estela de un reactor que atraviesa direccionalmente nuestro cielo. Los artistas holandeses añadieron experiencia visual a la perspectiva, agregando las visiones parciales que el movimiento circular ocular permite; de aquí que nuestra sensación visual al observar una extensión panorámica plana, más por ilusión que por percepción, es un campo convexo, tal como lo representa Koninck en sus pinturas (Fig.15).

Culminando esta imbricación cartográfico-artística, Jan C. Micker pintó su *Vista de Amsterdam* (ca.1652) en el límite entre un plano y una pintura, como se aprecia al compararla con la planta de Delft (1556) de las *plattengronden* de Jacob van Deventer, combinando la naturaleza gráfica del primero con las cualidades realistas de la segunda. La ciudad aparece tan perpendicular que se anula la línea de horizonte. Por similitud, Micker tuvo que apoyarse en las vistas de Cornelis Anthonisz del siglo XVI, a las que despojó de horizonte –seguramente en la xilografía a color o el grabado de 1544–, aproximándose todavía más en composición a un mapa coloreado; el paso del medio cartográfico al pictórico fue corriente, pues era habitual emplear pintores para dar color a los mapas. La vista aparece también salpicada de manchas de luz filtradas por el cielo, de aquí su gran novedad: su fugaz iconicidad; no se perciben las nubes, solo su sombra sobre el terreno. Y es precisamente esa “instantaneidad” ocasional, esa mirada subjetiva a través de un fenómeno meteorológico, lo que convierte una precisa topografía en un auténtico paisaje pictórico. La vista de Micker es mapa y paisaje a la vez (Fig.16).

Los cuadros de Jan van Goyen, aún ya con el horizonte bajo, seguían mostrando la influencia cartográfica en sus hitos territoriales. Igual sucedía en las representaciones de Harlem de Jacob van Ruisdael –*Haarlem*–, como su *Vista de Naarden* (1647), donde descendió drásticamente la línea de horizonte para dotar al cielo de un mayor protagonismo. Ruisdael, sin renunciar al rigor topográfico ni a la descripción visual detallada, aportó la solución que Micker no supo colmar: no solo incluyó los haces de luz y las sombras de la proyección

de las nubes, sino las mismas nubes, dibujando, a la vez, el efecto y la causa. La utilización de la luz, el intenso resplandor sobre el centro del paisaje, seguido de los planos de fuertes sombras, desvelan la influencia de Rembrandt, que ya los empleaba décadas atrás. Ruisdael, como máximo exponente del paisajismo holandés, supo conjugar con sabiduría topografía y licencia. Sus vistas, que en numerosas ocasiones no se ajustan a un lugar concreto, suelen estar manipuladas intencionadamente para mejorar la elocuencia de su composición, cortando con ello el vínculo con la herencia cartográfica del arte holandés en favor del beneficio estético. (Fig.17)

Estas obras mostraban ya algo más que una realidad desnuda. El método de trabajo fue decisivo. La costumbre de componer en el taller a partir de bocetos tomados in situ, como se aprecia en *El paisajista en su estudio* (166) de Adriaen van Ostade, generaba imágenes altamente manipuladas y armoniosamente concebidas, fruto de las licencias propias de un artificioso «naturalismo selectivo» [Sutton 1994, p.22]. Los detalles se re-disponían para conseguir composiciones sorprendentes. Y aunque existía la necesidad de determinar algún elemento identificable, como la silueta de alguna torre o ciudad, ya no se trataba tanto de copiar la naturaleza exacta, sino de mejorarla prístinamente, permitiéndose ciertas licencias creativas (Fig.18).

Vermeer sería el último continuador de la tradición topográfica; en su *Vista de Delft* (1661) planteó compositivamente la pintura como un *skyline* urbano visto a cierta distancia, desde la otra orilla del río, incluyendo algunas barcas ancladas y figuras que ambientan el primer término; este cuadro muestra un gran parecido con la *Vista de Zierikzee* (1618) de Esaias van de Velde pintada cuarenta años antes; incluso con la *Vista de Innsbruck* de Durero (ca.1495), con la que comparte idénticas proporciones de horizonte, retomando los incentivos reflejos del alemán. A la vez todas ellas parecen inspiradas, como herederas de la misma tradición topográfica, en las vistas urbanas tras una franja de agua, como la de Nimega (1575) que aparece en *Civitates*; en la de Londres de Visscher; incluso en las de Venecia de Breindenbach, o la de

Wolgemuth y Pleydenwurff, con más de 150 años de antelación (Fig.19, 10 y 5).

En consecuencia, la vista de Vermeer es considerada por Alpers «el ejemplo más brillante de todos de la transformación del mapa en pintura dentro del arte holandés» [1987, p.184], pues donde la pintura progresó descriptivamente en su tratamiento de la luz para cobrar vida, superando la simple visión cartográfica y aproximándose, por primera vez y con gran similitud, al uso fotográfico moderno, como artificio de consonancia entre la realidad vista y la realidad representada. Al final, «hizo falta un Vermeer para realizar en pintura la idea que los geógrafos decían concebir» [Alpers 1987, p.226].

CONCLUSIONES

Buscando la figuratividad, la mirada paisajista evolucionó del simbolismo a la iconicidad para dar sensación de realidad. Leonardo rozó la visión paisajista; Durero la aplicó casi de forma inconsciente en sus viajes; pero fue en los Países Bajos donde la cartografía y la pintura se aliaron descriptivamente en beneficio del paisaje, surgiendo nuevas formas de representación. La naturaleza fue poco a poco dominada gráficamente y el paisaje fue aceptado. Los fondos pasaron a ser la escena. Los artistas flamencos añadirían a su mirada una experiencia visual creíble; «fueron revolucionarios porque sustituyeron el interés del asunto por la representación como fin en sí misma» [Sutton 1994, p.52]. La pintura se volvió más descriptiva y las imágenes sirvieron de medio de conocimiento. Una vez superada la utilidad técnica del mapa, la pintura figurativa holandesa aumentó el entendimiento visual del mundo, convirtiéndose en sustituto del ojo, como un espejo de la realidad dispuesta ante nosotros; de igual manera que lo hace la fotografía actual.

Los panoramas abarcaron cada vez un mayor campo de visión. Poco a poco, las frías vistas topográficas se fueron superando. A medida que se abandonó la visión cartográfica con sus altos puntos de vista, la línea de horizonte descendió, quedando más espacio para retratar los cielos y sus condiciones atmosféricas y lumínicas. La ex-

presividad tomó protagonismo al presentarse la apariencia del lugar según unas determinadas condiciones ambientales. Así se promovió la idea del «arte por el arte», evocando la visión del lugar agradable, del *locus amoenus* para disfrutar.

Los paisajes holandeses fueron creados por artistas que salieron a verlos realmente sobre el terreno; los describieron para luego pasar a enaltecerlos. Ellos ofrecieron la primera versión moderna del campo, convirtiendo la tierra en un lugar de esparcimiento mental a través de una sublimada visión estética. Y en esa valoración sentimental del territorio, en el límite entre la realidad vista y la representada, entre naturaleza y artificio, es donde los holandeses hicieron del paisaje un asunto pictórico; trascendiendo la simple descripción objetiva para idealizarla bajo una visión subyugante.