

Paisajes imaginados, paisajes razonados: la representación del paisaje desde una perspectiva etnológica

Autor: DACOSTA, Arsenio

Publicado en: *Revista de Folklore*. ISSN 0211-1810. Año: 2005. Tomo: 25 a. Número: 289. Pgs: 28-36

“Entre todos los gozos que el deleitable e ingenioso arte de la pintura puede ofrecer, no hay otro que yo estime tanto como el de la representación de lugares”.
Anton Van den Wyngaerde, 1552¹

1.- OBJETO DEL ESTUDIO

El presente estudio nace de mi interés personal –compartido con José Manuel Báez Mezquita – por la representación del paisaje en la pintura renacentista, muy particularmente, en la italiana². Los descubrimientos técnicos y artísticos en el Trecento y el Quattrocento, en especial la adopción de la perspectiva, se extendieron por el resto de Europa con celeridad. Ello constituye un hito en la historia intelectual del continente, indudablemente relacionado con el espíritu artístico de la época, con la vocación pluridisciplinar del hombre renacentista y, en definitiva, con una visión humanista de la realidad. No obstante, la adopción de la perspectiva en la representación de la realidad tuvo un efecto en cadena al obligar en cierta medida a representar el espacio, la naturaleza y la arquitectura incluso cuando estos elementos no forman parte del programa iconográfico principal (el retrato, la representación religiosa, etc)³. Estos argumentos, junto con la belleza objetiva que presentan los paisajes de fondo de la pintura renacentista (su carácter evocador y casi de ensoñación), es el remoto origen de este trabajo que, además, tiene otra motivación particular en mi preocupación por la dialéctica entre autor y obra en la estética popular.

No es, por tanto, mi objetivo realizar un estudio en profundidad sobre la representación del espacio y del paisaje en la pintura renacentista. El argumento que aquí trataré de desarrollar es, por naturaleza, etnológico, al plantear el estudio comparado de una documentación gráfica muy conocida (la pintura renacentista) y otra no tan difundida y de carácter popular (la representación del paisaje en la paleocartografía española)⁴. Partiendo de la consideración de que esta documentación debe ser entendida en términos de fuente⁵, trataré de confrontar dos ámbitos de representación con fines totalmente diferentes: el propiamente estético y el funcional. Aunque la obra de arte conlleva un indudable carácter prosaico (la existencia de un encargo, los honorarios del artista, etc.) nadie duda de la esencia de una experiencia estética dirigida tanto a la elite social como a las capas populares.

¹ Reproducido por HAVERKAMP–BEGEMANN, Egbert: “Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde”, en *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid: El Viso, 1986, p. 55. Para el estudio de la obra de Antonio de las Viñas resulta imprescindible el estudio de GALERA i MONEGAL, Montserrat: *Anton van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona: Fundación Carlos de Amberes–ICC, 1999.

² El estudio del paisaje en la pintura no es en absoluto inédito y, para periodos anteriores al barroco –donde el paisaje comienza su andadura como temática autónoma– su análisis está siendo abordado. Destaca el caso italiano, donde en los últimos años se han editado numerosos catálogos aludiendo al tema: *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*. [Catálogo de la exposición], Vecchi, P. De; Vergani, G.A. (coord). Milán: Silvana Editoriale, 2002; *Il paesaggio nell'arte*. Castria, F.; Crepald, G. (coord). Milán: Electa, 2003; y *Perugino e il paesaggio*. [Catálogo de la exposición]. Baronti, G. y otros (coords). Milán: Silvana Editoriale, 2004.

³ Para un acercamiento a la cuestión, véase KUBOVY, M.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid: Trotta, 1996.

⁴ Algunas cuestiones metodológicas básicas desde la perspectiva etnológica en LACOSTE, Camille: “Mapas y fotografías aéreas verticales” en *Útiles de encuesta y de análisis antropológicos*, (R. Cresswell; M. Godelier, coords), Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 39–56; y CARO BAROJA, Julio: “Mundos circundantes y contornos histórico–culturales” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 29 (1973), pp. 23–47.

⁵ Para la noción de la imagen como fuente histórica y por extensión etnográfica, véase BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Por el contrario, el otro objeto de análisis, la representación cartográfica primitiva, va íntimamente ligada a los abundantes litigios recogidos en los tribunales españoles del Antiguo Régimen y muy especialmente en las Reales Chancillerías⁶. Se trata igualmente, de confrontar dos sistemas de representación de la realidad, a priori muy distintos, pero que comparten época, soporte –generalmente pintura al óleo sobre tabla–, ámbito geográfico e, incluso, ámbito sociológico.

Un tercer nivel de análisis es el que sitúa ambos sistemas de representación frente a las categorías –cada vez más débiles– entre el arte denominado culto y la estética popular. Si bien no cabe dudar de lo primero –la pintura renacentista pertenece al ámbito del Arte con mayúsculas–, la pintura cartográfica de la misma época sólo recientemente ha sido reclamada como objeto artístico, menor eso sí frente a otros valores que comporta⁷. Frente a la indubitable naturaleza artística de la primera, la consideración de la segunda pasa por entenderla como una manifestación –al menos en lo técnico y en lo estético– del arte popular. De hecho la vindicación de estos objetos como artísticos viene de la mano de la sensibilidad contemporánea, tanto por el evidente aspecto naïf de este tipo de representaciones, como por el creciente interés por las manifestaciones estéticas de la cultura tradicional en Europa en general y en Castilla y León en particular.

Por otro lado, no deja de ser interesante la paradoja que se establece en ambos casos entre destinatario y destinatario. Entre los siglos XVI y XVII la pintura religiosa era encargada generalmente por nobles laicos o eclesiásticos y estaba orientada en buena medida a la educación moral del pueblo llano. Por el contrario, la paleocartografía de la misma época está ejecutada por artistas populares –no necesariamente iletrados– y destinada a su valoración por miembros de la elite judicial de la Corona de Castilla.

Dada la amplitud del tema, he limitado la prospección a un puñado de destacadas obras pictóricas del Renacimiento y a algunos ejemplares de planos de naturaleza topográfica, carácter popular y origen judicial. Dicho de otra forma, cuando todavía no se ha configurado la paisajística como un género pictórico y cuando la topografía todavía no se había desarrollado como ciencia. La muestra se rige por la economía y por evitar redundancias, pero también por afinidad y gusto: lo pictórico se extrae del amplio catálogo de obras renacentistas existente en Castilla y León, y en cuanto a los planos, nos remitimos a la mejor colección de los mismos, la depositada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, de entre la que escogeré algunos del mismo ámbito geográfico. Pese a lo limitado de la selección propuesta, la considero lo suficientemente significativa por cuanto en ambos casos existe una enorme coincidencia formal y estética con el resto de los catálogos conocidos, tanto pictórico como de planos⁸.

2.- PAISAJES IMAGINADOS

La pintura renacentista tuvo en España diversos influjos, siendo los más intensos –formal y estilísticamente – el italiano y el del norte de Europa. En nuestra región encontramos al filo del 1500 un importante número de artistas que la crítica académica organiza en dos estilos diferentes: el hispano–flamenco y el propiamente renacentista. Escapa a mi intención discutir estas etiquetas formales, de forma que he optado por escoger de cada estilo un representante cualificado, de notoria calidad y, por descontado, oriundo de

⁶ El archivo vallisoletano cuenta con varios repertorios y catálogos totales y parciales de estos fondos: ARRIBAS GONZÁLEZ, M^a Soledad: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Selección de planos y dibujos, Valladolid, 1978; Colección de planos y dibujos de la Real Chancillería de Valladolid, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999; LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a Teresa y SÁNCHEZ CARRASCO, M^a Jesús: Catálogo de planos y dibujos del País Vasco, Ministerio de Cultura, 1990; CASADO SOTO, José Luis (coord): La imagen de Cantabria en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Santander: Fundación Santillana, 1997. Para otros fondos paleocartográficos españoles, véanse: ARRIBAS LÁZARO, Ángeles: Mapas, planos y dibujos de ciencia y técnica en el Archivo General de Simancas, Valladolid. 1979; Fondos cartográficos del Instituto Geográfico Nacional, Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 2000.

⁷ El interés por los fondos paleocartográficos es creciente en nuestro entorno, véase al respecto: GRAS i CASANOVAS, M. Mercè: Cartografia local en fons notarial i processals a l'Època Moderna. La imatge del conflicte, Barcelona: Col·legi de Notaris de Catalunya, Barcelona, 1999. Para Francia, sirva de referencia PELLETIER, Monique y OZANNE, Henriette: Portraits de la France. Les cartes, témoins de l'histoire, París: Bibliothèque Nationale –Hachette, 1995.

⁸ Se han desechado por esquemáticos otros muchos planos, en forma de bocetos o dibujos topográficos, de importancia para la historia de la técnica pero de escaso valor estético, como es el caso de los reproducidos en NIETO OÑATE, M. y otros: El Dibujo Técnico en la Historia. Siglos XVI, XVII y XVIII, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.

nuestra región⁹. Del grupo de maestros hispano –flamencos, he tomado al salmantino Fernando Gallego (c. 1440–1507) y su entorno¹⁰. Por parte del otro grupo, ninguno mejor que el palentino Pedro Berruguete (c. 1450–1503), recientemente vindicado como “primer pintor renacentista de la Corona de Castilla”¹¹. A diferencia de Fernando Gallego, Berruguete escatimó en su obra la representación paisajística. A mi modesto entender ésta es la principal divergencia entre ambos pintores que, por otro lado, siempre subordinan el paisaje a la escena principal. Esta característica es común a toda la pintura renacentista y tiene, como principal objetivo, centrar la atención en la escena principal, dotándola de concentración y aislamiento¹². En suma, se trata de destacar la figura humana sobre el entorno o, mejor, crear un entorno –eso sí, con protagonismo secundario– para el Hombre.

Dentro de las técnicas que emplean estos dos pintores para representar los paisajes que forman parte de los fondos de sus obras, quiero destacar la perspectiva, la cual logran mediante diversos recursos. Uno habitual en Fernando Gallego es la inclusión de atardeceres sugeridos siempre en el cuadrante superior derecho, visible en obras como *La Piedad* del Museo del Prado o en el conjunto de *Arceñillas*¹³. Por su parte Pedro Berruguete utiliza recursos más técnicos como elevar la línea del horizonte en obras tan conocidas como *la Muerte de San Pedro Mártir* o *la Crucifixión del Díptico de la Pasión*¹⁴. Otro procedimiento habitual en la época es la gradación de planos en busca de profundidad, como ocurre en *La Flagelación* de Fernando Gallego¹⁵. El maestro salmantino presenta una serie de constantes en lo que se refiere a la descripción de paisajes neotestamentarios. Los expertos en la obra de Gallego destacan su “herencia flamenca” cuando no el carácter o “notas flamenquizantes” en los fondos de paisaje de su obra. Con ello se refieren tanto a los préstamos estilísticos como a la propia concepción de los paisajes representados que, en otras ocasiones, califican de “castellanizados”¹⁶.

⁹ Considero justificada la reducción de la muestra tras la prospección en otros catálogos y autores, ya que ésta no hace sino confirmar la unidad estilística y un similar tratamiento del paisaje en ambos estilos, al menos para este periodo. Estudios clásicos de referencia: CAMÓN AZNAR, José: “La pintura española del siglo XVI” en *Summa Artis*. Vol. XXIV, Madrid: Espasa-Calpe, 1970; BERMEJO, Elisa: *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid: 1980–1982, 2 vols.; CHECA, Fernando: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450–1600*, Madrid: Cátedra, 1983; YARZA, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía*, Madrid: Nerea, 1993. Para el ámbito castellano-leonés, resulta fundamental: SILVA MAROTO, María Pilar: *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990, 3 vols.

¹⁰ Por razón de comodidad, recurrimos al más actualizado y completo catálogo de la obra de este pintor, coordinado por José Ramón NIETO con ocasión de una exposición celebrada recientemente en Salamanca: *Fernando Gallego (c. 1440–1507). Catálogo de la exposición*, Salamanca: Caja Duero, 2004. Conviene señalar como referencia el trabajo de QUINN, Robert M.: *Fernando Gallego and the retablo of Ciudad Rodrigo*, Tucson: University of Arizona Press, 1961 (existe versión española del mismo año y editorial).

¹¹ SILVA, M^a Pilar; LUCCO, Mauro; YARZA, Joaquín: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Catálogo de la exposición, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003. Este catálogo dispone de abundante bibliografía, aunque conviene destacar aquí la otra gran obra de referencia sobre el pintor de Paredes de Nava: SILVA MAROTO, María Pilar: *Pedro Berruguete*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

¹² NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona: Ed. del Serbal, 2000, p. 95.

¹³ Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 148 y 172–179, respectivamente.

¹⁴ SILVA y otros: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista...*, pp. 142 y 202. La primera obra, ejecutada entre 1493 y 1499, pertenece al Museo Nacional del Prado. La segunda, ejecutada hacia 1490, pertenece al Museo Catedralicio de Palencia.

¹⁵ Fernando Gallego... Catálogo..., p. 153.

¹⁶ En la ficha catalográfica de la tabla conocida como el *Calvario de Arceñillas* (1488–1493: Arceñillas, Zamora) se destaca esta dependencia estilística al afirmar que “por profundidad y detallismo es de herencia flamenca” (Fernando Gallego... Catálogo..., p. 179). Por el contrario, en la descripción del *San Cristóbal del Tríptico de la Virgen de la Rosa* (c. 1480–1490: Museo Catedralicio, Salamanca), se destaca que el paisaje “es muy flamenco”, aunque se señala “una serie de casas rurales que bien podían ser castellanas” (Fernando Gallego... Catálogo..., p. 157). Referencias similares en las fichas catalográficas de: *La Piedad* (c. 1480) del Museo Nacional del Prado; *San Andrés del Retablo de la Virgen de la Rosa* (c. 1480–1490) del Museo Catedralicio de Salamanca; y *San Roque* (c. 1494–1496) de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro (Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 179, 148, 157, 158 y 202, respectivamente). Estas cuestiones exceden mis conocimientos y objetivos, pero no creo equivocado afirmar que el argumento estilístico está mucho más justificado que el segundo, es decir, no creo que podamos otorgar demasiado valor geográfico a estos paisajes como tampoco creo que podamos realizar una caracterización regional de los mismos.

A pesar de las presuntas diferencias estilísticas entre el maestro salmantino y Berruguete “el Viejo”, la crítica especializada insiste en que este último utiliza modelos castellanos para la representación de las ciudades y paisajes en sus fondos. Sin ánimo de polemizar al respecto, sí encuentro sorprendente esta búsqueda de influjos o experiencias visuales en la representación de unos paisajes que, ante todo, son la representación de valores morales. La representación de ciudades en la lejanía del paisaje obedece, por otro lado, a lugares comunes en la representación pictórica de la época¹⁷. Con el paisaje natural ocurre exactamente lo mismo si, con algunos estudiosos, consideramos estas representaciones como “paisajes de receta”¹⁸. Es evidente que se trata de representaciones secundarias dentro del lienzo, a modo de adornos escénicos¹⁹. Ahora bien, no parece posible que estos paisajes, formalmente definidos por el detallismo, sean ajenos a una construcción intelectual de mayor entidad. No debe obviarse el hecho de que, en su mayoría, se trata de geografías sagradas, algunas de primer orden²⁰. En consecuencia, creo que deben ser tratados básicamente como paisajes morales. La cuestión está en caracterizar físicamente las cualidades que pretenden expresar.

Una de las formas de lograrlo está, sin duda, en la adopción de la perspectiva que, en este contexto, se erige como nexo entre el ser divino y el humano. La escala de las cosas se hace accesible al Hombre que, a pesar de la distancia con lo Supremo, encuentra en el paisaje un marco de comprensión a su medida.

Otra herramienta que utilizan estos pintores es la racionalización de la naturaleza. Una de las características más destacadas en la representación del paisaje natural es su forzado geometrismo, especialmente llamativo en las especies arbustivas y arbóreas o en las piedras del camino²¹. Si el geometrismo vegetal es sorprendente no lo es menos la geología, en ocasiones imposible. En este sentido cabe mencionar al menos dos caracteres de los paisajes analizados. De un lado el descarnamiento de las rocas, recurso que por razón de su reiteración, está sin duda en relación con el contenido moral de este tipo de pinturas²². Estrechamente ligado a lo anterior, nos encontramos en ocasiones que los montes se pliegan a modo de oleaje, recurso que cabe interpretar en clave semejante, esto es, como recurso de dramatización²³. Es indudable la existencia de modelos previos dadas las reiteraciones en esta descripción geológica. En varios de los cuadros de Gallego y de Berruguete existe un mismo monte descarnado situado en el cuadrante superior izquierdo, por encima de la escena principal²⁴. Sólo en la obra final de Gallego parece existir una cierta relajación en la configuración de la

¹⁷ Así se deduce de la ficha catalográfica de la Crucifixión de Pedro Berruguete, donde se relaciona abiertamente el Jerusalén de esta obra con la ciudad de Como que aparece en la Muerte de san Pedro Mártir (SILVA y otros: Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista..., p. 202).

¹⁸ Ficha catalográfica de San Roque (c. 1494–1496) de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro (Fernando Gallego... Catálogo..., p. 202).

¹⁹ En el Bautismo de Jesús del Retablo de San Ildefonso de la Catedral de Zamora nos dice el autor de su ficha catalográfica que Fernando Gallego “ha concedido gran importancia y valor lírico al paisaje circundante como espacio escénico” (Fernando Gallego... Catálogo..., p. 132).

²⁰ Jerusalén es una de las más representadas, seguida de Roma y otras ciudades relacionadas con las vidas de santos, caso de Como o Patmos. Véanse al respecto, las siguientes obras de Berruguete “el Viejo”: Crucifixión del Díptico de la Pasión (hacia 1490, Museo Catedralicio de Palencia), San Sebastián (hacia 1480–1483?, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), Retrato del papa Sixto IV (hacia 1480–1483?, The Cleveland Museum of Art), Muerte de san Pedro Mártir (hacia 1493–1499, Museo Nacional del Prado), y San Juan Evangelista en Patmos (hacia 1499, Capilla Real de Granada). Referencias en SILVA y otros: Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista..., pp. 142–202.

²¹ Véanse, por ejemplo, el conjunto de tablas de la iglesia de Arcenillas (Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 172–179). Muy similar es el trabajo de Pedro Berruguete, aunque éste haga mayores concesiones al detallismo y al naturalismo, especialmente mediante la inclusión de efectos de luz en obras como el Retrato del papa Sixto IV o San Juan Evangelista en Patmos (SILVA y otros: Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista..., pp. 198 y ss).

²² Véanse el San Cristóbal y el San Mateo del Retablo de la Virgen de la Rosa (c. 1480–1490, Museo Catedralicio de Salamanca) (Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 157 y 158).

²³ Véanse el Bautismo de Jesús del retablo de San Ildefonso de la Catedral de Zamora (c. 1475–1480) y la Piedad del Museo del Prado (c. 1480) (Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 132 y 148, respectivamente).

²⁴ Se repite en varias obras de Gallego pero es especialmente llamativo en los dos santos representados en el Retablo de la Virgen de la Rosa (Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 157 y 158). En Berruguete se encuentra, al menos en la Crucifixión del Díptico de la Pasión y en el San Juan Evangelista ya mencionado (SILVA y otros: Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista..., p. 202).

geología, característica que puede extenderse al conjunto de la obra de Berruguete, donde rocas y montes aparecen mucho más suavizados²⁵.

Independientemente de si Fernando Gallego recurría a convencionalismos y Pedro Berruguete a la observación natural, no cabe duda de que sus objetivos no incluían una representación realista del paisaje²⁶. En primer lugar, porque seguramente nadie les reclamó tal descripción por cuanto, no olvidemos, estos paisajes forman parte de fondos secundarios. Como tales, los paisajes contribuyen principalmente a construir la simulación de la perspectiva; sólo secundariamente, el paisaje sirve para completar el conjunto de la obra o la acción principal que representa.

En consecuencia, una de las conclusiones que puede extraerse de estos y otros pintores del siglo XVI, es el recurso a la representación verista del paisaje sea este natural, agrario o urbano. Lo paradójico es que, siendo veristas, esto es, pretendiendo hacerlos creíbles, estos paisajes se erijan como escenarios para una ficción²⁷. Dicho de otra forma, sus autores, mediante la racionalización de lugares comunes, experiencias o modelos, configuran un paisaje imaginado que, con el tiempo, se yergue como verosímil dentro del imaginario popular²⁸. ¿Es posible imaginar un monte Calvario diferente del representado en estas pinturas y otras inmediatamente posteriores? ¿Es posible imaginar una torre de Babel que no sea la de Athanasius Kircher o la de Pieter Bruegel “el Viejo”?

3.- PAISAJES RAZONADOS

De entre la colección de Planos y Dibujos del citado Archivo –estimada en más de 990 documentos fechados entre 1504 y 1878– destaca sin duda su colección de óleos que, en su mayoría se corresponden con cartas topográficas, que son las que interesan aquí. La muestra seleccionada alcanza la treintena de óleos, todos referidos al territorio actual de Castilla y León y, aunque en su mayoría no disponen de fecha, se trata de obras que estilísticamente podemos datar en los siglos XVI y XVII²⁹. Conscientemente se han desechado todas las cartas topográficas del mismo ámbito geográfico pero de cronología más temprana, por lo general mejor ejecutadas y mejor conservadas, pero más alejadas de la sensibilidad estética que aquí nos ocupa.

El topógrafo popular de los siglos XVI y XVII, antes de la llegada de las Luces compartía con los proyectistas renacentistas el uso de diversas clases de perspectivas³⁰. La más habitual, al menos en la muestra analizada, es la vista “a modo de pájaro” que abarcan amplios paisajes. No obstante, este recurso fue utilizado –aunque no de forma tan forzada– por pintores como Antonio de las Viñas, el cual “fue indudablemente en su época el mejor dibujante de vistas” de Europa³¹. El hecho de que un dibujante de su talento tuviera que

²⁵ Véase el conjunto de tablas de San Lorenzo el Real de Toro (c. 1494–1496): La Adoración de los magos, el Prendimiento del papa San Sixto y el San Roque (Fernando Gallego... Catálogo..., pp. 187–202). En lo que se refiere a Berruguete “el Viejo”, véanse las fichas catalográficas de su obra elaboradas por SILVA y otros: Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista..., pp. 141 y ss.

²⁶ Véanse, respectivamente, Fernando Gallego... Catálogo..., p. 153, y Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista..., p. 74.

²⁷ En este sentido apuntan algunos de los principales trabajos de GOMBRICH, Ernst H.: Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el Arte del Renacimiento, Madrid: Alianza, 1990; y Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid: Debate, 1998 [1959].

²⁸ Un tema paralelo al tratado aquí es el de la arquitectura: RAMÍREZ, Juan Antonio: Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas, Madrid: Alianza Editorial, 1983.

²⁹ Varios de estos planos han sido ya utilizados para diferentes estudios o catálogos referidos a Castilla y León. Por orden cronológico: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Caminos y monumentos de la Cartografía del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid” en Los caminos y el arte. Caminos y viajeros en el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 1989; ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos y otros: Soria entre dos siglos: catálogo de la exposición, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994; ALONSO GARCÍA, Fernando: León en la Cartografía histórica, La Robla: Fundación Hullera Vasco-Leonesa, 1997; ALCALDE JIMÉNEZ, José María: El poder del señorío: señorío y poderes locales en Soria entre el Antiguo Régimen y el Liberalismo, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1997; ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos; CARRASCO GARCÍA, Montserrat: Mapas, planos, dibujos y grabados de la provincia de Soria, Soria: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, 1997; y VAL VALDIVIDIESO, María Isabel (coord.): El agua en las ciudades castellanas durante la edad media: fuentes para su estudio, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.

³⁰ NIETO OÑATE: El Dibujo Técnico..., pp. 20–21.

³¹ HAVERKAMP-BEGEMANN: “Las vistas de España...” en Ciudades del Siglo de Oro..., p. 55. Continúa este autor: “El objetivo de Van den Wyngaerde era hacer vistas generales de ciudades topográficamente exactos y con la mayor cantidad posible

manipular la perspectiva no deja de ser revelador y, de hecho, así se aprecia en las numerosas vistas que se conservan de distintas ciudades castellanas retratadas entre 1562 y 1570.

Este ejemplo debe servir, ante todo, para contextualizar los aspectos técnicos de la representación paleocartográfica. Dicho de otro modo, usar o forzar distintos tipos de perspectiva no obedece tanto a una limitación técnica como a los objetivos de este tipo de representación del espacio, incluidos los asociados al poder³². La perspectiva más extendida en este tipo de material es, sin duda, la que comporta una fuerte carga cenital. De hecho, la documentación que acompaña a estos planos las define como “vistas de ojos”³³. Aún así, no puede afirmarse que la vista cenital, característica de la topografía moderna, caracterice ninguna de estas cartas. Sólo en algún caso donde el área representada es muy pequeña y la orografía no destaca especialmente apreciamos un efecto semejante³⁴.

En ocasiones más contadas, al menos en las cartas topográficas de los siglos XVI y XVII, se emplean otros recursos para obtener una perspectiva más convencional. En la de Castroañe, orientada al poniente, el autor anónimo ha dibujado un cielo vespertino iluminado por un rojizo atardecer que se sitúa justo encima de Villamizar, núcleo situado en la esquina superior izquierda de la tabla³⁵. Por el contrario, en la del litigio entre Quintana Rubias de Arriba y de Abajo, orientada al norte, se utiliza un explícito amanecer soriano que se proyecta desde la esquina superior derecha³⁶.

Lo habitual es que estos planos combinen distintos tipos de perspectiva, como en el del litigio entre Lario, Liegos y Burón (León) donde color, luces y sombras configuran una perspectiva en las montañas del fondo, mientras el valle regado por el Esla prácticamente se presenta desde un punto de vista cenital³⁷.

Dentro de esta particular visión de la realidad, es de destacar el diferente tratamiento de la perspectiva en relación con los accidentes geográficos, su carácter o, incluso, su función. Así, es habitual la representación de los cursos de agua desde una perspectiva cenital. Por el contrario las montañas suelen estar representadas desde una posición más convencional –desde la percepción visual contemporánea– incluyendo efectos de luz y sombra³⁸. Es indudable que, en el contexto de la representación paleocartográfica y en atención a la naturaleza explicativa de la misma, la manera más racional de representar los accidentes antedichos es la más efectiva desde el punto de vista de la necesaria síntesis que la motiva. Por otro lado, parece lógico emplear estos recursos que podemos extender, en paralelo, a la red viaria y a la descripción gráfica de núcleos urbanos³⁹. Ríos y caminos son, desde el punto de vista visual, elementos bidimensionales, planos y longitudinales, por el contrario, montes y pueblos llaman a la volumetría diferencial y a la verticalidad.

Uno de los ejemplos más llamativos es el de la Carta topográfica de un tramo del río Órbigo sobre el que aparece un presa que desvía el agua hacia un molino⁴⁰. Claramente puede dividirse la tabla en tres franjas.

de detalles, y al mismo tiempo indicar su situación en el territorio circundante. Para lograr este propósito, Van den Wyngaerde prefería representar las ciudades desde un punto de vista elevado, sin escogerlo tan alto que podamos hablar de panoramas a vista de pájaro. [...] Cuando no existían tales puntos elevados tenía que construir las vistas como si estuviesen tomadas desde perspectivas imaginarias, como es el caso de las ciudades vistas desde el mar” (HAVERKAMP–BEGEMANN: op. cit., p. 59).

³² Un estado de la cuestión, con abundantes referencias bibliográficas en: ESCOLAR, Marcelo: “Exploración, cartografía y modernización del poder estatal” en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 151 (1997). Resumen disponible a fecha de 01/11/04 en <http://www.unesco.org/issj/rics151/escolar.htm>.

³³ A ello alude CASADO SOTO: *La imagen de Cantabria...*, p. XXI.

³⁴ Carta topográfica de unos montes, prados y eras entre los términos de Hermedes de Cerrato y Cevico Navero (Palencia) (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0068).

³⁵ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0022. Un efecto similar en la Carta topográfica de un área de monte entre los términos de el Corral de Ayllón, Fresno de Cantespino, Pajares de Fresno, Martín Muñoz, Gomeznarro, Saldaña de Ayllón y Alquité en torno al río Riaza (Segovia) (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0071).

³⁶ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0064.

³⁷ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0007.

³⁸ Ambos efectos en la Carta topográfica de los términos colindantes a Tudela de Duero y Villabáñez (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0028).

³⁹ Véase la Carta topográfica de un sector de tierras a ambos márgenes del río situado entre Peranzanes, Trascastro y Chano (León) (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0040).

⁴⁰ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0042. La Carta topográfica de un tramo del río Pisuerga en las cercanías de Mave (Palencia) presenta un esquema muy similar (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0051).

La superior está ocupada por la línea del horizonte definida por el cielo rojizo y por la descripción de los arribes –ar[r]ibas– del río Órbigo. La franja opuesta o inferior crea un efecto de perspectiva similar gracias a la descripción gráfica de tres núcleos de población: Soto de la Vega, Requejo y La Bañeza. La más interesante, sin duda, es la franja central, la que describe el término en litigio que coincide básicamente con el curso fluvial y sus márgenes. A diferencia de las dos franjas anteriores, ésta se interpreta a vista de pájaro, la manera más eficaz para los fines del autor. Ahora bien, lo particular de este plano es la transición entre las franjas antedichas y, en consecuencia, entre dos formas de perspectiva. El autor, cumplido su objetivo descriptivo, intenta a toda costa que los distintos planos y perspectivas coexistan falseando ambas si es preciso, como ocurre, por ejemplo con el tejado del molino situado en primer plano, tejado que el pintor ha fugado para que pueda adaptarse a ambas⁴¹. El efecto final, curiosamente, asemeja a una suerte de cascada o escalón visual, común a numerosos planos de la época⁴².

A mi modo de ver, esto es debido a la necesidad de mostrar en la parte central de la tabla el aspecto más destacado de cada litigio. Dicho de otra forma, la parte noble de la tabla debía estar ocupada por el asunto principal, razón de ser de la misma. Así figura expresamente en muchas cartas, donde se incluyen leyendas del tipo “sitio letixioso” o “término litigioso”⁴³. Ciertamente es que en esta elección juegan, además, las limitaciones técnicas de la época y, sobre todo, en la percepción de la realidad. Igualmente influye la geografía a representar. En los casos de términos situados en zonas montañosas, el recurso a las “vistas de pájaro” está condicionado por la necesaria descripción gráfica de una orografía más dada a la volumetría. Es por ello que se recurre a otras técnicas como la gradación de planos o la elevación del punto de vista imaginario del pintor⁴⁴.

Indudablemente, la variedad de recursos tiene también que ver con la variedad de autores tal y como ha señalado José Luis Casado⁴⁵. La ausencia de escuelas o estilos como las que los expertos distinguen en la pintura renacentista, influyó también en las diferentes calidades observadas en el material paleocartográfico. Tampoco debemos olvidar que este tipo de paisajística –si podemos considerarla así– tiene unos objetivos distintos a los de la representación pictórica artística. Al igual que aquélla, se trata de una interpretación del paisaje, con elevado grado de detalle en la reproducción de la realidad, pero con un carácter netamente descriptivo y técnico.

En este sentido no puede ser más apropiada la caracterización que hace Nicolás García Tapia de los ingenieros renacentistas como “ingenieros–artistas”⁴⁶. En este sentido, cabe destacar la precisión de planos como el de Prado del Rey (León), al menos en lo que a contenidos se refiere⁴⁷. Algún otro, como el del litigio entre Fuentesauco y Villamor de los Escuderos, incluye detalles geográficos tan representativos como son los

⁴¹ De hecho, como ha señalado algún autor, “no siempre fueron éstos pintores profesionales, antes bien, son más frecuentes las firmas de maestros canteros, arquitectos, agrimensores, peritos o incluso simples aficionados, empeñados en demostrar la justicia de su causa” (CASADO SOTO: *La imagen de Cantabria...*, p. XXI).

⁴² Presente, por ejemplo, en las Cartas topográficas de Trabadelo y Perece, y de Villacelama y Mansilla de las Mulas (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0046 y 0056, respectivamente).

⁴³ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0076 (Ponferrada) y 0012 (Medina del Campo), respectivamente.

⁴⁴ Carta topográfica de una zona de Pola de Gordón (León) (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0029). No obstante, hay excepciones, como una carta que representa una parte de la Sierra de Francia, incluido el santuario de la Peña, donde la representación que prima es a “vista de pájaro”, reservando apenas una pequeña franja superior para la descripción en perspectiva del resto del macizo (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0036). Según José Luis CASADO SOTO que ha estudiado las cartas referidas a Cantabria, “las montañas se representan mediante superposición ingenua o por abatimiento mientras que los núcleos poblados son meras agrupaciones de casas sin formar calles, en ocasiones rodeando la iglesia y otras con el templo algo apartado de los barrios” (*La imagen de Cantabria...*, p. XXIII).

⁴⁵ “De ello deriva la diferente calidad que se aprecia entre unos y otros; calidad que oscila entre elementales bosquejos y rigurosos planos geométricos, entre ingenuas perspectivas abatidas y logradas representaciones panorámicas con todo lujo de detalles y atinada visión del territorio” (CASADO SOTO: *La imagen de Cantabria...*, p. XXI).

⁴⁶ GARCÍA TAPIA, Nicolás: “La ingeniería” en *Historia de la ciencia y de la técnica en Castilla y León. III. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002, p. 437.

⁴⁷ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0004. De similares características la Carta topográfica del término de Hinojosa de la Sierra, Pedrajas, Oteruelos, Langosto, Vilviestre de los Nabos y el Realengo de Berrún (Soria), delimitado por varias líneas de mojones (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0008).

otros del suroeste zamorano⁴⁸. Un detallismo que puede llegar a ser preciosista como en el caso de la Carta topográfica de un paraje situado en el término de Santa Marina, junto al río Carrión y próximo a Villaproviado (Palencia)⁴⁹. En dicho plano, el pintor ha realizado un detallado dibujo de las tierras aradas y en barbecho, incluyendo los surcos cuando así procede. Más llamativo, si cabe, es el detalle a la hora de dibujar varios molinos situados en el curso del río Carrión, la torre de la iglesia de Laserna o, más aún, la fábrica de la ermita de Santa María de la Vega.

Sin embargo, también encontramos ejemplos de lo contrario. Cabe destacar el esquematismo de la Carta topográfica de huertos y viñedos próximos a Dueñas⁵⁰. En este caso nos encontramos prácticamente ante una vista cenital, donde la perspectiva sólo se entrevé en la iluminación de la vegetación y en la apertura, en la esquina superior derecha, de una vista en perspectiva de Dueñas y su entorno. En ocasiones, este esquematismo alcanza niveles de abstracción topográfica, incluyendo junto a los accidentes geográficos numerosos signos convencionales referidos a límites, mojones y medidas espaciales, como en la carta topográfica de un término en litigio situado en las arroyadas del río Zapardiel, al sur de Medina del Campo⁵¹. En otras ocasiones, el esquematismo es tal que los accidentes descritos en los planos parecen símbolos convencionales sin serlo realmente, como las alquerías, los lavajos y las encinas del plano de Campillo de Dueñas⁵².

Ya adelantaba que el objetivo de estas cartas o planos topográficos es defender o apoyar determinados argumentos en un contexto judicial. Por otro lado, la síntesis está en la naturaleza de este tipo de material⁵³. De acuerdo con Erwin Panofsky puede afirmarse que cada sistema de representación basado en la perspectiva se efectúa a partir de una concepción del espacio y la visión particularizada por el contexto histórico⁵⁴. En nuestro caso, la concepción del espacio y su contexto son esencialmente problemáticos, como demuestra su origen judicial. La cuestión a dilucidar, entonces, es la del carácter final de este tipo de representación en relación con los argumentos antes expuestos sobre la pintura renacentista.

4.- SÍNTESIS

El hecho de comparar dos experiencias visuales y dos maneras de representar el espacio en un contexto concreto no deja de tener su parte de paradoja. En 1663 Adriaen Van Ostaende pintaba *El paisajista en su estudio*. En él puede verse un espacio de trabajo donde el pintor –en primer término y de espaldas al espectador– pinta un paisaje junto a una ventana cerrada⁵⁵. Posición análoga a la que presenta el cartógrafo reproducido en la lámina *Confección de un mapa*, inserta en el *Methodus geometrica* (Nuremberg, 1598), de Paul Pfintzing. Aquí, el personaje se encuentra en actitud de concentración dibujado en una amplia mesa de trabajo significativamente de espaldas a un amplio ventanal cerrado al exterior⁵⁶. ¿Significan estos ejemplos que

⁴⁸ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0087.

⁴⁹ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0025.

⁵⁰ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0002. Similares características en las cartas topográficas de Bobadilla del Campo, Villagonzalo y Bárcena de Campos (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0013, 0014 y 043, respectivamente). El esquematismo vegetal tiene su mayor desarrollo en la carta de Gumiel de Hizán y otros pueblos de Burgos (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0090).

⁵¹ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0012. Aunque no con tanta profusión son semejantes las leonesas de Manzaneda, Valdueza y Fresnedo (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0023, 0066 y 075, respectivamente). También en la carta del litigio entre varios pueblos del Valle de Vidriales en Zamora (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0080). Aunque no son habituales, es posible encontrar algunas rosas de los vientos en la paleocartografía de esta época como en la Carta topográfica de un tramo del río Orbigo (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0032).

⁵² Véase el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Colección de Planos y Dibujos, Óleos, 0034.

⁵³ “La misión de los mapas es normalmente impartir información sobre los aspectos importantes de una zona, lo que significa que dejan a un lado las apariencias” (GOMBRICH, Ernst H.: “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica” en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Alianza, 1987[1974], p. 173).

⁵⁴ PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1995[1927].

⁵⁵ Reproducido en NAVARRO: *Mirando a través...*, p. 117.

⁵⁶ Reproducido en BRUSATIN, Manlio: *Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero Editor, 1992[1989], lámina 39.

el topógrafo o el pintor renacentista estuviera de espaldas a la realidad? Evidentemente no, pero la anécdota resulta reveladora.

Tal y como señala Gombrich, los planos proporcionan una información selectiva sobre el mundo mientras que la pintura reproduce “la apariencia de un aspecto de ese mundo”. Dicho de otra manera, cuando la cartografía reproduce el mundo real, la pintura nos está informando sobre “las experiencias del mundo óptico”⁵⁷. Efectivamente, mientras los autores de los planos estudiados nos aportan argumentos, los dos pintores analizados inciden en las sensaciones que provoca su percepción de la realidad. Es importante recalcar, en suma, que en ningún caso nos encontramos ante la realidad misma, sino ante una de sus representaciones posibles. La novedad radica, de un lado, en la necesidad de representar el paisaje. En el caso de la pintura, para situar al personaje sobre la escena, contextualizarlo a través de Plotino y su idea de que el Hombre es la medida de todas las cosas⁵⁸. Como hemos visto, una de las principales herramientas para lograrlo será la perspectiva. El uso de ventanas en la representación de la perspectiva es equiparable a la línea del horizonte rota por montañas de la pintura renacentista. Dicho en palabras de Leonardo: “Hay perspectiva allí donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una ventana”, esto es, en un punto de fuga. No es casual, recuerda Gombrich, que el inventor de la perspectiva científica –Brunelleschi– fuera un arquitecto⁵⁹. Empero, esto no significa que debamos entender la perspectiva como un recurso técnico tan perfecto que sea ajeno a los intereses de su ejecutor. No en vano, Boccaccio recriminaba a Giotto que fuera “capaz de engañar el sentido de la vista”⁶⁰. La perspectiva, desde una definición estricta, no es sino la técnica de representar las tres dimensiones usando sólo dos.

De la misma manera la paleocartografía se justifica por la necesidad de representar la realidad. Una representación que es selectiva debido a su naturaleza judicial, pero no sólo por ello. De entre todas las maneras de representación posible, los pintores de estas tablas cartográficas hicieron un uso selectivo de la observación del paisaje y de los recursos técnicos a su disposición, en especial, la perspectiva. El autor destaca los aspectos que resultan interesantes para sus objetivos –mojones, accidentes geográficos, lindes– siendo recurrente la esquematización. Por ello no debe extrañar tampoco el uso de diferentes “vistas” o perspectivas; desde nuestra percepción contemporánea resulta extraño, pero cumple a la perfección con los objetivos propuestos (clarificar al máximo una lectura interesada del paisaje). En suma, la paleocartografía supone una de las máximas formas de racionalización del paisaje, sólo superadas por las ilusiones inauguradas por Vittore Carpaccio y culminadas por Maruitt Cornelis Ercher⁶¹.

Como hemos ido viendo, el paisaje se reproduce en términos de experiencia funcional, visual y de contexto. Por ello resulta factible interpretar que la pintura se nos presenta a modo de hipótesis mientras que las cartas y planos lo hacen a modo de tesis. En el primer caso, el pintor propone y sugiere con argumentos estéticos y morales destinados al público. En el segundo, el autor plantea y determina cuál debe ser la realidad a los ojos de los jueces. Ambas experiencias, no obstante, comparten una misma manera de entender la estética incluso a la hora de aplicar técnicas propiamente renacentistas como la perspectiva. El pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564–1654) lo expresó de forma admirable: “La perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, i de lo natural a las ideas”⁶².

⁵⁷ GOMBRICH: “El espejo y el mapa...” en *La imagen y el ojo*, p. 166.

⁵⁸ NAVARRO: *Mirando a través...*, p. 96.

⁵⁹ GOMBRICH, Ernst H.: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1982[1976], p. 201.

⁶⁰ *Decamerón*, jornada VI, novella 5; citado por GOMBRICH: *El legado de Apeles...*, p. 199.

⁶¹ Del primero es especialmente interesante su *Joven caballero en un paisaje* (1510), analizado desde esta perspectiva por NAVARRO: *Mirando a través...*, pp. 49 y ss.

⁶² Citado por MARTÍNEZ MORO, Juan: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea, 2004, p. 29.