

**DE LO QUE SE SUPONE
A LO QUE SE VE:
EL TRÁNSITO DE LA
VISIÓN SIMBÓLICA
A LA PERCEPTIVA EN
LA REPRESENTACIÓN
PAISAJISTA
DEL RENACIMIENTO**

**FROM WHAT IS
SUPPOSED TO
WHAT IS SEEN: THE
TRANSITION FROM
SYMBOLIC TO
PERCEIVED VISION
IN RENAISSANCE
REPRESENTATIONS
OF LANDSCAPE**

Fernando Linares García

doi: 10.4995/ega.2021.15233





En cierta forma, conocer es representar. Existe “paisaje” cuando aparece una comprensión sensible, subjetiva y poética, una suerte de estado de ánimo necesario para contemplar un lugar. Si la naturaleza se convierte en algo agradable depende más de cómo la miramos que de la observación en sí.

Este artículo resume el progreso de la mirada paisajística y su representación en la búsqueda estética del paisaje autónomo, principalmente durante la transición en el Renacimiento de la visión alegórica a la perceptiva, así como el dominio de la profundidad; fijando su atención en la evolución descriptiva y funcional de los fondos pictóricos: de ser simples acompañantes ornamentales de segundo plano a protagonistas plenos de la escena; prestando una

atención especial a su significado. En menos de dos siglos, entre el XIV y el XVI, los artistas pasaron de pintar ideas a pintar cosas; es decir, del simbolismo narrativo a la iconicidad naturalista, aceptando al paisaje como género propio.

PALABRAS CLAVE: MIRADA PAISAJISTA, REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO, SÍMBOLO, PAISAJE, HISTORIA DEL ARTE

In a certain sense, to know is to represent. There is a “landscape” when a sensitive, subjective and poetic understanding emerges, a sort of state of mind necessary for contemplating a place. Whether nature becomes something pleasant depends more upon how it is seen than on observation in itself.

This article summarizes the progression of views of scenery and their representation in the aesthetic

search for autonomous landscapes. This occurs principally during the transition in the Renaissance from allegorical to perceived visions and to mastery of perspective and depth. The paper concentrates on the descriptive and functional evolution of pictorial backgrounds from being a mere ornamental accompaniment of secondary importance to full participation in the scene, paying special attention to their meaning. In under two hundred years, between the fourteenth and the sixteenth century, artists went from painting ideas to painting things. In other words, they moved from narrative symbolism to naturalistic iconicity, accepting landscapes as a genre in their own right.

KEYWORDS: VIEWS OF LANDSCAPES, REPRESENTATION OF SCENERY, SYMBOL, LANDSCAPE, HISTORY OF ART

1. Giotto, *La donación de la capa* (ca.1296); fresco (270 x 230 cm); Basilica de San Francisco en Asís.

Duccio, *Las tentaciones de Cristo* (ca.1308-1311); témpera sobre tabla (46 x 43 cm); Frick Collection, Nueva York.

Duccio, *Resurrección de Lázaro* (ca. 1310-1311); témpera y oro sobre madera (46 x 43 cm); Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Duccio, *Las Tres Marías en el sepulcro* (ca.1308-1311); témpera sobre madera (53,5 x 51 cm); Museo dell’Opera del Duomo, Siena

1. Giotto, *Saint Francis Giving his Mantle to a Poor Man* (circa 1296); fresco (270 cm x 230 cm); Upper Church of Saint Francis in Assisi.

Duccio, *The Temptation of Christ on the Mountain* (circa 1308 to 1311); témpera on panel (46 cm x 43 cm); Frick Collection, Nueva York.

Duccio, *The Raising of Lazarus* (circa 1310 to 1311); témpera and gold leaf on panel (46 cm x 43 cm); Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Duccio, *The Three Marys at the Tomb* (circa 1308 to 1311); témpera on panel (53.5 cm x 51 cm); Museo dell’Opera del Duomo [Cathedral Museum], Siena

Introducción: antecedentes y breve evolución de la mirada paisajista

Vemos lo que somos capaces de reconocer. Según Milani, “un lugar puede contener muchos y distintos aspectos y significados” (2015, p.60). La mirada paisajista conforma la memoria, la huella de los seres humanos sobre el territorio; es la visión de la naturaleza alterada por el hombre en el curso de la historia. Representar un paisaje requiere de un adiestramiento para poder entenderlo, de un aprendizaje previo. En occidente esa escuela la proporcionó la pintura. Para que disfrutemos hoy de la visión de un panorama ha sido necesario que múltiples artistas vertieran sobre él sus conocimientos

Introduction: Antecedents and Brief Account of Changes in Views of Landscapes

People see what they are able to recognize. As Milani states, a place can contain many different aspects and meanings (2015, p.60). The view taken of a landscape shapes memories, the marks left by humans on the land; it is the vision of nature altered by humankind over the course of history. To depict a landscape requires training in being able to understand it, and thus prior learning. In the western world this schooling was provided by painting. For views of panoramas to be enjoyed today, it was necessary for multiple artists to pour into such images their knowledge and feelings, in other words, for them to have contemplated, thought through, and constructed it as a work of art 1.

Landscape is not simply what is seen, it is what is perceived. Perceiving is a way of projecting oneself onto reality, interpreting it affectively



and transforming it into an aesthetic object. Landscapes are not just the surrounding physical territory, they are more than that, a mental construction, as Maderuelo puts it (1997, p.5), a vision that projects emotional feelings onto a place.

The Romans came close to a timid pioneering figurative painting of landscape. Rome might perhaps have developed a full landscape depiction had it not been for the advent of Christianity, which switched the focus of interest from the worldly exterior to the spiritual interior, inflicting an iconoclastic attitude that ran counter to naturalistic imitations.

All art is symbolic to some degree, and the ease with which this symbolism can be accepted depends more upon its familiarity, on acquired knowledge, than on its visual features. As Clark (1971, p.14) pointed out, the symbols with which earlier mediaeval art expressed the existence of natural objects had an exceptionally limited relationship with their actual appearance. Such representations needed no more than simple figurative schemes to make them comprehensible. Their symbols satisfied the mentality of the age and were an outcome of mediaeval Christian philosophy which sought to inform and to delight, *docere et delectare*.

The Symbolic Pre-Landscape of the Renaissance

In the Middle Ages human figures were schematically and almost two-dimensionally shown, set against a neutral background so as not to distract the observer's comprehension of a painting's religious content. Finally, in the twelfth century, Saint Francis of Assisi preached enjoyment of visual sensations because they revealed the beauty of divine creation. Images began to be more true-to-life and less symbolic, and greater attention was paid to phenomena of colour and light. However, it proved necessary to wait for the Renaissance before a real vision of landscapes developed out of deductive reasoning and sensory perception. At the end of the thirteenth century, Giotto gave up Byzantine models and replaced the golden backgrounds of sacred paintings with natural scenery. His work *Saint Francis Giving his Mantle to a Poor Man* (circa 1296) constituted one of the first attempts to depict a landscape realistically. The same happens in works by Duccio or Martini. Although they were simple

2. Sup.: Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano en el asedio de Montemassi* (ca.1328); fresco (968 x 340 cm); Palazzo Pubblico, Siena. Inf.: Ambrogio Lorenzetti, *Efectos del buen gobierno sobre el campo* (ca.1338-1340); fresco; Palazzo Pubblico, Siena

2. Above: Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano at the Siege of Montemassi* (circa 1328); fresco (968 cm x 340 cm); Palazzo Pubblico [Town Hall], Siena. Below: Ambrogio Lorenzetti, *Effects of Good Government on the Country* (circa 1338 to 1340); fresco; Palazzo Pubblico, Siena

y sentimientos, es decir, que lo contemplaran, pensarán y construirán como una obra de arte 1.

Paisaje 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 transformándola en un objeto estético. El paisaje no es solo el territorio físico que nos rodea, es algo más: una “construcción mental” (Maderuelo 1997, p.5), una visión que proyecta un sentimiento emocional sobre el lugar.

Los romanos se aproximaron a una tímida pintura figurativa pionera del paisaje. Quizá, Roma hubiera desarrollado plenamente la mirada paisajista de no haber sido por el advenimiento del cristianismo, que permutó el interés de la mirada, del exterior mundano al interior espiritual, infligiendo un sentimiento iconoclasta contrario a la imitación naturalista.

Todo arte es simbólico en cierto grado y la facilidad con la que aceptamos ese simbolismo depende más de su familiaridad hacia nosotros, del conocimiento adquirido, que de su aspecto visual: “los símbolos con los que el arte medieval más antiguo expresó la existencia de objetos naturales tenían una relación excepcionalmente pequeña con su apariencia real” (Clark 1971, p.14). Dicha representación solo necesitaba de sencillos esquemas figurativos para hacerse comprender; aquellos símbolos satisficieron la mentalidad de la época y fueron consecuencia de la filosofía cristiana medieval: *docere et delectare*.

El prepaisaje simbólico renacentista

En la Edad Media, las figuras, de apariencia esquemática y casi planas, se solían mostrar como “re-

cortadas” sobre un fondo neutro para no distraer la comprensión del observador del contenido religioso. Por fin, en el siglo XII, San Francisco de Asís se regocijó en las sensaciones visuales por revelar la belleza de la creación divina. Las imágenes comenzaron a ser más verosímiles que simbólicas, presentando mayor atención a los fenómenos cromáticos y lumínicos. Hubo que esperar todavía al Renacimiento para que se desarrollara una auténtica mirada paisajista a través del razonamiento deductivo y la percepción sensorial.

A finales del siglo XIII, 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 plasmar un paisaje realísticamente. Lo mismo sucedió en obras de Duccio o Martini. Aunque eran pinturas simples, donde un árbol representaba a un bosque, o una roca, a una montaña, superaban de largo las básicas iconografías medievales (Fig. 1).

Los pintores de aquel momento no estaban interesados en la percepción de los valores paisajistas ni en la representación fiel de los territorios. Sus pinturas pretendían cumplir una función catequética: ayudar a comprender los episodios de la vida de Jesús y los santos mediante la visualización de escenas en lugares sugestivos e idealizables, más detallados, pero generalizables y poco concretos, espacios que no se identificaban con ninguna realidad.

Estos artistas no realizaban paisajes en sentido profundo, los representaban alegóricamente a través de elementos emblemáticos. Era imposible encontrar un paraje o un edificio reconocible en ellos. Se empezó a tomar conciencia de



2

la naturaleza cuando el arte era todavía simbólico, y al ser esta “tan vasta e inaprensible siguen tratándola simbólicamente, aun después de haber logrado un realismo casi científico” (Clark 1971, p.183).

Los lugares que representaban eran remotos o mitológicos, y, por tanto, resultaban completamente desconocidos para los artistas, quienes carecían de la más mínima capacidad de documentación geográfica. Esta situación, lejos de suponer una merma, fomentó una extraordinaria creatividad que dejaba a la fantasía construir los nuevos espacios; lógicamente, inspirándose en referentes visuales próximos. En algunas circunstancias los resultados se podrían calificar cuanto menos de ingenuos, chocantes o anacrónicos, apareciendo jerusalenes góticas, edenes salpicados de urbes amuralladas, desiertos cubiertos de tortuosas rocas, etc.

El arte que se esperaba del pintor no consistía en imitar lo que el ojo veía, sino en la capacidad que poseía de componer historias –la *ekphrasis* 2–. Se mejoraba la visión perceptiva, simplemente, para hacer más creíble esa narración. Por

ello, los fondos de las pinturas estaban mucho menos desarrollados técnicamente que las escenas; los personajes resultan más verosímiles que sus localizaciones o el ambiente del entorno, que tenían un aspecto bastante más primitivo.

La ciudad siempre estaba presente en el fondo de estos paisajes: con formas esquemáticas, amurallada y, habitualmente, en lo alto de un cerro. La naturaleza prácticamente no existía o se manifestaba de forma muy reducida, mostrando el espacio extraurbano como un gran vacío, tanto físico como alegórico. Son urbes de trazas medievales, contemporáneas al pintor, que se exhiben lejanas a la escena; tal como aparecen en la obra de Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano en el asedio de Montemassi* (1328), para justificar el trayecto del personaje.

Según la Iglesia, cualquier detalle superfluo podía confundir el mensaje evangélico y vulgarizaría el tema. La representación de los fondos paisajísticos se consideraba una frivolidad decorativa, entendiendo estos “lejos” como meras recetas técnicas. A contracorriente, Ambro-

paintings, where a tree represented a whole wood, or a rock stood in for a mountain, they went well beyond the basic iconographies of the Middle Ages (Fig. 1).

Painters at that time were not interested in the perception of the value of landscapes or in a faithful representation of scenery. Their paintings aimed at fulfilling a catechetical or educational function. They were to aid in understanding episodes in the life of Jesus and the saints by portraying scenes in evocative idealized places, shown in more detail, but generalized and non-specific, spaces not identifiable with any given real locality.

These artists did not show landscapes in a deeper sense, but represented them allegorically through emblematic elements. It was impossible to find a recognizable place or building in them. People had become aware of nature when their art was still symbolic. Since nature was so vast and hard to grasp, they continued to handle it symbolically, even after they had achieved a nearly scientific realism, as Clark notes (1971, p.183).

The places they depicted were far away or mythological, and hence completely unknown to the artists, who lacked even the slightest ability to gather geographical documentation. This situation did not constitute a hindrance, but rather encouraged an extraordinary creativity allowing fancy to construct the new spaces, logically enough by taking inspiration from nearby visual landmarks. In some circumstances the results must be described as ingenuous, shocking, or anachronistic at the very least, with Jerusalems having gothic buildings, Edens sprinkled with walled cities, deserts covered with twisted rocks, and the like.

The art expected from painters did not consist of an imitation of what the eye could see, but lay in a capacity to build up stories, *ekphrasis* or vivid description 2. What was actually perceived was simply improved upon to make the narrative more credible. Hence, the backgrounds in paintings were much less technically developed than the scenes. The people shown were more true-to-life than their localities or environments, which had a considerably more primitive appearance.

Cities were always present in the background of these landscapes, with schematic forms, walled and usually on top of a hill. Nature is practically non-existent or at best is shown very sketchily, areas outside cities being depicted



3. Anónimo, Manuscrito del Maestro de las horas del mariscal Boucicaut o *Libro de las horas* (ca.1405-1408). Miniatura. Museo Jacquemart-André, París. Izqda.: *La huida a Egipto*. Dcha.: *La Visitación*

4. Sup. izq.: Robert Campin, *Madonna con la pantalla de mimbre* (ca.1430) y detalle de la vista desde la ventana; óleo al temple sobre tabla (63,4 x 48,5 cm); National Gallery, Londres. Sup. dcha.: Jan van Eyck, *Virgen del canciller Rolin* (1435); óleo sobre tabla (66 x 62 cm); Museo del Louvre, París. Inf.: Hubert y Jan van Eyck, parte inferior del *Altar de Gante* o retablo de *La Adoración del Cordero Místico* (1432); políptico de 12 tablas al óleo (440 x 340 cm); Catedral de San Bavón, Gante

3



4



3. Anonymous (the "Boucicaut Master"), *Hours of Marshal Jean de Boucicaut* (circa 1405 to 1408). Miniatures. Jacquemart-André Museum, Paris.

Left: *The Flight into Egypt*. Right: *The Visitation*
4. Upper left: Robert Campin, *The Virgin and Child before a Fire-Screen* (circa 1430) and detail of the view from the window; oil tempera on panel (63.4 cm x 48.5 cm); National Gallery, London. Upper right: Jan van Eyck, *The Virgin with Chancellor Rolin* (1435); oil on panel (66 x 62 cm); Louvre Museum, Paris. Below: Hubert and Jan van Eyck, lower part of the *Ghent Altarpiece or the Adoration of the Mystic Lamb* (1432); polyptych of twelve panels painted in oil (440 cm x 340 cm); Saint Bavo's Cathedral, Ghent

gio Lorenzetti consiguió una de las primeras visiones naturalistas de occidente; *Efectos del buen gobierno sobre el campo* (ca.1338), ejecutado intuitivamente, testimonia una voluntad de laicizar la mirada, elevando la visión del espectador para acentuar la profundidad (Fig. 2).

El avance de la visión descriptiva

Los artistas intentaban abrir el espacio más allá del primer plano. En Francia, el Maestro de Boucicaut descubrió los efectos perceptivos de la profundidad al observar que los objetos "desvanecían sus contornos en la lejanía" (Panofsky 1998, p.63). Este hecho mejoró el tratamiento espacial de los fondos con un uso más racional de la luz y un cromatismo vibrante; manifestándolo en su *Libro de Horas* (ca.1405-1408), donde el paisaje estructura la construcción de la escena (Fig. 3).

Robert Campin revolucionó compositivamente la pintura rompiendo la visión del "espacio-caja" renacentista; en *Madonna con la pantalla de mimbre* (ca.1430) horadó el cubo escénico mediante una ventana lateral que mostraba

el panorama exterior, simulando un cuadro dentro de otro. Poco después, van Eyck superó el artificio en *Virgen del canciller Rolin* (1435), abriendo la visión por el fondo y permitiendo introducir el paisaje frontalmente. Su obra *La Adoración del Cordero* (1432) es considerada como el primer paisaje moderno, remarcando el tránsito del arte gótico al renacentista en forma de retablo panorámico, como culminación del paisaje de símbolos: "Hemos escapado de la Edad Media. Hemos entrado en un nuevo mundo de perfección extasiada" (Clark 1971, p.32). (Fig. 4).

Además de la componente fantástica, esas primeras representaciones de lugares arrastraban por lo general una alta carga de abstracción, contrastando con las detalladas figuras del primer plano: "El pintor no trabajaba con imágenes y escalas reales, sino con conceptos, con ideas y elementos que deben formar parte de la composición" (Báez 2016, p.48). En esta línea, destacó la obra de Giovanni di Paolo por su alto grado de idealización que casi rozaba la visión onírica; como en *San Juan Bautista* (1454) o *Santa Clara rescata a un niño atacado por un lobo* (ca.1453-1462) (Fig. 5).

Lentamente, la carga simbólica fue disminuyendo. El artificio signico se empezó a refinar. Una simple roca ya no representaba adecuadamente a una montaña por una sencilla relación alegórica, ya no bastaba un mínimo parecido para aludir a lo representado, como en el siglo XIV; ahora será necesario aumentar su expresividad: que estén sucias, tengan escollos y sean aristosas, mejorando la representación de sus texturas y sus volúmenes a partir de

as large empty spaces in both physical and allegorical terms. The cities are of mediaeval forms, contemporaneous to the painter, and are portrayed far away from the central scene. This may be observed in the work by Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano at the Siege of Montemassi* (1328), which hints at the main character's journey.

According to the Church, any superfluous detail risked confusing the Evangelical message and would vulgarize the topic. The representation of landscape backgrounds was considered a decorative frivolity, with these points in the distance understood as mere technical recipes and frills. In contrast, Ambrogio Lorenzetti brought off one of the earliest naturalistic views in western art in his *Effects of Good Government on the Country* (circa 1338), executed intuitively and testimony of a desire to laicize views, with the spectator's viewpoint being raised so as to accentuate depth (Fig. 2).

Advances in Descriptive Vision

Artists attempted to open up the space beyond the foreground. In France, the Boucicaut Master discovered the perception effects of depth, noticing that objects have their outlines blurred by distance (Panofsky 1998, p.63). This fact improved the spatial treatment of backgrounds through a more rational use of light and vibrant colours, which is best seen the *Hours of Marshal Jean de Boucicaut* (circa 1405 to 1408), where the landscape gives form to the construction of the scene (Fig. 3).

Robert Campin revolutionized the compositions of paintings, breaking away from the box space of much of the Renaissance. In his *The Virgin and Child before a Fire-Screen* (circa 1430) he bored a hole through the cubic scene in the shape of a side window showing the world outside, simulating one picture within another. Shortly after, van Eyck went beyond this trick in his *The Virgin with Chancellor Rolin* (1435), opening the view out over the background and allowing the landscape to be brought in frontally. His work the *Adoration of the Mystic Lamb* (1432) is seen as the first modern landscape, marking the transition from gothic to Renaissance art in the shape of a panoramic altar-piece, as the culmination of landscapes of symbols. As Clark (1971, p.32) puts it, there has been an escape from the Middle Ages and a new world of ecstatic perfection has been entered. (Fig. 4).

5. Giovanni di Paolo. Izda.: *San Juan Bautista retirándose al desierto* (1454); óleo sobre tabla (39 x 31 cm); National Gallery, Londres. Dcha.: *Santa Clara rescata a un niño atacado por un lobo* (ca. 1453-1462); témpera sobre tabla (28,1 x 20,6 cm); Museum of Fine Arts, Houston

6. Konrad Witz, *La pesca milagrosa* (1444); temple sobre tabla (13,2 x 15,4 cm); Museo de Arte de Ginebra

5. Giovanni di Paolo. Left: *Saint John the Baptist Retiring into the Desert* (1454); oil on panel (39 cm x 31 cm); National Gallery, London. Right: *Saint Clare*

Rescuing a Child Mauled by a Wolf (circa 1453 to 1462); tempera on panel (28.1 cm x 20.6 cm); Museum of Fine Arts, Houston

6. Konrad Witz, *The Miraculous Draught of Fishes* (1444); tempera on panel (13.2 cm x 15.4 cm); Museum of Art and History, Geneva



5



6

los efectos de luces y sombras; como aconsejaba Cennini en su tratado de pintura (1988, p.133).

Los artistas no inventaban nada que no se conociera; no se arriesgaban a ser incomprendidos. En 1444, Konrad Witz realizó *La pesca milagrosa*, donde representó el encuentro de San Pedro con Cristo a su resurrección, en el lago Tiberiades. El artista popularizó la escena al sustituir ficticiamente el paraje ideal por otro real que conocía –el lago de Ginebra–; por ello, tampoco puede considerarse un paisaje estricto, sino una visión topográfica fuera de contexto 3 (Fig. 6).

Para aumentar el atractivo de la escena, se pasó de seleccionar la naturaleza a proyectarla arbitrariamente según el gusto del artista. Andrea Mantegna adaptó la orografía a las necesidades de la composición diseñando cada detalle del territorio; como en *La agonía en el Jardín de Getsemaní* (ca.1458-1460), donde la topografía es tallada sobre la misma base del terreno. Giovanni Bellini en *La Oración en el Huerto* (1459), además de amoldar el relieve para construir su metafísico paisaje, concentró todo su esfuerzo en la percepción veraz de la luz y la profundidad simulando “la pérdida de agudeza visual con la distancia” (Maderuelo 2005, p.232); para ello, suavizó los contornos de las montañas e iluminó el cielo desde el horizonte, creando un efecto crepuscular para idealizar el desierto. Perugino también solía reducir los contrastes progresivamente para acentuar la lejanía; además de ser un gran constructor de vastos espacios (Fig. 7).

También al uso del color se le imprimió cierta carga simbólica para incidir en la profundidad.

Joachim Patinir, otro gran diseñador de espacios, la acentuó como constante en su obra con un uso intuitivo de los tonos cromáticos por “enfriamiento progresivo” –al observarlo en los fenómenos ambientales– para enfatizar la sensación de distancia; esto se aprecia en *Las tentaciones de San Antonio Abad* (c.1515), donde salpicó la franja inferior con cálidos tonos terrosos; las zonas medias de prados y bosques las tiñó de verdes; mientras las lejanas bandas próximas al horizonte son pródigas en fríos azules, en las que el primer estrato de cielo comienza siendo blanco y va cobrando intensidad 4. Un uso más sometido a cumplir con las reglas de la información –simbolismo analítico– que las de la fidelidad figurativa (Fig. 8).

Pintores como El Bosco, Lucas Cranach o Albrecht Altdorfer, que se encuentran a caballo entre la tradición del simbolismo medievalista y el empleo de la más moderna visión descriptiva, desarrollaron grandes panoramas aéreos – como Patinir; incluso siguiendo un código cromático semejante–, con la meticulosidad del miniaturista de códices. El Bosco, por ejemplo, de gran visión paisajista, acumulaba tantas figuras que rompía sus claras composiciones, perdiéndose en el detalle de las acciones de estos micro-personajes y en los simbolismos ocultos de la historia; como en *El jardín de las delicias* (ca.1500-1505), donde el artista vierte sobre el panorama tal suma de figuras que anula la visión del territorio (Fig. 9).

Leonardo impulsó también la mirada perceptiva. “Más se ha de alabar aquella pintura que mayor semejanza guarda con lo que imita” (2004, ref.494), apuntaba

Apart from their component of fancy, these early representations of places in general had a strong strand of abstractness, contrasting with the detailed figures in the foreground. Painters did not work with realistic images and scales, but with concepts, ideas and elements that should form part of the composition, as was noted by Báez (2016, p.48). On these lines, Giovanni di Paolo’s work stands out by reason of its high degree of idealization that almost crossed the boundary into dream-like visions. Examples would be his *Saint John the Baptist Retiring into the Desert* (1454) or *Saint Clare Rescuing a Child Mauled by a Wolf* (circa 1453 to 1462), as shown in Figure 5.

The symbolic strand slowly and gradually decreased. The craft of signs began to be more refined. A mere rock was no longer adequate to represent a mountain through a simple allegorical relationship, it was not enough to have some slight similarity to allude to what was represented as it had been in the fourteenth century. Now it was necessary to heighten expressiveness: rocks had to have dirty patches, pits, lumps and sharp edges, with a representation of their textures and volumes through the effects of light and shade, as was advised by Cennini in his book on painting, written around the turn of the fifteenth century (1988, p.133). Artists did not invent anything totally unknown, not wishing to run the risk of not being understood. In 1444, Konrad Witz produced *The Miraculous Draught of Fishes*, showing Saint Peter’s encounter with Christ after his resurrection, on Lake Tiberias (the Sea of Galilee). The artist popularized the scene by the fiction of replacing an idealized locality with a real scene that he knew well, Lake Geneva. Hence, this cannot be taken as a landscape in the strict sense, but rather a topographic view taken out of context 3 (Fig. 6).

To increase the attractiveness of scenes, there was a move from selecting nature to projecting it arbitrarily according to the artist’s liking. Andrea Mantegna adapted the relief of the land shown to the needs of his composition, designing each feature of the landscape, as in his *The Agony in the Garden* (circa 1458 to 1460), in which the topography seems to be carved out of the base terrain. Giovanni Bellini in his *The Agony in the Garden* (1459), besides moulding the relief to construct his metaphysical landscape, poured all his efforts



into a true perception of light and depth, simulating the loss of sharpness of vision as distances grow (Maderuelo 2005, p.232). To this end, he softened the outlines of the mountains and lit the sky from the horizon, creating a twilight effect to idealize the desert. Perugino, too, usually reduced contrasts progressively to accentuate distance, as well as being a great portrayer of vast open spaces (Fig. 7). The use of colour also took on some symbolic significance in giving an impression of depth. Joachim Patenier, another great depicter of open space, stressed it as a constant in his works, thanks to an intuitive use of shades with progressive cooling, such as he had observed in phenomena around him, to emphasize a sensation of distance. This may be seen in his *The Temptation of Saint Anthony* (circa 1515), in which he sprinkled the lower fringe with warm earthy tones, while the middle distance of meadows and woods tinged with greens. The most distant zones close to the horizon are lavish with cold blues, with the first stripe of sky starting as white and successive bands taking on greater intensities of blue 4. This usage is more one of complying with rules for information, analytic symbolism, than of figurative fidelity (Fig. 8).

Painters like Hieronymus Bosch, Lucas Cranach or Albrecht Altdorfer, who are a half-way house between the mediaeval tradition of symbolism and the use of a more modern descriptive view, developed broad panoramas seen from above, as had Patenier. They even followed a similar code of hues, with the meticulousness of miniaturists illustrating codices. Bosch, for example, had a great eye for landscapes, but loaded them down with so many figures that their clarity of composition suffered, being lost in the details of the actions of these micro-characters and in the occult symbolisms of the tale. This happens in *The Garden of Earthly Delights* (circa 1500 to 1505), where the artist pours out over the panorama such a horde of figures that they cancel out any view of the scenery (Fig. 9). Leonardo da Vinci also stressed a perceptive viewpoint. The more a painting resembles what it is imitating, the more it was to be praised, according to what he recorded in his writings (2004, reference 494). His notes are packed with references to landscapes and natural phenomena, although in his depictions nothing was quite what it seemed. His *Arno Valley Landscape* (1473) might be the first



7

7. Sup.: Andrea Mantegna, *La agonía en el Jardín de Getsemaní* (ca.1458-1460); témpera sobre tabla (80 x 60 cm); National Gallery, Londres. Inf.: Giovanni Bellini, *La Oración en el Huerto* (1459); temple sobre tabla (127 x 81 cm); National Gallery, Londres

8. Joachim Patenier, *Las tentaciones de San Antonio Abad* (ca.1515); óleo sobre tabla (173 x 155 cm); Museo del Prado, Madrid
9. El Bosco, *El jardín de las delicias* (ca.1500-1505); óleo sobre tabla (389 x 220 cm); Museo del Prado, Madrid

7. Top: Andrea Mantegna, *The Agony in the Garden* (circa 1458 to 1460); tempera on panel (80 cm x 60 cm); National Gallery, London. Below: Giovanni Bellini, *The Agony in the Garden* (1459); tempera on panel (127 cm x 81 cm); National Gallery, London

8. Joachim Patenier, *The Temptation of Saint Anthony* (circa 1515); oil on panel (173 cm x 155 cm); Prado Museum, Madrid
9. Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights* (circa 1500 to 1505); oil on panel (389 cm x 220 cm); Prado Museum, Madrid



en sus escritos. Sus notas rebosaban referencias al paisaje y a los fenómenos naturales; aunque en sus representaciones nada era lo que aparentaba. Su *Vista del Arno* (1473) podría ser el primer paisaje

descriptivo del arte –si se llegara a identificar– o, simplemente, se conforma con ser una visión fantástica al estilo Patinir. La *Tormenta en un valle* (ca.1506), en la que se aprecia el panorama de una llanura, era en

descriptivo landscape in art, if the places could be securely identified, or it might simply be another fanciful vista in the style of Patenier. His *Storm over a Landscape* (circa 1506), in which a panorama of a plain can be seen, in fact was a subjective study of the phenomenon of the formation of clouds. Again, his *Bird's Eye View of the Valdichiana* (circa 1502), even though the locality is identified, was not really a landscape, but a topographical representation intended for use in projecting the line of a dam. Most paintings ostensibly without a topic in the fifteenth century did not really lack a theme; rather, it is now no longer possible to recognize their true intentions (Fig. 10).

Acceptance of Landscape: The Background Dominates the Scene

As eyes were turned towards the actual surroundings, with a move from figurative imagery to the tangible, day-to-day places came to colonize the field of depictions. In the fifteenth century, the landscape background became a stereotype or abstraction, thought out and created as a function of the narrative, but not emerging from a concept of faithful or close reproduction (Báez 2016, p.39). This attitude is similar to what is seen in those drawing at the present day for comics or science-fiction magazines, when they create parallel worlds to provide a setting for the tale.

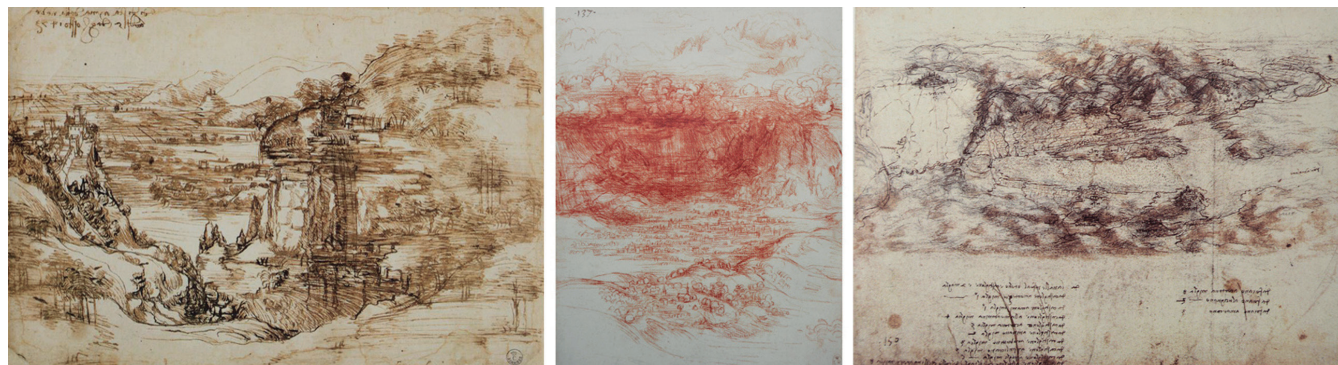
Slowly, though, there was a change from evoking reality to presenting as it was. Painters now realized that a place, apart from acting as a backdrop to a scene, might become the scene in itself, as ever greater realism was achieved. The message now lay in what the eye could see. Although narrative painting still reigned supreme, little by little landscape emerged, thanks to painters like Durer. During his travels he recorded in watercolours in his sketchbook moving scenes of real places, of a kind that never before had topographic views of such precision, retaining the characteristics of what could be seen, been created with so great an economy of means and in so vigorous a fashion (Roger 2007, p.84). Some of his drawings could be seen as true landscapes, had they not been re-used as preparations for the backgrounds of engravings, as in his *House by a Pond* (circa 1496). Surprisingly, when drawing *The Port of Antwerp during Scheldetor* (1520), he came to a halt, leaving the sketch unfinished, not for



8



9



10

lack of time, but because it satisfied his vision. As Panofsky (1982, p.228) noted, it was enough for him as it stood. It is in this emotional enjoyment that the true sense of landscape is to be found (Fig. 11).

Scenes of a religious nature became a pretext for representing landscapes. Natural views were seen as landscapes of facts (Clark 1971, p.33) in contradistinction to landscapes of invention, like those of Hieronymus Bosch. Compositions began to appear that were intended to recreate biblical or mythological episodes, but absolutely true to life in their treatment. Outstanding instances are the panoramas by Patenier running into the distance, the quality of lighting effects in landscapes by Adam Elsheimer or the realism of van Coninxloo. The views of open spaces in these backgrounds gradually drained away prominence from the narrative component of the scene, the figures. They won the predilection of the observer to the extent that they broke free from the story being told and its meaning to acquire their own iconic autonomy. Experiments with perception followed one after another. Pieter Brueghel brought to his paintings geographical awareness and a greater naturalism in details. He could have been the first artist to emancipate landscapes, but his predisposition towards human characters was stronger than his facility in representing scenery. His *Mountain Landscape with River and Travellers* (1553) fits perfectly into the tradition of topographic views, revealing its relationship with cartography, showing a high horizon and the presence of urban landmarks 5. The co-existence of painting and geography would later round out the idea of a landscape, turning into reality the postulate of van Mander that such scenes should be based on direct observation of nature. The anonymous Master of the Small Landscapes 6 abandoned the dramatic bird's eye views of Brueghel, taking a more intimate angle and replacing them with simple images of manors, roads and farms. His drawings, such as the

realidad un estudio fenomenológico subjetivo de la formación de nubes. O su *Vista de Arezzo* (ca.1502), aún identificando el lugar, tampoco era un paisaje, sino una representación topográfica para proyectar el trazado de una presa. La mayoría de pinturas “sin asunto” del siglo xv no es que carecieran de tema, es que actualmente somos incapaces ya de reconocer sus verdaderas intenciones (Fig. 10).

Aceptación del paisaje: los fondos dominan la escena

Redireccionando la mirada hacia el propio entorno –de la iconicidad figurada a la tangible–, el lugar cotidiano colonizaría el espacio pictórico. El fondo paisajístico se convertiría en el siglo xv en “un estereotipo, una abstracción, pensado y creado en función de la narración, pero no surgido del concepto de reproducción fiel o aproximada” (Báez 2016, p.39); una actitud similar a la que percibimos en los actuales dibujantes de cómic o de ciencia ficción, cuando crean mundos paralelos para ambientar sus fondos.

Así, se fue pasando de evocar la realidad a presentarla tal como era. Los pintores ya intuían que el lugar, además de servir de base para la escena, podía ser la escena en sí, consiguiendo cada vez un mayor realismo. El mensaje residiría ahora en lo que la vista podía captar. Aunque se primaba la pintura narrativa,

poco a poco, el paisaje afloraba gracias a pintores como Durero, quien durante sus viajes registraba en su cuaderno afectivas escenas de lugares reales a la acuarela; “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). Algunos de sus dibujos podrían pasar por paisajes si no hubieran sido reutilizados como fondos preparatorios de grabados; como su *Casa junto al estanque* (ca.1496). Sorprendentemente, ejecutando *El puerto de Amberes* (1520), levantó la mano dejando el apunte inacabado; no por falta de tiempo, sino por ver colmatada su mirada; según Panofsky, “le satisfizo tal como estaba” (1982, p.228). Es en esta afectiva delectación donde se encuentra el verdadero sentido del paisaje (Fig. 11).

Las escenas de carácter religioso se transformaron en un pretexto para representar paisajes. A las vistas del natural se las denominó “paisajes de hechos” (Clark 1971, p.33) para diferenciarlas de las “de invención”, tipo El Bosco; composiciones ideadas para recrear episodios bíblicos o mitológicos, pero perfectamente verosímiles por su tratamiento, destacando los panoramas lejanos de Patinir, la calidad de los estudios atmosféricos de Adam Elsheimer o el realismo de Coninxloo. Las visiones espaciales de estos fondos le fueron robando protagonismo al componente



10. Leonardo. Izda.: *Vista del Arno* (1473); pluma y tinta (19 x 28,5 cm); Galería de los Uffizi, Gabinete de dibujos, Florencia (inv.436E). Centro: *Tormenta en un valle* (ca.1506); sanguina (20 x 15 cm); Castillo de Windsor, Biblioteca Real, Berkshire (RL1240gr). Dcha.: *Vista de Arezzo* (ca.1502); pluma y tinta sobre lápiz negro (20,9 x 28,1 cm); Castillo de Windsor, Biblioteca Real, Berkshire (RL12682r)

11. Alberto Durero. Sup.: *Paisaje cerca de Segonzano cerca del valle Cembra* (1495); acuarela (31,2 x 21 cm); Ashmolean Museum, Oxford. Centro. izda.: *Casa junto al estanque* (ca. 1496); acuarela (21 x 23 cm); British Museum, Londres. Centro.dcha.: *Virgen del mono* (1498); grabado calcográfico (19 x 12,3 cm); Albertina, Viena. Inf.: *El puerto de Amberes* (1520); pluma y tinta (21,3 x 28,8 cm); Albertina, Viena

10. Leonardo da Vinci. Left: *Arno Valley Landscape* (1473); pen and ink on paper (19 cm x 28.5 cm); Department of Prints and Drawings, Uffizi Gallery, Florence (Inv. 436E). Centre: *Storm over a Landscape* (circa 1506); red chalk on paper (20 cm x 15 cm); Royal Library, Windsor Castle, Berkshire (RL1240gr). Right: *A Bird's Eye View of the Valdichiana* (circa 1502); black chalk, pen and ink, and wash on paper (20.9 cm x 28.1 cm); Royal Library, Windsor Castle, Berkshire (RL12682r)

11. Albrecht Durer. Top: *Landscape near Segonzano in the Cembra Valley* (1495); watercolour (31.2 cm x 21 cm); Ashmolean Museum, Oxford. Centre left: *House by a Pond* (circa 1496); watercolour (21 cm x 23 cm); British Museum, London. Centre right: *Virgin and Child with a Monkey* (1498); copperplate engraving on paper (19 cm x 12.3 cm); Albertina Museum, Vienna. Below: *The Port of Antwerp during Scheldetor* (1520); pen and ink (21.3 cm x 28.8 cm); Albertina Museum, Vienna



View of a Village with Houses along the Water (circa 1555 to 1560), represent real, rather than imaginary, landscapes, thus preparing the way for the Dutch landscape artists of the seventeenth century (Fig. 12).



Conclusions

Not all Renaissance works that show large expanses of territory should be called landscapes. The reason is that, for the most part, they are works with religious topics, historical paintings, and their backgrounds have a functional narrative meaning, even if the allegorical theme may fade in importance with the passage of time. Likewise, they do not correspond to faithful descriptions of specific places, but are idealizations. While in the odd instance this may not have been fulfilled, their purpose was always some function other than the exaltation of any place.

Although Leonardo da Vinci came close to a landscape viewpoint and other artists, such as Durer or Brueghel, applied this intuitively in their drawings, landscape in the Renaissance was generally more symbolic than perception-based. As noted by Gombrich (2000, pp.116),



landscapes in the sixteenth century were not vistas but accumulations of individual features, being conceptual more than visual (2000, pp.116). The overcoming of the problem of true imitation in figurative arts brought with it a jump from the recording of known details to the recording of images, with representation from knowledge combined with depictions based on resemblance or mimesis. This was a leap from what is known or supposed to what in reality is seen. Small children make effective drawings with spontaneous codes in which a circle represents a face or a few straight lines a hand, because they vaguely recall what these are in reality, because imitating them with a close resemblance would be technically impossible for such youngsters. Similarly, Renaissance landscapes are like such childish drawings, representing more through ideas or acquired knowledge, through symbolism, than through similarity or close imitation, through images. Renaissance artists portrayed scenery through graphic and pictorial signs. These elements were the bearers of a double, symbolic and iconic, component. Which of the two predominated gradually changed from an overwhelmingly symbolic approach to one fully iconic, freeing representations from a heavy, hidden, allegoric load. Later, Baroque artists would concentrate on mastery and absolute control of the figurative, pushing narrative aspects into the background. The paganizing of art, combined with developments and changes in function of pictorial backdrops, from being merely ornamental to becoming protagonists in the scene, in reality shaped the leap from a symbolic to a perception-based view in the representation of landscape. This later crystalized as a genre in the Low Countries, so that the next generation, painters like Goltzius, van Goyen, Ruisdael and so many other, now painted autonomous landscapes with their own identity, in which nothing particular was happening. These were appreciated for what they really showed and not for any narrative symbolism carried by them, and for this to happen it was necessary for Europe to undergo an authentic revolution in ideas. Once the conquest of iconic representation had been achieved, and the technical utilitarianism of austere topographic vistas had been surpassed, Dutch figurative painting came to enhance the objective visual awareness

12. Izq.: Pieter Brueghel, *Paisaje de montaña con río* (1553); pluma y tinta marrón (33,8 x 22,9 cm); The British Museum, Londres. Dcha.: Maestro de los Pequeños Paisajes, *Vista de pueblo con casas en el agua* (ca.1555-1560); pluma y tinta marrón (19,8 x 12,3 cm); Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam

12. Left: Pieter Brueghel, *Mountain Landscape with River and Travellers* (1553); pen and brown ink, wash (33.8 cm x 22.9 cm); British Museum, London. Right: Master of the Small Landscapes, *View of a Village with Houses along the Water* (circa 1555 to 1560); pen and brown ink (19.8 x 12.3 cm); Boijmans-van Beuningen Museum, Rotterdam

narrativo de la escena –a las figuras–, ganándose la predilección del espectador hasta emanciparse de la historia, del significado; adquiriendo autonomía icónica propia.

Los experimentos perceptivos se sucedían. Pieter Brueghel aportó a sus pinturas conocimientos geográficos y un mayor naturalismo al detalle; pudo ser el primero en emancipar al paisaje, pero su predisposición hacia los caracteres humanos pudo más que su facultad de representar territorios; su *Paisaje de montaña con un río* (1553) encajaría perfectamente en la tradición de vistas topográficas, revelando su relación con la cartografía: un alto horizonte y la presencia de hitos urbanos **5**. La convivencia entre pintura y geografía colmataría posteriormente la idea de paisaje, haciendo realidad el postulado de Van Mander de que los paisajes debían basarse en la observación directa de la naturaleza. El anónimo Maestro de los Pequeños Paisajes **6** abandonó las dramáticas “vistas de pájaro” de Brueghel para sustituirlas, desde un punto de vista más íntimo, por sencillas imágenes de fincas, caminos y granjas; sus dibujos, como la *Vista de pueblo con casas en el agua* (ca.1555-1560), representan paisajes reales en lugar de imaginarios, preparando así el camino a los paisajistas holandeses del siglo xvii (Fig. 12).

Conclusiones

Todas las obras renacentistas que muestran grandes extensiones territoriales no deben ser denominadas como paisajes, pues, en su mayoría, son obras de temática religiosa –pintura de historia– y sus fondos siempre tienen un sentido funcional-narrativo; si bien el asunto

alegórico pudiera haberse difuminado en el transcurso del tiempo. De igual manera, no responden a descripciones fieles de lugares concretos; se trata de idealizaciones; y aunque en algún caso esto no sucediera, su finalidad siempre adoptaba otra función diferente a la exaltación de ese lugar.

Aunque Leonardo rozó la mirada paisajista y otros artistas, como Durero o Brueghel, la aplicaron de forma intuitiva en sus dibujos, el paisaje del Renacimiento resultó ser *grosso modo* más simbólico que perceptivo. Como indicó Gombrich, “los paisajes del siglo xvi no eran vistas sino acumulaciones de rasgos individuales; eran conceptuales más que visuales” (2000, pp.116); la superación del problema de la imitación dentro de las artes figurativas supuso el salto de la epistemografía a la iconografía: de la representación por el conocimiento añadido a la plasmación basada en el parecido o mimesis; de lo que se supone o conoce, a lo que en realidad se ve.

Al igual que un niño pequeño dibuja eficazmente por códigos espontáneos una cara mediante un círculo, o una mano, con unos palitos, porque recuerda vagamente como son –imitarlos por semejanza le resultaría técnicamente imposible–, los paisajes renacentistas se asemejan a ese dibujo infantil que representa más por idealismo o conocimiento adquirido –simbolismo– que por parecido o mimesis –iconicidad–.

El artista del Renacimiento representaba el territorio mediante signos gráfico-pictóricos; esos grafismos estaban dotados de una doble componente simbólica e icónica. La dominante se fue invirtiendo: de un abrumador simbolismo



12

se pasó a la plena iconicidad, liberando a la representación de una potente carga alegórica oculta. El posterior artista barroco se centraría ya en el dominio y control absoluto de la figuratividad, desplazando lo narrativo al segundo plano.

La paganización del arte, sumada a la evolución y el cambio de función de los fondos pictóricos: de ser meros ornamentos a plenos protagonistas de la escena, condicionó realmente el salto de la visión simbólica a la perceptiva en la representación del paisaje; cristalizando posteriormente como género en los Países Bajos. Para que la generación posterior, pintores como Goltzius, van Goyen, Ruisdael y tantos otros, pintaran ya paisajes autónomos y con identidad propia, en los que “no pasaba nada”, apreciados por lo que realmente muestran y no por el simbolismo narrativo que arrastran, fue necesario que Europa sufriera una auténtica revolución de las ideas.

Una vez superada la conquista de la representación icónica, tras pasada la utilidad técnica de las austeras vistas topográficas, la pintura figurativa holandesa aumentaría el conocimiento visual objetivo del mundo, convirtiéndose, a partir de la valoración de la luz y los efectos atmosféricos, en un “arte descriptivo” (Alpers 1987, p.23) sustituto sublimado del ojo; el referente estético de la nueva visión naturalista. ■

Notas

- 1 / “Artealización *in visu*” (Roger 2007, p.12).
- 2 / La *ekphrasis* como representación verbal de otra visual.
- 3 / Según Clark, la “primera pieza indiscutible de topografía con que contó el arte” (1971, p.37).
- 4 / Las modernas teorías psicológicas del color han verificado la práctica de Patinir: Los colores cálidos se aproximan al observador. Los fríos absorben la luz, son profundos y dan impresión de alejamiento.
- 5 / Su influencia paisajista, al igual que la del Maestro de los pequeños paisajes, se potenció gracias a las reproducciones de sus obras en forma de grabados por Hieronymus Cock, entre otros.
- 6 / Posiblemente identificado con Joos van Liere.

Referencias

- ALPERS, S., 1987. *El arte de describir*. Madrid: H. Blume (1ª ed. 1983).
- BÁEZ, J. M., 2016. “Un mundo inventado. Los paisajes de los pintores en el siglo XV”; *Una mirada al paisaje*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, pp. 33-91.
- CENNINI, C., 1988. *El libro del Arte*. Traducción de F. Olmeda. Madrid: Akal (1437).
- CLARK, K., 1971. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral (1ª ed. 1949).
- GOMBRICH, E. H., 2000. *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento, 1*, Madrid: Debate.
- DA VINCI, L., 2004. *Tratado de pintura*. Traducción de A. González. Madrid: Akal (ca.1498).
- MADERUELO, J., 1997. “Introducción”. *Revista de Occidente*, nº189, pp.5-6.
- MADERUELO, J., 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MILANI, R., 2015. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva (1ª ed. 2005).
- PANOFSKY, E., 1998. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra.
- PANOFSKY, E., 1982. *Vida y arte de Albert Durer*. Madrid: Alianza (1ª ed. 1943).
- ROGER, A., 2007. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Este escrito se enmarca en el Proyecto de Investigación “El Paisaje Urbano Histórico como recurso de planificación en los conjuntos históricos menores de la España interior” (ref. PGC2018-097135-B-I00), financiado por Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI y FEDER.

of the world. Through taking advantage of light and effects of ambience, it became a descriptive form of art (Alpers 1987, p.23) a refined substitute for the eye itself, an aesthetic benchmark for a new naturalistic vision. ■

Notes

- 1 / Termed “artialization *in visu*” by Roger (2007, p.12).
- 2 / *Ekphrasis* first emerged as vivid textual descriptions of pictorial works.
- 3 / According to Clark, this was the first undisputed piece of topography to appear in art (1971, p.37).
- 4 / Modern psychological theories of colour have borne out Patenier’s practices, noting that warmer colours give an impression of closeness to the observer. In contrast, cooler colours absorb light, and give an impression of depth and of distance.
- 5 / His influence as a landscape artist, like that of the Master of the Small Landscapes, was enhanced thanks to reproductions of his works in the shape of engravings by Hieronymus Cock and others.
- 6 / Possibly identifiable as Joos van Liere.

References

- ALPERS, S., 1987. *El arte de describir*. Madrid: H. Blume (1ª ed. 1983).
- BÁEZ, J. M., 2016. “Un mundo inventado. Los paisajes de los pintores en el siglo XV”; *Una mirada al paisaje*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, pp. 33-91.
- CENNINI, C., 1988. *El libro del Arte*. Traducción de F. Olmeda. Madrid: Akal (1437).
- CLARK, K., 1971. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral (1ª ed. 1949).
- GOMBRICH, E. H., 2000. *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento, 1*, Madrid: Debate.
- DA VINCI, L., 2004. *Tratado de pintura*. Traducción de A. González. Madrid: Akal (ca.1498).
- MADERUELO, J., 1997. “Introducción”. *Revista de Occidente*, nº189, pp.5-6.
- MADERUELO, J., 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MILANI, R., 2015. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva (1ª ed. 2005).
- PANOFSKY, E., 1998. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra.
- PANOFSKY, E., 1982. *Vida y arte de Albert Durer*. Madrid: Alianza (1ª ed. 1943).
- ROGER, A., 2007. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

This work is included in the Research Project “El Paisaje Urbano Histórico como recurso de planificación en los conjuntos históricos menores de la España interior” (ref. PGC2018-097135-B-I00), financed by the Ministry of Science, Innovation and Universities, AEI y FEDER