

# “PAISAJES CON RUINAS CLÁSICAS” DE JOSÉ GARCÍA PANTALEÓN

POR PEDRO GONZÁLEZ GARCÍA

La investigación histórico-artística nos introduce a veces en aspectos marginales de lo que se viene considerando como obra de arte. Tal es el caso del objetivo del presente artículo en el que pretendemos dar a conocer diferentes factores que rodean a dos obras pictóricas que no son interesantes por su calidad artística, sino por los elementos que las convierten en tema de investigación. Estos son: la propia temática de las ruinas clásicas; sus precedentes literarios, pictóricos y gráficos, y el análisis iconográfico de las obras fuente de investigación, ante las que hacemos algunas reflexiones sobre su calidad artística, producción, dotación y autoría.

El término “Ruinas” nos puede servir para iniciar el tema. Si investigamos en sus definiciones estas son más o menos amplias, pero todas vienen a tener un sentido común como el de “caída”<sup>1</sup>, “destrucción, vida muerta”<sup>2</sup> ó “...son sentimientos, ideas, lazos rígidos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen, desprovistos de utilidad y función, en orden a la existencia y el pensamiento, pero saturados de pasado y de realidad destruida por el paso del tiempo. Las ruinas son un símbolo equivalente al de las mutilaciones en lo biológico”<sup>3</sup>.

Parece que los diccionarios nos dan la confirmación de una idea común, popular, básica sobre el término, pero la presencia del espectador ante las ruinas sugiere

---

1. *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima edición, Madrid 1984. p. 1.203; define el término como “Acción de caer o destruirse una cosa –pérdida grande de los bienes de fortuna. Destrozo, pérdida, decadencia,– restos de uno o más edificios arruinados”. También coincide el de tradición manierista de Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana*, Edit: Alta Fulla, Barcelona, 1989. p. 917 en su definición como “Cayda”.

2. En los Diccionarios de símbolos como en el de Pérez - Rioja, J. A.: Edit. Tecnos. Madrid, 1980. p. 376, el término “Ruina” viene definido como: “simbólicamente, la evocación de la destrucción, un reflejo actual de formas de vida (pueblos, ciudades, etc), hoy muertas” en el de Juan Eduardo Cirlot. Edit. L’ábor. Barcelona, 1982. p. 394. “Ruina - significa destrucción, vida muerta... “.

3. Definición dada por Juan Eduardo Cirlot, en Op. Cit. p. 394.

múltiples emociones como: Poesía, Reflexión, Agonía, Muerte, Desolación, Encuentro, Entrevista y, también, olvido. Sentimientos variados que han motivado al artista a representarlas a lo largo de la Historia y han sido tratadas en muy diversos momentos, según los códigos ideológicos e icónicos, en la trayectoria de los estilos artísticos.

Pero al artista-creador hemos de valorarlo en diversas facetas como pueden ser la literaria, la pictórica, la gráfica, etc, que lógicamente coinciden, pues sus matizaciones están dentro de unos gustos generales y sensibilidad de un estilo artístico al que son fieles y recrean según su inspiración.

Los precedentes literarios del gusto por las ruinas tiene sus orígenes en el momento en que la Humanidad se encuentra en la recuperación de lo clásico, de la Antigüedad, su valoración y en cierta medida con su añoranza. Nos referimos al Renacimiento y, dentro de una cultura humanista, en algunas evocaciones poéticas como las que hace J. Du Bellay en *Antigüedades de Roma*. (1554) donde alude al resto arqueológico vestigio de un período añorado ó, lo que representaron tales ruinas en las mentalidades y, sobre todo, al hecho de saborear en ellas la sensualidad de una cultura pagana que entonces se empieza a recuperar<sup>4</sup>.

El gusto por las ruinas y su poética no se volverá a recuperar hasta que Diderot<sup>5</sup> y la estética inglesa de lo “pintoresco” las reviva para su contemplación e interpretación como testimonio del pasado o presencia no deseada. En el siglo XVIII literatos como: Gibbon en su *Decadencia y Caída del Imperio Romano* (1776), o Volney en *Las ruinas o meditaciones sobre las revoluciones* (1791) reflexionan sobre la fragilidad de nuestra propia existencia y el símil con el “hombre como edificio arruinado”. Uno de los intelectuales protagonistas de la inspiración literaria de las ruinas, y promotor de una nueva sensibilidad, que generará las obras literarias anteriormente citadas, fue Winckelmann quien en sus excavaciones y en su obra *Historia del Arte en la Antigüedad*<sup>6</sup>, renueva en este siglo XVIII y por primera vez, el motivo de nuestro discurso.

Pero quien en la concepción de la melancolía romántica por las ruinas se hace melancolía moderna con todas sus consecuencias, es Chateaubriand<sup>7</sup>. En obras *Memoorias de Ultratumba* (1802), *Viaje a Italia* (1804) y el *Genio del Cristianismo* (1804) tratan personajes y matices de inspiración como la ruina clásica, la cristiana de tradición medieval (habitada o vivida), el poeta y su contemplación, los rebaños de ovejas, la luz crepuscular, la luna, la noche, la muerte, la búsqueda del placer en el dolor, lo inerte de la pieza arqueológica, etc. Todos ellos conceptos e ideas que crearán una espléndida trama en la sensibilidad romántica de principios de la contemporaneidad.

4. Sobre este término aconsejamos la lectura de un artículo de Simón Marchan Fiz, titulado: “La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”. Rev. *Fragmentos*. nº 6. Ministerio de Cultura. Madrid, 1985. p. 4.

5. En su obra *Pensamientos filosóficos* (1746) hace algunas reflexiones sobre el tema que tratamos.

6. Winckelmann: *Historia del Arte en la Antigüedad*. (1764).

7. Recomendamos la lectura para la mejor comprensión del tema el artículo de Fernando Castro, titulado: “Chateaubriand en Roma o el espejo en las ruinas”, en Rev: *Fragmentos* nº 15 y 16. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989. pp. 4-25.

La frase del gran romántico francés "Todo hombre tiene una secreta inclinación a las ruinas"<sup>8</sup> merece especial mención por las ambiguas conexiones que tiene con la psicología, la sociología humana y los conceptos de caída, degradación y, en definitiva, destrucción ó autodestrucción, valores significativos de nuestras ruinas clásicas.

Al tratar los precedentes del tema en la pintura, la seiscentista europea presenta algunos singulares artistas que las realizaron, como Nicolás Poussin ó, el también francés Claudio de Lorena en su obra *Paisaje con el entierro de Santa Serapia*. Como ejemplo de paisaje clásico heroico. Pero de mayor interés para nuestra investigación es la pintura de este mismo siglo español y, en particular la andaluza, en la que se dieron buenos ejemplos de su ejecución: Antonio del Castillo, José de Cieza, Francisco Collantes, Marcos Cotto, Murillo, Alonso Cano, Ignacio de Iriarte<sup>9</sup> todos ellos se introdujeron en el arte del paisaje con ruinas de reminiscencias clasicistas. Pueden ser destacados Ignacio de Iriarte y Antonio del Castillo, pues ambos llegaron a definir el género en Andalucía como lo muestra la obra del primero *Paisaje con ruinas de un palacio*<sup>10</sup>.

La contemplación de la ruina y su plasmación pictórica durante el siglo ilustrado es analizada como documento del pasado, como fuente arqueológica que contribuye al retorno de la Antigüedad. Así son tratadas las ruinas por artistas como el italiano Canaletto quién, en 1749-50 con su *Castillo de Alnwick, Northumberland*, se anticipa a su época y enfatiza las partes ruinosas cubiertas de vegetación y ambientadas en un pintoresco paisaje<sup>11</sup>. De igual forma y también en Italia, siguiendo el gusto por el resto de la Antigüedad tenemos obras de Guardi como *Personajes entre ruinas*, en la que los elementos arquitectónicos más significativos que la componen son: ruinas recubiertas de vegetación - una pirámide funeraria y una posible iglesia. Tanto estas obras como las de Canaletto son precoces en la definición completa del gusto Neoclásico o Prerromántico.

También la recreación de las ruinas la trató el artista grabador. El mundo gráfico nos dejó ejemplos de cómo el diseñador entendió el mensaje y lo interpretó en la modernidad o contemporaneidad. De ello nos dejaron ejemplos Francesco Colonna en su *Hipnerotomachia Poliphili*. de 1499<sup>12</sup>. De fecha más avanzadas es la serie de

---

8. Chateaubriand: *Memoires d'Outre - Tombe*. T. II. Gallinard. Biblioteque de la Pleiade. Paris, 1951. p. 371.

9. Calvo Castellón, A.: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Diputación Provincial de Granada. Granada. 1982. p. 122.

Este autor clasifica los tipos de fondos arquitectónicos y paisajes en el mundo seiscentista andaluz y ejemplifica con pinturas de temática religiosa el uso de estos fondos en los artistas citados en el texto.

10. Al tratar a Ignacio de Iriarte dice "fue el primer artista de la escuela andaluza que plantea decididamente el paisaje como tal género Ej: *Paisaje con ruinas de un palacio* Museo del Prado. Madrid, LAM. 42". También sobre Antonio del Castillo lo define como "asiduo pintor de los paisajes". Calvo Castelló, A.: Op. Cit. (1982). p. 126.

11. El lienzo de Canaletto aparece reproducido en la página 13 del artículo de Simón Marchan Fiz: Op. Cit. (1985).

12. Para ilustrar esta idea sería aconsejable la revisión de Simón Marchan Fiz. (1985). p. 9.

las *Vistas de ruinas romanas* (Amberes, 1561) según dibujo de M. Van Heemskerck<sup>13</sup>. El momento seiscentista nos ofrece modelos significativos de este género, en cambio, el siglo XVIII es rico en muestras de la temática de ruinas clásicas como las que interpreta J. D. Leroy y R. Adam en sus *Veduta* ó Jean Hoel en la serie *Viaje pintoresco por las Islas de Sicilia y Malta* de 1787. De todos ellos quién las llevó a su verdadera definición neoclásica fue J. B. Piranesi, con quien, el género se difundió y popularizó, sirviendo sus versiones como modelos de creaciones en pintura.

Las estampas dieciochescas italianas representaban fielmente el estado en que se encontraban los restos de la Roma Imperial, en el momento en que, en Europa, se desarrollan las excavaciones arqueológicas que coinciden con el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Y sus autores ensalzan las ruinas como vehículo metafórico de la imaginación para estimular sentimientos elegíacos.

Sin duda, la valoración del paisaje tuvo su origen en el estudio de los poetas griegos y romanos, remitiendo a la imaginación hacia una «Vuelta a la Antigüedad», al mundo incorrupto de idílicos pastores y melancólicos poetas que viven en el regazo de la naturaleza. Unas ruinas romanas –aunque fuesen artificiales– evocaban la gloria de Roma pero provocaban, también, meditaciones acerca de la caída de los imperios.

El verdadero paisaje neoclásico, del que frecuentemente la ruina forma parte, representa cierta visión de la naturaleza purificada como escenario clásico elegíaco; podíamos llamarlo el “jardín de la sensibilidad”, en el que el artista intenta recrear el paisaje literario esbozado por Homero, elaborado y poblado de pastores repletos de amor, y como los trata Teócrito<sup>14</sup> u otros poetas bucólicos y al que Virgilio dio su formulación clásica trasladándolo desde Sicilia a la remota Arcadia y el Valle de Tempe, en donde el Bosque del Tocón Dorado de tierras fértiles e idílicamente placenteras, con arroyuelos serpenteantes entre prados y arboledas, quedaba rodeado de un bosque de coníferas<sup>15</sup>.

Dentro del contexto histórico-artístico de la época ilustrada y su definición estilística neoclásica se pueden encuadrar las dos obras motivo de nuestra exposición. Se trata de una pareja de óleos sobre lienzos de 36 x 42 cm a los que denominaremos *Paisajes con ruinas clásicas*. Aparecen firmadas al dorso por “Joseph García Pantaleón ping Ubeda”. (Figs. 3 y 4) y, para su mejor comprensión, el análisis iconográfico resultará suficientemente clarificador por lo que entramos en él a continuación.

La primera obra nos describe en un amplio paisaje surcado por un arroyo con un puente, un conjunto de ruinas clásicas romanas compuestas por: pódium, columnas con su entablamento, restos de arco, esculturas mutiladas, todo ello recubierto de salvaje vegetación, y delante de ellas, un rebaño de ovejas con su pastor. A la derecha

13. Melot, Michel y otros: *La Historia de un arte: El Grabado*. Edil. Skira. Barcelona. 1989. pp. 50-51.

14. Para el mejor conocimiento de la obra de Teócrito citamos: *Idilios y Epigramas*.

15. Este tema clásico fue interpretado posteriormente por poetas europeos como Ariosto, Tasso, Dante, Shakespeare y Milton, quienes evocaron el Valle del Tempe y por artistas como Claudio de Lorena en sus lienzos. Honour. H.: *El Neoclasicismo*. Edil. Xarait. Madrid, 1982. p. 188-197.

de la composición un pequeño núcleo urbano con su puerta de acceso, posiblemente imaginario o interpretado (Fig. 1).

La segunda, de composición parecida y en una similar lectura, muestra a la izquierda también, un gran conjunto de arquitectura clásica ruinoso con escalinatas, columnas, restos de una bóveda, esculturas romanas, una especie de tapia que cierran un jardín del que sobresalen unos cipreses, la Torre Antonia y algunos personajes de carácter popular que ambientan y sirven de escala; a la derecha los elementos más destacados son: en primer plano un árbol, una pirámide funeraria romana y al fondo un núcleo urbano. (Fig. 2).

Los motivos iconográficos más destacados del primero, son los siguientes: el arroyo, la ciudad, las esculturas mutiladas, el pastor, la pradera, el puente, el rebaño, el templo o termas y la vegetación salvaje. En el segundo son: el arroyo, el árbol, la arquitectura ruinoso con jardín de cipreses (Palacio de Diocleciano) la ciudad, las esculturas, los personajes populares, la pirámide funeraria romana, la Torre Antonia, el valle y la vegetación salvaje. En esta segunda obra se reconocen más elementos simbólicos por lo que es de mayor significación ideológica. También observamos la repetición de algunos elementos por lo que consideramos que su estudio iconográfico se ha de hacer desde un punto de vista general para evitar repeticiones<sup>16</sup>.

---

16. El árbol significa "la vida del cosmos, crecimiento, generación, regeneración, vida sin muerte, realidad absoluta..." Cirlot, J. E.: *Diccionario de Símbolos* Edit. Labor, Barcelona 1982. pp. 77-81. y también "Bosque" Pérez-Rioja, J. A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Edit. Tecnos. Madrid 1980. pp. 73-74. La arquitectura misma alude a la "caza y a la destrucción" *Ibidem*, p. 376. También en una lectura clásica pueden representar Templo o Termas o el Palacio de Diocleciano. El arroyo es "un símbolo ambivalente que corresponde a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra, de otro, el transcurso irreversible y en consecuencia el abandono y el olvido". Cirlot, J. E. Op. Cit (1982). p. 389. La ciudad o núcleo urbano es un "elemento del paisaje" *Ibidem*. p. 133. Las esculturas mutiladas significan restos arqueológicos y evocación a un mundo clásico. El pastor "en sentido simbólico es el guía o conductor de las almas, se aplica desde antiguo a los primitivos reyes" Pérez-Rioja, J. A.: Op. Cit. (1980) p. 340, también "simboliza el poder supremo" Cirlot, J. E. Op. Cit. (1982). p. 340. Los personajes populares aluden a un paisaje habitado y también sirven de escala para valorar la magnitud y monumentalidad de los restos arquitectónicos.

La pirámide funeraria simboliza "...la pirámide pétreo y de regulares formas geométricas corresponde al fuego. Con base cuadrada representa la tierra, el vértice es el punto de partida y de llegada de todo, el centro místico, símbolo de la manifestación divina y del ternario creador... representa la totalidad de la obra creadora polarizada en tres aspectos esenciales" *Ibidem*. pp. 364-365. La pradera como el núcleo urbano son elementos paisajísticos. El puente significa "tránsito o anhelo de tránsito el cambio de un estado a otro. Transición de un mundo a otro. Pérez-Rioja, J. A.: Op. Cit. (1980). p. 342. El rebaño de ovejas "simboliza tradicionalmente las fuerzas cósmicas que expresan un estado no caótico, pero también enteramente disciplinado, siendo éste simbolizado por el haz. De otro lado, el rebaño indica desmembramiento de una fuerza o intención". Cirlot, J. E.: Op. Cit. (1982). p. 383.

El templo representa "el universo como centro místico o eje del mundo. También altar". Pérez-Rioja, J. A.: Op. Cit. (1980). p. 396. La Torre Antonia alude al máximo poder político romano. El valle significa eje, centro, unión entre dos vertientes... *Ibidem*. p. 48. Y por último, la vegetación salvaje es una consecuencia del abandono y del olvido, en este caso, de un edificio.

Ambas obras contienen mensaje de renacimiento y recuperación de la Antigüedad clásica a través, como hemos señalado, de un lenguaje icónico que se distancia de la calidad manierista y barroca. Podríamos denominarlos “Vánitas neoclásicas”.

Las obras, como se aprecia en las ilustraciones, no son de una estimable calidad artística, por su carencia de recursos estéticos y técnicos se pueden encuadrar dentro de la pintura local o “popular”. Pero su interés está en la temática que describen, puesto que nos lleva a pensar que pudieran ser copias o interpretaciones de obras perdidas o destruidas del mismo momento, ya que no se conservan en colecciones públicas, temas de este tipo ó porque el artista de calidad no llevó a sus lienzos este género por múltiples razones. En este sentido podrían estar dentro de la denominación de arte provinciano de interpretación de temas más cultos de mayor prestancia artística, tratados con focos de una cultura más refinada como las metrópolis artísticas, ciudades o centros de vanguardia, en estas fechas por ejemplo París o Roma<sup>17</sup>.

Algo que no pasa desapercibido es la interpretación en estas obras de estampas de artistas gráficos, de fechas algo anteriores que divulgaron el paisaje de la Roma Imperial en el momento ilustrado. Las *Veduta* de Piranesi, Leroy o Adam, están claramente presentes y nos presentan a un artista que no era un gran técnico, pero sí, al menos, conocía su contemporaneidad y el lenguaje de la vanguardia.

A lo largo del estudio ya hemos vinculado estilísticamente las obras a la sensibilidad neoclásica, por lo que se pueden datar aproximadamente entre 1780 y 1810, fechas confirmadas por el tipo de craquelado de la película pictórica, al formar círculos concéntricos con nervaduras hacia el centro que imitan las telas de araña, características de los lienzos y preparación de estos de la época<sup>18</sup>.

La autoría, como ya hemos mencionado, es de José García Pantaleón (Figs. 3 y 4), un artista desconocido hasta la actualidad, sólo sabemos que los lienzos están firmados en Úbeda, ciudad que contaba con restos arquitectónicos como los del Convento de S. Francisco del siglo XVI destruido en la invasión napoleónica, por las fechas en que, suponemos se hacen estos paisajes. Esta ciudad de aires renacentistas clasicistas pudo inspirar al pintor para la ejecución de las obras.

También la cultura clásica de la ciudad en la que se desarrolló una corte humanista de D. Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V, abundan en la tradición de la ciudad y la propensión de la reflexión hacia el Imperio simil del Romano y en este sentido la ruina clásica marca una sensibilidad de cierta nostalgia por el pasado tanto próximo como lejano y heroico.

Otra posibilidad es la conexión del pintor con la escuela granadina, centro artístico que irradió su estilo a los alrededores como: Jaén, Úbeda o Baeza, por lo que puede ser un pintor secundario de esta escuela andaluza.

17. Sobre este tema aconsejamos un artículo clásico de José Camón Aznar, titulado: “Arte metropolitana y arte provinciano” en Rev.: A.E.A.A. Madrid, 1945. pp. 18-23.

18. Parece oportuno comentar que el estado de conservación de los lienzos. aconseja su pronta restauración y asentamiento de la película pictórica.

Los ejemplos de paisajes neoclásicos que presentamos son obras que por su contenido iconográfico, momento de ejecución dentro de una producción específica del género paisajístico y su valor como representantes de un momento en el que este género no se trató en el mundo andaluz, y al ser la Ilustración un programa ideológico extranjero, han de ser valorados y significan la interpretación local (excepcional por lo desconocido) de un tema culto y de larga tradición dentro de la Edad Moderna e inician la nueva contemporaneidad creando una sensibilidad, de anhelo de una cultura clásica ya destruida, Romántica.

Antes de concluir quisiéramos hacer algunas reflexiones. En primer lugar insistir en el papel que ha tenido el grabado como nexo de unión entre el mundo elitista –culto– y su lectura en el antagónico –popular–. En segundo lugar destacar la función decorativa de las obras que presentamos, ya que, posiblemente, fueron realizadas por un pintor que no conocía su contenido ni su transcendencia y en tercer lugar el valor testimonial de obras de este momento y de tales calidades.

Por último, una frase que merece ser mencionada de Winckelmann es la siguiente: "Para nosotros –declaraba– la imitación de los antiguos es el único modo de hacernos grandes y, si es posible, inimitables"<sup>19</sup>.

---

19. Honour, H.: Op. Cit. (1982) p. 97.



Fig. 1. José García Pantaleón. *Paisaje con ruinas clásicas*. (1780-1810). 38x42 cm.



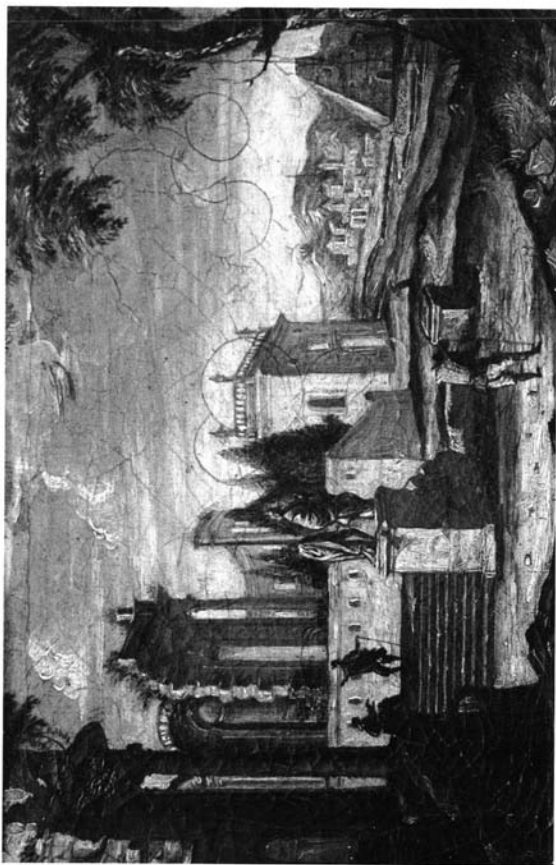


Fig. 2. José García Pantaleón. *Paisaje con ruinas clásicas*. (1780-1810). 38x42 cm.

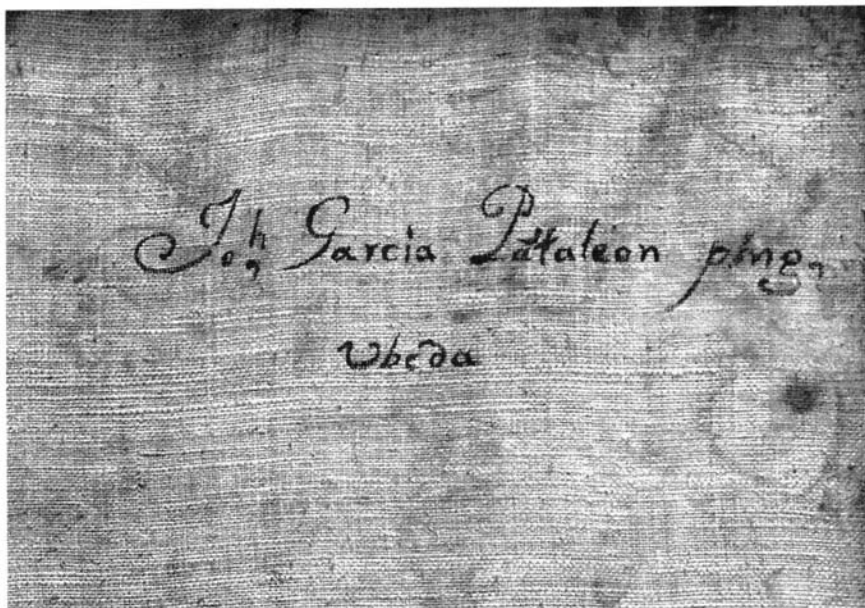


Fig. 3 Detalle: (Reverso del lienzo de la Fig. 1). Inscripción: "Joseph García Pantaleon. ping. Ubeda".



Fig. 4 Detalle: (Reverso del lienzo de la Fig. 2). Inscripción: "Joseph García Pantaleón. ping".