

**Las pinturas del Escorial:  
Imagen estético-cultural en los paisajes  
de los maestros venecianos**

**Justo ROMERO TORRES**  
Universidad de Granada



Los condicionantes culturales, ya sean las costumbres, la moral, el arte, las leyes, las creencias, los conocimientos científicos y los demás hábitos adquiridos por el hombre, conforman y determinan toda manifestación artística. De igual modo, la realidad estética, considerada como una forma activa de conocimiento, configura las claves morales y materiales para el estudio de cualquier época. En virtud de este hecho, la producción artística y la percepción de realidades que de ella se desprenden posibilitan una mejor comprensión de los valores estéticos y culturales en la obra de arte. Por ello, su interpretación puede afrontarse desde distintos puntos de vista según las distintas metodologías que se apliquen: positivistas, formalistas, iconológicas, psicoanalíticas, estructuralistas, etc. Esto es así siempre que se pretenda ofrecer una comprensión desde la Historia del Arte. Ahora bien, es nuestro propósito ofrecer una lectura de la obra artística desde otra perspectiva: la estético-cultural.

En el análisis artístico hay que considerar otro hecho. Una mala lectura de la obra de arte puede desembocar en una teoría errónea de la totalidad, o la parcialidad. Si en vez de ir a las obras se va a las teorías y se aplica una teoría errónea a una obra se desquicia todo el sistema; no hay una verdad de la obra en relación a la teoría. La verdadera teoría está en las obras, porque un uso abusivo y proyectivo de la teoría trae consigo el mal entendimiento de la obra.

Teniendo presente las puntualizaciones hechas hasta aquí, pretendemos analizar cómo en un mismo medio el artista percibe y refleja en su obra —en este caso pinturas— elementos del paisaje con significación muy distinta a cómo lo entendían otros hombres, en épocas diferentes, según criterios distintos.

Partiendo de una reflexión, la de que la «visión» de los hechos es el resultado de un proceso cultural<sup>1</sup>, el modo de mirar puede

---

1. PRAZ, M., *Mnemosyne*. Madrid 1979, pp. 153-187. En este libro M. Praz unifica el sistema visual con la visión antropocentrista. es decir, relaciona el cono-

servir como método de trabajo. Las posibilidades de lectura de un paisaje son diversas según los intereses de la visión. «El órgano que ve es uno, igual a sí mismo siempre, desde el punto de vista anatómico y fisiológico. Lo que ve es también lo mismo o parecido desde un punto de vista fisiográfico general. Pero el que ve cambia en muchos aspectos: hasta en el lenguaje. Su actitud modela el paisaje y éste se somete a la historia»<sup>2</sup>. Para el geógrafo tendrá un contenido científico, más interesado por la comprensión material que por su significado. Los románticos veían en el paisaje la manifestación de lo sublime en la naturaleza. Machado y Unamuno añadieron un profundo contenido ético al paisaje cultural, trascendiendo la estética del observador, y formulando toda una interpretación de Castilla. El paisaje también puede ser entendido como ha señalado Caro Baroja «desde dos puntos de vista ligados, no iguales. Uno será el mítico, otro el estético»<sup>3</sup>.

El más elevado logro cultural del paisaje, acaso sea el pictórico. Él, es el paradigma de imágenes literarias y plásticas. De tal modo, que el imaginario paisajístico va a quedar explicitado en esta disciplina artística como en ninguna otra por razones obvias.

Señala Palomino que los paisajes –país los llama él– pueden ser de dos maneras: «unos en que la historia se sujeta a el país, y otros en que el país se sujeta a la historia»<sup>4</sup>. Los pintores italianos se inclinaban por el segundo tipo; y a pesar de que el paisaje no era el tema dominante en el cuadro, Palomino señala la calidad de los pintores venecianos en este asunto; «... no han sido paisistas –usa la voz «paisista» y no «paisajista»– de profesión; como Tiziano, Tintoretto, Veronés, Basan, y otros, que en sus historias han hecho países maravillosos, sin estar manejados con aquel primor»<sup>5</sup>. Destaquemos, así, la radical importancia de la idea de «sujeción», que Palomino aporta, entre historia y paisaje. Los flamencos y alemanes eran favorables a que la historia se «sujetara» al paisaje. Contrariamente los italianos despreciaban esta forma de pintar. Si con-

---

cimiento del espacio exterior con su significación visual y simbólica que nos permite reconocer el mundo.

2. CARO BAROJA, J., *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*. Barcelona 1990, p.22.

3. CARO BAROJA, J., «La visión mitológica y estética de un ámbito», en *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*. Barcelona 1990, pp. 60-80.

4. PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, tomo II, libro V, cap. VII. Madrid 1947, p. 507.

5. PALOMINO, A., *op. cit.*, II, libro V, cap. VII, p. 508.

sideramos que el antropocentrismo, heredado de la Antigüedad por ellos, y el culto a la belleza del cuerpo humano, eran el fundamento de su estética pictórica, y si, por añadidura, la pintura de paisaje nórdico relegaba a la figura humana a un lugar secundario en la composición plástica, podemos comprender la crítica que Miguel Ángel dirigía a este tipo de pinturas: «Otras veces gustan de pintar trapos, alquerías, campos verdes, sombras de árboles, y ríos y puentes, a lo cual llaman paisajes, y muchas figuras por acá y por allá; y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, en realidad de verdad, es hecho sin razón, ni arte, ni simetría, ni proporción, sin advertencia en el escoger, sin tino ni despejo y, finalmente, sin ninguna sustancia y nervio»<sup>6</sup>.

Por otra parte, es necesario señalar que las clases de paisajes es amplia. Hay, en términos generales, paisajes naturales, urbanos, arquitectónicos, humanizados... En detalle, encontraremos en la pintura paisajes que registran todas las actividades del hombre, ya sean de carácter laboral, político, social y otras actividades. Así, tenemos paisajes agrícolas, de caza, pastoriles; industriales: de exportación de maderas, mineros, de pesca.

Igualmente hallaremos paisajes reales, en donde se magnifica a la realeza; paisajes feudales, con idéntica intención. Paisajes de peregrinos, posadas, caminos; fluviales, con actividades propias; portuarios y marítimos; militares, urbanos, etc.

Toda esta amplia nómina de paisajes quedan contenidos en la «idea» de que poseen una acepción común que se refiere a la fisonomía de un lugar; poseen, también, un contenido estético y ético, como ya se ha dicho; actualmente, se le atribuye un contenido ecologista en la conservación del territorio.

Por último pretendemos analizar aquellos paisajes de ámbito sagrado, formados a partir de interpretaciones religiosas distintas. Así, veremos cómo la visión del pintor sobre ese espacio religioso va a sancionar definitivamente la comprensión del asentamiento de ciertos grupos religiosos: anacoretas y monjes, por ejemplo; o, por otro lado, pasajes bíblicos como la Epifanía, el Calvario, la Natividad, etc.

Empezaremos por examinar la *Adoración de los Magos*, que se halla en la «Sala de El Greco» de El Escorial y que es obra atribui-

---

6. HOLANDA, Fc. de, «De la pintura antigua. Diálogos», en MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid 1974, p. 923.

da, con reservas, a Carletto Caliari, hijo de Veronés. En esta composición se representa un tema religioso al que sirve de fondo un paisaje arquitectónico en ruinas; una rala vegetación se destaca entre ellas. Nos encontramos con dos temas que se aúnan en la composición del cuadro: de un lado, el religioso, la Epifanía de los Reyes Magos; de otro, el profano, las ruinas clásicas; dicho de otro modo, un asunto sagrado con un fondo pagano.



Lo que hay que destacar en este paisaje es el hecho de que un mismo espacio cobra un significado diferente. La visión del pintor ha cargado de un significado concreto un objeto —las ruinas clásicas— que otros pueblos, en tiempos pretéritos, le otorgaron una valoración

completamente distinta. Para Carletto, la ruina clásica, en principio, sólo es un elemento en el que enmarcar el tema esencial de su composición: la Adoración, o el reflejo de un pasado esplendor del pueblo romano, ya inexistente. Pero para los pueblos grecolatinos, estos edificios poseían una significación esencial. Fijemos nuestra atención en el arco de triunfo que aparece en la parte izquierda del cuadro. En el mundo romano los arcos monumentales eran edificios dedicados exclusivamente para la exhibición, erigidos con ocasión de los triunfos militares. Arcos como los de Constantino, Galerio, Septimio Severo, Tito o Trajano nos ponen en relación con la importancia capital que estos edificios tenían para los homenajeados, por cuanto significaban como reconocimiento social.

A pesar de ello, es necesario señalar que la tendencia a representar el tema con fondo arquitectónico clásico es el resultado, entre italianos, franceses y flamencos, de la recuperación que se hace de la Antigüedad clásica, apartándose así de la tendencia a buscar en la realidad observable los elementos significativos inteligibles <sup>7</sup>.

Pero no siempre se cumple la recuperación del pasado, ni permanece el paisaje arquitectónico de continuo en el nuevo lenguaje renacentista. Por ello, no se puede establecer que la ruina en el paisaje funcione como un paradigma con voluntad de futuro.

Veamos algunos ejemplos.

El cuadro de *Cristo y la Samaritana* de las «Salas Capitulares», de El Escorial, es atribuido, igualmente, al hijo de Veronés, Carletto, aunque no parece ser obra suya. En cualquier caso es de la *Esfera veronesiana*. El asunto es que el pintor nos sitúa, de nuevo, en un ámbito religioso. En este caso es el conocido pasaje de Juan, 4, 1-30, Jesús y la Samaritana. La visión que da el pintor de este paisaje nos lleva a la idea apuntada anteriormente sobre el hecho de que un paisaje natural —con fondo arquitectónico en este caso— se puede interpretar de forma distinta por unos pueblos u otros, con una u otra cultura <sup>8</sup>.

Esta escena ha sido descrita considerando el paisaje en los siguientes términos: «Al fondo, casas y altas torres sugieren las cer-

---

7. CARO BAROJA, J., «La interpretación histórico-cultural del paisaje», en *Paisajes y ciudades*, Madrid 1981, pp. 13-62.

8. CARO BAROJA, J., *op. cit.*, pp. 28-29.

cañas de Samaria, con unas arquitecturas gotizantes del norte de Italia inmersas en un frondoso paisaje»<sup>9</sup>.



Creemos que los hechos son otros. En primer lugar, el encuentro entre Cristo y la Samaritana no tiene lugar en la propia Samaria, sino en un pueblo cercano llamado Sicar, Juan, 4, 4-5. La conversación que celebran ambos se produce en torno al pozo de Jacob, situado en un monte, Juan, 4, 6-20.

Observando el cuadro de *Cristo y la Samaritana*, comprobamos que nos proporciona una realidad geográfica distinta a aquella en donde realmente se produjeron los hechos: ni la acción se sitúa en un monte; ni la arquitectura es la de un pueblo o ciudad samaritana. Carlo Veronés, ha preferido recoger una arquitectura, en efecto, gotizante, probablemente del norte de Italia, destacando un elemento fundamental de la ciudad: la torre. En definitiva, el pintor no pretende reconstruir como arqueólogo o historiador el hecho, reconstruye los acontecimientos recreando un paisaje que es cercano a los fieles y con el cual se puedan identificar. También hay que decir que el paisaje gótico representado en este cuadro, como en

9. RUIZ GÓMEZ, L. *Catálogo de Pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid 1991, p. 139.



casi todo paisaje gótico, sirve de telón de fondo para la actuación del hombre. En cualquier caso, parece claro que el paisaje ha sido interpretado por el artista, con otras inquietudes distintas a las estéticas.

Destaquemos otro hecho. El paisaje queda «sujeto» a la historia, es decir, no debe destacar, de forma que la vista del espectador se centre en el argumento de la obra, el tema principal: *Cristo y la Samaritana*. Para que esto se cumpla el paisaje debe funcionar sin llamar la atención, para lo que es «menester observar –dice Palomino– la templanza de los aires (que son los celajes) de suerte, que no ofendan a la historia, y que los horizontes no sean muy chillantes, y que estén a la altura del punto de la perspectiva... y la misma templanza en las terrazas, montañas, y árboles, procurando que ayuden, y no ofendan a lo principal»<sup>10</sup>.

En definitiva, vemos como el pintor, en este caso, ha destacado dos hechos que permiten una mejor comprensión de su pintura. En primer lugar, la recreación de un paisaje de cuya composición arquitectónica se ayuda para hacer más comprensible el contenido al que contempla la obra, conforme a un pensamiento repetido en la Edad Media, y consciente de la dificultad que tiene el fiel para captar abstracciones y alegorías. En segundo lugar, la sujeción del paisaje a la historia, que es una característica, como ya se dijo al principio de los pintores venecianos.

Vamos a estudiar ahora otro ámbito cargado de significación religiosa, pero en este caso es un paisaje sin arquitectura, natural. Es el *San Jerónimo en Penitencia* de Tiziano, en las «Salas Capitulares» de El Escorial, realizado en torno a 1560.

San Jerónimo se encuentra centrando la composición; la naturaleza, el paisaje –como siempre en los venecianos–, enmarca el tema, la actuación del Santo. Veamos ahora lo que el paisaje significa en sí.

San Jerónimo, Doctor de la Iglesia (340-420) y consejero del Papa San Dámaso, residió varios años en Belén, llevando vida eremita en el desierto de Siria. En la pintura de Tiziano es obvio que el santo no se encuentra en un desierto. Al contrario, se halla en una gruta donde fluye el agua, a lo que parece, de una fuente; y en la cueva se ve un árbol; yedras que trepan y florecillas. Una luz,

---

10. PALOMINO, A., *op. cit.* ed. cit., II, libro V, cap. VII, p. 507.



ideal, penetra en la oscuridad e ilumina a Cristo crucificado. Afuera de la cueva, campos, árboles y nubes. De acuerdo con esto, lo que Tiziano está representando ya no es un paisaje simbólico, como ocurría en el gótico, sino un paisaje topográfico, diferenciándose

rotundamente del anterior. Ni creemos que sea –con perdón de Kenneth Clark– un paisaje ideal, al menos en los términos en que queda formulado en su «Arte del paisaje», y por mucho que sirvieran de fundamento a Claude y Poussin: «Aunque Tiziano era principalmente un pintor de retratos y de composición con figuras, los árboles y las montañas con que enriqueció sus fondos tienen gran importancia en la historia del paisaje ideal, ya que proporcionan las formas de vegetación empleadas por Claude y Poussin»<sup>11</sup>.

El asunto merece una explicación.

El llamado «Locus amoenus» de Virgilio –«... llegaron a los sitios risueños y a los amenos vergeles de los bosques afortunados, moradas de la felicidad»<sup>12</sup>– se define por lo placentero, ameno y agradable, rasgos que configuran el paisaje ideal, cuyos elementos constitutivos básicos son el agua, la sombra y la floresta. Asumido el «Locus amoenus» por la pintura, como un préstamo de la literatura, lo adapta al lenguaje religioso y le otorga un simbolismo del que antes carecía. Sin embargo, no podemos considerar la gruta como un elemento característico del «Locus amoenus» o paisaje ideal, ya que la gruta o la montaña son lugares desérticos elegidos por los monjes ermitaños y anacoretas, alejándose del carácter benigno y bucólico del «Locus amoenus», y en el que lo inhóspito y agreste del desierto no tiene cabida.

Volviendo al análisis del paisaje de Tiziano y, teniendo en cuenta lo ya señalado al principio de este trabajo (p. 1), el paisaje puede ser entendido desde el punto de vista mítico. El San Jerónimo se ubica en una gruta en la montaña en un lugar que, si ahora deviene religioso, por las connotaciones que le otorga la Historia Sagrada, en otros tiempos lo fue mítico. Aquellos en que el espacio geográfico ocupado por las montañas figuraba como residencia de la vida de los cíclopes y la civilización más elemental y rústica, según la abstracción filosófica referente al paisaje mediterráneo que Platón señala como constitución de las distintas «politeías» en orden de progreso técnico, según avanzan los tiempos<sup>13</sup>.

De nuevo, un mismo ámbito natural adquiere un significado distinto al que en otro tiempo le otorgaron otros pueblos, con otra cultura.

11. CLARK, K., *El arte del paisaje*, Barcelona 1971, pp. 91-92.

12. VIRGILIO, *Eneida*, libro VI, Madrid 1970, p.116. Este término es utilizado repetidamente por Virgilio en su obra.

13. Citado en Caro Baroja, «La interpretación socio-cultural del paisaje, *op. cit.*, p. 27.

Por otro lado, la visión que aporta Tiziano, en este caso, del paisaje religioso particular nos servirá para otro fin: entender mejor el carácter del asentamiento de ciertos grupos religiosos. La ubicación que ofrecen otros pintores de San Jerónimo se realiza en lugares distintos. Tiziano pone a su San Jerónimo en una gruta. El español Antonio Vázquez sitúa a San Jerónimo (Museo Provincial de Valladolid) en un medio campestre de influencia flamenca. Esto nos lleva a pensar que, en definitiva, no había una regla fija para pintar una «Adoración», un «Santo Entierro», una «Natividad» o un San Jerónimo o cualquier otro tema de índole religiosa.

Es importante ahora ver otro componente de la concepción del paisaje de Tiziano. En su *Venus y el organista*, n.º 421 del Prado, el tema que representa es la *Venus desnuda*, extendida sobre el lecho, mientras que un joven sentado a sus pies, toca el órgano; más allá de lo que parece un amplio balconaje, en parte cerrado por la cortina, se abre sobre un parque que atrae la mirada por la fuga de árboles a lo largo del sendero; el horizonte encendido por el crepúsculo y las manchas azules y borrosas de las montañas se vislumbran entre los troncos. Un sátiro de piedra se alza sobre la fuente.

El parque, no es otra cosa que un pequeño bosque artificial dependiente de un palacio o una gran casa de campo. A pesar de la intervención de la mano del hombre, sigue siendo un paisaje. Recordemos que el término «paisaje», etimológicamente, procede de «Pagus», es decir, campo; pero también hay otro vocablo latino, «prospectus», para definir el paisaje como una visión «perspectiva», desde lejos.

Esto es lo que nos encontramos en el cuadro de Tiziano, la visión de un parque con árboles en perspectiva. Así se procedía —dicho sea de paso— en la composición de los cuadros en el Quattrocento; cuya única función era la de «proporcionar gradaciones de distancia y de intervalos, de la misma manera que las columnas de la nave de una iglesia»<sup>14</sup>. De lo cual resulta que el jardín no dejaría de ser un paisaje, aunque sea una naturaleza humanizada.

Destaquemos la coincidencia de hechos. En un mismo pintor, Tiziano, hemos apreciado que se dan dos tipos distintos de paisaje, según el punto de vista que le apliquemos.

---

14. ARGAN, G. C., *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires 1973, p. 160.

Éstas son algunas de las apreciaciones que el pintor desde su época atestigua a través del arte. La imagen que ofrece nos avisa del error de una visión unívoca de los hechos. Y puesto que la visión de éstos está condicionada por la cultura, bueno será que empleemos la aportación de todos aquellos saberes que nos puedan ayudar a su mejor comprensión.

