

---

## *Caminos y viajes en el arte: Iconografía. De la Ilustración al símbolo*

JOAQUÍN YARZA LUACES

Podemos utilizar el término *camino* en su sentido inmediato y material: zona de terreno relativamente estrecha, preparada de algún modo entre dos o más puntos, para hacer más cómodo o fácil un recorrido, bien a pie o bien utilizando un vehículo cualquiera. En este caso, la iconografía del camino estaría referida al modo en que esta acción sobre el terreno se refleja en las formas artísticas, especialmente en las artes figurativas.

Pero, de modo más amplio también se dice que camino equivale a ruta, trayecto o itinerario que es necesario hacer para trasladarse de un lugar a otro, sin que exista algún tipo de infraestructura o manipulación del suelo realizado de la forma que sea por el hombre, produciendo una modificación visual del mismo. ¿Existe en este caso algún medio que permita traducir esta idea y, por tanto hacerla visible, en el mismo ámbito de la figuración? Indudablemente, la palabra escrita se ha referido continuamente a esta clase de caminos, tanto en sentido metafórico como en el más real. En las artes figurativas existen signos suficientes para reconocer los caminos elípticos. El camino, empleado del término en la primera acepción, es más frecuente que se haga visible en etapas donde la representación tridimensional e ilusionista sea la regla, mientras el elíptico o sugerido lo es cuando estos problemas de representación son ajenos a la intencionalidad del artista. Pero, como veremos, ambas visiones son posibles al margen de los sistemas de representación.

En otro orden de cosas hay que tener en cuenta el camino espiritual o el simplemente figurado. Y

en un terreno como el de las artes, donde lo religioso y mágico tiene un papel tan sobresaliente, parece natural que alcance un cierto protagonismo, a partir de signos convencionales que permitan explicarlo.

Camino y viaje no son equivalentes, pero están estrechamente relacionados. El viaje no tiene que hacerse necesariamente por caminos, al menos según la primera acepción del término, pero siempre se va de un lado a otro y la trayectoria recorrida es, en cierta medida, un camino. Por eso la representación del viaje no es ajena a lo que pretendo tratar.

No cabe la menor duda que el que camina sea cual sea el sentido que demos a la palabra, esto es, el caminante está presente con bastante frecuencia. Incluso, como trataremos de ver, parafraseando los reiterados versos de Machado, se diría que no es raro que sea el caminante el que hace el camino, o su presencia la única señal de que debe existir alguno. Y esto tanto en el terreno de lo real, como en el de lo imaginado o espiritual.

Camino visible y elíptico, camino real y espiritual, viaje y camino, camino y caminante, son otros tantos aspectos que me propongo tratar. Se comprende, no obstante, que llevar esto con las maticaciones y variables oportunas a muchos siglos de arte hispano es un esfuerzo que supera mis actuales fuerzas, probablemente, pero, en todo caso, la extensión que permite la presente ponencia. Mi intención es la de presentar una casuística lo más rica posible, ejemplificando sin cuantificar, y, seguramente, cuidando de no sacar conclusiones de-

masiado atrevidas. En cuanto a límites cronológicos, prefiero una cierta imprecisión. Comentaré o utilizaré obras que van desde el románico hasta el siglo XIX.

#### CAMINO Y PAISAJE. CAMINO REAL Y CAMINO ELÍPTICO

Las épocas con paisaje parecen más propias que otras para representar el camino, incluso para ayudar a dibujar unos sistemas generales partiendo de diversos convencionalismos significativos. Y la literatura de temas costumbristas campesinos, descriptivos o pastoriles podrían ponerse en paralelo. La famosa «Diana» de Jorge de Montemayor, obra importante del renacimiento hispano (1558 ó 1559), pertenece a ese género pastoril e idílico que transfigura idealizando el entorno paisajístico y los protagonistas a los que dota de una sensibilidad y una belleza refinadas lejos de la dura realidad. Se ha dicho que, no obstante transcurrir su acción en el campo, las descripciones ambientales son escasas<sup>1</sup>. Aunque esto sea cierto, igual que hay que tener presente que el paisaje bucólico es tópico y alejado de lo real, el autor no puede prescindir de él. Hay descripciones parciales o de países cercanos o lejanos y los protagonistas hacen un largo recorrido que les llevará al fantástico palacio de Felisa, sucediendo anécdotas relacionadas con los lugares transitados, que obligan a referirse a ellos, siquiera sea de modo sumario. Sin embargo, la palabra camino apenas se pronuncia.

Cuando la pastora Selvagia habla de sus desgraciados y ambiguos amores describe el reino de los lusitanos. Se citan los ríos que lo bañan, se habla de las poblaciones, de las aldeas, de su fertilidad, de las florestas umbrías, de los valles amenos, del templo maravilloso de Minerva que visitan los pastores en una época del año. Ni una sola vez se citan las palabras camino, vía, senda, etc.<sup>2</sup>. Un re-

paso más cuidadoso de todo el texto proporciona sorpresas en esto. Una vez se usa la palabra camino en sentido figurado<sup>3</sup>. La descripción paisajista más amplia se hace al comienzo del tercer libro, cuando *las ninfas «caminavan... por medio de un espeso bosque»*. Sin embargo, es el arroyo junto al que discurren el que se erige en protagonista en cuanto a hilo conductor. En un momento atraviesan una senda. Llegan a un estanque, en el que hay una isleta. Acceden a ella por un camino de piedras<sup>4</sup>. Son éstas las pocas ocasiones en que las palabras senda o camino se nombran en el texto. Como aquélla donde se describe un largo recorrido al comienzo del cuarto libro y sólo se cita «una muy angusta senda, por donde no podían ir dos personas juntas»<sup>5</sup>.

En contraste, toda la obra es un continuo caminar. Se van reuniendo diversos protagonistas que atraviesan bosques, bordean ríos, etc., hasta llegar al palacio de Felicia, en primera instancia, acabando algunos por retornar al mundo real cerca de Coimbra. Es importante: no hay vías materiales, pero se hacen por necesidad. En definitiva, sin menospreciar las escasas sendas y los cortos caminos, éstos se convierten en anecdóticos, mientras los más importantes están elípticos. Si se trata de transferir la idea al terreno de la pintura de o con paisaje de los siglos XV al XVII, los resultados no son muy diferentes<sup>6</sup>.

En 1480 Memling, el gran pintor flamenco, entregaba un encargo para la catedral de Brujas. La pintura se llama desde hace tiempo «Los siete gozos de María» (Museo de Munich), aunque impro-

<sup>3</sup> Se refiere a la muerte, a causa de Belisa, de un padre que había matado a su hijo y se suicida: «y no tomar *el camino* que padre e hijo por tu causa tomaron» (cursivas mías) (*Ed. cit.*, pág. 151).

<sup>4</sup> El hecho de que caminaron lleva implícita la idea de camino, aunque de nuevo sea elíptico. Pero cuando encuentran un apoyo que van a seguir, junto al cual existe un bosque, «*tomaron una senda que por entre el arroyo y la hermosa arboleda se hacía*» (Lib. tercero, págs. 128 y 129 de la ed. cit.).

<sup>5</sup> Lib. cuarto, págs. 157-158, ed. cit.

<sup>6</sup> De todos modos hay que tener en cuenta que los protagonistas no realizan un viaje común entre dos ciudades, para el que ha de suponerse necesariamente la existencia de algún camino, sino en un paisaje arcádico, lejos de las ciudades y de cualquier ámbito habitado, por tanto con altas probabilidades de que no existan vías construidas.

<sup>1</sup> He utilizado la edición de E. Moreno Báez (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, 1976). Fue ya Menéndez Pelayo el que comentó la escasa sensibilidad de J. de Montemayor ante la naturaleza. Moreno Báez cree exagerada la aseveración, pero justifica parcialmente el hecho, habida cuenta de que se trata de un paisaje bucólico y en este sentido convencional y abstracto (pág. XXIX de la introducción).

<sup>2</sup> *Ed. cit.*, págs. 39 y sigs.

piamente, porque el ciclo de imágenes es mucho más amplio. Si bien el centro de la tabla lo ocupa la Epifanía, y la historia de los Magos, la lectura iconográfica comienza a la izquierda con la Anunciación. Inmediatamente puede verse el anuncio a los pastores, el nacimiento de Jesús, la matanza de los inocentes, el milagro apócrifo del trigo crecido que salva a la familia camino de Egipto, el descanso de la Sagrada Familia en ese viaje, el milagro de los ídolos, la aparición de la estrella a los Magos, el encuentro de los tres, la visita a Herodes y, finalmente, en el centro la Epifanía. Desplazándonos a la derecha, continúa el ciclo pasando rápidamente a la resurrección, etc. El pintor ha creado estos paisajes fantásticos que permiten el desarrollo de una temática tan rica en la superficie de una única tabla. En este escenario ha dispuesto construcciones que albergan personajes y escenas y caminos por los que transitan. Caminos elípticos permiten un recorrido visual para la conveniente lectura iconográfica. Pero hay senderos pintados. ¿Cuál fue el criterio al distribuirlos? Se diría que no hay caminos inútiles o puramente anecdóticos. Se han elegido para que sean hollados por los personajes que viajan. En el primero a la izquierda, hay lugar para el descanso en la huida a Egipto y el milagro de los ídolos, hechos que suceden cuando José y María viajan huyendo de la persecución de Herodes. A continuación, tres pequeñas sendas sirven para que los séquitos de los reyes se encuentren en un punto y continúen juntos por una única. La recuperación de la ruta se da, cuando se retiran de la presencia del Niño a quien han ofrecido los presentes. Al viaje de los Magos a través de los caminos sucede el de los peregrinos a Emaús o la corta excursión de las santas mujeres hacia el sepulcro.

Memling ha creado, por una parte, caminos elípticos que sirven para llevar a cabo la visita sagrada. Por otra, caminos reales y visibles con una función muy concreta: servir a aquellos que realizan, según el texto, un viaje. Pero este tipo de paisaje ha sido poco utilizado por la pintura española. Tal vez no deje de ser significativo que uno de los empeños más curiosos se deban a un artista foráneo, traspasado el límite del renacimiento.

Me estoy refiriendo a «La Virgen y el Niño» que se atribuye a Joan de Burgunya (Juan de Borgoña) y se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Virgen, Niño y Juan Bautista niño, ocupan el centro

de un imaginativo paisaje de tradición nórdica. Un examen, quizá no exhaustivo, permite distinguir en él la anunciación el nacimiento y la matanza de los inocentes, a la izquierda. En el lado contrario, la Epifanía, huida a Egipto y descanso en la misma. Además, en un extraño escenario acuático, los cuatro Padres de la Iglesia. Los recorridos para una normal y ordenada lectura icónica son preferentemente elípticos. Pero hay muchos pintados, aunque sean casi pura anécdota. Lo es el que conduce hacia una ciudad que nada añade a la comprensión de la pintura. El único que se justifica por el tema es el que transita la familia santa camino de Egipto. Por tanto, camino elíptico y real. Y entre estos últimos, los anecdóticos y los que desarrollan una función o tienen una utilidad.

En realidad este tipo de representación ni siquiera en Flandes ha sido corriente. Otro tanto ha de decirse en la pintura hispana del siglo XV y comienzos del XVI. Al analizar la magnífica «Piedad Desplá» (Catedral de Barcelona) de Bartolomé Bermejo, donde el paisaje tiene un tremendo protagonismo, incluso significativo, tanto como plástico, mientras que las luces que lo iluminan colaboran decisivamente a crear un clima dramático, apenas cabe identificar a algún personaje, al margen de los principales, con un contenido significante. A la izquierda en alto, la presencia apenas entrevista de uno o dos hombres ante una masa rocosa sugiere el sepulcro de Cristo y sus guardianes. En el lado contrario, en el interior de una casa, una imprecisa figura presuntamente femenina podría recordar a la Virgen esperando recibir la visita del Hijo resucitado. Pero es arriesgado sugerir tales identificaciones. Sin embargo, el amplio camino que conduce del primer plano hacia la cruz y, tal vez desde allí a la ciudad de Jerusalén, es real y sin ser necesario alude vagamente al vía crucis<sup>7</sup>. Quizá el final de esta historia

<sup>7</sup> En ambos casos hay caminos que conducen allí. Young (YOUNG, E.: *Bartolomé Bermejo, The great hispanoflemish master*, Londres, 1975, págs. 88 y sigs.) que describe con admiración el paisaje y alude a los animales como símbolos, no busca identificaciones religiosas. Considera en un caso que se trata de una mujer en la puerta de su casa y, en el otro, un ermitaño de piernas cruzadas ante su cueva. Sin embargo, el supuesto ermitaño que parece sumido en reflexiones, tiene a su lado una larga lanza, como correspondería a uno de los soldados guardadores de la tumba adormilado. Y en torno a la cabeza de la mujer, que no

llega de manos de Velázquez. En su «San Antonio abad y San Pablo Ermitaño» (M. Prado) la reunión de los protagonistas presenta un punto culminante de la historia contada en cinco episodios (encuentros de San Antonio con el sátiro, el centauro, llamada a la puerta de la cueva del Ermitaño, de ambos santos y entierro de San Pablo por los leones en presencia de San Antonio). Igual que sucedía en la Diana de Montemayor la vía de acceso principal de San Antonio no es un camino real, pero transcurre en las proximidades de un arroyo. La lectura iconográfica completa obliga a seguir un camino elíptico, aún a riesgo de que para ello el pintor haya caído conscientemente en arcaísmos como el que supone la visión de San Antonio llamando a la puerta de la cueva.

La pintura flamenca del siglo XV con su precisión virtuosa había dado un extraordinario impulso al paisaje. Paisaje donde se mezclaba a una observación detallada de la realidad una tendencia a inventar espacios ideales, que podían convertirse en fórmulas de taller en manos de epígonos escasamente creativos. Los pintores de los reinos hispanos están frecuentemente entre estos epígonos, salvo excepciones. La amplitud del paisaje flamenco implicaba casi siempre un deseo de humanizarlo. Los bosques y las montañas eran motivo de temores, ante peligros conocidos y desconocidos, aunque a veces se ha exagerado este punto cara a la representación en la pintura<sup>8</sup>. En el siglo XV, al tiempo que se recupera totalmente la tercera dimensión, se busca un tipo de ambiente que sea más amigo porque de un modo u otro el hombre ha sabido domesticarlo. Si acaso se reservan las leja-

nías montañosas o ciertas zonas abruptas para seguir indicando el antiguo terror a lo desconocido u hostil. Entre los signos capaces de expresar este dominio están las ciudades dispersas por el paisaje, el simple grupo de casas, *los caminos* y los seres humanos transitando por ellos. De este modo hay que entender que si la presencia de un signo u otro en una pintura religiosa tiene un valor anecdótico en lo que afecta al tema que la justifica y promueve, adquiere un valor esencial en lo que concierne a la concepción de la naturaleza.

La Piedad, tan cara a la religiosidad expresiva y emotiva de fines de la Edad Media, no es más que la meditación dolorosa de la Virgen ante el cuerpo muerto de su hijo bajado de la cruz y sobre el monte Calvario. La escultura exenta es pródiga en representaciones, pero interesa ahora la pintura. Obliga a situar la escena en un lugar y, al dibujar las lejanías, a mencionar la próxima ciudad de Jerusalén. Se ha citado ya que la que encargó a Bermejo el canónigo Desplá en Barcelona. Tornemos otra obra de un gran maestro: la de Fernando Gallego en el Museo del Prado. De nuevo los que la encargaron se hacen retratar junto a los protagonistas de la meditación. De la boca masculina salen las palabras «*miserere mei, Domine*» que corresponde a uno de los salmos penitenciales (salmo 50) utilizados en la liturgia de Semana Santa, donde el hombre, según las palabras de David, pide perdón por sus faltas. Del primer plano surge un camino que lleva a la ciudad del fondo, indudablemente Jerusalén. Se diría que esa presencia trasluce no sólo el deseo de retratarse por parte del donante, sino una respuesta al «*O vos omnes qui transitis per viam*» que proviene de la Lamentaciones de Jeremías (I, 12) y que se leía y cantaba asimismo en la liturgia del Sábado Santo. De este modo el camino se integra en la iconografía del tema. Por otra parte, participa en la humanización del paisaje. Al fondo, junto a los muros de la ciudad, llega a una puerta y enlaza con otro que discurre frente a ellos, pero viene de la derecha. Por él pasean hombres y bestias domésticas.

El intento de integrar el camino en la iconografía religiosa podría desvirtuar, quizá, la visión a la par anecdótica y básica de su presencia, antes sugerida. Sin dejar a Fernando Gallego, pensemos en su excelente San Andrés del Tríptico de la Virgen (M. Diocesano, catedral de Salamanca). Probablemente para hacer «pendant» con San Cristóbal, que

está a la puerta, sino dentro de una habitación y quizá sentada, hay un color blanco que tanto puede referirse a un tocado de ese color, como a un nimbo. En este segundo caso, la identificación con María esperando la noticia de la resurrección de su hijo sería más verosímil. Máximo teniendo en cuenta que Bermejo pudo conocer la tradición catalana, tan frecuente en su pintura del entorno de 1400, de que María vio desde su casa el momento preciso en que sucedió aquella [ALCOY, R.: *Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana*, en *Estudios de iconografía medieval española* (ed. J. Yarza), Bellaterra, 1984, págs. 195-377].

<sup>8</sup> La obra más clásica sobre la pintura de paisaje es la CLARK, K.: *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971 (Londres, 1949), donde considera que el medieval es un paisaje esencialmente simbólico.

lo requería, lo sitúa en un gran paisaje. Los signos de humanización son varios. A la derecha, en una zona semidespejada, se ve un montón de piedras sobremontado por una cruz. Al fondo arriba, se vislumbra una ciudad. Un poco más abajo, a la derecha, un sendero por el que discurren dos individuos conduce a una especie de gran hacienda, tal vez suburbio de la ciudad. En el lado contrario, las rocas de la izquierda podrían hacer pensar en el paisaje pavoroso y deshumanizado. Estamos claramente ante un camino anecdótico respecto al tema principal, la imagen del santo. Pero en el paisaje, que ha surgido como necesidad estética, es sustancial en tanto colabora como signo a hacerlo acogedor y transitable, dentro de su pintoresquismo.

A partir de ahora el paisaje no va a perder importancia. No se puede decir que se constituya aún en un género. Lo normal es que forme parte de un tema distinto, alcanzando un protagonismo muy desigual<sup>9</sup>, si bien se hace mayor en tanto aumenta el interés de lo profano en las formas artísticas figurativas. Esto pese a la oposición indudable que ha tenido en personalidades carismáticas y capaces de una influencia notable, como el conocido caso de Miguel Ángel<sup>10</sup>. Aunque diversos historiadores centren en Italia las experiencias renovadoras también en este género<sup>11</sup>, es en el Norte donde probablemente adquiera un mayor desarrollo y acabe constituyéndose no como apoyo, sino como protagonista principal y aún único<sup>12</sup>. En el renacimiento hispano sigue siendo secundario y poco más

se puede decir que lo indicado anteriormente. Esto afecta a la imagen del camino real. Es de destacar que en un reciente trabajo sobre el paisaje en la pintura española del Renacimiento<sup>13</sup> entre los signos o tópicos que incluyen los ríos, valles, ciudades, etc., no estén los caminos y en el texto se citen de pasada al comentar el valle.

Es en el siglo XVII cuando nace una pintura en la que el paisaje es lo único o lo principal. En este segundo caso, el tema religioso o mitológico se antoja un pretexto para definir un gran escenario. De Claude Lorrain, francés activo en Italia, a Salvatore Rosa, pasando por el paisaje holandés, con maestros de género, son múltiples las posibilidades. Pero no es cuestión tratarlas aquí<sup>14</sup>.

En España, existen ecos de todo pero escaso interés. Algunos de los grandes maestros ensayan el género en obras maestras (Velázquez en los pequeños apuntes de la Villa Médicis, M. Prado, o Ribera en las obras recientemente descubiertas en las colecciones de los duques de Alba), que son excepciones en su producción. La pintura de vistas se centra en artistas menores, como I. de Iriarte o B. M. Agüero, o en otros algo más dotados inspirados en modelos venecianos (P. Orrente). En general nada añaden a lo antes indicado en lo que se refiere a la iconografía del camino. Y sin embargo la situación era suficientemente nueva para que no fuera así.

La pintura de países, como dicen las fuentes contemporáneas, tenía sus especialistas y el tratamiento que se diera en ella a los caminos se instala en niveles que superan lo anecdótico de antes. Palomino alaba a Iriarte, «pintor célebre en paisajes», de quien decía Murillo, que los realizaba «por inspiración divina»<sup>15</sup>. El propio pintor sevillano también había alcanzado éxito con los paisajes que incluía en sus historias. Sin embargo, una anécdota que protagonizan ambos pone en duda el interés que concedía a su trabajo el especialista de países. A Murillo se le encargó una serie de historias algu-

<sup>9</sup> CLARK: *Op. cit.*, págs. 39 y sigs., habla de que el siguiente paso es el del paisaje de hechos.

<sup>10</sup> Me refiero a las famosas frases pronunciadas ante Francisco de Holanda, que definen toda una actitud, no ya sólo ante los paisajes, sino ante cualquier pintura que no sea la italiana (Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, int. e notas de A. González, Lisboa, 1983, liv. II, dial. I, pág. 236).

<sup>11</sup> Es lo que se deduce de la lectura de la citada obra de Clark. Escasa definición en TURNER, A. R.: *The vision of landscape in renaissance Italy*, Princeton, 1966. Una visión ponderada que pone de manifiesto las contradicciones de una interpretación demasiado dogmática, en «Le teoría renacentista y el nacimiento del paisajismo», recogido en GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma*, Madrid, 1984, págs. 227 y sigs., siendo el estudio de 1950.

<sup>12</sup> Sobre la rica visión de Leonardo al respecto, GOMBRICH: *Op. cit.*, pág. 231. Sobre el reconocimiento de la superioridad de los pintores nórdicos por parte del italiano Paolo Pino, *Ídem*, pág. 243.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ BURGOS, P.: *Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI*, en «Fragmentos», núm. 7 (1986), págs. 66-83.

<sup>14</sup> Remito a los trabajos citados más arriba (Clark, Gombrich).

<sup>15</sup> PALOMINO, A.: *El Museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1947, pág. 1019.



na de las cuales se desarrollaban en ambientes exteriores que había de pintar Iriarte. Murillo creyó que era Iriarte el que debía realizar primero el ambiente en el que luego se integrarían las figuras. Iriarte era del parecer contrario. Finalmente, Murillo lo pintó todo<sup>16</sup>. La propuesta primera suponía una confianza grande en la habilidad de Iriarte, así como en la importancia del paisaje como ambientador en donde la historia, como en un escenario, iba a tener lugar. Por el contrario, las imágenes pintadas antes convertían el paisaje en un complemento secundario, más o menos embellecedor.

Si son acertadas las hipótesis de los especialistas<sup>17</sup> conservamos al menos cuatro pinturas de un ciclo, que están entre las obras más hermosas del gran artista. La que corresponde a «Jacob poniendo las varas al ganado de Labán» (Meadows Museum, Dallas) es un espléndido paisaje idealizado con recuerdos de Momper, Rubens y otros artistas, singularmente nórdicos<sup>18</sup>. Lo rústico del ambiente no impide la presencia de todos los signos antes señalados de humanización: la casa a la izquierda (posible molino), la ciudad en la lejanía y el *camino* que salva con un puente elemental la corriente que alimenta el probable molino y proporciona agua al rebaño. Se podría citar exclusivamente como signo, porque no sabemos ni de su necesidad, ni que vaya a ningún lugar. Después de todo se trata de una historia religiosa en un país.

Más interesante sería en este sentido otro paisaje también atribuido a él y que se conserva en el museo del Prado (cat. núm. 3008). Aunque Palomino habla de historias en países, no propiamente, como en el caso de Iriarte, de exclusivos países, al alabar la habilidad de Murillo, no parece que exista tema. La presencia de una muchacha sobre un asno, que conduce un adolescente y al que sigue un hombre, no son señales suficientes para pensar en una «Huida a Egipto», porque falta el Niño. Estamos en una obra donde la magnitud del espacio, la altura de las montañas, el contraste lumínico anuncian en cierta medida el género «sublime», si

bien la índole sencilla de los personajes de los primeros planos, lo hacen más amable, pariente de los paisajes decorativos de los artistas nórdicos que Murillo debía conocer, aunque sea superior a ellos. El camino juega asimismo un papel ambiguo. Nace de un lugar tenebroso y parece dirigirse hacia arriba en una curva apenas marcada que obliga a pasar delante de una modesta casa donde una mujer da de comer a algunas aves. Entre el misterio y la anécdota de género, tiene un protagonismo importante en una obra, sea murillesca o no, que cuenta entre las más hermosas de su clase en la pintura hispana del siglo XVII.

Otro de los puntos que sería posible investigar cuando hay ciudades y caminos. ¿Qué relación se establece entre ellos? Una de las obras más tempranas y realmente magistrales de amplios espacios urbanos y campesinos, cuyo interés en esto ha sido resaltada continuamente, es el conjunto de frescos llevados a cabo por Ambrogio Lorenzetti para el Palazzo Publico de Siena con los efectos del Buen y del Mal Gobierno sobre la ciudad y el campo<sup>19</sup>. Uno de los aspectos que, a mi juicio, hay que destacar es la perfecta relación establecida entre ambos lugares por parte del artista, que refleja de este modo la realidad social del momento. Aun cuando se sepa la importancia que adquieren las ciudades en la Italia de los siglos XII al XIV, también se conoce con seguridad que el funcionamiento total de las pequeñas repúblicas era el resultado del desarrollo de una burguesía urbana con intereses importantes en el campo<sup>20</sup>. Esto explica que los que encargan las pinturas a Lorenzetti desean poner de manifiesto que los efectos del Buen Gobierno afectan tanto a un ámbito como al otro, porque los dos son indispensables para la buena marcha de la re-

<sup>16</sup> PALOMINO: *Op. cit.*, pág. 1066.

<sup>17</sup> ANGULO, D.: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, I, págs. 472 y sigs.

<sup>18</sup> *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*, Madrid-Londres, 1982-1983, catálogo núm. 32, págs. 168-170.

<sup>19</sup> TURNER: *Op. cit.*, págs. 11 y sigs., lo considera el más bello paisaje del siglo XIV. WHITE, J.: *The birth and rebirth of pictorial space*, Londres, 1972, 3.<sup>a</sup> ed., págs. 93 y sigs., dedica un capítulo preferentemente a este ciclo desde el interés de la perspectiva. Dejo a un lado los análisis iconográficos de Rubinstein y otros más recientes.

<sup>20</sup> Una visión general sobre la ciudad en el arte Alto Medieval y hasta el Gótico, en FRUGONI, Ch.: *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, 1983. El capítulo dedicado a la realidad perfecta («Immagini troppo belle: la realtà perfetta» 5, págs. 136 y sigs.) comienza con el análisis del Buen Gobierno de Lorenzetti.

pública y deben estar estrechamente comunicados. El artista ha dibujado un espléndido panorama ciudadano, sin olvidar el carácter de recinto fortificado que tiene la ciudad real y la tónica en esos momentos. Del mismo modo ha tratado el campo humanizándolo totalmente con terrenos labrados, campesinos trabajando, casas de labor, rutas transitadas, etc. Y la relación la establece a través de la puerta abierta en las murallas y el gran camino que sale de ésta, por el que circula una lucida hueste de personajes.

Esta coherencia entre la realidad y su expresión artística, ¿existe siempre o es perceptible en lo hispano? Sería necesaria una investigación cuidadosa que tuviera en cuenta factores como son los que corresponden al tiempo en que se pinta, el tipo de ciudad, el tema al que sirve de enmarque, etc. Me limitaré a escoger algunos ejemplos que pueden poner de manifiesto distintas actitudes. El «Libro de la Montería del rey Alfonso XI» se copió varias veces y, al menos, una de ellas se ilustró. El ejemplar conservado en la Biblioteca de Palacio (Madrid), de fines del siglo XV, contiene diversas escenas que transcurren en los montes. Por ello no existen prácticamente los caminos. Pero el miniaturista no resistió el deseo de situar una lejanía con castillos o ciudades en algunas circunstancias, incapaz de evitar la humanización de lo que debía ser un paraje agreste. Es posible que hubiera una mención a las posesiones reales, del mismo modo que sucede en algunas de las miniaturas de las «Muy Ricas Horas» de Jean de Berry. Sólo una vez, de manera sumaria, un camino apenas dibujado conduce a la puerta abierta de un castillo-palacio (fol. 83v.). En otra ocasión se ve un amplio camino con una revuelta en la que desaparece. Pero al fondo en alto hay una gran fortaleza prácticamente inaccesible, sin señal visible de puerta de entrada (fol. 34v.)<sup>21</sup>. ¿Intento de decir así que se trata de una construcción cuya virtud reside precisamente en la dificultad de acceder a ella o mero resultado de una técnica artística relativamente limitada? Sería absurdo sacar de esto una conclusión aceptablemente válida. Pero la multiplicación de ejem-

plos podría ser algo más definitiva. La «Piedad» de F. Gallego antes señalada presentaba caminos que tenían su comienzo en la ciudad. El San Jorge de Pedro Nisart (M. Diocesano, Palma de Mallorca) presenta un amplio paisaje que ha sido estudiado cuidadosamente por las referencias detalladas de la gran ciudad del fondo<sup>22</sup>. Todos los caminos conducen a las puertas abiertas en los muros que la circundan. En el «retablo de Santa Úrsula» (M.A. Cataluña) de J. Rexach, en la Crucifixión hay un sinuoso camino muy definido que lleva a la ciudad (Jerusalén) del fondo. Una revuelta hace que se pierda su huella, pero la puerta abierta en los muros no permite dudas. En el mismo retablo, la llegada de la santa a Roma y su recepción por el papa en el exterior obliga a la detallada representación de una ciudad amurallada medieval sin relación con la auténtica, en la que se ve una puerta abierta, un puente de acceso, una ancha vereda, etc. En definitiva, que la concepción medieval del mundo condiciona la representación del camino como puente entre dos ambientes que estaban estrechamente conectados entonces. Y nada cambia inmediatamente después. Júzguese por uno de los paisajes más cuidados de Pedro Berruguete en su «Muerte de San Pedro Mártir» (M. Prado), donde el único camino lleva desde la escena del crimen hasta una imponente ciudad fortificada en la que se abre una inmensa puerta entre dos torreones.

Pero si el paisaje como género surge ya en la segunda mitad del siglo XVI, es en el tiempo del neoclasicismo y, sobre todo, del romanticismo donde adquiere un significado nuevo. En el siglo XVII se coleccionaban los «paises» porque agradaban<sup>23</sup>, y no de otro modo hay que entender el éxito de Iriarte entre una clientela de particulares<sup>24</sup>. Pero luego se elabora una teoría del paisaje, se definen los sublimes, existe una conexión entre la imagen

<sup>22</sup> Magistralmente estudiado desde este punto de vista por G. LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, 4 vols., esp. I, 1977, págs. 199 y sigs.

<sup>23</sup> GOMBRICH: *Op. cit.*, pág. 228.

<sup>24</sup> PALOMINO: *Op. cit.*, pág. 109: «de ellos (paises)... hay gran número en Sevilla, especialmente en casas particulares, con gran estimación».

<sup>21</sup> Pueden contemplarse las ilustraciones en LÓPEZ SERRANO, M.: *El Libro de la montería*, Madrid, 1974, aunque el texto es muy escaso y poco preciso.

de la naturaleza y los estados de ánimo<sup>25</sup>, incluso una cierta comunión panteísta con aquélla. Por otra parte, el divorcio ciudad-campo era mucho más acusado que en los siglos anteriores, lo que podía provocar tanto un temor o un desconocimiento, como un desprecio y, hasta hostilidad del hombre urbano por los espacios abiertos, pero, sobre todo, por el campo y el mundo campesino. ¿Modifica esta nueva situación la iconografía del camino? Es factible estudiarla en la gran pintura romántica nórdica de Friedrich a Martin. La visión idealizada de «El Bardo» (1817, Laing Art Gallery, Newcastle-on-Tyne) de John Martin nos traslada a un paisaje absolutamente fantástico, que formalmente mantiene deudas con el pasado. El orden de importancia de los protagonistas debe comenzar con el bardo que le da título, arrebatado y grandilocuente, al que sigue la naturaleza, el castillo y el sendero por el que discurre un ejército. El modo de tratar el tema en clave fantástica obliga a una lectura correspondiente del camino. Es un pretexto para que circule el ejército que supuestamente ha salido de un castillo situado en un lugar imposible<sup>26</sup>.

¿Pero cuál es la realidad del paisaje hispano de entonces? Desde luego no existe un Martín y, en general, estas visiones son infrecuentes. Genaro Pérez de Villaamil es uno de los pocos artistas que pueden presentar una imagen si no igual, al menos equivalente, entre lo sublime y lo pintoresco. Del mismo modo que se habla de una etapa prerromántica y de una romántica en su obra<sup>27</sup>, en lo que afecta a los paisajes cabría hablar de los imaginados y de aquellos que, aún transfigurando, manipulando o reinventando la realidad, se inspiran en la naturaleza y sus ciudades. En ambos hay una coincidencia: están humanizados. En ellos

siempre (puede existir quizá alguna excepción no conocida por mí) se encuentran referencias a ciudades, castillos, caminos y, sobre todo, gentes.

En el maravilloso «Castillo de Gaucín» esa capacidad de inventiva que le hace tan poco fiable cuando copia arquitecturas o calles de ciudades, alcanza grados muy altos. La ruta que lleva al castillo se ha convertido, al contrario que en la pintura de los siglos XV y XVI, en un signo de incertidumbre o de temor, porque parece vigilado por un grupo de bandoleros, fuera de una cueva arriba a la izquierda, dominando desde lo alto. No es muy distinta la versión del camino que da en «Las gargantas de Las Alpujarras» (Fundación Santamarca, Madrid), sobre un esquema general muy próximo. Aún puede ser más amenazador, porque a la presencia de bandidos se une la ausencia de una señal de seguridad. Las construcciones del centro son ruinas deshabitadas e inseguras. El camino se hunde en la garganta. Los seres humanos se agrupan en una larga caravana, única posibilidad de concitar el peligro del viaje. Dentro de la fantasía de esta reconstrucción, Villaamil reflejaba la crudeza de la España de entonces y, más concretamente, la de Andalucía. Si la presencia del camino había sido inicialmente un signo para convertir lo desconocido y aterrador en algo seguro y amigable, ahora significa inseguridad. Y sabemos que esto sucedía en la realidad. Naturalmente no es necesario que ocurra esto continuamente («Torrente del Navia», Col. part., Barcelona), como de entradas a ciudades («Vista de Toledo desde la Cruz de los Canónigos», Col. Rotellar, Barcelona). Finalmente, hace su aparición una vía nueva, rígida y firme, cuya historia dejamos ya, aunque entiendo que puede tener interés, porque reflejaría la reacción que debió provocar: la vía férrea. En una de sus pinturas tardías (1852) se ve la «Inauguración del ferrocarril de Langreo» (Ministerio de Obras Públicas, Madrid), que se convierte en una fiesta presidida por la reina.

## EL VIAJE MARÍTIMO

La estela del barco es efímera y los caminos marítimos imposibles de marcar en una pintura. El signo más válido para indicar el viaje es el barco que transporta al pasajero, tanto si se trata de una situación real, imaginaria o simbólica. Por tanto, antes de que exista un desarrollo ilusionista del espa-

<sup>25</sup> Ya desde que Vitrubio explicó que, de acuerdo con el género, el teatro debía recurrir a distintos escenarios de modo que en las obras satíricas el más apropiado era el paisaje, puede decirse que intentó crearse un género que el renacimiento, pese a su rechazo inicial, comienza a definir (GOMBRICH: *Op. cit.*, pág. 246). La estética del siglo XVIII va a elaborar estas categorías. Sobre su aplicación al paisaje romántico, HONOUR, H.: *El romanticismo*, Madrid, 1984, 2.ª ed., págs. 59-122.

<sup>26</sup> HONOUR: *Op. cit.*, págs. 59 y sigs.

<sup>27</sup> ARIAS, J. E.: *Jenaro Pérez Villaamil*, La Coruña, 1980, habla de una década prerromántica y otra de pleno romanticismo. Todas las obras de las que se habla a continuación están reproducidas y analizadas con mayor o menor detalle en esta publicación.



cio la presencia de cualquier navío, unido a un signo mínimo de agua, proporciona una visión suficientemente clara de un viaje.

La temática románica, inspirada muy directamente en los textos bíblicos es muy poco propicia a la representación de un viaje por mar, porque ni la historia de Cristo, ni los relatos veterotestamentarios, dan pie a ello. Son escasas las vidas de santos ilustradas y sólo en algunas se habla de rutas marítimas. El lago Tiberíades es el lugar de actuación de Jesús y de la pesca de los apóstoles, más que vía de camino. Pero la barca de San Pedro convertida en símbolo, es asimismo señal de viaje: es imagen de la Iglesia conducida expertamente por la mano del vicario de Cristo para llevarla, salvando tempestades, a buen puerto. Así se ve en las pinturas de Sorpe (M. Arte Cataluña) o en el relieve de la pesca milagrosa procedente de la portada de la iglesia de Sant Pere de Roda atribuida al llamado Maestro de Cabestany (M. Marés, Barcelona). En el Antiguo Testamento el Diluvio y el Arca no aluden en sentido estricto a viajes, pero convertida el Arca en imagen de la Iglesia, de nuevo se reitera la idea del viaje difícil, aunque con un final feliz. Justamente, en la ilustración de los Beatos un texto interpolado afecta a la idea de Arca-Iglesia, lo que da ocasión a los miniaturistas a la visión muy llamativa de un barco que no lo parece y que incluso se desliza por un mar que no existe. No obstante, el signo de viaje es evidente.

Es en tiempos posteriores, donde los relatos extrabíblicos son usuales, cuando se multiplican los viajes marítimos. Su iconografía es muy sencilla. Hay dos posibilidades. O se alude a la partida o a la llegada, o al momento en que se está en medio del camino. «Las Cantigas» de Alfonso X, en su magnífico ejemplar de El Escorial, son pródigas en este tipo de escenas. A título de ejemplo tomemos la número 172. Un mercader va a San Juan de Acre, pero una tempestad está a punto de hacer zozobrar el navío. Pide ayuda a la Virgen de Salas (Huesca) y llega finalmente sano y salvo a la ciudad palestina. Vende sus mercaderías y regresa al punto de partida dispuesto a cumplir una promesa hecha a la Virgen. De las seis escenas pintadas, cuatro aluden al viaje. Dos pertenecen a una de las posibilidades: el barco llega a una ciudad amurallada (San Juan de Acre, en primer lugar; luego al puerto se entiende que hispano) como final de trayecto. El barco está en medio del mar, sin señal de costa. En ambos ca-

sos el protagonista que asegura la existencia del viaje es el barco que transporta al mercader.

Poco cambian las cosas en un futuro. En una tabla de la iglesia de Los Balases (Burgos) de fines del siglo XV, una escena poco corriente presenta a Juliana, viuda, que por error cree transportar el cuerpo de su marido, desde Jerusalén, cuando son las reliquias de San Esteban. Los diablos hacen que una tempestad amenace la seguridad del viaje. Pero San Esteban resuelve el mal momento. Indefectiblemente, el barco había de tener un puesto preeminente en el asunto. La navegación parece costera, porque no sólo se ve la costa próxima, sino que la tierra se divisa en la lejanía, como si todo ocurriera en una gran bahía o en un lago. Dando un salto hasta el siglo XVII nos encontramos con un ciclo de pinturas que celebran la expulsión desgraciada de los moriscos del reino de Valencia (Caja de Ahorros de Valencia y col. part. Alicante). Cada momento de embarque que señala el viaje fuera de la Península se indica por un puerto, un grupo de gente y varios barcos en el mar<sup>28</sup>.

La claridad del signo que es el navío, la barca, etc., a la hora de hablar de un viaje, unida al hecho de que el mar siempre fue más inseguro que la tierra para la mayor parte de los hombres, debido menos a la posibilidad de ser sorprendidos por piratas, que a las tempestades inesperadas, lo hizo propicio en todo tipo de rutas metafóricas, simbólicas o espirituales. Ya antes se citó la nave de San Pedro partiendo de la pesca milagrosa o la tempestad en el lago Tiberíades, como indicación de la nave de la Iglesia cuyo timón lleva el príncipe de los apóstoles y sus continuadores en la sede de Roma. Su historia es larga y en lo que afecta al arte hispano ha sido contada en alguna ocasión a la que

<sup>28</sup> Desde luego, del mismo modo que en Las Cantigas se puede ver con frecuencia esa imagen del barco a la salida o entrada del puerto, hay otro manuscrito menos conocido, pero también muy avanzado en el tratamiento del paisaje y donde la idea del viaje forma parte del contenido de una parte del texto. Me refiero a la «Crónica Troyana», de Biblioteca de El Escorial (GARCÍA MORENCOS, P.: *Crónica Troyana*, Madrid, 1976) y cuyo interés ha sido puesto de manifiesto por H. BUCHTHAL: *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval secular illustration*, Londres-Leiden, 1971, aunque lo estudie indirectamente. Sobre las pinturas valencianas, ALEJOS MORÁN, A.: *Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos*, en «Cimal», núm. 16 (1982), págs. 50-59.

remito<sup>29</sup>. También el Arca de Noé alcanzó el mismo significado. En realidad, la Barca de la Iglesia llegó a cargarse de significado y a representarse en pinturas, esculturas y grabados<sup>30</sup>, con variantes que se debían a la intención que en un momento dado pretendían darle.

Justamente el temor a las rutas marítimas, el grado de incertidumbre a la hora de conseguir el dominio de la nave, el peligro de la tempestad, la sensación de ser juguete más que dueño de los acontecimientos, hicieron que el barco pasara a adquirir un papel interesante en asuntos morales, filosóficos, etc. La más clara expresión de lo que digo es «La nave de los locos». Sebastian Brant, su autor, cuidó de que se publicara en Basilea durante el carnaval del año 1494. Existe un clima moralizante, pero expresado a través de un lenguaje muy nórdico, entre fines de la Edad Media y los inicios del especial humanismo flamenco. Numerosos grabados, que alguna vez se han atribuido a Durero, ayudaron a la popularidad que inmediatamente alcanzó. La idea de embarcar en una nave a todos los locos, que vale decir todos los necios, tontos, pecadores, etc., la pudo tomar del significado que a esas alturas tenía en el terreno metafórico, la nave. Más que al comienzo, ya muy avanzada la obra, se ve claramente la intención principal. Es un viaje sin rumbo o al país de Cucaña, donde aguarda el naufragio y la imposibilidad de llegar a tierra y en el que, bien seguro, no se habrán embarcado los sabios<sup>31</sup>. Las imitaciones, las copias, las traducciones, no se hicieron esperar. José Bade o Badius Ascensius publicaba en 1497 en latín una obra que derivaba de la de Brant y que tituló «Stultiferae Naves seu Scaphae fatuarum mulierum». El impre-

sor Fadrique de Basilea editó en Burgos esta obra dos años más tarde. En varios grabados las naves se van cargando con los locos relacionados con los cinco sentidos<sup>32</sup>. Es un viaje iniciado, sin final conocido, pero que igualmente se presiente desastroso.

Curiosamente, y es de destacar la relatividad de los signos icónicos, el grabado que corresponde a los pecados de la vista vuelve a ser utilizado, tal vez fraudulentamente, varios años después y con un propósito muy distinto. Es conocida la importancia que tuvieron los pliegos sueltos o literatura de cordel. Uno de sus autores fue Rodrigo de Reynosa que escribió a finales del siglo XV. A lo largo del siguiente se hicieron con este carácter diversas ediciones. En una que comienza con una versión trobada del *Pater Noster* para damas, está la copla «A la chinigala la gala chineta» que se ilustra con el citado grabado. En el texto se explica que es un conjunto de putas la que arma el navío:

«Todas estas damas  
arman una galera  
dejaron España  
e van a tierra ajena.  
Cargaron de vino  
para la Gomera  
vía, vía, putas,  
vía a la galera,  
no quedés defuera  
quel tiempo es muy bueno  
y viento de tierra»<sup>33</sup>.

La anécdota ha sustituido a la moralización, pero pese a su desenfado, persiste la idea de un viaje incierto en la galera aparejada por unos personajes que de nuevo son negativos.

Tal vez antes de tiempo he entrado en el terreno del camino metafórico, incluso en el que corresponde al período anterior al paisaje, que he de tratar más adelante. La Virgen de los Navegantes

<sup>29</sup> LLOMPART, G.: *La Nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón*, en «Rev. de Dialectología y Trad. Populares», 32 (1976), págs. 281-300.

<sup>30</sup> LLOMPART, G.: *La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII*, en «Spanische Forschungen», 25 (1970), págs. 309-335. Sobre la idea de la Virgen como nave y sus connotaciones, LLOMPART, G.: *De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave*, en «Traza y Baza», 2 (1973), págs. 107-132.

<sup>31</sup> Cito de acuerdo con la edición francesa moderna: BRANT, S.: *La nef des fous*, adaptation française par M. Horst, Estrasburgo, 1979, «Le bateau de Cogne», págs. 281 y sigs., corresponde al grabado 108. Otros grabados con naves, los núms. 48, 91. Sobre la atribución a Durero, PANOFKY, E.: *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982 (1943), págs. 56 y sigs.

<sup>32</sup> MATEO, I.: *La temática de la nave de los locos en una edición española del siglo XV*, en «Traza y Baza», núm. 3 (1973), págs. 45-52.

<sup>33</sup> RODRIGO DE REYNOSA: *Coplas*, Madrid, 1979, ed. M. I. Chamorro. Tal vez hace demasiado antiguos, a mi juicio, alguno de los originales. Sobre el texto, págs. 83-85. Un ejemplar de esta edición en Biblioteca Nacional, R. 3958, ver en *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Catálogo exposición, Madrid, 1981-1982, núm. 823, pág. 181.

de Alejo Fernández (Archivo de Indias, Sevilla), pintada entre 1531 y 1536, contiene un signo que está entre la realidad y la metáfora del viaje. Con el descubrimiento de América, Sevilla se convierte, como es sabido, en el gran puerto atlántico. Y son los de la Casa de Contratación quienes encargan la obra. No deja de ser tópica en tanto que María es la protectora de los navegantes, como Virgen del Manto, pero alude al viaje marítimo con el mar poblado de barcos de diversas formas y tamaños en la parte baja<sup>34</sup>. En las citadas pinturas de interés iconográfico, pero no mucha calidad, destinadas a contar detenidamente la expulsión de los moriscos del reino de Valencia<sup>35</sup>, se dibuja la partida de villas valencianas con el mismo recurso que en Las Cantigas de Alfonso X. De este modo comienza a sugerirse un viaje que termina en Berbería. En ambas circunstancias la concepción compositiva es idéntica.

#### CARTOGRAFÍA Y CAMINO

Un campo muy vasto donde el camino está presente, tanto elíptico, como visible es en las representaciones convencionales de lo que en sentido muy amplio podría calificarse de cartografía. Es imposible que ni aún someramente intente esbozar una situación general de los problemas. Evidentemente, a medida que nos acercamos a nuestros días los mapas reflejan más directamente la realidad, por tanto la red de caminos y carreteras, mientras ésta se hace más tupida. Pero este tipo de obras, eminentemente prácticas, destinadas a uso cotidiano, no se hacen con la menor intención estética ni simbólica. En el pasado, bien el carácter simbólico, como en el caso de los mapamundi de los Beatos o las «vistas» de la ciudad santa de Jerusalén, bien el intento de embellecer el producto con elementos innecesarios, como figuras o escenas, como sucede en algo tan práctico como el atlas de Abraham Cresques, permiten incluirlos aquí. Inclu-

so en fechas relativamente recientes no se excluye algo semejante a lo segundo, como, por ejemplo, puede comprobarse en el estudio que en estas mismas actas presenta J. J. Martín González.

La limitación de origen de los mapas de los Beatos implican casi necesariamente la ausencia de caminos reales dibujados, tanto por la macro-escala en que se conciben, como por la falta de interés de los miniaturistas. La intención es presentar una «imago mundi», desarrollo de la idea básica de San Isidoro, con un esquema de los tres continentes conocidos y una mención de escasa definición del continente ignoto, rodeados por el mar, que es el lugar en que los apóstoles deben predicar el cristianismo. Lo único que cabe es señalar ciertas rutas elípticas que colaboren a entender su sentido, pero lo son hasta un extremo que, salvo excepciones, es casi imposible entender la clave. En ocasiones, algunas imágenes tienen un carácter tal de signo que eluden totalmente cualquier rastro de realidad, mientras admiten una lectura simbólica de sorprendente claridad. Podría ser el caso de un esquema del mundo de un manuscrito de la Crónica del obispo Pelayo de Oviedo (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1513, fol. 1v.), donde en un cuadrado se representa al mundo, indicando los puntos medios de sus lados, los cardinales. En el centro del mundo está Jerusalén, construida como una fortaleza. De un modo u otro se pone de manifiesto que todas las vías invisibles conducen a la ciudad santa<sup>36</sup>.

#### EL CAMINO ANTES DEL PAISAJE

Si el navío es un signo que indica la ruta marítima, en las épocas en que la tercera dimensión no existe, los artistas, como es sabido, acuden a seña-

<sup>34</sup> ANGULO, D.: *Alejo Fernández*, Sevilla, 1946, págs. 24-25.

<sup>35</sup> En general, ver *El barco metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* (Simposio C.E.H.A., Málaga-Melilla, 1985), Málaga, 1987. En particular, CUESTA, M.ª J.: *La nave y sus significaciones a través de la emblemática*, págs. 309-320, y GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Significaciones de la nave en la emblemática del barroco español*, págs. 321-338.

<sup>36</sup> Sobre los Beatos, MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media, en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, en «Bol. Real Acad. Historia», 1954; CID, C.: *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del «Beato»*, en «Compostellanum», X, núm. 4 (1965), págs. 231-282; Vázquez de Parga, L.: *Un mapa desconocido en la serie de los «Beatos»*, en «Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana» (Madrid, 1976), I, Madrid, 1978, págs. 271-278. Respecto al contenido del manuscrito pelagiano en cuyo inicio está la esquemática versión, *Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, IV, 1958, págs. 401 y sigs.

les significativas para expresar lo que desde el punto de vista ilusionista sería más sencillo. En un arte sin paisaje, el modo más conveniente para indicar la vía, el viaje, es el de presentar a uno o más personajes andando. Pongamos por caso los relieves de Silos. Mientras la mayoría representan un momento más o menos solemne, como la Pentecostés o la Duda de Tomás, los Discípulos de Emaús charlan con Jesús mientras como peregrinos caminantes van de un lugar al otro. El artista cambia las actitudes respecto a los restantes. Los hace andar y a Cristo lo viste como el caminante por excelencia, como peregrino a Santiago. Cuando en el cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, en San Vicente de Ávila, los santos huyen, la escena presenta a los tres a lomos de animales haciendo camino. Los límites entre camino real y camino metafórico son en la Edad Media imprecisos. Así, en el Pórtico de la Gloria, los salvados probablemente por Jesús después de su descenso infernal, caminan en la zona alta, desde el arco de la izquierda al centro que representa el paraíso. Del mismo modo, acompañados por ángeles, los que vienen de la zona derecha, escapando del pecado, realizan un camino que es real y simbólico. Y el signo utilizado para indicar esta vía de ascenso de lo material a lo sagrado, es el caminar.

Si del románico pasamos al primer gótico, nada cambia. Únicamente una obra tan extraordinaria como Las Cantigas de Alfonso X se adelanta a su tiempo creando unos ambientes exteriores en donde la mención de la naturaleza va más allá del signo. Y es allí donde puede encontrarse la idea del camino a través de los que transitan por un paisaje que, frecuentemente animan diversas plantas y árboles vistos al menos en dos planos de profundidad. En la Cantiga CLXVI se cuenta que un hombre estaba tullido y sanó por gracia de la Virgen. Va en romería a la Virgen de Salas para agradecerlo personalmente. En la cuarta miniatura se ve a un personaje de camino, señalando delante y detrás de él con una masa rocosa con arbolado, el aspecto de un paisaje donde no hay otro camino que el que abre el romero. Salas vuelve a ser el fin de una nueva visita y quien la realiza anda a través de un paisaje igual (Cantiga CLXI). El recorrido lo puede hacer un grupo, como el que va a caballo en la Cantiga XCVII y el camino puede no ser otra cosa que tal, sin connotaciones complementarias, o por el contrario llenarse de signos. Así, en la Can-

tiga XLIX unos romeros van en peregrinación y se les hace noche en el trayecto (miniatura 2); temen a los ladrones (miniatura 3), esto es, la ruta se hace hostil. Finalmente, piden ayuda a la Virgen que se les aparece disipando las tinieblas y les conduce sin más incidentes.

Hay algo manifiesto en todos estos casos. El camino no podía existir y su protagonismo lo asume el caminante. Esto es, el viandante es el que protagoniza la historia. En Las Cantigas, la escena del viajero representa un paso entre dos lugares y sólo su presencia garantiza la idea de viaje. El paisaje colabora a saber que estamos fuera del ambiente normal donde se desarrolla la historia. Las referencias más o menos precisas, pueden convertir este camino en mero signo de paso o cargarlo de significado<sup>37</sup>.

#### CAMINOS SIMBÓLICOS, INICIÁTICOS Y MARAVILLOSOS

Quizá sea el campo de los caminos, los viajes y las ceremonias de paso, con intención de metáfora, de símbolo, de iniciación, el más amplio de la historia del arte. Lo es sin duda alguna en tiempos medievales, aunque este valor decrezca en el mundo moderno, sin desaparecer. Pero la complejidad y variedad de esos signos hace difícil llevar a cabo una síntesis medianamente válida.

Los caminos reales y los espirituales no dejan de tener continuamente puntos de relación. El Camino de Santiago es un camino espiritual que exige un viaje real. Cuando son las leyendas de los peregrinos que van a Compostela las que se traducen en imágenes, hay que preguntarse de qué modo se define en una forma artística esa vía por la que circulan los viajeros y que es algo tangible. Pero cuando es el propio apóstol el que indica a Carlomagno la necesidad de que libere la ruta hacia el apóstol, el resultado es otro. En el «*Codex Calixtinus*» o «*Liber Sancti Jacobi*», la desgraciada miniatura que

<sup>37</sup> Quizá sería interesante remarcar que en la mayoría de los casos estos viajes son de peregrinación a lugares santos, dedicados a la Virgen. Del mismo modo, el Camino de Santiago dispone de una iconografía que, al menos parcialmente, tratará aquí M. Melero.



sufrió el ataque de un restaurador virtuoso que se olvidó del mismísimo emperador, haciendo que Santiago hable a unas telas, presentaba al apóstol presentándose en sueños y aludiendo al viaje a través del camino de estrellas, la Vía Láctea, el camino francés visto en el cielo y marcado aquí con dos ondulaciones que caminan paralelas tachonadas de estrellas (fol. 162). Camino espiritual, por tanto, resuelto con un signo que era tal pero que correspondía con una realidad en las estrellas, visible para todos los peregrinos y guía constante en la noche<sup>38</sup>.

En lo cristiano, el primer viaje espiritual es la visita al más allá. El más notable viajero con derecho propio fue Jesucristo en su descenso al limbo de los justos, después de su muerte en la cruz. También uno de los viajes espirituales que han merecido traducirse en imágenes con mayor frecuencia. Sin embargo, se concibió iconográficamente, menos como camino, que como culminación, destacando el quebrantamiento de las puertas infernales, la prisión del diablo y la salvación de los justos del Antiguo Testamento. Y esto tanto en la *Anástasis* de Oriente como en el *Descensus* de Occidente<sup>39</sup>.

Mucho más interesante literariamente es el viaje en espíritu que los humanos han tenido ocasión de hacer y les ha puesto en contacto con un mundo al que naturalmente aún no habían llegado. Frases en principio poco significativas del Corán islámico y de los escritos de San Pablo cristianos fueron los puntos de partida para una literatura de extraordinaria variedad. Los hādices musulmanes y, luego el «Miray» por excelencia, la traducida «Escala de Mahoma», desarrollaron el núcleo inicial y alcanzaron una gran popularidad, al tiempo que se traducían a lenguas romances. Posteriormente, también los cristianos, inspirándose en la idea musulmana o al margen de ella, crearon una literatura cuyo interés sólo recientemente empezamos a vislumbrar.

<sup>38</sup> Sobre la representación del ciclo y su extraña distribución en el códice santiagoés, YARZA LUACES, J.: *La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas*, en «Compostellanum» XXX, 3-4 (1985), págs. 382 y sigs.

<sup>39</sup> En algunos casos, se desarrolla una secuencia que permite más fácilmente hablar de un camino. Así, en el Beato de Gerona, donde Cristo se representa dos veces. Una alude a su llegada y la rotura de las puertas. El otro, a la salvación de los justos. Sin embargo, la idea de quebrantamiento de la puerta nos pondrían en relación con el tema de la puerta como paso iniciático, del que hablo más adelante.

Son relatos anecdóticos destinados a asombrar a las gentes en tanto que cuentan lo que sucede en lugares a los que nadie ha ido, pero todos tienen que ir<sup>40</sup>. Pero, ¿en qué medida tuvieron una traducción en imágenes? Desde luego, en lo musulmán tardarán en aparecer libros ilustrados que cuenten con detalle los caminos por los que transita el profeta, pero al menos desde el siglo XV comienzan a ser numerosos<sup>41</sup>. En todo caso, interesan poco en estos momentos. Los viajes cristianos, en tanto que tales, tampoco se tradujeron fácilmente en imágenes. Es la «Divina Comedia» de Dante la que se ilustra en el siglo XIV con una frecuencia envidiable, pero en Italia. Y así puede suceder con otros viajes, como el de San Brandán<sup>42</sup>. Pero en lo hispano esto no sucede, al menos de modo inmediato. Se ha discutido mucho, con argumentos más o menos válidos, sobre la influencia que estos relatos tuvo sobre las representaciones de infierno o paraíso<sup>43</sup>. En todo caso, valórese como se valore, lo importante es que aún existiendo afecta al modo

<sup>40</sup> No es cuestión aquí de volver sobre la polémica suscitada antiguamente por Asín Palacios respecto del conocimiento de textos musulmanes a la hora de concebir los recorridos de su «Divina Comedia». Las conclusiones y estado de la cuestión del problema está en los escritos de E. Cerulli. La publicación de Muñoz Sendino de la «Escala de Mahoma» ha puesto a disposición del estudioso hispano un texto básico. Churrua e Iñiguez, con escasa fortuna trataron el tema. Yo mismo lo he hecho en diversas ocasiones y, recientemente M. Melero. Envío a esas publicaciones. Lo que me interesa señalar es que en el mundo cristiano las narraciones sobre una visión del más allá son bastante más frecuentes de lo que cabía pensar, aunque no lleguen a los detalles de lo musulmán y, como prueba, está el reciente libro de M. C. DÍAZ Y DÍAZ: *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1985. Para una introducción general del tema, con antología de textos: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, ed. M. P. Ciccarese, Florencia, 1987.

<sup>41</sup> Una manifestación temprana la constituye un manuscrito persa del s. XV muy ilustrado y recientemente publicado. A partir de ahora serán más numerosos (*Mirâf Nâmeh, Le voyage miraculeux du prophète*, ed. M.-R. Ségué, París, 1977). Se trata del ejemplar de París, Bib. Nat., ms. sup. turc. 190).

<sup>42</sup> Un imponente repertorio de manuscritos ilustrados con la Divina Comedia hasta comienzos del renacimiento, P. BRIEGER, M. MEISS, Ch. SINGLETON: *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, 1969, 2 vols.

<sup>43</sup> Además de lo dicho está en prensa un estudio de M. T. Pérez Higuera analizando la posibilidad de una influencia en los temas escatológicos de la portada de los pies de la colegiata de Toro (Zamora).



de ver el infierno y no la idea del camino o viaje, que es lo que en realidad interesa aquí.

En estos viajes al más allá suelen distinguirse dos tipos de acceso: uno de ascenso y otro de descenso, según una concepción según la cual el paraíso está arriba y el infierno abajo. La idea de ascenso en visión o del alma puede traducirse en imágenes muy claras. El alma sube, después de la muerte, llevada por dos ángeles psicopompos, representada como un cuerpecillo desnudo asexual, según una tradición viva en oriente, aceptada en occidente y perviviendo en tiempos modernos, como puede juzgarse recordando el alma del señor de Orgaz entre ángeles en la famosa pintura del «Entierro» de El Greco. Quizá como vía espiritual es más atractiva la visión en espíritu de Juan en el Apocalipsis, tal como se encuentra en los Beatos y, especialmente, en el Beato de Gerona (fol. 107): Juan está echado y de su boca sale una línea ondulada que asciende. Estamos ante la visión del trono, los 24 ancianos y los relámpagos que salen del trono. La línea acaba a la altura del Señor en un ave que es su espíritu.

En el cristianismo la idea de caída como consecuencia del pecado original y la contraposición entre material y terrestre con inmaterial o espiritual son conceptos básicos. Desde que el falso Dionisio Areopagita escribió en Oriente hacia el año 500 una serie de tratados de claro matiz neoplatónico en los que trataba de señalar el camino que había de conducir del hombre a Dios, teniendo en cuenta aquellos principios, la palabra ascenso, vía anagógica ascensional, tomó un sentido muy claro. El hombre está inmerso en la materia, pero aún en ella existe un reflejo de luz, siquiera sea muy débil. El proceso de ascenso debe tratar de ser progresivo en la contemplación de cosas donde la materialidad dé paso a la luz. El final de esta ascensión es Dios<sup>44</sup>.

Pero estas ideas demasiado abstractas fueron recogidas y seguramente trivializadas, simplificadas o traducidas a un lenguaje más llano e inteligible. Los autores trataron de buscar metáforas. La ascensión escalonada elimina el viaje ascensional como vuelo directo y favorece la idea tan material de la escala o escalera como signo claro y perfecto de su-

bida. En la primera mitad del siglo VII, Juan Clímaco escribe en Santa Catalina de Monte Sinaí, una «Escala Santa». Había sido ermitaño numerosos años, pero es siendo higúmeno o abad cuando escribe una obra de ascesis para sus monjes. Elige la escala o escalera como metáfora ascensional. Le da treinta escalones con lo que la hace coincidir con la edad de Cristo en el momento del bautismo, porque es la que corresponde a su plenitud. El que consigue llegar al último peldaño encuentra a Dios. La imagen más próxima, señalada en la Biblia, es la escala de Jacob, vista en sueños y por donde subían y bajaban los ángeles<sup>45</sup>. En Bizancio, su éxito fue grande y se copió en muchos manuscritos que fueron ilustrados<sup>46</sup>. Pero además, se intentó traducir en una imagen única sintética. En un icono de Monte Sinaí de la segunda mitad del siglo XII se ve la escala inclinada y por ella suben numerosos monjes. Los pequeños diablos negros les asetean, agarran haciéndoles caer, etc. Algunos han llegado o están a punto de hacerlo. Arriba, surge el busto de Dios.

La obra llegó a Occidente. En el siglo XIV se tradujo a lenguas occidentales, se copió. Juan Gil de Zamora escribió una «Scala Coeli», Gentil de Foligno, agustino, una «Scala Paradisi» muy directamente inspirada en la de Juan Clímaco. Pero la idea de escala o escalera se había convertido en un tópico literario. Boecio y Ramón Lull la habían utilizado. Algunos Hermanos de la Vida Común vinculados a la «devotio moderna», también. El valenciano Antoni Canals llama a una de sus obras más importantes «Scala de contemplació»<sup>47</sup>. El franciscano Francesc Eiximenis había escrito un «Devocionari de la reina María» y cuando se edita posteriormente se le califica de «Scala Dei»<sup>48</sup>. No siempre se usa del mismo modo el término, pero en definitiva, se trata de marcar una vía espiritual cuyo tránsito debe hacerse a través de diversos grados de

<sup>44</sup> Denys L'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, ed. Roques, Heil y de Gandillac, París, 1970.

<sup>45</sup> Jean CLIMAQUE: *L'échelle sainte*, ed. P. Deseille, París, 1978, sobre todo el prólogo, págs. 17 y sigs.

<sup>46</sup> WEITZMANN, K.: *The icon*, Londres, 1978, lám. 25; MARTIN, J. R.: *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954.

<sup>47</sup> CANALS, Antoni: *Scala de Contemplació*, ed. J. Roig, Barcelona, 1975.

<sup>48</sup> EIXIMENIS, Francesc: *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria*, ed. modernizada, Montserrat, 1985.

perfeccionamiento, meditación, etc., que son los peldaños de la escala. Juan Ruysbroek o Ruusbroec, el Admirable, había titulado una obra «Los Siete peldaños de la Escala del Amor Espiritual»<sup>49</sup>.

¿Qué reflejo tiene esta literatura en el arte hispano? Yo diría en una primera valoración que bastante escaso. No conozco nada que sea comparable a la escala de Jacob, que Juan Clímaco utiliza como modelo de la otra, tal como la pintó Ribera en el magnífico «Sueño de Jacob» del museo del Prado. Y es posible que sea éste un tema más representado, incluso en ciclos que llegan al siglo XVIII (La Orotava) y que lo utilizan como símbolo. La escala espiritual de perfección está presente en algunos grabados con los que se inician ediciones de las obras antes citadas. Desde algún ejemplar de obras de Ramón Lull hasta la «*Scala Dei*» corregida del original de Eiximenis, la visión suele ser simple y con pocos elementos iconográficos notables. En la obra de Eiximenis, extremadamente torpe, el autor está arrodillado ante una maltrucha escalera en cuya zona superior se ve una «Maiestas» entre serafines. En una «*Scala celi*» de Johannes Junior, editada en Sevilla (1496) San Jerónimo asciende por los treinta escalones que conducen a Dios. Es más interesante que las otras, porque es obra de fábrica con vanos terminados en arcos túmidos.

La escalera construida también puede ordenarse iconográficamente de acuerdo con un camino ascensional. Incluso a veces puede verse desde otra perspectiva significativa. Iconográficamente es interesante la idea del arquitecto Domingo de Andrade en Santiago de Compostela, cuando construye en Santo Domingo de Bonaval una triple escalera de subida, desde el claustro a la zona de dormitorios, con tres salidas al mismo nivel, pero terminadas a diferente altura, ya que cada una sirve para un grupo de frailes distintos.

En la colegiata de Morella y en la catedral de Tortosa se esculpieron dos escaleras con figuración. En Tortosa sube al púlpito, pero en Morella es mayor, está totalmente esculpida y conduce a un coro donde previamente se había dispuesto una amplia

figuración relativa al juicio final. ¿Se consideró aquí un camino ascensional más allá de su función de uso? Probablemente, sí<sup>50</sup>.

El apócrifo evangelio de Seudo-Mateo dice que, al ser entregada al templo, la Virgen niña subió rápidamente los 15 escalones que la separaban de él. Orcagna en el tabernáculo de Or San Michele, en Florencia, y Tadeo Gaddi en la capilla Baroncelli, de la Santa Croce, en la misma ciudad, representaron así una enorme escalera que marca simbólicamente la separación entre ambos espacios<sup>51</sup>. Sor Isabel de Villena en su «*Vita Christi*», de título tan engañoso por la parte amplísima que dedica a la Virgen, ocupa tres capítulos enteros (VI, VII y VIII) para explicar la razón del número quince y poner en boca de María versículos de salmos a medida que subía escalones<sup>52</sup>. De este modo, algo tan simple como es la normal escalera de entrada a un lugar, se convierte en un camino místico con un significado que, si en Italia, estaba en relación con la importancia del sacerdote, en la vida de Sor Isabel de Villena alcanza un valor significativo premonitorio en tanto que avanza detalles de la vida posterior del hijo de María.

En todo lo visto hasta ahora, la escalera se ha utilizado como símbolo de ascensión o camino religioso, dentro del cristianismo. De hecho es un signo más universal para indicar un paso de lo profano a lo religioso, de la tierra al cielo, etc. Y esto sirve entre los chamanes tibetanos y en formas religiosas más evolucionadas<sup>53</sup>. Del mismo modo se utilizan literaria y artísticamente en programas humanísticos o textos cargados de alegorías amo-

<sup>50</sup> El uso de escaleras en obras artísticas se dan con la idea de peldaños cuyo paso es un grado más de perfeccionamiento. Piénsese en un «*Speculum virginum*» de Santa María Laach de h. 1150 (*Ornamenta Ecclesiae*, Catálogo, Colonia, 1985, I, lám. pág. 77). O en el posterior manuscrito inglés, *Horas de María de Bohun*, h. 1380-1394, Copenhagen, Kongelige Bib. Ms. Thott, 574-4.º, fol. 32v., donde en un juicio final los salvados atraviesan la puerta del paraíso, abajo, pero tienen que ascender por una escalera hasta el cielo mismo.

<sup>51</sup> MEISS, M.: *Painting in Florence and Siene after the Black Death*, Princeton, 1978, reimp., págs. 27-28.

<sup>52</sup> Isabel de Villena, Sor, *Vita Christi*, ed. facsímil, Valencia, 1980, págs. X y sigs.

<sup>53</sup> ELIADE, Miercea: *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, 1954, págs. 106 y sigs.: «Ritos de ascensión» y «Simbolismo de la ascensión».

<sup>49</sup> RUUSBROEC, Juan: *Obras*, ed. trad. T. H. Martin, Madrid, 1984, págs. 591-646.

rosas. Indicaré dos ejemplos notables. El primero, enigmático, pero en un templo del saber moderno: la universidad de Salamanca. Allí la gran escalera que permite el acceso a la zona alta del patio tiene tres tramos que, en su interior y exterior se cubren con un animado ciclo de relieves. Calificados durante mucho tiempo como decorativos, recientemente se ha pretendido buscarles un significado, con resultados desiguales, pero finalmente sugestivos. Es, a decir de su último intérprete, un camino de ascensión que invita a una superación moral<sup>54</sup>.

Sin que el sentido sea tan inmediato, pero formando parte de estas escaleras que dan lugar al paso entre espacios esencialmente diferentes, está la que permite el autor entrar en la «Cárcel de amor» en la obra de este título que escribió, a fines del siglo XV, Diego de San Pedro. El edificio es de una altura desmesurada, apoyado en cuatro soportes imposibles que lo aíslan del suelo. Se puede acceder a él por una escalera oscura en cuya zona más alta está un guardián<sup>55</sup>. En la edición de Barcelona, que utiliza tal vez los grabados de una anterior edición castellana, el grabador no ha sido fiel al texto, porque ninguna mención hay a la oscuridad. En todo caso ha sido capaz de crear un extraño edificio y su único paso es la dicha escalera<sup>56</sup>.

El laberinto es un camino iniciático, pero también un signo de constructor. La Edad Media se interesó por Dédalo, a quien consideró paradigma del arquitecto ingenioso. Sabemos que varias catedrales francesas tuvieron laberintos donde se colocaron los nombres de los constructores. Ninguno más espectacular que el desaparecido de la catedral de Reims<sup>57</sup>. Pero el laberinto pudo tener otros significados. El nombre lo utiliza el poeta Juan de Mena para titular su famoso poema alegórico: «La-

berinto de Fortuna». En los «*grafitti*» medievales se ha recurrido a él, sin que siempre sepamos cual fue su intención y sus significados, ni aún a quien se debe el colocar algunos superpuestos a pinturas anteriores, como el de Santa María de Taüll que se estudia en estas páginas. Pero, es evidente, que la vinculación a Creta, Dédalo, Teseo, Ariadna y el minotauro, se mantuvo viva a lo largo de los siglos<sup>58</sup>. En Sevilla, en los jardines del Alcázar se hizo uno por indicación de Carlos V. En tiempos neoclásicos, en Horta (Barcelona) se pensó en otro, que fue más adelante manipulado. Se ha buscado una clave a este último<sup>59</sup>. Sea cual haya sido ésta, lo cierto es que en el momento actual el grave camino iniciático ha dado paso a otro uso, el meramente lúdico. Para mal de su conservación, convertido en parque, niños y mayores juegan a perderse en él.

En todos los caminos iniciáticos, en todas las religiones, existe la conciencia de un tránsito, un paso, a través del cual, cambia el nivel cualitativamente. Esto ha sido especialmente estudiado en las religiones místicas, pero también se conoce muy bien en las formas poco desarrolladas de la experiencia religiosa. Etnólogos, antropólogos e historiadores de la religión, lo han analizado<sup>60</sup>. Una de las imágenes más vividas de lo que implica está en la famosa novela de L. Carrol, al «atravesar el espejo». A partir de ahí el mundo funciona al revés. El nacimiento, la muerte, son dos tránsitos básicos en la existencia humana. La puerta es un signo simbólico excelente. En las artes plásticas se han encontrado formas que dejen constancia de este paso.

No voy a hablar aquí de todas las escenas de nacimiento y muerte, ni aún de algunas significativas. Me interesa únicamente resaltar el momento que precede al paso, su anuncio y su especial ritual. Y nada más apropiado que la preparación para la muerte o su anuncio inminente. En el arte cristiano se ha recurrido a dos sistemas de representación principales. Por un lado, la presencia de sa-

<sup>54</sup> PRIMERO, SEBASTIÁN, S., CORTÉS, L.: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973. Corregida y enriquecida la explicación CORTÉS, L.: «Ad summum caeli». *El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1984.

<sup>55</sup> SAN PEDRO, Diego de: *Obras completas. II Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, 1971, pág. 85.

<sup>56</sup> FRAXANET, M. R.: *Estudio sobre los grabados de la novela «La Cárcel de Amor» de Diego de San Pedro*, en «Estudios de Iconografía Medieval», págs. 429-482.

<sup>57</sup> En general, SANTARCANGELI, P.: *Le livre des labyrinthes*, París, 1974.

<sup>58</sup> Las citas donde se le nombra, las miniaturas en cuyo interior se ve a Teseo luchando con un monstruo, etc., son varias.

<sup>59</sup> REVILLA, F.: *La clave amorosa en el laberinto de Barcelona*, en Bol. Sem. Arte Arq. Univ. Valladolid, XLII (1976), págs. 351-364.

<sup>60</sup> Ver el antiguo (1909) Van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, 1986, recientemente traducido al castellano.

cerdotes o religiosos que, solemnemente se acercan a ofrecer la extremaunción, se da en manuscritos ilustrados o, incluso, en iconografía de tumbas y no vale la pena que señale ésta o aquélla. El sentido agónico del momento anterior, entendido en tanto que la clásica lucha, la contienda de que habla Alejo Venegas<sup>61</sup>, encontró su manifestación más emotiva, dura y, desde nuestra perspectiva algo pintoresca, en el tan difundido «Ars moriendi». El temor de que en ese momento aterrador el diablo se aproveche de la angustia y la debilidad humanas ha preocupado al cristiano y religioso de todos los tiempos. Alejo Venegas, entre otros mil, lo manifiesta en un largo capítulo de su «Tránsito de la muerte». En el siglo XIV y en los siguientes, primero es un grupo de miniaturas, luego de más populares grabados, donde se encuentran expresadas estas angustias. El hombre en el lecho de muerte es visitado por todos los diablos, se siente poseído por todos los pecados, desde la ira a la desesperación, mientras acude en su ayuda Jesús, María, los ángeles y los santos. Es una ambientación dramática con tintes expresionistas la que presentan estas imágenes<sup>62</sup>. Las prensas editoras hispanas sólo relativamente se ocuparon de esto y, cuando lo hicieron, simplificaron las complejas versiones europeas. En todo caso, existió el tema propio<sup>63</sup> y pudieron circular estampas que venían de fuera.

Tres siglos y medio más tarde, el temor seguía existiendo, pero la forma de enfrentarse a él, sin dejar de recurrir a ayudas iguales a las antiguas, reflejaba un mundo diferente. Es menos el sacerdote que el médico el que acompaña al enfermo, en numerosas pinturas donde de nuevo puede alcanzarse el dramatismo inherente a la situación, pero donde un exceso ternurista, una búsqueda de la lágrima, conduce a obras que rozan lo pintoresco. No

importa señalar, como en el caso anterior, un ejemplo u otro. Existen muchos. Lo que interesa es llamar la atención sobre el cambio, que afecta a la iconografía de este rito de paso, desde una sociedad religiosa esencialmente a otra laica donde el desarrollo de las técnicas y las ciencias ha prestigiado a un personaje que existía desde siempre, pero que ahora, en cierta medida, se sacraliza, como oficiante de la ciencia.

La literatura ha recurrido a diversas metáforas para aludir al paso de lo real a lo imaginario, de lo cotidiano a lo maravilloso, de la vida a la ficción. El espejo de Carroll es una de estas metáforas. Lo es igualmente el bosque. En la antes citada «Cárcel de Amor», Diego de San Pedro cuenta la historia en primera persona. Vuelve a su casa y debe pasar por Sierra Morena cuando el sol intentaba salir. Sucede entonces lo imprevisto: «*pasando... por unos valles oscuros y hondos que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro, por entre unos robledales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje*»<sup>64</sup>. El autor parece transitar por un pasaje real y solitario, el de la Sierra Morena andaluza. Atraviesa un valle oscuro y ve venir hacia él procedentes de unos robledales, un extraño salvaje que lleva detenido a un hombre. A partir de este momento Sierra Morena desaparece y el autor va a moverse en una tierra imaginaria, donde transcurre la novela. El paso lo ha significado el momento en que del bosque de robles sale el salvaje. Los grabadores lo han entendido muy bien. Al fondo hay unos peñascales, el autor, sorprendido, está a la izquierda. El paso lo significa el bosque oscuro, los robles. El bosque es el lugar donde ocurre algo maravilloso<sup>65</sup>.

También la puerta es apropiada para marcar un tránsito. En lo religioso es muy frecuente. «*Soy la puerta dichosa, pasad por mi, oh fieles. Soy la fuente de la vida, tened sed de mi más que de vino, quienesquiera que entreis en este bienaventurado templo de la Virgen*». Esta inscripción reza en el crismón del tímpano de entrada de los pies de la iglesia del

<sup>61</sup> VENEGAS, Maestro Alejo: *Agonía del tránsito de la muerte*, Santiago de Chile, 1948, pág. 54.

<sup>62</sup> Un primer análisis global, ya antiguo, en TENENTI, A.: *La vie et la mort a travers l'art du XV<sup>e</sup> siècle*, París, 1952. Una visión puntual y detallada, ZERNER, H.: *L'art au morier*, en «Revue de l'Art», 11 (1971), págs. 7-30.

<sup>63</sup> La versión conocida hispana es de escasa calidad. Tal vez exista alguna otra que la hasta hoy publicada. Ver, CANTARELLAS, C.: *La versión española del «Ars Moriendi»*, en «Traza y Baza», 2 (1973), págs. 97-105.

<sup>64</sup> San Pedro: *Op. cit.*, pág. 81.

<sup>65</sup> FRAXANET: *Op. cit.*



monasterio de Santa Cruz de la Serós<sup>66</sup>. Jesús es también puerta y a la Virgen, en las letanías se le llama «puerta del cielo». En muchas portadas góticas el parteluz o mainel está ocupado por uno u otra, no sólo por corresponder a un programa iconográfico concreto, sino por su identificación con la puerta. Atravesando el umbral, el hombre pasa del espacio profano al espacio sagrado, de la tierra a la Jerusalén celeste. En algunas portadas románicas y góticas, el derrame remarcado por el cuerpo saliente en que se inscribe la entrada, facilita la presencia de arquivoltas o jambas cubiertas con escultura. A veces detrás hay una temática que destaca el carácter de tránsito. En Covet (Lérida) la arquivolta externa se dedica a glosar la caída de Adán y Eva y sus consecuencias. A medida que avanzamos en las arquivoltas hacia el interior, se manifiestan signos positivos anunciadores de un final halagüeño, que se cumple con la encarnación patente en la Virgen y el Niño anunciados por un profeta. Finalmente, el tímpano se dedica a la «Maiestas». Existe, por tanto un camino iniciático, que conduce del exterior al interior del templo a través de las imágenes<sup>67</sup>.

#### CAMINANTE, GUÍA, CONDUCTOR

Si hay caminos es porque hay caminantes. Al hablar del camino antes del paisaje he puesto de manifiesto una evidencia: la única posibilidad gráfica de aludir a una ruta es presentar a personas que la recorren. El caminante en estas ocasiones no forma parte del camino, sino que el mismo, en cierta medida es el camino. Pero en los tiempos en que la capacidad y el deseo de utilizar un lenguaje plástico ilusionista el viandante sigue teniendo un protagonismo, forma parte de la iconografía del camino, tanto si es real, como si es imaginario.

<sup>66</sup> OCÓN, D.: *Timpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra*, Madrid, 1987 (tesis dact.), I, pág. 360. También, con mención de San Juan de la Peña, DURÁN GUDIOL, A.: *Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca*, en «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», VIII, pág. 40, la misma idea de entrada paradisíaca.

<sup>67</sup> YARZA LUACES, J.: *Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)*, ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, págs. 182-230.

Algunos son viajeros por antonomasia: Los hombres del siglo XIX que, curiosos de tierras desconocidas o mal conocidas, se embarcan en un viaje descrito e ilustrado. Pero generalmente no surgen en los paisajes urbanos o rurales que describen e ilustran luego ellos mismos u otros. Sin embargo, el «caminante romántico es una figura que se repite mucho»<sup>68</sup>. Un aguafuerte de comienzos del siglo XIX presenta a su autor, J. A. Klein, como viajero y dibujante al borde de uno de los caminos por los que ha pasado<sup>69</sup>. Von Carolsfeld o Friedrich son creadores de paisajes con caminos o sin ellos cuya belleza sublime es contemplada por un supuesto caminante, identificado con el autor o no, de lado o de espaldas. Pocas obras tan fantásticas en este sentido como «Dos hombres contemplando la luna» de Friedrich (1819), situados en un sendero y en un ambiente misterioso, aunque no peligroso.

En la España del siglo XIX, los viajeros se sentían en un mundo exótico, lleno de posibles aventuras y peligros. Tópica, pero no tan lejos de la realidad, es la visión que Isidore Justin Taylor dio de Sierra Morena. El territorio que en la metáfora de Diego de San Pedro servía como paso de lo real a lo fantástico, en manos de Taylor se convierte en zona inhóspita y rocosa, con carretera difícil que cruzan unos viajeros en diligencia. Pero el viaje no concluirá satisfactoriamente, por la presencia de unos bandidos apostados con armas aprovechando una revuelta<sup>70</sup>.

Hay ciertos personajes de ficción que acaban adoptando el aire de caminantes perpetuos. Don Quijote, el caballero andante, es su paradigma. En el siglo XIX se multiplicaron las ilustraciones que describían sus aventuras. Doré es, seguramente, el más conocido entre todos los que se dedicaron a él. La escena que he escogido entre otras muchas no es suya. Es de Celestín Nanteuil, persona próxima al círculo de Victor Hugo. En el capítulo VIII de la segunda parte, se ve a caballero y escudero alejándose de espaldas por un camino, en un paisaje que tiene poco que ver con La Mancha<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> HONOUR: *Op. cit.*, pág. 115.

<sup>69</sup> HONOUR: Pág. 107, fig. 59. Igualmente, fig. 58.

<sup>70</sup> *Imagen romántica de España*, Catálogo, Madrid, 1981, núm. 297, fig. en pág. 56.

<sup>71</sup> *Imagen romántica de España*, núm. 254, pág. 52.



Con Don Quijote hemos pasado de la realidad al mundo de la ficción. El salto siguiente nos lleva al camino espiritual y al conductor. La «Divina Comedia» es el libro del caminante y sus guías. Dante en el medio del camino de su vida se encuentra en un lugar oscuro. La visita del infierno, del purgatorio y del cielo, se hará con la ayuda de Virgilio y Beatriz. De este modo se originan luego multitud de viajes espirituales. El cristiano transita igualmente el camino de su vida y la ayuda de un guía es, para la Iglesia, fundamental. Cada hombre, pensaban algunos como Guillaume de Digulville, tiene a su lado un ángel y un demonio. A la hora de la muerte, su alma la disputan con encarnizamiento. Por supuesto, el ángel guardián ejerce una influencia benéfica. En el siglo XVII hispano alcanzó un protagonismo que no había tenido hasta entonces. Se le representa innumerables veces. Pero su carácter de guía en el itinerario del hombre por la vida pocas veces se vio manifiesto

de forma tan clara como en «El ángel de la guarda» de Murillo, pintado para los Capuchinos de Sevilla y conservado hoy en la catedral.

#### FINAL DEL CAMINO

No ha sido fácil esbozar la historia de las representaciones del camino, la iconografía de lo real y lo imaginario. Aún como esbozo muchos de sus perfiles pueden haber parecido demasiado desdibujados. También, en otras ocasiones, el deseo de concretar demasiado debe producir el efecto de algo acabado, cuando no convenía al carácter del boceto. En todo caso ha sido el intento de presentar algunas vías de penetración en un terreno complejo y, sobre todo resbaladizo, difícil de asir. Los estudios que vienen a continuación colaborarán a enriquecer el panorama ofrecido en estas páginas introductoras.

