

El pas de la llacuna Estígia



Victoria Bosch Moreno
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localització

Aquesta pintura rep el nom de *El pas de la llacuna Estígia* i així és com la trobem catalogada al Museu del Prado, però també s'ha de mencionar que en varies publicacions es fa referència a la mateixa emprant el nom de *Caront travessant la llacuna Estígia*. Aquesta última denominació es podria deure a la temàtica que representa l'obra i que s'analitza més endavant.

El seu autor és el propi Joachim Patinir, donat que l'obra es trobaria dins el conjunt de les 12 pintures que es consideren producte de la seua mà i que van eixir, per tant, del seu taller (Vergara, 2007 : 273).

La cronologia és un dels aspectes que han estat recentment discutits donat les novetats que les últimes investigacions han permès esbrinar. Aquestes investigacions, que es van realitzar al Museu del Prado, van utilitzar la tècnica de la dendrocronologia per comprovar l'antiguitat de les taules de fusta sobre les quals va pintar l'artista. Segons l'anàlisi la data més antiga possible es situaria en l'any 1498, per la qual cosa el conservador Javier Vergara va deduir que allò més probable era que la pintura es realitzara després de 1500 (tenint en compte la preparació de la fusta). Donades l'ambició en la representació del paisatge i la coherència en l'estil l'opinió de l'investigador del Prado es decanta per situar l'obra en una fase tardana de la trajectòria de Patinir, és a dir, entre 1520 i 1524 (Vergara, 2007: 276). Una data que també compartia l'historiador Robert Koch a la seua monografia (Koch, 1968 : 124).

Pel que fa al recorregut de l'obra el panorama es presenta encara més incert, donat la manca de documents que ens aporten informació sobre les condicions l'encàrrec o el seu destinatari. Allò segur és que la pintura es va realitzar a Amberes i, en un curt període de temps, es va traslladar a Espanya passant a formar part de la col·lecció de Felip II com així ho demostren els inventaris de l'Alcázar de Madrid dins els quals es trobava catalogada amb el nombre 2814 (1636-1666, vol. II). Un cop es va acabar el monestir de l'Escorial també ací la trobem inventariada com a part de la

col.lecció, el 1584. Ja en 1799 apareix inventariada al Buen Retiro on s'atribueix al Bosco. Finalment, va passar a formar part de la col.lecció de pintura flamenca del Prado on la trobem en l'actualitat¹.

És, per tant, un obra realitzada a Amberes entre el 1520 i el 1524 pel mateix Patinir i que va passar ràpidament a formar part del patrimoni espanyol.

Anàlisi formal

La tècnica pictòrica amb que Patinir realitza les seues obres és sempre l'oli sobre taula. Concretament la fusta procedeix dels boscos del nord, donada la localització del seu taller a Amberes i l'abastiment per a partir de les matèries primeres més properes. Un tret comú a la producció d'obres independentment del seu moment històric. A més, és lògic també que Patinir realitzara les seues obres emprant el suport fusta donat l'abundància d'aquest material als Països Baixos.

Les dimensions totals d'aquesta obra són 64x103 cm i estaria, per tant, dins les seues pintures de gran format. D'altra banda el seu estat de conservació és bo donat l'última restauració a la qual es va sotmetre el 2007. Aquesta va incidir sobre l'ompliment de determinats buits de pintura, però no va modificar significativament el seu estat original.

Quant a la composició de l'obra, Patinir resol la distribució d'elements mitjançant el riu que vertebrava dels dues principals meitats en que es divideix l'escena. A un costat del riu (a l'esquerra) es desenvolupa una escena plàcida i sense contratemps mentre que a la part dreta del mateix trobem un panorama visualment molt distint amb un ambient completament regirat i en contraposició al primer. Aquesta diferència formal entre les dues meitats del quadre cobra encara més sentit quan analitzem, ja dins el següent apartat, el significat de l'escena. Finalment, en mig del riu es situa un personatge remant dins una embarcació acompanyat d'altre personatge als seus peus.

Pel que fa a la seua valoració estilística, cap ressaltar la mostra del domini del paisatge que havia assolit, la versemblança que va arribar a adquirir a l'hora de representar els múltiples detalls, que en aquesta obra es fan més que evidents. És així com aspectes relatius a la composició i policromia veuen de tradicions anteriors i contemporànies a Patinir, concretament de l'escola dels primitius flamencs i d'artistes com Gérard David però ací el paisatgista comença a reelaborar l'organització establerta prèviament per anar més enllà i proposar una nova manera de formular la perspectiva com es pot apreciar, per exemple, en el punt de vista que adopta la representació d'aquesta obra. Veiem, doncs, la seua manera de concebre el paisatge en l'amplitud i lluminositat amb que ens presenta l'obra. Pren un punt de vista elevat per elaborar la perspectiva i fa una mostra detallada d'elements com la caiguda de l'aigua de les fonts, la frondositat de la vegetació o inclús el plomatge de les distintes aus que apareixen. Es tracta, per tant d'una composició detallada al màxim que ens ofereix major versemblança. Altre factor relacionat també amb l'elaboració de la perspectiva és la representació de la curvatura de la terra en l'horitzó, on la llum que sembla brillar darrere del mar i les muntanyes insinuen l'existència d'espai més enllà del que es pot apreciar dins la representació. Un element nou i que el diferencia clarament de les representacions típiques de l'escola dels primitius flamencs on no s'hi feia aquesta distinció o insinuació de l'horitzó sinó que, més aviat, s'acostumava a tancar els fons de les representacions amb les muntanyes o l'arquitectura.

¹ <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/paso-de-la-laguna-estigia-el-patinir/> 28/10/12..

Un altre aspecte molt característic de l'estil d'aquest artista el veiem reflectit en la policromia. Aquesta es centra principalment en l'utilització de tres colors: verd i blau. Dos colors que ja havien sigut emprats per la realització de paisatges d'una manera sistemàtica abans i contemporàniament a Patinir, però no de la manera com ell ho fa: fent gradacions tonals i, a partir d'aquestes, arribant inclús a crear una certa atmosfera. Així podem comprovar com li dóna una gran importància als espais dominats per l'aigua i el cel —especialment al blau—, espais on les gradacions són majors i on l'artista pot fer palès el seu domini de les variacions tonals. Un altre aspecte formal on veim el propi estil de Patinir, és la intenció de crear una certa atmosfera mitjançant subtils gradacions de llum i color i els seus reflexos.

Seguint amb la innovació respecte la utilització del color, en *El pas de la llacuna Estigia* destaca especialment el domini del color blau, com he senyalat abans. Cal fer especial menció de com s'ha emprat aquest color al paisatge donat que la sensació de profunditat, i en part la de versemblança, les aconsegueix Patinir amb el blau. Ja dins el seu tractat de pintura Da Vinci explica que el blau és el color de la llunyania de la següent manera:

Menys precís al seu contorn i més blau ; si altre vols situar-lo altre tant més lluny, pinta'l encara més blau ; i si vols mostrar altre cinc vegades més allunyat, fes-ho cinc vegades més blau² (Da Vinci, 1964: 52).

D'aquesta manera, igual que Leonardo va entendre que el blau és el color de la distància, Patinir va fer servir el blau per adquirir uns nivells de riquesa i saturació amb pocs precedents. Tanmateix, aquesta forma de treballar el color ja estava prou establerta i consistia bàsicament en la barreja de xicotetes partícules d'atzurita moltes amb poca quantitat de blanc. Per les zones més llunyanes Patinir aplica distints matisos de blau i, d'aquesta manera, pot separar el paisatge en distints plànols que es retiren cap al fons. Aquesta tonalitat del blau varia segons la grandària de les partícules del mineral moltes i s'aclareix afegint més quantitat de blanc de plom m'entre que s'enfosqueix afegint negre de carbó. Mitjançant aquest últim pigment aconsegueix la textura de les roques. També, per aconseguir l'ombra porpra de les muntanyes de l'esquerra Patinir va emprar en blau ultramar sobre el blau atzurita tal i com Javier Vergara explica al seu catàleg i després d'obtenir els resultats de l'anàlisi al Museu del Prado. Altre efecte atmosfèric que crida l'atenció d'aquesta obra és la franja que reproduïx la resplendor de la llum per damunt de les muntanyes i que li serveix per atreure la mirada de l'espectador cap al fons.

Així mateix, un dels elements més significatius que apareixen a aquesta obra —i en bona part de la seua producció— són les formacions rocoses en primer terme i a la part esquerra. Aquestes tenen, dins el conjunt de l'obra, menor protagonisme que en altres obres però presenten el mateix aspecte punxegut que molt probablement es deu a la influència del seu entorn natural, és a dir, a la presència d'aquest tipus de promontoris rocosos que actualment continuen presents a les ribes del riu Mosa.

Respecte a la representació de les figures humanes es pot apreciar, a banda d'una relació de proporcions molt menor respecte la resta del paisatge, com no són la especialitat d'aquest pintor. Es fa evident en distints aspectes com la dificultat que li suposa articular l'escorç del personatge central per representar-lo en l'acció de remar. També s'observa aquesta dificultat en el personatge de menor grandària que es situa als seus peus. Fan la impressió d'haver estat forçats a adaptar-se a la superfície plana del quadre. Pel que fa a la resta de figures humanes, que són encara de menor grandària que

² Trad de l'autora.

les centrals, repartides a una banda i altra del riu trobem també aquest caràcter esquemàtic tot i que, al mateix temps, amb un gran detallisme. Bona part de l'encant d'aquests personatges, que van ser realitzats en aquest cas per la mà del propi Patinir, i que apareixen en les seues obres més ambicioses resideix precisament en aquest detallisme, allò peculiar en les seues actituds i la seua caracterització. Un detallisme propi de l'estil patineresc que impregna tota l'obra. Aquesta última ha sigut la característica principal per atribuir la realització de tots els elements a Patinir en aquesta obra (i també en la resta d'obres de gran format) tal i com apunta una vegada més Javier Vergara (Vergara, 2007 : 30), donat que amb freqüència aquestes figures xicotetes als seus quadres acostumaven a ser fetes per altres especialistes. No seria el cas de *El pas de la llacuna Estigia*.

L'arquitectura que s'hi representa és un altre dels elements que sol perdre importància en detriment del paisatge natural. Aquesta ocupa només l'espai assignat a la torre redona i una mena d'edifici circular situat a la part esquerra i en últim terme. Aquest últim sí presenta una influència anterior com és la del Bosco, a les obres del qual també apareix. El significat o la relació entre ambdós edificis s'analitza en el següent apartat.

Veiem com en l'aspecte formal Patinir no deixa mai de banda, donat que és la base a partir de la qual treballa, la composició tradicional de l'escola dels primitius flamencs a l'hora que tampoc abandona el seu interès per produir obres originals com aquesta fent lleugeres variacions respecte els models més convencionals.

Aproximació al significat

No només els aspectes formals que acabe de destacar posen de manifest el caràcter de producció de luxe que *El pas de la llacuna Estigia* té sinó també el seu contingut. Aquest uneix dues tradicions, la greco-romana i la cristiana, per elaborar un missatge moralitzant i vinculat a un dels grans temes no sols de la història de l'art sinó també de la humanitat : el destí final de la vida humana.

D'una banda, la font clàssica on es fa menció de l'escena que inspira la temàtica d'aquest paisatge la trobem al llibre VI de l'*Eneida* de Virgili:

El barquero es Caronte; los que bogan, los al fin sepultados. No es posible pasar el ranco estero hacia la horrenda eterna playa, si antes su descanso no han logrado los huesos en la tumba. Cien años vagan revolando en torno de esta orilla; al fin de ellos, se los deja que vengana cruzar el río ansiado. (VERG, Aen. 6, 325).³

Ací Virgili narra l'escena que inspira part de la temàtica d'aquest paisatge. La del barquer (Caront) que s'encarrega de transportar les ànimes, a canvi del pagament d'una moneda, a través de la llacuna Estigia al seu destí final i arriba al punt que queda entre els Camps Elisis i el Tàrtar. Però únicament aquesta narració no explicaria el sentit complet de l'obra donat que cal interpretar cadascun dels elements que trobem en el quadre en clau cristiana com apunta l'investigador Hans Devisscher (Devisscher, 1989: 71-72). En aquest sentit allò que ens trobem a les dues parts diferenciades anteriorment a la composició és la representació del paradís terrenal o cel a la part dreta i la de l'infern a la part esquerra. O vist d'una altra manera, l'assimilació cristiana (dels Camps Elisis i el Tàrtar) a través del mite que Virgili narra a la seua *Eneida*, i que posteriorment també Dante incorporarà a la seua *Divina Comèdia* —una obra molt

³ Trad. de ESPINOSA, A. HERNÚÑEZ, P. [2003] *Virgilio. Obras Completas*. Barcelona, Càtedra.

estesa en època de Patinir—, on concretament podem trobar la referència a dit barquer al cant II de l'*Infern* que diu el següent :

I vet aquí que veig venir una nau,
i un vellardàs tot emblanquit de pèl
que crida: Ai de vosaltres, trista allau!

Acomiadeu-vos de pensar en el Cel,
que vinc per dur-vos cap a l'altra riba,
cap a la fosca eterna, al foc i al gel! (*Infern*, III, 82-87).⁴

Una vegada establerta aquesta dualitat en la representació de les fonts, es pot passar a la interpretació dels distints elements que apareixen a l'obra així com dels seus precedents, donat que no es tracta tampoc d'una temàtica completament innovadora. Així doncs, si mirem a través del filtre cristià, s'interpreta que la figura xicoteta dins la embarcació de Caronte és l'ànima del difunt i les demés figures representades a la meitat esquerra són els benaventurats que viuen al Paradís, tal i com afirma la interpretació de Devisscher.

Un dels primers principis bíblics al qual es fa al·lusió a aquesta obra és la coneguda metàfora del camí, com podem llegir en la següent entrada de la Bíblia: «Entreu per la porta estreta, perquè ampla és la porta i espaiosa la senda que condueix a la perdició, i són molts els qui per ella entren. Què estreta és la porta i què prima la senda que condueix a la vida, i què pocs aquells que la troben» (Mt 7, 13-14).⁵

Seguint amb aquesta oposició Paradís/Infern, Patinir representa el camí ondulant i complicat que condueix cap a la construcció envoltada per quatre brolladors en relació a les dificultats que implica triar el camí del bé. D'altra banda, representa en la part oposada un afluent que condueix ràpidament a la torre redona vigilada pel gos amb tres caps que s'encarrega de guardar les portes de l'infern i en al·lusió, per contra, a la facilitat que implica triar el camí del mal. Aquestes últimes interpretacions vindrien recolzades tant per Dessvicher com per la investigadora M^aAngeles Blanca.⁶

També dins el sentit simbòlic d'ambdós parts de l'obra, cal advertir els distints elements bíblics així com la seua relació amb l'obra de Hiëronymus Bosch. D'aquest últim Patinir s'inspira, bàsicament, en els components infernals com la torre redona i també, d'altra banda, la font dels quatre rius que es representa en la part del Paradís. Aquest últim element, a més, es correspondria amb les descripcions bíbliques del Jardí de l'Edèn localitzades al llibre del Gènesi: «Sortia d'Edèn un riu que regava el jardí i d'allà es partia en quatre braços» (Gen 2, 10-11).⁷ Sent aquest el passatge que faria referència a la coneguda font de la vida i que en aquesta obra mostra també certes connexions amb l'obra del Bosco.

Així mateix, també trobem elements que s'encarreguen de fer al·lusió a la Passió de Crist com són el gladiol, la nimfa i el coral representats a les voreres del camí ondulant i que condueix al bé. Aquestes plantes, un cop més segons la investigadora M^aAngeles Blanca⁸ i Dessvicher (Devisscher, 1989: 71), farien al·lusió al patiment de Crist com a exemple a seguir per aconseguir la Salvació. També a aquesta part de la representació hi ha un últim element indicant que el camí que cal seguir és aquest camí

⁴ Trad de SEGARRA, J. [2003] *La divina comèdia. Infern*. Barcelona, Cercle de lectors.

⁵ Trad. de l'autora.

⁶ BLANCA, M^aANGELES < <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/paso-de-la-laguna-estigia-el-patinir/> > 28/10/12

⁷ Trad. de l'autora.

⁸ BLANCA, M^aANGELES <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/paso-de-la-laguna-estigia-el-patinir/> 29/10/12.

complex i ple d'obstacles però que et conduirà a la desitjada recompensa final com és el xicotet àngel senyalant amb el dit índex la direcció del mateix. Tot i aquesta repetida insistència en el bon camí, l'ànima del difunt sembla haver-se decidit ja pel camí fàcil que condueix cap a l'Hades —l'infern cristià en aquest cas—, com es pot apreciar al seu gest que mira cap a la dreta.

La disposició de tota aquesta sèrie d'elements cristians i al servei d'aquesta insistència en el bon camí han dut les investigacions a relacionar l'obra amb un sentit moralitzant molt propi de l'època en que es va realitzar el quadre i de la societat cristiana dins la qual es mou. Es tracta d'allò que en llatí es coneix com a *momento mori* i que recorda el caràcter mortal dels homes, és a dir, que a tots per igual els arriba la mort. A banda de contemplar aquesta última interpretació, les investigacions del Prado han afegit una interpretació més, en relació amb aquest simbolisme cristià, l'*ars morendi* o l'art de dur una vida digna d'acord amb els dormes morals del pensament cristià. Es podria inclús relacionar el contingut de *El pas de la llacuna Estigia* amb el de *Mort d'un Avar* del Bosco [fig. 4] donat que a aquesta última obra també s'intenta cridar l'atenció de l'ànima del difunt cap a Crist però sense cap resultat (Devisscher, 1989 : 72).



Fig 4. El Bosco, *La mort d'un avar*. Washington, National Gallery.

D'aquesta manera relacionaríem a Caronte amb la mort que condueix un ànima fins el punt decisiu on ha de triar entre el bé i el mal. Aquest (la tria entre el bon camí o el roí) seria l'argumen principal de l'obra de Patinir, a banda de dit sentit moralitzant.

Però no només afecta al contingut la relació que aquesta obra guarda amb El Bosco sinó també quant a la clientela que rebia aquestes obres i de la qual, pel que fa a

Patinir, poca documentació i prou difusa tenim. Sabem que tant El Bosco com la seua clientela estaven interessats o eren afins al cercle humanista. La influència d'aquest pintor sobre el paisatgista fa possible també que la mateixa clientela de El Bosco s'interessara per aquest tipus d'obra i, a més, explicaria la seua pròpia existència dins la producció de l'època tal i com suggereix l'investigador del Prado (Vergara, 2007: 39). De fet, i seguint amb les aportacions del Prado, els escrits d'un dels primers propietaris de les obres de Patinir, Felipe Guevara, mostren que compartia certs interessos humanistes comuns a les classes cultivades de la seua època, la qual cosa pot explicar ja més l'existència d'un quadre com aquest i el seu caràcter de peça de luxe a que em referia al començament.

Però no hi ha que deixar de banda tampoc el caràcter profundament cristià que impregnava la societat del seu temps, i del qual Patinir i la seua obra no eren aliens. Així, tant els elements infernals hereus de El Bosco com el seu caràcter moralitzant estarien en plena sintonia amb la societat del seu temps, amb aquella ansietat generalitzada independentment de l'estrat social que creaven les creences imposades. Així mateix, es desvelen la por i les conseqüències al desviar-se del bon camí, segurament a partir conflictes religiosos entre catòlics i religiosos que a principis del segle XVI es trobaven en plena convulsió. A més, pel temps en que Patinir va haver de realitzar aquesta obra (entre 1520 i 1524) Luter a havia publicat les seues 95 tesis (l'any 1517) i l'escissió entre catòlics i protestants era ja ben palesa. Aquesta dialèctica que planteja l'obra amb el seu temps vindria donada, en última instància, pel creixent interès que la pintura flamenca havia desenvolupat entre els mateixos segles XV i XVI fortament vinculat al coneixement empíric de la natura. Patinir segurament se'n hauria pogut fer resó d'aquesta característica respecte el coneixement del seu temps i, en conseqüència, ens presenta tota una sèrie de detalls que responen (a banda d'una clientela de luxe) a una observació dels mateixos al natural, tot i que encara faltaria molt de temps per a que es realitzen al natural.

No obstant això, Patinir és un dels primers artistes que va restar importància al tema respecte al paisatge, atorgant a aquest últim un protagonisme gairebé sense precedents, cal afegir que tant el tractament del tema com els distints elements presos d'altres artistes evidencien que *El pas de la llacuna Estigia* no deixa de ser una obra fruit del seu temps, amb les preocupacions, conflictes, societat i valors corresponents que repercuteixen de manera clara en l'obra.

BIBLIOGRAFIA:

- VERGARA, J. i altres [2007]. *Joachim Patinir. Catálogo crítico*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

- DUERO, A. *Diario del viaje a los Países Bajos (1520-1524)* en GARRIGA, J. i altres [1983]. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona, Gustavo Gili.

- BALIS, A. DEVISSCHER, H. i altres [1989]. *La pintura flamenca en el Prado*. Zaragoza, Ibercaja.

- VANDENBROEK, P. [2007]. «Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joachim Patinir» en Boletín del seminario de estudios de arte, Universidad de Zaragoza, 75, 73-108.

- MATEO, I. [2001]. «La pintura flamenca en el Escorial: Roger Van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir», en JAVIER, F. i altres, *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, Madrid, CSIC.

- DA VINCI, L. [1964]. *Tratado de la pintura (1452-1519)*, ed. i trad. de ABRIL, M. Madrid, Espasa-Calpe.