

EL BOSCO

LA OBRA COMPLETA – PINTURA

Walter Bosing





BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

25th anniversary!



ID 9281





Fernando 2500 pintado

Walter Bosing

EL BOSCO

1450–1516

Entre el cielo y el infierno



TASCHEN

HONG KONG KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

PÁGINA 2:

Autorretrato del Bosco (?)

Lapiz y sanguina, 41 x 28 cm

Arras, Bibliothèque Municipale d'Arras

Scala © 1990. Photo Scala, Florencia



Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com/magazine o escribanos a TASCHEN, c/ Victor Hugo, 1, 2.º, dcha., E-28004 Madrid, España, contact-e@taschen.com, fax: +34 91-360 50 64.

Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2010 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
www.taschen.com

Edición original: © 1989 Benedikt Taschen Verlag GmbH
© 1973 para el texto: Thames & Hudson Ltd., Londres
Editado por Ingo F. Walther
Traducción: Lic. Maria Luisa Metz
Portada: Sense/Net, Andy Disl y Birgit Eichwede, Colonia

Printed in China
ISBN 978-3-8365-1338-8

Índice

7	Introducción
11	Vida y medio social
17	Orígenes artísticos y primeras escenas bíblicas
25	El espejo del hombre
33	El Juicio Final
45	El triunfo del pecado
61	La vida como peregrinaje
69	La imitación de Cristo
79	El triunfo de los Santos



Introducción

Para estudiar el extraño mundo de Jerónimo van Aken, llamado «El Bosco», nada mejor que el Museo del Prado de Madrid. Allí, en una de las galerías de los pisos superiores, se reúnen nada menos que tres altares mayores y varios cuadros de menor formato pintados por él mismo o bien salidos de su taller. Estas obras presentan un contraste dramático si se las compara con las demás pinturas neerlandesas que se exhiben en la sala. Los detalles que Roberto Campin observó fríamente y volcó con precisión en «Los desposorios de la Virgen» y la moderación digna de «El Descendimiento de la Cruz» de Rogelio van der Weyden, no tienen nada en común con los paisajes llenos de demonios que vemos en «El carro de heno» o en «El Jardín de las Delicias». El arte de los maestros antiguos está firmemente enraizado en el mundo prosaico y substancial de la experiencia cotidiana, pero el Bosco nos confronta con un mundo de sueños y pesadillas en que las formas cambian permanentemente ante nuestros ojos.

Los cuadros del Bosco siempre fascinaron al espectador. En el pasado, sin embargo, estaba muy difundida la idea de que sus escenas diabólicas tenían meramente la intención de divertir, más o menos a la manera de los «groteschi» de los ornamentos renacentistas. Felipe II, es cierto, coleccionaba las obras más como una forma de edificación que como un entretenimiento, pero los españoles eran la minoría. Ya el español Felipe de Guevara* se lamentó en la primera noticia crítica sobre el arte del Bosco, escrita alrededor del año 1560, de que la mayoría de las personas veía al Bosco simplemente como un «inventor de monstruos y quimeras». Medio siglo después, el historiador de arte Carel van Mander** describió las pinturas del Bosco principalmente como «fantasías sorprendentes y extrañas ... a menudo no tan placenteras, sino más bien horripilantes a la vista».

No obstante, estudios más recientes han venido a constatar que el arte del Bosco tiene un significado más profundo, y ha habido muchos intentos de explicar sus orígenes y su significado. Algunos tratadistas lo han visto como a un surrealista del siglo quince que extraía sus perturbadoras formas del inconsciente; frecuentemente se asocia su nombre con el de Salvador Dalí. Para otros, el arte del Bosco refleja las prácticas esotéricas de la Edad Media, como la alquimia, la astrología o la brujería. Sin embargo, los más audaces de todos son acaso los intentos de relacionar al Bosco con las diversas herejías religiosas que existían durante la Edad Media. Se puede encontrar un ejemplo en la teoría propuesta por Wilhelm Fraenger***. Por lo populares que son, las tesis de Fraenger merecen especial consideración; a su vez, dichas tesis ilustran vivamente los problemas que plantea la interpretación del Bosco.

De acuerdo con Fraenger, el Bosco era miembro de la Hermandad del Espíritu Libre, un grupo herético que floreció por toda Europa durante varios

El Hombre-Árbol
Pluma y bistre, 27,7 x 21,1 cm
Viena, Albertina

* Felipe de Guevara: «Comentarios de la pintura», Madrid 1788.

** Carel van Mander: «Das Leben der niederländischen und deutschen Maler», Munich/Leipzig 1906.

*** Wilhelm Fraenger: «Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung», Coburg 1947.



Cabeza de mujer (fragmento)
Óleo sobre tabla, 13 x 5 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

cientos de años, después de su primera aparición en el siglo trece. Existe escasa información sobre esta secta, pero se supone que practicaba la promiscuidad sexual como parte de sus ritos religiosos, a través de los cuales intentaba lograr el estado de inocencia del que gozaba Adán antes de la Caída; por ello se los llama también Adamitas. Fraenger supone que «El Jardín de las Delicias» fue pintado para un grupo de Adamitas de Hertogenbosch, en donde vivía el Bosco, y que la descarada escena erótica de la tabla central no representa una condena a la sensualidad desenfrenada, como se cree generalmente, sino las prácticas religiosas de la secta. Fraenger también relacionó otras obras del Bosco con los Adamitas y sus doctrinas.

A pesar de que la mayoría de los expertos se opone fuertemente a la tesis de Fraenger, ésta ha recibido una notable acogida en la prensa oficial y en las revistas populares, en que con la misma frecuencia se reproduce «El Jardín de las Delicias» que la «Mona Lisa» y la «Ronda nocturna». El gran interés de que goza esta explicación radica en parte en su novedad y en su carácter escandaloso, pero aún más en el hecho de que concuerda bien con las concepciones del siglo veinte sobre el amor libre y la sexualidad desinhibida, como valores positivos en sí mismos y como remedios para varias enfermedades psíquicas y sociales. De hecho, un partidario de lo que se podría llamar «sexualidad terapéutica», Norman O. Brown («El Cuerpo del Amor», 1966), señala que «El Jardín de las Delicias» ilustra cómo han de ponerse en práctica sus propias teorías.

Por más atractiva que le pueda resultar la interpretación de Fraenger a la sensibilidad de nuestro siglo, su premisa básica es, sin embargo, bastante discutible. No tenemos ninguna evidencia histórica de que Bosch hubiera sido alguna vez miembro de los Adamitas o de que pintara para ellos. De hecho, la última referencia cierta a este grupo en los Países Bajos aparece en Bruselas en 1411. Pero aún en el caso de que los Adamitas hayan sobrevivido de alguna manera oculta hasta inicios del siglo dieciséis, es difícil que el Bosco haya sido más que un cristiano ortodoxo. Era miembro de la Hermandad de Nuestra Señora, una cofradía de clérigos y laicos dedicada al culto de la Virgen y bastante diferentes de los Hermanos del Espíritu Libre. El Bosco ejecutó varios encargos que le hiciera esta hermandad y también fue patrocinado por miembros de la alta jerarquía eclesiástica y nobiliaria, uno de los cuales probablemente encargó el mismo «Jardín de las Delicias». Difícilmente se puede dudar de la ortodoxia religiosa de estos mecenas. A partir de la mitad del siglo dieciséis, una serie de obras del Bosco, incluso «El Jardín de las Delicias», fue adquirida por el católico más conservador de todos ellos, Felipe II de España. Esta era la época de la Reforma y de la Contrarreforma, periodo en el cual cobró nueva vida la Inquisición y en la que existía en todas partes una sensibilidad particular con respecto al dogma y a la doctrina. Por ello, es bastante improbable que las pinturas del Bosco se hubieran adquirido con tanta avidez, de haber existido la más leve sospecha de alguna conexión entre el pintor y cualquier secta herética. Sólo hacia fines del siglo dieciséis hubo en España quienes consideraron que las obras del Bosco estaban «viciadas de herejía», pero esta acusación fue rechazada firmemente, en 1605, por el sacerdote español Fray José de Sigüenza.

Así, pues, podemos descartar las teorías de Fraenger, ya que carecen de toda base histórica. Los intentos de ver al Bosco como adepto secreto de un arte esotérico, pueden ser impugnados por motivos similares. Ello no elimi-

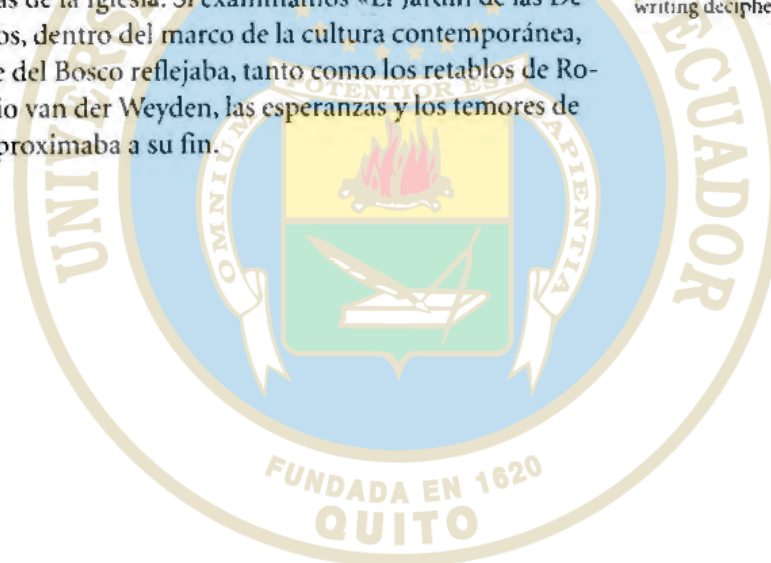
na la posibilidad de que algunas de sus imágenes hayan provenido de estas fuentes; pero, por ejemplo, la afirmación hecha por algunos autores de que era un alquimista, no puede ser demostrada. Igualmente carecen de fundamento las propuestas de que el Bosco pintaba bajo el efecto de drogas alucinógenas.

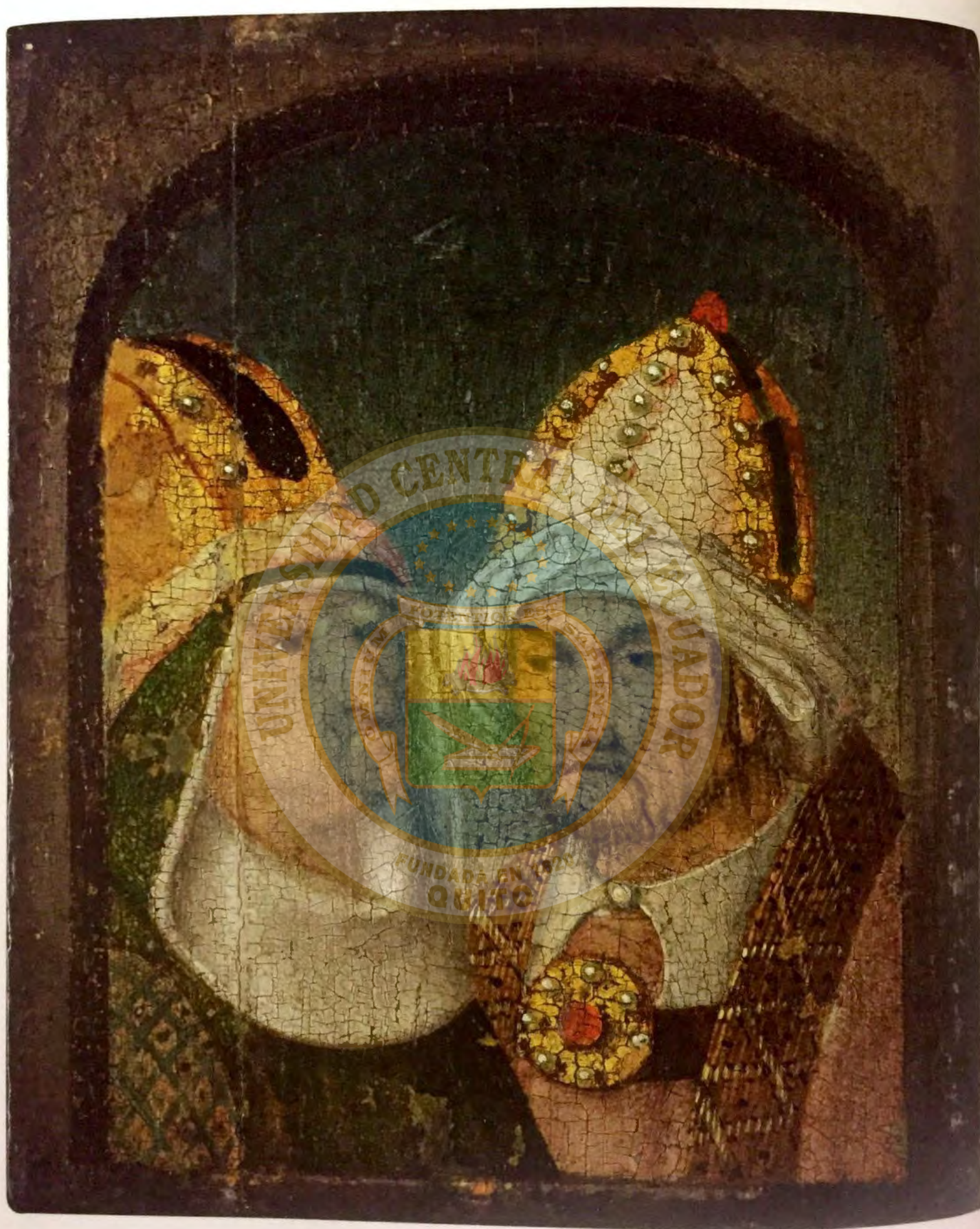
Finalmente, debemos tachar de anacrónica la tendencia a interpretar las imágenes del Bosco en términos del Surrealismo o de la psicología freudiana. Demasiado a menudo olvidamos que el Bosco nunca leyó a Freud y que el psicoanálisis moderno hubiera sido incomprensible para el pensamiento del medioevo. Lo que nosotros llamamos libido, era denunciado por la iglesia medieval como pecado original; lo que nosotros vemos como la expresión del inconsciente, eran, para la Edad Media, los dictados de Dios o del Diablo. La psicología moderna puede explicar el interés que despiertan en nosotros las pinturas del Bosco, pero no puede explicar el significado que tenían para el Bosco y sus coetáneos. De igual manera, es difícil que el psicoanálisis moderno nos ayude a entender los procesos mentales mediante los cuales el Bosco desarrolló sus enigmáticas formas. El Bosco no pretendía evocar el inconsciente del espectador, sino transmitirle ciertas verdades morales y espirituales y, por ello, sus imágenes tenían, en general, un significado preciso y premeditado. Como ha señalado Dirk Bax¹⁰⁴, frecuentemente eran traducciones visuales de juegos de palabras y metáforas. De hecho, las fuentes del Bosco deberían buscarse más bien en el lenguaje y el folklore de su época, así como en las enseñanzas de la Iglesia. Si examinamos «El Jardín de las Delicias» y sus demás cuadros, dentro del marco de la cultura contemporánea, descubriremos que el arte del Bosco reflejaba, tanto como los retablos de Roberto Campin y de Rogelio van der Weyden, las esperanzas y los temores de una Edad Media que se aproximaba a su fin.



Cabeza de un ballestero
Óleo sobre tabla, 28 x 20 cm
Madrid, Museo del Prado

¹⁰⁴ Dirk Bax: «Ontcijfering van Jeroen Bosch», La Haya 1949. – «Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered», Rotterdam 1979.





Vida y medio social

Jerónimo van Aken vivió y trabajó en Hertogenbosch, hermosa y apacible ciudad holandesa ubicada cerca de la actual frontera belga, y a la que el pintor debe su nombre. En tiempos del Bosco, Hertogenbosch era una de las cuatro ciudades principales del ducado de Brabante, que formaba parte de los dominios de los ambiciosos duques de Borgoña. Las demás ciudades brabantonas más importantes, Bruselas, Amberes y Lovaina, están situadas en el sur, en lo que es ahora Bélgica; Hertogenbosch está en el norte, geográficamente cerca de las provincias de Holanda y Utrecht, y de los ríos Rin y Mosa. En las postrimerías de la Edad Media, Hertogenbosch era un floreciente centro comercial, núcleo de una área agrícola que tenía amplias conexiones mercantiles, tanto con el norte de Europa como con Italia. A pesar de que contaba con una importante industria del vestido, la ciudad tenía especial renombre por sus constructores de órganos y fundidores de campanas. La población comercial, que pertenecía predominantemente a la clase media, debe haber determinado gran parte del carácter de la ciudad, ya que Hertogenbosch carecía de la activa vida cortesana de Bruselas o Malinas; a diferencia de Lovaina, no tenía universidad, ni era la sede de una diócesis, como lo eran las demás ciudades principales de Brabante. Aun así, no carecía en absoluto de una activa vida cultural.

La vida religiosa parece haber tenido un florecimiento particular; en la ciudad y sus alrededores existía gran número de conventos y monasterios, entre los cuales merecen especial interés las dos casas que establecieron los Hermanos y Hermanas de la Vida Simple. Esta hermandad, una orden religiosa reformada en la que no se pronunciaban votos, tuvo sus orígenes en Holanda, a fines del siglo catorce, en un intento de volver a una forma religiosa más simple y personal, a la que se llamaba la «Devotio Moderna». Sus características están bien ejemplificadas en el famoso tratado devocional «Imitación de Cristo», atribuido en general a Tomás de Kempis, obra que, como veremos, deben de haber conocido bien el Bosco y sus protectores. La «Devotio Moderna» jugó un papel destacado en el despertar religioso del siglo quince y probablemente contribuyó al aumento extraordinario del número de fundaciones religiosas de Hertogenbosch. Por cierto, alrededor de 1526, solamente diez años después de la muerte del Bosco, una de cada diecinueve personas de Hertogenbosch pertenecía a una orden religiosa, una proporción mucho más elevada de lo que se puede encontrar en otras ciudades neerlandesas de la época. La presencia de tantos claustros y la competencia económica que existía entre éstos parecen haber desencadenado una considerable hostilidad en la gente del pueblo, actitud que también se refleja, como veremos, en el arte del Bosco.

Con todo, a pesar de la crítica frecuente a las órdenes religiosas, la autori-



Dos cabezas (caricatura)
Pluma y bistre, 13,3 x 10 cm
Nueva York, Lehmann Collection

Dos cabezas masculinas
Óleo sobre tabla, 14,5 x 12 cm
Rotterdam, Museum Rowmans-van Beuningen

dad moral de la iglesia medieval no había sido aún fuertemente sacudida. La religión todavía impregnaba todos los aspectos de la vida cotidiana. Cada cofradía tenía su propio santo patrón, y todo ciudadano participaba en las grandes fiestas de la iglesia y en las procesiones religiosas anuales. Los dos impulsos de la vida de Hertogenbosch, el sagrado y el secular, encontraron su más pura expresión en la gran iglesia de San Juan, otrora símbolo de la fe aún intacta del medievo, y testimonio del orgullo cívico y de la prosperidad comercial de la ciudad. Comenzada a fines del siglo catorce, en el sitio en el que existía ya una estructura anterior, y terminada en el siglo dieciséis, esta iglesia es un buen ejemplo del estilo gótico brabantino, digno de ser notado por su rica decoración de talla. De particular interés son las extrañas figuras, monstruos y peones, los cuales están sentados a horcajadas en los arbotantes que sostienen el techo, algunos de los cuales nos recuerdan a las criaturas fantásticas del Bosco.

Cuando se establecieron en Hertogenbosch los ancestros del Bosco, a fines del siglo catorce o comienzos del siglo quince, la iglesia de San Juan estaba en su primera fase de construcción. Su apellido, van Aken, sugiere que provenían originariamente de la ciudad alemana de Aquisgrán (Aix-la-Chapelle). Entre 1430 y 1431 aparece la primera mención cierta del abuelo del Bosco, Jan van Aken, quien murió en 1454. Jan tenía cinco hijos, de los cuales por lo menos cuatro eran pintores; uno de ellos, Antonius van Aken (fallecido en el año 1478), era el padre de Jerónimo van Aken, el Bosco.

A diferencia de Alberto Durero, el Bosco no dejó diarios o cartas. Lo que sabemos de su vida y de su actividad artística debe ser recogido principalmente de las breves referencias que aparecen en los archivos municipales de Hertogenbosch y en especial en los libros de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora. Estos registros no nos suministran ninguna información sobre su persona, ni siquiera aparece su fecha de nacimiento. Un retrato del artista, tal vez un autorretrato (ver pág. 2), que se conoce solamente por copias posteriores, muestra al Bosco a una edad bastante avanzada. Partiendo de la suposición de que el retrato original fue hecho poco tiempo antes de su muerte, en 1516, se ha concluido que nació alrededor del año 1450. El Bosco aparece por primera vez en un registro municipal de 1474, en donde se lo menciona junto con sus dos hermanos y una hermana; uno de los hermanos, Goossen, también era pintor. Entre los años 1479 y 1481, el Bosco se casó con Aleyt Goyaerts van den Meervenne, evidentemente algunos años mayor que él. Ésta provenía, empero, de una respetable familia y poseía una considerable fortuna propia.

Entre 1486 y 1487 el nombre del Bosco aparece por primera vez en las listas de los miembros de la Hermandad de Nuestra Señora, con la cual iba a mantener un vínculo estrecho por el resto de su vida. Esta hermandad era uno de tantos grupos que florecieron a finales de la Edad Media, y que estaban dedicados al culto de la Virgen. Fundada un poco antes del año 1318, la Hermandad de Hertogenbosch agrupaba a hombres y mujeres, tanto laicos como religiosos. Su devoción se centraba en una famosa imagen milagrosa de la Virgen, la «Zoete Lieve Vrouw», que estaba guardada en la iglesia de San Juan, en la cual la Hermandad mantenía una capilla. Esta rica y numerosa organización, que atraía a miembros de todo el norte de los Países Bajos y de Westfalia, debe de haber contribuido en forma significativa a la vida religiosa y cultural de Hertogenbosch. Sus miembros contrataban a cantantes, organistas y compositores para que participaran con su música en las misas

Epifanía

Óleo sobre tabla, 74 x 54 cm
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
The John G. Johnson Collection





Grupo de figuras masculinas
Pluma, 12.4 x 12.6 cm
Nueva York, Pierpont Morgan Library

diarias y fiestas solemnes. También encargaban obras de arte para embellecer la Capilla de Nuestra Señora y, en el año 1478, decidieron construir una capilla nueva y más espléndida, al costado norte del coro de la iglesia de San Juan, que aún estaba inconclusa.

La mayor parte de la familia del Bosco pertenecía a la Hermandad y era empleada por ésta para realizar trabajos varios, frecuentemente para dorar y policromar las efigies de madera que se llevaban en andas en las procesiones anuales. Parece que también el padre del Bosco, Antonius van Aken, actuó como consejero artístico de la Hermandad. Por ejemplo, entre los años 1475 y 1476, estuvo presente con su hijo, cuando los Concejales de la Hermandad decidieron encargar un gran retablo de madera para su capilla, concluido en el año 1477.

Jerónimo van Aken, el Bosco, puede haber sido el hijo de Antonius que estuvo presente en estas negociaciones. Sin embargo, las primeras transacciones mantenidas con la Hermandad tuvieron lugar entre los años 1480 y 1481, después de lo cual recibió una serie de encargos de ésta. Entre ellos había varios diseños: uno, de 1493 a 1494, para una vidriera que se colocaría en la capilla nueva; otro, de 1511 a 1512, para un crucifijo; y el tercero, de 1512 a 1513, para un candelabro. La pequeña paga que recibió por la ejecución de este último proyecto sugiere que lo realizó principalmente como un gesto de benevolencia.

No existe ningún documento del que se infiera que el Bosco haya dejado alguna vez su pueblo natal. No obstante, ciertos aspectos de su labor temprana sugieren una estancia en Utrecht, mientras que la influencia del arte de Flandes en su estilo maduro indica que también puede haber viajado al sur de los Países Bajos. Existe la tesis de que el Bosco pintó su «Crucifixión de Santa Julia» durante un viaje al norte de Italia, en donde el culto a esta Santa era especialmente popular, pero es más probable que este trabajo haya sido encargado por los mercaderes o diplomáticos que residían en los Países Bajos, como lo fue, por ejemplo, el Tríptico Portinari de Hugo van der Goes.

La última anotación en el libro de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora registra la muerte del Bosco en el año 1516; el 9 de agosto de ese año, sus amigos de la Hermandad asistieron a una misa de difuntos en su memoria, la cual se realizó en la iglesia de San Juan.

Solamente existen algunas referencias más a las obras del Bosco. De varias fuentes del siglo diecisiete, sabemos que se vieron otras pinturas de él en la iglesia de San Juan. Por último, en el año 1504, Felipe el Hermoso, duque de Borgoña, encargó un retablo a «Jeronimus van Aeken, llamado el Bosco»; esta es la primera vez en que se hace referencia al pintor por su lugar de origen. El retablo debía representar el Juicio Final acompañado a cada lado por el Cielo y el Infierno; sus dimensiones gigantescas (nueve pies de altura por once pies de ancho) se hubieran acercado a las del «Juicio Final» de Rogelio van der Weyden, del Hospital de Beaune. Esta obra se ha perdido, pero algunos expertos creen que existe un fragmento de la misma en una pequeña tabla de Munich, mientras que otros identifican el tríptico del «Juicio Final» que se halla en Viena como una réplica del retablo de Felipe, reducida por el Bosco. Ninguna de las propuestas es completamente convincente. Hoy en día no queda ninguna traza cierta de las pinturas que realizara el Bosco en la iglesia de San Juan. Probablemente desaparecieron, cuando, en 1629, el Príncipe Federico Enrique y sus tropas holandesas tomaron Hertogenbosch de

Ecce Homo
Óleo sobre tabla, 75 x 61 cm
Francfort, Stadel Museum





Ecce Homo

Óleo sobre tabla, 52 x 53.9 cm

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

The John G. Johnson Collection

manos de los españoles, a partir de lo cual la austeridad calvinista reemplazó el esplendor católico.

En museos y colecciones privadas de Europa y Estados Unidos se pueden encontrar numerosas pinturas que llevan el nombre del Bosco. Muchas de ellas son solamente copias o pastiches de sus composiciones originales, pero se le pueden atribuir con bastante certeza más de treinta cuadros y un grupo de dibujos. Sin embargo, resulta difícil de determinar con precisión la cronología de estas pinturas, exceptuando sus primeras obras. Ninguna de ellas tiene fecha, y algunas han sido tan dañadas y sobrepintadas, que sería arriesgado basar una cronología en matices sutiles del estilo y de la técnica. Es más provechoso estudiar las pinturas del Bosco de acuerdo con su tema; solamente tras un profundo examen de sus imágenes, se puede lograr una percepción clara de la naturaleza del desarrollo artístico del Bosco.

Orígenes artísticos y primeras escenas bíblicas

Si lo que conocemos acerca de la vida del Bosco es poco, menos aún sabemos de sus antecedentes artísticos. Se supone en general que fue aprendiz de su padre o alguno de sus tíos, pero todas sus pinturas desaparecieron, incluso las que encargó la Hermandad de Nuestra Señora. Sin embargo, puede arrojarse un poco de luz sobre los orígenes estilísticos de las primeras obras del Bosco, si se los considera dentro del contexto general de la pintura neerlandesa del siglo XV. A la hora en que comenzó a aparecer su nombre en los registros de Hertogenbosch, los primeros maestros de importancia dentro de la escuela flamenca, Jan van Eyck y Roberto Campin, ya habían fallecido hacía treinta años. Rogelio van der Weyden también había muerto, pero sus seguidores continuaban en Bruselas, en forma algo torpe, con su arte frío y reservado; su estilo tuvo también una profunda influencia sobre Diderico Bouts, que estaba finalizando entonces su carrera en Lovaina, así como sobre Hans Memling, de Brujas. Un estilo más independiente estaba surgiendo en Gante, en las vigorosas composiciones de Hugo van der Goes.

En vida del Bosco, las provincias norteañas de los Países Bajos no eran ni tan ricas ni políticamente tan poderosas como Brabante y Flandes, las ciudades del sur. Más aún, muchas pinturas holandesas de los primeros tiempos fueron destruidas durante el desenfreno iconoclasta de la Reforma, y de ahí que hayan sobrevivido relativamente pocas. A pesar de ello, es obvio que existió una escuela de pintura bastante importante en Haarlem, conducida por Geertgen tot Sint Jans y sus seguidores, mientras que el Maestro anónimo del Virgo inter Virgines trabajó en Delft, en las dos últimas décadas del siglo. Aunque solamente unas cuantas pinturas tienen relación con Utrecht, esta antigua ciudad, sede de una diócesis, parece haber sido un centro importante de iluminación de manuscritos. En los Países Bajos del norte, en donde predominaban más los estilos locales e individuales, no existía la unidad estilística de la pintura flamenca, en la cual prevalecía el genial Rogelio van der Weyden. Los artistas holandeses tienen, empero, muchas características en común, incluyendo las interpretaciones expresivas y profundamente sentidas de la narrativa bíblica y, especialmente en el caso de Geertgen tot Sint Jans y de los iluminadores, una visión del hombre y del mundo que se basaba más en la experiencia directa que en las convenciones artísticas.

Ya que Hertogenbosch era parte del Brabante, y debido a que la iglesia de San Juan representa la culminación del estilo gótico brabantino, muchos escritores buscaron los orígenes artísticos del Bosco en las tradiciones que introdujeron Roberto Campin, Rogelio van der Weyden y otros artistas que trabajaron en el sur de los Países Bajos. Es cierto que las obras tardías del Bosco reflejan muchas conexiones con el Brabante y el sur, pero sus primeras pinturas señalan más afinidad con el arte holandés, en particular con las



Sepultura de Cristo
Tinta y lavado gris, 25 x 35 cm
Londres, British Museum



Niño Jesús con un andador
Reverso de «Cristo cargando la Cruz»
Óleo sobre tabla; diámetro del círculo:
aprox. 28 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

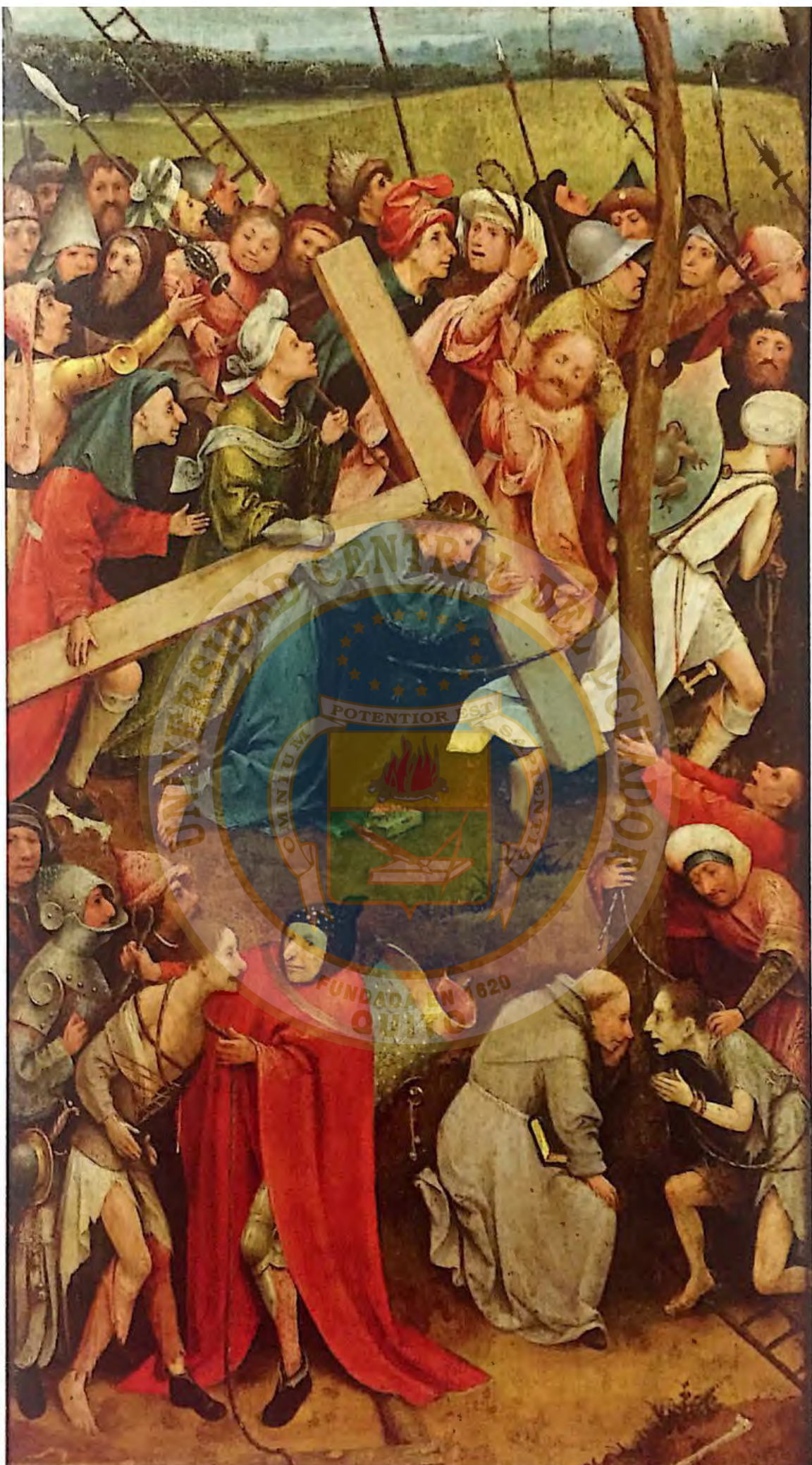
iluminaciones de manuscritos. Entre las obras que en general se adjudican a su primer período (1470–1485) se pueden incluir varias escenas bíblicas pequeñas: la «Epifanía (La Adoración de los Reyes)» de Filadelfia, el «Ecce Homo» de Francfort (con una versión emparentada en Boston, Museo de Bellas Artes) y el ala de un altar de Viena, «Cristo cargando la Cruz». Debido a las ejecuciones relativamente simples y a su adherencia a tipos tradicionales de composición, se considera a estas obras como pertenecientes a la etapa inicial.

La encantadora «Epifanía» de Filadelfia (ver pág. 13) ejemplifica bien este estilo temprano. La actitud seria de los reyes es realizada mediante el gesto impulsivo del Niño Jesús, mientras que, a un lado, el viejo José se quita su capucha, como desconcertado ante la presencia de los extranjeros de espléndidas vestiduras. Detrás del cobertizo, dos pastores observan con timidez y curiosidad. Aparentemente, en esta primera fase, el Bosco no tenía un dominio absoluto de la perspectiva; la relación espacial entre el establo y las figuras del primer plano es particularmente ambigua, a pesar de que las paredes que se desmoronan y el techo de paja han sido pintados con una minuciosa atención al detalle. A lo lejos, en el ángulo superior derecho, se puede observar un pastizal, en el cual pace el ganado, y las torres de una ciudad que brillan con luz trémula.

La atmósfera íntima, casi acogedora, de la «Epifanía» de Filadelfia se contrapone a la brutalidad que caracteriza la Pasión del «Ecce Homo» de Francfort (ver pág. 15). Coronado de espinas y en carne viva por el azote, ahora está junto a Pilato y sus compañeros, delante de la enfurecida turba. El diálogo entre Pilato y la multitud aparece mediante inscripciones góticas, a manera de las leyendas que acompañan hoy en día las tiras cómicas. De la boca de Pilato surgen las palabras «Ecce Homo» (He aquí el hombre). No hay necesidad de descifrar la inscripción «Crucifige Eum» (Crucifícadlo), que representa el clamor de la chusma de abajo; las expresiones faciales y los gestos amenazadores de los personajes transmiten en forma inequívoca su animosidad. La tercera inscripción «Salve nos Christe Redemptor» (Sálvanos Cristo Redentor), provenía en el pasado de dos donantes ubicados en el ángulo inferior izquierdo, pero sus figuras han sido sobrepintadas. Como en el caso de los reyes magos de la «Epifanía» de Filadelfia, las extrañas vestiduras y tocados, incluso los turbantes pseudo-orientales, sugieren el carácter pagano de los hombres que rodean a Cristo. La perversidad esencial de la escena se advierte además en emblemas tradicionales del mal, como la lechuza sentada en la claraboya detrás de Pilato, y el gigantesco escuerzo extendido sobre el escudo de armas que porta uno de los soldados. Al fondo aparece la plaza de una ciudad y el creciente turco flamea desde una de sus torres. Se ha asociado a los enemigos de Cristo con el poder del Islam, el cual en tiempos del Bosco, y por mucho tiempo después, controlaba los lugares sagrados de la cristiandad. Las construcciones, sin embargo, son del período gótico tardío.

El carácter holandés de estas dos obras tempranas es inconfundible. La «Epifanía» de Filadelfia representa una reconstrucción de una composición que había sido usada durante mucho tiempo, en los Países Bajos, por los iluminadores de manuscritos. De igual manera, las caras toscas y los gestos vigorosos de los atormentadores de Cristo en el «Ecce Homo» recuerdan escenas de la Pasión, que aparecen en los manuscritos holandeses de la segunda mitad del siglo quince, en los cuales encontramos tipos físicos similares, de

Cristo cargando la Cruz
Óleo sobre tabla, 57.2 x 32 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum





Colmena con hechiceras
Pluma y bistre, 19.2 x 27 cm
Viena, Albertina

proporciones pequeñas, formas planas y que, debajo de las pesadas vestiduras, a menudo parecen irreales.

El mismo estilo aparece en el «Cristo cargando la Cruz» de Viena (ver pág. 19), en el cual se perfila la cabeza de Cristo contra un grupo denso de soldados y de individuos mal intencionados que gesticulan, uno de los cuales lleva en su escudo el conocido escuerzo. La agonía física de Cristo es realizada mediante el cepo claveteado, que se bambolea por delante y por detrás, desde su cintura, lacerando sus pies y pantorrillas a cada paso. Este cruel instrumento era representado frecuentemente por los artistas holandeses hasta bien entrado el siglo XVI. El horizonte alto es anticuado, así como lo es la ausencia total de perspectiva en el plano central. En el primer plano, unos soldados atormentan al ladrón vil, mientras que el buen ladrón se arrodilla delante de un sacerdote. La intensidad casi desesperada de su confesión, que ha sido bien representada mediante el perfil con la boca abierta, contrasta vivamente con la respuesta pasiva del sacerdote, quien parece suprimir un bostezo. Por supuesto que la propia presencia del cura es un anacronismo, proveniente tal vez de lo que el Bosco había observado en las ejecuciones de su época.

Los iluminadores holandeses a menudo interpretaban las historias sagradas en términos comunes de la vida cotidiana, para que resultaran más comprensibles a los espectadores. Esta cualidad se destaca igualmente en otra obra que pertenece a las primeras pinturas del Bosco, a pesar de que no es un tema bíblico. Es «El prestidigitador», obra que se ha perdido, pero que se conoce a través de una copia fiel, que se encuentra en Saint-Germain-en-Laye (derecha). Un charlatán ha colocado su mesa delante de una pared que se está desmoronando. Su auditorio observa fascinado, ya que el truhán finge extraer un sapo de la boca del anciano que se encuentra en la mitad del grupo; una sola persona, el joven con la mano sobre el hombro de su compañera, parece notar que el compinche del charlatán le está robando la bolsa al anciano. La mirada miope del ladrón y la expresión de estúpido asombro de la víctima que debe escupir el sapo han sido puestas en evidencia magníficamente, al hacerlas contrastar con las reacciones divertidas de los mirones, mientras que la socarronería del prestidigitador está bien expresada mediante su fisonomía de nariz prominente. Como en el «Cristo cargando la Cruz», el Bosco explota aquí también la expresividad del perfil humano. A pesar de que «El prestidigitador» puede tener una intención moralizadora, debe haber sido inspirado por la observación cuidadosa de una situación de la vida real. Sería difícil encontrar un parangón, dentro de la pintura flamenca de la época, del humor agudo y espontáneo de este pequeño cuadro, pero se pueden encontrar semejanzas entre los iluminadores de manuscritos.

Se pueden atribuir a la primera etapa del Bosco otras escenas bíblicas: «Las bodas de Canaán» (Rotterdam) y «El martirio de Santa Julia» (Venecia, Palazzo Ducale), que sufrió graves daños, de la cual solamente pertenece al Bosco el panel central (ver pág. 84). Además, hay varias composiciones que han subsistido solamente en copias de escasa calidad, incluso el «Cristo entre los doctores» y el «Cristo con la mujer adúltera», y ambas recuerdan, en cuanto a su estilo, a «El prestidigitador». Entre los primeros dibujos existe una hoja con un grupo de figuras masculinas que miran hacia la derecha (ver pág. 14), quizás un estudio para una de las escenas de un «Ecce Homo», y un entierro monumental en forma de relieve (ver pág. 17).



El prestidigitador
Óleo sobre tabla, 53 x 65 cm
Saint-Germain-en Laye, Musée Municipal

Únicamente algunas de las pinturas del primer período se apartan en forma significativa de la iconografía tradicional, pero estas excepciones anticipan las innovaciones que se manifestarán en su obra posterior. El tratamiento de los dos ladrones en el «Cristo cargando la Cruz» aparentemente no tiene precedentes, pero más inusual aún es el reverso de esta tabla, en el cual se representa a un niño desnudo que empuja un andador (ver pág. 18). Es el Niño Jesús, cuyos primeros pasos vacilantes semejan claramente al Cristo que lucha en el anverso con su Cruz, mientras que el molinete que lleva en su mano probablemente hace alusión a la Cruz misma.

Menos tradicional aún es «Las bodas de Canaán» (ver pág. 23), pintada por el Bosco hacia fines de su primera etapa. El cuadro no está en buenas condiciones; le faltan las esquinas superiores, hubo que volver a pintar muchas cabezas y dos perros del ángulo inferior izquierdo pueden haber sido agregados entrado el siglo XVIII.

En la gran biblia holandesa mencionada anteriormente, un asistente del Maestro Soudenbalch había presentado el primer milagro de Cristo, la transformación del agua en vino, como una sencilla fiesta de matrimonio; con humor característico, describió a un invitado que vaciaba, sediento, una

jarra de vino, justamente como para explicar por qué se necesitaba el milagro de Cristo con tanta urgencia. La interpretación del Bosco, por otro lado, es más seria en cuanto a la forma y mucho más compleja en su significado. El banquete nupcial ha sido situado en un interior ricamente decorado, probablemente una posada, el marco de la historia de Canaán, por lo menos en una de las piezas holandesas pascuales de la época. El milagro de las vasijas de vino tiene lugar en el ángulo inferior de la derecha; los convidados están ubicados alrededor de una mesa en forma de L, encabezada en un extremo por la figura de Cristo, detrás del cual pende el tapiz de brocado, que se reservaba en general a la novia; está acompañado a cada lado por dos donados ataviados con indumentarias de la época. Junto a la Virgen, en el centro de la mesa, se encuentra la pareja nupcial, que viste trajes austeros y solemnes; el novio debe de ser Juan el Evangelista, ya que su rostro se parece en mucho a la figura que el Bosco empleó en otra parte para este santo. A pesar de que no se nombra al novio en la descripción del Nuevo Testamento, con frecuencia se lo identifica con el discípulo amado de Cristo. Se creía que Cristo lo llamó al final de la fiesta y le dijo: «Deja a tu esposa y sígueme. Yo te conduciré a una unión más elevada». Más aún, de acuerdo con algunos escritores, la novia abandonada no era otra que María Magdalena. Por ello, la fiesta de Canaán encarnaba el ideal medieval de la castidad, que, ante los ojos de Dios, era superior a la unión carnal.

Este dualismo del medioevo entre la carne y el espíritu es más elaborado aún en la tabla de Rotterdam. Cristo y sus amigos están pensativos y absortos en alguna visión interior, sin ser conscientes del hechizo perverso que parece haberse apoderado de la sala del banquete. Los demás invitados de la boda beben o murmuran, mientras son observados de soslayo por el gaitero, que contempla ebrio la escena desde una plataforma del ángulo superior izquierdo. En las columnas que flanquean el portal posterior, dos diablos esculpidos se han hecho presentes misteriosamente; uno arroja una flecha al otro, el cual desaparece a través de un hueco de la pared. Desde la izquierda, hacen su entrada dos sirvientes, que llevan en sus bandejas la cabeza de un jabalí y un cisne, los cuales escupen fuego por la boca. Un antiguo emblema de Venus, el cisne, simbolizaba la incontinenencia. Esta jarana impía pareciera estar dirigida por el fondista o administrador, quien aparece con su bastón de mando en la sala del fondo. En el aparador a su lado se exhiben unas figuras de extrañas formas, algunas de las cuales, como el pelicano, simbolizan a Cristo, mientras que otras poseen connotaciones menos respetables, como las tres bailarinas desnudas del segundo estante.

El significado preciso de todos estos detalles queda sin aclarar, así como sucede con el niño de ricas vestiduras, quien, de espaldas al espectador, parece brindar con un cáliz en honor de la pareja de novios. Sea como fuere, el Bosco utilizó, sin lugar a dudas, el escenario de la posada como una representación del mal, comparación ésta que era popular en los sermones medievales, haciendo contrastar con ello la castidad de la fiesta de matrimonio de Canaán con la intemperancia mundana. «Las bodas de Canaán» nos introduce por vez primera en la complejidad del pensamiento del Bosco. Por un lado presenta una alegoría moralizadora sobre la búsqueda humana de los placeres de la carne, a expensas de su bienestar espiritual y, por otro, el ideal monástico de una vida lejos del mundo y dedicada a la contemplación de Dios. Estos dos temas dominarían casi todo el arte posterior del Bosco.

Las bodas de Canaán

Oleo sobre tabla, 93 x 72 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen





Quis adeo obliuio in fine reuerentia
 Quis adeo obliuio in fine reuerentia
 Quis adeo obliuio in fine reuerentia



in hifonda fane uirg ali nris: qdierabo uouidua toz



El espejo del hombre

En su «Discurso sobre la dignidad del hombre», escrito alrededor de 1486, el joven humanista florentino Pico della Mirandola celebró la excelencia y felicidad del género humano. El hombre es la única criatura que posee libre albedrío, al poder determinar su naturaleza y destino; y, mediante el ejercicio adecuado de esta voluntad, puede alcanzar el estado angélico. «Y es justamente por este motivo», exclama Pico, «que el hombre ha sido considerado y juzgado, con toda razón, como un gran milagro y como una criatura realmente maravillosa». Unos ocho años después, Sebastián Brant publicó la primera edición de «La Nave de los locos», una serie de poemas que satiriza los defectos y las flaquezas de la humanidad. Brant se lamenta: «Todo el mundo vive en la oscuridad de la noche, persistiendo a ciegas en la perversidad, mientras que cada calle atestigua la existencia de estos necios». Existe una gran diferencia entre estos dos conceptos del hombre, pero puede ser explicada. Pico refleja la fe optimista que existía durante el Renacimiento Italiano, en cuanto al potencial del hombre. Brant, empero, como muchos de sus coetáneos del norte de Europa, aún vivía dentro del reflejo de la Edad Media, la cual tuvo una visión mucho más opaca de la naturaleza humana: el hombre, corrompido por el pecado de Adán, lucha débilmente contra sus inclinaciones perversas, con mayor probabilidad de hundirse al nivel de las bestias que de elevarse al de los ángeles.

Esta actitud medieval inspiró al Bosco la reinterpretación de «Las bodas de Canaán», y esa misma actitud, amplificada, es el tema del «Tablero de los Siete Pecados Capitales y de las Cuatro Postrimerías» (Madrid, Prado; izquierda). Aquí se presenta la condición y el destino humanos en una serie de imágenes circulares. La imagen central, formada por anillos concéntricos, representa el «ojo de Dios», desde cuya pupila emerge Jesucristo, quien, saliendo de su sarcófago, le muestra sus heridas al espectador. Alrededor de la pupila están inscritas las palabras «Atención, atención, Dios ve»; y lo que Dios ve está reflejado justamente en el círculo exterior de su ojo, en donde están representados los Siete Pecados Capitales, mediante pequeñas y vívidas escenas tomadas de la vida cotidiana. La designación latina para cada pecado está inscrita con claridad en el extremo inferior, pero las inscripciones son aquí tan superfluas como en el «Ecce Homo» de Francfort. No hace falta explicar, por ejemplo, que los personajes que consumen vorazmente todo lo que lleva a la mesa el ama de casa, representan el pecado de la Gula, o que el caballero bien alimentado, que dormita junto al fuego, personifica la Pereza; en este caso, la mujer que entra al cuarto desde la izquierda, enseñando un rosario en tono de reproche, indica el abandono de las disciplinas espirituales. La Lujuria es representada mediante dos parejas de amantes dentro de una tienda; y en el pecado de la Soberbia, una dama vanidosa admira su



Brujas
Pluma y bistre, 20,3 x 26,4 cm
París, Louvre, Cabinet des Dessins

*Tablero de los Siete Pecados Capitales
y las Cuatro Postrimerías*
Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm
Madrid, Museo del Prado



Fuego en la Nave de los locos
Pluma y bistre, 17,6 x 15,3 cm
Viena, Akademie der bildenden Künste

sombrero nuevo, sin darse cuenta que le sostiene su espejo un demonio de bonete extravagante. Escenas de un género similar ilustran la Ira (dos hombres que pelean frente a una taberna), la Avaricia (un juez que acepta sobornos) y la Envidia (un pretendiente rechazado que mira celosamente a su rival). En su mayoría, estos pequeños dramas están ambientados en la campiña holandesa, o dentro de interiores bien contruidos.

Las figuras fornidas, de poca estatura y más bien extrañas, no se parecen en general a las que solemos encontrar en las demás obras del Bosco; son igualmente poco frecuentes las superficies definidas, los contornos oscuros y los colores brillantes y planos, entre los que predominan el verde y el ocre. La ejecución poco elaborada hizo pensar en un principio a los críticos que este cuadro podría pertenecer a las primeras obras del Bosco, pero, como se vino a constatar después, algunos detalles de los trajes del «Tablero» del Museo del Prado reflejan ciertos estilos que no estuvieron de moda hasta el año 1490, aproximadamente. Por ello, es más probable que el «Tablero» represente la producción de un taller de la etapa intermedia del Bosco (1485–1500). Sin embargo, el Bosco debe de haber estado a cargo del diseño original, y su colaboración en la acción propiamente dicha de pintar tal vez se pueda deducir también de algunos pasajes de mayor calidad, como la escena de la Avaricia y algunas figuras de la Envidia.

La disposición circular de los Siete Pecados Capitales corresponde a un esquema tradicional. Como han pensado muchos escritores, este arreglo en forma de rueda probablemente alude a la propagación del pecado por el mundo, pero el tema adquirió una riqueza inconmensurable, cuando el Bosco transformó el diseño circular en el «ojo de Dios», que refleja lo que ve. También aquí tenía amplios precedentes. En la literatura medieval se compara frecuentemente a la Divinidad con un espejo.

Las filacterias que se despliegan por encima y por debajo de la imagen central del «Tablero» del Museo del Prado enuncian que quienes abandonaron a Dios tienen razones suficientes para temer Su mirada. La de arriba señala: «Ya que es un pueblo desprovisto de propósito y que no tiene ninguna comprensión. Ojalá fueran sabios, entendieran esto y pudieran considerar sus postrimerías.» En la filacteria interior dice: «Escondere mi rostro de ellos y consideraré sus postrimerías» (Deuteronomio 32: 28–29, 20). Lo que serán sus postrimerías se expone en términos nada vagos en los cuatro ángulos de la tabla. Aparecen aquí, en cuatro círculos más pequeños, la Muerte, el Juicio Final, el Cielo y el Infierno; las Cuatro Postrimerías de todos los seres, según el Bosco y sus coetáneos, y de acuerdo con lo que enseñó Dionisio el Cartujo (1420–1471), quien pasó sus últimos años en un monasterio holandés. La ejecución de estas escenas es aún más burda que la de los Pecados Capitales y debe ser atribuida en su totalidad al taller del Bosco.

El concepto de que Dios espía al género humano desde el cielo tal vez nos resulte chocante, pero para la gente del medioevo era un elemento disuasivo contra el pecado. El humanista alemán Jacobo Wimpheling (1450–1528) nos relata que le bastó con ver una inscripción de una iglesia de Erfurt que decía «Dios ve» para alejarlo de las insensateces de la juventud y conducirlo a una vida más devota. Con el «Ojo de Dios» el Bosco tenía la intención de lograr un efecto similar, ya que, al reflejar los Siete Pecados Capitales, funciona como un espejo en el cual el espectador se confronta con su propia alma desfigurada por el vicio. Al mismo tiempo, no obstante, contempla el remedio contra esta

La extracción de la piedra
Óleo sobre tabla, 48 x 35 cm
Madrid, Museo del Prado





La Nave de los locos

Estudio para la pintura que se encuentra en París

Grisalla, 25.7 x 16.9 cm

París, Louvre, Cabinet des Dessins

La Nave de los locos

Óleo sobre tabla, 57.8 x 32.5 cm

París, Musée National du Louvre

desfiguración, que está representado por la imagen de Jesucristo, ubicada en el centro del ojo. Es probable que el «Tablero» del Museo del Prado fuera usado como punto de apoyo de la meditación, en especial de aquel examen profundo de la conciencia que debía efectuar todo buen cristiano antes de confesarse.

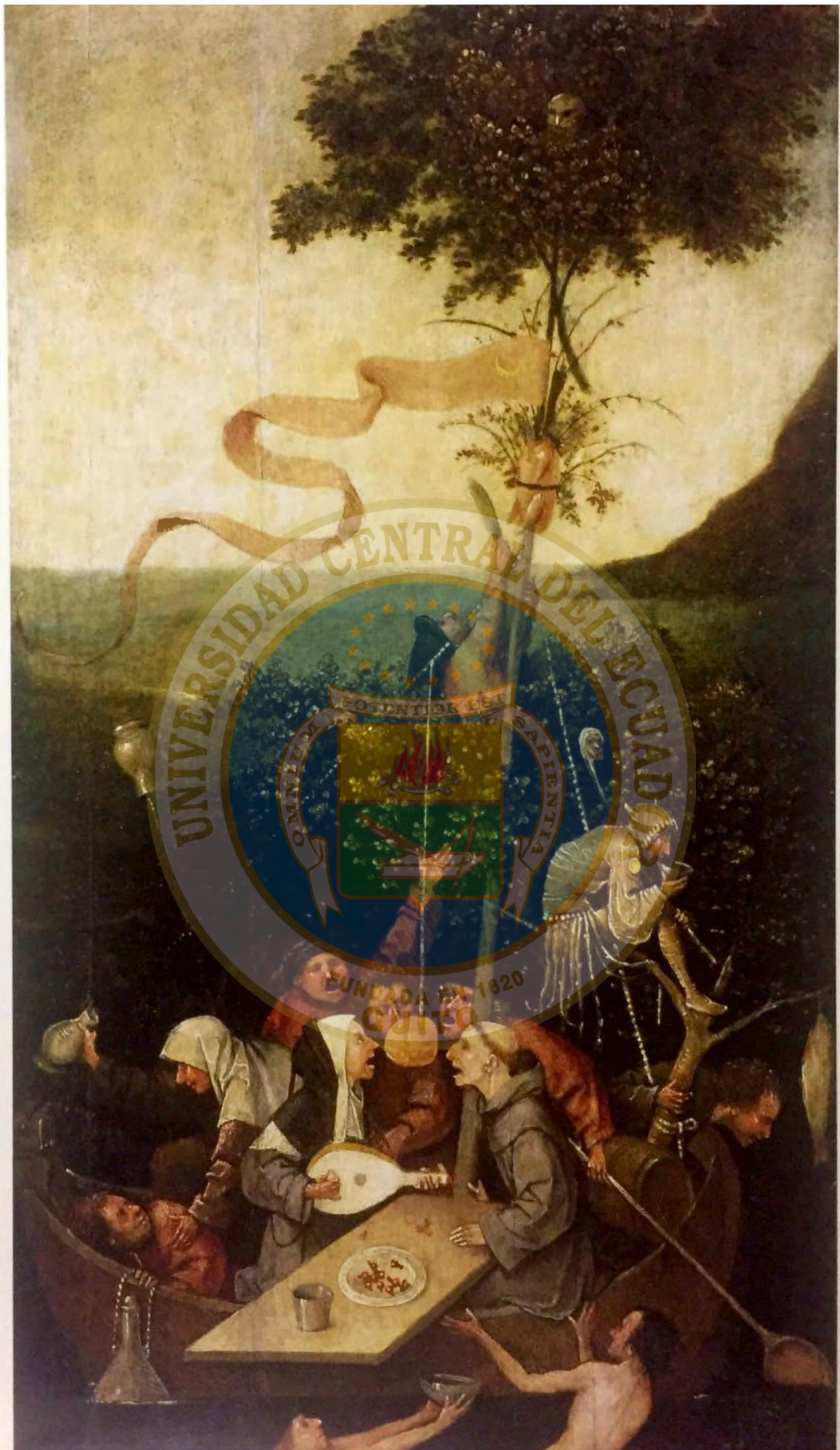
Dentro de su marco de los Siete Pecados Capitales, el «Tablero» del Prado comprende a todos los seres y a todas las condiciones de vida; aún así, en la Avaricia la referencia es más específica, ya que el vicio está representado por un juez deshonesto, un tipo de persona al que se le atribuía particularmente este pecado. En otros cuadros, el Bosco desarrolló más aún esta crítica relacionada con determinadas condiciones sociales, a veces mediante uno o más Pecados Capitales. Castiga a los charlatanes, a los curanderos y a sus víctimas imprudentes, a los monjes y religiosas de vida libertina, y al rico que está más preocupado por su propiedad que por su alma, temas que se repiten en muchos sermones y escritos de la época.

Uno de estos cuadros, «El prestidigitador», forma parte de la primera categoría de obras que acabamos de mencionar. A primera vista no parece mostrar nada más que un episodio divertido de la vida callejera medieval, pero aunque el asunto no puede ser identificado evidentemente con ninguno de los Pecados Capitales, tenía igualmente la intención de reflejar la necesidad humana, en este caso la credulidad del hombre.

La credulidad humana es también el tema de otro cuadro, «La extracción de la piedra» (Madrid, Prado), cuya naturaleza alegórica es más clara (ver pág. 27). En medio de un frondoso paisaje veraniego, un cirujano extrae un objeto de la cabeza de un individuo que está atado a una silla; un monje y una monja observan. Tal vez este pequeño cuadro no sea en su totalidad del Bosco; las figuras torpes e inexpresivas pueden haber sido ejecutadas por un pintor menor, pero solamente el Bosco pudo haber estado a cargo del paisaje del segundo término, cuyas formas delicadamente elaboradas recuerdan la vista de la «Epifanía» de su primera etapa. La operación al aire libre, cuya forma circular nos sugiere una vez más un espejo, está emplazada dentro de un entramado de elaborada decoración caligráfica, que contiene la inscripción: «Maestro, quíteme la piedra, me llamo Lubbert Das».

En tiempos del Bosco, la extracción de la piedra era un ejemplo de curanderismo, mediante el cual, supuestamente, se curaba al paciente de su estupidez, al retirar de su frente la piedra de la necedad. Afortunadamente, esta operación no se llevaba a cabo de hecho, sino solamente a manera de simulacro, ya que, en los ejemplos literarios existentes sobre este tema, el paciente solía quedar peor que antes. Por otra parte, el nombre «Lubbert» aparece con frecuencia en la literatura holandesa, para designar a las personas que demuestran un grado de estupidez excepcionalmente alto. Los artistas neerlandeses posteriores, incluso Pieter Bruegel el Viejo, representaron en ocasiones la extracción de la piedra. Este asunto inspiró, sin duda, el cuadro del Bosco, pero ninguna de las versiones preexistentes explican el embudo y el libro, que descansan sobre las cabezas de dos de los personajes, ni aclara la presencia del monje y de la religiosa; a pesar de la aparente aceptación de éstos del curanderismo, los presenta bajo un aspecto desfavorable. Se advertirá también que el cirujano extrae de la cabeza de Lubbert no una piedra, sino una flor; otra flor de la misma especie está colocada sobre la mesa de la derecha.

Una condena más abierta a aquellos que formaban parte de las órdenes religiosas se puede observar en «La Nave de los locos» (París, Louvre), que se





La muerte del avaro

Estudio para la pintura que se encuentra en Washington, 25,6 x 14,9 cm
París, Louvre, Cabinet des Dessins

considera generalmente como perteneciente a la etapa intermedia del Bosco (ver pág. 29). Presenta a un monje y dos religiosas, o beguinas, en un bote, en plena francachela con un grupo de campesinos. El bote, de extraña construcción, lleva un árbol copudo como mástil, al mismo tiempo que tiene una rama partida como timón. Un bufón está sentado en el cordaje de la derecha. Debido a la presencia de esta figura, muchos comentaristas han visto, inevitablemente, una conexión entre la tabla del Louvre y «La Nave de los locos» de Sebastián Brant; la inmensa popularidad de esta obra la evidencian las seis ediciones y las numerosas traducciones que aparecieron incluso en vida del autor. Es posible que el Bosco haya conocido el poema de Brant, pero ello no significa que se haya inspirado en él, puesto que la nave era una de las metáforas predilectas durante la Edad Media. Una imagen popular era la «Nave de la Iglesia», tripulada por los prelados y el clero, que lograba que su carga de almas cristianas llegara sana y salva al puerto del Cielo. En el «Peregrinaje de la Vida Humana» de Guillaume de Deguillville, la «Nave de la Religión» lleva un mástil, que simboliza el crucifijo, y contiene castillos que representan las diversas órdenes monásticas.

En 1486, se publicó en Haarlem una traducción holandesa de esta famosa obra, y es probable que el Bosco haya conocido la nave de la vida monástica que describiera Deguillville y que la parodiara con su propia nave. El flameante estandarte de color rosa lleva un creciente turco, en lugar de una cruz, y, en el tope del mástil vemos una lechuza oculta en el follaje. Tres representantes de la vida del claustro han abandonado sus disciplinas espirituales para reunirse con el resto de los juerguistas. El monje y una de las religiosas cantan vigorosamente, esta última acompañándose con el laúd; semejan a las parejas de enamorados que se representaban en el medioevo en los jardines del amor, y las cuales interpretaban alguna pieza musical, como preludeo del galanteo. La alusión al pecado de la lujuria es reforzada por otros detalles tomados del Jardín del Amor tradicional — el plato con cerezas y la jarra metálica de vino, que está suspendida a un lado del bote —, los cuales habían sido empleados por el Bosco en el «Tablero» del Museo del Prado para ilustrar el mismo pecado. Indudablemente, la Gula no está representada sólo por el campesino que está por desguindar el ganso asado, previamente atado al mástil, sino también por el individuo de la derecha, que vomita a un lado del bote, y por el cucharón gigante, que empuña como un remo otro participante de la alegre reunión. Junto al bote, aparecen dos nadadores desnudos, uno de los cuales sostiene su copón para que se lo llenen. Según algunos expertos, el mástil en forma de árbol puede hacer referencia al palo adornado para las fiestas de mayo, o árbol de mayo, de los festivales folklóricos de la primavera, época generalmente licenciosa, tanto para el pueblo como para el clero.

El necio que está bebiendo sobre el cordaje sugiere, finalmente, la naturaleza licenciosa del bote. Durante muchos siglos se había permitido que el bufón de la corte, o el necio, satirizara la moral y las costumbres de la sociedad, y en calidad de tal aparece en los grabados y en las pinturas a partir de mediados del siglo XV. Se lo distingue por la caperuza adornada con orejas de asno y por un cetro que termina en una pequeña réplica de sus propios rasgos. Frecuentemente se mueve de forma traviesa entre juerguistas y amantes, señalándoles la locura de su comportamiento lascivo, como en la escena de la lujuria del «Tablero» del Museo del Prado.

Entre los vicios monásticos, la Lujuria y la Gula tenían preeminencia



desde hacía mucho tiempo; y, durante el siglo XV, éstas y otras acusaciones eran dirigidas con frecuencia contra las órdenes religiosas. En este período se desarrollaron con gran rapidez las Casas de Dios, algunas de las cuales se mantenían con tejidos y otras artesanías.

Sería difícil determinar a ciencia cierta si eran más libertinos que antes, a pesar de los diversos intentos de una reforma monástica; pero está claro que su considerable riqueza y la competencia con los gremios de artesanos los hi-

Alegoría de la Lujuria y la Gula

Óleo sobre tabla, 35.8 x 32 cm

New Haven, Yale University Art Gallery,
The Rabinowitz Collection, obsequio de
Hanna D. y Louis M. Rabinowitz



La muerte del avaro
Óleo sobre tabla, 92.6 x 30.8 cm
Washington, National Gallery of Art

cieron entrar en conflicto con las autoridades seculares. En Hertogenbosch, los patricios trataban de poner un límite a las posesiones y a la actividad económica de los claustros que formaban parte de su jurisdicción. Mientras que otras ciudades de la época tomaban medidas similares, la situación de Hertogenbosch debe de haber sido particularmente aguda, dado el número excepcionalmente elevado de la población que pertenecía a órdenes religiosas. Contra este trasfondo debemos ver la frecuente actitud del Bosco de condenar la inmoralidad existente entre los monjes y las monjas, no solamente en «La Nave de los locos» y en «La extracción de la piedra», sino también en el posterior «Carro de heno».

La relación íntima entre la Gula y la Lujuria, dentro del sistema moral del medioevo, fue expresada una vez más por el Bosco, aunque sin una referencia específica a la vida monástica, en un fragmento de una pintura de la Universidad de Yale (ver pág. 31). La Gula está personificada por los nadadores del ángulo superior izquierdo, quienes se han reunido alrededor de un gran barril de vino, sobre el que está sentado a horcajadas un campesino barrigudo. Otro individuo está nadando cerca de la orilla y el pastel de carne que balancea sobre su cabeza le cubre los ojos. A la derecha, le sigue a esta escena una pareja de enamorados dentro de una tienda, otro tema que recuerda la escena de la Lujuria del «Tablero» del Museo del Prado. Es completamente pertinente que estén bebiendo vino: «Sine Cere et Libero friget Venus» (Sin Ceres y Baco, se congela Venus); esta expresión de Terencio se conocía bastante durante la Edad Media y los moralizadores nunca se cansaban de repetir a sus audiencias que la Gula y la embriaguez conducen a la Lujuria. El motivo de «La muerte del avaro» (izquierda) es la contumaz perseverancia del hombre en su locura aún en el momento de la muerte, cuando lo que está en juego es la gloria o bien el castigo eterno. El moribundo yace en una alcoba angosta y elevada, y, a la izquierda, ya ha entrado la Muerte. Su ángel guardián lo consuela y trata de que desvíe su atención hacia el crucifijo de la ventana superior, pero él aún está distraído con los bienes terrenos que debe dejar detrás de sí; una de sus manos se extiende en forma casi automática para coger la bolsa con oro que le ofrece un demonio, cuya silueta se asoma por debajo del cortinado. Otro demonio de alas delicadas se apoya sobre la repisa del primer plano. Los costosos trajes, así como el vestuario caballeresco, tal vez hagan alusión a la jerarquía y al poder mundanos que también debe abandonar el avaro. La lucha por el alma del moribundo, que tiene lugar entre los ángeles y los demonios, también aparece en el «Tablero» del Museo del Prado (en el cual la figura tradicional de la Muerte se manifiesta de igual manera, armada con una flecha). Ambas escenas reflejan una obra devocional del siglo XV, el «Ars Moriendi», o sea «El arte de Morir», que se imprimió en múltiples ocasiones, en Alemania y en los Países Bajos. Este pequeño y extraño manual describe a un moribundo que se ve tentado – por los demonios que se amontonan alrededor de su cama – y que recibe a la vez a un ángel que lo consuela y lo fortifica en su agonía final. En este libro, al final triunfa el ángel y el alma es conducida al Cielo, mientras que los demonios se lamentan con gritos desesperados. En la pintura del Bosco, empero, el asunto de la lucha no se determina con certeza. Al pie de la cama se puede ver un cofre abierto, en el cual un anciano mete una pieza de oro en la bolsa que sostiene un demonio; quizás sea el mismo avaro, que no parece estar muy preocupado por el rosario que pende de su cintura.

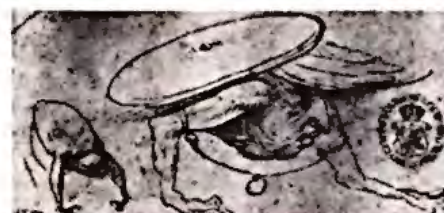
El Juicio Final

Si bien el pecado y la insensatez ocupan un lugar destacado en el arte del Bosco, su significado solamente puede ser apreciado en su totalidad dentro del contexto de un tema medieval más amplio, el Juicio Final. El día del juicio marca el acto final de la turbulenta y extensa historia de la humanidad, la cual comenzó con la Caída de Adán y Eva y su expulsión del Jardín del Edén. Es el día en que los muertos se levantarán de sus tumbas y en el cual vendrá Cristo, por segunda vez, para juzgar a todos los seres y recompensar a cada uno de acuerdo con sus méritos. Como Jesucristo mismo predijo (Mateo 25: 34, 41), los elegidos gozarán de la eterna bienaventuranza que les fuera reservada «desde la creación del mundo», mientras que los malditos serán condenados al «fuego eterno, que está aparejado para el diablo y sus ángeles». Será el final del tiempo y el comienzo de la eternidad.

Una de las preocupaciones principales de la iglesia medieval era la preparación para este día final. Enseñaba a los creyentes qué tipo de conducta les permitiría ser incluidos entre los bienaventurados; advertía a los apóstatas y malhechores sobre el terrible castigo que les aguardaba, en caso de no reformarse. De este modo, los interminables tormentos de los condenados se describían con detalles espeluznantes, en incontables libros y sermones, mientras que las meditaciones sobre el Juicio Final y el Infierno jugaban un papel importante en varios ejercicios espirituales.

Los terrores de un ajuste de cuentas final se intensificaban por el temor generalizado de su proximidad. Los profetas siempre habían insistido en que el mundo estaba por llegar a su fin, pero la sensación de una sentencia inminente se agudizó especialmente en las postrimerías del siglo quince. Para Sebastián Brant, los pecados del género humano se habían multiplicado en tal medida que, con toda seguridad, el Juicio Final no tardaría en tener lugar. Otros escritores representaban al mundo en el umbral de la última era, en la cual se irían a cumplir las profecías que describiera San Juan en el Apocalipsis. Plagas, diluvios y otros desastres naturales se consideraban como manifestaciones de la ira de Dios y los eventos políticos corrientes eran tomados ansiosamente como signos del último reino y del Anticristo.

Sin embargo, en ninguna parte se dio una expresión más vívida a esta ansiedad crónica de la era que en el imponente tríptico del Bosco «El Juicio Final» (ver págs. 37 y 39), actualmente en Viena, el cual fue realizado probablemente durante su etapa intermedia. La mayor entre sus obras existentes, «El Juicio Final» presenta a las figuras de Santiago de Compostela y San Bavón, pintadas en grisalla en sus alas externas (ver págs. 34 y 35). A pesar del paisaje tenebroso y amenazador por el que se mueve Santiago, ni esta tabla ni su compañera nos preparan para las escenas apocalípticas que se desarrollan en el centro. Aparecen aquí, a lo largo de los tres paneles interiores, el Principio



Estudios para unos monstruos

Pluma, 8.6 x 18.2 cm (cada estudio)

Berlin, Staatliche Museen SPK, Kupferstichkabinett



Santiago de Compostela
 Postigo exterior izquierdo del tríptico
 «El Juicio Final»
 Grisalla sobre tabla, 167 x 60 cm
 Viena, Akademie der bildenden Künste

y las Postrimerías, partiendo de la caída del hombre en el ala izquierda. La historia que se relata en el segundo y tercer capítulo del Génesis ha sido situada en un exuberante jardín; en un primer término vemos la creación de Eva, seguida por la tentación de la primera pareja. En un segundo plano, ésta es arrojada del jardín por un ángel. En un extremo superior, se ha efectuado un paralelismo entre la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén y la expulsión de los ángeles rebeldes del Cielo, los cuales se convierten en monstruos al descender a la tierra. A pesar de que el Génesis no menciona la rebelión del orgulloso Lucifer y de sus seguidores, ésta aparece en las leyendas judaicas y, desde muy temprano, formó parte de la doctrina cristiana. Se refiere a los ángeles que pecaron, por lo cual su jefe tentó a Adán, para que, a su vez, éste pecara también. Se pensaba además que Adán y Eva habían sido creados por Dios, para que la prole de éstos llenara los lugares que habían dejado vacantes los ángeles caídos. En esta tabla, pues, el Bosco representó el inicio del pecado en el mundo y justificó la necesidad del Juicio Final.

No es usual que se incluya la Caída de Adán y Eva en una representación del Juicio; los otros dos paneles del tríptico de Viena se apartan aún más de la iconografía tradicional. En general, dentro del drama escatológico se le asignaba el papel principal al Cielo. Como en el retablo de Rogelio van der Weyden, lo que se acentuaba era el acto del juicio; se relegaba a los enjuiciados a un segundo plano, y se describía con la misma amplitud tanto la felicidad de los bienaventurados como las penas de los descarriados. Sin embargo, en la versión del Bosco la corte celestial, pequeña e insignificante, se encuentra en el extremo superior del panel central, y el grupo de los elegidos está integrado por muy pocas almas. El cataclismo universal, que arde furiosamente a lo largo del paisaje obscuro y lóbrego del fondo, ha hecho perecer a gran parte del género humano. Esta vasta pesadilla representa a la tierra en su agonía final, en la cual desaparece no por las aguas que imaginaron Durero y Leonardo, sino por el fuego que vaticinara un himno del siglo trece, el lúgubre «Dies irae»: «Día de la ira, día en que el mundo se disuelve en ardientes cenizas». Probablemente también tuvo influencia en el Bosco la descripción del día del juicio que se diera en el Apocalipsis de San Juan, libro que fue nuevamente popular en las postrimerías del siglo quince, de 1496 a 1497, cuando Durero lo ilustró con sus famosos grabados en madera. El amplio valle que domina la tabla central puede representar el Valle de Josafat con las murallas llameantes de la Jerusalén terrestre al fondo. De acuerdo con el Antiguo Testamento (Joel 3:2, 12), este valle era considerado tradicionalmente como el sitio del Juicio Final. En todo caso, la tierra ya no se puede distinguir del Infierno, representado en el ala de la derecha, del que emerge el ejército de Satán para atacar a los condenados; ha comenzado el castigo eterno.

Los místicos sostenían que el sufrimiento más atroz de los condenados era el conocimiento de que iban a estar privados por siempre de la visión de Dios. Para la mayoría, no obstante, los tormentos del Infierno eran principalmente corpóreos y eran tan intensos que, como lo expresara un sermón del medioevo, las penas de esta vida no son, comparadas con aquéllos, más que un ungüento dulcificante. Para el Bosco, la agonía del Infierno es también principalmente física; los cuerpos pálidos y desnudos de los condenados sufren siendo mutilados, mordidos por serpientes, consumidos en hornos abrasadores y aprisionados en artefactos de tortura. La diversidad de tormentos parece infinita. En la tabla central, una criatura horrible, pequeña y

de barriga abotagada, asa lentamente a un individuo en un espetón y lo empapa con pringue; a un lado, un demonio femenino ha rebanado a su víctima y la ha colocado dentro de una sartén, como un trozo de jamón, para acompañar los huevos que hay junto a sus pies. En el ala de la derecha se presenta un concierto infernal, que es conducido por un monstruo de cara negra.

En la escena del Infierno del «Tablero» del Prado se había asociado cada tormento con uno de los Pecados Capitales; «no hay vicio que no reciba su propio castigo», manifestaba Tomás de Kempis, reflejando una creencia popular de la época. Sería difícil de determinar si el Bosco siguió consecuentemente esta fórmula en «el Juicio Final», a pesar de que algunos de los castigos pueden ser identificados con pecados específicos. De este modo, los avaros son cocinados en la gran caldera, que se puede ver justo debajo de uno de los edificios de la tabla central. A la vuelta de la esquina, un gordo glotón es obligado a beber de un barril que sostienen dos diablos; a través de la ventana de arriba, se puede ver la fuente de su dudoso refresco. Sobre el techo de arriba, la mujer voluptuosa tolera las atenciones de un monstruo en forma de lagarto, que se desliza entre sus caderas, mientras que dos demonios-músicos tocan para ella. En los farallones de la derecha, del otro lado del río, los diablos, en forma de herreros, martillean sobre los yunques y a uno lo están herrando como un caballo; estas almas desafortunadas son culpables del pecado de la ira.

Algunos de estos pecados y sus respectivos castigos se pueden identificar a partir de las inscripciones que acompañan a la escena del Infierno del «Tablero» del Prado. Otros ocurren en las descripciones literarias tradicionales del Infierno, que florecieron durante la Edad Media, en general bajo la forma de visitas a las regiones infernales, por parte de personas que regresaron para contar sus aventuras. El «Infierno» de Dante, que influenció a varias generaciones de artistas italianos, es, por supuesto, el relato del «testigo ocular» más conocido. A pesar de que el Bosco no tomó ninguno de estos textos al pie de la letra, debe de haber estado familiarizado con ellos. Se puede notar el ascendiente que tuvieron éstos no solamente en el modo en el cual expresó determinados castigos, sino también en la topografía general de su Infierno, en el que incluyó formas como los hornos y abismos ardientes, así como lagos y ríos, en los cuales se sumergía a los condenados. Algunos de sus monstruos derivan también de fuentes literarias y visuales de vieja tradición. Los diablos vagamente antropomorfos, como los de la escena de los herreros de la tabla central, se hallan en muchas escenas anteriores del Juicio. Son tradicionales también los escuezos, las culebras y los dragones, los cuales se arrastran sobre las rocas o muerden los órganos vitales de sus víctimas.

Sin embargo, a esta fauna infernal más o menos convencional, el Bosco agregó especies nuevas y más espeluznantes, cuyas formas complejas se resisten a una descripción precisa. Muchas despliegan fusiones extravagantes de elementos animales y humanos, combinados a veces con objetos inanimados. A este grupo pertenece el monstruo en forma de pájaro, que ayuda a llevar un cuchillo gigante, en la tabla central; su torso se convierte en una cola de pez y en dos piernas humanoides, que calzan un par de vasijas. A su derecha, una cesta invertida dotada de piernas avanza empuñando una espada en su mano armada. Unas cabezas sin cuerpo se desplazan sobre miembros rechonchos; otros poseen cuerpos y miembros, los cuales resplandecen en la oscuridad. Varios demonios tocan instrumentos musicales que han sido



San Bavón
Postigo exterior derecho del tríptico
«El Juicio Final»
Grisalla sobre tabla, 167 x 60 cm
Viena, Akademie der bildenden Künste

introducidos en sus asentaderas, lo cual nos trae a la memoria el diablo que expelia ventosidades con el que se tropezó el Dante («Infierno», XXI, 139).

Ni siquiera el dragón que se adjudica a la última etapa creativa de Leonardo da Vinci pudo haber sido tan repugnante como los horrores abismales del Bosco. Y, al lograr que estas formas cambien ante nuestros propios ojos, el Bosco expresa eficazmente el concepto medieval del Infierno, como un estado en el cual se convierten en un caos las leyes de la naturaleza que fueron establecidas por la Divinidad.

En última instancia, empero, nos resulta difícil experimentar el Infierno del Bosco como sus coetáneos. Estos, debido a estar familiarizados con las condiciones de los condenados, a través de la «Visión de Tundale» y demás obras literarias similares, así como por incontables sermones, hubieran sentido, al menos en su imaginación, las alteraciones entre el calor y el frío extremos y se hubiesen sofocado con el humo y los olores fétidos que surgían por todas partes. Hubieran oído el chillido y el silbido de los demonios y, sobre todo, los alaridos de los atormentados. En los sermones y libros medievales, los condenados se lamentaban: «¡Ay, ay, ay de nosotros, los hijos más perversos y miserables de Eva!» Algunas de las víctimas del Bosco expresan claramente su desesperación, como por ejemplo el grupo de almas que gimen dentro de la tienda del a la derecha. Otros, es verdad, clavan la vista delante de sí, inexpresivamente, pero no se debe suponer que se han vuelto insensibles al dolor. En la Edad Media se pensaba en forma diferente. No se creía solamente en que la agonía de los condenados persistía con la máxima intensidad, sino que aún las almas más horriblemente mutiladas volvían a reintegrarse perpetuamente, para comenzar sus padecimientos desde el principio. Y este proceso no continuaba sólo durante un tiempo, sino por toda la eternidad.

El tríptico de Viena presenta el Juicio Final, el cual abarca a todos los seres, como un evento que termina con la historia de la humanidad. Aun así, en la «Visión de Tundale» y en otras fuentes que influenciaron al Bosco, los tormentos de los condenados se describen como si ocurrieran en el presente, en el Purgatorio, y no en algún momento indeterminado del futuro. Reflejan la creencia en un juicio individual, un ajuste de cuentas al que se deberá someter cada ser humano. Inmediatamente después de morir, de acuerdo con sus méritos, el individuo será enviado a un lugar de tormento o de bienaventuranza, para esperar allí el Juicio Final. Esta doctrina, que tuvo amplia difusión hacia fines de la Edad Media, tuvo como expositor a Dionisio el Cartujo en su «Diálogo sobre el Juicio Individual de Dios» y, como señaló André Châtelet*, fue motivo de inspiración de dos paneles de Dieric Bouts. Estos, a su vez, sirvieron como modelo de cuatro tablas del Bosco, los así llamados paneles del «Paraíso» y del «Infierno», conservados en el Palazzo Ducale de Venecia (ver págs. 40–41).

Se ha llegado a pensar que estos paneles conformaban en el pasado las alas de un retablo del Juicio Final; con mayor probabilidad, empero, tuvieron la finalidad de ilustrar las recompensas y los suplicios del Juicio Individual. Los cuadros se han desfigurado al ser fuertemente sobrepintados y oscurecidos mediante barnices, y no hay unanimidad entre los eruditos en asignarlos al Bosco; a pesar de ello, sería difícil de atribuir estas composiciones a cualquier otro autor. En los dos cuadros del «Paraíso», la tabla de la izquierda retrata a los elegidos, que son pastoreados por los ángeles a un paisaje de terreno ondulante, del cual emerge la Fuente de la Vida. Éste es el Paraíso Terrestre, una

* André Châtelet: «Sur un Jugement Dernier de Dieric Bouts», en «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», XVI (1965), 17–42.

El Paraíso

Postigo izquierdo del tríptico «El Juicio Final»
Óleo sobre tabla, 167,7 x 60 cm
Viena, Akademie der bildenden Künste

El Infierno

Postigo derecho del tríptico «El Juicio Final»
Óleo sobre tabla, 167 x 60 cm
Viena, Akademie der bildenden Künste



especie de estancia intermedia, en donde los elegidos se purificaban de su última mácula de pecado, antes de ser admitidos ante la presencia de Dios. Un grupo de almas ya mira hacia arriba, en forma expectante. En la «Visión de Tundale» se describen muchos de estos jardines, y el Paraíso Terrestre, situado directamente debajo del Cielo, figura en múltiples autos sacramentales de la época. Con frecuencia se lo identificaba con el Jardín del Edén, que supuestamente aun existía en la tierra, en alguna montaña remota e inaccesible al hombre, creencia que probablemente influyó en el terreno escarpado que se puede observar en el Paraíso Terrestre, tanto en Bouts como en el Bosco.

En su composición, el Bosco siguió bastante de cerca el «Paraíso Terrestre» de Bouts, apartándose del mismo solamente en un aspecto significativo. Mientras que Bouts representó la verdadera entrada de los elegidos al Cielo en el firmamento del extremo superior, el Bosco reservó esta escena para una tabla separada, en la cual presentó una visión de la felicidad sublime que sobrepasó en mucho la capacidad de Bouts, quien estaba más sujeto a la tierra. Dejando caer el último vestigio de su estado corpóreo, las almas benditas flotan hacia arriba, en medio de la noche, mientras sus guías angelicales les brindan apoyo. Con ardiente deseo de éxtasis, elevan la mirada hacia la gran luz, que prorrumpe de lo alto, en medio de la oscuridad. Este resplandor en forma de embudo, con sus segmentos definidos, tal vez recuerde en gran medida los diagramas zodiacales contemporáneos, pero el Bosco lo convirtió en un corredor luminoso, por el cual los bienaventurados se acercan a esa unión del alma con Dios, que se experimenta en la tierra solamente en escasos momentos de exaltación espiritual. Ruysbroek nos dice que «aquí, el corazón se expande de felicidad y deseo, y todas las venas se abren vivamente, y todas las facultades del alma se hallan dispuestas».

La ascensión de los bienaventurados al «coelum empyreum» tiene su contrapartida en la caída de los condenados al abismo del Infierno, que se representa en la tercera tabla. El Bosco siguió la versión de Bouts sobre este asunto, pero una vez más transformó las imágenes prosaicas de su modelo. Los condenados pasan a través de la oscuridad con estruendo, y son capturados por los diablos, a la vez que los chamusca el fuego del Infierno expelido por las rocas a través de sus fisuras. En la tabla final, el Purgatorio, una montaña escarpada vomita llamas contra un cielo encendido, mientras que las almas luchan desesperadamente en las aguas de abajo. No todos los tormentos son de naturaleza física: sin advertir al diablo con alas de murciélago que tira de él, un alma está sentada junto a la orilla con una actitud pensativa, aparentemente abatida por el remordimiento. Se ha dado al Infierno, tanto como al Cielo, una interpretación espiritual como la de los místicos.

En su manejo de la luz para expresar los conceptos más inefables de lo Divino, el Bosco se acerca a Geertgen tot Sint Jans y a los grandes maestros alemanes de comienzos del siglo XVI. En la encantadora «Virgen con el Niño» de Geertgen, hoy en Rotterdam, los diminutos músicos celestiales destellan en forma incandescente por el amor ardiente que les inspira el Niño Jesús. No hay menos éxtasis en la Natividad mágicamente iluminada de Alberto Altdorfer, del año 1513, y en la exclamación de júbilo de los ángeles de los paneles navideños del retablo de Isenheim, que fueron completados por Matías Grünewald, aproximadamente en la época en la que murió el Bosco. En cuanto a la concisión y simplicidad de sus imágenes, las dos tablas del «Infierno» que se encuentran en Viena continúan siendo únicas dentro de la

El Juicio Final

Tabla central del tríptico
Óleo sobre tabla, 163,7 x 127 cm
Viena, Akademie der bildenden Künste





EL PARAÍSO Y EL INFIERNO
Óleo sobre tabla, 86.5 x 39.5 cm (cada tabla)
Venecia, Palazzo Ducale

*El Paraíso Terrestre y
Ascenso al Paraíso Celeste*

obra del Bosco. En otros trabajos, su fauna del Infierno manifiesta una variedad inagotable. En una serie de dibujos que se han atribuido al Bosco con bastante fundamento, los monstruos proliferan con una multiplicidad de formas, entre las cuales no hay ni siquiera dos que sean exactamente iguales (ver págs. 50 y 51). A unas cabezas ligeramente burlonas les brotan piernas, a



unas formas obscenas, que semejan vejigas, les crecen trompas y piernas; algunas criaturas son pura cabeza o cola. El Bosco compartía este gusto por los monstruos con su época, sobre la cual ejercía una fascinación especial lo grotesco y lo antinatural. En un grabado, Durero registró para la posteridad un símil de un cerdo de 8 patas que nació en el año 1496, al mismo tiempo que

*La caída de los condenados y
El Infierno*



El Juicio Final (fragmento)
Óleo sobre tabla, 60 x 114 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlung,
Alte Pinakothek

Sebastián Brant dio a conocer grabados en madera que anunciaban el nacimiento de monstruos y prodigios similares. Estos se interpretaban a menudo como portentos de desastres inminentes, enviados por Dios para castigar los pecados del género humano. Aun así, en sus bocetos, ejecutados con trazos veloces y seguros de pincel o pluma, el Bosco ya no es el moralizador medie-



val, sino el artista que compite con el mismo Creador en la generación de nuevas formas, «que no fueron vistas ni concebidas nunca antes por otro ser», como describiría más tarde Durero los frutos del genio artístico.

Esta misma actitud se puede apreciar igualmente en el fragmento de «El Juicio Final», obra que sufrió lamentables daños y que se conserva en Munich



EL JUICIO FINAL (FRAGMENTO):

El Paraíso

Óleo sobre tabla, 33.9 x 20 cm
Nueva York, colección particular

Muerte del condenado

Óleo sobre tabla, 34.6 x 21.2 cm
Nueva York, colección particular



(ver págs. 42–43). En ciertas ocasiones se la identifica como parte del retablo que encargó Felipe el Hermoso en el año 1504, pero probablemente el Bosco la ejecutó algo más tarde, en la última etapa de su vida. En el ángulo inferior izquierdo se ve un trozo de paño, que es todo lo que queda de una figura que debe de haber sido de proporciones mucho mayores que las demás figuras del fragmento. Tal vez representaba a un San Miguel de dimensiones extraordinarias en el acto de sopesar las almas, tal como aparece en el tríptico de Rogelio van der Weyden que se encuentra en Beaune. A la derecha y arriba del trozo de paño, los resucitados salen lentamente de sus tumbas, entre otros un rey y varios eclesiásticos, todos caracterizados por las prendas que llevan en sus cabezas. Alrededor de ellos revolotean unos monstruos; sus alas inconsistentes, así como sus filamentos y antenas largos y ondulantes, resplandecen contra el fondo oscuro. Es difícil de recordar que estas criaturas de sutil luminosidad y que semejan joyas, están entregadas al tormento de los condenados. Por un momento, el Infierno se ha convertido en una delicia estética.

El triunfo del pecado

En las escenas tradicionales del Juicio Final, usualmente se dividía a los resucitados en un número aproximadamente igual de salvados y condenados. Esta visión del porvenir del género humano ante el tribunal de la Justicia Divina parece casi frívolamente optimista cuando se la compara con la interpretación implacable que se presenta en el tríptico de Viena. Para el Bosco, el pecado y la locura son condiciones universales de la humanidad, el fuego del Infierno es el destino que tienen en común. El Bosco desarrolló más aún esta visión profundamente pesimista de la naturaleza humana en otros dos trípticos, «El carro de heno» y «El Jardín de las Delicias», ambos probablemente posteriores a «El Juicio Final» de Viena, pero relacionados con éste en cuanto a su formato.

El tríptico «El carro de heno» existe en dos versiones, una en El Escorial (ver págs. 48–49 y 62), la otra en el Museo del Prado, Madrid (ver pág. 46). Ambas están en malas condiciones y han sido restauradas excesivamente, y los comentaristas no llegan a un acuerdo en cuanto a cuál de ellas es la versión original. En ambos casos, sin embargo, los anversos de los postigos, a los que nos volveremos a referir, sólo pudieran haber sido ejecutados por manos más bien torpes, en algún taller. Así como en «El Juicio Final» de Viena, el ala interna de la izquierda presenta la Creación y la caída del ser humano (invirtiendo, sin embargo, el orden temporal en la representación espacial: el acontecimiento más reciente pasa al segundo plano) y la expulsión de los ángeles rebeldes, mientras que el ala derecha describe una visión del Infierno. La tabla central representa, no obstante, una imagen nueva: una gran carreta de heno, que avanza pesadamente a través de un vasto paisaje, y a la que siguen a caballo los notables de este mundo, incluso un emperador y un papa (quien fuera identificado como Alejandro VI). La clase baja – paisanos, burgueses, monjas y clero – arranca manojos de heno de la carreta, o se pelea. En una variación del tema del «Tablero» del Prado, en un extremo superior, aparece Jesucristo, insignificante y resignado, con una aureola dorada, y observa esta actividad frenética. Con todo, a excepción de un ángel, que reza en la parte superior de la carreta de heno, nadie se percata de la Divina Presencia; y, sobre todo, nadie advierte que los diablos arrastran el carro, para conducirlo al Infierno y a la perdición.

Este curioso vehículo puede traernos a la memoria la nave que utiliza Brant en «La Nave de los locos», pero la carreta cargada de heno del Bosco no es simplemente una forma rápida de llegar al Infierno; ilustra un aspecto específico de la debilidad humana, representado bajo el símbolo del heno. Una canción neerlandesa del año 1470 nos dice que Dios ha apilado las cosas buenas sobre la tierra, como una pila de heno, pero que cada individuo se quiere quedar con todo para sí mismo. Pero, ya que el heno tiene escaso valor, también simboliza la inutilidad de todo provecho mundano. Este es



Escenas del Infierno
Pluma y bistre, 16,3 x 17,6 cm
Berlín, Staatliche Museen SPK, Kupferstichkabinett



el sentido de las alegóricas carretas de heno que aparecieron después del año 1550, en varios grabados flamencos. En 1563, una carreta de heno también formó parte de una procesión religiosa de Amberes, la montaba un diablo llamado «Impostor» y la seguían todo tipo de hombres, que arrancaban el heno para demostrar que los bienes mundanos son «al hoy» (puro heno).

Todas estas carretas de heno surgieron algunos años después de la muerte del Bosco, con toda probabilidad a raíz de su tríptico «El carro de heno», pero tiene sentido suponer que las obras posteriores poseyeron el mismo significado. El hecho de que la carreta de heno del año 1563 fuera un carruaje de carnaval condujo a algunos intérpretes a sugerir que el Bosco tuvo, a su vez, la influencia de carromatos similares. Sea como fuere, la disposición general de la carreta de heno del Bosco, con su numeroso acompañamiento, recuerda las procesiones alegóricas, especialmente los «Trionfi» de Francisco Petrarca, que se presentan en tantos tapices y grabados de los siglos XV y XVI. El Bosco puede haber tenido en mente esos ejemplos, cuando compuso su propio Triunfo del Pecado.

Como el «Tablero de los Siete Pecados Capitales», pues, «El carro de heno» muestra al género humano que se entrega al pecado sin considerar en absoluto las leyes divinas, ni tener conciencia del destino que Dios les tiene preparado. Sin embargo, en esta imagen el Bosco enfoca uno de los Pecados Capitales: el deseo de provecho mundano, o Avaricia, cuyas subclases se muestran en los grupos de figuras adyacentes, en forma bastante similar a la de los antiguos manuales sobre las virtudes y los vicios. Como se nos advierte en el «Sueño del Rey», escrito por Laurent Gallus en el año 1279, la Avaricia conduce a la discordia, a la violencia, y aun al crimen, aspectos todos que se representan en el espacio abierto que hay delante del carro. Si los príncipes y prelados trotan plácidamente detrás del carro, manteniéndose a distancia de esta lucha, es porque la pila de heno ya está en sus manos, por así decirlo; ellos son culpables del pecado del Orgullo. La Avaricia también conduce a los seres a engañar y defraudar; el individuo con el sombrero de copa alta, que está acompañado por un niño en el ángulo inferior izquierdo, es con toda probabilidad un mendigo farsante, como los que amparó la Vieja Avaricia en el «Peregrinaje de la Vida del Hombre» de Deguillville. En el centro, el médico embaucador ha instalado su mesa con diagramas y jarras, destinados a impresionar a su víctima; la bolsa rellena de heno alude a sus ganancias mal habidas. En el ángulo inferior de la derecha, varias monjas introducen heno dentro de un gran saco, mientras las supervisa un monje sentado, cuya cintura abotagada evidencia glotonería.

Aún está sin aclarar el significado de algunos de los demás grupos y también nos puede asombrar la presencia de los amantes, en la parte superior de la pila de heno. Por la apariencia de figuras similares en el «Tablero» del Prado, sabemos que representan el pecado de la Lujuria, pero se podría argumentar que la búsqueda de los placeres de la carne implica más bien el gasto y no la acumulación de los recursos materiales. Tal vez se pueda observar una distinción de clase entre la pareja campesina que se besa en el matorral y el grupo más elegante, que interpreta alguna pieza musical. Es una música sensual, puesto que el diablo que está tocando alguna melodía voluptuosa por su nariz, ya ha logrado que la pareja aparte la atención del ángel que está rezando a la izquierda.

Tales detalles pueden servir para reforzar el tema básico del Bosco sobre el

El carro de heno

Tabla central del tríptico
Óleo sobre tabla, 135 x 100 cm
Madrid, Museo del Prado

PÁGS. 48-49:

El carro de heno (Tríptico)

Óleo sobre tabla, 147 x 232 cm
El Escorial, Monasterio de San Lorenzo

POSTIGO IZQUERDO:

El Paraiso

Óleo sobre tabla, 147 x 66 cm

POSTIGO DERECHO:

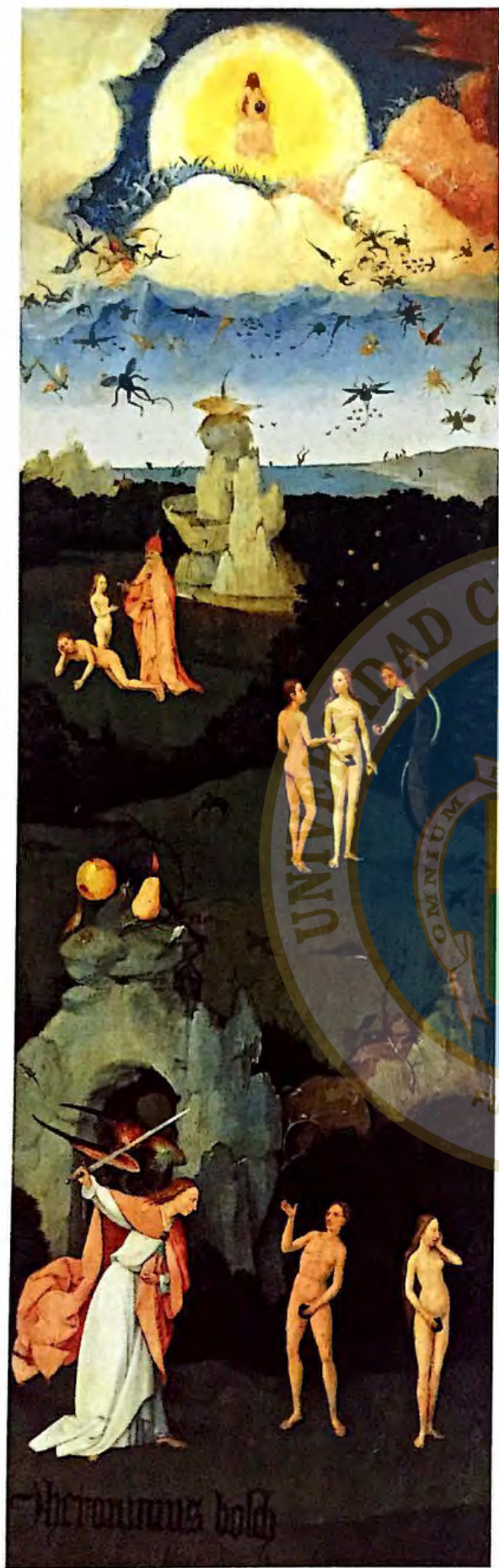
El Infierno:

Óleo sobre tabla, 147 x 66 cm

TABLA CENTRAL:

El carro de heno

Óleo sobre tabla, 140 x 100 cm







Estudios para unos monstruos
Pluma y bistre, 31.8 x 21 cm
Oxford, Ashmolean Museum

triunfo de la Avaricia; y la misma imagen de la carreta de heno tiene aún otra función metafórica. En el siglo XVI, el concepto de heno también tenía la connotación de falsedad y fraude, y «empujar una carreta de heno» con alguien significaba burlarse de él o hacerle trampa. Cuando leemos que el apodo del diablo montado sobre la carreta del heno de 1563 era el de «Impostor», y notamos que el diablo-músico, que está sobre el carro de heno del Prado, es de color azul, el color tradicional del engaño, se nos aclaran todas las implicaciones de la carga de heno que representara el Bosco. No se trata solamente de que los bienes y honores terrenos estén desprovistos de todo valor intrínseco, sino de que Satán y su armada los utilizan como carnada para conducir al género humano hacia su destrucción.

En cuanto a su composición, el espectáculo del Infierno del postigo derecho de «El carro de heno» ocupa un lugar intermedio entre el detallado panorama de «El Juicio Final» de Viena y la simplicidad monumental de la tabla del «Infierno» de Venecia. Recuerdan también esta última obra, la ruina alta y semidesmoronada, que se recorta contra el fondo llameante, y las almas malditas, que luchan desesperadamente en el lago de abajo, a pesar de que un nuevo motivo domina el primer plano: una torre circular, cuyo proceso de construcción se representa con minucioso detalle. Un demonio trepa a una escalera, llevando argamasa fresca para el diablo-albañil, que está montado sobre el andamiaje de arriba, mientras que un compañero de piel morena sube con el montacargas un madero para el piso. El significado de esta actividad febril no está claro. En las descripciones medievales del Infierno, abundan las torres, pero los diablos están en general demasiado ocupados torturando a sus víctimas como para tomar parte en obras arquitectónicas de ese orden. No obstante, San Gregorio relata una visión que tuvo del Cielo, en donde las casas, que estaban destinadas a recibir las almas de los justos, se construían de ladrillos dorados, cada uno de los cuales representaba una «limosna» o acción caritativa efectuada por alguien en la tierra. Tal vez el Bosco representó la contraparte infernal de estas mansiones celestiales, en la cual los ladrillos son suministrados por la avaricia, y no por las obras caritativas. Por otro lado, la torre del Bosco podría parodiar la ignominiosa Torre de Babel, con la cual los seres humanos habían tratado de tomar al asalto las propias puertas del Cielo. En este caso, sería el símbolo del Orgullo, el pecado que hizo caer a los ángeles rebeldes, y que está representado por el aspecto mundano del príncipe y del prelado, y por la comitiva que los sigue detrás de la carreta del heno.

Otros castigos también tienen relación con los pecados que se ilustran en la tabla central. Sobre el puente que conduce a la torre infernal, un grupo de demonios atormenta a una pobre alma desnuda, que está montada sobre una vaca. Esta figura desgraciada estuvo inspirada probablemente en la visión de Tundale, quien, durante su recorrido por el Infierno, fue obligado a conducir a una vaca a través de un puente angosto, como castigo por haber robado una res del ganado de su vecino. En el puente se encontró con quienes habían asaltado las iglesias y cometido otros actos sacrílegos, detalle del que pudo haber surgido el cáliz eucarístico que empuña la figura del Bosco. Al individuo sobre el suelo, a quien un escuerzo le roe los genitales, le cabe la misma suerte que a los libertinos, mientras que la voracidad se castiga adecuadamente mediante un monstruo con forma de pez, que aparece en el primer término. Por encima de éste y a la izquierda, un diablo cazador toca su cuerno; su presa ha sido destripada como un conejo y cuelga de una pértiga con la cabeza hacia abajo.

A pesar de que sus ramificaciones pueden parecer complejas, el significado básico de «El carro de heno» es relativamente simple. Aún sin saber nada acerca del sentido metafórico que tenía el heno en el siglo XVI, podemos captar con facilidad el hecho de que el Bosco comenta un aspecto desagradable de la naturaleza humana. Pero esto no es así en el tríptico que se conoce como «El Jardín de las Delicias» (ver págs. 54–55).

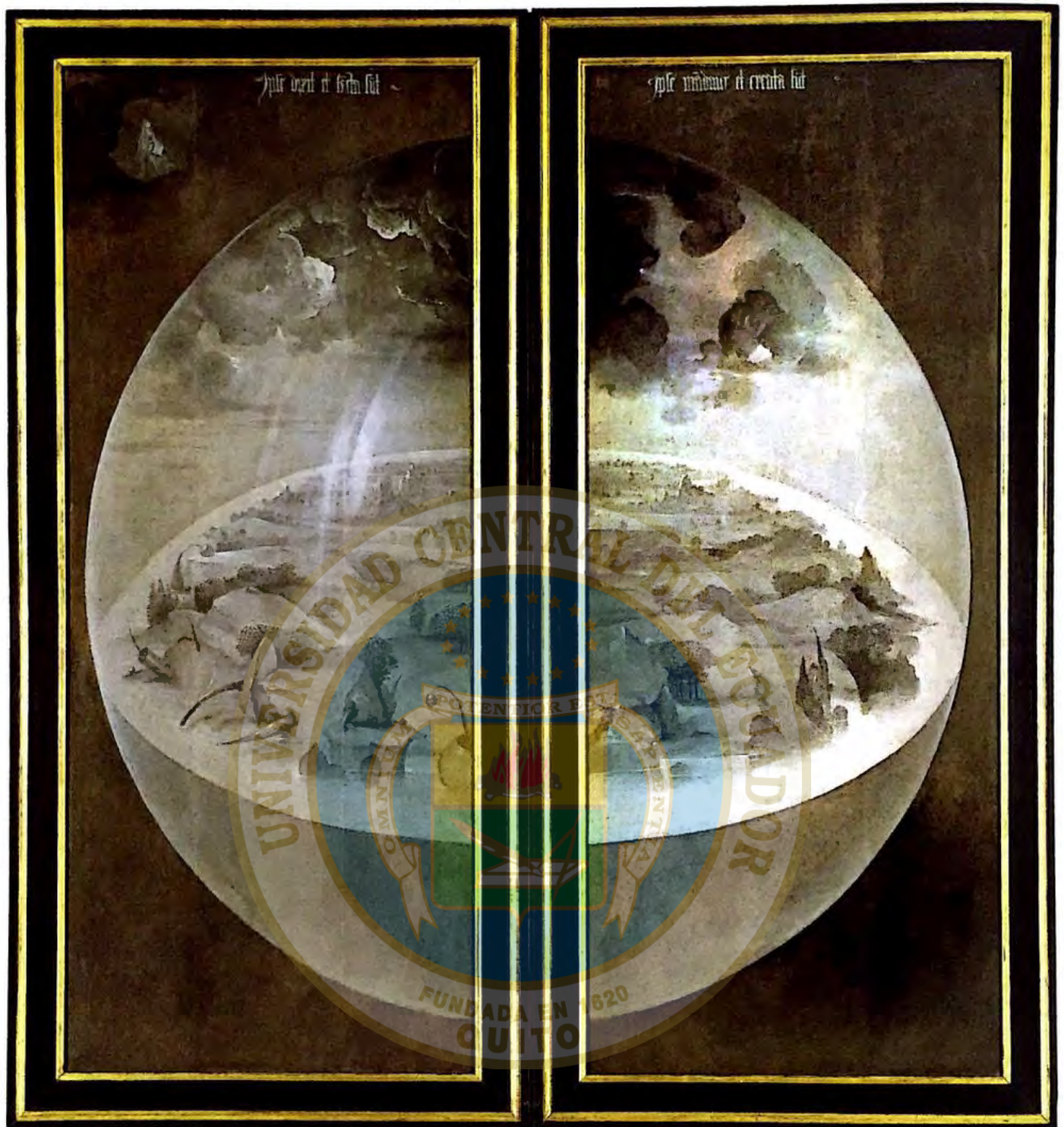
A primera vista, la tabla central nos confronta con un idilio sin igual dentro de la obra del Bosco: un extenso panorama, a modo de parque, rebosante de hombres y mujeres desnudos, quienes mordisquean frutas gigantes, se relacionan con pájaros y animales, retozan en el agua y, sobre todo, se entregan, abiertamente y sin pena, a un sinnúmero de juegos amorosos. Un círculo de jinetes masculinos gira como un gran tiovivo en torno a un estanque central, en el que se encuentra un grupo de doncellas, y varias figuras de alas delicadas se remontan al cielo. Este tríptico está mejor conservado que la mayoría de los grandes retablos del Bosco, y el ambiente alegre de la tabla central es realizado por la iluminación clara y pareja, la ausencia de sombras y los colores vivos e intensos. Los cuerpos pálidos de los presentes, acentuados ocasionalmente por una figura negra, resplandecen como flores exóticas contra la hierba y el follaje. Por detrás de las fuentes y de los pabellones de alegre colorido, que se encuentran en el lago del fondo, una cadena de suaves colinas se desvanece en la distancia. Las diminutas figuras y las formas vegetales gigantes y quiméricas parecen tan inofensivas como los ornamentos medievales que las inspiraron, sin lugar a dudas, y, cuando estamos delante de este cuadro, es difícil no estar de acuerdo con la insistencia de Fraenger de que los amantes desnudos «están retozando pacíficamente por el apacible jardín, con una inocencia vegetativa, aunados con los animales y las plantas, y la sexualidad que los inspira parece ser pura alegría, pura bienaventuranza». Ciertamente, tal vez estemos ante la presencia de la infancia del mundo, la Edad de Oro que describiera Hesíodo, cuando los seres humanos y las bestias cohabitaban en paz, y la tierra daba, sin esfuerzo, abundantes frutos. En otras palabras, el jardín del Bosco parece ser una especie de posada universal del amor.

A pesar de ello, no hay que creer que con este conjunto de amantes desnudos se hubiera tenido la intención de hacer una apoteosis de la sexualidad inocente. El acto sexual, que es aceptado en el siglo XX como un aspecto normal de la condición humana, se veía en la Edad Media, con suma frecuencia, como una manifestación de la caída del hombre de su estado angélico, en el mejor de los casos como un mal necesario, en el peor como un pecado mortal. Sabemos, por supuesto, que el Bosco y sus protectores compartían plenamente este punto de vista, por el contexto dentro del cual aparecen los amantes en otras obras, y ésto se confirma más aún por el hecho de que su jardín, así como el carro del heno, estén situados entre el Edén y el Infierno, el origen del pecado y su castigo. Por ello, así como «El carro de heno» representa el provecho mundano o la Avaricia, del mismo modo, «El Jardín de las Delicias» describe la vida sensual, más específicamente el pecado mortal de la Lujuria.

Varios aspectos de este pecado se expresan en forma directa, por ejemplo, mediante la pareja que está dentro de una esfera transparente, en el ángulo inferior izquierdo, o la que está a su lado, escondida en una concha de mejillón; otras figuras parecen poner de manifiesto un erotismo pervertido, como el individuo en posición invertida, con la cabeza sumergida dentro del agua, cuyas manos cubren sus partes pudendas, o el joven del ángulo inferior dere-



Estudios para unos monstruos
Pluma y bistre, 31.8 x 21 cm
Oxford, Ashmolean Museum



La creación del mundo

Postigos del tríptico «El Jardín de las Delicias»
 Grisalla sobre tabla, 220 x 195 cm
 Madrid, Museo del Prado

cho, que introduce unas flores dentro del recto de su compañero. Sin embargo, junto a estas representaciones bastante obvias, también se alude a la vida sensual en términos metafóricos o simbólicos. Por ejemplo, las fresas que se destacan en forma tan prominente dentro del paisaje, probablemente simbolizan la inconsistencia de los placeres carnales; esta fue la conclusión del padre Sigüenza, quien se refiere a «la vanidad, la gloria y el sabor pasajero de las fresas, cuya fragancia apenas se percibe al pasar». La fresa es, pues, análoga al heno de «El carro de heno».

El tríptico «Jardín de las Delicias» ha sido estudiado cuidadosamente por Dirk Bax*, quien, por sus vastos conocimientos de la literatura holandesa antigua, pudo identificar muchas de las formas de la tabla central – frutos, animales, estructuras minerales exóticas –, como símbolos eróticos, inspirados por las canciones populares, los dichos y las expresiones de jerga de la época del Bosco. Por ejemplo, muchos de los frutos que mordisquean o sostienen los amantes del jardín, sirven como metáforas de los órganos sexuales; los peces, que figuran en dos sitios del primer plano, aparecen como símbolos fálicos en los antiguos proverbios neerlandeses. El grupo de jóvenes y doncellas que recogen fruta en el centro también posee una connotación erótica; «arrancar fruta» (o flores) era un eufemismo del acto sexual. Los motivos más interesantes son, quizás, los frutos y hollejos enormes y huecos, en los que se han introducido algunos de los personajes. Bax los interpreta como un juego con el uso medieval de la palabra holandesa «schel» o «schil», que significaba tanto la «piel» de una fruta, como una «pelea» o «controversia». De ahí que, estar en una «schel» tenía el sentido de entrar en contienda con un opositor, y esto incluía el combate más placentero del amor; la propia cáscara vacía implicaba lo que no tiene utilidad. El Bosco escogió el símbolo más apropiado para el pecado, ya que fue un fruto el que ocasionó la caída de Adán.

En primer lugar, es significativo que Bosch concibiera su imagen del placer carnal como un gran parque o un paisaje a modo de jardín. Por siglos, el jardín había sido escenario para los amantes y las prácticas amoratorias. El jardín del amor más famoso fue el descrito en el «Romance de la Rosa», un extenso poema alegórico del siglo XIII; traducido a muchos idiomas, incluso al holandés, también inspiró posteriormente numerosas imitaciones en la literatura y en el arte. Estos jardines del amor contienen sin excepción hermosas flores, pájaros de dulces trinos y una fuente en el centro, alrededor de la cual se reúnen los amantes para pasear o cantar, como se puede observar en muchos tapices y grabados de tiempos del Bosco. No cabe duda de que el Bosco estaba familiarizado con esta tradición. En un grabado de su adjunto Alart du Hameel, se muestra la reducción de un jardín del amor, y el mismo Bosco empleó elementos similares en una de sus imágenes anteriores de la Lujuria, en el «Tablero» del Museo del Prado. En «El Jardín de las Delicias» incorporó, por supuesto, mucho más de la iconografía tradicional, inclusive la fuente y los pabellones que se destacan en el lago del fondo. De hecho, estas formas centelleantes y curiosamente labradas no son mucho más fantásticas que las fuentes y construcciones erigidas con oro, coral, cristales y demás materiales preciosos, que se describen en muchas obras literarias sobre los «Jardines del Amor».

Por ello, a pesar de que «El Jardín de las Delicias» recuerda en mucho a los jardines del amor tradicionales, los habitantes de estos últimos se comportan en general de forma mucho más discreta; rara vez retozan desnudos o hacen el amor en el agua. A pesar de ello, en tiempos del Bosco, el agua se solía asociar fuertemente con el amor o los juegos amorosos. En las escenas de las «faenas de los meses», mayo, la estación del amor, se representaba mediante unos amantes que se abrazaban en una tina de agua. Incluso las ilustraciones de la Fuente (o el Estanque) de la Juventud recibían con frecuencia un giro erótico. Aunque, en sentido estricto, el Bosco no presenta una Fuente de la Juventud, ya que nadie rejuvenece, este tipo de grabados y otros similares pueden haber inspirado los deportes acuáticos al aire libre de «El Jardín de las Delicias».

En esta obra, al Jardín del Amor y al Baño de Venus se puede añadir un



Campo con ojos y bosque con orejas

Pluma y bistre, 20.2 x 12.7 cm

Berlin, Staatliche Museen SPK, Kupferstichkabinett

* Dirk Bax: «Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der onkuisheidrielt van Jeroen Bosch, gevolgd door kritiek op Fraenger», Amsterdam 1956.

PÁGS. 54-55:

El Jardín de las Delicias (Tríptico)

Óleo sobre tabla, 220 x 389 cm

Madrid, Museo del Prado



POSTIGO IZQUERIDO:
El Paraíso (El Jardín del Edén)
Óleo sobre tabla, 220 x 97 cm

POSTIGO DERECHO:
El Infierno
Óleo sobre tabla, 220 x 97 cm



tercer tema principal. En el lago del fondo, los personajes se bañan en forma mixta, mientras que en la sección del centro ambos sexos han sido cuidadosamente separados. En el estanque circular hay solamente mujeres, mientras que los hombres cabalgan alrededor del mismo, montados sobre animales de diversas especies. Las bufonadas de los jinetes acrobáticos, uno de los cuales está dando un salto mortal sobre el lomo de su caballo, sugieren que están excitados por la presencia de las mujeres; una de ellas ya está saliendo del



agua. Con estos medios, el Bosco demuestra, por supuesto, la atracción sexual entre hombres y mujeres y no deja de tener significado que el estanque y la cabalgata ocupen el centro del jardín, como el origen y la etapa inicial de la actividad que tiene lugar en el resto de la tabla. Para los moralistas del medievo, quienes no eran muy caballerosos en estos asuntos, la iniciativa que conducía al hombre al pecado y al libertinaje provenía de la mujer, quien seguía el precedente establecido por Eva. Con frecuencia, se representaba el

TABLA CENTRAL:
El Jardín de las Delicias
Óleo sobre tabla, 220 x 195 cm



Tortuga con un cráneo sobre su carapacho y demonio alado
Pluma y bistre, 16.4 x 11.6 cm
Berlín, Staatliche Museen SPK, Kupferstichkabinett

poder de la mujer, ubicándola dentro de un círculo de admiradores masculinos. Pero, en la pintura del Bosco, los hombres están cabalgando, en lugar de estar danzando. Tradicionalmente, los animales simbolizaban los apetitos instintivos o primitivos del género humano, y las personificaciones de los pecados se representaban a menudo sobre el lomo de varios tipos de bestias; finalmente, la acción de cabalgar se empleaba usualmente como una metáfora del acto sexual.

De esta manera, para transmitir sus imágenes del goce sensual, el Bosco fusionó varios temas eróticos de la Edad Media, dentro del marco del Jardín del Amor, así como Brant utilizó la nave como medio de convergencia de sus diatribas sobre la insensatez humana. Sin embargo, el Bosco no fue el único artista que usara el tradicional jardín del amor para simbolizar la Lujuria.

En último análisis, el carácter de «El Jardín de las Delicias» no deja de tener relación con otros temas moralizadores del Bosco. Como «La Nave de los locos», «La muerte del avaro» y «El carro de heno», «El Jardín de las Delicias» también ofrece un espejo en el cual se refleja la locura del ser humano. A pesar de ello, tal vez nos resulte aún difícil aceptar el hecho de que estos amantes despreocupados sean culpables del pecado mortal de la Lujuria. Al igual que Fraenger, tal vez pongamos en duda que el Bosco pudiera haber tenido la intención de condenar aquello que pintara con formas y colores tan fascinantes. El hombre del medievo, empero, tenía más desconfianza de la belleza material. Había sido educado según el concepto de que el pecado se presenta bajo el aspecto más seductor y de que detrás del encanto físico y de las sensaciones agradables se ocultan frecuentemente la muerte y la maldición. En pocas palabras, el mundo visible no se diferenciaba de aquellas pequeñas figuras talladas de marfil, que eran populares en tiempos del Bosco, y las cuales presentaban el abrazo de una pareja de amantes, o un voluptuoso desnudo femenino, pero que revelaban, cuando se las hacía girar, un cadáver en descomposición. En otros términos, lo que nos señala el Bosco es un paraíso falso, cuya belleza transitoria conduce a los seres hacia la ruina y la perdición, un motivo común en la literatura medieval. Lo encontramos, por ejemplo, en la leyenda del Venusberg, el tenebroso reino del amor, en donde se detuvo a Tannhäuser, poniendo en peligro su alma. En la segunda parte que Juan de Meun agregara a «El Romance de la Rosa», el jardín de la rosa es comparado, explícita y desfavorablemente, con el verdadero jardín del Cielo. El jardín del Cielo es eterno, pero, en el jardín de los amantes, «las danzas llegarán a su fin y los bailarines se agotarán»; ya que la muerte está esperándolos a todos. Un pensamiento similar se expresaba en las representaciones de jardines placenteros del siglo dieciséis, en los cuales los amantes se divertían, sin ser conscientes de que la muerte los acechaba por detrás.

La Creación del Mundo se despliega en los postigos exteriores, en tonalidades apagadas de gris y verde grisáceo (ver pág. 53). En un claro de las nubes del ángulo superior de la izquierda, aparece el Creador. Aproximadamente por la misma época y en los frescos del cielo raso de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel representó a Dios como una especie de escultor sobrehumano que, con sus propias manos, le imprimía una forma al caos primordial. El Bosco, por otra parte, siguió el concepto cristiano más tradicional, al presentar a Dios en el acto de crear mediante su Verbo; él está entronizado pasivamente y sostiene un libro, a la vez que el «fiat» divino aparece grabado cerca del borde superior, en una inscripción de los Salmos 33,9: «Ipse dixit et facta sunt, ipse

mandavit et creata sunt»: «Porque Él dijo, y fue hecho; Él mandó, y así fue». En el centro del ala, la luz se ha separado de las tinieblas, y, dentro de la esfera de luz, hay agua por encima y por debajo del firmamento. Las oscuras nubes de lluvia, que emergen de las aguas brumosas de abajo, forman cúmulos sobre la tierra árida. De la superficie húmeda ya están brotando los árboles, a la vez que surge una curiosa vegetación, mitad vegetal, mitad mineral, la cual anticipa la flora exótica del interior. Es la tierra en el tercer día de la creación.

En el ala izquierda, los tonos grisáceos ceden su lugar a los colores brillantes y tienen lugar los últimos tres días de la Creación. La tierra y las aguas han dado a luz una profusión de criaturas vivientes, inclusive una jirafa, un elefante, y algunos animales totalmente de fábula, como el unicornio. En el centro se eleva la Fuente de la Vida, una estructura delgada y alta, de color rosa, que semeja un tabernáculo gótico delicadamente tallado. Las gemas preciosas, que destellan en el lodo de su base, y algunos de los animales más bien fantásticos probablemente reflejen las descripciones medievales de la India, cuyas maravillas habían fascinado al occidente desde los tiempos de Alejandro Magno, y en donde, según las creencias populares, se situaba el paraíso perdido del Edén.

En un primer plano de este paisaje antediluviano no vemos la Tentación y la Expulsión de Adán y Eva, como en «El carro de heno», sino su unión por Dios. Tomando a Eva de la mano, él se la presenta a Adán, quien ha despertado hace poco y al parecer contempla esta creación, que ha tenido lugar a partir de su costilla, con una mezcla de sorpresa y de expectación. Dios mismo tiene un aspecto mucho más juvenil que el creador de barbas blancas que aparece en el anverso y representa a la Deidad bajo la forma de Jesucristo, la segunda persona de la Trinidad y la encarnación del Verbo Divino (Juan 1,14). El enlace de Adán y Eva por una joven Deidad tiene lugar frecuentemente en los manuscritos holandeses del siglo XV, e ilustra el momento en el cual él los bendijo, diciendo según palabras del Génesis 1,28: «Creced y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra». El mandamiento divino «creced y multiplicaos», que fuera dado más tarde también a Noé, podría ser interpretado tal vez como un mandato para entregarse al tipo de actividades licenciosas que tienen lugar en la tabla central; pero, como podemos imaginar, el modo de pensar de la Edad Media era diferente. Se suponía, por el contrario, que Adán y Eva habían copulado sin sensualidad, antes de la Caída, con el único propósito de generar hijos. No obstante, todo esto se invertía después de la Caída; de hecho, muchos creían que el deseo carnal había sido el primer pecado que se cometiera después de haber comido el fruto prohibido; esta interpretación se refleja, a inicios del siglo dieciséis, en ciertas representaciones eróticas de la Caída.

A este respecto, es significativo que no haya niños en el jardín de la tabla central, y que los individuos, lejos de someter a la tierra, sean eclipsados, de hecho, por los pájaros y frutos gigantes. De este modo, el jardín no muestra el cumplimiento del mandato divino que recibieran Adán y Eva, sino su pervisión. El hombre ha dejado el paraíso verdadero por el falso; de la Fuente de la Vida pasó a beber de la fuente de los sentidos, la cual, intoxica y conduce a la muerte.

El sueño erótico del jardín de las delicias cede su puesto a la realidad de pesadilla que se muestra en el ala de la derecha. Es la visión más violenta del



Dos monstruos

Pluma y bistre, 16.4 x 11.6 cm
Berlín, Staatliche Museen SPK, Kupferstich-
kabinett



Nido de lechuzas

Pluma y bistre, 14 x 19,6 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Infierno que presentara el Bosco. Las construcciones no sólo arden sino que estallan contra el fondo lóbrego; sus reflejos encendidos convierten en sangre el agua de abajo. En un primer término, un conejo lleva a su víctima sangrante suspendida de una pértiga, motivo que se encuentra también en otras escenas infernales del Bosco; pero, en esta oportunidad, la sangre sale impelida desde el vientre, como si hubiera sido propulsada por la pólvora. La conversión de las presas en cazadores expresa claramente el caos que existe en el Infierno, en donde están invertidas las relaciones normales del mundo. Ello se expresa en forma aún más dramática mediante objetos cotidianos e inocuos, los cuales han alcanzado proporciones monstruosas, y sirven como instrumentos de tortura; éstos equivalen a las frutas y a los pájaros de dimensiones gigantescas que aparecen en la tabla central. Los demonios han atado a una figura desnuda al mástil de un laúd; otro individuo está enredado entre las cuerdas de una arpa, mientras que una tercera alma ha sido metida dentro del cuello de un gran instrumento de viento. Sobre el lago helado del centro, un hombre se balancea inseguramente sobre un patín inmenso, y se dirige directamente hacia el hueco que hay en el hielo delante suyo, en donde un compañero ya está luchando en el agua gélida. Este episodio hace eco a expresiones holandesas antiguas, que semejan, en cuanto a su significado, al dicho «patinar sobre hielo poco espeso», como para ilustrar una situación realmente precaria. Un poco más arriba, se ha introducido a un grupo de víctimas dentro de un farol ardiente, que los consumirá como polillas, mientras que, del lado opuesto, otra alma se bambolea por el tirador de la cerradura de una puerta. Por detrás, un par de orejas gigantes avanza como una especie de tanque infernal, a la vez que va inmolando a sus víctimas mediante un gran cuchillo.

El punto focal del Infierno, que ocupa una posición análoga a la de la Fuente de la Vida en el ala del Jardín del Edén, es el así llamado hombre-árbol, cuyo torso en forma de huevo descansa sobre un par de troncos arbóreos putrefactos, que finalizan en unos botes a modo de zapatos. Ha perdido sus asentaderas, lo cual permite entrever la escena infernal que tiene lugar en el interior, mientras que su cabeza sostiene un gran disco, sobre el cual pasean los demonios con sus víctimas, en torno a una enorme gaita. La cara gira por encima del hombro para mirar, en forma medio tristonza, la disolución de su propio cuerpo. En un dibujo que se encuentra actualmente en la Albertina de Viena (ver pág. 6), el Bosco diseñó un hombre-árbol similar, aunque éste fuera concebido con menor intensidad. El significado de esta figura enigmática y más trágica todavía debe ser esclarecido satisfactoriamente, pero el Bosco nunca creó otra imagen que evocara, de forma más acertada, la cualidad irreal y metamorfoseada de un sueño.

En contraposición, es mucho más sólido el monstruo con cabeza de pájaro del ángulo inferior derecho, quien engulle las almas malditas, solamente para defecarlas dentro de un orinal de aposento, de material transparente, desde el cual éstas caen a un pozo que está por debajo. Este personaje nos recuerda a un monstruo de la «Visión de Tundale», el cual digería las almas del clero libertino de una manera similar. En el área alrededor del pozo, se pueden identificar otros pecados. Los demonios visitan al individuo perezoso en su cama, el glotón es obligado a vomitar su comida, mientras que la dama orgullosa se ve forzada a tener que admirar sus encantos a través de la imagen que se refleja de las nalgas de un diablo. Se pensaba que la Lujuria, al igual que la Avaricia, daban nacimiento a otros vicios mortales; de hecho, como primer pecado

Monstruo con cabeza de pájaro

«El Jardín de las Delicias», detalle del postigo izquierdo

Madrid, Museo del Prado



que se cometiera en el Jardín del Edén, se consideraba a menudo que la Lujuria era la reina y el origen de todos los demás. Por esa razón, no nos debería sorprender – como a ciertos comentaristas – que en «El Jardín de las Delicias» se castiguen otros pecados, aparte de la Lujuria. El caballero que ha sido derribado por una jauría, a la derecha del hombre-árbol, es culpable, muy probablemente, del pecado de la Ira, y tal vez también del de Sacrilegio, ya que aferra un cáliz en su mano armada, como la figura desnuda que va montada sobre una vaca en «El carro de heno». El grupo tumultuoso de la derecha sufre por los excesos que se relacionan con el juego y las tabernas.

Con todo, no faltan las referencias a la Lujuria; se la castiga en el ángulo inferior de la derecha, en donde una marrana amorosa trata de persuadir a su compañero para que firme el documento legal que está sobre su regazo. Tal vez él sea un monje, ya que la marrana lleva sobre su cabeza una toca de beata. A un lado espera un monstruo de armadura, de cuyo pico cuelga un tintero. La Lujuria también es el motivo central de los instrumentos musicales gigantes y de los cánticos corales que se ven en un primer plano de la izquierda. Estas escenas, así como la gaita sobre la cabeza del hombre-árbol, han sido interpretadas como una infamación contra los músicos viajeros, quienes frecuentaban las tabernas, y cuyas canciones obscenas animaban a los demás al libertinaje. Pero los mismos instrumentos musicales tenían a menudo connotaciones eróticas. La gaita, a la que Brant llamaba el instrumento de los tontos, también estaba entre los emblemas del órgano fecundador masculino, mientras que tocar el laúd significaba hacer el amor. Los moralizadores medievales solían llamar a la Lujuria «la música de la carne», lo que también se refleja en el músico de trompa larga que toca una serenata para los amantes en «El carro de heno». Es una música discordante, que contrasta con la armonía de la esfera celestial.

En «El Jardín de las Delicias» se muestra al Bosco en la cima de sus poderes creativos como artista moralizador. Ninguna de las demás obras que pintara expone mediante imágenes tan vivas la complejidad de su pensamiento. Por esta razón más que por cualquier otra, se justifica que ubiquemos este tríptico en una fase considerablemente avanzada de la carrera del Bosco, con toda seguridad después del año 1500. En su mensaje didáctico, en su descripción del género humano entregado al pecado, «El Jardín de las Delicias» pertenece, sin lugar a dudas, a la Edad Media. Su programa iconográfico revela en forma similar el mismo deseo de universalidad que encontramos en esa época tanto en las esculturas de las catedrales góticas, como en los autos sacramentales. A pesar de ello, también refleja el gusto renacentista por las alegorías intrincadas, cuyo significado global solamente es percibido por un auditorio limitado.

Debido a los temas de «El Jardín de las Delicias» y «El carro de heno», no es muy probable que éstos hayan sido destinados a una iglesia o un monasterio. Podemos sospechar más bien que las alegorías del Bosco, así como las de Botticelli, se pintaban para protectores seculares. Hay suficientes evidencias de que «El Jardín de las Delicias» pertenecía a Enrique III de Nassau, un coleccionista de arte. Aún antes de ello, miembros de la nobleza de Borgoña habían adquirido un número de obras del Bosco. Los oradores flamencos y los círculos cortesanos de Bruselas y de Malinas gustaban de las alegorías abstrusas y eruditas, muchas veces de naturaleza moralizante, como se puede observar en muchos tapices flamencos de inicios del siglo XVI. No es difícil comprender por qué este medio pudo haber sido tan receptivo al arte del Bosco.



Mendigos

Pluma y bistre, 28,5 x 20,5 cm

Viena, Albertina

(atribuido también a Pedro Bruegel el Viejo)

La vida como peregrinaje

En «El carro de heno» y «El Jardín de las Delicias», la humanidad ha sido atrapada por los enemigos de siempre: el mundo, la carne y el diablo. La situación precaria por la que pasa el alma humana en esta vida se representó nuevamente, en los anversos de los postigos del tríptico «El carro de heno» (ver pág. 62). La calidad de estas tablas es inferior a la del resto del tríptico, y probablemente fueron terminadas por asistentes de taller, pero el Bosco debe de haber diseñado la composición.

Domina el primer plano un individuo demacrado, de edad madura y vestiduras desgastadas, que carga un cesto de mimbres atado a sus espaldas; viaja a través de un terreno amenazador. En el ángulo inferior de la derecha, una calavera y varios huesos están desparramados por el suelo; un perro vagabundo y fiero lo persigue de cerca, gruñendo. A la vez, el puente que está por pisar parece realmente muy frágil. Al fondo, unos bandidos han asaltado a otro viajero y lo están atando a un árbol, mientras que los campesinos danzan, a la derecha, al son de una gaita. A lo lejos, un conjunto de personas se ha reunido alrededor de una horca, que está en las inmediaciones de un poste alto coronado por una rueda, el cual se usaba para exhibir a los cadáveres de los criminales que habían sido ejecutados.

Detrás de Santiago, en el ala exterior de «El Juicio Final» de Viena, se puede observar, análogamente, una campiña que ha sido invadida por la violencia, lo cual sirve para recordarnos que Santiago era el patrono de los peregrinos, quienes invocaban su protección contra los peligros del camino. Sin embargo, en la Edad Media, en un sentido más espiritual, cada individuo era un peregrino. Éste no era más que un extranjero dentro del mundo, un exiliado que buscaba su tierra perdida. Esta imagen conmovedora de la condición humana es casi tan antigua como el mismo cristianismo, puesto que San Pedro ya había descrito a los cristianos en términos similares; los trabajos de escritores posteriores, a la vez, volvieron a repetir las mismas descripciones con innumerables variaciones. El místico alemán Henry Suso, por ejemplo, vio a los seres como «mendigos miserables, que aún yerran en forma tan desdichada por nuestro lastimoso exilio».

El peregrino del Bosco atraviesa el mundo traicionero, cuyas vicisitudes han sido reflejadas en el paisaje. Algunos de los peligros son físicos, como los ladrones o el perro gruñón, a pesar de que este último puede simbolizar también a los detractores y difamadores, cuyas lenguas perversas se comparaban frecuentemente con el ladrido de los perros. No obstante, los campesinos que bailan tienen una connotación de peligro moral; al igual que los amantes que están en la parte superior de la carreta con heno, éstos han sucumbido ante la música de la carne. Al expresar la condición espiritual de toda la humanidad, el peregrino se parece a Cadacual, y a sus respectivas ca-



Mendigos e inválidos
Pluma y bistre, 26.4 x 19.8 cm
Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I,
Cabinet des Estampes
(atribuido también a Pedro Bruegel el Viejo)



maradas holandeses y alemanes, Elckerlijc y Jedermann, cuyos peregrinajes espirituales son tema de las obras moralizantes de la época.

Más o menos una década después, el Bosco reconstruyó la figura de «El peregrino» del Museo del Prado en una pintura circular, que se encuentra actualmente en Rotterdam (ver pág. 65), situándolo esta vez delante de uno de los paisajes que concibiera con mayor delicadeza. Las dunas ondulantes de la derecha y las tonalidades apagadas de gris y amarillo son una forma de reproducir con gran sensibilidad la campiña holandesa después de una lluvia torrencial. Hay pocas razones para creer que el cuadro representa un episodio de la parábola del hijo pródigo. A reserva del perro que enseña los dientes, con su posible alusión a la difamación, los peligros del mundo son aquí predominantemente espirituales. Se manifiestan en la taberna de la izquierda, cuyas condiciones decadentes se corresponden con la ropa desgarrada del viajero. Tal como en la pintura anterior del Bosco, «Las bodas de Canaán», la taberna simboliza, en general, el mundo y el diablo, y el hombre que orina a la derecha, así como la pareja que está abrazándose en el portal, revelan la naturaleza dudosa del lugar.

El cliente al que espera la segunda dama es con bastante probabilidad el mismo viajero. Como Bax notara con agudeza, el caminante no acaba de salir de la taberna, sino que está de paso en su viaje, y se detiene ahora en el camino, como si se hubiera sentido seducido ante la posibilidad de placeres que le sugiere la taberna. Bax indica además que las vestiduras del viajero y los diversos artículos que lleva consigo, son una alusión simbólica a su pobreza, a las tendencias pecaminosas que lo condujeron hasta su condición actual, y a su disposición para sucumbir una vez más frente a la tentación. Sea como fuere, el estado espiritual del viajero también se expresa en términos menos simbólicos. El Bosco transformó el gesto defensivo del peregrino de «El carro de heno» en una actitud de titubeo, si bien el viajero gira su cabeza hacia la taberna con una expresión casi anhelante.

En la tabla de Rotterdam, el Bosco no expresa las alternativas morales de una forma tan explícita, aunque éstas se pueden discernir de todas maneras. Aun cuando el viajero mire hacia atrás, en dirección a la taberna, su camino desemboca en una cerca, detrás de la cual se percibe la quietud de la campiña holandesa. A diferencia del entorno cargado de violencia de los postigos de «El carro de heno», el fondo no contiene incidentes sospechosos, y, excepto la lechuza que está encaramada sobre una rama seca, directamente por encima de la cabeza del viajero, no existen símbolos visibles del mal. Tal vez tengamos razón al considerar la cerca y los campos como una referencia a Jesucristo, quien se refiere a sí mismo en Juan 10,9 diciendo: «Yo soy la puerta; de modo que el que pase por mí se salvará, y entrará y saldrá, y encontrará pastos».

En «El carro de heno», el peregrino aparece como una figura neutral, ni bueno ni malo. En la tabla de Rotterdam, el Bosco dio mayor profundidad a la imagen al retratar al peregrino justamente en las garras de una crisis espiritual. Pero queda la duda de si el peregrino se alejará de la taberna, para pasar a través de la cerca, así como en el caso de la lucha entre ángeles y demonios en «La muerte del avaro».

La ambigüedad de «El peregrino» ejemplifica perfectamente el pesimismo acerca de la condición humana. La misma actitud predomina en un par de paneles pequeños, tal vez postigos de retablos, que se encuentran asimismo en Rotterdam (ver págs. 66–67). Al dorso, el Bosco pintó cuatro escenas mo-

El peregrino

Postigos del tríptico «El carro de heno»
Óleo sobre tabla, 135 x 90 cm
El Escorial, Monasterio de San Lorenzo





nocromáticas pequeñas, las cuales muestran que los demonios se han posesionado de la humanidad. Estos se apoderan de una grana, ahuyentan a sus moradores, derriban a un labrador de su caballo y le caen encima a un viajero desprevenido. Sin embargo, en la cuarta escena, el alma cristiana encuentra asilo: se arrodilla delante de Jesucristo, mientras que un compañero, como las almas justas que se describieron en el Apocalipsis 6,11, recibe de un ángel un manto blanco.

En vida del Bosco, la creencia en los demonios tomó una nueva dimensión. Erasmo podía mofarse de los demonios del infierno y tildarlos de meros espectros o ilusión sin fundamento, pero la mayoría de los coetáneos del Bosco

El peregrino (también: El hijo pródigo)

Óleo sobre tabla, diámetro del tondo: 71,5 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

La taberna

«El peregrino», detalle



Dos postigos de un tríptico con escenas del Infierno y del Diluvio (al reverso, escenas de la Pasión)
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

POSTIGO IZQUERDO:
Caída de los ángeles rebeldes
Óleo sobre tabla, 69 x 35 cm

REVERSO:
La Humanidad acosada por demonios
Óleo sobre tabla, diámetro de los tondi:
32.4 cm (cada uno)

pensaba que los diablos intervenían activa y maliciosamente en los asuntos humanos, tanto en forma directa como a través de sus agentes, las brujas y los hechiceros. Estas creencias se codificaron en la ignominiosa «Malleus Maleficarum», o sea, «Martillo de Brujas», de Jacobo Sprenger y Enrique Kramer, que se publicó en Nuremberg, en el año 1494. Este libro inmensamente popular ejerció influjo en un gran número de procesos que se llevaron a cabo contra las brujas durante los siglos XVI y XVII, y puede haber inspirado también las pinturas del anverso de las dos tablas de Rotterdam que acabamos de comentar. Vemos aquí que los Ángeles rebeldes caen en un paisaje desolado, después de haberse convertido en monstruos, y que el Arca de Noé ha desembarcado en el Monte Ararat; las parejas de animales descienden de ésta, abriéndose paso entre los cadáveres de los ahogados. Es posible que estas dos escenas curiosas aludan a una interpretación medieval del Génesis 6,1-6, que describe la corrupción de la tierra como factor desencadenante del Diluvio. Nos relata que, en aquellos días, los hijos de Dios se desposaron con las hijas

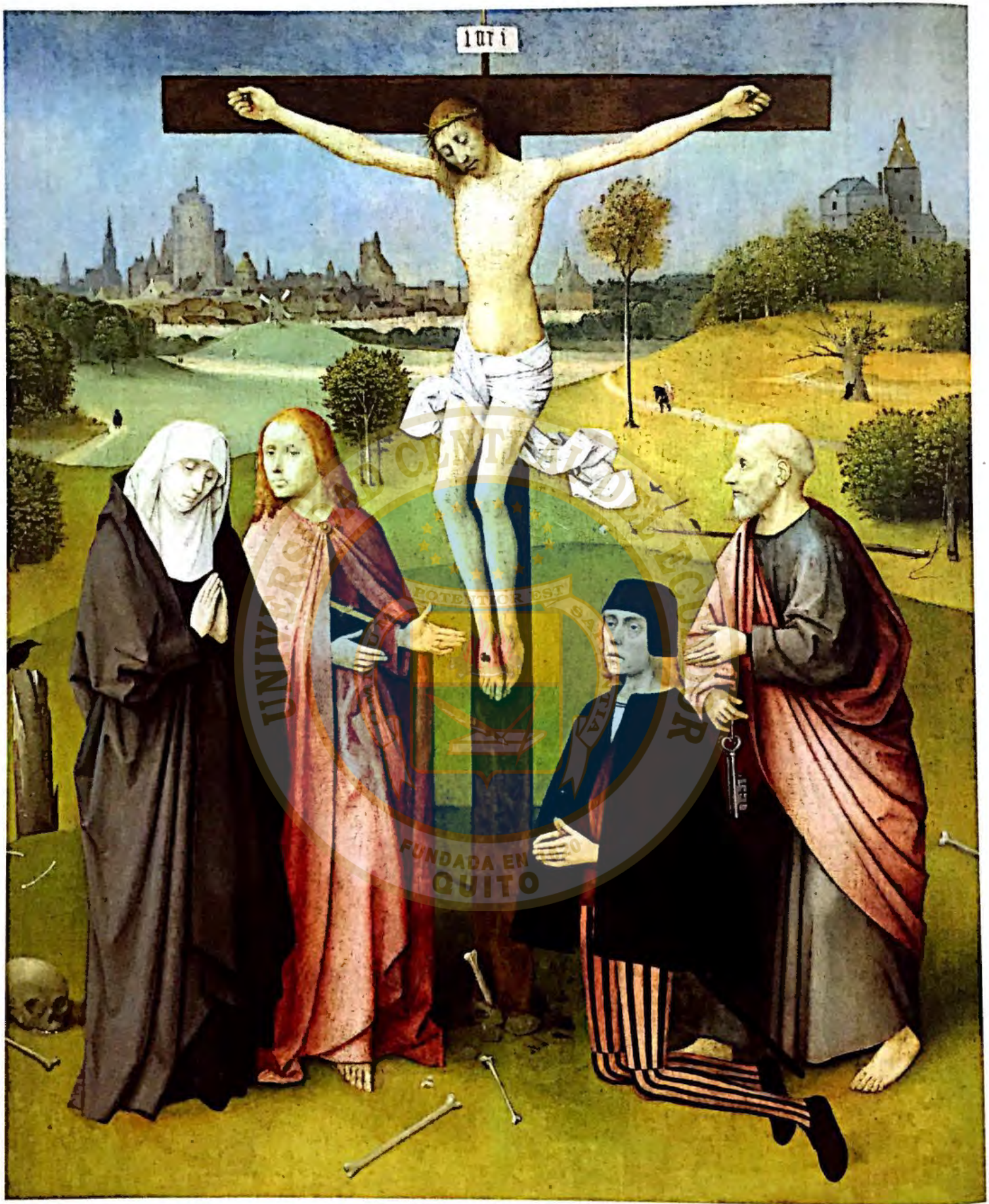


de los hombres, las cuales dieron a luz a una poderosa raza de gigantes. Frequentemente se identificaba a los hijos de Dios con los Ángeles Caídos, y el «Malleus Maleficarum» se plantea, siguiendo una opinión de Santo Tomás de Aquino, si esa poderosa progenie no se refería de hecho a las primeras brujas, que nacieron del «pestilente contubernio» de hombres y diablos.

En los tiempos del Bosco, el espectáculo de pecado y locura solamente se podía explicar en términos del Diablo y de sus seguidores, que trataban de arrastrar al género humano a su perdición. Contra tales fuerzas, ¿qué probabilidades tenía el peregrino de alcanzar su morada? La respuesta de la iglesia medieval se puede sintetizar en el título del libro de Tomás de Kempis: «Imitación de Cristo». Al renunciar al mundo y seguir el ejemplo de Jesucristo y sus santos, el peregrino podía atravesar este mundo oscuro con la esperanza de entrar en el Paraíso. Aunque el Bosco pintó muchos cuadros que reflejan la condición trágica de la humanidad, produjo un número casi igual de pinturas que señalan este camino hacia la salvación.

POSTIGO DERECHO:
El Arca de Noé en el Monte Ararat
Óleo sobre tabla, 69.5 x 38 cm

REVERSO:
La Humanidad acosada por demonios
Óleo sobre tabla, diámetro de los tondi:
32.4 cm (cada uno)



La imitación de Cristo

Si bien el Bosco aportó muchos temas nuevos a la pintura neerlandesa, hay que recordar que más de la mitad de sus cuadros están dedicados a temas cristianos tradicionales: la vida de los santos y la vida de Jesucristo, en especial los episodios de la Pasión. Como se puede suponer, muchas de sus escenas cristológicas son bastante convencionales, y obedecen a modelos que habían estado en uso en el norte de Europa durante varias generaciones. Tal vez no ofrezcan nada nuevo aparte de una mayor intensidad de expresión.

Según hemos visto, esto es así en obras de la primera etapa, como la «Epifanía» de Filadelfia y el «Ecce Homo» de Francfort. Al representar a Cristo cargando la cruz, el Bosco pintó ocasionalmente al ladrón bueno, que se confiesa ante un fraile o sacerdote, pero este anacronismo era solamente un desarrollo natural de la tendencia de fines del medioevo, consistente en revestir la historia sacra con los usos y costumbres de la época. Diversas pinturas suyas señalan que conocía las escuelas flamencas del sur. Su «Natividad» – obra que se ha perdido, pero de la cual existe una buena copia en Colonia – refleja las composiciones de Hugo van der Goes, cuya influencia también se puede notar en varias de las escenas de la Pasión, que se comentarán más adelante. De igual manera, se puede distinguir la influencia de Diderico Bouts y de sus seguidores en un cuadro votivo que se encuentra en Bruselas, el «Cristo crucificado», a pesar de que al fondo y de modo característico, el Bosco transformó la vista convencional de Jerusalén en unas formas más familiares, como las de un sencillo poblado holandés, tal vez el mismo Hertogenbosch, que está disimulado por la atmósfera en unos tonos grises y lavanda.

No obstante, en muchos casos el Bosco trascendió los límites de la narrativa bíblica para presentar una imagen más universal del conflicto entre el bien y el mal. Esto ya se ha observado en la taberna asediada por diablos, que sirve como escenario de «Las bodas de Canaán», obra de su primera etapa, y van Mander describe una pintura que ha desaparecido, «La Huída a Egipto», cuyo paisaje contenía una posada, la cual, de manera similar, había sido tomada por los demonios. Esta idea también inspiró uno de los trabajos más enigmáticos del Bosco, el tríptico «La Adoración de los Reyes Magos», que se encuentra actualmente en el Prado (ver págs. 70–71).

En los postigos de este retablo las figuras de los donantes, marido y mujer, aparecen arrodilladas y escoltadas por sus respectivos santos patronos: Pedro e Inés. Los escudos de armas, a los lados, indican que la pareja pertenece a las familias Bronckhorst y Bosshuyse, pero no se sabe nada acerca de estos nombres, con los cuales se podría determinar la fecha de la obra o su función original.

La tabla central exhibe a los tres Reyes Magos adorando al Niño Jesús. Muchos detalles de la composición, incluso el establo en ruinas y las vestiduras suntuosas de los Magos, traen a la memoria la «Epifanía» del Bosco, que



Cristo cargando la Cruz
Pluma, 23.6 x 19.8 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Cristo crucificado
Óleo sobre tabla, 73.5 x 61.3 cm
Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts

se encuentra en Filadelfia, pero ha desaparecido el estilo casual de esa versión más temprana. En lugar de tender las manos impulsivamente hacia los Magos, el Niño Jesús ahora está entronizado solemnemente en el regazo de su madre. La Virgen también ha adquirido una dignidad y amplitud de forma nuevas, que tal vez fueran inspiradas por la «Virgen del Canciller Rolin» (París, Louvre). Separada de las demás figuras por el techo saliente del establo, la Virgen y el Niño parecen una imagen cúllica, debajo de su baldaquín, y los Magos se acercan con toda la gravedad que caracteriza a los sacerdotes en ocasión de una ceremonia. El espléndido manto carmesí del Rey Mago que está de rodillas hace eco a la figura monumental de la Virgen. La intención del Bosco de presentar un paralelismo entre el homenaje de los Magos y la celebración de la misa está indicada claramente por la ofrenda que ha colocado el Rey Mago más anciano a los pies de la Virgen: es una pequeña escultura que representa una imagen del sacrificio de Cristo en la cruz. Otros episodios del Antiguo Testamento aparecen en la valona trabajada del segundo Rey Mago, en la que se reseña la visita de la reina de Saba a Salomón, y en la esfera de plata que sostiene el Rey moro, la cual describe el homenaje que le ofreciera Abner a David (no el recibimiento de los tres héroes por parte de David, como se cree comúnmente).

A la derecha, un grupo de campesinos se ha reunido alrededor del establo. Con viva curiosidad, se asoman por detrás del muro y trepan al techado, para poder ver mejor a los extraños visitantes. Los pastores habían visto al Niño Jesús en vísperas de la Navidad, pero con frecuencia suelen reaparecer como espectadores en las escenas del siglo XV relacionadas con la Epifanía. No obstante, en general muestran mucha más reverencia que los labradores del Bosco, cuyo comportamiento alborotado contrasta fuertemente con el porte digno de los Magos. Esta diferencia tiene un valor significativo, puesto que se solía identificar frecuentemente a los pastores con los judíos que rechazaron a Jesucristo, mientras que los Magos representaban a los gentiles, quienes lo aceptaron como verdadero Mesías.

El detalle más curioso de «La Adoración de los Reyes Magos» del Bosco es la figura que está de pie justamente a la entrada del establo, a un lado de los Magos. Desnudo, a no ser por una camisa diáfana y un manto carmesí que lo semienvuelve, este personaje lleva una abultada corona; en uno de sus brazos porta un brazalete de oro, y un cilindro transparente cubre la llaga de un tobillo. Contempla al Niño Jesús con una sonrisa ambigua, pero las expresiones de varios de sus compañeros parecen claramente hostiles.

Por estar ubicadas dentro del establo desvencijado, símbolo tradicional de la Sinagoga, se ha relacionado a estas figuras grotescas con Herodes y sus espías, o con el Anticristo y sus consejeros. A pesar de que ninguna de las interpretaciones es muy convincente, los demonios que aparecen en forma de bordado sobre la tira de tela que cuelga entre las piernas de la figura principal sugieren claramente que se ha asociado a ésta con el poder de las tinieblas. Es posible apreciar una serie de formas similares en el objeto de gran tamaño que sostiene en una de sus manos; causa extrañeza el hecho de que solamente se pueda tratar en este caso de la corona del segundo Rey, y de que las túnicas del Rey moro y de su sierva estén decoradas incluso con otros monstruos. Indudablemente, estos elementos hacen referencia al pasado pagano de los Magos.

En una monografía inédita, Carlos Scillia aparentemente sugirió que la figura misteriosa del establo representa incluso a otro vaticinador pagano,



La Adoración de los Reyes Magos (Tríptico)
Óleo sobre tabla, 138 x 138 cm
Madrid, Museo del Prado



POSTIGO IZQUERDO:
Donante con San Pedro y José
 Óleo sobre tabla, 138 x 33 cm

TABLA CENTRAL:
La virgen con el Niño y los Tres Reyes Magos
 Óleo sobre tabla, 138 x 72 cm

POSTIGO DERECHO:
Donante con Santa Inés
 Óleo sobre tabla, 138 x 33 cm



La Misa de San Gregorio

Postigos del tríptico «La Adoración de los Reyes Magos»

Grisalla sobre tabla, 138 x 66 cm
Madrid, Museo del Prado

Balaám, quien recibiera instrucciones de Dios para anunciar: «Lo veré, mas no ahora; lo miraré, mas no de cerca; saldrá la estrella de Jacob y se levantará el cetro de Israel». (Números 24, 17). Esta profecía, que fuera interpretada tradicionalmente como una referencia a la estrella de Belén y a la venida del Mesías, pudo haber sido el motivo de inspiración para la espera perpetua de la estrella, lo cual originara, siglos más tarde, la travesía de los Magos. De ser correcta esta relación, la herida en la pierna del personaje del Bosco, la cual ha sido protegida por una envoltura cristalina, puede aludir al pie que se había lastimado Balaám, según el episodio del Antiguo Testamento, y sus compañeros tal vez sean los embajadores moabitas que le enviara el Rey Balak.

Pero aun cuando Balaám se manifieste como un precursor de los Magos, también posee un significado negativo en «La Adoración de los Reyes Magos» del Prado. A pesar de que éste rechazara la petición de Balak de maldecir a los israelitas, parece que más tarde conspiró con los moabitas para alejarlos del Señor e inducirlos a la idolatría (Números 31, 16). Por ello, para la Edad Media, él no era solamente un profeta, sino también el símbolo representativo del falso predicador, del maestro de la herejía.

El establo y sus presentes parecen ser origen de las influencias malévolas que contaminan casi cada rincón del paisaje majestuoso, el cual se despliega como trasfondo en las tres tablas. En el postigo de la izquierda, unos demonios rondan el portal en ruinas, delante del cual está sentado José, quien se inclina sobre el fuego. Los muros en ruinas que lo rodean son restos del palacio del Rey David, cerca del cual, según las creencias populares, había tenido lugar el Nacimiento; al igual que el establo, representan la Sinagoga, el colapso de la ley antigua, ante el advenimiento de la nueva. En el área posterior, los campesinos danzan al son de una gaita, símbolo ya familiar de la vida carnal. En el ala de la derecha, unos lobos atacan a un hombre y a una mujer, cerca de un camino desolado. Más allá del establo de la tabla central, los seguidores de dos de los Magos se precipitan unos sobre otros, como ejércitos enemigos. Las murallas azul grisáceas de Jerusalén, una de las ejecuciones más evocativas de la Ciudad Santa que realizara el Bosco, se presentan a lo lejos en forma vagamente siniestra. Un pequeño cruce de dos caminos se desvía fugazmente hacia la izquierda; las dos atalayas son arquitectónicamente similares a la ciudad endemoniada que describiera en el tríptico sobre «San Antonio», hoy en Lisboa.

Durante siglos, la Epifanía había sido asociada directamente con la misa. Así como Cristo encarnó y se presentó ante los pastores y los Reyes Magos, de modo similar él continúa haciéndose presente para los creyentes, bajo la forma del pan y del vino. En la «Epifanía» de Filadelfia, el Bosco había hecho alusión a la Eucaristía, al representar sobre la manga del Rey moro la concentración del maná, una prefiguración de la última cena. Sin embargo, la relación entre la Epifanía y la Eucaristía se establece en forma más explícita en los anversos de los postigos del tríptico «La Adoración de los Reyes Magos» del Prado, los cuales, cuando están cerrados, exhiben la Misa de San Gregorio (izquierda). Los paneles, angostos y altos, están pintados en un tono monocromo marrón grisáceo, a excepción de los donantes masculinos, que se manifiestan en sus colores naturales. Tal vez representen padre e hijo, pero no se puede identificar a ninguno de los dos con el esposo del ala interior de la izquierda.

La leyenda de la Misa de San Gregorio tiene relación con un milagro eucarístico que se vinculó con el nombre del Papa Gregorio el Grande (540–604), hacia finales de la Edad Media. En una ocasión, cuando Gregorio estaba cele-

Cristo cargando la Cruz

Óleo sobre tabla, 150 x 94 cm
Madrid, Palacio Real



brando la misa, un asistente dudó que Jesucristo estuviese realmente presente en la hostia. Ante las súplicas afligidas del Papa, a fin de que surgiera algún signo del Cielo que refutara al incrédulo, de pronto apareció el mismo Jesucristo, rodeado por los recursos de su Pasión y exhibiendo sus heridas. El Bosco representa este milagro bajo la forma de un diálogo espiritual entre el Papa, el cual está arrodillado, y Jesucristo, quien emerge del sarcófago de arriba y que pasa desapercibido para los espectadores que se encuentran detrás del altar, aunque es advertido intuitivamente, sin ser realmente visto, por el acólito y por ambos donantes.

Los elementos básicos de esta composición, la ubicación frontal del altar y el relieve que se le da al sarcófago y al gran arco que se eleva por detrás de éste, tuvieron probablemente como motivo de inspiración un grabado que efectuara Israel van Meckenem, alrededor del año 1480. Con todo, el Bosco logró darle un carácter monumental, que estaba ausente en su modelo original, al bajar el punto de vista y aumentar la distancia entre Gregorio y su visión; además de ello, cambió los recursos usuales de la Pasión por los episodios bíblicos que la simbolizan. En la parte inferior del arco, estas escenas, a manera de cuadros, comienzan por la agonía y la traición, y culminan, en la parte superior del arco, en una montaña de la cual emerge la crucifixión, que se incorpora de esta manera al espacio de la propia iglesia. De hecho, la visión de Gregorio llena toda la iglesia; en lugar de una bóveda celeste, vemos un cielo nocturno nublado, del cual descende un ángel para recibir el alma del ladrón bueno. No obstante, la crucifixión del vil ladrón se ha reemplazado por el suicidio de Judas Iscariote, cuya figura fláccida pende de un árbol, en el despeñadero de la derecha, mientras que un diablo negro se lleva su alma. En este detalle, el Bosco alude una vez más al conflicto existente entre la Iglesia y la Sinagoga, recordándonos que la traición de Judas precipitó los eventos de la Pasión y de la muerte de Jesucristo. Las escenas de la Pasión que el Bosco pintara en sus etapas intermedia y última son más simples, el espectador capta la imaginería con mayor facilidad que en «La Adoración de los Reyes Magos» del Prado, cuya complejidad iconográfica solamente es superada por «El Jardín de las Delicias» y el «San Antonio» de Lisboa. Una de dichas obras es «Cristo cargando la Cruz», del Palacio Real de Madrid (ver pág. 73). Jesucristo domina el primer plano, casi aplastado por la pesada cruz, que el anciano Simón Cireneo trata esforzadamente de quitarle de la espalda. Las cabezas amenazadoras de sus ejecutores forman una masa que se encumbra al lado izquierdo; a lo lejos, la Virgen en pena se desploma en los brazos de Juan el Evangelista. Mientras que la composición previa del Bosco sobre este asunto, que se encuentra actualmente en Viena (ver pág. 19), había sido difusa y principalmente narrativa, la versión de Madrid es sintética, y la manera en la cual Jesucristo ignora a sus captores para mirar en forma directa al espectador hacen que ésta tenga la calidad de una imagen devocional que está fuera del tiempo. Como opinan algunos comentaristas, quizás el Bosco equiparó a los verdugos históricos de Jesucristo con el género humano en general, cuya perversidad cotidiana continúa martirizando a Cristo aún después de su Resurrección. Esta noción de la «Pasión Perpetua» no era insólita en tiempos del Bosco. En el cuadro de Madrid, empero, la mirada de Jesucristo no refleja tanto una acusación como un llamamiento, como diciendo en términos de Mateo 16,24: «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz, y sígame».

Simón Cireneo había sido forzado por los soldados a cargar la cruz de

La Coronación de Espinas
Óleo sobre tabla, 73 x 59 cm
Londres, National Gallery





María y Juan al pie de la Cruz
Píncel, 30.2 x 17.2 cm
Dresde, Kupferstichkabinett

Jesucristo, pero, durante siglos, aquellos cristianos piadosos, que trataban de emular al Salvador en sus propias vidas, habían llevado voluntariamente la cruz. Imitar a Jesucristo implicaba someterse a los embates de este mundo, con la misma paciencia y humildad que mostrara el propio Jesucristo durante su Pasión; ya que, como los místicos y moralizadores nunca se cansaban de repetir a sus oyentes, las aflicciones temporales purifican el alma, precisamente como el fuego temple el acero y refina el oro. El Bosco desarrolló aún más el concepto del Vía Crucis, la imitación de Cristo, en una serie de escenas de medio cuerpo referidas a la Pasión. Probablemente, el primer ejemplo es «La Coronación de Espinas» (Londres, National Gallery; ver pág. 75). Con una sencillez extrema, la composición presenta unas figuras grandes y firmemente modeladas que se destacan contra un fondo simple, de tono azul grisáceo; Jesucristo, cubierto por una túnica blanca, está rodeado por sus cuatro torturadores. Un soldado sostiene una corona de espinas por encima de su cabeza; otro tira de su túnica, y, el tercero, toca su mano con un gesto de burla. Con todo, sus acciones, curiosamente, parecen no tener efecto y, como en la obra «Cristo cargando la Cruz» de Madrid, Cristo ignora a sus perseguidores para mirar al espectador en forma serena y aún gentil. El formato de medio cuerpo y la tendencia a agolpar a las figuras contra la superficie del cuadro, sin que exista entre ellas mucho espacio, son características que reflejan un estilo devocional flamenco, que popularizaron Hugo van der Goes y Juan Memling. De manera similar a sus modelos flamencos, «La Coronación de Espinas» de Londres presenta la escena sacra no de acuerdo con su realidad histórica, sino dentro de su aspecto atemporal, en este caso, como un prototipo de las virtudes cristianas en medio de la adversidad.

La interpretación del Bosco de la «Imitación de Cristo» debe de haber interesado a sus coetáneos, ya que éste reconstruyó la composición que se encuentra en Londres, realizando una segunda versión del tema. A pesar de que la pintura original desapareciera, la misma ha perdurado en nada menos que siete copias, lo cual atestigua su popularidad.

Esta segunda composición, a la vez, parece haber sido motivo de inspiración para «La Coronación de Espinas» del Monasterio de El Escorial, en la cual se colocó a las figuras dentro de un campo visual circular, haciéndolas resaltar contra un fondo dorado (derecha). En un primer plano inmediato, Jesucristo está sentado sobre una repisa, y, al igual que antes, sus ojos atraen al observador. Sin embargo, en esta oportunidad el entrecejo fruncido expresa claramente su sufrimiento, y los gestos estáticos que tenían sus aprehensores en las versiones anteriores se han transformado en acciones violentas. Un individuo iracundo, con cara de rata, le arranca la túnica; un compinche, que sonríe con malicia, ha colocado un pie sobre la repisa, a fin de presionar con fuerza contra su cabeza la corona de espinas; el tercer personaje mira fijamente por detrás de los otros dos. En contraposición a ello, los dos espectadores de la izquierda observan con distancia y frialdad. Este tormento de Jesucristo alcanza una dimensión universal en una visión en grisalla que se presenta en el margen, en la cual ángeles y demonios están entreverados en un eterno conflicto.

La malevolencia de los enemigos de Jesucristo llega a un grado de histeria en la última obra que pintara el Bosco sobre el tema: «Cristo cargando la Cruz» de Gante (ver pág. 78). En esta ocasión, Jesucristo está acompañado por la Verónica, una figura apócrifa que no se menciona en la Biblia, y que supuestamente secó el sudor del rostro de su Salvador, cuando éste estaba



luchando bajo el peso de la cruz, ante lo cual la santa obtuvo sobre su pañuelo una imagen milagrosa de los rasgos de éste. Los dos ladrones se encuentran a la derecha. Por entre estas cuatro figuras, se agita una turba clamorosa que entorna los ojos y lanza miradas amenazadoras y malignas a sus víctimas. Sus caras alteradas y deformes arden con un resplandor terrible contra el fondo oscuro. Éstos no son hombres sino demonios, encarnaciones perfectas de todos los deseos y pasiones que jamás hayan podido mancillar el alma. El Bosco nunca había transmitido a la fisionomía humana un carácter repulsivo tan intenso, y se ha llegado a pensar que le sirvieron como motivo de inspiración algunos dibujos de cabezas grotescas que realizara Leonardo. No obstante, es probable que haya recurrido igualmente a los artistas alemanes, quienes durante siglos habían dotado de rasgos monstruosamente deformes a los torturadores de Jesucristo. En medio de esta vorágine de perversidad, los rostros de Jesucristo y de Verónica denotan singular serenidad y retracción. Con los ojos cerrados, parecen estar sumidos en alguna visión interior, la cual los aleja del tumulto que los rodea; los labios de Verónica incluso esbozan una leve sonrisa. Paradójicamente, la imagen de Jesucristo que

La Coronación de Espinas

Óleo sobre tabla, 165 x 195 cm

El Escorial, Monasterio de San Lorenzo



Cristo cargando la Cruz
Óleo sobre tabla, 76.7 x 83.5 cm
Gante, Musée des Beaux-Arts

está grabada sobre su velo nos mira en forma suplicante. El contraste entre el propio Jesucristo y los dos ladrones no podría ser mayor. En el ángulo inferior de la derecha, el vil ladrón responde con cólera a los aprehensores que lo provocan; el ladrón bueno, arriba, parece estar a punto de desmayarse de terror ante las palabras de su diabólico confesor. Son seres carnales, que aún están inmersos en los vaivenes de este mundo, pero Jesucristo se ha elevado a una esfera superior, a la cual sus perseguidores no lo pueden seguir. En medio del sufrimiento, él vence victorioso. Por ello, Jesucristo promete la misma victoria sobre el mundo y los placeres de la carne a todos aquellos que junto con él levanten su cruz y lo sigan: las escenas de medio cuerpo que ejecutara el Bosco sobre la Pasión transmitían a sus contemporáneos este mensaje.

El triunfo de los Santos

En sus cuadros acerca de los santos, el Bosco rara vez describió las proezas milagrosas y los martirios espectaculares que causaban tanta fascinación a finales de la Edad Media. A excepción de la «Crucifixión de Santa Julia» (ver pág. 84), perteneciente a su primera etapa, en general destacó las virtudes más bien pasivas de la vida contemplativa: no hay santos heroicos, no hay vírgenes que defiendan frenéticamente su castidad, sino eremitas que meditan serenamente en algún paraje de la naturaleza.

En el tríptico de Venecia «Los Santos Eremitas», obra que pintara hacia la mitad de su carrera y que lamentablemente está deteriorada, aparecen tres variaciones sobre este tema. Al centro (ver pág. 80), San Jerónimo clava su mirada en un crucifijo, en una actitud de distanciamiento con respecto a las desgracias de este mundo, las cuales han sido simbolizadas mediante los restos de un templo pagano que están desparramados alrededor suyo, en el suelo, y por dos animales monstruosos, que se han entregado a una lucha mortal en el extremo inferior. A la izquierda, San Antonio se resiste a los avances amorosos del diablo bajo forma de reina, episodio al que regresaremos más adelante. En el ala de la derecha, San Gil, quien está escondido calladamente en la capilla de una cueva, reza delante de un altar. La flecha que atraviesa su pecho alude a la ocasión en la que un cazador lo hiriera accidentalmente al pasar.

Los tres Santos reflejan el ideal monástico tal como ha sido descrito, por ejemplo, en la «Imitación de Cristo»: una vida dedicada a la mortificación de la carne, así como a la plegaria y a la meditación continuas. En «San Jerónimo haciendo penitencia» (ver pág. 83), el Bosco dio una imagen aún más elocuente de este ideal. San Jerónimo se ha echado sosteniendo un crucifijo entre sus brazos; su espléndido traje talar de color rojo cardenal está extendido sobre el suelo. Están ausentes los gestos dramáticos — los golpes de pecho y los ojos que se elevan devotamente hacia la cruz — con los que los demás artistas representaron al santo penitente; a pesar de ello, en esta figura tranquila y profunda, el Bosco expresó de manera conmovedora la angustia espiritual de San Jerónimo. El pacífico panorama del fondo no contiene la menor muestra de perversidad, pero la gruta pantanosa en la cual yace el santo está viciada por la corrupción y la decadencia. En su autobiografía, San Jerónimo relata que cuando meditaba en algún paraje solitario de la naturaleza se veía interrumpido por la visión de bellas cortesanas. Estos pensamientos lujuriosos están simbolizados, sin lugar a dudas, por las gigantes frutas en estado de descomposición, que se ven cerca de la cueva del santo y que recuerdan la flora de «El Jardín de las Delicias». San Jerónimo solamente podía vencer las debilidades de la carne a través de una entrega absoluta a la voluntad divina.

En otro cuadro (Madrid, Museo Lázaro-Galdiano), el Bosco presenta a San Juan Bautista en el marco de un paisaje estival y húmedo (ver pág. 85).



Las Tentaciones de San Antonio

Pluma y bistre, 25,7 x 17,5 cm

Berlin, Staatliche Museen SPK, Kupferstichkabinett



Es bastante probable que una pintura realizada algunos años antes por Geertgen Sint Jans haya incidido en esta composición. Geertgen representó al profeta, quien, pensativo y con expresión absorta, contemplaba el espacio, mientras rozaba un pie contra el otro; pero, en la obra del Bosco, aparece señalando hacia el cordero de Dios, que está sentado en el ángulo inferior de la derecha. Tradicionalmente, este gesto hacía pensar en que Juan era el precursor de Jesucristo. Sin embargo, en esta oportunidad también indica una alternativa espiritual a la vida de los sentidos; ello está simbolizado mediante los enormes frutos pulposos que penden cerca de él sobre tallos de gráciles curvas, así como por las formas igualmente presagiosas que surgen al fondo.

En una pintura que se encuentra en Rotterdam, San Cristóbal aparece en un paisaje igualmente cargado de perversidad (ver pág. 87). Con su manto rojo recogido por detrás, el gigante San Cristóbal cruza el río con actitud vacilante, llevando a sus espaldas al Niño Jesús. De acuerdo con la leyenda, San Cristóbal había servido a un rey y al mismo diablo al buscar a un maestro poderoso y de valía, búsqueda que solamente terminó cuando un eremita lo convirtió a la cristiandad. En el ángulo inferior de la derecha, el eremita está parado a orillas del río, pero su refugio arbóreo se ha convertido en una jarra partida que alberga una taberna endemoniada; arriba, una figura desnuda trepa a una rama, en dirección hacia una colmena, como símbolo de la embriaguez. Al otro lado del río, un dragón surge de una ruina asustando a un nadador; a la vez, un pueblo arde en la penumbra del fondo. Estos y otros detalles siniestros recuerdan el paisaje que vimos en el exterior del tríptico «El carro de heno»; pero, a diferencia del peregrino allí representado, San Cristóbal está bien protegido por el pasajero que lleva.

En un cuadro de Berlín (ver pág. 89), San Juan Evangelista también cuenta con esa protección contra los ardides del diablo. El joven apóstol está representado en la isla de Patmos, adonde lo había desterrado el Emperador Domiciano, y en la cual escribió el Apocalipsis, probablemente el volumen que tiene sobre su regazo. Su suave mirada está dirigida hacia una aparición de la Virgen, la cual se presenta entronizada sobre una luna creciente. Esta Virgen es la misma mujer a la que hace referencia el Apocalipsis, en el capítulo 12,1-6. San Juan es advertido de su presencia por un ángel, cuya figura delgada y cuyas alas de plumaje delicado son casi tan irreales como el brumoso panorama holandés que se ve al fondo. Tal vez debido a la influencia de representaciones anteriores sobre este tema, el Bosco moderó por esta vez su predilección por los espectáculos demoníacos. Ciertamente, varias naves arden en las aguas de la izquierda, y en el ángulo inferior de la derecha se encuentra un pequeño monstruo; ambos detalles surgen, presumiblemente, a partir del Apocalipsis de San Juan, pero ninguno de los dos perturba realmente el paisaje idílico desde el cual el santo disfruta de su visión.

Pero el mal, que se eliminara de esta manera en el «San Juan» de Berlín, prorrumpió en el reverso de la tabla, pintada en grisalla, en donde en la parte exterior de dos círculos concéntricos pululan unos monstruos, cual peces luminosos de alta mar (ver pág. 88). Al igual que en el «Tablero» del Museo del Prado, el Bosco utiliza el motivo del espejo mostrando, en esta ocasión, un reflejo de la salvación: en el círculo externo se despliega la Pasión de Jesucristo, la cual culmina visualmente en la crucifixión del extremo superior. En el círculo interior se ha repetido simbólicamente la montaña del Gólgota, bajo la forma de una roca elevada, coronada por un pelicano dentro de su nido.



San Antonio San Gilles

A la derecha e izquierda del tríptico

«Los Santos Eremitas»

Óleo sobre tabla, 86 x 20 cm (cada una)

Venecia, Palazzo Ducale

San Jerónimo

Tabla central del tríptico «Los Santos Eremitas»

Óleo sobre tabla, 86 x 60 cm

Venecia, Palazzo Ducale



Estudios para «Las Tentaciones de San Antonio»
Pluma y bistre, 20,5 x 26,3 cm
París, Louvre, Cabinet des Dessins

El pelicano, que supuestamente alimentaba a su cría con sangre que punzaba de su propio pecho, era tradicionalmente un símbolo del sacrificio de Jesucristo. El mismo aparece en forma muy apropiada en el reverso de este cuadro dedicado a San Juan, el discípulo amado que descansó su cabeza sobre el pecho del mismo Pelicano Divino, según relata Dante («Paraíso», XXV).

Es probable que estos pequeños cuadros de los santos estuviesen destinados a ser contemplados en la tranquila atmósfera de un claustro o de una capilla privada. Presentan, en términos del ideal monástico, el arduo sendero que debe recorrer el peregrino para volver a alcanzar la morada de la que se aleja, y lograr su unión con Dios. Sin embargo, las vicisitudes de la vida espiritual no fueron detalladas en ninguna parte en forma más vívida y minuciosa que en la leyenda de San Antonio, el eremita fundador del monaquismo cristiano, a quien pintara el Bosco en un retablo que se conserva actualmente en Lisboa.

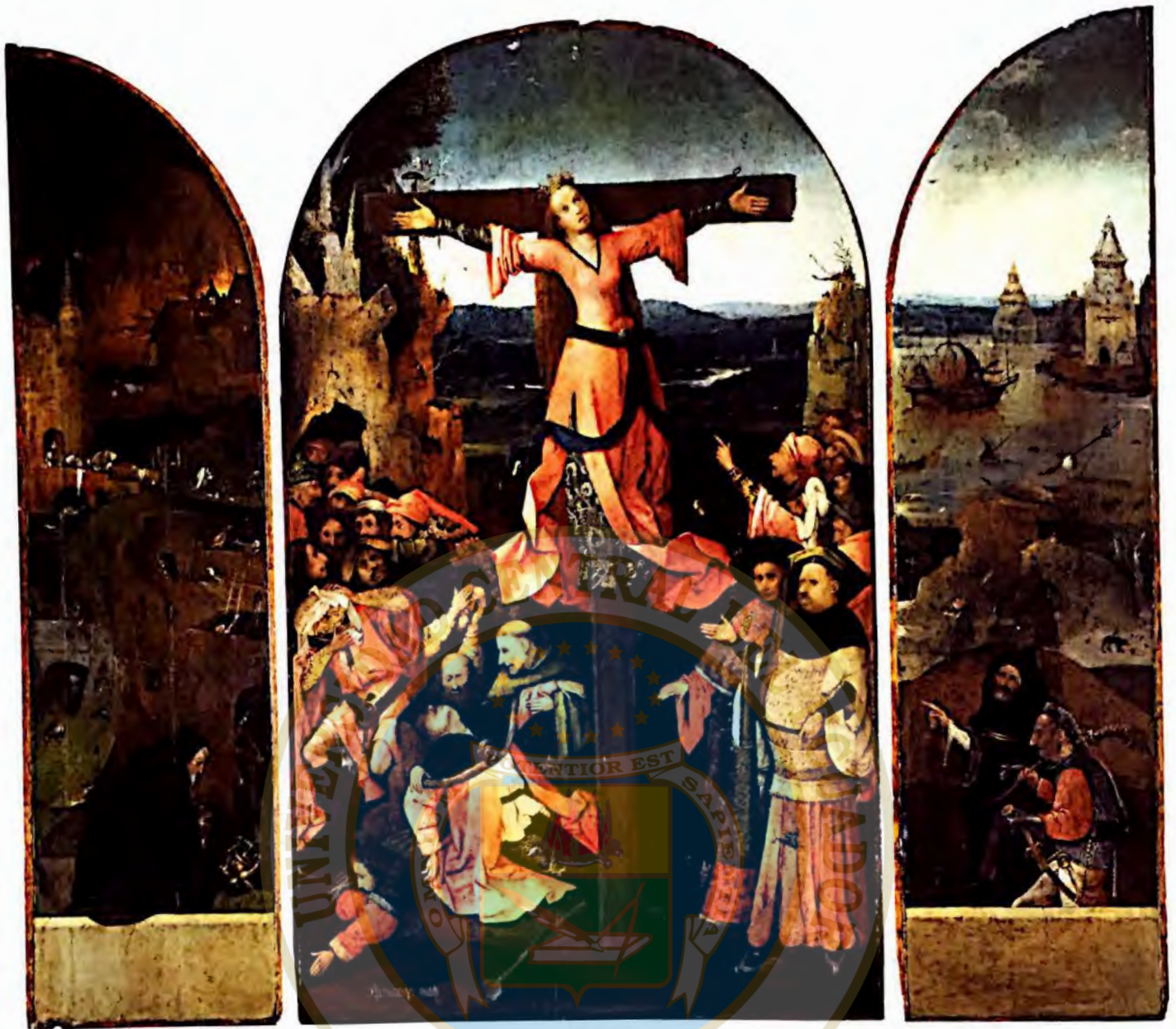
San Antonio es una figura recurrente en la obra del Bosco. Además del ala izquierda del tríptico «Los Santos Eremitas», su figura está repetida varias veces en un dibujo que se encuentra en el Louvre (izquierda). También se le atribuye generalmente una pequeña tabla del Prado, en la cual el santo aparece meditando en un paisaje soleado (ver pág. 90), a pesar de que muchos detalles se alejan de su estilo usual. Con todo, el tríptico de Lisboa (ver págs. 91–95) sigue siendo su planteo más amplio del tema; los pormenores los extrajo de las «Vidas de los Santos Padres» y de la «Leyenda Dorada», obras accesibles en traducciones holandesas de la época.

Según relatan estos compendios medievales de las vidas de los santos, San Antonio pasó la mayor parte de su longeva vida (251–356) en el desierto egipcio, en donde su extraordinaria piedad le hizo objeto de la atención especial de Satán. En una ocasión en la que estaba orando al abrigo de una vieja tumba, San Antonio fue abatido por una horda de diablos, quienes lo golpearon tan implacablemente, que lo abandonaron creyendo que estaba muerto. Aun así, después de que varios compañeros eremitas lo hubieran recogido y revivido, volvió a la tumba, en donde los diablos lo agarraron por segunda vez y lo lanzaron por los aires. En esta ocasión, sus tormentos se acabaron solamente cuando una luz divina iluminó la tumba y dispersó a los diablos. Luego, Satán se hizo presente, bajo la apariencia de una reina hermosa y santa, a la cual San Antonio encontró mientras ésta se bañaba en un río. La reina endemoniada condujo al eremita a sus dominios, y le mostró todas sus supuestas obras de caridad; y fue solamente cuando intentó seducir al deslumbrado Antonio que éste reconoció la verdadera naturaleza de la reina y sus intenciones.

Dos de estos episodios están representados en el ala izquierda del retablo de Lisboa. En un primer término, San Antonio es conducido en estado inconsciente a través de un puente por dos compañeros que visten los hábitos de la Orden Antoniana, a los que acompaña una figura secular, que ha sido considerada como un autorretrato del Bosco. San Antonio, quien ha sido conducido a lo alto por los demonios, se encuentra nuevamente en el cielo, en donde otros monstruos zumban a su alrededor, como insectos furiosos. Estas escenas se ajustan con bastante exactitud a las fuentes escritas, pero el Bosco enriqueció los relatos originales con un caudal de detalles dramáticos e inventivos. Tres monstruos se confiesan debajo de un puente, mientras que un mensajero igualmente grotesco patina hacia ellos sobre el hielo. En el ángulo inferior de la izquierda, un pájaro deglute la cría que acaba de empollar. Sobre el camino que está más allá de San Antonio y de sus compañeros, otro

San Jerónimo haciendo penitencia
Óleo sobre tabla, 77 x 59 cm
Gante, Musée des Beaux-Arts





Martirio de Santa Julia (Tríptico)
Óleo sobre tabla, 104 x 119 cm
Venecia, Palazzo Ducale

POSTIGO IZQUERDO:
San Antonio en meditación
Óleo sobre tabla, 104 x 28 cm

TABLA CENTRAL:
Crucifixión de Santa Julia
Óleo sobre tabla, 104 x 63 cm

POSTIGO DERECHO:
Dos traficantes de esclavos
Óleo sobre tabla, 104 x 28 cm

DERECHA:
San Juan Bautista en el desierto
Óleo sobre tabla, 48.5 x 40 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

grupo de demonios se acerca a una figura masculina que está arrodillada y cuyo cuerpo forma el techado y la entrada de un burdel; en el mar del fondo, una almenara falsa atrae a los barcos, causando de este modo su destrucción; la orilla está cubierta por cadáveres.

Esta evocación de un mundo corrupto y hediondo se puede observar igualmente en el ala de la derecha, en donde el Bosco usó como punto de partida la historia de la reina endemoniada, un tema que ya había descrito en el retablo «Los Santos Eremitas». La reina se encuentra en el río, delante de Antonio, y cubre su sexo con una falsa modestia, mientras la rodea su corte infernal. San Antonio desvía su mirada de este grupo obsceno, para toparse por otro lado con un demonio, bajo la forma de heraldo, que está convocando una fiesta de diablos que tiene lugar en el primer plano. La mesa al aire libre, la tela colgada sobre el tronco, a manera de tienda, a un lado de la figura tentadora, y los sirvientes que vierten el vino, parecen formar parte, de una parodia grotesca del tradicional jardín del amor. Al fondo, se vislumbra la ciudad de la reina endemoniada; el dragón que nada en el foso y las





Dos hechiceras

Pluma y bistre, 12,5 x 8,5 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

llamas que salen por la parte superior del portal principal revelan la naturaleza tenebrosa de los dominios reales.

En el panel central, estas prácticas diabólicas llegan a su punto culminante. Demonios de las más variadas especies llegan de todas partes, tanto por tierra, por aire, como por mar, para converger en un sepulcro en ruinas que se encuentra en el centro. Delante del sepulcro y sobre una plataforma, una pareja elegantemente vestida ha colocado una mesa, desde la cual ofrece algo de beber a sus compañeros. A un lado, una mujer con un enorme tocado y un vestido que termina en una cola extravagantemente larga, está arrodillada frente a un parapeto, ofreciendo una bandeja a una figura que se encuentra delante suyo. Junto a ella y de rodillas, está el propio San Antonio, quien pasa desapercibido en medio de este movimiento infernal; su rostro está dirigido hacia el espectador, a la vez que su mano derecha imparte la bendición. Hace eco a este gesto la figura de Jesucristo, la cual aparece semiescondida en las profundidades del sepulcro. El muro del lado derecho del santuario culmina en una torre desmoronada, que está cubierta con escenas monocromas. Dos de ellas, la de la adoración del becerro de oro y la de un grupo de individuos que presenta una ofrenda a un simio entronizado, son imágenes que representan la idolatría, mientras que la tercera, la de los israelitas que regresan de Canaán con un racimo de uvas, es una prefiguración de los postigos exteriores del tríptico, en donde aparece Jesucristo cargando la cruz. Un poblado en llamas hace resplandecer el fondo sombrío, probablemente una referencia al mal llamado ergotismo, o «Fuego de San Antón», cuyas víctimas invocaban a San Antonio para aliviarse. La antigua creencia de que el ergotismo tenía relación con este santo al que perseguían los demonios puede haber surgido a partir del hecho de que una fase de la enfermedad está caracterizada por alucinaciones, en las cuales el enfermo cree que es atacado por bestias salvajes o demonios.

Los diablos que se han concentrado alrededor de San Antonio despliegan una complejidad de formas que es inusual aun en el Bosco. En el grupo de la extrema derecha, por ejemplo, el tronco partido de un árbol se convierte en la toca, el torso y los brazos de una mujer, cuyo cuerpo culmina en la cola escamosa de un lagarto; sostiene en sus brazos a un bebé, y está montada sobre una rata gigante (ver pág. 95). A un lado, una jarra ha sido transformada en otra bestia de carga, cuyo jinete, completamente incorpóreo, lleva como cabeza un cardo. En el agua de abajo, un pez con forma de góndola ha absorbido completamente dentro de sus entrañas a un personaje que entresaca desesperadamente sus manos por los lados. En el ángulo inferior de la izquierda, un diablo de armadura toca el laúd; lleva como cabeza la calavera de un caballo; se encuentra sentado a horcadas sobre un ganso desplumado; éste, a su vez, está calzado, y su cuello remata en el hocico de un carnero. Por otra parte, todas estas formas cambiantes exhiben una riqueza de colorido que confiere belleza visual aun a las apariciones más repugnantes. Una reciente limpieza cuidadosa del tríptico, que figura entre las obras mejor conservadas del Bosco, ha puesto al descubierto brillantes tonos rojos y verdes que se alternan con pasajes suavemente modulados de grises azulados y marrones.

Esta evocación de los diablos aparentemente ilustra el segundo ataque a San Antonio que describen los relatos literarios; la luz milagrosa que dispersó a los demonios brilla en esta ocasión a través de una de las ventanas de la capilla. Pero los espíritus malignos no parecen estar por dispersarse como

San Cristóbal cargando al Niño Jesús

Óleo sobre tabla, 113 x 71,5 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

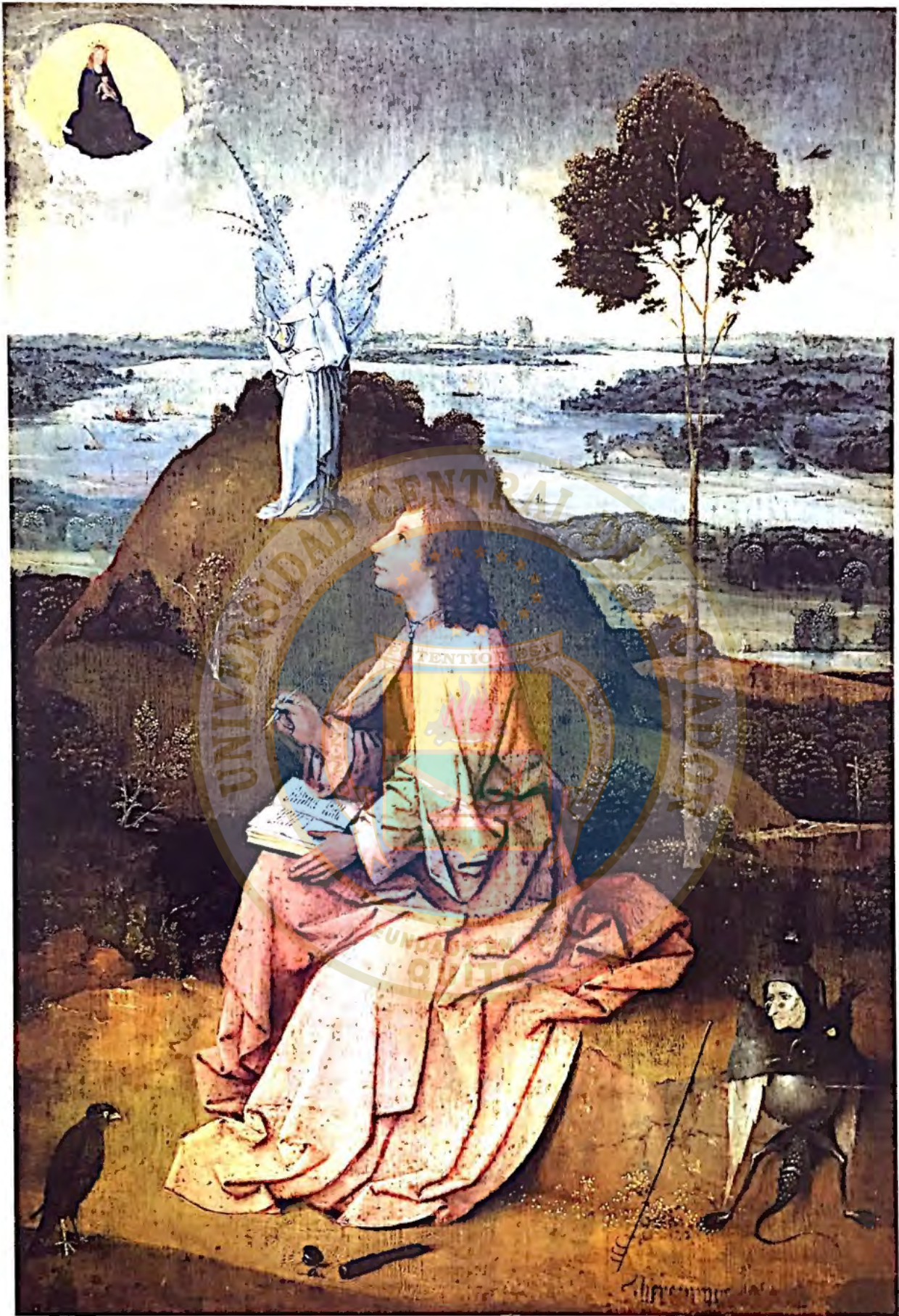




Escenas de la Pasión de Jesucristo y pelicano con su cría
 Reverso de «San Juan Evangelista en Patmos»
 Grisalla sobre tabla; diámetro del fondo:
 aprox. 39 cm
 Berlín, Gemäldegalerie SMPK

San Juan Evangelista en Patmos
 Óleo sobre tabla, 63 x 43,3 cm
 Berlín, Gemäldegalerie SMPK

«polvo en el viento», como dice una de las versiones, ni están atacando físicamente a San Antonio. En cambio, se deben comprender sus torturas en un sentido espiritual. Tal como las criaturas monstruosas que hacen frente al peregrino de Deguilleville, estos espíritus son encarnaciones de los deseos pecaminosos contra los cuales luchó San Antonio en su retiro del desierto. Bax señala que entre los monstruos del Bosco están simbolizados un número de pecados, siendo el principal de todos ellos el de la Lujuria. Un grupo de construcciones del extremo derecho, en donde un monje y una prostituta beben juntos dentro de una tienda, ilustra aún más abiertamente la Lujuria; el diablo de piel morena del grupo central quizás sea otra alusión más: según







relatan, a San Antonio se le apareció cierta vez el demonio de la incontinencia bajo la apariencia de un joven negro.

Sin embargo, San Antonio se sobrepuso a todas las tentaciones con la fuerza de su fe. Esta fe está expresada en su gesto de impartir la bendición, que se consideraba muy eficaz contra el diablo; y la mirada serena del eremita que transmite una convicción reconfortante, como si dijera, en términos que se le han atribuido en «Las Vidas de los Santos Padres»: «Aunque un ejército acampe contra mí, no temerá mi corazón» (Salmos 27,3). Es la misma mirada del rostro de Jesucristo, que nos contempla desde el «Cristo cargando la Cruz», de Madrid, y «La Coronación de Espinas», de Londres. Cuando San Antonio reconoció que Jesucristo estaba presente en la luz milagrosa, dijo: «¿En dónde estabas hace poco, oh buen Jesús? ¿Por qué no viniste a mí entonces, para socorrerme y curar mis heridas?» A lo que Jesucristo respondió: «Antonio, yo estaba aquí, pero quería verte luchar, y, ahora que has peleado por el bien, difundiré tu gloria por todo el mundo».

Las Tentaciones de San Antonio

Postigos exteriores del tríptico
Grisalla sobre tabla, 131 x 53 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

POSTIGO IZQUERDO:

Arresto de Jesucristo en el huerto de Getsemani

POSTIGO DERECHO:

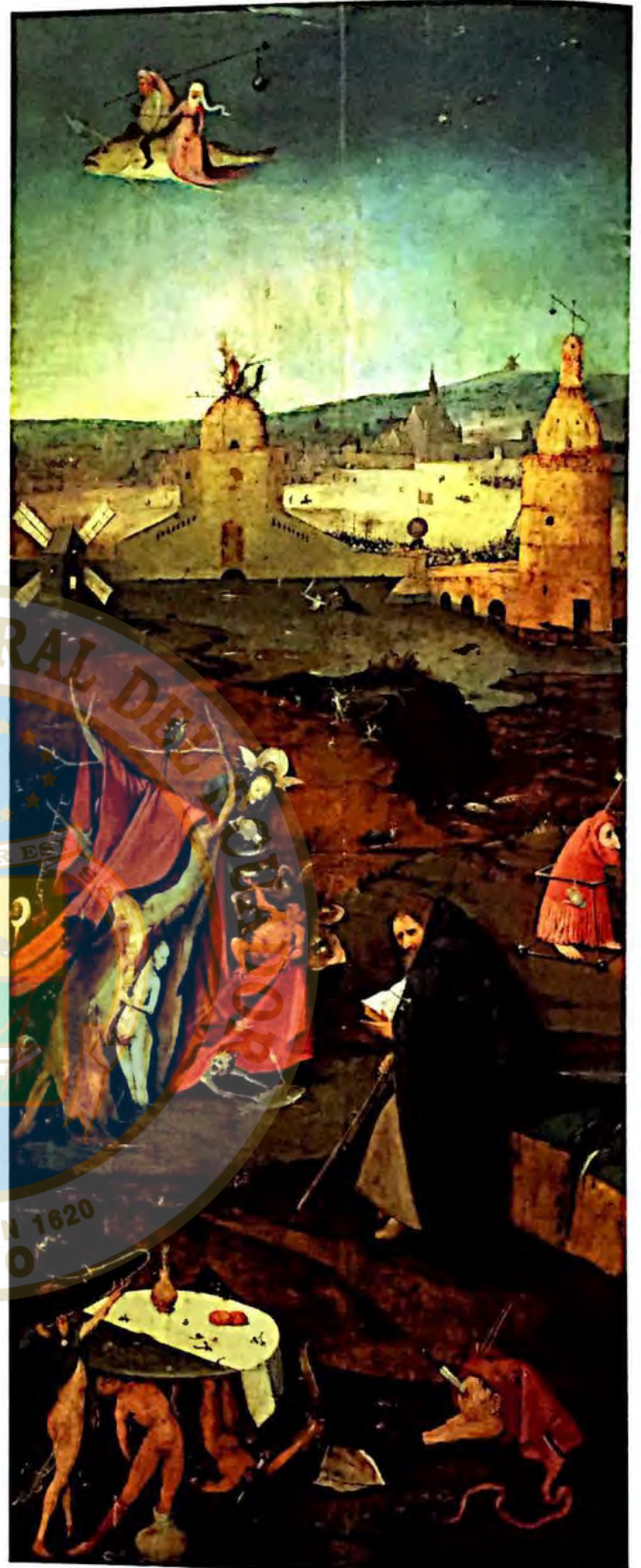
Cristo cargando la Cruz

IZQUERDA:

Las Tentaciones de San Antonio
Óleo sobre tabla, 70 x 51 cm
Madrid, Museo del Prado



Las Tentaciones de San Antonio (Triptico)
Óleo sobre tabla, 131.5 x 225 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga



POSTIGO IZQUERDO:
Vuelo y caída de San Antonio
Óleo sobre tabla, 131.5 x 53 cm

POSTIGO DERECHO:
San Antonio en meditación
Óleo sobre tabla, 131.5 x 53 cm



TABLA CENTRAL:
Las Tentaciones de San Antonio
Óleo sobre tabla, 131.5 x 119 cm

PÁG. 94-95:
*Demonio con apariencia de sacerdote
y monstruos*
Detalle de la tabla central





El episodio recién mencionado de la tabla central arroja luz sobre un aspecto del arte del Bosco que con frecuencia se interpreta erróneamente. Al representar las torturas y las tentaciones diabólicas por las que pasaron San Antonio y los demás santos, el Bosco no reflejó un dualismo zoroastriano, como han sugerido algunos comentaristas. Su visión del mundo no fue la de un escenario sobre el cual se representa una lucha entre fuerzas igualmente poderosas, tanto del mal como del bien, ya que esto hubiera negado la omnipotencia de Dios. Por el contrario, el Bosco y sus coetáneos sabían que Dios permitía a Satán que éste enviara tribulaciones a los seres por el bien de sus almas. Dios deja que el diablo ataque a los santos, explica San Agustín, «de modo que se incremente su gracia a partir de las tentaciones externas», («La Ciudad de Dios», XX, 8). La sumisión voluntaria a estas vicisitudes supone la imitación más perfecta de Jesucristo.

Es de lo más pertinente, por ello, que los sufrimientos de San Antonio se reflejen en el exterior del mismo retablo, en el cual figuran dos escenas de la Pasión de Jesucristo, efectuadas en grisalla (ver pág. 91). A la izquierda y en el Jardín de Getsemaní, unos soldados arrollan a Jesucristo con la misma malevolencia con la que los diablos atacan a San Antonio en el reverso, mientras que Judas se aleja apresuradamente y a hurtadillas, llevando sus treinta monedas de plata. En la otra tabla, la procesión hacia el Gólgota se detiene al desplomarse Jesucristo por el peso de la cruz, lo cual permite a la Verónica secar el sudor del rostro del Salvador. Los verdugos apenas pueden refrenar su impaciencia ante esta demora, y los mirones fisgonean más bien con vana curiosidad, antes que con compasión. En un primer término, los dos ladrones se confiesan en presencia de unos frailes encapuchados que han sido diestramente retratados en toda su bajeza.

De esta manera, el tríptico de Lisboa resume los temas principales que hemos hallado en el arte del Bosco. El espectáculo de pecado y locura y los horrores cambiantes del infierno se unen a las imágenes de sufrimiento de Jesucristo y a las del santo que permanece firme en su fe, contraponiéndose a los embates del mundo, de la carne y del diablo. El semblante sereno de San Antonio debe de haber restablecido la confianza y esperanza de quienes pertenecían a una edad que creía en la realidad de Satán y del infierno, así como en la aparición del Anticristo, seguida después por el Juicio Final.

No obstante, aún en tiempos en los que el Bosco pintó el tríptico de Lisboa, la gente se cuestionaba acerca de los valores que simbolizaba la figura de San Antonio, especialmente los que se relacionaban con llevar una vida de retiro. Erasmo y otros humanistas ya estaban enseñando que se podía alcanzar la salvación con sólo vivir y trabajar en este mundo, mientras que en el año 1517, solamente un año después de la muerte del Bosco, Lutero clavó sus noventa y cinco tesis ante el pórtico de la iglesia de Wittenberg, con lo cual dio inicio a los eventos que iban a desbaratar por completo el viejo orden. Al igual que Lutero, el Bosco castigó frecuentemente la corrupción del clero y de los monjes, aunque ésta era una queja que ya tenía tiempo; pero es difícil de distinguir si hubo en su obra alguna crítica de la iglesia medieval. Sus imágenes visuales sirvieron para dar una forma más vívida a los ideales religiosos y a los valores que habían mantenido durante siglos a la cristiandad. En el arte del Bosco, la Edad Media fulguró con una nueva brillantez, en medio de su agonía, antes de desaparecer para siempre.

Créditos fotográficos:

© Artothek, Weilheim: 62; © Blauel/Gnamml/Artothek: 42/43; © Ursula Edelmann – Städel Museum/Artothek: 15; © Hans Hinz/Artothek: 91; © Peter Willi/Artothek: 21; © bpk, Berlin: 88, 89; © Bridgeman Art Library, Berlin: 73, 92–95; © Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Viena, Photostudio Otto: 34, 35, 37, 39; © Kunsthistorisches Museum, Viena: 18, 19; © Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels, Foto Speltdoorn: 68; © Museo Nacional del Prado, Madrid: 9, 24, 27, 46, 52, 54/55, 59, 70/71, 90; © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 8, 10, 23, 65, 66/67, 86; Foto Museum voor Schone Kunsten Gante © Lukas-Art in Flanders VZW: 78; © National Gallery, Londres: 75; © Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection: 13, 16; © RMN – René-Gabriel Ojéda, París: 29; Scala © 1990. Foto Scala, Florencia: 2, 83, 85; © 1996. Foto Scala, Florencia: 48/49, 77; © 1997. Foto Scala, Florencia: 40/41, 80, 84; Scala © 2007. Yale University Art Gallery/Art Resource, NY/Scala, Florencia: 31.

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

TASCHEN
est. 1980

«... el más que razonable
precio de estos libros
ha hecho que lleguen
a ser un enorme éxito
internacional.»

—European Bookseller, Londres

El Bosco: El trabajo del pintor holandés todavía presenta enigmas para los historiadores del arte

En esta obra se encuentran las obras del gran maestro del Renacimiento, los dibujos de «dioses» y toda la gran obra original del pintor holandés. Aunque parte de la obra de El Bosco (el Bosco) es desconocida, algunas obras han sido descubiertas y restauradas. Con una selección de obras de arte y reproducciones, esta obra es una gran obra de arte.

**TASCHEN's 25th anniversary
special editions**

Arte neomallista
Arte y nuevas tecnologías
Cine
Dibujos
Expresionismo abstracto
Escultura

El Bosco

Alberto Durero
Leonardo da Vinci
Miguel Ángel
J.M.W. Turner
Jan Vermeer

«... libros de arte de
colores brillantes a un
precio inmejorable.»

—The Bookseller, Londres

Cubierta anterior: Desde el Renacimiento a la Gran Guerra

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Cubierta posterior: Las Rembrandts de San Remo

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

Gran obra de arte, 19,7 x 23,5 cm

www.taschen.com

«... que no fueron vistas ni concebidas
nunca antes por otro ser.»

—Alberto Durero



ISBN 978-3-8365-1338-8



9 783836 513388

www.taschen.com