



*Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
1505-1506*

*Detalle de la Tabla del Vuelo y la caída de san Antonio,
Tríptico de las Tentaciones de san Antonio,
Pintura sobre tabla,
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.*

II

LOS GRANDES TRÍPTICOS DEL BOSCO

por

Eric de Bruyn

La obra de Hieronymus Anthoniszoon van Aeken, llamado el Bosco, destaca entre las de sus contemporáneos del medievo tardío por ser sumamente fascinante y extraña, al tiempo que especialmente difícil de interpretar. Desde que Carl Justi inició los estudios modernos sobre el Bosco en 1889, cientos de títulos han venido a acrecentar la bibliografía sobre este pintor, procedentes de casi todos los rincones del mundo y escritos tanto por historiadores del arte profesionales como por diletantes llenos de entusiasmo. Esta inmensa colección de monografías y ensayos, que sigue creciendo aún hoy en día, es casi tan fascinante como la propia obra del Bosco. Ello se debe a que adolece de una especie de desarreglo dialéctico: la teoría "el Bosco es blanco" de un día no tarda en ser atacada por la teoría "el Bosco es negro" del día siguiente, después de lo cual un tercer estudioso declarará que la verdad se halla en el término medio y, por último, un cuarto afirmará que, de momento, no disponemos de pruebas fiables para llegar a una conclusión válida.

En el curso de las tres últimas décadas, el Bosco ha sido tratado de hereje simpatizante del catarismo, experto en alquimia y astrología, rosacruciano, drogadicto, esquizofrénico e incluso neurótico obsesionado con el sexo anal. En los años cincuenta y sesenta, los estudios de Wilhem Fraenger hallaron un gran eco. Según este experto alemán en historia del arte, el Bosco fue miembro de la secta de los adamitas, una sección radical de los Hermanos y Hermanas del Espíritu Libre, que creían vivir en un estado paradisiaco y libre de pecado semejante al de Adán y Eva antes de su expulsión del Paraíso, y en consecuencia se entregaban al nudismo, al amor libre y a la poligamia. Según Fraenger, el Bosco pintó buena parte de sus obras para el líder de esta secta, que era al mismo tiempo su mecenas y su fuente de inspiración.

A pesar del éxito pasajero obtenido por Fraenger y otros especialistas en ciertos círculos académicos y entre el público en general, debemos señalar inmediatamente que sus extravagantes teorías no gozan, ni mucho menos, de la aprobación general de los expertos. Charles de Tolnay y Ludwig von Baldass, autores de sendas monografías sobre el Bosco de gran repercusión, consideran al pintor un moralista y un crítico de la religión, cuyas obras dan fe de un punto de vista tradicional y cristiano. Si se examina el voluminoso corpus de bibliografía sobre el Bosco, desde Carl Justi hasta nuestros días, queda muy claro que la mayoría de los estudiosos están de acuerdo con Tolnay y Baldass, y no con Fraenger. Por supuesto, el ser mayoría no es garantía de poseer la verdad. Es obvio que, en ese sentido, la historia del arte no difiere de las demás ciencias: la base de toda teoría debe descansar sobre datos verificables, los cuales, en el caso de la pintura, consisten principalmente

En páginas siguientes:

246.

*Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
1500-1502*

*Detalle de la Tabla del Pecado original,
Tríptico del Carro de benu,
Pintura sobre tabla,
Museo del Prado, Madrid.*

247.

*Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
c. 1505*

*Detalle de la Tabla del Infierno musical,
Tríptico del Jardín de las delicias terrenas,
Pintura sobre tabla,
Museo del Prado, Madrid.*

en lo que podemos observar en las obras de arte y en lo que sabemos de la vida y del contexto histórico-cultural del pintor.

A este respecto, una contribución importante al estudio del Bosco fue la realizada por el experto holandés Dirk Bax, cuya posición era en muchos aspectos diametralmente opuesta a la de Fraenger; en 1956 Bax escribió una detallada *Refutación de Fraenger*, tras lo cual ninguno de los dos estudiosos perdería ocasión de desacreditar las teorías del otro. El método de Bax estaba fuertemente influenciado por los escritos de Domien Roggen, Louis Lebeer, Jan Grauls y Paul de Keyser, un grupo de eruditos belgas que habían colaborado estrechamente en una serie de publicaciones sobre el Bosco inmediatamente antes de la Segunda Guerra Mundial. Según su punto de vista —y el de Bax—, el arte del Bosco tan sólo puede comprenderse mediante un estudio concienzudo de la lengua, la literatura y la historia cultural de los Países Bajos entre 1300 y 1600, aproximadamente. En 1967 tuvo lugar en 's Hertogenbosch una extensa y muy bien acogida exposición sobre el Bosco, con motivo de la cual se publicó un catálogo acompañado de contribuciones eruditas. En dicho volumen el método de Bax gozó de gran favor, y desde entonces ha sido cultivado y perfeccionado por otros estudiosos, entre los cuales merece la pena mencionar al experto estadounidense Walter S. Gibson. En 1987 dos académicos belgas, Roger-Henri Marijnissen y Paul Vandenbroek publicaron extensas monografías sobre el Bosco. Aunque discrepan en algunos puntos, en lo esencial ambos siguen los pasos de Bax al enfatizar que un buen conocimiento de las circunstancias sociales y de los antecedentes ideológicos del Bosco es primordial para comprender adecuadamente sus obras.

Como podrá verse más adelante, este enfoque histórico-cultural ha resultado ser el más fructífero a la hora de interpretar el mensaje del lenguaje pictórico del Bosco. En 1907 el estudioso francés M.-G. Gossart mostraba ya el convencimiento de que el secreto del arte del Bosco radica en la cultura y en la literatura de su época y su contexto, pero tendía a referirse con cierta falta de rigor al "Brabante holandés del siglo xv". Como sabemos con certeza que el Bosco murió en 1516, el siglo xvi, no menos que el siglo xv, puede considerarse "el siglo del Bosco"; en cuanto a llamar "holandesa" a la región de Brabante en torno al 1500, es un clarísimo anacronismo. 'S Hertogenbosch, junto con Bruselas, Amberes y Lovaina, era una de las cuatro capitales del ducado de Brabante. Este fue gobernado en vida del Bosco por las casas de Borgoña y de los Habsburgo, y comprendía diversas regiones de lo que hoy son Bélgica y Holanda. Por tanto, el contexto más útil para iluminar el mundo pictórico del Bosco será sobre todo la cultura de Brabante de los siglos xv y xvi, así como la literatura escrita en neerlandés medio.

Aunque algunos autores han lanzado la hipótesis de que el Bosco hizo un viaje a Italia a principios del siglo xvi, todos los datos disponibles llevan a la conclusión de que la vida y la carrera del Bosco estuvieron estrechamente ligadas a su ciudad natal, en la que entre 1486 y 1487 se hizo miembro de la sección local de la cofradía de Nuestra Señora. Esta cofradía era una organización religiosa que gozaba de la aprobación de las autoridades eclesiásticas y en la cual clérigos y laicos se reunían para asistir a misa, practicar la caridad y organizar actividades culturales.

A fines de siglo el Bosco debía ser ya un pintor acreditado y valorado. A juzgar por los impuestos que tuvo que pagar a partir de 1500, pertenecía a la clase privilegiada, social y económicamente, de 's Hertogenbosch. Ade-



más, un documento datado en septiembre de 1504 nos informa de que Felipe el Hermoso, duque de Borgoña, le encargó que pintara un tríptico del Juicio Final —que sólo con grandes reservas puede ser identificado con el que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena—; y existen otras pruebas de un estrecho contacto entre el pintor y la más alta nobleza hispano-holandesa. De acuerdo con el resultado de concienzudas investigaciones, es probable que el Tríptico del Jardín de las delicias (Museo del Prado, Madrid) fuese encargado o bien por Engelbrecht II de Nassau —nombrado gobernador general de los Países Bajos en 1501 por Felipe el Hermoso— o por su sobrino y sucesor, Enrique III de Nassau. Se sabe que Mencía de Mendoza, esposa de Enrique, poseía varios cuadros del Bosco y que en 1516 Margarita de Austria, hermana de Felipe el Hermoso, poseía las Tentaciones de san Antonio firmada por el Bosco.

Después de la muerte del Bosco en 1516 —documentada en los archivos de la cofradía de Nuestra Señora—, su obra no ha cesado de ser admirada. El escritor español Felipe de Guevara y Lastre, que nació y pasó la juventud en Bruselas antes de trasladarse a Madrid, afirmaba en 1560 que había visto incontables pinturas que trataban de imitar el estilo del Bosco y que a veces incluso falsificaban su firma. Esto parece confirmado por las numerosas obras conservadas del siglo XVI que imitan de cerca el estilo del Bosco pero que, al parecer, no se deben a él. Hacia mediados del siglo XVI debió de producirse en los Países Bajos un gran auge de imitadores del Bosco en torno a la ciudad de Amberes; especialmente influyente fue su magistral tratamiento pictórico de monstruos, demonios e infiernos. El exponente más importante de este movimiento fue Pieter Bruegel el Viejo. Después de 1555 Felipe II, hijo y heredero del emperador Carlos V, rey de España y gobernador de los Países Bajos, se convirtió en un gran admirador del arte del Bosco e intentó adquirir tantas obras suyas como le fue posible. Por eso hoy en día lo esencial de la obra del Bosco puede contemplarse en el Museo del Prado de Madrid.

Los datos biográficos e históricos que acabamos de examinar muestran que no hay motivo alguno para considerar que el Bosco fuese un hereje, como afirmaban Fraengel y otros. El maestro de 's Hertogenbosch perteneció a una intachable cofradía religiosa y fue admirado por los más altos círculos de la nobleza católica de su tiempo. Es obvio que Felipe II, de reconocidas convicciones católicas, jamás habría deseado poseer las pinturas del Bosco si estas hubiesen estado empañadas por una mínima sospecha de herejía. Es cierto que algunos escritores españoles del siglo XVII adoptaron una actitud negativa ante el Bosco y lo llamaron, entre otras cosas, ateo; pero es legítimo preguntarse si llegaron a comprender realmente al pintor. En cualquier caso, fray José de Sigüenza, miembro de la orden de los jerónimos y bibliotecario de El Escorial, afirmaba sin ambages en 1605 que las acusaciones de herejía contra el Bosco eran injustas y, tras analizar en detalle algunas de sus obras, concluía que había aprendido más de ellas que si se hubiera pasado días enteros leyendo libros.

Disponemos además de las pinturas mismas, que constituyen la fuente de información más fiable acerca del mensaje del Bosco, siempre y cuando su iconografía se describa e interprete adecuadamente mediante las claves artísticas e históricas pertinentes.

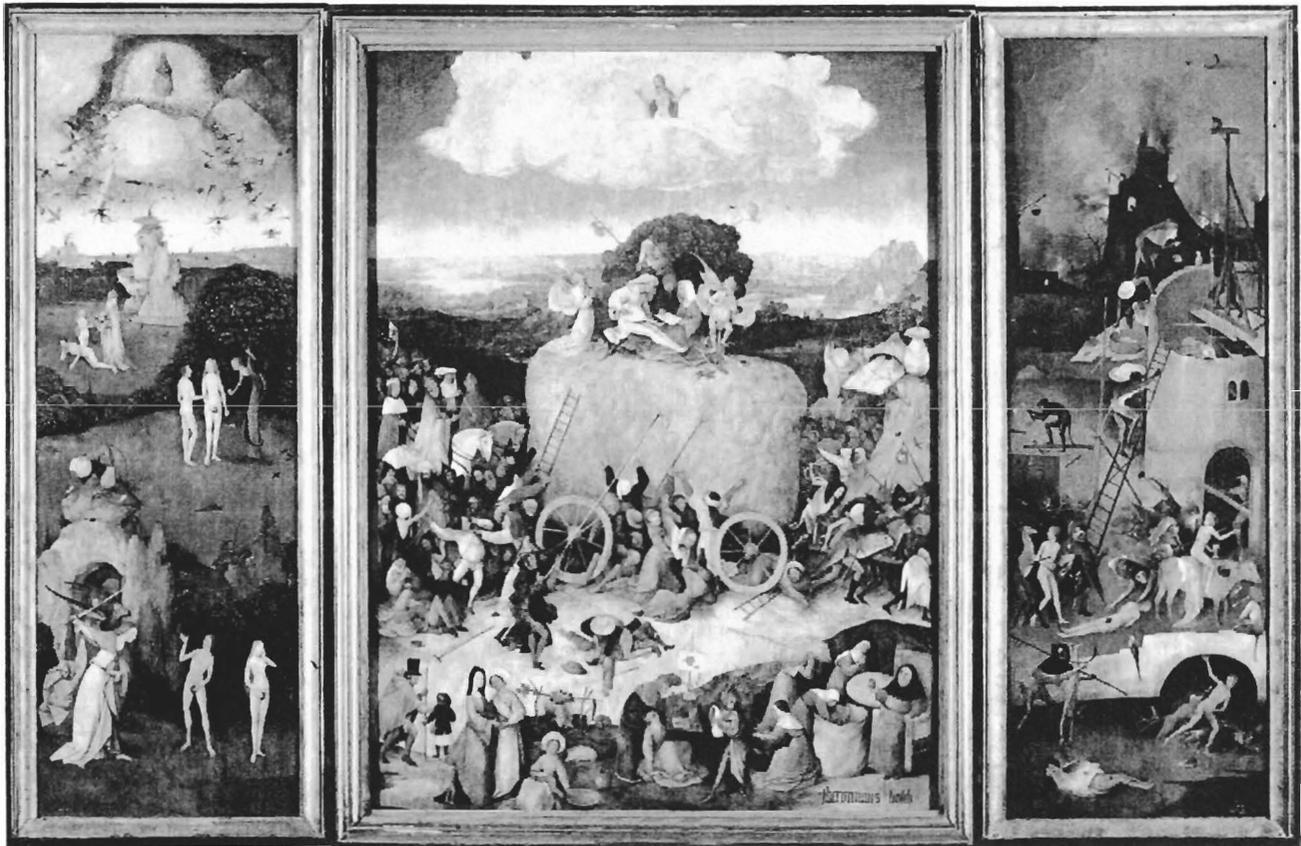


El Tríptico del Carro de heno

Una interesante introducción al mundo pictórico del Bosco es la que nos ofrece el Tríptico del Carro de heno, del cual hay dos versiones, una en El Escorial y otra en el Museo del Prado. La mayoría de los estudiosos consideran que la del Prado es la original. Lo primero que hay que señalar es que se trata de un tríptico, lo cual significa que tenemos un panel central y dos laterales, cada uno de ellos pintado por delante y por detrás. Por tanto, un tríptico consta de cinco representaciones —cuatro si el exterior de los paneles laterales forma, al cerrarse, una unidad pictórica—, las cuales constituyen en su conjunto un programa iconográfico dotado de coherencia interna. Otra observación importante es que la gran mayoría de los originales del Bosco que conservamos son trípticos o partes de trípticos. Como Marijnissen ha subrayado en varias ocasiones, los trípticos del medievo tardío procedentes de los Países Bajos solían servir como retablo en iglesias o capillas —hay algunas excepciones sin demasiada importancia—, lo cual significa que su programa iconográfico era esencialmente religioso.

Si examinamos con atención las pinturas del Tríptico del Carro de heno, abierto, no veremos nada que contradiga el carácter cristiano del mensaje. El panel izquierdo muestra, de arriba abajo, el pecado de los ángeles rebeldes, la creación de Eva, el pecado de Adán y Eva y su expulsión del paraíso. El panel derecho es obviamente una imagen del infierno. En el panel central vemos un *baywain*, o carro de heno, que es arrastrado en dirección al infierno del panel derecho, mientras una multitud porfía por coger briznas de heno del carro. Los gobernantes del mundo —vemos un papa, un emperador alemán, un rey francés y otros— siguen de cerca sobre sus caballos, y en primer término un monje, unas religiosas y diversas personas de clase baja —un mendigo ciego, gitanos, un curandero, un juglar— se entregan a actividades pecaminosas y fraudulentas. En la parte superior del panel aparece Cristo en una nube, alzando los brazos en un gesto de misericordia y mostrando los estigmas de sus manos para recordarnos que murió para liberar al mundo del pecado; pero nadie parece hacerle caso, excepto un ángel que está sentado encima del carro.

Como suele ocurrir en prácticamente todas las obras del Bosco, las líneas generales de este complejo iconográfico pueden trazarse sin grandes problemas, siempre y cuando el observador esté familiarizado con el pensamiento cristiano medieval. En las pinturas del tríptico abierto, el Bosco ha dado expresión a una línea de pensamiento escatológica: de izquierda a derecha vemos el origen del pecado, su propagación en este mundo y su castigo después de la muerte. Algunos estudiosos han acusado al Bosco de misantropía y de pesimismo cultural. A primera vista, el Tríptico del Carro de heno parece darles la razón —todos los seres humanos del panel central son pecadores—, pero de hecho el mensaje se centra en la figura de Cristo situada por encima del carro. En los cuadros y miniaturas del siglo xv que representan el día del Juicio Final, el motivo de Cristo mostrando sus llagas aparece una y otra vez, y numerosos pasajes de la literatura piadosa holandesa de la época nos dicen que el pecador puede consolarse y reconfortarse meditando sobre la pasión y las llagas de Cristo, ya que cada día Cristo muestra sus estigmas a Dios Padre para recordarle que todo pecador arrepentido puede ser perdonado. Así pues, a la postre el panel central del Tríptico del Carro de heno, que obviamente



248.
Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
 llamado *el Bosco*
 1500-1502
Tríptico del Carro de heno (abierto).
 Pintura sobre tabla,
 135 x 45 cm (compartimientos laterales)
 y 135 x 100 cm (compartimiento central).
 Museo del Prado, Madrid.

no representa el Juicio Final pero que hace referencia a él, no insiste en el carácter pecaminoso de la Humanidad, sino en la salvación y la redención a las que el género humano siempre puede aspirar gracias a la muerte de Cristo en la cruz.

Una vez aclarado el sentido general de las pinturas que se ven estando el tríptico abierto, podemos pasar a considerar una serie de detalles que requieren explicaciones más precisas. Por ejemplo, ¿por qué las figuras del panel central intentan hacerse con todo el heno posible? La respuesta puede hallarse con facilidad en la cultura y la literatura urbanas del medioevo tardío holandés, en especial por lo que se refiere a la región de Brabante. Durante los siglos xv y xvi, dicha cultura urbana estaba dominada en su mayor parte por los llamados "retóricos", en neerlandés medio, *rederijkers*. Estos se agrupaban en "cámaras de retórica" —*rederijkerskamers*—, asociaciones culturales dedicadas a escribir poesía, producir y representar obras de teatro y organizar fiestas urbanas como procesiones y concursos estatales. Estas últimas actividades a menudo se llevaban a cabo en estrecha colaboración con los artistas locales, los cuales a su vez solían ser miembros de la cámara de su localidad. Este fenómeno comenzó hacia 1400, y a comienzos del siglo xvi casi todas las ciudades y pueblos de los Países Bajos tenían su propia cámara de retórica. Periódicamente se celebraban competiciones poéticas y teatrales entre las distintas cámaras.

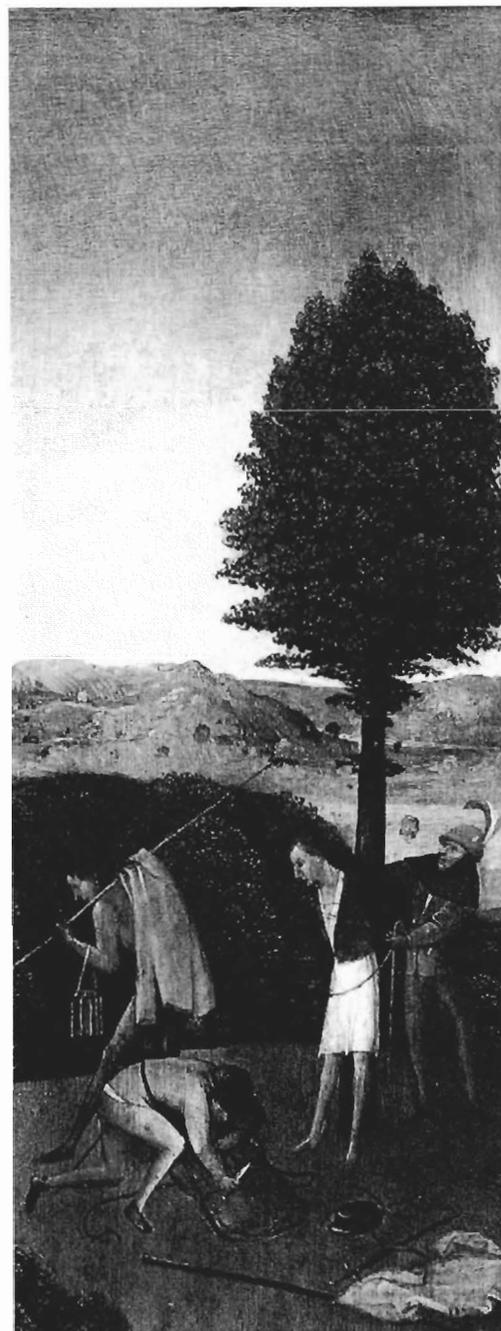
En las obras de los retóricos pueden hallarse multitud de pasajes en los que la palabra "heno" se refiere metafóricamente a las vanidades del mundo en general y al comportamiento pecaminoso de la Humanidad en particular. Asimismo, en 1563, un carro de heno formó parte de una procesión religiosa celebrada en Amberes. Una descripción contemporánea de dicha procesión

indica que gentes de todo tipo tiraban del heno para significar que las posesiones terrenas "no son más que heno". Esta referencia está en plena armonía con un texto escrito por el autor español del siglo XVI Ambrosio de Morales, que describe el Tríptico del Carro de heno y explica que la palabra original *hayuain* "en flamenco, tanto quiere decir como carro de nonada, en Castilla". No obstante, en cierto modo el ejemplo del Tríptico del Carro de heno no es del todo convincente a la hora de demostrar la utilidad de la literatura holandesa de la época para comprender el simbolismo del Bosco, ya que las connotaciones negativas del heno pueden remontarse a diversos pasajes de la Biblia y a la literatura de la Edad Media escrita en latín.

Un ejemplo de más peso lo constituye el grupo de hombres y mujeres que cantan y tocan instrumentos de música encima del carro. En la literatura erótica de los retóricos, dichas actividades se emplean constantemente como metáforas eufemísticas del acto sexual. Al colocarlas en un contexto aparentemente religioso, es obvio que el Bosco deseaba comunicar que el deseo sexual y la lujuria son parte esencial de la vanidad humana y reciben demasiada atención de los pecadores; el demonio azul que se une al sensual concierto empleando su larga nariz como instrumento indica que todos irán a parar al infierno. Por supuesto, el almiar también simboliza el afán por los honores terrenos y las posesiones materiales, lo cual puede colegirse de los dignatarios que siguen el carro y de las briznas de heno que cuelgan del cinturón del curandero en primer plano. La avaricia y la lujuria se combinan en la escena siguiente, en la que una monja le ofrece a un juglar que toca la gaita un puñado de heno a cambio de una salchicha. En la literatura medieval este último objeto suele emplearse como metáfora del miembro masculino, lo cual clarifica la imaginería del Bosco: la monja le ofrece dinero al juglar a cambio de sus favores sexuales.

Sin duda algunos elementos del lenguaje simbólico del Bosco pueden entenderse sin tener los más mínimos conocimientos de la literatura escrita en neerlandés medio o de la cultura de Brabante durante el medievo tardío. El motivo es simplemente que dichos símbolos pueden hallarse también en las literaturas latina y vernácula de otros países europeos, como ocurre con las imágenes del heno y de la salchicha que acabamos de examinar. Pero, dado que la lengua del Bosco era el neerlandés medio —o, para ser más precisos, el dialecto de Brabante—, es lógico buscar la clave de sus imágenes en su contexto histórico-cultural más inmediato. El éxito de este método es confirmado una vez más por las pinturas exteriores de las puertas del Tríptico del Carro de heno, que muestran un buhonero —un vendedor ambulante de poca monta que iba de pueblo en pueblo con la mercancía en un cesto colgado a la espalda— en un paisaje. Esta representación se parece mucho a un tondo —conservado en el Museum Boymans van Beuningen de Rotterdam y que tal vez sea también parte de un antiguo tríptico— que el Bosco realizó hacia el final de su carrera y que solía conocerse erróneamente como el Hijo Pródigo. Aunque los detalles del paisaje difieren de una obra a la otra, las dos son paralelas en lo que respecta al tema principal: la figura clave es en ambos casos un buhonero que mira hacia atrás y que lleva en la mano un largo cayado con el que aparta a un perro que gruñe.

Como ocurre con el panel central del Tríptico del Carro de heno, estas dos imágenes pueden considerarse como ejemplos de alegoría, un recurso de gran popularidad en la Edad Media tardía y sobre todo en la literatura retórica escri-



249.
Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
 1500-1502
Detalle de la Tabla del Buhonero,
Tríptico del Carro de heno.
Pintura sobre tabla.
Museo del Prado, Madrid.



250.
Hieronymus Antoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco,
 1500-1502
Detalle de la Tabla del Buhonero,
Tríptico del Carro de heno,
Pintura sobre tabla,
Museo del Prado, Madrid.

ta en neerlandés medio. En este contexto, por alegoría se entiende básicamente una estructura de metáforas y símbolos estrechamente relacionados entre sí y que hacen referencia a conceptos abstractos. En el caso de las representaciones de buhoneros debidas al Bosco, todas las metáforas que integran la alegoría pueden rastrearse con facilidad en la literatura de la época: el perro agresivo que enseña los dientes aparece una y otra vez como símbolo del diablo, el cayado es una metáfora de la fe cristiana que puede emplearse en defensa del demonio, la cesta del buhonero representa los pecados con que carga todo ser humano y el gesto de mirar hacia atrás quiere decir que uno se arrepiente de su vida anterior. Además, en algunas obras de teatro del siglo XVI escritas por retóricos, el buhonero aparece como un pecador que acaba por arrepentirse de sus pecados. Eso era lo que el Bosco quería simbolizar con sus buhoneros: el pecador que lamenta sus malas acciones y que se aparta del demonio hacia el fin de su vida. Ello hace que las pinturas exteriores del Tríptico del Carro de heno se correspondan a la perfección con las interiores: en contraste con las figuras del panel central, las cuales, cegadas por el ansia de vanidades terrenas, se ven arrastradas al infierno. El buhonero de la parte exterior del tríptico ha sabido comprender el mensaje de Cristo ("Todo pecador arrepentido será perdonado") y ha enmendado su estilo de vida.

Después de considerar estos aspectos, uno se pregunta cómo algunos estudiosos pueden haber tachado al Bosco de hereje o haber intentado descifrar sus obras según la alquimia, la astrología o incluso la teoría freudiana. El programa iconográfico del Tríptico del Carro de heno, que hemos analizado en los párrafos anteriores, es enteramente diáfano y, como tal, constituye un resumen ideal de las demás obras del Bosco. El Bosco nunca deja de lanzar advertencias contra la insensatez, el pecado y el demonio, de recomendar la imitación piadosa de Cristo y de ofrecer buenos ejemplos de conducta, todo ello con el objetivo final de ganar la venturosa morada del cielo después del Juicio Final. En el Tríptico del Carro de heno el buen ejemplo es el del buhonero. En otras obras el Bosco ilustra la conducta cristiana ejemplar mediante santos como San Jerónimo (Museum voor Schone Kunsten, Gante, y Palacio Ducal, Venecia), San Juan Bautista (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), San Cristóbal (Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam) y San Juan en Patmos (Gemäldegalerie, Berlín). Más de una vez ese papel ejemplar lo desempeña el propio Cristo. Ello puede observarse en obras juveniles como el *Ecce Homo* (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), *Camino del Calvario* (Kunsthistorisches Museum, Viena, y Palacio Real, Madrid) y el *Calvario* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) pero también en obras más tardías como el Tríptico de la Adoración de los Magos (Museo del Prado, Madrid) y los paneles de la Coronación de espinas (monasterio de El Escorial, Madrid, y National Gallery, Londres) y el *Camino del Calvario* (Museum voor Schone Kunsten, Gante). La figura de Cristo desempeña ya un papel central en la Mesa de los pecados capitales (Museo del Prado, Madrid), probablemente una de las últimas obras del Bosco que se conservan. En este tablero de mesa vemos a Cristo alzándose de la tumba y mostrando sus heridas en el centro de una banda circular que representa los siete pecados capitales.



El Tríptico de las Tentaciones de san Antonio

La insistencia del Bosco en la vida y la pasión de Cristo es prueba de su gran afinidad con las ideas de la *devotio moderna*, un innovador movimiento religioso que se gestó en el norte de los Países Bajos a finales del siglo xiv y que tuvo una gran influencia en el comportamiento religioso urbano del siglo xv en regiones como Brabante. Los modernos devotos proponían una vida cotidiana sobria y virtuosa, y daban gran importancia al temor de Dios y a la imitación de Cristo, como lo atestigua el título del tratado más famoso de este movimiento, *De imitatione Christi*, de Tomás de Kempis. Al igual que el Bosco, Kempis hace referencia a los santos —y en especial a los padres del desierto— como ejemplos piadosos dignos de imitación.

Ambos temas, la imitación de Cristo y la de los santos, están combinados en una de las obras maestras más inolvidables del Bosco: el Tríptico de las Tentaciones de san Antonio (Museo Nacional de Arte Antigua, Lisboa). Las pinturas exteriores de los paneles laterales representan el Arresto de Cristo y Cristo llevando la cruz en grisalla, pero en las interiores nos encontramos con el desbordante colorido de la sorprendente imaginación del Bosco en la plenitud de su madurez. En el siglo xvi el Bosco era a veces apodado *le faïzeur de diables* (el hacedor de diablos), título ampliamente avalado por obras como esta. El panel central y los laterales abruman al observador con una avalancha de demonios, brujas y criaturas infernales brillantemente ejecutados que tratan por todos los medios de perturbar la paz del santo ermitaño.

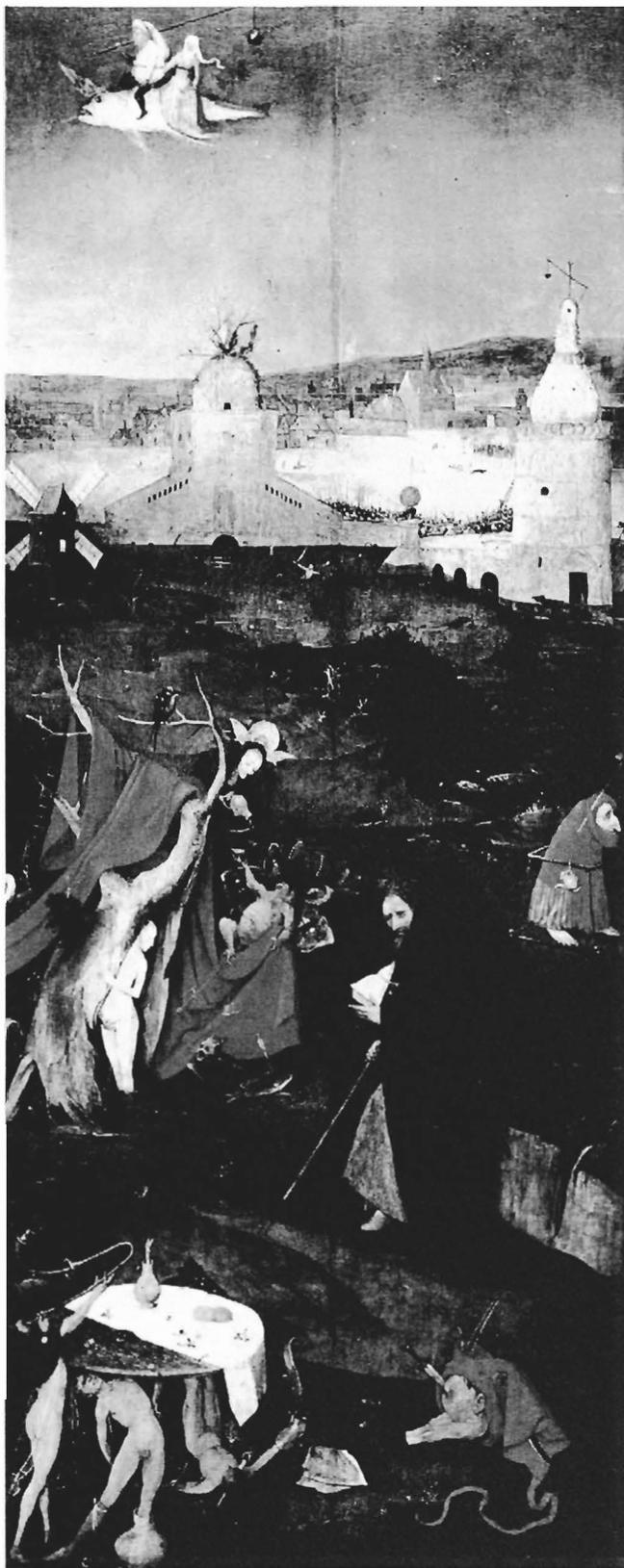
Algunas de las tentaciones son de carácter físico: en el panel izquierdo unos demonios alzan a san Antonio en el aire y lo golpean con crueldad, y en el derecho una diablesa desnuda intenta seducirlo. Al pintar tales escenas, es obvio que el Bosco estaba influenciado por las colecciones medievales de vidas de santos como la *Leyenda Áurea* y las *Vitae Patrum* (Vidas de los Santos Padres). Ambos textos estaban disponibles en traducciones de la época al neerlandés medio y contenían detallados capítulos sobre la vida y las tentaciones de san Antonio. En otros lugares, especialmente en el panel central, el santo es objeto de torturas psicológicas, con motivo de las cuales el Bosco parece haber dado rienda suelta a la imaginación. Las criaturas diabólicas intentan perturbar la mente de san Antonio escarneciendo y deformando todo aquello que el ermitaño estima: el monasterio está en llamas, un cerdo —el atributo del santo— aparece muerto, unos monjes visitan un burdel, se celebra una misa negra y se veneran ídolos paganos. Un ejemplo especialmente notable del vigor imaginativo del Bosco es la horrible diablesa cuyo cuerpo es en parte árbol seco y en parte cola de pez; va a lomos de una rata y lleva un niño en brazos, y tanto ella como el encapuchado azul que la acompaña parecen ser arrestados por dos demonios a caballo. La escena ha sido correctamente identificada con una parodia diabólica de la huida a Egipto, en la que la Virgen se convierte en una bruja repugnante y la historia bíblica es desvirtuada con propósitos blasfemos, de tal modo que la Sagrada Familia sea arrestada por Herodes y sus soldados. La cuestión de por qué el asno se ha convertido en rata puede responderse con ayuda de la literatura escrita en neerlandés medio, que ofrece una serie de expresiones en las que la palabra “rata” es asociada con la prostitución y los embarazos no deseados.

Por supuesto, todo ello no debe hacernos llegar a la conclusión de que un tríptico de estas características no podría haberse usado como retablo, como

251.

Hieronymus Antoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
1500-1502

Tabla del Bubonero,
Tríptico del Carro de benu (cerrado),
Pintura sobre tabla, 135 x 90 cm,
Museo del Prado, Madrid.



252.

Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
1505-1506

Tabla del Vuelo y la caída de san Antonio,
Tríptico de las Tentaciones de san Antonio.
Pintura sobre tabla, 131,5 x 53 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

253.

Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
1505-1506

La Meditación de san Antonio,
Tríptico de las Tentaciones de san Antonio.
Pintura sobre tabla, 131,5 x 53 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

han afirmado algunos estudiosos en el pasado. Es obvio que las escenas blasfemas pintadas por el Bosco no se deben a una mente supuestamente hereje, sino que deben interpretarse como alucinaciones causadas por el demonio para atormentar a san Antonio. A este respecto, es esencial observar que el Bosco pintó al santo en mitad del panel central, impassible ante el acoso satánico y señalando con gesto beatífico en dirección a Cristo, que se halla junto a un altar con un crucifijo. Ese es el mensaje que el Bosco pretendía comunicar al observador: las tentaciones del demonio pueden superarse meditando sobre la pasión de Cristo, el cual, como se muestra en los paneles exteriores del tríptico, también sufrió pacientemente sus tormentos. Se trata de la misma idea que puede leerse decenas de veces en la literatura piadosa del medievo tardío.

El Tríptico del Jardín de la delicias terrenas

Otra de las inolvidables obras maestras del Bosco, el llamado Tríptico del Jardín de las delicias terrenas (Museo del Prado, Madrid), parece asimismo haber sido condenado a sufrir falsas interpretaciones. Las pinturas exteriores de los paneles laterales representan la creación divina del mundo y contienen una inscripción latina procedente de los Salmos: *Ipse dixit et facta sunt/ Ipse mandavit et creata sunt* ("Él dijo, y fue hecho/ Él ordenó, y fue creado"). Una vez abierto, la estructura básica del tríptico recuerda a la del Tríptico del Carro de heno y a la del Tríptico del Juicio Final que se halla en Viena. En el panel izquierdo vemos el jardín del Edén; en primer término se halla Cristo entre nuestros primeros padres, una escena que probablemente debe interpretarse como el matrimonio de Adán y Eva. Aunque en esta ocasión el Bosco no representó el pecado ni la expulsión del Paraíso, pueden observarse una serie de curiosos detalles que dejan entrever que las cosas van a dar un giro desfavorable: justo en mitad del panel, un búho observa con aspecto siniestro; a la derecha del búho hay una extraña roca antropomórfica con aspecto de cabeza humana con una serpiente en las proximidades; y por último algunos animales se comportan de un modo inaceptablemente agresivo: un gato de aspecto exótico ha atrapado una rata, un león devora un ciervo, los pájaros y los animales acuáticos se pelean. En el panel derecho, el Bosco representó un infierno, sin duda alguna la más lúgubre y al mismo tiempo la más fascinante imagen del mundo de las sombras que se haya pintado jamás. Basta con verla una vez para no olvidar el enorme monstruo que, como salido de una pesadilla, se yergue en el centro mismo del infierno, sobre piernas como árboles muertos y pies como barcas, con una cabeza humana pegada a un cuerpo que combina el aspecto de una cáscara de huevo rota con el de un ganso desplumado. La parte superior del panel derecho nos recuerda que, además de ser un ingenioso "hacedor de demonios", el Bosco era también un experto a la hora de pintar paisajes infernales. Si observamos el impresionante realismo con que están representados los fuegos fatuos y el contraluz, podremos afirmar sin reticencias que en esta obra el Bosco ha alcanzado la cumbre de su talento artístico.

Lo mismo puede decirse del panel central, pero, a diferencia del derecho, la interpretación iconográfica de esta sección ha sido objeto de gran confusión. Vemos una vasta llanura poblada por innumerables hombres y mujeres desnudos que parecen estar divirtiéndose y llevando a cabo una serie de acciones poco habituales: comen frutos gigantes, se arrastran entre corte-

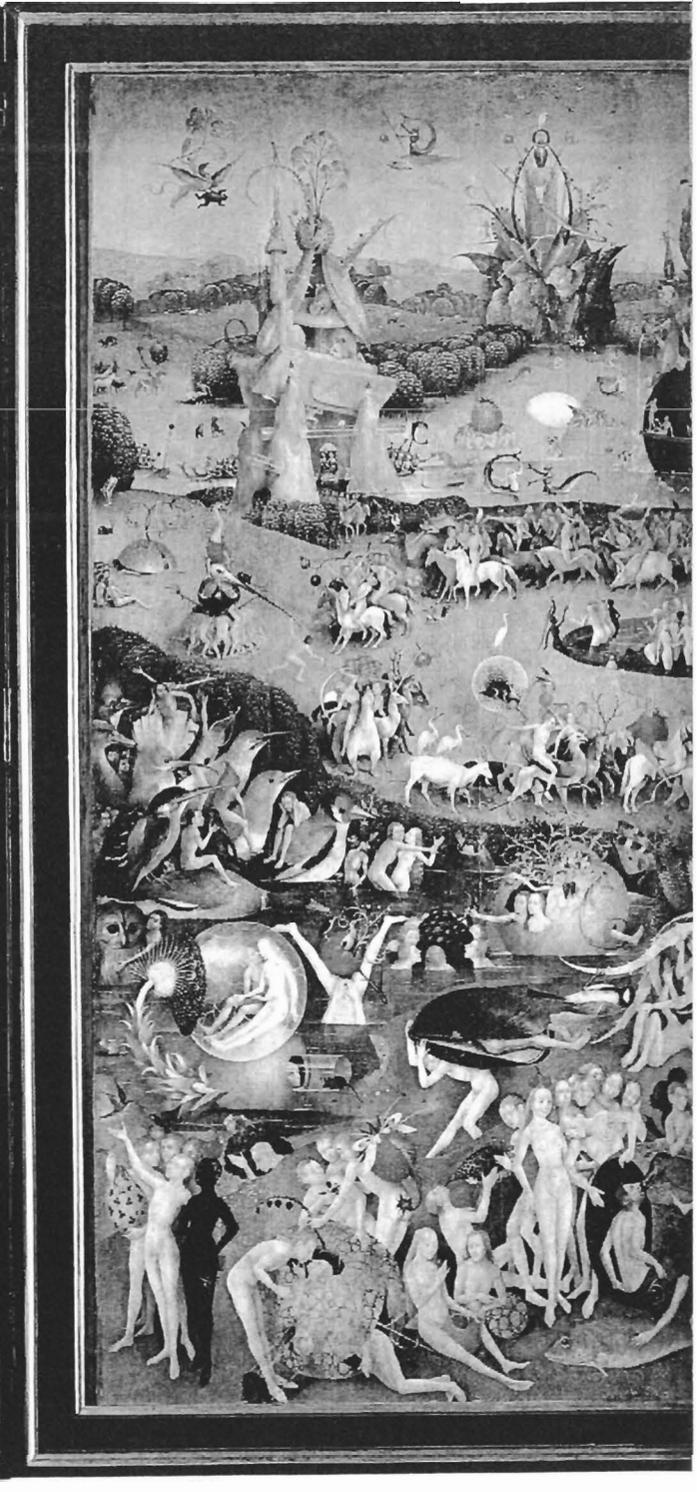
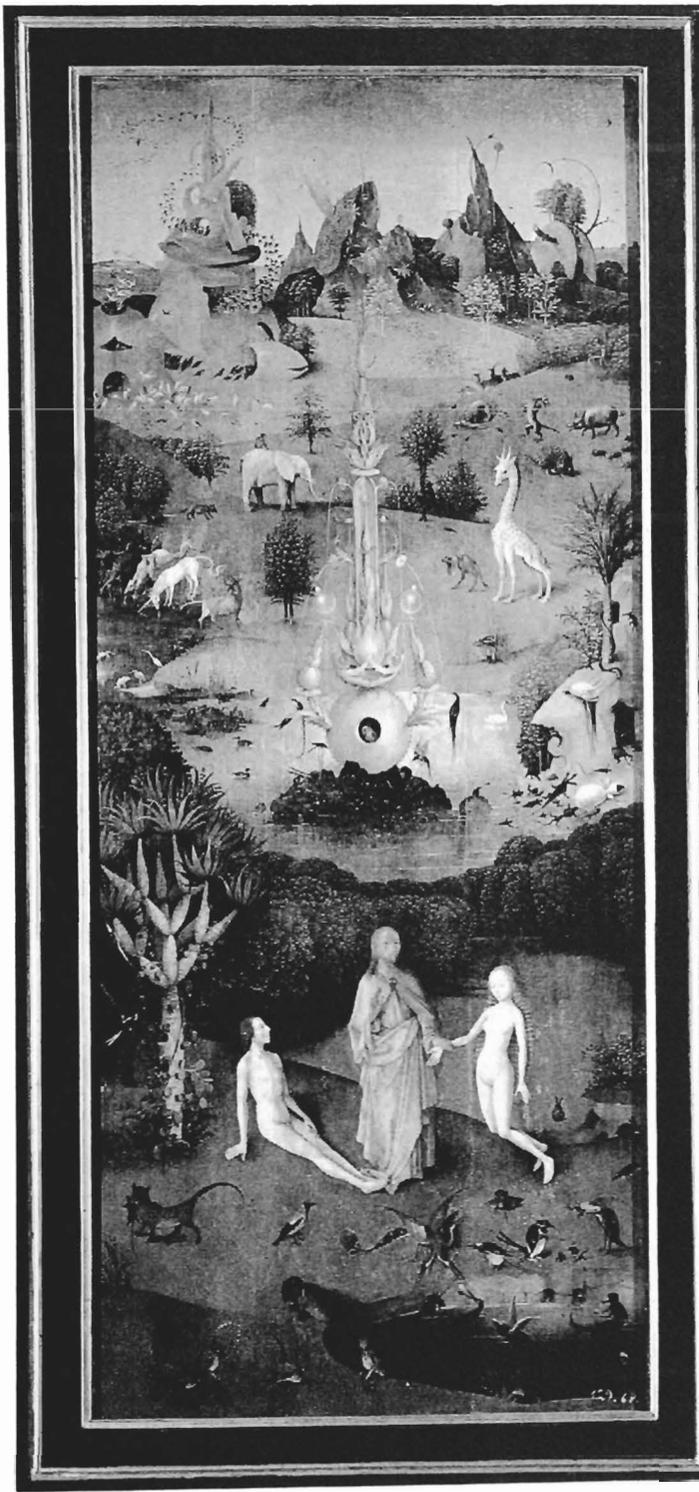
En páginas siguientes:

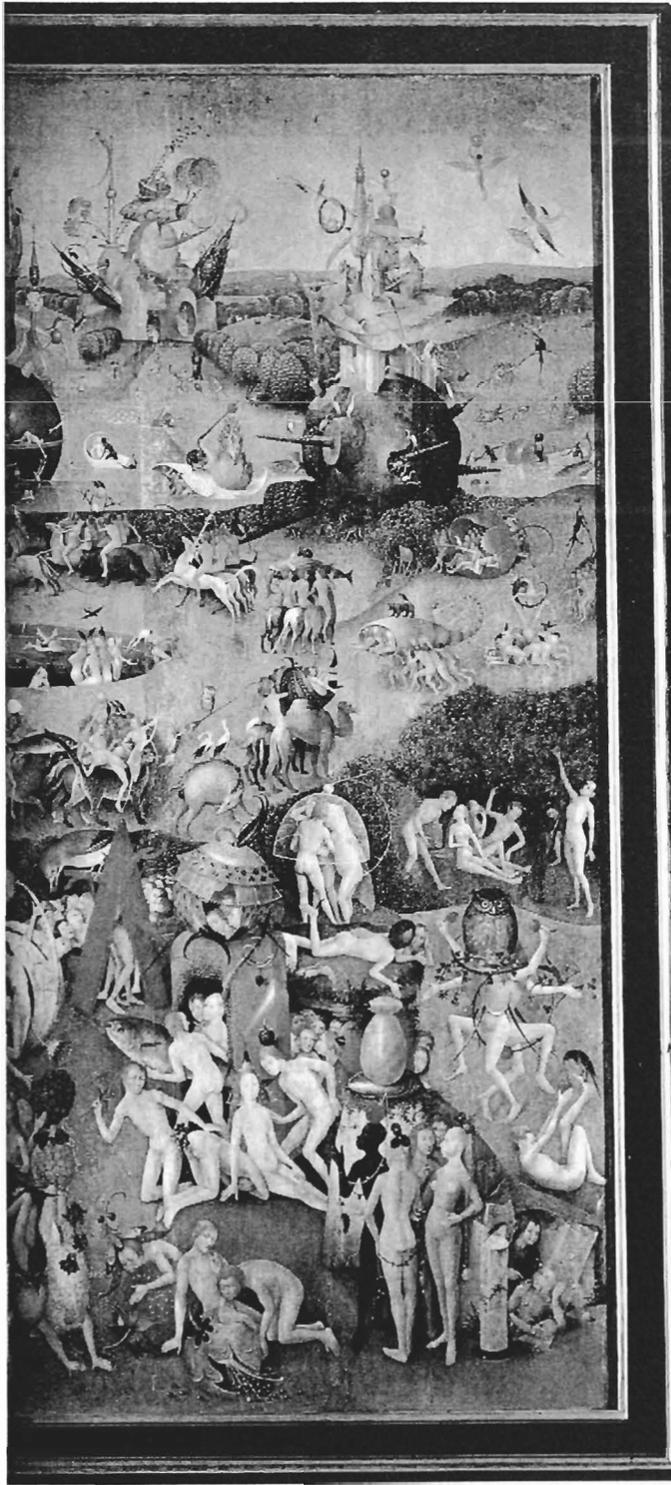
254.

Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
c. 1505

Tríptico del Jardín de las delicias terrenas (abierto),
Pintura sobre tabla.

220 x 97 cm (compartimientos laterales)
y 220 x 195 cm (compartimiento central).
Museo del Prado, Madrid.







zas vegetales y conchas de mar, montan sobre enormes pájaros o se azotan las nalgas con flores los unos a los otros. La parte central del panel muestra un carrusel de jinetes masculinos a lomos de diferentes tipos de animales, dando vueltas en torno a un pequeño estanque lleno de mujeres bañándose. En la parte superior de la pintura captan nuestra atención cinco edificios fantasmagóricos que desafían todo intento de descripción.

Ningún experto ha negado que el hilo que une estos fragmentos es el del erotismo. Una pequeña escena, oculta en la parte superior del panel, confirma esta impresión: en una cavidad situada al pie del edificio central, hay un hombre tocándole los genitales a una mujer. No obstante, la pista para una correcta interpretación del tríptico en su conjunto se halla en otro lugar: en la esquina inferior derecha del panel central vemos a una mujer con una manzana y detrás de ella a un hombre que la señala acusadoramente con el dedo. Obviamente se trata de Adán acusando a su mujer de haber introducido el pecado en el mundo, interpretación confirmada por el hecho de que los cuerpos de ambos están enteramente cubiertos de pelo (en el *Libro de Sidrac* —una traducción al neerlandés medio de un original francés— podemos leer que se trata de parte del castigo que Dios infligió a Adán y Eva tras su expulsión del Edén). La identificación de la figura masculina situada detrás de Adán sólo es posible si se tiene en cuenta que el fragmento en cuestión ha sido parcialmente retocado. Existe una copia en buen estado, probablemente del siglo xvi (Collection Comte de Pomereu, París), en la que se aprecia con claridad que el hombre de detrás de Adán lleva hojas de parra en la cabeza. Ello significa que se trata de Noé, ya que las hojas de parra son uno de sus atributos tradicionales.

Una vez llegados a este punto, el resto de las piezas del puzzle iconográfico se ensamblan con facilidad. Según las teorías medievales, la historia del mundo podía dividirse en varios períodos, el primero de los cuales iba desde Adán hasta Noé y el diluvio universal. Además, en la iconografía holandesa del medievo tardío y en la literatura escrita en neerlandés medio, el período anterior al diluvio —conocido como “primer mundo”—, se asocia con frecuencia a la decadencia moral y a la degeneración sexual. Un grabado del siglo xvi sobre este tema, titulado *Sicut autem erat in diebus Noe* (“Tal y como era en los tiempos de Noé”), obra de Jan Sadeler, contiene inscripciones aclaratorias. Dicho título es una cita del Evangelio de Mateo (Mt., 24, 37) y aparece en un pasaje en el que Cristo está advirtiendo a los hombres del Juicio Final. De este modo,

255.
Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
c. 1505

Detalle de la tabla central del Tríptico del Jardín
de las delicias terrenas.
Pintura sobre tabla
Museo del Prado, Madrid.



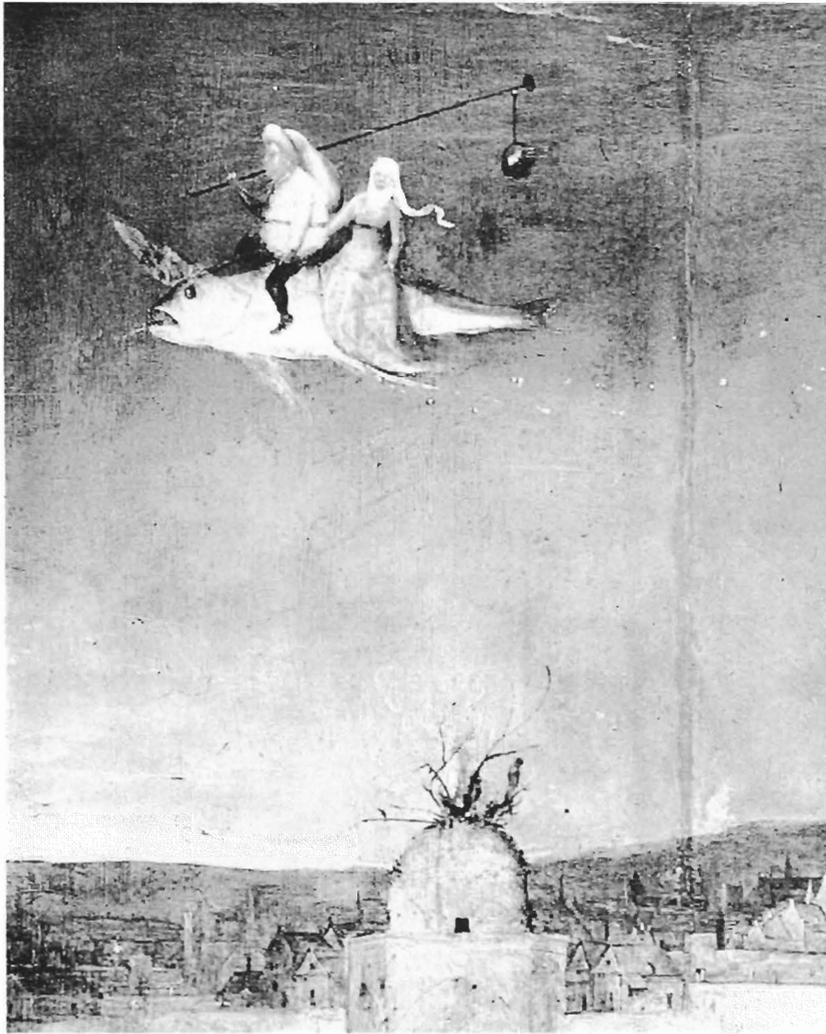
256.
Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
 llamado el Bosco
 c. 1505

*Detalle de la tabla central del Tríptico del Jardín
 de las delicias terrenas.
 Pintura sobre tabla.
 Museo del Prado, Madrid.*

el significado global del tríptico queda claro: lo que se ve en el panel central es la depravación humana antes del diluvio, que es resultado del pecado de Adán y Eva —en el panel izquierdo— y que contrasta fuertemente con la obediencia del cosmos de los paneles exteriores. Todo ello pretende ser una edificante advertencia del Juicio Final dirigida a los contemporáneos del Bosco: el pecado y la lujuria acabarán por ser castigados en el infierno. Se trata de un mensaje básico que se asemeja mucho al del Tríptico del Carro de heno.

Aunque ya hemos aclarado el perfil iconográfico del tríptico en líneas generales, quedan aún multitud de detalles por explicar, especialmente en el fascinante panel central. En un artículo periodístico de 1984, Marijnissen se refería jocosamente a este panel como “un puzzle pictórico inigualable para todas las edades”, pero obviamente no quería decir que cualquier hipótesis fuera válida. Como hemos visto antes, el mayor problema a la hora de interpretar correctamente al Bosco no es su visión del hombre y del mundo, cuyo carácter tradicional y cristiano es fácil de reconocer para todo aquel que esté familiarizado con el pensamiento religioso medieval. El auténtico obstáculo radica en la forma alegórica que el Bosco dio a su mensaje: en este caso el intervalo de cinco siglos que nos separa del medievo tardío lleva consigo una grave ruptura comunicativa. Ello se debe no sólo a que el observador moderno ya no está acostumbrado a pensar en términos alegóricos, sino también a que muy a menudo ya no es capaz de comprender el significado de metáforas y símbolos concretos. La única manera de salvar esta sima comunicativa es estudiar a fondo tantas fuentes iconográficas y literarias del medievo tardío como sea posible, a poder ser pertenecientes al mismo entorno cultural que el artista que se esté estudiando. Si empleamos dicho método no tardaremos en advertir que muchos símbolos e ideas aparecen una y otra vez, constituyendo los llamados *topoi* o lugares comunes. Para un hombre culto de la Edad Media, estos eran tan sencillos de interpretar como una señal de tráfico para un conductor de nuestros días.

Sin duda buena parte del enigmático simbolismo erótico del panel central del Tríptico del Jardín de las delicias puede descifrarse mediante el método histórico-cultural. Por motivos de espacio, nos limitaremos a un único ejemplo, si bien muy significativo. En primer término, un poco por encima de la esquina inferior derecha, el Bosco ha pintado un hombre y una mujer desnudos tumbados sobre el tejado cubierto de hierba de una pequeña casa de pie-



dra. La mujer mira con ojos muy abiertos la cabeza de su compañero, que tiene la forma de un gigantesco grano de uva de color azul oscuro. Ningún estudioso ha aventurado una respuesta a la fascinante pregunta de por qué el Bosco ha pintado un grano de uva en vez de una cabeza humana. Pero si examinamos la literatura erótica de la época, la solución del acertijo es obvia. Los retóricos del siglo XVI, así como otros autores, emplean repetidamente las palabras "cabeza" y "grano de uva" —en neerlandés medio— como metáforas del glande o *glans penis*.

El Bosco y sus seguidores

Hasta aquí nos hemos concentrado sobre todo en la interpretación iconográfica de los grandes trípticos del Bosco y de algunas otras obras, sin tener en cuenta su orden cronológico. Ello se debe a que ninguno de ellos está fechado. Los expertos suelen dividir la carrera del pintor en tres períodos —temprano, medio y tardío— basándose en criterios estilísticos, pero no se ha alcanzado todavía un consenso general. Por supuesto, hasta un observador no

257.
Hieronymus Anthoniszoon van Aeken,
llamado el Bosco
 1505-1506

Detalle de la Meditación de san Antonio,
Tríptico de las Tentaciones de san Antonio.
Pintura sobre tabla.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

especializado puede darse cuenta de que el Tríptico de las Tentaciones de san Antonio muestra una técnica más madura que el Tríptico del Carro de heno, y por tanto debió pintarse más tarde. Pero sólo será posible establecer una cronología fiable cuando la obra entera del Bosco se haya sometido de forma sistemática a pruebas de laboratorio. Si bien últimamente se han conseguido avances en este campo, queda aún mucho trabajo por hacer. Este tipo de investigación científica, que constituye uno de los objetivos más urgentes del estudio del Bosco, también nos permitirá distinguir ejemplares auténticos de copias e imitaciones y, en consecuencia, establecer un catálogo definitivo.

Puede que los resultados obliguen a eliminar algunas obras del catálogo del Bosco. Pero ello no debe considerarse una pérdida, ya que pasarían a formar parte de otro interesante campo de investigación, que ya ha sido parcialmente explorado por el experto alemán Gerd Unverfehrt: el enorme corpus de obras realizadas por imitadores y seguidores del Bosco durante el siglo xvi. Por supuesto, en este contexto el lugar de honor lo ocupará un *pictor doctus* como Pieter Bruegel el Viejo, cuyos cuadros y dibujos pueden considerarse en su mayor parte un comentario pictórico a la obra del Bosco. Pero las obras de Joachim Patinir, Jan Mandijn, Pieter Huys y otros muchos pintores —menos famosos o incluso anónimos— repiten algunos de los elementos típicos del Bosco, si bien a menudo de un modo menos sofisticado y por lo tanto más fácil de percibir. También son dignos de atención los grabados del siglo xvi, y en especial los publicados en Amberes por Hieronymus Cock, que llevan la inscripción *H. Bosch inventor* y probablemente se remontan a originales perdidos del Bosco. Los temas de dichos grabados, que en general son de carácter profano, a menudo subrayan los desatinos del género humano, como hizo el propio Bosco en el panel de la Nave de los locos (Museo del Louvre, París); ello podría indicar que la obra del Bosco no era tan unívocamente religiosa como hemos venido creyendo hasta ahora. Por todas esas razones, como deja claro el estudio de Unverfehrt, merece la pena investigar las numerosas imitaciones del Bosco. Pero obviamente estas nunca llegarán a alcanzar la brillantez del modelo: las obras del Bosco, el magistral pintor brabantino de 's Hertogenbosch.