

Grado en Historia del arte

Curso 2015-2016

UNA MIRADA A HIERONYMUS BOSCH

LA REALIDAD DE LO FANTÁSTICO



Trabajo realizado por Sara M. García García

Dirigido por Clementina Calero Ruiz

Índice

1. Introducción y justificación.....	3
2. Objetivos	3
3. Metodología	4
4. Desarrollo y análisis.....	4
4.1 Biografía y contexto histórico: ¿Quién fue Hieronymus Bosch “ El Bosco”?	5
4.2 s-Hertogenbosch: la ciudad de Hieronymus.....	10
4.3 Formación	12
6. Temas e iconografía	13
6.1 Nuevo Testamento.	22
6.2 Los santos.....	28
6.3 El pecado.	36
6.4 Lo feo, lo grotesco y lo monstruoso	44
7. Estudio comparativo entre el Bosco y la pintura flamenca de su época.	48
8. Estudio comparativo entre el Bosco y la pintura italiana de su época	58
9. Felipe II y El Bosco. La obsesión de un rey.....	62
10. Conclusiones	70
11. Bibliografía.	71

1. Introducción y justificación.

El misterio que durante siglos ha generado la obra de Hieronymus Bosch (1450-1516) –más conocido en nuestro país como el Bosco-, con su ejecución impecable, su estilo único y su complicada interpretación, no nos ha sido indiferente. En nuestro trabajo, vamos a adentrarnos en la pintura de este genio a través de diversas formas que nos acerquen a hacer más comprensible su pintura que, a pesar del paso de los siglos, sigue generando debates, especialmente este año que se cumplen 500 de su fallecimiento. Nuestro deseo de profundizar en su pintura se acentúa a medida que conocemos más detalles sobre la misma.

El Bosco es un artista a caballo entre dos siglos, coetáneo de Sandro Botticelli (1445-1510), Juan de Flandes (c.1465.1519), Giorgione (1476/78-1510), Tiziano (1477-1576) y/o Miguel Ángel Buonarrotti (1475-1564), aunque con una manera de entender la pintura completamente diferente a ellos, con unas diferencias estilísticas bien visibles. Un maestro anclado en las formas del medievo, cuando en Italia –y buena parte de Europa- ya vivía el esplendor del humanismo.

Es difícil ignorar la majestuosidad del Bosco y su elaborada iconografía. Sus absorbentes obras -las mismas que sedujeron a Felipe II- han sido capaces de inspirar a un gran número de artistas a posteriori. Estamos ante un maestro que ha causado en nosotros una auténtica admiración personal desde la primera vez que lo conocimos, por lo que nos pareció buena idea tratar algunos aspectos de este interesante personaje para nuestro trabajo y de esta forma rendirle un pequeño homenaje en el V centenario de su muerte.

2. Objetivos.

A través de nuestro trabajo, pretendemos profundizar acerca de una figura tan singular y controvertida como es la de Hieronymus Bosch. La información que existe de su vida -estatus social, ciudad natal, aprendizaje, etc.-, junto con el análisis de su obra, y su estilo pictórico, nos ayudan a esbozar lo que es nuestro objetivo final: construimos una idea acerca de este pintor fascinante, centrándonos principalmente en el análisis de la parte más representativa de su producción. A pesar de nuestro interés, no es motivo de nuestro trabajo realizar un catálogo exhaustivo de su producción; nos interesa su temática más

recurrente, saber el por qué pinta figuras demoníacas, santos ermitaños, paisajes incendiados, personajes híbridos, y un largo etcétera.

3. Metodología.

El trabajo se ha realizado siguiendo un método iconográfico, biográfico y sociológico. Estos recursos son necesarios para llegar a cumplir con nuestro objetivo, pues de otra manera nuestro análisis quedaría incompleto. Trataremos de interpretar y profundizar en la obra del Bosco, intentando conocer qué motivó este tipo de pintura. Es cierto que fue un artista que gozó de gran fervor religioso, pero a su vez fue una persona desconfiada de la especie humana. Intentaremos ver a través de sus ojos, adentrarnos en la época en la que vivió, para así poder interpretar el legado pictórico que dejó en herencia a la Historia del Arte Universal. Para ello se hace necesario analizar el contexto sociocultural de la época que le tocó vivir, así como las fuentes que utilizaba y conocer las posibles influencias que recibe de la escuela flamenca primitiva a la que pertenece.

4. Desarrollo y análisis.

Comenzamos por acercarnos a su biografía, para hacernos una idea acerca de cómo fue su forma de vida, su familia, su formación artística, posición social y contexto cultural de su época.

Posteriormente estudiamos su obra, valiéndonos de la iconografía que nos ayudó a conocer su mensaje. Al respecto son muchas las fuentes de las que se nutre el artista, que van desde las formas artísticas del medievo hasta las literarias, tal y como se advierte en los capítulos tratados más adelante. Así dedicamos un capítulo exclusivamente a la iconografía para tratar de estudiar los temas más frecuentados, como son los extraídos del Nuevo Testamento, hagiográficos, el pecado y los seres monstruosos.

Incluir un estudio comparativo con los pintores flamencos de su época nos pareció importante para establecer las diferencias y similitudes que con ellos presenta, tanto respecto a la temática como al estilo. Lo mismo respecto a la pintura y pintores italianos que le son contemporáneos.

Por último, no podemos obviar lo que supuso para Felipe II conocer su obra, hasta el punto de convertirse en una obsesión, de modo que le hemos dedicado un capítulo, donde desgranamos de qué forma conoció su primer cuadro, y cómo ya en el Escorial

llegó a encargar a sus embajadores, la compra de obras suyas con destino a su colección particular, incluyendo aquella primera que vio y que tanto le sedujo: *El Jardín de las Delicias*.

4.1 Biografía y contexto histórico: ¿Quién fue Hieronymus Bosch “ el Bosco”?

El Bosco utilizaba el nombre de Hieronimus Bosch para firmar sus obras, pero realmente se llamaba Jeroen Anthonissen van Aker¹. Este hombre sin duda, marcará el devenir de la Historia del Arte universal, pero acerca de su vida aún quedan muchas lagunas por conocer². Este desconocimiento resulta tan misterioso como su propia pintura, arte de la que se vale para expresar sus emociones y los pensamientos acerca de la sociedad en la que vivió.

A partir de las investigaciones de eruditos como Mosmans, podemos señalar que nació en s'Hertogenbosch, llamado en francés Bois-le-Duc y cuya traducción en español sería “Bosque Ducal”. La fecha de su nacimiento se puede situar según esta misma fuente entre 1450 y 1455. Mosmans propone el año de 1453, pero como el dato no lo demuestra mediante documentación alguna, no se da como fiable³.

Sea cual fuere el año en el que vino al mundo, sucedió aproximadamente en torno a la década de los cincuenta del siglo XV. Formó parte de una familia de artistas, pues su padre Anthonius van Aken, su abuelo Jan, y su bisabuelo Tom fueron también pintores, por lo que presuponemos que –especialmente- los dos primeros se encargaron de su educación artística, haciendo que desde su infancia se familiarizara con los colores y los pinceles, aunque tampoco existe documentación que lo confirme⁴. Cuatro generaciones de una misma familia dedicadas a la pintura.

Su padre, en febrero de 1462 compró una casa llamada *In Sint Thoeni*. No obstante, esta vivienda, al año siguiente -1463- resultó parcialmente destruida tras el incendio que sufrió el lugar, pereciendo muchos edificios, además de una parte del

¹ VV. AA. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. p. 13.

² La mayor parte de sus datos biográficos se recogen en los archivos de su localidad natal s'Hertogenbosch.

³ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. *Hieronymus Bosch “el Bosco”*. Barcelona: Edit. Labor, 1967. p. 17.

⁴ KOLDELWEIJ, Jos et al. *Hieronymus Bosch El Bosco: obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005. p. 53.

Ayuntamiento⁵. Su nombre aparece por vez primera en la documentación en 1474, y como pintor aparecerá por primera vez citado en 1480. Al año siguiente -1481-, contrae matrimonio con Aleyt van den Mervenne, hija de Goyart van den Mervenne, una joven huérfana, veinte años mayor que él y de buena familia, adinerada y perteneciente a la nobleza. Al parecer no tuvieron descendencia, y aunque la esposa le superaba en edad, vivió más años que el pintor. En 1486 su nombre aparece citado en la documentación de la *Hermandad de Nuestra Señora*⁶, como muchos de sus familiares y antepasados. Hay que señalar que, para formar parte del círculo interno de la mencionada Hermandad, se debía estar en posesión de unos requisitos especiales. Es cierto que algunos de sus familiares trabajaron y/o formaron parte de ella como miembros ordinarios, pero jamás alcanzaron el estatus al que llegó Hieronymus dentro de la misma. Las características especiales de su vida lo ayudaron a alcanzar este nivel, pues cumplía los requisitos para ello: disponer de terrenos propios o ser dueño de propiedades inmobiliarias y pertenecer al estamento clerical. Lo primero le vino dado por la condición social y dote de su esposa, mientras que lo segundo lo tenía a partir de su tonsura, ceremonia de entrada a la Iglesia como parte del clero. Esto le permitía estar casado y a la vez ser miembro del estamento eclesiástico⁷. Por tanto, podemos decir que Hieronymus pertenecía a una clase media urbana dentro de s´Hertogenbosch, de modo que su obra consigue desprenderse de la consideración artesanal que conservaban algunos talleres –entre ellos el de su familia– para pasar a considerarse artista⁸.

Unos años más tarde, entre 1493 y 1494 lo encontramos diseñando vidrieras para la Iglesia de San Juan⁹ y colaborando en la hechura de un retablo. No obstante, será a comienzos del Quinientos, en 1504, cuando reciba uno de sus encargos más importantes *El Juicio Final*, de mano de Felipe el Hermoso. En los años siguientes, entre 1508 y 1509 lleva a cabo la decoración de un retablo para su Hermandad y el modelo de una cruz, falleciendo a principios de agosto de 1516, en su ciudad natal¹⁰. Cabe la posibilidad de

⁵ Idem.

⁶ *La hermandad de Nuestra Señora* se fundó en honor a la Virgen María, por la que sentían una gran devoción. Desde el punto de vista artístico y social es muy importante para s-Hertogenbosch, ya que esta asociación promovía el encargo de numerosas obras para la decoración de iglesias y capillas. Este tipo de hermandades que rinden culto a la Virgen aumentaron considerablemente durante los siglos XIII y XIV.

⁷ FISCHER, Stefan. *Jheronimus Bosch: La obra completa*. Barcelona: Taschen, 2016. p.27.

⁸ CÓNDROR, María. “Una asombrosa visión del mundo. Del sueño a la pesadilla” en Revista *Descubrir el Arte*. Nº 207, Madrid, 2016. p. 25.

⁹ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit., p. 19. Estas vidrieras pudieron haber sido diseñadas por el Bosco, pero lo que se sabe con certeza es que fueron ejecutadas por Henricken Bueken.

¹⁰ VV.AA. *El Bosco*. Cat. Exp. Museo Nacional de El Prado. Madrid: Museo Nacional de El Prado, 2016. p.25

que el óbito le viniera producido a consecuencia de una epidemia, que las crónicas locales entre 1516 y 1517 definen como *una peligrosa enfermedad, que mató a multitud de personas como si fuera la peste*¹¹. En su honor se celebró una misa solemne, cuyos costes pagó la cofradía de Nuestra Señora. Se desconoce el lugar exacto de su tumba, pero ésta debe encontrarse en algún lugar del cementerio situado al norte de la iglesia de San Juan¹².

Los escasos datos biográficos que existen nos dicen que vivía rodeado de un círculo de personas de estatus elevado, ya que su mujer pertenecía a la alta sociedad y sus capacidades pictóricas consiguieron sorprender a personas de la época del nivel de Felipe el Hermoso o Margarita de Austria¹³. Su reconocimiento como pintor, hasta el punto de llegar a ser uno de los artistas más afamado de Europa, en parte se vio impulsado por estas conexiones con las élites de la época, entre los que destacan el ya mencionado Felipe el Hermoso y Engelberto II de Nassau. Al respecto se sabe que, en 1481, ambos personajes acudieron a s-Hertogenbosch, pues allí se celebraba el *Capítulo de La Orden del Toisón de Oro*, pudiendo haber coincidido allí con nuestro pintor¹⁴.

*A pesar de las zonas de sombra que planean sobre su biografía, todo indica que disfrutó en vida de un inmenso reconocimiento internacional. El genial holandés vivió además en una época de grandes cambios, entre el fin de la Edad Media y el inicio de la Moderna, coincidiendo con el descubrimiento de América y con la invención de la imprenta. Culto y visionario, supo dar a sus escenas religiosas una dimensión fantástica, inédita hasta entonces, sin olvidarse de la realidad cotidiana que observada desde su taller de la plaza Mayotr de Bolduque*¹⁵.

El artista fue un hombre culto, pues algunos temas de sus obras parecen estar inspirados en la literatura de su época. Por ejemplo, parece que conocía la obra de Cyriacus d'Ancona *Viaje Egipcio*, pues realiza una reproducción de la misma tanto en *El Jardín de las Delicias* como en *El Diluvio Universal*.

¹¹ KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. p. 53.

¹² Ídem.

¹³ Ibídem. pp. 58-60.

¹⁴ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 20.

¹⁵ UBERQUOI, Marie-Claire. “Una vida en Bolduque. El genio en su ciudad natal” en *Descubrir el Arte*. Nº 207, Madrid, 2016. p. 43.

También sus representaciones del infierno pudieran estar inspiradas en la obra literaria *La Visión de San Pablo*, tomada –a su vez– de *La visión de Tungdal (c.1149)*¹⁶, mientras que *La nave de los Locos*, que parece estar inspirada en el *Das Narrenschiff* de Sebastian Brandt (1494)¹⁷. Estas son –obviamente– solo una pequeña muestra de sus fuentes inspiradoras lo que demuestra su alto nivel cultural, y de las que hablaremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

También es importante resaltar la cercana presencia de *Fraterhuis* o casa conventual con respecto a la vivienda de Hieronymus, así como el alto contenido de material humanístico que allí se reunía. Este lugar era propiedad de los Hermanos de la Vida Común, encargados de copiar, imprimir y encuadernar documentos, muchos de ellos utilizados a posteriori para la enseñanza de las lenguas clásicas en la escuela local¹⁸. La congregación de la Vida Común fue fundada en 1381 por Geert Groote, discípulo y seguidor de Jan van Ruysbroek. Groote fue uno de los iniciadores de lo que conocemos como *devotio moderna*, entendida como una nueva forma de vivir la espiritualidad del cristianismo. Los Hermanos de la Vida Común eran contrarios a los privilegios y corrupciones instauradas en el seno de la Iglesia, así como de las nuevas sectas que iban apareciendo. Ellos proclamaban un nuevo modelo de vida, querían una reforma que acabara con el pecaminoso mundo que les rodeaba, lleno de personas disfrazadas de valores morales que no tenían. Aunque pudiera pensarse que la obra del Bosco fue influenciada por las formas de la *devotio moderna*, debemos saber que ésta promovía el amor a Dios y la calma espiritual, sentimientos muy diferentes a los expresados en sus tablas. No obstante, algunos críticos ven en él un preluterano, un autor que pide un cambio a través de su pintura¹⁹.

Sabemos cómo era físicamente gracias a los retratos grabados. Algunos de ellos han sido analizados, en un intento de llegar a conocer su psique, su vida interior, pues los datos que conocemos acerca de su vida no ayudan en demasía para crearnos un perfil

¹⁶ En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, se conserva una pintura con el mismo título, cuya autoría está relacionada con uno de sus muchos seguidores.

¹⁷ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit. p. 45.

¹⁸ KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. p. 59.

¹⁹ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Silex ediciones, 1982. pp. 52-54.

exacto del pintor. Gauffreteau-Sévy analiza el conservado en la colección de Arras [fig.1]²⁰, señalando que:

*Evitemos ceder a la tentación de descubrir en este retrato los elementos psicológicos que sólo el estudio de la obra nos permitirá conocer. Si el retrato fuera de un desconocido, ¿se leería en él con tanta claridad la angustia mezclada al sarcasmo que algunos han creído ver en la expresión de la mirada?*²¹



Figura 1. Cornelis Cort. *Retrato de Jheronimus van Aken, el Bosco*. c.1565. The British Museum, Londres.

Es cierto que muchos autores han intentado comprender e indagar tanto en la personalidad como en su forma de pensar, pero lo cierto es que través de su obra se expresa una idea medieval muy interesante, donde el hombre es la encarnación del pecado. Johan Huizinga dice que *en el Bosco se mezcla el aire sulfuroso del infierno con las ventosidades de la bufonada*²². Y, efectivamente, el artista saca a relucir el interior perverso del ser humano, porque desea desenmascarar a aquellos que esconden su auténtico ser a través de disfraces para agrandar a los demás bajo una moralidad que parece ser inexistente, apoyándose en la sátira. Este pensamiento no es exclusivo del Bosco, y probablemente en sus temas influyen –además–, el esoterismo medieval, la magia, y/o la alquimia²³. Todo esto coincide con la obsesión que la Edad Media sentía por la muerte y

²⁰ Colección de unos 275 retratos de personajes ilustres, recopilados y dibujados por Jacques le Boucq. Biblioteca Municipal de Arras.

²¹ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit. p. 19.

²² CÓNDROR, María. Op. cit. p. 24.

²³ VV. AA. *El bosco y la tradición de lo fantástico*. Op.cit. pp. 94-95.

el más allá, por los demonios y las brujas. Los escritos y los sermones infundían en los fieles el temor ante lo desconocido, describiendo los horrores del infierno, y las penas a las que se verían sometidos los mortales si no seguían el camino correcto hacia la salvación. Y es de suponer que todo ello alimentaría la imaginación tanto del Bosco como de sus seguidores.

El simbolismo será muy importante en su obra, utilizando las mismas fórmulas que desde la Edad Media se venían sucediendo en el arte cristiano a la hora de representar conceptos e ideas que difícilmente podrían plasmarse de otra forma. Es lo que se denomina *abstracciones mentales; fenómenos invisibles, irreales, sobrenaturales, carentes de forma*. El espectador podía asimilar a través de su contemplación la información que el artista quería mostrar, pues se encontraban en la obra expresamente para esto: no se trataba de un retrato de la realidad, sino de un concepto, una idea, que era pintada a través de un lenguaje específico²⁴.

4.2 s-Hertogenbosch: la ciudad de Hieronymus.

Llegados a este punto creemos necesario hacer una breve mención a ‘s-Hertogenbosch, su localidad natal, ya que el artista se encuentra fuertemente vinculado a ella. Allí pasó toda su vida, pues no se tiene constancia de que haya viajado a otros lugares, y ahí fue donde falleció²⁵. En su época fue una ciudad muy próspera, con una actividad económica potente, favorecida por su emplazamiento geográfico, conectada tanto por los ríos Dommel, Dieze, Aa, Mosa y Rin, como por una red de caminos que le permitían realizar intercambios comerciales²⁶. ‘s-Hertogenbosch formaba parte de las cuatro ciudades principales del ducado de Brabante, y desde el siglo XII tenía una amplia nómina de artesanos con taller abierto. Las órdenes religiosas y las iglesias en ‘s-Hertogenbosch fueron muy importantes para la producción de obras artísticas, y de ahí procedían muchos de sus encargos²⁷.

Hieronymus usará el nombre de su ciudad natal como apellido artístico –al igual que hicieron otros como *Guillermo de s-Hertogenbosch, Arian de Bosleduc, Cornelis Bos*

²⁴ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. Op. cit. p. 88.

²⁵ UBERQUOI, Marie-Claire. “Una vida en Bolduque... Op. cit. pp. 41-43.

²⁶ VV.AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 27.

²⁷ KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. p. 29.

(también conocido como *Vanden Bossche*), o *Balten Bos*–, usando así el nombre de su localidad como identificador²⁸.

Desde el siglo XIII en la ciudad se desarrollaron las artes plásticas, y en 1503 se fundó el gremio de orfebres, estimulado por el gobierno central. Unos años más tarde, en 1509, surge otra asociación relacionada con el trabajo de la madera, siendo su gran protagonista Alart Duhomeel. Además, era reconocida como un importante centro de fundición campanas. La familia Moer fue una de las más famosas en este campo, y algunos de sus miembros, como Goel Moer, acabaron instalándose en s-Hertogenbosch. Una de las campanas más famosa fue la que se fundió para iglesia de San Juan, conocida como *San Juan Evangelista*, además de otras de menor tamaño conocidas como *Santa Ana*, *Santa María* y *San Lamberto*. Fue de las primeras ciudades holandesas en tener un carrillón, que estaba formado por unas cuarenta campanas forjadas por William y Jasper Moer.

La elaboración y copia de manuscritos fue otra de las labores por las que s-Hertogenbosch fue conocido. Éstos se generaban en los centros religiosos, en monasterios y abadías, destacando la de Koudewater y los Hermanos de la Vida Común. En ambos lugares contaban con un *scriptorium* donde se llevaban a cabo estos trabajos²⁹. En el convento de los dominicos, Nicolaes van Rosendael trabajó como miniaturista, copiando varios códices muy lujosos, adornándolos con escenas y decoraciones en los márgenes, demostrando una cierta influencia de las corrientes ilustrativas flamencas³⁰. Además, en esta época apareció la imprenta, y en torno a 1484, la ciudad poseyó una, la de Gerard van der Leempt.

De 1546³¹ data la constitución del primer gremio de artistas de s-Hertogenbosch, que agrupaba a pintores, escultores, creadores de vidrieras y tejedores de tapices. Se sabe que el Bosco realizó dibujos para tapices, aunque no se conservan³².

Su casa se localizaba –desde el año 1462–, muy cerca de la plaza del mercado: escenario de tantos acontecimientos importantes como cotidianos, a los que podría tener un fácil acceso, prácticamente sin tener que salir de su vivienda. Allí coincidían personas

²⁸ *Ibidem.* pp. 21-23.

²⁹ KOLDELWEIJ, Jos et al. *Op. cit.* pp. 30-34.

³⁰ YARZA LUACES, Joaquín. *El Jardín de las Delicias de El Bosco*. Madrid: Tf editores, 1998. p. 19.

³¹ KOLDELWEIJ, Jos et al. *Op. cit.* p. 34. Probablemente el gremio de artistas fue creado con anterioridad, pues existen referencias de que las alas del retablo de Gielis Panhedel fueron inspeccionadas por maestros de los pintores, escultores, bordadores y otros.

³² KOLDELWEIJ, Jos et al. *Op. cit.* pp. 34-37.

de todas las clases sociales en los días de mercado, –incluso personajes que pudieron dejar huella en Hieronymus, como mendigos o lisiados, que protagonizarán algunas de sus pinturas–. La plaza era marco idóneo de celebraciones festivas, tanto religiosas, como la procesión en honor a la Dulce Santa María, como laicas caso de la que se celebraba el martes de Carnaval, con peleas de gallos y bailes de disfraces, reinando la música, el alcohol, y en definitiva la algarabía.

En s-Hertogenbosch no existían residencias de grandes familias como los duques de Brabante o la familia Nassau³³, no obstante, algunos de sus miembros la visitaron varias veces, como Carlos el Temerario, Maximiliano de Austria y María de Borgoña. En concreto el *Capítulo decimocuarto del Toisón de Oro* (1481), mencionado anteriormente, congregó en esta ciudad a personajes de la talla del emperador Maximiliano, quien invistió como caballero a su pequeño hijo de solo tres años, Felipe duque titular de Borgoña como Felipe IV, de Brabante, Limburgo y Luxemburgo, y señor de Amberes, Malinas y otras ciudades entre 1482 y 1506, futuro rey de Castilla (1506) tras su matrimonio con Juana, la heredera de los Reyes Católicos tras el fallecimiento de sus hermanos Juan e Isabel, y conocido en España como Felipe el Hermoso. Este último la visitaría de nuevo en 1496, tras su matrimonio con Juana de Aragón, y ahí recibirán la dolorosa noticia de la muerte de Isabel la Católica el 26 de noviembre de 1504, que convertía Juana en reina de Castilla. Obviamente, este tipo de visitas traían consigo encargos artísticos relevantes, al igual que movían la economía, y le daban prestigio al lugar³⁴. A tenor de todo lo que hemos señalado, el ambiente que se respiraba en la ciudad fue el más favorable para que se forjara una de las personalidades más representativas del momento, pues la vida cultural, artística y comercial era muy intensa y el Bosco participó de todo ese ambiente.

4.3 Formación.

Para analizar su periodo de formación, tenemos que basarnos en las hipótesis que se han barajado en torno a su aprendizaje. Es sabido que la familia van Aken poseía un taller desde el año 1462, situado en la plaza del Mercado de ‘s-Hertogenbosch, y por

³³ La casa de Nassau era una de las familias nobles más importantes de la época. Poseían un castillo en Breda, ciudad cercana a s-Hertogenbosch.

³⁴ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 28-30.

tanto se cree que al menos, su formación inicial sucedió en él, con las enseñanzas de su padre y sus hermanos mayores, Jan y Goessen.

Por otro lado, llama la atención la importancia que el pintor le concede al paisaje dentro de su pintura, por lo que algunos autores ven en este hecho la influencia de su abuelo, Jan van Aken. Jan se había formado en Nimega, hacia la segunda mitad del siglo XV y, como era común en ese entonces por parte de los pintores del Norte de los Países Bajos, se valoraba mucho este género, igual que hiciera su tío, también llamado Jan van Aken, que residió un tiempo en Brujas, donde aparece registrado el 21 de febrero de 1430. A partir de este dato, se llega a la teoría de que quizás Jan estuvo en contacto con obras locales, especialmente con el taller de van Eyck, de modo que podría haber realizado bocetos y apuntes que guardaba en el taller familiar. Hieronymus no tuvo la obligación de realizar el viaje que los pintores flamencos hacían al terminar su formación, pues no había una gilda de pintores en s'Hertogenbosh que regulara este tipo de cuestiones, al margen de que no hay documentación que lo acredite, sí que pudo haber viajado a otros centros culturales como Brujas y/o Bruselas³⁵.

6. Temas e iconografía.

Hablar de la temática de sus cuadros es, en términos generales, debatir sobre un tipo de pintura que busca aportar un mensaje didáctico al espectador, por lo que muestra algunas ideas moralizantes que tienen mucho que ver con la doctrina de la religión cristiana. Estas ideas no se transmiten de forma directa -al menos no para el imaginario colectivo de nuestra sociedad-, sino que Hieronymus utiliza herramientas simbólicas e iconográficas que critican conductas humanas que él considera negativas y por tanto pecaminosas, alabando otras que le parecen más virtuosas y adecuadas bajo su tradicional punto de vista. Trabaja a través del *contemptus mundi*, -el desprecio del mundo- enjuiciando todo lo que no comulga con las conductas que estima correctas. Creemos que la idea de una pintura con este objetivo podría causar cierto rechazo por el espectador actual común (pues podrían ser consideradas como visiones conservadoras o extremistas), pero realmente, es la forma en la que el Bosco transmite estos conceptos lo que sigue seduciéndonos hoy en día, no su contenido³⁶. A pesar de que el desarrollo de la civilización occidental ha generado una percepción muy diferente del mundo,

³⁵Ibidem. pp. 44-45.

³⁶Ibidem. p. 88.

contrapuesta a la que él tenía, el mensaje que se esconde tras su pintura revela las características de otros tiempos, tan distintos y a la vez, tan semejantes a los nuestros.

Comprender al Bosco es una tarea bastante compleja, pues requiere acercarse a algunas cuestiones concretas caso de los conocimientos que éste poseía, su nivel cultural en relación con su época, su manera de vivir la religión, sus experiencias, las obras pictóricas que conocía, etc. No basta con leer sus obras desde la iconografía como si se tratase de un jeroglífico, debemos sumergirnos en su mundo. Para ello, debemos indagar en las diversas fuentes de las que bebe el autor³⁷.

Así, la iconografía medieval estará muy presente en toda su pintura. Como escribió María Cándor:

*El deleite que el Bosco manifiesta en sus creaciones fantásticas ha de considerarse en estrecha relación y dependencia de su actitud: la de un moralista cristiano que se propone fustigar el vicio y la locura, entendida como necesidad; disuadir del pecado y advertir de sus consecuencias, la condenación y las penas eternas en el infierno;*³⁸

A partir de esta conclusión, podemos observar la relación existente entre su mentalidad y la de un hombre del medievo. El pensamiento anacrónico del Bosco pudo haberse originado por haber pasado toda su vida en su ciudad natal, o la mayor parte de ella -ya que desconocemos si alguna vez viajó fuera-. Posiblemente, también su aislamiento provocó que desarrollara su originalidad e imaginación, siendo ésta una de las cualidades más visibles en su obra³⁹. Así que, podemos decir que su fervor religioso contribuyó a perpetuar este tipo de simbología en su obra, pues sabemos que en la Edad Media la fe cristiana era uno de los pilares fundamentales de la sociedad: evitar el pecado y mostrar lo que ocurría cuando se sucumbía a él, eran los mensajes prototípicos de un tiempo pasado que Hieronymus seguía utilizando. Esta sociedad estaba impregnada hasta sus más íntimas fibras por la religión y, en primer lugar, por la más alta expresión de la ciencia religiosa: la teología⁴⁰. Como señala Jacques Le Goff, muy pocos hombres en esta época negaban su existencia⁴¹.

³⁷ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. Op. cit. pp. 74-76.

³⁸ CÓNDOR, María. Op. cit. p. 28.

³⁹ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit. pp. 33-34.

⁴⁰ LE GOFF, Jacques et alt. *El hombre medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. p. 13.

⁴¹ Ídem.

No obstante, a pesar de que la iconografía medieval podría considerarse como una de sus fuentes de inspiración, no se trata de una imitación directa, aunque utilice muchas de sus formas de expresión. Lo mismo pasará con el resto de los motivos por lo que podemos decir que, en general, él genera un estilo propio, donde la inspiración que absorbe pasa a ser traducida en su propio lenguaje. Por tanto, es complicado asegurar con certeza las fuentes concretas de las que el pintor bebe, con algunas excepciones como determinadas frases extraídas de la Biblia que aparecen en algunas de sus tablas.

A nivel general, los estudiosos han identificado algunas fuentes iconográficas de las que parte el pintor, ya sean visuales, literarias, productos del simbolismo de su tiempo, o elementos del saber común. Al respecto, la Biblia es la principal inspiradora de sus cuadros, aunque no es la única. También serán importantes los manuscritos e impresos relacionados con la vida de los santos, así como los escritos de *San Agustín* o *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, así como Los Bestiarios y diversos textos como *el Roman de la Rose*, *el Pélerinage de la Vie humaine* de Guillaume de Deguileville, o el *Purgatorio de San Patricio*, entre otros.

Por otro lado, no debemos dejar de lado la influencia que provocan en el Bosco las obras de los primeros humanistas, especialmente los del Alto Rin, cuyos textos se podían encontrar en neerlandés medio en torno al año 1500. También los llamados *rederijkers* (retóricos) produjeron textos teatrales y poemas que probablemente influyeron en nuestro pintor, pues emitían mensajes moralizantes y religiosos. Pero sin duda será la ya mencionada *Visión de Tundal* (c.1149) –*Visio Tnugdali*–, –escrito en latín y posteriormente traducido–, una de las fuentes más importantes relacionadas con Hieronymus. El texto relata la historia de un caballero irlandés que visita el Infierno, el Purgatorio y el Cielo, apareciendo alguna de esas historias en fragmentos de famosas obras de Hieronymus, como *El Carro de Heno* (1512-1515) o *El Jardín de las Delicias* (1490-1500), siendo siempre tratadas desde la libertad expresiva del pintor⁴².

En cuanto a otras fuentes latinas debemos señalar la posible influencia del *Malleus Maleficarum* (1487) de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger. Se trata de uno de los libros más importantes acerca de la brujería y lo demoniaco, tema que suponemos que interesaba al Bosco, especialmente como inspiración para sus representaciones de lo maligno. Varios autores han investigado sobre la conexión de elementos figurativos de

⁴² VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 73-77

Hieronymus y este texto, concluyendo que en el tríptico de las *Tentaciones de San Antonio* (1510-1515) aparecen ciertos detalles que los relacionan⁴³. En este tríptico, aparte de las similitudes con el *Malleus Maleficarum*, encontramos detalles iconográficos muy curiosos, como un lobo que representa al maligno, un barco de vela volando con un hombre desnudo en su interior, o el jorobado que actúa como recadero de la sentencia de San Antonio, al que se le reclama sus pecados de juventud. Este último personaje calza unos patines de hielo, pues en esta época era común escuchar que el mundo iba sobre ellos, refiriéndose al caos. La frase *Ic sta o peen krakend ijs*, también hacía referencia a lo mismo pues se traduce por *estoy sobre un hielo que cruje*. Además, la frase latina *Qui currit glaciem, se non monstrat sapientem* viene a completar este significado al señalar que *quien corre sobre hielo, no demuestra sabiduría* (vid. *Infra*, punto 6.2)⁴⁴.

Pero, sin lugar a dudas, la Biblia será uno de los libros imprescindibles para comprender su narrativa, aunque actualmente se busquen otras fuentes que no han sido objeto de una investigación tan exhaustiva, como pudieran ser las colecciones contemporáneas de *mirabilia*, con objetos traídos de América, así como las historias fantásticas surgidas de los viajes transmediterráneos⁴⁵.

Otra de las fuentes importante a destacar fue la propia imaginería de su tiempo, pues, aunque muchas veces creó imágenes simbólicas y alegóricas impresionantes –por ejemplo, el hombre-árbol del jardín de las delicias–, otras muchas eran fruto de la cultura de la época, siendo imágenes utilizadas en otras ocasiones por otros autores. Estas alegorías eran fácilmente comprendidas por una buena parte de los espectadores de su tiempo, a pesar de que hoy en día nos cueste asimilar su significado y representen un enigma para el observador⁴⁶. Hablando de un hombre con su nivel cultural, se hace muy complicado recopilar todas sus fuentes, pues las mismas abarcan un amplio abanico de disciplinas⁴⁷.

Su temática está directamente influida por sus preocupaciones y preferencias personales, abordando también en sus obras cuestiones como la magnificencia de la naturaleza, la sociedad en la que vive, relaciones entre hombres y mujeres, lo pecaminoso del ser humano, o el dinero y las propiedades, entre otros. A pesar de que también realizó

⁴³Ibíd. p. 83

⁴⁴ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 65.

⁴⁵ Ibíd. p. 87.

⁴⁶ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 73-77.

⁴⁷ Ibíd. p. 83.

obras que no eran de índole religiosa, lo cierto es que entre todas existe una cohesión común, pues siempre repite el mismo tipo de mensaje⁴⁸.

Aunque su intención es moralizante, pretendiendo transmitir y enseñar el buen camino a través de su pintura, sus obras no resultan aburridas al espectador, ni siquiera al actual. Consigue sumergirnos en su pintura, y que ésta nos interese por cómo las plantea, valiéndose de la sátira, logrando que el espectador quede cautivado por el misterio que encierra su iconografía, e insertando todo tipo de elementos que representan sus ideas de una forma muy creativa, ya sea a través de figuras fantásticas y criaturas evocadoras, o a través de pequeñas narraciones⁴⁹.

En sus obras vemos constantes referencias al mundo natural, del que el Bosco parece ser un fiel admirador. Parece otorgarle a la naturaleza una singularidad especial, pues a través de su pintura –especialmente notable en *El jardín de las Delicias*–, vemos enigmáticas fuerzas ancestrales atribuidas al mundo natural, que no tienen relación con el ser humano ni dependen de él. Esto puede ser interpretado como una forma de relacionar el mundo salvaje y pasional, con lo realmente deseable –el autodomínio del hombre dentro de una civilización apropiada–. Veremos, por ejemplo, cómo a través de plantas extrañas y fantásticas, resalta esta idea de la naturaleza salvaje, el caos y desorden moral atribuido al mundo físico. También usará imágenes de animales para representar sus ideas, utilizando, por ejemplo, a la lechuza -antiguamente símbolo de sabiduría-, para encarnar todo lo que es maligno y necio⁵⁰.

En realidad, es extraño ver una pintura del Bosco sin elementos que formen parte de la naturaleza. Si esto es así, aparecerán escenas urbanas insertas en obras concretas como ocurre en el *Ecce Homo* de Francfort (1485-1495) [fig.2].

El pinta bosques, lagos, ríos, puentes, campos, pueblos, ciudades... siempre dándole mucha importancia al paisaje, especialmente al natural. Así lo observamos en su tabla *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505), donde lo más normal hubiera sido que la acción se desarrollara en un interior, sin embargo, ésta transcurre al aire libre, dentro de un círculo. La escena se sitúa en el mundo rural, lo opuesto a la vida urbana civilizada y a la nobleza. Alrededor pintó una decoración de lazos dorados con fondo negro, que se completa con unas inscripciones en letra gótica. En la parte superior escribió

⁴⁸ KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. pp. 101-102.

⁴⁹ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. Op. cit. p. 120.

⁵⁰ *Ibidem*. pp. 101-104.

Meester snijt die keye ras (Maestro, quítame pronto esta piedra), y en la inferior Myne name is lubbert das (Mi nombre es Lubbert).

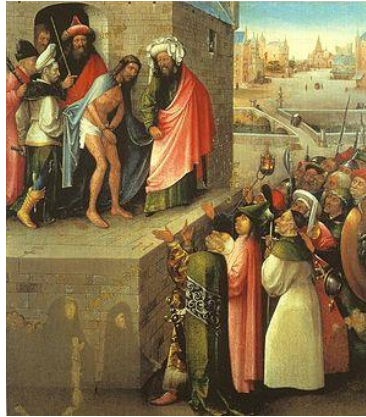


Figura 2. El Bosco. *Ecce Homo*. c. 1485-1496. Städelscher Museums-Verein. Frankfurt.

También en algunos paisajes aparecen incendios, aunque éstos siempre suceden en espacios urbanos. Y es ahí cuando nos encontramos ante una representación sobre el infierno o la presencia de demonios, igual que sucede en el panel derecho del *Jardín de las delicias*.

Otras veces, gracias a su imaginación, levanta edificaciones fantásticas que poco o nada tienen que ver con las construcciones de su tiempo, alcanzando el cénit de lo fantástico en el *Jardín de las delicias* [fig.3]. No obstante, parece ser que él parte de lo real para acabar consiguiendo la creación de mundos imaginarios que aún hoy en día, siguen fascinando al espectador⁵¹.



Figura 3. El Bosco. *El jardín de las delicias* (det.). 1490-1500. Museo Nacional del Prado. Madrid.

⁵¹ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 61-62.

Por otro lado, la idea que tenía el artista sobre el ser humano también aparece reflejada en su pintura. En este caso reflejó temas sociales, siendo el primer artista de los Países Bajos que lo hace, mostrando así su opinión respecto a la sociedad que le tocó vivir. Como hemos mencionado anteriormente, él pertenecía a la burguesía urbana, así que desde su acomodada condición y a partir de su moralidad, juzga al resto de personas de su tiempo. Asocia a las clases más bajas y marginales (como mendigos, indigentes, usureros, adúlteros o pedigüeros, pobres y pedigüeros) con lo pecaminoso. A pesar de que este sector no gozaba de una mala reputación en la Edad Media, progresivamente a partir del siglo XV se les comenzará a ver como personas inútiles y vagas, cuya dura condición se buscan ellos mismos por no querer trabajar. Lo más que molestaba de ellos era que atentaran contra el decoro, porque temían que de esta forma se instaurara el caos en la sociedad⁵².

En textos como el *Speculum Cerretanorum* de Teseo Pini, leemos cómo se describe negativamente a los mendigos que se ganan la vida engañando al hombre de bien. Igual que ocurre en escritos como *De vita vagorm* (*La vida del vagabundo*) de Johannes von Amberg y *Der boiffen orden* (*La orden de los bribones*), que de alguna manera promulgan esta idea acerca de los más desfavorecidos. El Bosco critica estas vidas llenas de vicio, placer, degeneración, violencia, blasfemia y derroche, pues detesta este tipo de conductas.

En su *San Martín en el puerto* –que conocemos gracias al grabado de Hieronymus Cock [fig.4]– aparecen unos textos donde se difama la figura del mendigo. Los protagonistas de la obra son muy curiosos, pues no utilizan los atributos prototípicos de los mendigos a la hora de representarlos, que suele ser un platillo para limosnas o una calabaza. Por el contrario, vemos a una mujer metida dentro de un caldero, a un hombre que hace lo propio dentro de un barril, otro personaje intentando alcanzar una jarra..., elementos que aluden al pecado de gula que les mueve –según el pintor–, a pesar de tener el privilegio de estar cerca de un santo, al que ignoran⁵³.

No obstante, a pesar de su religiosidad, tampoco tiene una buena idea de la jerarquía eclesiástica, por lo que en sus tablas aparecen clérigos corroídos por la lujuria, la gula, y otros pecados capitales, según la clasificación hecha por san Juan Casiano y san

⁵² KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. pp. 112-113.

⁵³ *Ibidem*. p. 113.

Gregorio Magno⁵⁴. Se les llama capitales porque generan otros pecados, otros vicios, en total siete: la soberbia, la avaricia, la envidia, la ira, la lujuria, la gula y la pereza, reflejando una problemática real que era muy común en sus tiempos⁵⁵. Sus referentes morales más cercanos a lo terrenal serán los santos ermitaños, a los que trataremos más adelante.



Figura 4. Hieronymus Cook. *San Martín en el puerto*. 1556–1557. The British Museum. Londres.

La violencia de los pobres, y cómo se dejan influir por sus pasiones, será un tema muy criticado por el artista. En *El elefante* –del que se conserva un grabado de Alart Duhomeel (c.1478-94) [fig.5] y copias de seguidores de El Bosco– se muestra un enfrentamiento entre soldados que defienden una plaza, portando estandartes de diferentes oficios, frente a un grupo de agresores. El uso de animales alude a las pasiones humanas. El elefante es usado en el arte como símbolo de fuerza, y el asedio podría entenderse como una referencia a la política. Quizás en esta obra el Bosco quisiera advertir acerca de los resultados de guiarse por las pasiones, y/o también *atacar a las corporaciones laborales que se oponen al emblema de poder, es decir, a las autoridades centrales*, aunque el pintor en este caso, no se decanta por ningún bando⁵⁶.

⁵⁴ GIORGI, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Trad. de José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2005. p. 287.

⁵⁵ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. Op. cit. p. 141.

⁵⁶ *Ibidem*. pp. 116-117.



Figura 5. Alart Duhomeel. *El elefante asediado*. c. 1479-1494. Albertina. Viena.

Su trabajo pictórico es excepcional, minucioso, poniendo especial cuidado en los detalles. En sus tablas encontramos referencias a elementos muy interesantes, pues introduce objetos cotidianos en sus composiciones, mezclando la realidad con la fantasía. Un ejemplo serían los famosos cuchillos que dieron fama a s'Hertogenbosch y que aparecen representados en la tabla central del *Juicio Final* de Viena (c.1482). También veremos cerámica en *Las tentaciones de San Antonio de Lisboa*, o en *Extracción de la piedra de la locura*⁵⁷.

Obviamente, no debemos perder de vista el hecho de que en la época que le tocó vivir, existía una especie de fijación por todo lo macabro y lo apocalíptico:

*Este es el horizonte cultural de la época en la que nace el Bosco. En estos espacios marginales domina la fantasía popular, el humor grosero, el vicio y los deseos sensuales, la brutalidad y la violencia. No cabe duda de que el Bosco asimila toda esta tradición de lo fantástico, pero sus fuentes nunca terminarán de explicar su arte*⁵⁸

A pesar de que mucha de su simbología pueda ser mal comprendida si nos situamos fuera su contexto temporal, también es cierto que quedan aún muchos enigmas por resolver, como los símbolos que forman complejas escenas alegóricas y que difícilmente pueden ser asimiladas. Una pintura, entendiéndola como un acto

⁵⁷ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 60-61.

⁵⁸ VV. AA. *El Bosco y la tradición de lo fantástico*. Op. cit. p. 56.

comunicativo del artista, consta de una parte que se expone al espectador, pero detrás de la misma se puede esconder la intención del creador, algo que quizás no quiera ser desvelado.

La obra de arte, pues, es en buena parte un secreto para todo observador, [...]. Es más: se puede afirmar que lo es incluso para el artista. Nada asegura que el autor sea el mejor y definitivo intérprete de su obra⁵⁹.

6.1 Nuevo Testamento.

Parece ser que la concepción religiosa del Bosco era muy diferente a la de sus coetáneos, de modo que los temas espirituales que abordan los artistas holandeses contemporáneos, poco tienen en común con su visión religiosa⁶⁰. No obstante, una gran parte de su temática analiza aspectos de la vida de Jesús, y en muchos casos utiliza una expresión artística tradicional que poco difiere de los modelos que eran utilizados en el norte de Europa. Aun así, en otras ocasiones, aprovecha estas representaciones para dejar en ellas un mensaje de mayor magnitud e intrínseco a la obra, el eterno conflicto entre el bien y el mal⁶¹. Al fin y al cabo, sin la oscuridad, no existiría la luz.

A pesar que lo que hemos señalado en los puntos anteriores, refiriéndonos especialmente su decepción por la sociedad, debemos indicar que el pintor también creía en una posibilidad de redención para el ser humano. El perdón de nuestra especie viene dado por la figura de Jesucristo. Sería entonces la figura de este mesías, el mejor ejemplo a seguir. Tal admiración por Jesús provoca que su mirada se dirija –una vez más– al Nuevo Testamento, para buscar aquellos fragmentos más importantes de su vida y narrarlos en sus tablas. No obstante, las historias del Antiguo Testamento también le interesan, de modo que sus pinturas abarcan un amplio espectro que va desde la creación del mundo hasta el Juicio Final. Y así, nos deja su particular recorrido por la historia de la humanidad desde el punto de vista religioso⁶².

Son muchas las obras relacionadas con la vida de Jesús, especialmente las que hacen referencia a la Infancia y a la Pasión, puesto que de su vida pública solo contamos

⁵⁹ *Ibíd.* p. 87.

⁶⁰ KOLDELWEIJ, Jos et al. *Op. cit.* p. 153.

⁶¹ BOSING, Walter. *El Bosco: 1450(?) - 1516. Entre el cielo y el infierno*. Madrid: Tachen, 2000. p. 79

⁶² KOLDELWEIJ, Jos et al. *Op. cit.* p. 153.

con la representación de *Las bodas de Canaá* –de mano de un seguidor–⁶³. De la infancia abordó *La Natividad*, *La adoración de los Reyes* en el tríptico de igual título, *La huída a Egipto* y *Jesús entre los doctores*. Mientras que respecto a la Pasión comienza con la escena de la *Expulsión de los mercaderes del templo* y *La entrada triunfal en Jerusalén*, continuando con el *Prendimiento*, *Cristo entre Pilatos*, *el Ecce Homo*, *La coronación de espinas*, *camino del Calvario*, *la Crucifixión*, *el Entierro*, *la Lamentación* y *el Descenso al Limbo*⁶⁴, un ciclo –como se puede observar– bastante completo.

También la Virgen fue objeto de sus pinceles, pues en esta época el culto a María estaba muy extendido. Sin embargo, El Bosco nunca pintó ninguno de los episodios de su vida ni le dedicó tanto tiempo como a su Hijo, lo que no deja de resultar curioso habida cuenta de que Ella era una de las fuentes de inspiración para la mayor parte de los artistas del momento. Y nos llama tanto la atención porque él formaba parte de la Cofradía de Nuestra Señora, donde se rendía culto a la Virgen. El Bosco nunca pintó escenas de su vida, salvo la de la Natividad. Gauffreteau-Sevy, señala que quizás la sensualidad que con la que otros artistas representaban a María pudiera llegar a molestarle, por lo que ignorar su figura pudiera entenderse como una especie de protesta. O también cabe dentro de lo posible que sí la pintara pero que ninguna de ellas haya llegado a nuestros días⁶⁵. Otra hipótesis, y la más factible bajo nuestro criterio, baraja la posibilidad de que Hieronymus viviera su espiritualidad acercándose a las ideas de la religión cristiana primitiva, por lo que dejaría en segundo plano aquellos dogmas o personajes que hubieran sido potenciados a posteriori. Quizás de esta forma, el pintor proponía una vuelta a los principios del cristianismo⁶⁶.

La pintura, hoy por hoy considerada como la más antigua salida de sus pinceles es la de *Cristo crucificado con Santos y Donantes* (c.1485-1490) [fig.6], extraída de una escena del Nuevo Testamento. Es curioso que al artista siempre lo identifiquemos pinturas fantásticas, cuando en realidad buena parte de su catálogo es de temática religiosa⁶⁷. Años atrás, se le atribuía también a su primer periodo artístico, situado entre

⁶³ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 214. La tabla de Róterdam de *Las bodas de Caná* fue considerada original de El Bosco. A partir de 1960 surge la duda sobre su autoría, puesto que se conoce un dibujo de este mismo tema. En la actualidad se atribuye a un seguidor, pero algunos estudiosos opinan que tanto ésta como el dibujo fueron copias de una pintura original de Hieronymus.

⁶⁴ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 102.

⁶⁵ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit. p. 166.

⁶⁶ VV.AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 102.

⁶⁷ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 20.

1470 y 1485, *La Epifanía – La Adoración de los Reyes*– localizada en Filadelfia⁶⁸, pero estudios más recientes han concluido que pertenece a algún seguidor o imitador, por lo que ha sido descatalogada.



Figura 6. El Bosco. *Cristo crucificado con santos y donantes*. c. 1485-1490. Musées royaux des Beaux-Arts. Bruselas.

Dentro del ciclo de la Infancia, la obra más importante es el *Tríptico de la Adoración de los magos* (c.1494) [fig.7 y 8]. En este tríptico el Bosco pretende explicar cómo llega la salvación al mundo gracias al nacimiento de Jesús, el nuevo sol, el Mesías. Fueron Peeter Scheyfve y su segunda mujer Agnese de Gramme quienes encargaron la obra, en torno a 1494. Estos datos se deben a la labor de Xavier Duquenme quien, desde el año 2004, consiguió identificar a los comitentes gracias a los escudos que aparecen en las puertas laterales⁶⁹.

El tríptico abierto representa en la tabla central la *Adoración de los Reyes*, mientras que los donantes se localizan en los paneles laterales. El marido en el ala izquierda, acompañado por San Pedro, mientras que la esposa aparece en el panel izquierdo acompañada por santa Inés. El tríptico cerrado [fig.8] representa en grisalla la *Misa de san Gregorio*, que relata el momento cuando el papa Gregorio iba a consagrar la hostia durante la celebración de la misa, y se le apareció Jesús asomado al borde de su sarcófago, acompañado por los símbolos de la pasión. Lo rodean todos los momentos pasionistas, desde la oración y prendimiento en el huerto de los olivos, hasta la

⁶⁸ BOSING. Walter. Op. cit. p. 69.

⁶⁹ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 196.

crucifixión. En un primer plano, y a menor escala se identifica, a la izquierda, al hijo de los comitentes, Jan Scheyfve, mientras que a la derecha aparece Claus Scheyfve, padre de Peeter⁷⁰.



Figura 7. El Bosco. *Tríptico de la adoración de los magos*. c.1494. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Figura 8. El Bosco. *Tríptico de la adoración de los magos*. c.1494. Museo Nacional del Prado. Madrid.

⁷⁰ Ídem

En la tabla central, podemos ver el tema principal, los tres Reyes Magos, adorando y entregando sus presentes al Niño⁷¹. María muestra al niño desnudo, sobre pañales, a los magos que acompañados por sus pajes le ofrecen sus dones. Todos los personajes se sitúan delante de una cabaña, de aspecto humilde y destartado. Por la puerta trasera asoma una figura masculina, identificada como el anticristo, que mantiene el equilibrio apoyándose en el marco de la ventana. Se hace acompañar por cinco hombres que permanecen agazapados en el interior de la humilde vivienda. Los pastores, curiosos, aparecen por el lado derecho de la cabaña, llamando la atención los dos que han conseguido trepar al deteriorado techo, apoyándose uno de ellos sobre una gaita⁷², mientras que otro trepa a un árbol, y un tercero asoma su cara por detrás de la espalda de la Virgen. Al fondo aparece una gran ciudad, donde apreciamos la presencia de grandes y fantásticos edificios. Destacan los suntuosos vestidos de los magos, donde advertimos el detallismo de las decoraciones, caso del suelo, donde uno de los regalos presenta el relieve del Sacrificio de Isaac (prefiguración del sacrificio de Cristo), extraídas de la *Biblia pauperum* (Biblia de los pobres). En las ropas de Gaspar advertimos la visita de Salomón a la reina de Saba, que podría entenderse como un antecedente de la visita de los magos. Y de este modo el Bosco une pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. El ropaje de Baltasar tiene hojas de cardo en cuello y en los hombros, que aluden a la Pasión⁷³, mientras que los bordes de la vestimenta están decorados con figuras que recuerdan a las sirenas aladas y las arpías de los bestiarios medievales. Porta un incensario esférico sobre el que se encuentra posada el Ave Fénix. En el incensario, aparece representado Abner arrodillado frente a David para pedirle que las tribus del norte de Israel se sumen a las del reino de Judá, considerándose esta escena como otra predicción de la Adoración de los Magos, mientras que el ave Fénix alude al milagro de la resurrección [fig.9].

Las tablas laterales figura a los donantes, representados como orantes. En un segundo plano, tras Peeter Scheyfve, San José agazapado calienta los húmedos pañales del Niño, al calor de una hoguera, mientras que a la derecha, y tras Agnese de Gramme, observamos cómo un oso ataca a un hombre, mientras que un lobo hace huir a una mujer.

⁷¹ BOSING, Walter. Op. cit. p. 70.

⁷² VV.AA. *El Bosco*. Op. Cit. p. 196.

⁷³ *Ibidem*. p. 200.



Figura 9. El Bosco. *Tríptico de la adoración de los magos* (det.). c.1494. Museo Nacional del Prado

Una de las figuras que más llama la atención es la representación del Anticristo [fig.9]. Aparece sonriente, ataviado con un velo transparente que cubre su cuerpo. Destaca su tonalidad de piel, extremadamente blanquecina desde el cuello hacia abajo, contrastando con la oscuridad del interior del habitáculo. Tiene una herida en la pierna, cubierta por un tubo transparente, de cristal y oro. Sin embargo, su cuello y su rostro se muestran en un tono rojizo. Porta diferentes joyas, muy lujosas, como un brazalete dorado que se encuentra unido por una cadena a una corona muy ostentosa, que parodia la corona de espinas de Jesús, pero que no llega a hacerle daño. Este complemento se remata por un cilindro de oro de donde sale una flor azul, que alude a María. Sobre la diabólica figura, vemos un búho, que observa fijamente el cadáver de un ratón, su presa, representando así la encarnación del mal. El anticristo es la antítesis de Jesús, de modo que estamos ante lo maligno frente a lo bondadoso⁷⁴.

Otras teorías opinan que este personaje sería Herodes, acompañado de sus espías, pero lo más convincente sería que se tratase del anticristo, pues en los bajos de la tela que se desliza entre sus piernas apreciamos representaciones demoniacas⁷⁵. También, a partir de las investigaciones de Carlos Sicilia, se cree que podría ser la figura de Balaám, acompañado por los embajadores moabitas enviados por el Rey Balak. Balaám fue un pagano que profetizó la aparición de la estrella de Belén, que conduciría a los magos a la presencia del Dios Niño. La herida de la pierna concuerda con su historia, pues Balaám se la había dañado, según se desprende de su historia narrada en el Antiguo Testamento.

⁷⁴ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 200-201.

⁷⁵ BOSING, Walter. Op. cit. p. 70.

Su figura, aunque profetiza la venida de los reyes, fue la de un falso predicador, pues alejó de Dios al pueblo de Israel, conspirando con los moabitas⁷⁶. Por tanto, lo que queda claro es que este ser represente al Anticristo, a Herodes o a Balaám, es símbolo de lo maligno.

Al fondo vemos un paisaje, donde adivinamos la presencia de un grupo de militares enfrentados, que podrían ser el grupo de hombres que Herodes envió para buscar y asesinar al niño, ya que llevan tocados orientales. En un plano superior aparece una casa identificada como un burdel, tanto por el emblema del cisne como por pintarse con un palomar en lo alto. A ella, se dirige un hombre, que tira de su caballo, adornado lujosamente (lo que nos indica que pertenece a una clase social pudiente). Sobre él aparece un mono, que se asocia con la lujuria⁷⁷.

El pintor usa un tipo de perspectiva que no se guía por las leyes modernas, sino por su propio criterio, aunque estas no sean pinturas con elementos fantásticos. En esta obra esta perspectiva es evidente, aunque a veces las dimensiones de la arquitectura y de las personas son excesivamente grandes. A partir de este elemento, consigue potenciar la fuerza expresiva de la obra, aunque para ello rechaza el naturalismo de la escena⁷⁸.

6.2 Santos.

En los del Bosco, la figura del santo era mucho más significativa que en la actualidad, pues a través de ella se creaba un modelo de conducta social. Se admiraba el comportamiento de la persona santificada, porque poseía una serie de valores ideales, afines a la moral, la espiritualidad y la idea de virtud⁷⁹.

*Enseñaban a los simples, a los pecadores, cómo podían elevar su insignificante existencia a un plano más alto. Ofrecían una alternativa al inalcanzable ejemplo de Jesucristo, una fórmula menos absoluta, y, por ende, más fácil de seguir*⁸⁰.

Haciendo un balance acerca de los mensajes que los santos transmiten a la sociedad, podemos decir que la idea del autocontrol de las pasiones es una de las cualidades más importantes, pues ellos son una muestra de que es posible contenerse ante los instintos. Por otro lado, será importante su lucha contra el mal y el rechazo absoluto a

⁷⁶ *Ibíd.* p. 72.

⁷⁷ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 201.

⁷⁸ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. Op. cit. pp. 96-98.

⁷⁹ KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. p. 169.

⁸⁰ *Idem*.

lo demoníaco, dando a entender a la población que no hay que sucumbir ante los dominios de las fuerzas oscuras. Es su batalla contra la degeneración de la moral se convierten, a los ojos de los mortales, en un ejemplo a seguir. Nuestro pintor se interesa más por mostrar estas características de los santos a los que admira, que por narrar hechos de su vida con claridad. Evocar en el espectador las virtudes de estos eremitas era lo más importante, de modo que en sus pinturas aparecen los demonios interesados en desviar del camino correcto a los más virtuosos sin conseguirlo. En estas obras, las fuerzas malignas y sus representantes tienen una iconografía muy estudiada, con una simbología precisa y la dosis habitual de imaginación que nuestro pintor otorga a sus representaciones⁸¹.

A diferencia de otros pintores, a él le no le gustaba representar a los santos populares de su tiempo⁸²; sino que se decanta por reflejar a los que pertenecieron a las primeras etapas del cristianismo. Podemos decir que sentía una fijación especial por los santos ermitaños que gozaban de una vida contemplativa y espiritual, por aquellos que estaban alejados de la sociedad y de todos los aspectos negativos que corrompen al ser humano a través de vicios y problemas terrenales llenos de banalidad. Como hemos dicho anteriormente, la figura de la Virgen María tendrá para Hieronymus una importancia secundaria, lo que nos hace pensar que prefiere que el cristianismo vuelva a sus creencias iniciales⁸³. San Antonio, San Jerónimo, San Gil, San Cristóbal, San Juan Bautista, San Pedro y María Magdalena serán representados por el artista, además de pintar la *Crucifixión de una santa*, (c. 1495-1505), considerada de su primera etapa y diferente al resto, pues no es común pintar estas escenas de sufrimiento⁸⁴.

El alejamiento del mundo al que se someten los anacoretas, aludía a la imagen del hombre alejado de los vicios corporales y de los temas terrenales que tanto preocupaban a las personas comunes. El santo ermitaño era *un modelo sobre todo retórico, un epítome del hombre sabio, inflexible e invulnerable* que cautivaba la moral del pintor, y cuyo comportamiento debía de ser todo un ejemplo para los demás⁸⁵. El ermitaño, además del autodomínio, promovía la paciencia (*patientia*) y la constancia frente la adversidad;

⁸¹ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 101.

⁸² KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. p. 169.

⁸³ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 102.

⁸⁴ BOSING, Walter. Op. cit. p.79.

⁸⁵ VV.AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 102.

cualidades muy admiradas en el entorno humanista de los siglos XV y XVI. Se alejaba voluntariamente de la sociedad por no estar conforme con ella⁸⁶.

El tríptico de las Tentaciones de San Antonio Abad de Lisboa [fig.10 y 11] –que no debemos confundir con otras obras del Bosco dedicadas a este santo–, así como *El tríptico de los eremitas* de Venecia (c.1493), *San Jerónimo en Oración* de Gante (c.1490-1500), y *San Juan Bautista en meditación* (1485-1510), son algunas de las obras más relevantes dentro de esta temática ⁸⁷.



Figura 10. El Bosco. *Tríptico de las tentaciones de San Antonio Abad*. c.1500-1505. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa.

El tríptico de *las Tentaciones de San Antonio Abad* (1500-1505) [fig.10] es uno de sus trabajos más famosos, y también uno de los más investigados. En él aparecen los episodios de su vida, así como las tentaciones a las que fue sometido, basándose en los escritos de san Atanasio (s. IV d. C)⁸⁸.

Para representar correctamente las pruebas de san Antonio a las que el ermitaño logró mantenerse impasible, el pintor decide comparar éstas con diferentes escenas pasionistas. Representará estas últimas en el exterior de las tablas laterales, utilizando

⁸⁶ KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. pp. 169-170.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 240.

para ello la grisalla [fig.11]⁸⁹. En la tabla exterior izquierda, aparece el *Prendimiento*, y en la derecha, el *Camino del calvario*. *El Prendimiento*, protagonizado por Pedro atacando a Malco, muestra a una multitud irritada y a Jesús en calma, correspondiéndose con el interior de la obra, donde será la figura de San Antonio la que se muestre en armonía frente a los demonios. De esta forma, el Bosco expresa que Jesús acompaña a San Antonio en su camino de la victoria frente al mal⁹⁰. Además, la figura de Jesús se muestra también en el panel central, observando lo que ocurre, refugiado dentro del altar, acompañado por un crucifijo⁹¹.

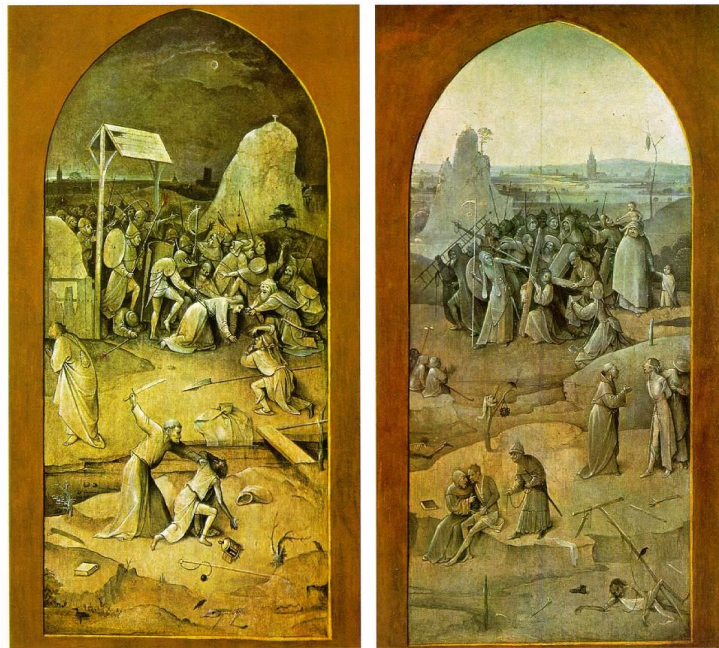


Figura 11. El Bosco. *Tríptico de las tentaciones de San Antonio Abad*. 1500-1505. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa.

En el panel izquierdo aparece un grupo de demonios y de extrañas criaturas que elevan al santo por los aires⁹². En este espacio se representa un episodio de la vida de San Antonio, narrado por Atanasio: tras caer en éxtasis después de meditar, fue elevado a los cielos por un grupo de ángeles; apareciendo posteriormente los demonios que lo atrapan para mortificarlo por sus pecados de juventud⁹³. Justo debajo, lo vemos casi agonizante, en brazos de dos frailes y un seglar.

⁸⁹ A diferencia de lo que es habitual en la pintura holandesa de su tiempo, que trataba de esta forma temas de menos relevancia, enfocados a lo decorativo.

⁹⁰ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 102.

⁹¹ KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. p. 169.

⁹² Ídem.

⁹³ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 65.

En el panel derecho aparece el santo en actitud orante, tranquilo e impassible. Está desviando la mirada de una mujer desnuda que se encuentra en el hueco de un árbol ⁹⁴. La escena se centra en las tentaciones demoniacas que fueron puestas en el camino del santo, con el objetivo de alejarlo de su vida espiritual y contemplativa, valiéndose de la belleza femenina. El tronco del árbol se corresponde con la representación de los órganos sexuales de la mujer, mientras que la joven sería la alegoría de la lujuria [fig.12]. La mujer se toca el vientre, cubierto con un fino velo apenas visible, mientras que observa a un demonio que le ofrece un pescado. Detrás, aparece otra mujer mayor, que sirve a otro demonio, que probablemente sea una alcahueta⁹⁵.



Figura 12. El Bosco. *Tríptico de las tentaciones de San Antonio Abad* (det.). c.1500-1505. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa.

La tabla central muestra a San Antonio arrodillado y bendiciendo al espectador; acto que respalda la figura de Jesús, situado al fondo⁹⁶.

Sin duda, el panel central es el más difícil de entender. La figura del santo disminuye de tamaño en comparación con los paneles laterales. En él, aparecen toda clase de personajes extraños que requieren una atención detallada por parte del espectador. Así vemos a la ira [fig.13], parecida a la que se muestra en *Los siete pecados capitales* y las

⁹⁴ KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. p. 169.

⁹⁵ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 71.

⁹⁶ KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. p.169.

cuatro postrimetrías, personificada en un hombre pequeño, de color gris con la boca abierta, que cuelga de una rama y porta una espada



Figura 13. El Bosco. *Tríptico de las tentaciones de San Antonio Abad* (det.). (1500-1505). Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa.

En el mismo panel y alrededor de San Antonio, un demonio parodia una misa. También aparece un mendigo ciego que muestra la pierna rota que le imposibilita trabajar; pero enfrente del santo, tenemos a los falsos mendigos, a los charlatanes que pretenden vivir del dinero de los demás a través de sus mentiras. La torre defensiva que se encuentra tras el santo está rodeada de animales humanizados, con un potente repertorio iconográfico. Al fondo, vemos una batalla que podría aludir a las querellas entre arrianos y cristianos. Su lejanía respecto a la posición de san Antonio en la tabla, podría deberse al poco interés que el santo mostraba por los asuntos mundanos; aunque también podría interpretarse como otra representación de lo demoníaco⁹⁷.

Con esta obra, el Bosco pone de manifiesto la ejemplar vida de san Antonio, y elogia su capacidad para ignorar las tentaciones. Podría interpretarse como una analogía entre la vida de Jesús y la de san Antonio, dando a entender que el santo era un fiel seguidor de la actitud de Cristo. Las fuentes revelan que el santo era muy querido en los siglos XV y XVI, especialmente por su función protectora ante fuerzas naturales y enfermedades, aunque también su venganza era temida⁹⁸. Era especialmente muy venerado por la gente de campo, que veían en él a un potente luchador frente a lo maligno, casi como una especie de brujo con poderes especiales⁹⁹. En torno al año 1500, San Antonio fue entendido como un ejemplo a seguir¹⁰⁰.

⁹⁷ FISCHER, Stephan. Op. cit. pp. 68-72.

⁹⁸ *Ibíd.* p. 72.

⁹⁹ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 101.

¹⁰⁰ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 72.

Fray José de Sigüenza en su libro *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), le dedica a esta obra el siguiente fragmento, que consideramos, resume los objetivos del Bosco para esta pintura, mencionando los curiosos elementos que aparecen en la iconografía de *Las tentaciones de San Antonio*:

De una parte se ve aquel santo príncipe de los Eremitas, con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz l alma: de otra las infinitas fantasías y monstruos que el enemigo forma, para trastornar, inquietar, y turbar aquella alma impía y aquel temor firme: para eso finge animales, fieras, chimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, víboras, leones, dragones y aves espantosas y de tantas suertes, que pone admiración como pudo formar tantas ideas y todo esto para mostrar que un alma ayudada de la divina gracia, y llevada de su mano a semejante manera de vida, aunque en la fantasía y a los ojos de fuera y dentro represente el enemigo lo que puede mover a risa ò deleyte vano, ò yra y otras dessordenadas pasiones, no serán parte para derrivarle ni moverle de su propósito¹⁰¹.

Como hemos mencionado con anterioridad, y a pesar de que sentía predilección por ellos, el Bosco no sólo pintó a eremitas, de modo que como un ejemplo fuera de lo común situamos al *Tríptico de santa Crucificada*, también conocido como el *Tríptico de santa Wilgefortis* [fig.14]. Nos parece interesante hablar de esta pintura porque es una obra extraña por no seguir la línea general del pintor. Se cree que pudo haber sido un encargo realizado por un cliente italiano, pues aparecen donantes vestidos a la manera italiana en las tablas laterales, personajes que posteriormente el propio pintor repintó, quedando finalmente en la tabla izquierda una de las tentaciones de San Antonio, y en la derecha una tabla que no posee ninguna carga iconográfica especialmente valiosa¹⁰².

La identidad de la santa ha causado controversia, y se barajan tres posibles candidatas: santa Julia, santa Wilgefortis y santa Eulalia. Santa Julia gozaba de mucha popularidad en Brescia, y fue una romana llevada a Córcega por el comerciante Eusebius, crucificada al no convertirse a la religión cristiana. Santa Wilgefortis, cuyo culto era muy importante en los Países Bajos, fue una mujer que no quiso contraer matrimonio, de modo que su padre la acusó por ello, acabando en la cruz, mientras Santa Eulalia, patrona de

¹⁰¹ Ídem.

¹⁰² KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. p. 171.

Barcelona, fue una joven de trece años que murió en la cruz bajo el mandato del emperador Dioclesiano.¹⁰³



Figura 14. El Bosco. *Tríptico de santa Wilgefortis*. c.1495-1505. Gallerie dell'Accademia, Venecia

Antonio Maria Zanetti en 1771 se refiere a la santa como hombre o mujer, dudando de su género, por lo que se puede pensar que el Bosco le pintó la barba y el paso del tiempo se encargó de hacerla desaparecer, o bien que hubiera sido eliminada porque atentaba contra el decoro. Esta teoría convierte a Wilgefortis en la protagonista del tríptico, pues la historia refiere cómo ella luchó encarecidamente para evitar su casamiento, pidiéndole a Dios que le creciera la barba.¹⁰⁴

La iconografía de esta obra es más sencilla y su lectura no es tan complicada como las anteriores. La santa viste túnica que le cubre hasta los pies, y ocupa el lugar de Cristo en la cruz, junto con su corona, recordando a la *Santa Faz de Lucca* de Civitalli. A los pies del madero aparecen dos monjes y dos caballeros, asistiendo a otro que se encuentra en el suelo, recordando así a la Virgen asistida por las mujeres a los pies de la cruz de su Hijo. Probablemente el joven haya muerto, pues uno de los caballeros se tapa la nariz,

¹⁰³ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 272.

¹⁰⁴ Ídem.

para protegerse del hedor. Se encuentran también, rodeados de un gran número de personas que observan la escena, y en concreto dos de los hombres se tapan la boca y los oídos, aludiendo al secreto y al silencio¹⁰⁵.

La tabla derecha muestra, al fondo, una estrambótica nave bélica que ha destruido al resto. Bajo este clima marcial, encontramos a dos personajes, un monje y un soldado. El monje conduce al soldado hacia la crucifixión de la santa. La tabla izquierda, muestra una iconografía bosquiana similar a la utilizada en el *Juicio final* de Viena y en el *tríptico de las tentaciones de San Antonio*, con la imagen de una ciudad incendiada que aún no ha sido devorada por el fuego. Aparece en primer plano la figura de San Antonio, observando a un hombrecillo que porta una espada, probablemente símbolo del mal. Ambas tablas laterales tienen en la parte inferior un pretil pétreo¹⁰⁶.

Además de la tabla de la *Crucifixión de una santa*, pintará otro santo que no pertenece a los eremitas: Santo Domingo de Guzmán, fundador de los dominicos, única orden religiosa conocida para la que trabajó el Bosco¹⁰⁷. Sobre este tema realizará dos versiones: *Santo Domingo y los herejes*, y el retablo del altar mayor de la iglesia de los Dominicos, en Bruselas, donde se cree estaban representados distintos episodios de su vida¹⁰⁸. Esta última, fue vendida en el siglo XVIII y desde entonces no se ha vuelto a localizar

6.3 El pecado.

Para cumplir con la ya mencionada intención moralizante de sus obras, el artista pinta figuras fantásticas que advierten al espectador sobre los resultados de sucumbir al pecado y a la locura de una forma magistral y única, a través de su aguda inventiva. El Bosco creará un modelo para expresarse artísticamente, con el que pretende ayudar al hombre, que no sólo tenía que asegurar la salvación de su alma a través de su comportamiento, sino que –además– debía asegurarse que la sociedad no se encargara de corromperle¹⁰⁹. En esta época al pecado se le asociaba con la estupidez, y la capacidad de razonar del pecador se ve cuestionada, pues se piensa que si fuera hombre sabio conocería las consecuencias de sus actos y no actuaría a través así. El pecador no es capaz de controlar sus acciones, ni posee una ética firme, por lo que no frena sus impulsos más

¹⁰⁵ VV.AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 274.

¹⁰⁶ Ídem.

¹⁰⁷ KOLDELWEIJ, Jos et al. Op. cit. p. 172.

¹⁰⁸ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 102.

¹⁰⁹ *Ibidem*. p. 92.

básicos, viviendo en un constante estado de alerta y excitación. Teniendo en cuenta los códigos morales de la época, que se sustentan cada vez más en ideas racionalistas acerca de la sabiduría y una ética pragmática, es comprensible la asociación del necio con el pecado¹¹⁰. Por lo tanto, según su entender, esta estupidez debía de ser eliminada.

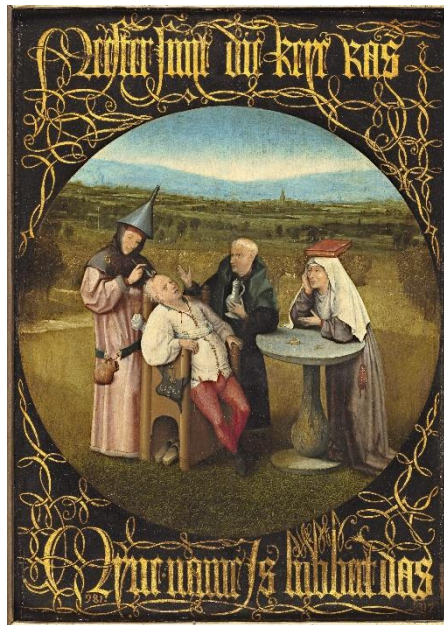


Figura 15. El Bosco. *La extracción de la piedra de la locura*. c.1501-1505. Museo del Prado

Existía en la época, además, una práctica realizada por curanderos conocida como *La extracción de la piedra de la locura* –operación que da nombre a una de sus tablas (1501-1505) [fig.15]–, donde –supuestamente– se extraía el objeto que provocaba la necesidad del sujeto¹¹¹. Pero realmente, ¿quién era más necio?; el que se sometía a una experimentación semejante, el embaucador que la realizaba, el monje que rezaba en vez de intervenir para prohibirla o la mujer que en su cabeza coloca el libro de la ciencia y se encuentra distraída? Este no era el camino adecuado según El Bosco, que satiriza los hechos. En la tabla del mismo nombre, observamos lo disparatado de la solución escogida para alejarse de la locura, y, por ende, del pecado¹¹².

Llama la atención el método expresivo utilizado por el artista, donde muestra las acciones de los pecadores para que lo que se haga sea justo lo contrario, utilizando el procedimiento denominado “inversión simbólica”. En sus obras aparecen perezosos,

¹¹⁰ *Ibidem*. p. 95.

¹¹¹ BOSING, Walter. *Op. cit.* p. 28.

¹¹² GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Op. cit.* p. 54.

borrachos, despilfarradores, seres a los que la gula los domina, agresivos y violentos. Estos personajes son utilizados para transmitir aquellas virtudes contrarias, que sí son aceptadas por la sociedad, como el afán por el trabajo, la sobriedad, la austeridad económica o el comportamiento dócil y pacífico¹¹³.

También se consideraba al pecador como un despojo humano. Su conducta se tachaba de antisocial, por no adaptarse a las normas de la comunidad. Por otro lado, su moralidad se correspondía con la de la gente de su círculo social, que vinculaba al pecado y locura con las clases más bajas, dígame prostitutas, presos, ladrones, mendigos, alcahuetas, embaucadores, y otros marginados sociales. Por tanto, las directrices de la clase media marcaban la idea del vicio y del pecado, siendo el pintor un impulsor de estas ideas, que despreciaba a los más desgraciados y que promovía los valores adecuados para el círculo social y la época en la que vivió¹¹⁴.

Según su visión, el mundo se encontraba corrompido por conductas pecaminosas, cayendo en impulsos carnales tales como la gula, la lujuria y la agresividad. Criticaba las celebraciones y las fiestas populares, donde el desmadre se adueñaba de la razón, llevándose a cabo actos inmorales, especialmente durante el Carnaval. La gandulería y la holgazanería, la codicia y la ambición, el hedonismo y las formas desvergonzadas y alborotadoras, también las consideraba pecaminosas. La humanidad se encontraba desafiada por los propios impulsos humanos que, sin ser controlados, provocarían el caos en el mundo. Por tanto, la sociedad del momento tenía miedo a caer en estos instintos, ya que las personas se sentían débiles ante la corrupción del alma y el consiguiente castigo que les esperaba en la vida eterna¹¹⁵.

El hombre era culpable de sus pecados, y por ellos sería castigado. A pesar de que Jesús hubiera muerto para salvar a la humanidad, la redención no estaba asegurada, había que ganársela. El pecador sería condenado al infierno. El Bosco representará muchas de estas escenas donde los hombres son castigados eternamente por sus actos impuros¹¹⁶.

¿Pero, cuándo se instauró la maldad en el mundo? Según la teología cristiana, tras la caída de Lucifer y sus ángeles aliados del cielo, apareció por primera vez el mal en la tierra. Este episodio fue recreado por El Bosco, tanto en el *Carro de Heno* como en el

¹¹³ VV.AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 96

¹¹⁴ *Ibidem*. p. 97.

¹¹⁵ *Ibidem*. p. 99.

¹¹⁶ *Ibidem*. p. 115.

Juicio Final de Viena. En la Edad Media, este acontecimiento era visto como el suceso que desencadenó el pecado original a partir de la soberbia de los ángeles. El diablo fue creado por Dios al principio de los tiempos, y a partir de su propia voluntad se convirtió en un ser perverso, desde que la luz y las tinieblas fueron separadas¹¹⁷. Posteriormente Adán y Eva serían tentados por las fuerzas oscuras mediante la serpiente del Jardín del Edén, sucumbiendo a la incitación de lo maligno y provocando la ira de Dios, que posteriormente los expulsará del paraíso. La humanidad vive desde entonces, según estos razonamientos, entre la luz y la oscuridad.

Desde el medievo, la representación de los pecados capitales tendrá gran importancia. Nuestro pintor los recrea en la *Mesa de los pecados capitales* (1505-1510) [fig.16]¹¹⁸. Este concepto fue importante desde los primeros tiempos del cristianismo., donde los peores pecados eran los relacionados con la ausencia o negación de la fe.



Figura 16. El Bosco. *Mesa de los pecados capitales*. c.1505-1510. Museo Nacional del Prado

¹¹⁷ *Ibíd.* p. 120.

¹¹⁸ SILVA, Pilar. *El Bosco: Mesa de los Pecados Capitales 1505-1510* [online]. Madrid: Museo Nacional del Prado., 2016. 5:17min. <<https://www.youtube.com/watch?v=Q2icQ7EJjCU>>. [Consulta: 22 de Junio de 2016]

Sin embargo, en la Edad Media, los pecados a los que se les ponía más énfasis eran los que estaban relacionados con las costumbres. Los pecados capitales surgen en esta etapa, pretendiendo modificar la conducta negativa de los fieles. Eran tenidos muy en cuenta en la sociedad –al menos dentro de la clase privilegiada–, y limitaban los hábitos y conductas de las personas, tanto en el desarrollo de la vida pública como en su propia intimidad¹¹⁹. Los siete pecados capitales eran la *superbia* (soberbia), *acedia* (pereza), *luxuria* (lujuria), *ira*, *gula*, *invidia* (envidia), y *avaritia* (avaricia), y se contrarrestan con las siete virtudes: fe, esperanza, justicia, fortaleza, prudencia, templanza y caridad¹²⁰.

En esta tabla, a los pecados se les representa colocados en torno a un círculo, como si se tratase de una ruleta, a modo de advertencia. En la parte superior e inferior dos filacterias contienen fragmentos en latín del Deuteronomio (32, 28-29 y 32, 20), donde se recuerdan las nefastas consecuencias de pecar. La tabla está compuesta por cinco círculos, mayor el central, donde aparecen los pecados, y en los cuatro de las esquinas están las cuatro postrimerías: la Muerte, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria¹²¹. El centro del círculo mayor es el ojo de Dios que todo lo ve, de modo que en la pupila aparece Jesús resucitado al borde del sepulcro. Lo rodean rayos de luz que conducen al círculo exterior, dividido en siete partes desiguales; cada una la ocupa un pecado, representado por personas de toda clase social, realizando actividades cotidianas, con la idea de que la obra sirva como vehículo transmisor de la doctrina moral.

La ira –en la parte inferior de la tabla– es la que más espacio ocupa, representada por dos personas ebrias saliendo de una taberna, donde una de ellas es parada por una mujer. A la derecha, aparece *la soberbia*, que muestra a una mujer de espaldas mirándose en un espejo que sostiene un demonio, con cabeza de lobo tocado con una cofia femenina. La escena se desarrolla en un interior ricamente decorado. Sobre el aparador aparecen objetos lujosos –dos teteras orientales, un copón, y vasos– y del arcón del suelo sobresale lo que parece un rosario, mientras que en la repisa de la ventana vemos una fruta –una naranja o una manzana–. A la derecha, a través de una puerta abierta se adivina otra

¹¹⁹ CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel y RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (coords). *Pecar en la Edad Media*. Sílex. Madrid, 2008. p.213.

¹²⁰ *Ibidem*. p.42.

¹²¹ Museo del Prado. *Mesa de los pecados capitales*, disponible en:

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>>. [Consulta: 10 de junio de 2016]

estancia donde un personaje –en este caso masculino– también contempla su rostro en un espejo. La luz entra a través de la ventana y de la lumbre de la chimenea; delante aparece un gato¹²². La siguiente escena es *la lujuria*, compuesta por dos parejas de enamorados que están en una tienda de campaña de color rojo, en medio del campo, comiendo y bebiendo. Delante y sobre una mesa redonda hay bebida y frutas en una fuente –parecen cerezas–. A su lado dos personajes más, uno de ellos parece un bufón y el otro lleva una especie de cucharón en la mano. En primer plano aparecen varios instrumentos musicales: una lira y una flauta. A continuación, la siguiente escena la protagoniza un religioso, que dormita frente a la chimenea, mientras que una mujer, muy bien vestida personificando la Fe, lo despierta para que cumpla con sus deberes religiosos; esta escena sería *la pereza* o *acidia*, donde llama la atención la minuciosidad del pintor que ha reproducido una de las formas de iluminación de la época, que consiste en colocar un espejo y delante una vela encendida, de modo que la luz se refleje en él e inunde la estancia. *La gula* muestra el interior de una cocina, con cuatro personajes, que engullen y tragan comida y bebida con ansias y despilfarro. El que bebe es tal la ansiedad que siente, que el líquido le resbala por la comisura de los labios. El niño obeso, simboliza el mal ejemplo que se le está dando, que a su vez reclama la atención de su también orondo padre. En primer plano vemos una salchicha asándose. Un búho aparece en un hueco de la pared aludiendo al mal. La avaricia está escenificada a través de un juez que acepta el soborno de una de las partes, y finalmente *la envidia* se representa con una pareja de enamorados, donde un burgués intenta seducir a la esposa de otro. En primer plano dos perros se pelean por un hueso¹²³. Actualmente el *Bosch Research and Conservation Proyect* duda de que la tabla sea del Bosco, pero el Museo del Prado mantiene que se trata de una obra original¹²⁴.

En el *Carro de heno* (1500-1502) [fig. 17 y 18] nos habla, a través de la pintura, de la fugacidad de la vida y de los placeres terrenos¹²⁵. El tríptico cerrado [fig.17] representa a un hombre que mantiene su camino recto, a pesar de ser tentado por la lujuria (representada por los pastores danzando) y el ataque de bandidos. Con solo un bastón se

¹²² VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 302

¹²³ Ídem

¹²⁴ En el vídeo de la conferencia realizada por Miguel Falomir y Pilar Silva (*Comentario sobre Las tentaciones de San Antonio Abad, Mesa de los Pecados Capitales, Extracción de la piedra de la locura, y su atribución al Bosco*), al que podemos acceder mediante el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=dAMK_RHWtk8, podemos ver los argumentos que expone el Museo del Prado en oposición a las conclusiones de *Bosch Research and Conservation Proyect*.

¹²⁵ CÓNDROR, María. Op. cit. p. 29.

defiende del ataque de un perro¹²⁶, representando la lucha contra el mal y como éste sigue a la humanidad. Es una de las pocas representaciones del Bosco donde aparece un hombre que, a través su moralidad, no es corrompido por el maligno. Conocido con el nombre del buhonero, aparece también en la tabla de Rotterdam¹²⁷.



Figura 17. El Bosco. *Tríptico de El carro de heno*. c.1512-1515. Museo Nacional del Prado.



Figura 18. El Bosco. *Tríptico de El carro de heno*. c.1512-1515. Museo Nacional del Prado.

¹²⁶ VV. AA. *El Bosco*. Op..cit. p.283.

¹²⁷ KOLDELWEIJ, Jos et alt. Op. cit. p. 183.

El tríptico abierto, cuenta con tres paneles dedicados al pecado. El izquierdo presenta el origen del pecado, mostrando el comienzo de lo maligno en el mundo con la caída de los ángeles rebeldes –en último plano– y el pecado original con la consiguiente expulsión del paraíso. Primero se muestra la creación de Eva, luego la tentación del demonio y por último la expulsión del paraíso por el arcángel Miguel.

La tabla central muestra cómo la humanidad actúa sin moral alguna, prescindiendo de las leyes divinas y de la razón, dejándose llevar por la avaricia de las cosas materiales¹²⁸. El pecado es representado a través del carro de heno –que alude a la fugacidad de las cosas terrenales–, mencionado en el libro de Isaías, en el Antiguo Testamento. También se referencia al carro de heno en un proverbio flamenco que dice que *el mundo es como un carro de heno, y cada uno coge lo que puede*¹²⁹. En el centro de la tabla central hay un gran número de personas que intenta alcanzarlo, ignorando a los demonios que los arrastran. Sobre el carro un ángel mira hacia el cielo, donde en un rompimiento de gloria aparece Jesús saliendo de una nube. Al lado del ángel, una pareja adinerada se divierte, mientras sus sirvientes se encuentran intimando detrás de ellos. El demonio, situado a su lado, celebra el triunfo del mal, de la lujuria y de la avaricia, tocando una trompeta. El carro es seguido por una multitud, entre los que se adivinan un Pontífice –el Papa– un rey y un duque.¹³⁰

La tabla de la derecha figura el infierno, que se encuentra en construcción, pues los demonios aún no han terminado de edificar la torre en la que están esmerándose con ahínco. Mientras algunos de ellos se encargan de fabricar su fortaleza, otros traen nuevas almas a ese mundo ruinoso¹³¹. El significado de esta tabla no está del todo claro, ya que en la Edad Media se creía que la principal tarea de los demonios era atormentar a sus víctimas. Podría significar que la construcción de estas torres infernales está financiada a partir de la avaricia humana, siendo el lado opuesto a la visión de San Gregorio, donde cada casa del cielo era creada a partir de una acción de caridad¹³²

¹²⁸ BOSING. Walter. Op..cit. p. 47.

¹²⁹ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p .287.

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ Ídem.

¹³² BOSING, Walter. Op..cit. p .50.

6.4 Lo feo, lo grotesco y lo monstruoso

En las pinturas del Bosco abundan los seres fantásticos *feos*, *grotescos* y *monstruosos*, que bien podrían protagonizar nuestras peores pesadillas. Consigue estas escalofriantes figuras a través de la metamorfosis de diferentes seres y objetos, creando extrañas criaturas a través de la unión de humanos, animales, vegetales, e incluso, artilugios y máquinas infernales. Podremos ver especímenes tan extraños como un hombre-cardo, ratas con alas de insecto o mujeres con brazos ramificados. Pero no podemos pensar que todo esto es fruto de su imaginación, pues el Bosco bebe de toda una tradición medieval donde la iconografía y la simbología eran muy importantes para cumplir los objetivos didácticos que el arte tenía.

Ya, en el siglo XV el imaginario medieval y el uso de su simbolismo entraba en desuso frente al racionalismo. No obstante, nuestro pintor a caballo entre la Edad Media y la modernidad, utiliza los recursos del pasado y del presente para realizar su obra. Por lo tanto, absorbe buena parte de la iconografía medieval, en la que algunos elementos monstruosos nos recuerdan a las gárgolas o grifos que aparecen en catedrales góticas, pinturas de los salterios o en los Libros de Horas¹³³. En la Edad Media pintar monstruos era bastante frecuente, apareciendo en numerosos textos literarios (especialmente en libros de viajes). Su uso está ligado a la reacción que provocan y que en el medievo era muy ventajosa, pues producían temor, aunque al mismo tiempo su figura tiene cierta gracia macabra. El monstruo es un símbolo, una imagen, que tiene unas funciones en el alma del hombre.¹³⁴

Donde más abundan este tipo de representaciones grotescas es en el infierno y/o en las alusiones al pecado. A partir del uso de seres desagradables se potenciaba el sentimiento de arrepentimiento en los fieles, que tras haber obrado mal, intentan redimir sus actos recurriendo a la Iglesia y a su moral para no encontrarse ante semejantes engendros.

Las figuraciones de seres fantásticos y monstruosos habituales en la pintura de El Bosco, además de aparecer de continuo en los márgenes e iniciales de los libros miniados, [...] tenían una presencia mucho más pública en los conjuntos escultóricos de iglesias y catedrales, en fiestas y procesiones en las que, [...] se mezclaba sin conflicto la iconografía

¹³³ IERARDO, Esteban. *El agua y el trueno: ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*. Buenos Aires: Prometeo editorial, 2007. p. 48.

¹³⁴ KLAPER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004. pp. 9-12.

*religiosa con la civil y con la de figuraciones fantasiosas, monstruosas y, en ocasiones, diabólicas*¹³⁵.

El flamenco pinta al infierno como un lugar ardiente, que nos recuerda un mundo en guerra. Para él se trata de un lugar abierto y macabro, donde reinan las fuerzas del mal, y los demonios actúan a sus anchas en contra del pecador. Para representar a los diablos que infringen todo tipo de martirios a las almas condenadas, recurre a todo un repertorio de seres híbridos, mezcla de animales –especialmente de insectos y reptiles– y máquinas. Este tipo de criaturas tienen como objetivo generar el terror en el espectador, que es avisado del tormento que vivirá si no respeta las leyes divinas. Por mucho poder que una persona tenga en la tierra, si peca no se salvará de su castigo, y así en el infierno aparecen seres de toda condición social¹³⁶.

El tríptico de *El juicio final de Viena* (c.1482) [fig.19 y 20], es un buen ejemplo de la recargada iconografía bosquiana, donde el miedo se apodera de la humanidad, pues varias fueron las veces en las que creyeron que el fin del mundo estaba cerca.¹³⁷ Estar preparados, siendo conscientes de la importancia de este día, es una de las inquietudes de la Iglesia medieval, que intentaba adoctrinar a sus fieles para que no fueran arrastrados al fuego eterno¹³⁸. El tríptico cerrado [fig.20], muestra en grisalla la imagen del apóstol Santiago y a San Bavón, que, aunque se encuentran deambulando en una tierra de aspecto tenebroso, no presagia lo que ocurre en el interior de la tabla¹³⁹.

Abierto [fig.19], en el panel izquierdo se nos muestra el origen de la humanidad, donde de nuevo advertimos la presencia de la escena donde Eva es creada partiendo de una costilla de Adán; acompañada de la tentación, y la expulsión del paraíso¹⁴⁰.

¹³⁵ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 158.

¹³⁶ CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel y RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (coords.). Op. cit. p. 385.

¹³⁷ IERARDO, Esteban. Op. cit. p. 52.

¹³⁸ BOSING, Walter. Op. cit. p. 33.

¹³⁹ Ídem.

¹⁴⁰ Ibídem. Op. cit. p. 34.



Figura 19. El Bosco. *Tríptico de El juicio final*. c.1482. Academia de Bellas Artes de Viena.

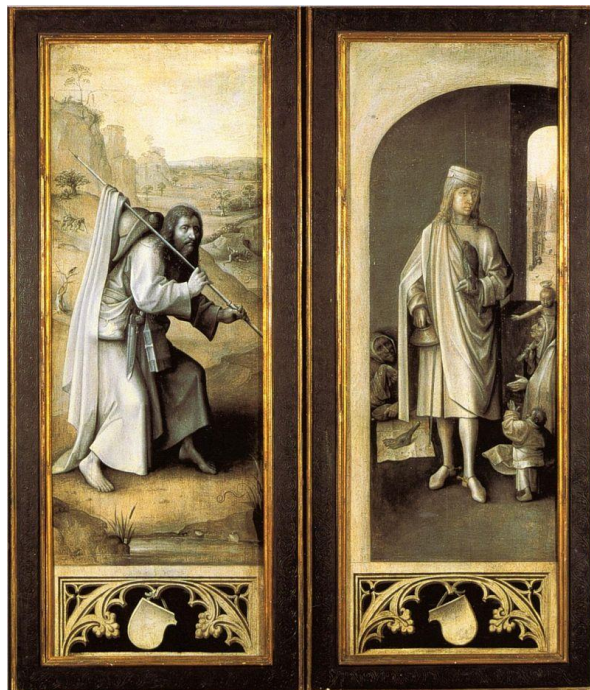


Figura 20. El Bosco. *Tríptico de El juicio final*. c.1482. Academia de Bellas Artes de Viena

Se cree que la figura de Lucifer es la que se encuentra en la tabla derecha, en la parte central de la zona inferior [fig.21]. Está a las puertas del infierno, posee el cuerpo de color rojo, y en sus manos sostiene “una pica para cazar almas”. Viste de negro, y en el centro de su cuerpo tiene un horno abierto. Lleva corona, y bajo ella un turbante que simboliza la aversión cristiana hacia el pueblo islámico. Tras esta aterradora figura se abre una fosa donde viven muchos seres infernales y algunos humanos. Estos últimos son obligados a realizar los pecados que les llevaron a la condena, de modo que a un hombre lo obligan a beber de un barril, a una joven que baile frente a un dragón que la vigila y a un ser sobrenatural, parecido a un homínido de color grisáceo, que posee un instrumento. Estos personajes se relacionan con la gula, y la lujuria, respectivamente. Los avaros se hierven en un caldero, que se encuentra debajo del edificio izquierdo del panel central. Al fondo, en los acantilados de la derecha, podemos ver como un demonio-herrero tortura a sus víctimas a través de un monstruoso martillo, calzándolos como si fueran caballos; están siendo castigados por el pecado de la ira ¹⁴¹.



Figura 21. El Bosco. *Tríptico de El juicio final* (det.). c.1482. Academia de Bellas Artes de Viena.

En *El jardín de las delicias* (1503-1515), se encuentra representado en la tabla derecha del tríptico abierto, una espectacular visión del infierno bosquiano, que muchos han denominado “el infierno musical”, ya que muestra reiteradas apariciones de instrumentos que son usados para torturar a los seguidores y/o cultivadores de la música profana. También hay alusiones a los pecados capitales, de modo que los avaros son engullidos por una figura teriomórfica con el rostro de un ave semejante a un búho, que

¹⁴¹ *Ibidem.* pp. 123-128.

se encuentra entronizada sobre una silla alta con funciones de orinal desde donde defeca a sus víctimas [fig. 22]. Los que pecan de gula, se representan por medio de figuras que esperan que los seres infernales les sirvan la comida, que en este caso son sapos y otros platos repugnantes. Para los envidiosos, se les reserva el agua congelada¹⁴².



Figura 22. El Bosco. *El jardín de las delicias* (det.). 1500-1510. Museo Nacional de El Prado. Madrid.

En el universo infernal del Bosco todo tiene cabida, encontrándonos frente a una espiral de violencia y horror, donde los seres sobrenaturales y sus acciones evocan en el espectador la angustia que debió vivir la población ante el miedo a tales castigos. Tanto las formas de mortificar al pecador como los verdugos del averno bosquiano, definen lo más feo, grotesco y monstruoso de la obra de Hieronymus.

7. Estudio comparativo entre el Bosco y la pintura flamenca de su época.

En el siglo XV y desde –aproximadamente– 1430, dos escuelas artísticas destacarán en Europa: la italiana y la flamenca. La escuela flamenca está dotada de una técnica novedosa, atribuida al maestro Jan van Eyck, caracterizada por su naturalismo selectivo, generando una pintura atractiva para el espectador. En muchos aspectos, los pintores a

¹⁴² VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 337.

través de sus obras evocan un sentimiento de piedad religiosa¹⁴³, insertando los temas dentro de la cotidianidad. Los primitivos flamencos cuidan y reproducen con sus pinceles hasta los más mínimos detalles¹⁴⁴, usando una paleta de colores vivos y brillantes.

Estas pinturas poseen una alta dosis de originalidad, y fueron muy demandadas en su época tanto dentro como fuera de los Países Bajos. Desde sus inicios conviven con los artistas y obras del *Quattrocento* italiano, con el que –sin embargo– apreciamos grandes diferencias. El arte flamenco primitivo se caracteriza por la realización de obras de pequeño formato, destinadas a satisfacer el ansia de posesión de los coleccionistas privados, de ahí el interés que le conceden al detallismo. A través de los detalles menudos no solo retratan la realidad tal y como es, sino que, además todos los elementos presentes en las tablas tienen una fuerte carga simbólica. Podemos afirmar que el realismo y el naturalismo son dos de las grandes características de la pintura flamenca; pinturas que nos aproximan al mundo material, ahondando en los sentimientos a través del realismo emocional, pues sus cultivadores saben perfectamente extraer toda la psicología de los personajes retratados. Hay ocasiones en las que prioriza el mensaje antes que las formas artísticas, dando como resultado un arte desproporcionado y/o excesivo¹⁴⁵.

La pintura flamenca del siglo XV estará influenciada especialmente por el naturalismo pictórico de Jan van Eyck y la religiosidad de Rogier van der Weyden¹⁴⁶. Los hermanos van Eyck serán muy importantes en la plástica flamenca, destacando especialmente Jan –uno de los artistas más admirados–, apreciándose a partir de su obra su profunda cultura. Se ha dicho que conocía la alquimia considerándosele el inventor de la pintura al óleo –dato que en la actualidad ha quedado descartado– pero lo cierto es que mejoró esta técnica. Los detalles de sus obras nos sumergen en el interior de su evocadora pintura, llena de mensajes y de realidades al mismo tiempo¹⁴⁷.

¹⁴³ PANOFISKY, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Cátedra. Madrid, 1998. pp. 9-10.

¹⁴⁴ ANGULO IÍGUEZ, Diego. *Resumen de Historia del arte*. Madrid: Raycar S.A., 1984. p. 232

¹⁴⁵ MONTEIRA, Inés. *La pintura flamenca primitiva en la colección Thyssen-Bornemisza. De la colección al museo, del museo a la historia del arte: un itinerario por la Historia del Arte desde el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, UNED, 2012. 68:30min. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=imVTOxDkAsM>>. [Consulta: 15 de Junio de 2016]

¹⁴⁶ IERARDO, Esteban. Op. cit. p. 46.

¹⁴⁷ PANOFISKY, Erwin. Op. cit. pp. 179-181.

*Van Eyck's work shows us that the formulas that often controlled medieval representation continued to hold sway in fifteenth century imagery*¹⁴⁸.

Podemos establecer ciertos paralelismos entre Jan van Eyck y el Bosco, aunque es necesario aclarar que la pintura de este último no es el resultado de una evolución de la escuela, sino de su propia manera de representar y comprender el mundo. Jan, al igual que nuestro maestro, creó su propia forma de expresión pictórica. Utilizó la iconografía medieval para expresar sus ideas, con una importante representación de la naturaleza. Su pintura capta todos los elementos de la composición con unos escenarios que podían ser tanto reales como sobrenaturales. Sin embargo, el Bosco no describe la realidad de las cosas, sino que se afana en mostrar su propia visión de la verdad del mundo, en el que convierte lo irreal en real y viceversa. Sus visiones sobrenaturales se presentan con tanta veracidad como lo cotidiano¹⁴⁹.

Por otro lado, también posee ese gusto por el detalle de la escuela flamenca, pero lo utiliza especialmente con sentido simbólico, pues lo que le interesa a El Bosco es la intención expresiva de su pintura. Su obra se encuentra cargada de elementos simbólicos descifrables y su técnica, denominada *alla prima*, es ligera y espontánea. El color y el contorno que le da a los objetos le otorgan veracidad, a pesar de que estos sean fantásticos. Esta manera de pintar es incomparable y nunca antes vista. Se dice que van Eyck también utilizó su técnica y su estilo propio, con un equilibrio pictórico en el que desmaterializa al ser humano hasta casi convertirlo en un objeto, a través de un simbolismo que hace trascendente la escena¹⁵⁰. Pero, a pesar de que Hieronymus trata con una expresión diferente sus obras pictóricas, esto no implica que sus temas no hayan sido pintados por otros autores de la escuela flamenca¹⁵¹, caso del *Juicio Final* pintado por van Eyck en torno a 1426, para el panel derecho del díptico de *La Crucifixión y el Juicio Final* [fig.23].

¹⁴⁸ HARBISON, Criag. *Jan Van Eyck: The play of realism*. London: Reaktion books., 2012. p. 17. (traducción: Los trabajos de Van Eyck nos muestran que las fórmulas que a menudo controlaban las representaciones medievales continuaron su influencia en la imaginería del siglo XV).

¹⁴⁹ BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. Op. cit. pp. 76-78.

¹⁵⁰ *Ibidem*. pp. 78-79.

¹⁵¹ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit. p .29.



Figura 23. Jan van Eyck. *Díptico de La Crucifixión y el Juicio Final*. 1426. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.

En el plano inferior van Eyck sitúa al infierno, que aparece cerrado por un muro y los largos brazos de un esqueleto, y aunque terrorífico, no posee los grotescos elementos de los infiernos del Bosco, ni su potente iconografía moralizante. Lo mismo ocurre con la obra del mismo tema pintada por Rogier van der Weyden (1445-1450) [fig.24], que no consigue evocar las sensaciones terroríficas que despiertan los infiernos bosquianos.¹⁵²

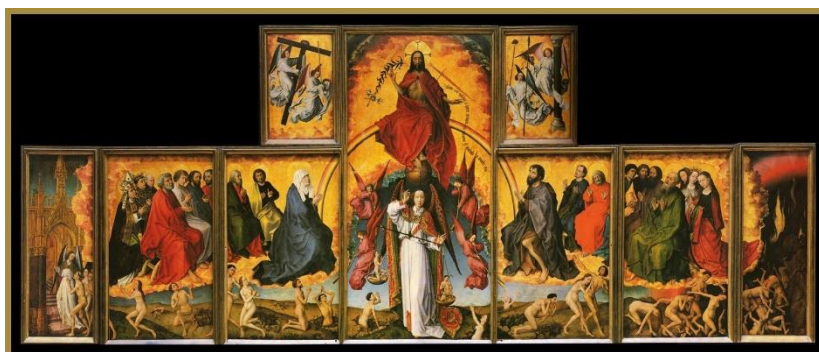


Figura 24. Rogier van der Weyden. *Políptico de El juicio final*. 1445-1450. Hôtel-Dieu. Beaune.

¹⁵² Ídem.

Weyden posee una espiritualidad más potente que Jan van Eyck, y su estilo parece una vuelta al mundo gótico: trae a su presente motivos olvidados del pasado¹⁵³. Él había viajado a Italia en 1450, por lo que estuvo en contacto con obras de esta escuela, y allí llevó a cabo encargos para importantes personajes, como la familia Médici¹⁵⁴.

Los infiernos sucesivos del Bosco, por extraños que sean, se integran a pesar de todo, en una larga serie de obras poderosas que la pintura flamenca, desde los hermanos Van Eyck hasta Henri Bles, consagró al tema del Juicio final, y por tanto [...] a la descripción detallada del infierno ¹⁵⁵.

El Bosco normalmente realiza cuadros que tienen pocas similitudes con otros autores de su tiempo, y sus fuentes –pictóricas o no– son difíciles de encontrar. Sin embargo, en una de sus obras de juventud titulada *Cristo crucificado con santos y donante* (c. 1490) [fig.26], vemos el recuerdo del *Cristo crucificado* pintado por van der Weyden, (1457-1464) [fig.25], modelo que –a su vez– fue recogido por Johannes Thomaszoon van Aken o Goessen van Aken en la pintura mural de *Cristo crucificado con donantes* (1453-1454)¹⁵⁶.



Figura 25. Rogier van der Weyden. *El Calvario*. 1457-1464. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid.



Figura 26. El Bosco. *Cristo crucificado con santos y donantes*. c.1485-1490. Musées royaux des Beaux-Arts. Bruselas.

¹⁵³ PANOFSKY, Erwin. Op. cit. p. 247.

¹⁵⁴ MULLER, Céline. *Rogier van der Weyden, entre gothique et ars nova: une primitif flamand en quête de réalisme*. 50 minutes. Namur: Lemaitre Publishing, 2015. p. 12.

¹⁵⁵ DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente*. Taurus. Barcelona, 2015. Disponible en Pdf: [https://books.google.es/books?id=r819d7ftHQcC&lpg=PP1&dq=El%20miedo%20en%20Occidente%3A%20\(Siglos%20XIV-XVIII\).%20Una%20ciudad%20sitiada&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=r819d7ftHQcC&lpg=PP1&dq=El%20miedo%20en%20Occidente%3A%20(Siglos%20XIV-XVIII).%20Una%20ciudad%20sitiada&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false) [Consulta: 17 de Junio de 2016]

¹⁵⁶ FISCHER Stephan. Op. cit. p.21.

También se ha querido ver una tibia influencia del maestro de Flemalle, Robert Campin (c.1375/1379-1444/1445), uno de los precursores de la pintura flamenca junto con los hermanos Van Eyck y van der Weyden¹⁵⁷. Las obras de Campin no se encuentran documentadas, recogiendo múltiples influencias del gótico internacional, aportando – además– novedades al arte pictórico. Como flamenco que es advertimos su gusto por el detallismo y el simbolismo¹⁵⁸, y en su *Santa Bárbara* (1438) [fig.27] advertimos algunos recuerdos de la *Mesa de los Siete Pecados capitales* por lo que puede llegar a pensarse que éste hubiera visto la obra de Campin¹⁵⁹.



Figura 27. *Robert Campin*. *Santa Bárbara*. 1438. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Contemporáneo suyo fue Alart Duhamell (1449?-1507), grabador, constructor y escultor, que dirigió la edificación de la iglesia catedralicia de San Juan, distinguiéndose en muchos de sus grabados recuerdos bosquianos¹⁶⁰.

¹⁵⁷ GAUFFRETEAU-SÉVY, M. Op. cit. p. 29.

¹⁵⁸ PIQUERO LÓPEZ, M^a Ángeles. *Robert Campin*. Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/campin-robert/2f2e4b9c-3e97-437c-a76e-4c4d25f5ebb3>> [Consulta: 17 de junio de 2016]

¹⁵⁹ GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Op. cit. p. 29.

¹⁶⁰ KOLDELWEIJ, Jos, et.alt. Op. cit. p.45.



Figura 28. Alart Duhamell. *Los amantes con un loco junto a la fuente*. c.1478-1506. British Museum, Londres.

Así lo advertimos en el titulado *Los amantes con un loco junto a la fuente* (c. 1478-1506) [fig.28], donde incluye a un tercer personaje bajo la fuente, concretamente a un bufón, con una cuchara clavada en el gorro, que le levanta la falda a la mujer, dándole una cierta nota erótica a la escena musical de los amantes [fig.29], lo que unido a la ornamentación del grabado y por la manera de coronar la fuente, lo acerca al bufón apaleado con un cucharón de la *Mesa de los pecados capitales* [fig.30]¹⁶¹.



Figura 29. Alart Duhamell. *Los amantes con un loco junto a la fuente* (det.). 1478-1506. The British Museum. Londres.



Figura 30. El Bosco. *Mesa de los pecados capitales* (det.). 1505-1510. Museo Nacional del Prado. Madrid.

¹⁶¹ Ídem.

También las figuras de los arbotantes de la iglesia de San Juan recuerdan su estética así como la pila bautismal realizada por Aert Van Tricht [fig.31], donde el Dios Padre se asemeja a la figura que aparece en la escena de la creación de *El jardín de las delicias*. Así mismo, las figuras de la base [fig.32], nos evocan a los mendigos que pinta el Bosco¹⁶².



Figura 31. Aert Van Tricht. *Pila bautismal*. c.1492. Iglesia de san Juan. s'Hertogenbosch.



Figura 32. Aert Van Tricht. *Pila bautismal* (det.). c.1492. Iglesia de san Juan. s'Hertogenbosch.

También a Joachim Patinir, (c.1485-1524), lo asociamos con el Bosco considerándosele uno de sus sucesores *desde el punto de vista histórico y evolutivo*, junto con Herri met de Bles¹⁶³. A Patinir se le atribuye el comienzo de la pintura paisajista en el arte flamenco, representando lugares con una alta línea de horizonte, donde mezcla realidad y simbolismo, estando tanto influido por el Bosco como por Géraud David y sus formas pictóricas¹⁶⁴.

En su *Paisaje con san Jerónimo* (1516 -1517) [fig. 33], vemos la relación existente con *Las tentaciones de san Antonio Abad* (1510-1515) [fig.34], donde la figura del santo aparece sólo una vez, a una escala menor que la del paisaje que lo acoge. La línea del horizonte es alta, para apreciar mejor todo lo que les rodea. No obstante, la figura del

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ FISCHER, Stephan. Op. cit. p. 234

¹⁶⁴ Museo del Prado. *Joachim Patinir*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/patinir-joachim/f29b6144-6e38-42f4-95b4-a7f948a5039a>> [Consulta:18 de junio de 2016].

santo de Patinir es menor, y el paisaje más contenido, dentro de su característico sentido poético.¹⁶⁵



Figura 33. Joachim Patinir. *Paisaje con San Jerónimo*. 1516-1517. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Figura 34. El Bosco. *Las tentaciones de San Antonio Abad*. 1510-1515. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Patinir es el primero que da preferencia al entorno frente a las figuras, mientras que el Bosco es uno de los primeros en ejecutar escenas de género costumbrista¹⁶⁶. Al Bosco, aunque fallece entrado en siglo XVI, se le incluye en el grupo de los primitivos flamencos, y dentro de la escuela es pionero en representar un tipo de pintura moralizante y didáctica, al tiempo que humorística y socarrona¹⁶⁷. Su figura dará lugar a una nueva forma de entender el arte dentro de la pintura flamenca, teniendo grandes seguidores como Hieronymus Coecke (1502-1550) o Pieter Bruegel el viejo (1525-1569), que llegó a trabajar en el taller de Cook, realizando copias de algunas obras de Hieronymus para que posteriormente fueran grabadas¹⁶⁸. Brueghel adoptará el gusto por las escenas costumbristas, aunque hay que hacer constar que los grabadores habían comenzado a representar antes que los pintores dibujos conteniendo este tipo de escenas cotidianas. Un ejemplo es Schongauer creador de grabados como “*Familia de campesinos yendo al mercado*” (c.1470) [fig.35]¹⁶⁹.

¹⁶⁵ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p. 251

¹⁶⁶ LAMMERTSE, Friso. *El Bosco, pionero en la pintura de género*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. 46:42min. < https://www.youtube.com/watch?v=i_6J0r-Ugbw > [Consulta el 23 de junio de 2016]

¹⁶⁷ ANGULO INÍGUEZ, Diego. Op. cit. p. 238

¹⁶⁸ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Pieter Bruegel el Viejo*. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bruegel-el-viejo-pieter/7db5ac82-26fd-4d5d-93b3-a13b48e848d1> [Consulta: 18 de Junio de 2016]

¹⁶⁹ LAMMERTSE, Friso. Op. cit. p. 15.



Figura 35. Martín Schongauer. *Familia de campesinos yendo al mercado*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Al respecto, podemos afirmar que desde el primer cuarto del siglo XVI existieron tres pintores cultivadores de esta tipología: Lucas van Leyden (1494-1533)[fig.36], Quentin Massys (1466 - 1530) [fig.37] y Hieronymus Bosch¹⁷⁰.



Figura 36. Lucas van Leyden. *Los jugadores de cartas*. 1520. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.



Figura 37. Quentin Massys. *El cambista y su mujer*. 1514. Museo del Louvre. París

¹⁷⁰ Ídem

En algunos grabados de Bruegel, como *Los siete pecados capitales* (1556-1557), se advierte el eco del Bosco, pero él no adoptará el estilo italiano, al contrario que muchos flamencos de su tiempo, sino que se inspirará en los maestros locales. En sus obras hace referencia a los hombres de su época, con una preferencia por pintar temas irónicos¹⁷¹. Siendo un buen ejemplo su pintura titulada *La extracción de la piedra de la locura* (c. 1557)¹⁷².

8. Estudio comparativo entre el Bosco y la pintura italiana de su época.

Una de las características principales que posee el arte italiano del siglo XV está ligado al espíritu renacentista, totalmente contrapuesto al pensamiento medieval de los países nórdicos. Tras el decaimiento del mundo medieval, se crean grandes ciudades y con ellas aparecerá la burguesía y los trabajos que otorgan más libertad a los habitantes, en comparación con la vida rural de la Edad Media. Esta incipiente libertad será la que permita a los individuos dedicar más tiempo a la intelectualidad y al desarrollo científico. En este entorno, surge el pensamiento humanista, que mira a la Antigüedad clásica y absorbe sus conocimientos. Esta corriente verá al hombre como un ser individual, evolucionando desde un concepto teocentrista del mundo hacia el antropocentrismo del renacimiento¹⁷³.

Tatarkiewicz cuenta como Jacob Burckhart¹⁷⁴ en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) señala dos de las características básicas del renacimiento italiano: el individualismo del hombre y el naturalismo. El naturalismo del renacimiento italiano difiere del naturalismo de la escuela flamenca, pues lo realmente importante será el estudio del ser humano y no la naturaleza misma. El hombre es entendido como el máximo referente. En general, podemos ver cómo durante el Renacimiento la mentalidad

¹⁷¹ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética III: La estética moderna (1400-1700)*. Madrid: Akal 2004. p. 328.

¹⁷² Cfr. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “La piedra de la locura”.

<<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-PIEDRA%20DE%20LA%20LOCURA.%20Irene%20Gonz%C3%A1lez%20Hernando.pdf>> [Consulta: 25 de junio de 2016].

¹⁷³ PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier (dir). *Historia de la ciencia y de la técnica: el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1991. p.7.

¹⁷⁴ Cfr. BURCKHART, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. (2ª ed.). Madrid: Akal, 2004.

de la sociedad irá transformándose, dejando atrás los preceptos medievales y promoviendo una vuelta al mundo clásico¹⁷⁵.

La perspectiva, estudiada en Florencia a comienzos del siglo XV, cambiará la forma de ver el arte, rompiendo con las antiguas formas medievales de representación. El uso de la perspectiva se vincula con el desarrollo de la ciencia, y tiene como consecuencia toda una revolución dentro del mundo artístico italiano¹⁷⁶. Sin embargo, los artistas flamencos resolvían fácilmente el problema de la perspectiva, jugando con el espacio, adulterándolo a través de ilusiones. En muchas ocasiones, lo *fenomenológico* de la pintura flamenca provocará que el estudio de la perspectiva se viera afectado por la dificultad de adjudicar el espacio de una forma matemática, pues éstos se centran en las formas de representar algo como real, sin contar con un sistema específico que determine su expresión artística. Utilizaban su propia técnica y realizaban a su manera la propia interpretación del mundo. El interés para ellos no era superar a la naturaleza, sino reproducirla¹⁷⁷. Realmente, a personajes como el Bosco no le preocupaba este tema técnico tanto con el mensaje de su obra.

No hay pintura de la época más alejada del espíritu del Renacimiento italiano que la del Bosco, casi exactamente contemporáneo de Leonardo da Vinci. El Bosco hace hincapié en la flaqueza y la perversidad de la humanidad, no en su belleza y nobleza. Condena los placeres de la carne, que los artistas italianos celebraban. Los instrumentos musicales que para Giorgione y otros artistas simbolizaban una armonía tranquilizadora, celestial, eran para el Bosco agentes del diablo¹⁷⁸

En el siglo XV, la pintura italiana, especialmente en Florencia, se verá influenciada por el estilo del gótico internacional, que deriva del arte que se expande por toda Europa desde la región franco-flamenca. Algunos pintores como Gentile da Fabriano (c.1370-1427), Starnina (1354-1413) o Pisanello (1395-1455), serán ejemplo de ello¹⁷⁹.

¹⁷⁵ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Op. cit. p. 47.

¹⁷⁶ GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté., 2009. p. 67.

¹⁷⁷ NIETO ALCAIDE, Víctor, y CHECA CREMADES, Fernando. *El Renacimiento: Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo, 2000. p. 54.

¹⁷⁸ HONOUR, Hugh y FLEMING, John. *Historia mundial del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. p. 473

¹⁷⁹ TOMAN, Rolf (dir.) et al. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia: ULLMANN & KÖNEMANN, 2007. p. 238.

No obstante, el pintor italiano contemporáneo del Bosco pero completamente diferente en su concepción artística será Sandro Botticelli (1445-1510), uno de los máximos exponentes del *Quattrocento*. Una de sus primeras creaciones es *La adoración de los magos* (1475) [fig.38], donde se autorretrata junto a la familia Médici. Llegados a este punto debemos aclarar que el mundo del Renacimiento no deja atrás la religiosidad cristiana, sino que ésta será interpretada y entendida de otra forma



Figura 38. Sandro Botticelli. *La adoración de los Magos*. 1475-1476. Galería Uffizi. Florencia.

Si comparamos esta tabla de Botticelli con el tríptico del mismo nombre del Bosco [fig.7] observamos grandes diferencias estilísticas. Aquí aparece el comitente con un grupo de personas, todos familia o allegados de los Médici, incluyendo al propio pintor que se autorretrató como un familiar más. El tema principal se desarrolla en un derruido establo, rodeado de ruinas clásicas¹⁸⁰, donde se pierden los Reyes Magos, en favor de los retratos de los presentes, desde Juliano de Médici, hasta Lorenzo. No existe el detallismo simbólico y moralista del flamenco

El Bosco recrea escenas de santos ermitaños que son un ejemplo para la sociedad de su tiempo gracias a su moralidad, Botticelli hace obras como *San Agustín en su gabinete* (1490-1495) [fig.39], donde lo representa meditando, enmarcado en una arquitectura clásica, semejante a la de Giuliano da Sangallo. Este temple sobre tabla es muy diferente a la misma figura del santo, que al fresco pintó mucho antes, para la iglesia

¹⁸⁰ *Ibidem*. pp. 275-276.

florentina de Ognissanti, donde al santo lo figuró como un humanista cuyo físico recordaba a los modelos de la Antigüedad clásica¹⁸¹. La obra del Bosco tiene un sentido más didáctico, pues su intención no es la de narrar hechos, sino la de adoctrinar a través de la pintura. Temas como *El nacimiento de Venus* (c. 1485), no tienen cabida en el mundo de Hieronymus.



Figura 39. Sandro Botticelli. *San Agustín en su gabinete*. 1490-1495. Iglesia de Ognissanti. Florencia.

El miedo al Fin del Mundo y al Juicio Final provocó que la sociedad deseara evitar el infierno, y se arrepintiese de su pecaminosa vida. Ese es el momento en el que Botticelli empieza a poner más fervor religioso en sus obras, y el contenido de las mismas comenzará a tener más importancia que sus formas. Prueba de ello será la *Natividad mística* (1500) [fig.40]¹⁸². No obstante, esta pintura tiene que ver con su vuelta al medievo, tras las persecuciones a las que los miembros de la llamada secta satánica de los neoplatónicos, como los llamaba el dominico Savonarola, se vieron inmersos a finales del siglo XV en Florencia.

¹⁸¹ Ídem.

¹⁸² TOMAN, Rolf (dir) et al. Op. cit. pp. 284-285.



Figura 40. Sandro Botticelli. *Natividad mística*. 1500-1501. National Gallery. Londres.

Ya en Venecia, aparece la figura de Giorgione (1477-1510). Su obra al igual que la de Tiziano (c.1490-1576), se caracteriza por la pintura tonal de la escuela Véneta, que tiene a Giovanni Bellini como precursor. Destacará el color y la exposición a la luz sobre el dibujo. El relieve de los cuerpos se obtiene a partir de las variaciones en los tonos de color¹⁸³. El color en Hieronymus, por el contrario, destacará por su esplendor, y el contorno de las figuras será firme, requisito necesario para dotar de realidad a cosas que pertenecían a la imaginación. Apreciamos en su técnica la capacidad de recrear la solidez de la materia de la escuela flamenca, forma que utiliza incluso en los objetos más ligeros. Frente al dibujo y el modelado de las figuras, será mucho más importante la distribución de la luz a través del color¹⁸⁴.

También en Italia hubo afición por el Bosco, así destacamos al coleccionista Domenico Grimani propietario del *Tríptico de una santa*, o *Visiones del más allá* (1505-1515) [fig. 41]¹⁸⁵, y a Marcantonio Michiel (1484-1552) que habla de la curiosidad que los monstruos y los sueños del Bosco despertaban en el norte de la Península italiana.

¹⁸³ DE FUSCO, Renato. *El Quattrocento en Italia*. Madrid: Ediciones Istmo, 1999. p. 152.

¹⁸⁴ GAUFFRETEAU-SÉVY, M. Op. cit. pp. 78-80.

¹⁸⁵ AIKEMA, Bernard. *El Bosco en Italia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. 54:20 min. <https://www.youtube.com/watch?v=Jdy_7J_Bmqg> [Consulta: 1 de julio de 2016].



Figura 41. El Bosco. *Visiones del más allá*. 1505-1515. Gallerie dell'Academia. Venecia.

Vasari en su libro cita la tabla titulada *El barco de San Martín*, del que solo conservamos copias, mientras que otros autores definen sus pinturas como si estuvieran hechas de *formas extrañas, sueños horribles y temerosos*. Antonio de Beatis, en 1517, describe *El jardín de las delicias* señalando que es una pintura hecha de cosas *diversas y bizarras*, que cuenta *cosas tan placenteras y fantásticas que eran imposibles de describir*¹⁸⁶. Y es que en el Renacimiento el concepto de la fantasía en el arte está dominado por obras con monstruos y sueños, tal y como se advierte en un grabado de Marcantonio Raimondi (1475-80 / 1527- 34) titulado *el sueño de Rafael* [fig.42], que se cree inspirado en una obra perdida de Giorgione.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ídem.

¹⁸⁷ Ídem.

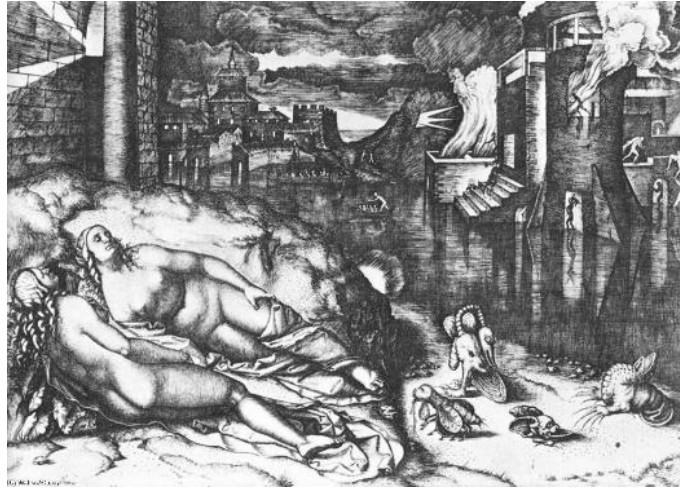


Figura 42. Marcantonio Raimondi. *El sueño de Rafael*. 1507-1508. The Fitzwilliam Museum. Cambridge.

Girolamo Savoldo también pintará temas semejantes, como advertimos en su tabla titulada *Las tentaciones de San Antonio* (1515-1520) [fig.43]. Con sus obras Savoldo pretendía retar a los pintores flamencos, mezclando el estilo italiano con la fantasía bosquiana¹⁸⁸. También Marino Grimaldi, heredero del coleccionista ya citado Dominico Grimaldi, instará a los pintores italianos a realizar obras fijándose en los ejemplares de su colección; de hecho, se sabe que poseía una de las tablas que figuraba *Las tentaciones de San Antonio*, pero desconocemos cuál de ellas.



Figura 43. Girolamo Savoldo. *Las tentaciones de San Antonio*. 1515-1520. Timken Art Gallery. San Diego.

¹⁸⁸ Ídem.

También Teófilo Folengo (1491-1544) se asocia con las formas del Bosco. Este escritor suele comentar escenas escabrosas que recuerdan al caos de los monstruos bosquianos, como vemos en *Baldus*, uno de sus poemas más populares. Puede ser que el público recibiera las obras de Hieronymus como expresión de la literatura macarrónica¹⁸⁹, atribuyéndosele las ideas hieréticas de la obra de Savoldo, por la similitud que muestran ambos¹⁹⁰. Otros artistas que trabajan en Italia beberán de las mismas fuentes a la hora de ejecutar sus pinturas, pues había un importante mercado de arte que deseaba observar esas fantasías hechas realidad, como más tarde hará Joseph Heintz el joven (1600-1678)¹⁹¹.

8. Felipe II y El Bosco. La obsesión de un rey

Felipe II [fig.44], cuando aún era príncipe de España realizó un gran viaje por Europa, pisando las tierras que se encontraban bajo el poder de su padre. En estos momentos tenía 21 años, y ya había nacido su primer hijo Carlos, fruto de su matrimonio con la fallecida María Manuela de Portugal¹⁹².



Figura 44. Sofobisba Anguissola. *Felipe II*. 1573. Museo Nacional del Prado. Madrid.

¹⁸⁹ Macarrónica se asocia con la literatura sobre el Bosco.

¹⁹⁰ Ídem

¹⁹¹ Ídem

¹⁹² REYES, Luis. “Los boscos de Felipe II: La obsesión de un Rey” en Revista *Descubrir el Arte*. Nº 207. Madrid. 2016. p. 45.

En este gran viaje, que duraría once años —de 1548 a 1559—, tuvo la oportunidad de conocer las tierras europeas que algún día estarían en sus manos. Primero estuvo en el norte de Italia, entre 1548 y 1551, pasando luego al sur de Alemania, para finalmente llegar a los Países Bajos, donde se encontraría con su padre, Carlos V. Entre 1551 y 1554 estuvo viajando por el norte de Europa, Inglaterra y los Países Bajos. Fue nombrado rey en 1556, y tres años más tarde —en 1559— decidió regresar a España, país donde vivió el resto de su vida, y del que salió solo para acudir a su coronación como monarca de Portugal en el año 1580. Fue un viaje formativo en el que, al aún joven Felipe, no le importaban las incomodidades de los largos desplazamientos, pues estaba deseoso de conocer cada país que visitaba¹⁹³.

Así pues, Felipe partirá hacia Bruselas junto con sus hermanas —Leonor de Francia y María de Hungría—, el 2 de junio de 1549. Acudieron a la celebración de la procesión conmemorativa de la *Virgen del Sablon*. Esta festividad gozaba de gran fervor en la ciudad, participando en la misma figuras grotescas y demoniacas, que formaban parte del desfile¹⁹⁴. María de Hungría, su tía, le dio la bienvenida organizando un teatro en el palacio de Binche, con una fabulosa fiesta, adornada con cuadros de Tiziano, donde abundó la comida y la bebida. Felipe acabaría fascinado por la vida de los Países Bajos, tanto por sus hermosos paisajes —que acabará queriendo recrear alrededor del palacio del Escorial— como por las costumbres de la gente, pues en las clases altas eran amantes de la cultura, la música y el arte. Era común que las personas más pudientes conservaran en sus hogares pequeñas galerías de arte o antigüedades. Fue en el palacio de Nassau donde el joven contempló por primera vez el tríptico de *El jardín de las delicias* [fig.45] —llamado por ese entonces el *Tríptico del Grial*—, por el que sintió una fascinación absoluta¹⁹⁵.

En sus viajes a Flandes tuvo la oportunidad de contemplar otras obras de Hieronymus, pues se sabe que llegó a visitar la iglesia de San Juan de s´Hertogenbosch, donde había obras suyas. Además, probablemente también las pudo observar en colecciones de arte privadas y en edificios religiosos de ciudades como Bruselas o Amberes¹⁹⁶. Se cree que

¹⁹³ RUÍZ MARTÍN, Felipe (coord). *La Monarquía de Felipe II*. Real Academia de la Historia. Madrid: Serie estudios, 2003. pp. 16-17.

¹⁹⁴ VV. AA. *EL Bosco*. Op. cit. pp. 157-158.

¹⁹⁵ REYES, Luis. Op. cit. pp. 46-47.

¹⁹⁶ VV. AA. *EL Bosco*. Op. cit. pp. 161-162.

el joven príncipe consiguió obtener una serie formada por cuatro tapices con motivos iconográficos y temáticas del Bosco, que habían sido copiados de los originales¹⁹⁷.



Figura 45. El Bosco. *Tríptico del jardín de las delicias*. 1490-1500. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Sus pinturas gozaban de gran popularidad dentro del mundo cortesano hasta finales del siglo XVI, incluso se tiene constancia de que en el periodo de regencia de los Reyes Católicos estos adquirieron —al menos— una de sus obras referida al juicio final que, aunque se creyó que podría tratarse de *El juicio final* de Viena, se ha demostrado que no se corresponde con la descripción de la obra adquirida por Felipe el Hermoso, en paradero desconocido¹⁹⁸.

De regreso a España, en 1559, y ya convertido en rey, emprendió uno de sus proyectos más ambiciosos: situar a Madrid como capital del reino y construir el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Los años que estuvo fuera los pasó principalmente en Flandes y en Inglaterra¹⁹⁹. En la construcción del palacio-monasterio Felipe II puso todo su empeño, pues con él quería conmemorar la victoria sobre Francia en la batalla de San Quintín, que al mismo tiempo funcionara como panteón real²⁰⁰. El conjunto destaca por sus

¹⁹⁷ *Ibidem*. p. 162.

¹⁹⁸ VV. AA. *EL Bosco*. Op. cit. p. 159.

¹⁹⁹ REYES, Luis. Op. cit. p. 47.

²⁰⁰ *Ídem*.

dimensiones y características arquitectónicas, constando de numerosas dependencias, además de una basílica que acoge un panteón real, y un convento donde se alojan monjes y novicios de la orden de los jerónimos. También posee un seminario para jóvenes, un colegio y una gran biblioteca. El palacio real preside estas estancias, siendo muy utilizado por Felipe II, pero no tanto por los monarcas sucesores, que solían acudir a este lugar durante “la jornada” es decir aquellas semanas entre octubre y noviembre, coincidiendo con el periodo de caza²⁰¹.

El rey quiso imitar en el exterior el ambiente de Flandes, aquel del que se enamoró en su viaje de juventud. Para ello, rodeó el lugar de lagunas artificiales, estaques y jardines de estilo flamenco, todo ello realizado por expertos venidos de los Países Bajos²⁰². En los comienzos de esta edificación, en torno a la década de 1560, la base de la decoración de El Escorial se apoyó tanto en la colección privada de Felipe II como en sus adquisiciones posteriores. El monarca poseía un gran número de obras de arte, que recibió como herencia de su tía María de Hungría y de su padre, Carlos I. No obstante, como coleccionista de arte que era, realizó un gran número de encargos a diferentes pintores, con el objetivo de que el nuevo edificio contara con grandes obras acordes al momento contrarreformista que se estaba viviendo. Sus gustos se inclinaban hacia el arte italiano y la pintura flamenca²⁰³, de modo que gastó una fortuna en obras de arte, alrededor de 80.000 ducados, cantidad que aumentó con su herencia, aparte de los regalos que recibía así como las obras que confiscó. Tenía pinturas de Rogier van der Weyden, Joachim Patinir, o Jan Gossaert, aunque el Bosco era su preferido, pues en su obra veía reflejados los matices religiosos y las doctrinas morales que expresaba el autor, además de la sátira iconográfica de sus obras; al contrario de sus contemporáneos, que solo veían en él “morbo y extravagancia”²⁰⁴. El propio fray José de Sigüenza, escribirá un comentario acerca de las obras del Bosco, justificando la fascinación del rey por ellas²⁰⁵.

También la familia Guevara fue muy importante para colección de obras de El Bosco de Felipe II. Diego de Guevara poseía una gran colección de pinturas, sobresaliendo de

²⁰¹ BASSEGODA, Bonaventura. *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2002. p.11.

²⁰² REYES, Luis. Op. cit. p. 47.

²⁰³ GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen. *Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/escorial-monasterio-de-san-lorenzo-de-el/b4d4988e-951e-4de4-ba96-f4ec46473cf6>> [Consulta: 13 de Junio]

²⁰⁴ REYES, Luis. Op. cit. p. 49.

²⁰⁵ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel. *Claves para comprender el monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007. p. 125.

entre sus cuadros el del *Matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, o el *Díptico de la Virgen con el Niño* (1515) de Michel Sittow. Felipe de Guevara, su hijo, ampliará esta colección, con seis obras de Hieronymus, entre ellas, el famoso *Carro de Heno* de el Escorial²⁰⁶. La colección de obras de El Bosco de esta familia fue una de las grandes compras que hizo el monarca tras la muerte de don Felipe de Guevara, al punto de presionar a los beneficiarios de su herencia para que le vendieran por 14.000 ducados *los derechos de los puertos secos de Castilla*, algunas propiedades como casas, libros y un gran número de pinturas. Entre ellas había cinco obras de Hieronymus, destacando *El carro de heno*; el resto de pinturas se perdieron²⁰⁷.

Fernando Álvarez de Toledo fue otra figura significativa para el coleccionismo de Felipe. Fue III Duque de Alba, y gobernó Flandes en un periodo convulso, entre 1567 y 1573. Le interesaba el mundo del arte, en concreto aquel que procedía de Italia y Flandes. Durante la guerra, confiscó obras de Hieronymus, como una Epifanía que le requisó a Jan de Casembroot, —se cree que fue la que Felipe colgó en El Escorial en 1574—. También le arrebató a Guillermo de Orange el tríptico de *El jardín de las delicias*, que pertenecía a la colección del hijo de Fernando²⁰⁸. Esta última, llegará finalmente a manos del rey tras la muerte de Don Fernando de Toledo, hijo del duque de Alba, de modo que su muerte le proporcionó cuatro boscos, entre ellos aquel jardín que lo enamoró en el palacio de Nassau²⁰⁹.

Tal fue el entusiasmo del monarca por el Bosco que terminó por desembocar en una auténtica obsesión, de modo que consiguió obtener la mayor parte de ellas, ya fueran propiedad de personajes de la corte de los Habsburgo de Flandes y España, como los que pertenecían a nobles y burgueses cercanos a ella²¹⁰.

Para poder comprender mejor a la figura de Felipe II, recurrimos a un análisis de su personalidad. Se ha dicho que era una persona con tendencias perfeccionistas y puritanas. Algunos estudios sostienen —incluso— que su idea de la pureza concuerda con las obras de Hieronymus, pues se afana profundamente a su trabajo y desea alcanzar el perfeccionismo moral. Era profundamente religioso y tenía la idea de que su poder

²⁰⁶ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 160-161.

²⁰⁷ REYES, Luis. Op. cit. p. 49.

²⁰⁸ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. pp. 162-163.

²⁰⁹ REYES, Luis. Op. cit. p. 49.

²¹⁰ VV. AA. *El Bosco*. Op. cit. p.163.

provenía de lo divino, por lo que en ocasiones tomó decisiones despiadadas, como fortalecer la Santa Inquisición o promover duros autos de fe²¹¹.

Wauters, interpreta la predilección de Felipe II por la pintura del Bosco de un modo avieso, ciertamente: "Las pesadillas diabólicas de este personaje -dice- tenían que gustar a aquel a quien la Inquisición pedía orientaciones"²¹².

Podríamos decir que era un fanático de la religión, pero también, era una persona insegura y tímida, aunque intentara ocultarlo en sus grandes recepciones con aires de altanería y distancia. Que no se moviera de la corte tras su gran viaje es síntoma de que necesitaba estar en un lugar en el que se sintiera resguardado y fuerte.

El monarca gustaba repetir patrones cotidianos, especialmente en la segunda mitad de su vida, lo que le lleva al gusto por el coleccionismo, llegando a recopilar objetos de todo tipo, —lo que justificaría su gran obsesión por las obras del Bosco—. Probablemente poseía un trastorno obsesivo-compulsivo, y su personalidad sería diagnosticada en la actualidad como "anancástica", trastorno que suele producirse al recibir una formación muy severa, y que conlleva una conducta mesurada, convencional y depresiva²¹³.

Su fanatismo cristiano, su moral purista, y su inseguridad, nos parecen las claves para que Felipe II sintiera esa atracción por las obras del maestro flamenco.

9. Conclusiones

Hieronymus Bosch es uno de esos personajes que, dentro de la Historia del Arte, despiertan la curiosidad del espectador. Consigue fascinarnos a primera vista y atormentarnos a la larga. Comprenderlo en su totalidad es una tarea ardua y compleja, que requiere de un conocimiento amplio del mundo que lo rodeaba y de las fuentes que utilizaba. Sin embargo, podemos decir que a través de este trabajo hemos conseguido acercarnos a su pintura.

²¹¹ ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco. "La identidad personal de Felipe II" en DURÁN SACRISTÁN, Hipólito. *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*. Tomo CXV. Cuaderno cuarto. Madrid, 1998. pp. 869- 870.

²¹² GÓMEZ-SANTOS, Marino. *La medicina en la pintura*. Madrid: Ministerio de educación y ciencia, 1978. p. 49.

²¹³ ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco. Op. cit. pp. 870- 874.

En su obra se observa su mirada puesta en el pasado medieval, exaltando el miedo a las fuerzas del mal, con una potente iconografía que no nos deja indiferente. El Bosco está muy alejado del espíritu humanista, pero aun así se interesaba por todo tipo de fuentes culturales. Su interés principal parece ser la intención moralizante, y para ello utilizará todo lo que esté en su mano.

El Bosco ha conseguido generar un gran número de teorías e hipótesis en torno a su figura, algunas más coherentes que otras. Hemos leído acerca de su participación en sectas, sobre sus conocimientos alquímicos ligados a la magia, entre otras conjeturas que, sin embargo, parecen no tener una base documental lo suficientemente fuerte para ser tenidas en cuenta.

Respecto a la escuela italiana contemporánea, existen un gran número de diferencias estilísticas, aunque los une el gusto por la fantasía de cierto mercado del arte, ligado a la literatura macarrónica.

10. Bibliografía.

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco. “La identidad personal de Felipe II” en DURÁN SACRISTÁN, Hipólito. *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*. Tomo CXV. Cuaderno cuarto. Madrid, 1998.

ANGULO IÍGUEZ, Diego. *Resumen de Historia del arte*. Madrid: Raycar S.A., 1984.

BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando. *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Silex ediciones, 1982.

BASSEGODA, Bonaventura. *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2002.

BOSING, Walter. *El Bosco: 1450(?) - 1516. Entre el cielo y el infierno*. Madrid: Tachen, 2000.

BURCKHART, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia* (2ª ed.). Madrid: Akal, 2004.

- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel y RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (coords). *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex, 2008.
- CÓNDOR, María. “Una asombrosa visión del mundo. Del sueño a la pesadilla” en *Revista Descubrir el Arte*. Nº 207, Madrid, 2016.
- DE FUSCO, Renato. *El Quattrocento en Italia*. Madrid: Ediciones Istmo, 1999.
- FISCHER, Stefan. *Jheronimus Bosch: La obra completa*. Barcelona: Taschen, 2016.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. *Hieronymus Bosch “el Bosco”*. Barcelona: Edit. Labor, 1967.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté., 2009.
- GIORGI, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Trad. de José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2005.
- GÓMEZ-SANTOS, Marino. *La medicina en la pintura*. Madrid: Ministerio de educación y ciencia, 1978.
- HARBISON, Criag. *Jan Van Eyck: The play of realism*. London: Reaktion books., 2012.
- HONOUR, Hugh y FLEMING, John. *Historia mundial del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- IERARDO, Esteban. *El agua y el trueno: ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*. Buenos Aires: Prometeo editorial, 2007.
- KLAPER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.
- KOLDELWEIJ, Jos et alt. *Hyeronymus Bosch El Bosco: obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005.
- LE GOFF, Jacques et alt. *El hombre medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- MULLER, Céline. *Rogier van der Weyden, entre gothique et ars nova: una primitif flamand en quête de réalisme*. 50 minutes. Namur: Lemaitre Publishing, 2015.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, y CHECA CREMADES, Fernando. *El Renacimiento: Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo., 2000.

- PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra., 1998.
- PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier (dir). *Historia de la ciencia y de la técnica: el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1991.
- REYES, Luis. “Los boscos de Felipe II: La obsesión de un Rey” en la revista *Descubrir el Arte*. Nº 207. Madrid. 2016.
- RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel. *Claves para comprender el monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- RUÍZ MARTÍN, Felipe (coord). *La Monarquía de Felipe II*. Real Academia de la Historia. Madrid: Serie estudios, 2003.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética III: La estética moderna (1400-1700)*. Madrid: Akal 2004.
- TOMAN, Rolf (dir.) et alt. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia: ULLMANN & KÖNEMANN, 2007.
- UBERQUOI, Marie-Claire. “Una vida en Bolduque. El genio en su ciudad natal” en Revista *Descubrir el Arte*. Nº 207, Madrid, 2016.
- VV. AA. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- VV.AA. *El Bosco*. Cat. Exp. Museo Nacional de El Prado. Madrid: Museo Nacional de El Prado, 2016.
- YARZA LUACES, Joaquín. *El Jardín de las Delicias de El Bosco*. Madrid: Tf editores, 1998.

Recursos electrónicos:

- AIKEMA, Bernard. *El Bosco en Italia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. 54:20 min. <https://www.youtube.com/watch?v=Jdy_7J_Bmqg> [Consulta: 1 de Julio de 2016]
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente*. Taurus. Barcelona, 2015. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=r819d7ftHQcC&lpg=PP1&dq=El%20miedo%20en%20Occidente%3A%20\(Siglos%20XIV-](https://books.google.es/books?id=r819d7ftHQcC&lpg=PP1&dq=El%20miedo%20en%20Occidente%3A%20(Siglos%20XIV-)

XVIII).%20Una%20ciudad%20sitiada&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false
[Consulta: 17 de Junio de 2016]

DÍAZ PADRÓN, Matías. *Pieter Bruegel el Viejo*. Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bruegel-el-viejo-pieter/7db5ac82-26fd-4d5d-93b3-a13b48e848d1> [Consulta: 17 de Junio de 2016]

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen. *Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/escorial-monasterio-de-san-lorenzo-de-el/b4d4988e-951e-4de4-ba96-f4ec46473cf6> > [Consulta: 13 de Junio de 2016]

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “La piedra de la locura”. <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-PIEDRA%20DE%20LA%20LOCURA.%20Irene%20Gonz%C3%A1lez%20Hernando.pdf>> [Consulta: 25 de junio de 2016].

LAMMERTSE, Friso. *El Bosco, pionero en la pintura de género*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. 46:42min. < https://www.youtube.com/watch?v=i_6J0r-Ugbw > [Consulta el 23 de junio de 2016]

MONTEIRA, Inés. *La pintura flamenca primitiva en la colección Thyssen-Bornemisza. De la colección al museo, del museo a la historia del arte: un itinerario por la Historia del Arte desde el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, UNED, 2012. 68:30min. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=imVTOxDkAsM>>. [Consulta: 15 de junio de 2016]

Museo del Prado. *Joachim Patinir*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/patinir-joachim/f29b6144-6e38-42f4-95b4-a7f948a5039a>> [Consulta: 18 de junio]

Museo del Prado. *Mesa de los pecados capitales*, disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>>. [Consulta: 10 de junio de 2016]

PIQUERO LÓPEZ, M^a Ángeles. *Robert Campin*. Museo del Prado.
<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/campin-robert/2f2e4b9c-3e97-437c-a76e-4c4d25f5ebb3>> [Consulta: 17 de junio de 2016]

SILVA, Pilar. *El Bosco: Mesa de los Pecados Capitales 1505-1510* [online]. Madrid: Museo Nacional del Prado., 2016. 5:17min. Youtube
<<https://www.youtube.com/watch?v=Q2icQ7EJjCU>>. [Consulta: 22 de junio de 2016]