



Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Facultad de Humanidades

Universidad de La Laguna

La representación de los siete pecados capitales en la pintura de El Bosco

Trabajo Final de Grado
Grado en Historia del Arte

Trabajo realizado por: Aday Javier Hernández Díaz
Dirigido por: Dra. Clementina Calero Ruiz

Curso académico 2022-2023

A mi padres, Jorge e Isabel y a mi abuela Concha.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema	4
1.2 Objetivos	4
1.3 Planificación del trabajo	4

2. EL BOSCO Y SU CONTEXTO

5

3. LOS PECADOS CAPITALES SEGÚN LA VISIÓN DE EL BOSCO.....

8

3.1 La Soberbia	11
3.2 La Gula	15
3.3 La Avaricia	22
3.4 La Ira	25
3.5 La Lujuria	27
3.6 La Pereza	37
3.7 La Envidia	39

4. EL SEGUNDO BOSCO: PIETER BRUEGHEL EL VIEJO

40

5. PARADOJAS BOSQUIANAS

51

6. CONCLUSIONES

53

7. BIBLIOGRAFÍA

54

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

La finalidad de este Trabajo de Fin de Grado ha sido analizar y comprender de qué modo Hieronymus Bosch El Bosco ha tratado la iconografía de los siete pecados capitales. Para ello hemos conocido previamente su contexto histórico-cultural y social, para poder tener una visión mucho más amplia del momento que le tocó vivir, y entender el por qué sus pinturas tienen como objetivo fundamental adoctrinar y moralizar a la sociedad del siglo XV. Para ello, nos serviremos como material de apoyo y de justificación, de multitud de obras pictóricas que guarden relación con dicha iconografía.

1.2 Objetivos

El objetivo general del presente trabajo ha sido la realización de un estudio que nos aproxime a la vida, el contexto histórico-cultural y la obra de El Bosco, profundizando en la representación de los pecados capitales en sus obras pictóricas más relevantes, y poniendo en conocimiento las diversas interpretaciones iconográficas que el artista posee.

1.3 Planificación del trabajo

El plan de trabajo llevado a cabo una vez consensuado el tema con nuestra tutora, ha sido recopilar principalmente la mayor cantidad de bibliografía disponible en la correspondiente Biblioteca General y de Humanidades de la Universidad de La Laguna. Dicha bibliografía pertenece en mayor medida a la biografía de El Bosco, su contexto histórico, sus correspondientes obras relacionadas con el tema del pecado, y ejemplares relacionados tanto con la iconografía como con la iconología. Cabe destacar que una de las monografías utilizadas que más nos ha servido para la correcta realización de este trabajo ha sido el *Catálogo de la Exposición del V centenario de El Bosco* publicado por el Museo Nacional del Prado en el año 2016, pues pone al día buena parte de los datos tanto bibliográficos como textos con el artista relacionados, reúne de forma satisfactoria las principales ideas y conceptos en torno al maestro, completándose con unas excelentes fotografías detalladas de sus trabajos a lo largo de toda su carrera artística.

Una vez concluida la lectura de dicha bibliografía, comenzamos a analizar la interpretación de los pecados, partiendo de su tabla principal *La Mesa de los Pecados Capitales*. Estudiamos detenidamente cada uno de los elementos y figuras que en ella aparecen. Observamos cómo el maestro representa cada uno de los siete pecados capitales, para luego, en base a los personajes y elementos presentes, definir cada uno de ellos, dándoles una interpretación desde el punto de vista iconográfico.

También hemos hecho uso del libro de *Iconografía e iconología* de Cesare Ripa. Aunque se trata de un artista posterior a El Bosco, nos sirve para observar si la interpretación que nuestro maestro hace del tema tiene su correspondencia posterior en Ripa o en otros artistas flamencos como Peter Brueghel *el Viejo*.

Por ello, y para concluir con el tema anterior, consideramos necesario incorporar un quinto punto en nuestro trabajo donde analizamos algunas obras del mismo tema pintadas por Peter Brueghel *el Viejo*. Aunque Brueghel vive en pleno siglo XVI, de hecho cuando nace Hieronymus Bosch había fallecido, pues muere en 1516, el modo de abordar los temas relacionados con los pecados o los males que afectan al mundo, están en la misma línea. Y su obra, igual que la de aquel, tiene una fuerte carga moralizante, y un mismo modo de adoctrinar al pueblo.

Terminamos configurando una tabla donde establecemos las similitudes y diferencias entre ambos y con un apartado, poniendo de manifiesto las diversas paradojas que El Bosco posee en las diferentes pinturas a estudiar.

2. EL BOSCO Y SU CONTEXTO

De la figura de Jheronimus van Aken (1450-1516), conocido popularmente como Jheronimus Bosch o simplemente El Bosco, existe una extensa bibliografía respecto a sus trabajos artísticos, pero escasean los datos relacionados con su vida personal. Para aquellos que esperan una biografía del pintor acorde con lo que nos presentan sus cuadros a primera vista, la realidad es decepcionante, pues en su vida personal y privada el único elemento misterioso es el que se deriva de nuestra propia falta de conocimientos. (Bango Torviso, 1982, 47)

Sin embargo, y a pesar de los inconvenientes que se nos pueden presentar a la hora de comprender su vida personal, podemos afirmar con rotundidad de Jheronimus Bosch que fue el pintor del paisaje fantástico, moralista religioso y satírico, cuyas obras expresan un punto de vista cristiano tradicional.

Nace el 2 de octubre del año 1450, y muere el 9 de agosto de 1516, en ‘s-Hertogenbosch, ciudad holandesa de gran prosperidad y enorme actividad económica ligada a la industria metalúrgica y al comercio. ‘s-Hertogenbosch, era una de las cuatro principales ciudades del ducado de Brabante¹ junto con Bruselas, Amberes y Lovaina y estaba gobernada por la dinastía borgoña² y la habsbúrgica³.

Si bien su familia juega un papel fundamental en su desarrollo vital, también lo será la Cofradía de Nuestra Señora, institución religiosa a la que se vincula a partir del año 1475. Esta especie de hermandad se componía de clérigos y laicos, cuyo objetivo era el culto a la Virgen y “promover la vida religiosa de sus miembros y a encauzar y fomentar las acciones piadosas y caritativas de sus integrantes” (Bango Torviso 1982, 52). Más tarde, y con la aparición de la congregación de Hermanos de la Vida Común, fundada en el siglo XVI y vinculada a la *devotio moderna*⁴ se intensificarán dichos objetivos y se divulgará un nuevo espíritu religioso para luchar contra la herejía⁵ que se estaba desarrollando paulatinamente en Flandes y en lucha contra la corrupción interna tanto secular como regular del clero.

Así pues, y de forma reiterada, El Bosco a través de sus obras pictóricas, fomenta que el hombre debe alejarse de todos los pecados, pues promueven de forma reiterada la locura, y ésta es literalmente opuesta a la devota imitación de Cristo que se debe tener. En otras palabras, el artista a través de sus pinturas y simbolismo e influenciado directamente por los dogmas de la Iglesia tardomedieval, pone en práctica una forma de adoctrinamiento para que el hombre no descienda a los infiernos y logre la salvación eterna de su alma. La dualidad entre Bien y del Mal, con Dios y el Diablo como máximos exponentes de dicha dualidad, define en mayor medida su carrera pictórica.

Pero para comprender su obra también debemos tener en cuenta sus fuentes de inspiración. Pese a que es complicado localizar las fuentes directas, es cierto que existen numerosos textos afines a su pintura que pueden ser de gran utilidad.

Teniendo esto en cuenta, podemos clasificarlas en dos grupos; la primera la denominamos de inspiración visual y la segunda textual. Respecto a la primera destacan los manuscritos iluminados y las esculturas pétreas y/o lignarias de las iglesias

¹ Antiguo ducado situado entre los Países Bajos y Bélgica entre al año 1183 y 1795.

² Dinastía cuyos titulares reinaron en los reinos de Castilla y de León desde el año 1126 hasta 1369.

³ Dinastía más influyente y poderosa de todas las casas reales de Europa desde el siglo XI hasta 1780.

⁴ Corriente espiritual de la Baja Edad Media nacida a finales del siglo XIV a favor de la reforma religiosa, invitando a la renovación apostólica a través de la humildad, la obediencia y la sencillez de vida.

⁵ Idea o conjunto de ideas religiosas contrarias a los dogmas de una doctrina religiosa que son rechazadas por las autoridades eclesíásticas, especialmente en la iglesia católica.

medievales. El Bosco recurre a esas figuras y criaturas grotescas pintadas en los márgenes de los manuscritos medievales tanto de siglo XIV como de principios del siglo XVI, de modo que las adapta al formato mayor de una tabla individual o de un tríptico. (De Bruyn 2016, 75). El segundo tipo son las fuentes textuales y dado que la mayoría de sus pinturas son de carácter moralizante y de naturaleza propiamente cristiana, los textos más usados serán la Biblia, las obras de san Agustín, bestiarios⁶ y hagiografías⁷, como *La Leyenda dorada*⁸ escrita por Santiago de la Vorágine a mediados del siglo XIII. No obstante, la fuente literaria que más utilizó fue la *Visio Tnugdali o Visión de Tundal*, un texto religioso que narra la historia de un caballero irlandés cuya alma visitaba el Infierno, el Purgatorio y el Cielo, y cuyo objetivo era relatar la suerte de las almas en el Más Allá.

[...] Es claramente positivo: el hecho de que el Bosco asimilara y adaptara siempre sus fuentes conforme a su visión y fantasía personal confirma, como concluyó Roger-Henri Marijnissen en 1987, su independencia como artista creativo y demuestra la importancia de su obra como síntesis de una época. Sencillamente el Bosco era demasiado genial para copiar de manera literal o imitar lo que otros habían inventado antes que él. (De Bryun 2016, 78)

Al margen del uso de las diferentes fuentes disponibles, también es importante analizar el contexto histórico, social y religioso en el que se desenvuelve su vida; solo así podremos comprender el por qué de sus pinturas. El maestro vivió desde finales del Cuatrocientos hasta principios del Quinientos, durante una de las etapas más agitadas y convulsas de toda la historia de Occidente. En esos momentos estamos asistiendo a la época de la Reforma protestante, un movimiento de carácter religioso que comienza en el siglo XVI liderada por Martín Lutero y que dividió la identidad occidental. Su objetivo era regresar a los valores primitivos cristianos y protestar por las prácticas abusivas de la Iglesia Católica. A todo ello se sumará el descubrimiento de América en 1492, y aunque el artista contaba por esas fechas con cuarenta y dos años, la mentalidad y la concepción de la sociedad cambiará en relación al mundo conocido (nuevas razas, nueva flora y fauna, nuevas costumbres, nuevos modos de vida...); de alguna manera, se descubrió un mundo totalmente nuevo y diferente al concebido en este siglo.

⁶ Un bestiario en la literatura medieval consiste en una colección de relatos, descripciones e ilustraciones de animales tanto reales como fantásticos.

⁷ Historia de la vida de un santo. Puede tener carácter literario narrativo o dramático.

⁸ Una recopilación de relatos hagiográficos de un total de 180 santos y mártires cristianos.

El Bosco vivirá pues, una época de profunda crisis religiosa y espiritual en el seno de la Iglesia Católica, marcada a su vez por una nueva concepción del mundo gracias al descubrimiento de América. Es por ello por lo que en sus tablas, el artista nos representa un mundo sumido en el caos y en la oscuridad más absoluta, donde “todo era pecado” y donde la locura se castigaba con la condenación eterna en el Infierno.

También debemos destacar el tema medieval por excelencia: la llegada del Juicio Final, la principal preocupación para la Iglesia Católica medieval. A través del arte, se les mostraba a los creyentes qué tipo de conductas les estaban permitidas para entrar en el grupo de los bienaventurados en el Más Allá, en el Paraíso. En el caso de que no siguieran las normas establecidas, el castigo que les esperaba sería terrible: consumirse eternamente entre las llamas del Infierno. Así pues, el concepto de Dios que tenía la sociedad medieval en este siglo es de suma relevancia, pues constituye un elemento poderoso y disuasivo contra el pecado. Dios vigila desde el cielo para alejar al hombre del pecado y encaminarlo a una vida devota, sin tentaciones, para que pueda obtener la salvación eterna.

Durante la Edad Media la idea de “progreso”, tal como hoy la conocemos, no existía, de modo que más que en un “progreso”, se cree en un “regreso”. Más que en el futuro, la verdad está en el pasado, en la Biblia o en los Padres de la Iglesia. La sabiduría popular también se asienta en el pasado, en los padres y abuelos o en los proverbios y refranes. Adán y Eva son la meta, porque antes de desobedecer el mandato divino, Dios Padre los amaba.

[...] La religión era en la Edad Media algo omnipresente. Todos los ámbitos de la vida estaban impregnados de creencias religiosas, cristianas o paganas. [...] Lo que interesa al hombre medieval es enseñar las grandes verdades de la religión, máxime en una época en que la mayoría de los fieles eran analfabetos. [...] En especial, hay que cumplir las obligaciones que nos impone Dios. [...] El hombre medieval se siente inmerso en la tradición, en la estabilidad, en la repetibilidad y, sobre todo, en la eternidad. (Regales 2004, 932-938)

3. LOS PECADOS CAPITALES SEGÚN LA VISIÓN DE EL BOSCO

El concepto del pecado se puede definir, según los expertos católicos, como un abuso de la libertad que Dios concede al ser humano, una falta a la verdad y a la razón, que hiere a la naturaleza del hombre y que atenta contra la solidaridad humana, en definitiva, se trata de una ofensa hacia Dios.

La identificación y definición de los siete pecados capitales se realizó en el transcurso de la Edad Media, primero gracias a la contribución del monje dacio Juan Casiano (c. 360/365 – c. 435), cuyas *Instituciones* y las *Collationes* gozaron de gran difusión entre los siglos IV y V, y posteriormente con Gregorio Magno⁹ quien desarrolló la doctrina del purgatorio en el año 593, al poco tiempo de ser nombrado Pontífice y escribió un manual de moral y predicación titulado *Regula pastoralis* destinado a los obispos. (Giorgi 2003, 68)

Según el historiador inglés John Bossy, los siete pecados capitales son la expresión de la ética social y comunitaria con la cual el cristianismo trató de contener la violencia y sanar a la conflictiva sociedad medieval. Se utilizaron para sancionar los comportamientos sociales agresivos y fueron durante mucho tiempo, desde el siglo XIII hasta el siglo XVI, el principal esquema de penitencia, contribuyendo de modo determinante a la pacificación de la sociedad de entonces. [...] Santo Tomás los describe así: Un vicio capital es aquel que tiene un fin excesivamente deseable, de manera tal que en su deseo, un hombre comete muchos pecados, todos los cuales se dice son originados en aquel vicio como su fuente principal. (Savater 2006, 12-13)

La variedad de pecados es extensa, pero en concreto existen siete llamados pecados capitales que son conocidos por la mayoría de las personas, que se contrarrestan con sus correspondientes virtudes. Estos son la soberbia, que se contrarresta con la humildad, la avaricia con la generosidad, la lujuria con la castidad, la ira con la paciencia, la gula con la templanza, la envidia con la caridad y por último la pereza que se contrapesa con la diligencia. Pero de entre todos los pecados hay uno que es imperdonable y que, según las Sagradas Escrituras es el que se comete en contra del Espíritu Santo, tal y como lo dejó escrito el evangelista Mateo en su Evangelio:

Por eso, os digo, todo pecado y toda blasfemia será perdonada a los hombres, pero la blasfemia contra el Espíritu Santo, no será perdonada. Y si alguno habla contra el Hijo del Hombre, esto le será perdonado; pero al que hablare contra el Espíritu Santo, no le será perdonado ni en este siglo ni en el venidero. (Mateo 12:31.32)

Para el estudio de este apartado, nos remitiremos a una de sus primeras pinturas, *La Mesa de los Pecados Capitales* (1505-1510), adquirida por Felipe II antes de 1560 para sus aposentos privados en el Monasterio de El Escorial (**Fig. 1**).

⁹ Fue el sexagésimo cuarto papa de la Iglesia católica y uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia latina de Occidente. También será el primer monje que alcanzará la dignidad pontificia. Un hombre profundamente místico, donde la Iglesia romana adquirirá gracias a él, un gran prestigio en todo Occidente.



Fig. 1. *Mesa de los Pecados Capitales* (1505-1510). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Este óleo sobre tabla es de suma relevancia, pues refleja de forma extraordinaria la visión del Bosco en relación con los pecados. Aunque la mesa es cuadrada, el formato de la pintura es circular, y se inspira en el Ojo de Dios que, desde lo alto vigila a los hombres y ve todo lo que hacen, por eso los siete pecados rodean al ojo central. Cristo se localiza en la mitad, indicando que es la única posibilidad de redención. Las dos filacterias¹⁰ escritas en latín y situadas en los extremos del gran círculo central, representan y advierten sobre las consecuencias que se derivan del acto de pecar. En la primera, situada entre los tondos¹¹ de la Muerte y el Juicio Final se lee: *“Porque son un pueblo que no tiene ninguna comprensión ni visión, si fueran inteligentes entenderían esto y se prepararían para su fin”*. Mientras que en la segunda, situada entre los tondos del Infierno y de la Gloria leemos: *“Yo esconderé mi rostro de ellos: y verá cuál será su*

¹⁰ Banda con inscripciones o leyendas que se colocan en la parte superior o inferior de retablos, pinturas o esculturas y que se representan como si fueran de tela o pergamino con las extremidades enrolladas.

¹¹ Composición pictórica que está realizada en forma de disco.

fin". Con estas dos frases, el artista nos explica que, tanto el hombre como la humanidad, ha sucumbido a los pecados y ha dejado de lado la razón, una de las máximas virtudes del ser humano que puede vencer al mal. Cabe destacar que dichos tondos, dispuestos en cada uno de los extremos de la mesa, aluden a las Postimetrías, que en opinión de la Iglesia católica, son las cuatro últimas etapas por las que debe pasar el ser humano: Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria.

Parece evidente, por los letreros del Deuteronomio que se citan en la obra, que la humanidad ha perdido el juicio, el hombre se deja arrastrar por los pecados; éstos, los capitales, se desarrollan en el anillo central, en graciosas escenas de género donde la vida popular aparece pintada con encanto y malicia. Pero, no todo está perdido; en el centro en el iris de un enorme ojo que todo lo ve, es el ojo de Dios -Deus videt-, aparece Cristo con nimbo crucífero -imagen salvadora- emergiendo del sepulcro y mostrando las llagas. Parece evidente que aquí el pintor hace referencia a la redención del pecado por medio de su pasión, muerte -simbolizadas por el nimbo crucífero y las llagas- y resurrección -Cristo está saliendo del sepulcro-. (Bango Torviso 1982, 148)

A continuación, y situados en el anillo exterior central donde se coloca Cristo, El Bosco representa los siete pecados capitales con sus respectivas inscripciones, divididos en siete segmentos de diferentes tamaños. A continuación pasaremos a estudiar cada uno de ellos por separado.

3.1 La Soberbia

La soberbia, en latín *superbia*, está considerada como el más serio de los pecados capitales. En ocasiones se utiliza como sinónimo de orgullo, definiéndose como un sentimiento de superioridad frente a los demás, causando y provocando un trato de distancia y desprecio. Pero el orgullo si deriva de una noble causa es apreciado, mientras que la soberbia se basa en la satisfacción de la propia vanidad, del ego, siendo por tanto recriminable.

La soberbia no es sólo el mayor pecado, según las Escrituras Sagradas, sino la raíz misma del pecado. Por lo tanto, de ella misma viene la mayor debilidad. No se trata del orgullo de lo que tú eres, sino del menosprecio de lo que es el otro. De no reconocer a los semejantes [...] Es el ejemplo de la inseguridad del individuo frente a determinadas cosas de la vida. (Savater 2006, 35-36)

Este sentimiento se representa iconográficamente con la figura de una bella mujer noble, vestida de rojo que con gran altanería siempre está pendiente de sí misma contemplándose en un espejo que lleva en su mano derecha (**Fig. 2**). En ocasiones también puede adornar sus cabellos con joyas mientras sostiene un pavo real con la mano izquierda. Este animal tiene dos significados, uno positivo y otro negativo. El positivo alude al renacimiento espiritual y por lo tanto a la resurrección, pues el pavo pierde sus plumas en otoño y las recupera en primavera; muere y renace. El negativo le viene por su gusto por exhibir su plumaje, especialmente cuando corteja a la hembra, y mirar su entorno con presunción, de modo que en los Bestiarios Medievales se le compara con la soberbia y la arrogancia.

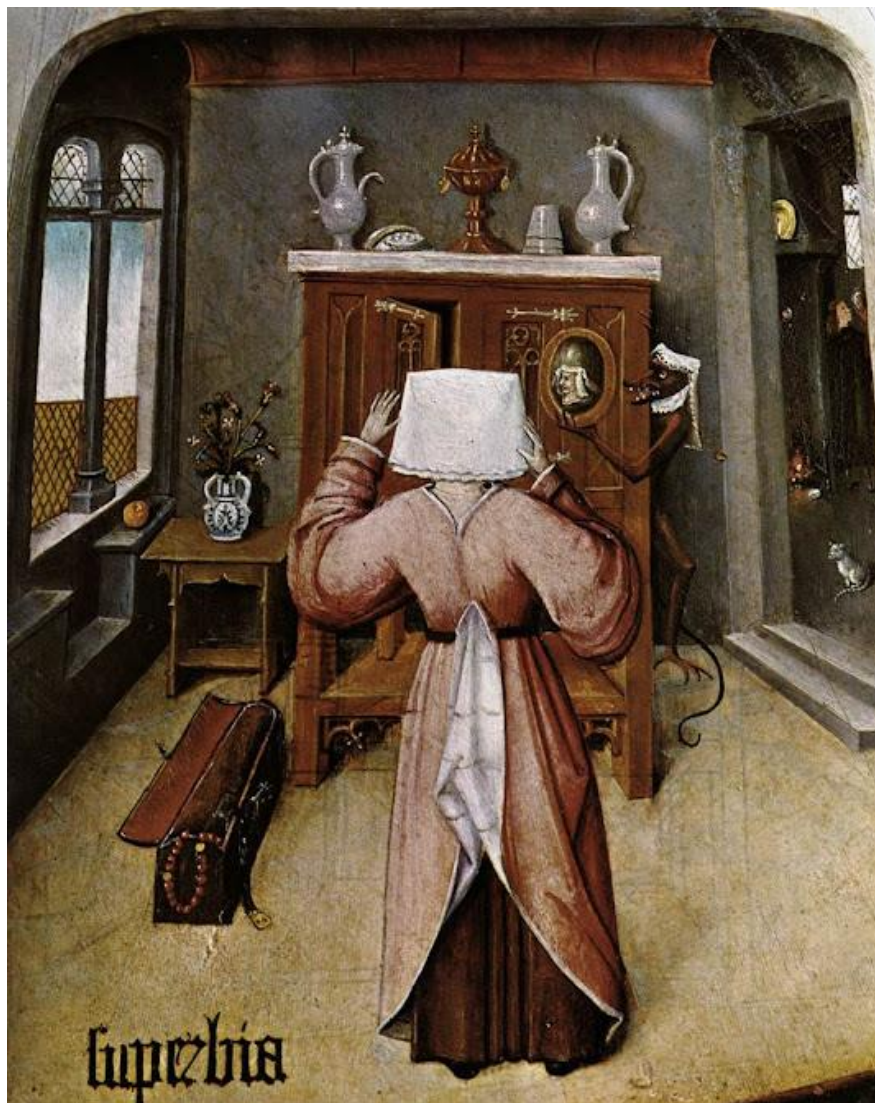


Fig. 2. Detalle de La Soberbia en *La mesa de los pecados capitales*.

La soberbia como dice San Bernardo, consiste en cuerpo apetito desordenado de la propia excelencia, soliendo darse más comúnmente en los ánimos altivos y de genio inestable y desigual. De aquí el que se pinte bella, orgullosa y ricamente vestida. [...] Con el mirarse en el espejo se nos muestra que el soberbio se considera bueno y bello, cortejándose a sí mismo [...] La corona, confeccionada del modo que dijimos, nos hace ver al soberbio deseoso de reinar, y dominar, pues la Soberbia es la reina, o la raíz, como dice Salomón, de los vicios que se adquieren entre coronas y grandezas. (Ripa 1996, 319)

El espejo en la mano femenina posee multitud de significados, pudiendo aludir tanto al conocimiento exterior como interior, a la belleza, a la prudencia o a la vanidad. En este caso concreto, el Bosco lo relaciona con el pecado de la soberbia.

En esta consideración positiva del espejo, también se lo utilizó como emblema de la verdad, pero, durante los siglos del Barroco se desarrolló el género pictórico de las vanitas; un tipo de obra que reflexiona sobre lo perecedero de la existencia humana, el *memento mori*, -recuerda que vas a morir- y la importancia de llevar una vida recta apoyada en firmes valores morales. [...] Durante siglos, el hecho de contemplar el propio rostro en un espejo ha sido mal visto pues se ha considerado una forma de lasciva, más propio de una prostituta que de una dama. El espejo es un arma muy poderosa y el utensilio indiscutible de la belleza. (Calero Ruiz y Pavés Borges 2022, 26)

En el mismo segmento podemos observar tres elementos más que caracterizan iconográficamente a dicho pecado. El primero de ellos es el cofre situado en el suelo, próximo a la dama, en cuyo interior advertimos la presencia de diversas joyas. Este cofre alude a la soberbia, porque las joyas representan tanto la belleza como la superioridad frente a los demás. El segundo elemento que debemos destacar es al diablo, a Satanás, como principal adversario de Dios y símbolo del mal supremo. El Bosco lo presenta disfrazado con cabeza de lobo y patas de sapo, y sosteniendo el espejo donde la mujer se mira. Por último el ratón como tercer elemento iconográfico, situado a la derecha del diablo en actitud observante. El ratón posee connotaciones negativas y se les considera un ser demoníaco. Ya en la Biblia asume este valor negativo por considerársele propagador de la peste, mientras que en el imaginario colectivo se los odia también por su capacidad de contaminar y devorar las provisiones. (Impelluso 2003, 231)

El mismo pecado de la soberbia lo encontraremos en el panel del Infierno del tríptico del *Jardín de las delicias* (1490-1500) (Fig. 3). En este caso y próxima a una especie de pozo, una mujer desnuda se deleita contemplándose a través del reflejo de un espejo dispuesto en las nalgas del diablo. (Fig. 4)



Fig. 3. Tríptico de *El Jardín de las Delicias* (1490-1500). Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 4. Detalle de La Soberbia en el Tríptico de *El Jardín de las Delicias*.

Su propia concepción se relaciona con un pasaje de *Eclesiastés* que dice que *vanitas vanitatum omnia vanitas* (vanidad de vanidades, todo es vanidad), de modo que el mensaje que se pretende transmitir es muy claro y se basa en la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte.

3.2 La Gula

El pecado de la gula define a la persona que devora más que come de forma ansiosa y excesiva tanto comida como bebida, de forma tan irracional que nunca se sacia y siempre está hambrienta. La Iglesia católica lo condena porque entiende que se trata de un deseo egoísta que únicamente busca la satisfacción personal. La palabra gula viene del latín, y se relaciona con *gluttière*, palabra de raíz indoeuropea que significa tragar.

Los teólogos cristianos precisan que nada tiene de malo el placer en el uso de los alimentos, porque es el efecto de una providencia de Dios para que los hombres puedan cumplir con el deber de conservarse. Pero lo que sí está prohibido es comer y beber hasta saciarse con el único fin de deleitarse. Para la Iglesia la gula se transforma en pecaminosa cuando se roba en su nombre, cuando la familia cae en la mendicidad, cuando comer se transforma en el único objetivo en la vida o lleva a otros vicios como la lujuria o la blasfemia. (Savater 2006, 50)

En cuanto a su iconografía, El Bosco representa la gula en el interior de una estancia donde aparecen cuatro personajes. En el centro está colocada una mesa donde se disponen varios alimentos. De la puerta, supuestamente del hogar –la cocina- sale una mujer llevando una fuente donde ha dispuesto varios lechones. Sentado a la mesa, un hombre muy obeso come y bebe (**Fig. 5**), mientras que el niño dispuesto a su lado le tira de la ropa demandándole comida. Ese niño que llama la atención de su padre, simbolizaría el mal ejemplo dado por el padre. A la derecha de la mesa otro hombre bebe con ansiedad del líquido, presumiblemente vino, de una jarra. En primer plano se disponen unas brasas, una olla con una cuchara de palo y una salchicha preparada para ser asada.

Existen otros muchos elementos dispuestos en la escena. De entre ellos destacamos uno situado en el nicho superior izquierdo, a la altura de la cabeza de la mujer. Se trata de un búho o lechuza, como símbolo de la oscuridad, la muerte de los malos presagios y del mal que tienta y observa el pecador. La presencia de esta ave nocturna en muchas de las obras de El Bosco, según la opinión de muchos investigadores, sería o podría considerarse como una firma del artista. La imagen de la lechuza y del búho

terminaron por adquirir significados casi coincidentes, probablemente porque ambos son animales que viven y salen a cazar de noche. (Impelluso 2003, 296)



Fig. 5. La Gula en *La mesa de los pecados capitales* (det).

La gula también la veremos representada en *La nave de los necios* (1505-1516) (**Fig. 6**), perteneciente a un fragmento de un tríptico ya desmantelado conocido como *Tríptico del camino de la vida* (1505-1516), expuesto en el Museo del Louvre en París bajo el título de *La Nef des Fous*.

La representación de la Nave de los locos depende directamente de la obra satírica publicada en Estrasburgo en 1494 por Sebastian Brandt, humanista de una corriente pesimista que no confía en absoluto en la posibilidad de cambio del género humano. [...] Se desarrolla una alegoría que penetra en los vicios de la sociedad de la época, basándose en tradiciones de mitos y leyendas y en proverbios extraídos de la Biblia y cuyo objeto, según la intención del autor, es ofrecer un retrato de los hombres y sus locuras en el que todo el mundo podrá reconocerse. (Giorgi 2003, 72)



Fig. 6. *La nave de los necios* (1505-1516). París: Museo del Louvre.

La Nave de los necios o *Nave de los locos*, en alemán original *Das Narrenschiff*; tiene como principal motivo, presentar los vicios de la sociedad y del clero en clave satírica, donde multitud de personas dispuestas en el interior de una o varias barcas, están pervertidas. Se trata de una sucesión de ciento doce cuadros críticos acompañados cada uno de un grabado. Sebastian Brant critica los vicios de su época partiendo de la denuncia de distintos tipos de estupideces o necesidades.

Algunos estudiosos también han querido ver en esta obra una crítica feroz a la Iglesia de la época, pues en latín *navis* alude a la nave de la Iglesia; de hecho a la Iglesia Católica se la conoce bajo el epígrafe de *la nave de San Pedro*.

El Bosco vinculará y representará tanto el pecado como la locura, con las clases sociales más bajas de la sociedad como borrachos, vagabundos, mendigos, charlatanes y/o jueguistas. A todos ellos, El Bosco los introduce en su barcaza.

De esta forma *La Nave de los locos* se convierte en el símbolo por excelencia de la travesía a la deriva de los mortales; sin rumbo fijo, sin centro ni puertos seguros a los que arribar, siempre a punto de perderse en el Océano tempestuoso de la vida, en el naufragio de los valores permanentes. (Gámez Salas 2016)

En el interior del lanchón podemos distinguir multitud de personas con ganas de diversión y jolgorio. De entre todas ellas llaman la atención dos, un franciscano y una monja dispuestos alrededor de una mesa con un plato de cerezas¹². La monja canta acompañándose de un laúd; instrumento musical considerado erótico en las historias cortesanas.. A su alrededor, los demás cantan y beben sin cesar.

Tres personajes más le acompañan con sus voces; otra monja reclama con una jarra en la mano, que otro personaje la llene de un vino que se enfría en un recipiente que cuelga de la amura¹³; un hombre trepa hacia un pollo; otro más vomita, con toda seguridad mareado por el licor; dos más; totalmente ebrios, se han desnudado y arrojado al agua. (Bango Torviso 1982, 154)

El paisaje marino que envuelve la tabla contrasta con lo que ocurre en la barcaza. Mientras en ésta, la locura es máxima y la luz dorada del alba prefigura la eterna belleza del mundo que aún sigue sin ser corrompida por ésta.

La figura del bufón y el propio comportamiento de los pasajeros, que aparecen bajo la bandera de la medialuna -símbolo del descreimiento y la insensatez-, parece confirmarlo: se trata de “lunáticos”, de hombres que han perdido el juicio. El bufón es la figura que domina la escena, el cual por su indumentaria estrafalaria, las orejas de asno y la porra con los rasgos de su propio rostro, representa la inversión del rey-como la luna es la inversión del sol o el diablo de Dios-. Su anormalidad física delata sus taras morales, y consecuentemente su deformidad radical. (Gámez Salas 2016)

Hay otros ejemplos en otras obras del maestro. Es el caso del *Tríptico del carro de heno* (1512-1515) (**Fig. 7**) y el *Tríptico de las Tentaciones de san Antonio Abad* (1500-1505) (**Fig. 9**).

¹² En la religión cristiana, el color rojo de la cereza alude a la sangre derramada por Jesucristo durante su crucifixión, es decir, a la Pasión de Cristo. Por ello en ocasiones, en las representaciones de la Última Cena o en la cena de Emaús aparece dicha fruta.

¹³ Corresponde a la anchura de la barcaza, es decir, la parte de los costados.



Fig. 7. *Tríptico del carro de heno* (1512-1515). Madrid: Museo Nacional del Prado.

En el primer ejemplo, el tríptico abierto está dedicado exclusivamente al pecado. Mientras que en el panel izquierdo se representa el origen de la humanidad (desde la caída de los ángeles rebeldes, la tentación de Adán y Eva y expulsión del Paraíso), el panel central presenta a la humanidad sumida en el más profundo caos, aludiendo a ese carro de heno que menciona Isaías en la Sagradas Escrituras: *“Toda carne es heno y toda gloria como flores del campo”* (Isaías 40, 60). La imagen presenta a multitud de personas que, bajo la atenta mirada de Cristo -situado en la parte superior de la composición-, se disponen a coger apresuradamente un poco de grano para lograr la salvación. El panel derecho, por su parte, representa el Infierno, que poco a poco va creciendo gracias a la constante llegada de pecadores y que sirven como mano de obra.

El pecado de la gula se personificará a través de cinco personas, en concreto, de cinco monjas (**Fig. 8**). Tres de ellas aparecen introduciendo heno en un saco, otra rezando con un rosario y la última, voluminosa y corpulenta, supervisando el trabajo de las otras dos, sentada en una silla y sujetando un vaso en una de sus manos como símbolo de la insaciabilidad.



Fig. 8. La Gula en el *Tríptico del carro de heno* (det).

En el segundo de los ejemplos, el *Tríptico de las Tentaciones de san Antonio Abad* (1500-1505) (**Fig. 9**), El Bosco representa diversos momentos de la vida y las respectivas tentaciones del santo. Cabe destacar que a lo largo de este trabajo, podremos percatarnos de que el artista realiza numerosas pinturas a lo largo de su trayectoria en alusión al santo eremita¹⁴, pues durante los siglos XV y XVI su culto alcanza su máximo apogeo por casi todo el continente europeo. Ello se debe a que según las creencias populares, su invocación sanaba la peste, la lepra y la sífilis entre otras enfermedades altamente contagiosas e infecciosas.

Las escenas de su vida escogidas por Jerónimo Bosch para ilustrar sus cuadros se centran en tres motivos: las tentaciones demoniacas bajo el aspecto de formas horribles de fieras, la tentación de la lujuria y las visiones del santo. Todos estos motivos fueron ampliamente divulgados por la literatura en boga en el siglo XV. (Bango Torviso 1982, 205)

En este tríptico, el pecado de la gula se representa en el panel derecho, situado próximo al santo, en donde aparece un diablo recostado, con un vientre hinchado al que una criatura cadavérica le sirve bebida sin cesar (**Fig. 10**). Dicha tentación tiene su culmen en un curioso hombre-barriga atravesado por un puñal. (**Fig. 11**) (Gámez Salas 2016)

¹⁴ Persona que vive sola y apartada de la sociedad en un lugar deshabitado para dedicar su vida íntegramente a la oración y al sacrificio.

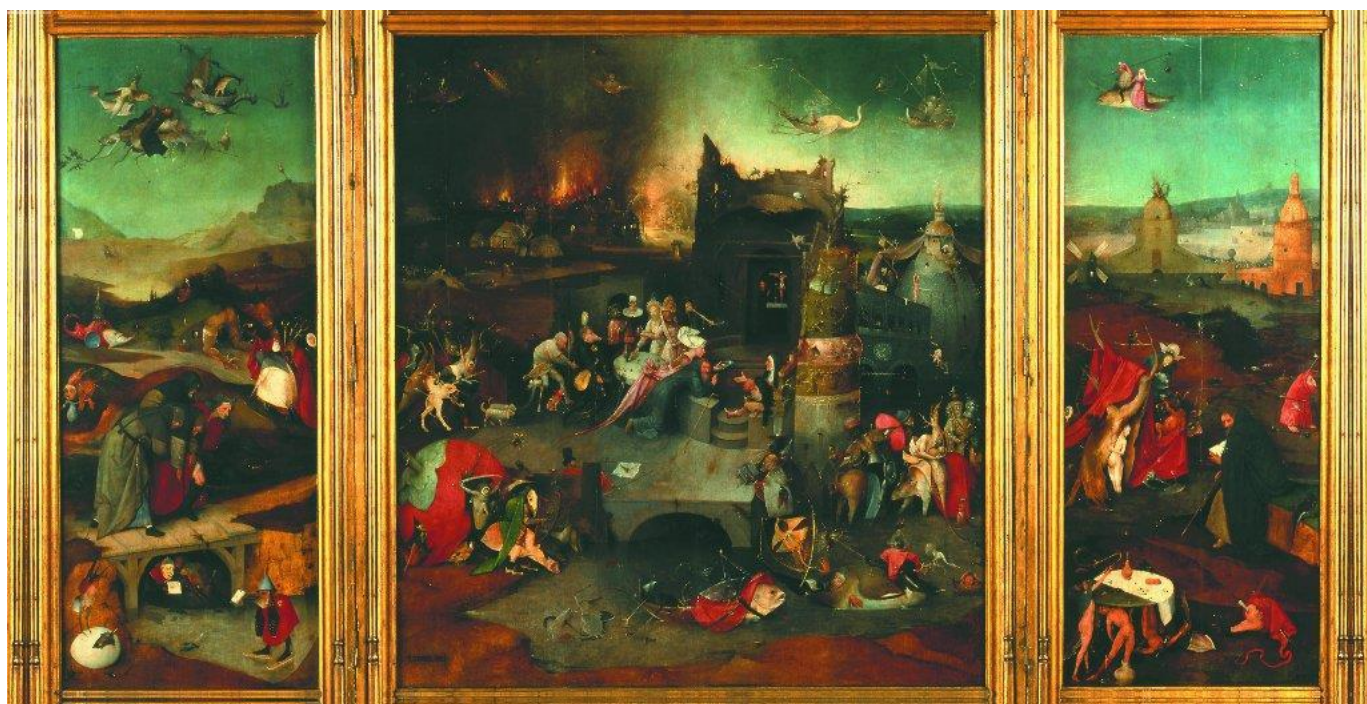


Fig. 9. *Tríptico de las Tentaciones de san Antonio Abad*. (1500-1505). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 10. La Gula en el Tríptico de *Las Tentaciones de san Antonio Abad* (det).



Fig. 11. La Gula en el Tríptico de *Las Tentaciones de san Antonio Abad* (det).

3.3 La Avaricia

El pecado de la avaricia define a la persona que obsesivamente acumula riquezas sólo por puro placer, sin compartirlas con nadie. La avaricia es una ambición y sed inmoderada de riquezas, generando en el avaro crueldad, engaño, discordia, ingratitud y traición, apartándolo por completo de la Justicia, la Caridad, la Fe, la Piedad y de todas las demás virtudes morales y cristianas. (Ripa 1996, 125)

Lo característico del avaro es que esteriliza el dinero, que en lugar de estar en movimiento queda paralizado. Así, convierte un elemento fluido y útil en algo totalmente inservible. [...] La avaricia consiste en darle al dinero más importancia de la que tiene. Convertir un medio en un fin. El dinero no es más que dinero. (Savater 2006, 65)

Para Cesare Ripa el pecado de la avaricia se personifica en una mujer vieja, pálida, delgada, mal vestida, despeinada y descalza, que lleva un sapo en su mano derecha y en la otra una bolsa llena de dinero atada y cerrada. Pero el Bosco, cuando pinta la avaricia en *La mesa de los pecados capitales* lo hace de modo más convencional. En el centro de la composición dispone a un juez sentado en un banco, vestido con larga túnica de color rojo. En su mano derecha sujeta su bastón de juez y dialoga con el hombre que está a su lado vestido de azul que lleva en su mano una bolsa, presumiblemente de dinero; pero al mismo tiempo, alarga su mano izquierda para coger el dinero que otro hombre le ofrece, a quien ni siquiera mira. De este modo representa al mal juez que se deja sobornar por

dos personas al mismo tiempo, pues el dinero aparece en las manos de ambos, demostrando que es muy probable que termine cayendo en la tentación y acepte el soborno del litigio de ambas partes. (Fig. 12).

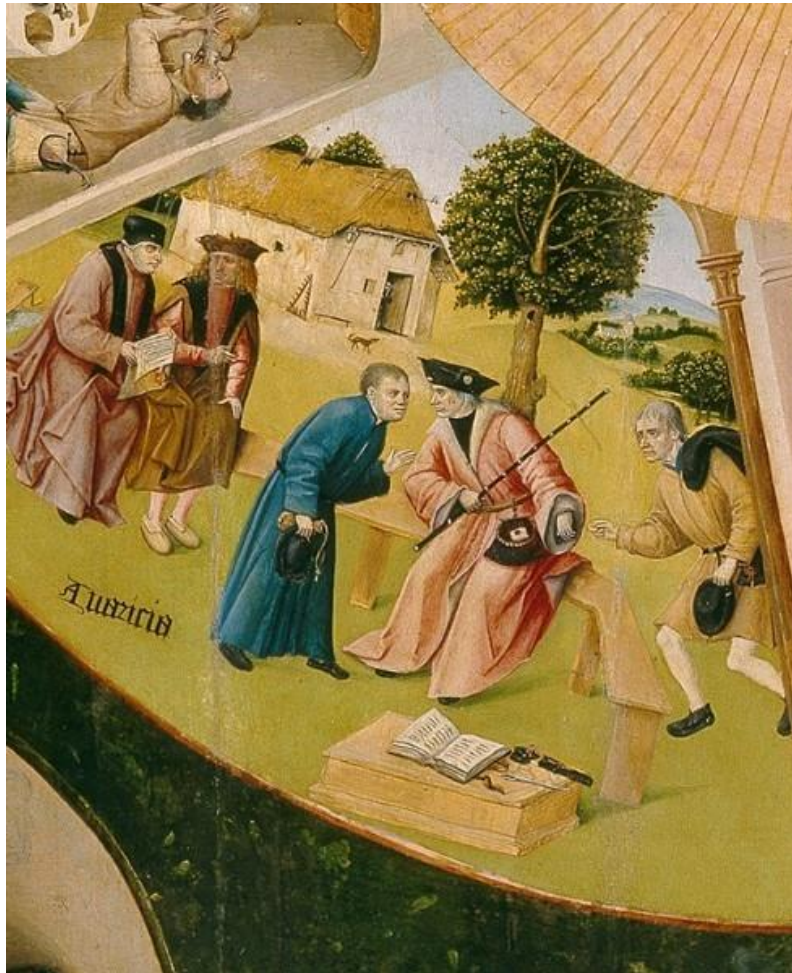


Fig. 12. La Avaricia en *La mesa de los pecados capitales* (det).

En otra obra suya titulada *La Muerte y el avaro* (1505-1516) (Fig. 13), pinta a un moribundo y noble caballero indeciso (identificado por las armas situadas en la esquina inferior derecha) en su lecho de muerte enfrentándose a la difícil situación de elegir entre ir al cielo o al infierno. La escena se sitúa en un interior, y el moribundo se debate entre el consejo que le ofrece el ángel, que le señala un Crucifijo del que emana una luz sobrenatural y un demonio que está debajo de la cortina y le ofrece un saco de dinero. Se ha especulado si el diablo en realidad le está robando, ya que el avaro está más preocupado por esto que por su salvación. Otros sin embargo creen que lo que está intentando el demonio es comprar su alma; de ahí su duda, si aceptar el dinero que aquél le ofrece o abrazar al crucifijo y salvarse. A la izquierda, y a través de una puerta entornada, vemos

a la muerte, en forma de esqueleto, vestida con un sudario y con una flecha en su mano. A los pies de la cama, representó al mismo avaro, que lleva un rosario en la mano, al mismo tiempo que mete monedas dentro de un arcón repleto de animales monstruosos. En un primer plano, se observan varios detalles de la armadura, un guante, el casco y una lanza que pueden aludir tanto a la vanidad como a la ira.

El Bosco, según varios estudiosos, yuxtapone en el mismo espacio, dos momentos, recurso muy usado en el Medievo: el pasado en el primer plano y el presente en el segundo plano.



Fig. 13. *La Muerte y el avaro* (1505-1516). Washington D.C: Galería Nacional de Arte.

También en este caso parece tratarse del contraste entre la fe y la posesión de bienes terrenales. La representación guarda relación con las ilustraciones de los libros del *Ars moriendi*, que eran muy populares en la época del Bosco y en los que se inculcaba al lector el arte de morir. Invariablemente, el demonio intenta seducir al moribundo para que elija las cosas materiales. Sin embargo, un ángel le indica que aún está a tiempo de arrepentirse y que el descanso eterno de su alma es mucho más importante que los bienes temporales. [...] Curiosamente, el dibujo subyacente del cuadro de Washington evidencia que, en un principio, el moribundo ya había aceptado la bolsa de dinero que le daba el demonio, mientras que con la otra sostenía una valiosa copa. Es decir, en un primer momento, el Bosco había dejado claro cuál sería la elección del viejo. Por lo visto, el artista lo consideró demasiado unívoco¹⁵ y cambió la representación de forma que no se supiese lo que iba a elegir el anciano. (Lammertse 2016, 300)

3.4 La Ira

La ira se define como la pasión del alma que causa indignación y enajenación, un deseo y repetición de actos de venganza. La ira, el enojo o el enfado es una reacción emocional que se produce cuando una persona considera que existe o se va a producir un resultado negativo para sus intereses, que se podría haber evitado si alguien los hubiera tenido en cuenta y hubiera actuado de otra forma. (Bienestar Emocional 2020). La palabra ira viene del latín *ira* que significa cólera o enojo, de donde derivan las palabras airar, iracundo y airado. Y a su vez la palabra latina viene de la raíz indoeuropea *eis* que significa mover rápida o apasionadamente.

La ira, esa pasión arrebatadora, esa furia que de vez en cuando nos convierte en auténticas fieras. En apariencia somos personas como las demás, y ante un pequeño estímulo, o una provocación, nos transformamos en auténticos salvajes. El pecado de la ira es una cuestión de grados. Es un movimiento, una reacción que puede indicar simplemente que estamos vivos, y por lo tanto nos revelamos contra injusticias, amenazas o abusos. [...] En el cristianismo, la ira es entendida como el producto de un apetito desordenado de venganza. Para que se transforme en pecado, es imprescindible que exista el desorden, lo contrario a la razón. Se considera que existe una ira buena, que es la que tiene a suprimir el mal y restablecer el bien. (Savater 2006, 83-88)

Para Cesare Ripa la ira se personifica en una mujer joven con ojos y tez roja y oscura, espalda ancha, rostro hinchado, nariz afilada y hoyuelos muy abiertos. Cabe destacar que, el hecho de que sea joven tiene una explicación, y es que según Aristóteles en su libro II de la *Retórica*, los jóvenes son los que más fácilmente se dejan llevar por el

¹⁵ Que siempre tiene el mismo significado o la misma interpretación.

ímpetu de la Ira. Así pues, la mujer se representará con una espada desnuda en su mano derecha y una antorcha encendida en la otra. La espada significa que la Ira pronto echa mano al hierro, abriendo así camino a la venganza. La antorcha encendida viene a personificar el corazón del hombre enfurecido que continuamente arde y se consume. (Ripa 1996, 538)

El Bosco, sin embargo, no representa ni personifica la Ira de esta manera, optando por presentarla de otro modo. Así pues, pinta a dos hombres ebrios y de baja clase social peleándose frente a una taberna, tirándose todo tipo de objetos que vemos esparcidos por el suelo: un sombrero, una capa, la empuñadura de una espada, unos zuecos o una mesa. Ambos blanden su espada, una de ellas de mayores dimensiones, al tiempo que una mujer intenta mediar, agarrando a uno de ellos para impedir que la situación empeore.

Al fondo, de un lado del tejado, advertimos la presencia de un estandarte con un león, alusión directa a la idea de violencia, pues son los mismos estandartes que portaban los soldados cuando iban a la guerra (**Fig. 14**)



Fig. 14. La Ira en *La mesa de los pecados capitales* (det).

En el panel central del *Tríptico del carro de heno* (1512-1515) también podemos observar de qué forma se personifica este pecado. En esta ocasión vemos cómo un hombre, tocado con un gran sombrero amarillo, clava un cuchillo en el cuello de su contrincante (**Fig. 15**). Indudablemente, la crudeza de esta pintura es de mayor calibre que la anterior, intensificando así tanto el impacto como el adoctrinamiento.



Fig. 15. La Ira en el *Tríptico del carro de heno* (det).

3.5 La Lujuria

La lujuria, en el marco sexual, se define como el deseo excesivo de mantener relaciones sexuales de forma recurrente, abundante e incontrolada. La palabra lujuria viene del latín *luxus*, que significa abundancia o exuberancia. En el entorno de la moral sexual, es el deseo sexual desordenado e incontrolado. La lascivia, asimilable a la lujuria, es el apetito o deseo excesivo de placeres sexuales.

La lujuria es uno de los pecados más escandalosos, y también de los más tentadores. Gracias a ella, todos hemos venido al mundo. [...] La sexualidad no es un instrumento que debamos utilizar casi con repugnancia solo para la reproducción, sino que es una fuente de relación humana y de disfrute en un mundo donde las alegrías no abundan. [...] El cristianismo pone en el centro el concepto de reproducción y perpetuación de la especie, por lo que repudia la lujuria, que se convierte en una acción vacía, insentido, que aleja de Dios a las personas. (Savater 2006, 109-114)

El pecado se personifica según Cesare Ripa a través de una joven semidesnuda con cabellos rizados y muy ondulados, sentada sobre un cocodrilo, sosteniendo con una de sus manos una perdiz.

Se representa casi enteramente desnuda por ser lo propio de la lujuria el disipar y destruir no sólo los bienes del ánimo, que son la virtud, buena fama, libertad y alegría, y las gracias del cuerpo, que son belleza, y fortaleza, agilidad y salud, sino también los bienes de fortuna, que son dineros, joyas, rentas y posesiones. Aparece sentada sobre un cocodrilo porque ya decían los Egipcios que dicho animal era símbolo de Lujuria, en atención a su carácter fecundísimo, pues en efecto engendra muchos hijos. (Ripa 1996, 34)

A la perdiz se la considera como un animal lujurioso por la incontrolable locura amorosa que comete. A su vez, su connotación negativa deriva de la interpretación bíblica del profeta Jeremías en el Antiguo Testamento que dice: *“Perdiz que empolla huevos que no ha puesto es el que injustamente allega riquezas; a la mitad de sus días tendrá que dejarlas, y en sus postimetrías será un necio”*. (Impelluso 2003, 316). El Bosco, sin embargo, en su *Mesa de los pecados capitales* presenta a la lujuria a través de dos parejas dispuestas en actitud cariñosa dentro de una tienda roja. La tienda está en el campo y las parejas celebran una comida campestre. El joven de la pareja del primer plano está recostado, mientras la dama le ofrece de comer; la pareja del fondo está de pie. Completan la escena un juglar y un bufón que parecen entretenerlos. A su lado una mesa con alimentos, entre ellos una fuente de cerezas y una manzana, alimentos supuestamente alusivos al pecado. La cereza es considerada una fruta exótica y la manzana el fruto con el que Eva tentó a Adán, pese a que en ningún pasaje de la Biblia se indique que fuera la manzana el fruto del árbol prohibido. Se está aludiendo a estas frutas como elementos banales en la vida del hombre, que cuando los come le produce un placer momentáneo, igual que el acto sexual, que provoca un placer fugaz pero no eterno (Gámez Salas 2016). Dispuestos por el suelo varios instrumentos musicales, entre ellos, una flauta, un arpa y un tambor, cuyas melodías incitan al pecado (**Fig. 16**).



Fig. 16. La Lujuria en *La mesa de los pecados capitales* (det).

Para analizar este pecado con mayor profundidad, deberemos remitirnos, como en otras ocasiones, al *Tríptico del Jardín de las Delicias* (**Fig. 3**).

En esta ocasión, su análisis será más completo, pues en dicha obra, sus tres escenas tienen como nexo y común denominador a la lujuria. Esta obra considerada como la más compleja y enigmática del Bosco, está perfectamente estructurada y tiene una profunda carga moralizante. Dividida en cuatro escenas, la primera de ellas se corresponde con el tríptico cerrado, y en ella podemos observar la creación del mundo en su tercer día, con una gran esfera de cristal como alusión a la fragilidad de la vida y del universo en donde no hay ni personas ni animales, sólo vegetales (**Fig. 17**). En dicha esfera se separan las aguas de la tierra y se crea el Paraíso terrenal. Arriba, en la esquina superior izquierda, vislumbramos la silueta de Dios Padre como creador del universo. Próximas a él dos inscripciones, que traducidas del latín dicen: “*El mismo lo dijo y todo fue hecho*” y “*El mismo lo ordenó y todo fue creado*”.



Fig. 17. *Tríptico el Jardín de las Delicias* (1490-1500). Tríptico cerrado. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Abiertos a los postigos del tríptico, contemplamos los tres actos de la Humanidad lujuriente: introducción de la mujer en el Paraíso y con ella, la lasciva; en el centro, los hombres en la desenfrenada danza de la locura lujuriosa; en el tercer acto, una vez más la intención moralizadora, el correspondiente castigo de los lujuriosos. (Bango Torviso 1982, 162)

Con el tríptico abierto vemos tres paneles más con sus correspondientes escenas. La segunda escena (panel izquierdo) El Bosco representa el Paraíso terrenal, el jardín del Edén, donde Dios Padre está presentándole a Adán, Eva, como la primera mujer recién creada y futura pecadora. Próximos a ellos, el *Árbol de la vida* representado a través de un exótico drago canario, y detrás de éstos, al fondo, la Fuente de la Vida rodeada de numerosos animales exóticos.

Respecto al panel central, la escena no es más que la representación de un falso paraíso que engaña los sentidos y que está totalmente entregado a los lujuriosos. Independientemente del género y de la raza, hombres y mujeres, blancos y negros desnudos se entregan al deseo y al desenfreno, manteniendo relaciones tanto heterosexuales como homosexuales, con una gran carga erótica. Es una locura y un frenesí constante. Estos personajes que el Bosco pintó en el jardín creen vivir en un Paraíso de amantes, pero esto es falso ya que no tienen más destino que el del castigo del infierno, que es lo que les espera por su falta de moral. (Maroto 2016, 336)

Pero no sólo aparecen personas en este panel central, pues El Bosco también incluye una flora y una fauna estrechamente ligada a la lujuria. Y así vemos pájaros y leopardos, leones, toros, unicornios, ciervos y jabalíes; todos ellos son símbolos de la lujuria, así como también lo son las cerezas, las fresas, las frambuesas, las uvas y los madroños que surgen por doquier. Cabe destacar que en la esquina inferior derecha, en una pequeña cueva se encuentran San Juan Bautista señalando a Eva a quien culpabiliza de todos los males de la Humanidad (**Fig. 18**).

La fantasía bosquiana se desarrolla en la descripción de animales y paisajes. Algunos de estos animales poseen un significado simbólico per se, procedente de los bestiarios medievales -se piensa que la base del bestiario utilizado por Bosch se encuentra en los sermones de Alain de la Roche (1428-1475)-, pero lo que resulta imposible hoy es saber si en todos los animales existe una intencionalidad emblemática o simplemente son fruto de una desbordante imaginación decorativa (Bango Torviso 1982, 163)



Fig. 18. *Tríptico de El Jardín de las Delicias* (1490-1500). Detalle del panel central. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Finalmente, el último panel, el derecho, se corresponde con el Infierno o *infierno Musical*, debido a la presencia de multitud de instrumentos musicales con el objetivo de torturar a los pecadores que escuchaban en vida música profana. Se trata de un mundo oscuro, desesperanzador, caótico, opresivo y demoníaco que contrasta considerablemente con los dos paneles que le preceden y que son consecuencia de las muchas acciones pecaminosas.

También en la obra titulada *El vendedor ambulante* (1505-1516) (**Fig. 19**), se representa el pecado de la lujuria mediante un personaje que aparece en primer plano; otros lo interpretan como la parábola del hijo pródigo. Se trata de un hombre de avanzada edad con un estilo de vida que tiende a la mendicidad si prestamos atención a los harapos que viste. Todo parece indicar que comercia con cucharones y pieles de gatos dispuestos en la cesta de mimbre que lleva a su espalda. Se trata de la personificación de la humanidad pecadora, más concretamente de la humanidad lujuriosa, que abandona este modo de vida para elegir el camino del Salvador, indicado por el pájaro carpintero (Bango Torviso 1982, 170)



Fig. 19. *El vendedor ambulante* (1505-1516). Róterdam: Museo Boijmans Van Beuningen.



Fig. 20. *La Lujuria en El vendedor ambulante* (det).

La casa que aparece detrás, al parecer es un prostíbulo (**Fig. 20**). Esta afirmación es posible gracias a la identificación de las iconografías presentes. En primer lugar vemos una oca blanca pintada en un estandarte en un lateral del supuesto burdel, símbolo de la lascivia. Delante de la casa, un par de cerdos come, símbolo del vicio en la cultura cristiana. También están presentes varias jarras, una de ellas sobre un palo boca abajo en el tejado y otra en manos de la mujer situada en la puerta de ingreso, emblemas de la lujuria. Al lado de la puerta una jaula con un ave cuelga del extremo del tejado que, según la interpretación de un pasaje de Jeremías en el Antiguo Testamento, alude posiblemente al engaño. De modo que todo parece indicar que, el hombre que está intentando besar a la mujer de la puerta es probable que la esté engañando para conseguir un posible objetivo sexual. Por último, el gallo situado cerca de la puerta alude al pecado de la lujuria por su natural tendencia a las peleas. Desde la ventana otra mujer mira y al lado un hombre orina.

La lujuria también aparece representada en *Las tentaciones de San Antonio Abad* (1510-1515) (**Fig. 21**). Esta obra es considerada como una de las mejores, apacibles y más sencillas representaciones del santo. En ella, san Antonio Abad, en actitud pensativa, de meditación y sosiego y en la más absoluta soledad en medio de la naturaleza, aparece sentado en el interior de un tronco hueco y próximo a un riachuelo. Nada parece alejarle de esa concentración interior, y lo mismo puede decir de su atributo, el cerdo con campanilla en la oreja que descansa a sus pies, ajeno al ataque del diablo que está a punto de golpearlo (Silva Maroto 2016, 251)



Fig. 21. Tríptico de *Las tentaciones de San Antonio Abad* (det) (1510-1515). Madrid: Museo Nacional del Prado.

El cerdo puede, por ejemplo, aparecer a los pies de un santo para subrayar que este ha conseguido vencer el pecado de la lujuria [...] Como atributo de san Antonio Abad, alude, en cambio, a las presuntas propiedades del tocino que se saca del animal. Se pensaba que comer cerdo era antídoto contra el llamado “fuego de san Antonio”, osea, los desarreglos intestinales. (Impelluso 2003, 267)

En el cuadro de *Las tentaciones de san Antonio Abad* (1510-1515) también se representa el pecado de la carne (**Fig. 22**). El Bosco pinta al santo eremita con las manos en actitud de oración, descansando sobre un montículo ajeno a todo el caos que sucede a su alrededor. En un segundo plano, y sobre el agua, podemos observar un prostíbulo. Sabemos que es un burdel por la enseña del cisne de color naranja, el palomar como sombrero que posee la cabeza de la anciana y por la mujer desnuda que está situada a la entrada. Igualmente, y en el tercer y último plano de la obra, vislumbramos otra casa de mayores dimensiones. Esta vez, todo parece indicar que se trata de una casa corriente. Sin embargo, lo que podemos destacar de ella es su destrucción por parte de demonios alados. Dicha destrucción es una alusión al pecado de Eva, pues la manzana que descansa sobre el montículo así parece indicarlo.



Fig. 22. *Las tentaciones de san Antonio Abad* (1510-1515). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Respecto a la representación de la lujuria, se hace fundamental citar otra obra del maestro como es *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505) (Fig. 23). Lo primero que llama la atención son las grandes y voluminosas letras doradas de caracteres góticos sobre un fondo negro, escrito en neerlandés que dice: “Maestro, extrae la piedra; mi nombre es tejón castrado” y “Mi nombre es Lubbert Das”.



Fig. 23. *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505). Madrid: Museo Nacional del Prado.

El tejón (*das*) se considera perezoso, al ser una criatura nocturna que duerme de día. Lubbert es un nombre masculino que se usa también como apodo para una persona gorda, perezosa y estúpida, mientras que el verbo *lubben* significa castrar. Además, también el bolso que cuelga de la silla, atravesado por una daga, tiene un significado erótico-sexual. (Silva Maroto 2016, 358)

La temática de la pintura es popular y se asocia directamente a la locura por contener una piedra instalada en el cerebro, de modo que muchos intentaban por todos los medios posibles librarse de ella, pues provocaba la irracionalidad más absoluta.

El Bosco sitúa a los cuatro personajes sobre una colina, al aire libre y en un mundo rural, concretamente en el campo, en contraposición al mundo urbano y de la nobleza. Muestra a un campesino como paciente, viejo, gordo, sin sus zuecos y atado a una silla. El cirujano que le practica la operación lleva un embudo invertido en su cabeza como símbolo del engaño al que está sometido dicho campesino. No es un cirujano, sino un estafador. Si observamos con detenimiento, lo que extrae el falso cirujano de la cabeza del campesino no es una piedra, sino un tulipán de lago (**Fig. 24**).



Fig. 24. La Lujuria en *La extracción de la piedra de la locura* (det).

Este tulipán posee una connotación sexual al tratarse de una flor. Por lo que, más que extraerle la locura, lo que hace el falso cirujano es castrarlo, anular por completo su deseo sexual, su lujuria y encaminarlo así hacia una vida más próxima a los valores cristianos medievales.

La extracción de la piedra de la locura es considerada una obra inédita pues su autor consigue trasladar una tradición popular y materializarla en una obra de arte. El artista, aunque no es consciente de ello, estaba abriendo camino a un tipo de pintura flamenca que poco a poco estaba introduciéndose en la sociedad, la pintura de género¹⁶.

3.6 La Pereza

La pereza se define principalmente como una falta de voluntad y esfuerzo absoluto. Una persona perezosa es definida como un individuo flojo y descuidado que tarda más de lo habitual en comenzar a realizar acciones y actividades de cualquier índole. La pereza deriva de la palabra latina *pigritia*, también llamada acedia (en latín, *acedia*) que significa flojera o vagancia. Según la RAE es la negligencia, el aburrimiento o el descuido a cosas a la que uno está obligado a hacer. Para el cristianismo, la pereza es un pecado capital difícil de definir y acreditar como tal, debido a que se refiere a una variedad de ideas, donde están incluidos estado mentales, espirituales, patológicos y/o físicos.

La pereza es la falta de estímulo, de deseo, de voluntad para atender a lo necesario, e incluso, para realizar actividades creativas o de cualquier índole. Es una congelación de la voluntad, el abandono de nuestra condición de seres activos y emprendedores. [...] Es perezoso quien renuncia a sus deberes con la sociedad, con la ciudadanía, quien abandona su propia formación cultural. La persona que nunca tiene tiempo para leer un libro, para ver una película, para escuchar un concierto, para prestar atención a una puesta de sol. Aquel que tiene pereza de convertirse es más humano. (Savater 2006, 123)

Para Cesare Ripa, la pereza se personifica a través de una mujer sentada, cabizbaja y despeinada, vestida con harapos, de rostro grande, nariz gruesa y piernas delgadas. Sus manos están ocultas en sus senos y coloca un pie sobre el otro. A su lado, siempre aparecerán o un asno o una tortuga como animales negativos y perezosos.

¹⁶ La pintura de género es un tipo de género artístico en el que principalmente se representan escenas cotidianas tanto en exteriores como interiores.

La figura del asno ha sido interpretada de manera opuesta. Aunque, por una parte, puede interpretarse como símbolo de docilidad y humildad, por otra, probablemente a causa de su legendaria pereza y terquedad, asume significados negativos convirtiéndose, sobre todo en las representaciones medievales, en un atributo de la apatía y de la lujuria. (Impelluso 2003, 261)

Sin embargo El Bosco no pinta a la pereza de este modo. En *La mesa de los pecados capitales* (**Fig. 25**), a la pereza y/o acidia la personifica mediante un hombre, se supone que un eclesiástico, que dormita en el interior del hogar, sentado en una especie de cátedra, recostando su cabeza en una almohada, próximo a una chimenea y con un perro durmiendo a sus pies. El interior supuestamente acogedor, aludido por la tranquilidad del perro enroscado frente al hogar, es interrumpido por la presencia de la mujer, supuestamente la Fe, que muy bien vestida pretende despertarlo para que cumpla con sus deberes de oración, por eso lleva un rosario en la mano izquierda y un libro de horas en la derecha. Cabe destacar que el perro enroscado frente a la chimenea durmiendo plácidamente, alude a la tranquilidad por eso, el personaje duerme perezosamente y se olvida de sus deberes, en este caso, se hacer sus oraciones.



Fig. 25. La Pereza en *La mesa de los pecados capitales* (det).

3.7 La Envidia

La envidia se define como la tristeza y dolor de un individuo por el bien y la felicidad ajena; un deseo incontrolado por anhelar algo que otros tienen, ya sean materiales o inmateriales. La Iglesia católica considera a la envidia como un pecado capital, no por su magnitud sino porque genera otros pecados y destruye el amor al prójimo que proclama Jesús.

La envidia, definida como la tristeza ante el bien ajeno, ese no poder soportar que al otro le vaya bien, ambicionar sus goces y posesiones, es también desear que el otro no disfrute de lo que tiene. ¿Qué es lo que anhela el envidioso? En el fondo, no hace más que contemplar el bien como algo inalcanzable. Las cosas son valiosas cuando están en manos de otro. [...] Es un pecado profundamente insolidario, que también tortura y maltrata al propio pecador. (Savater 2006, 138)

Cesare Ripa personifica a la envidia en una mujer anciana y fea, de constitución delgada, bizca y de aspecto pálido. Ésta se exhibe con el pecho izquierdo desnudo mientras una serpiente lo muerde y apoya su mano en una hidra o culebra acuática. La serpiente alude al remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso [...] y se pinta una Hidra a su lado, por cuanto su hediondo aliento y su veneno causan mayor mortandad que cualquier otro animal ponzoñoso. (Ripa 1996, 341)

Pero de nuevo en esta ocasión El Bosco la representa de otra manera, y así en *La mesa de los pecados capitales* (1505-1510) (**Fig. 26**) vemos como pintó a varios personajes. La acción la protagoniza un burgués -en atención a su vestimenta- que intenta seducir a la mujer de otro, en este caso un mercader que sosteniendo un hueso en su mano, mira al hombre que delante de la casa tiene un halcón en la mano. Mientras, delante de la puerta, dos perros se despreocupan de los dos huesos que están en el suelo, reclamando uno de ellos el que el mercader que asoma por la ventana tiene en su mano. En el extremo derecho, y mientras todos los personajes están enfrascados en sus historias, un ladrón aprovecha para robar, cargando sobre su espalda con un abultado saco.



Fig. 26. La Envidia en *La mesa de los pecados capitales* (det).

4. EL SEGUNDO BOSCO: PIETER BRUEGHEL EL VIEJO

Para completar este estudio, hemos creído necesario estudiar a otro maestro también flamenco, Pieter Brueghel *el Viejo*, y ver hasta qué punto es un fiel seguidor de El Bosco. De Brueghel, al igual que de El Bosco, existe escasa información acerca de su vida personal, por lo que en algunos datos se formulan ciertas hipótesis. Fue un destacado pintor, grabador y dibujante flamenco, fiel seguidor del estilo y del mundo fantástico de El Bosco, estando considerado junto con Jan Van Eyck y Rubens como uno de los cuatros maestros por excelencia de la pintura flamenca.

Realmente cuando muere El Bosco (1516), Brueghel aún no había nacido, pues lo hace en Breda o Brueghel, ambas provincias de Brabante Septentrional (Países Bajos) en torno a 1526 o 1530, falleciendo en Bruselas el 5 de septiembre de 1569. Entre 1552 y 1554 comenzará su viaje de formación artística por Francia y en mayor medida por Italia, tanto por Roma como por Sicilia; esto se conoce por los grabados realizados durante sus estancias en la capital francesa e italiana. A nivel general, en sus obras no se preocupa mucho por plasmar las arquitecturas de los lugares por los que pasa; lo que realmente centra su atención son los paisajes, concretamente los montes Apeninos y las cadenas montañosas de los Alpes.

Brueghel se sentía en casa en Italia. Estudió ruinas de la Antigüedad, entró en contacto con la literatura clásica y renacentista del lugar y tuvo ocasión de admirar las grandes obras de la cultura cortesana. Él, por su parte, también causó una gran impresión entre los artistas y cortesanos italianos. [...] Su obra basta para definirlo como un hombre de su tiempo que observaba el mundo con la mente abierta y reflexionaba sobre los problemas que preocupaban a sus coetáneos. Su visión estoica del hombre y del paisaje europeo tiene el poder de inspira e infundir ánimo. (Fernández Gómez, 2016)

El artista regresará a la ciudad de Amberes entre 1555 y 1563, y será aquí donde su relación con el grabador Hieronymus Cock se forja. Éste a su vez, era un apasionado de la pintura de El Bosco, por lo que ambos se inspirarán en el maestro flamenco para crear sus futuros proyectos artísticos.

Brueghel *el Viejo* fundamentalmente pinta paisajes, retratos, pinturas de género, además de alegorías religiosas y apocalípticas. Éste último tema está entre sus favoritos, concretamente la representación del Mal, del Infierno, los demonios y el sufrimiento humano; es aquí donde está más cercano al Bosco en obras como *La caída de los ángeles rebeldes* (1562), *La loca Meg* (1561), *El triunfo de la Muerte* (ca. 1562) y una serie de grabados titulado *Los siete pecados capitales* (1556-1557).

Para comprender y conocer el por qué Brueghel pinta dicha temática apocalíptica, es necesario contextualizar brevemente el entorno y la situación social del artista.

En el siglo que le tocó vivir a Brueghel se exploró la superficie de la tierra, se cartografió de nuevo el cielo, se investigó el cuerpo humano, se clasificó la flora y la fauna terrestre. La curiosidad de los hombres se concentró en lo que actualmente llamamos la realidad. Sin embargo, no menos reales que los árboles y las plantas, el hígado y el páncreas eran entonces, gran parte de la población, los demonios. Los estudios científicos no eliminaron las creencias populares tradicionales. Todavía no se había logrado explicar muchos fenómenos celestes, deformaciones, enfermedades, epidemias, y por eso se recurría a la influencia de los demonios y sus cómplices humanos. [...] En la pintura, el Bosco, también flamenco, plasmó en sus cuadros de manera impresionante esta fe supersticiosa. Brueghel continuó la tradición fundada por el Bosco con sus propios medios. (Rainer Hagen 2005, 39)

Así pues, conociendo el contexto del maestro, podemos analizar sus pinturas de gran carga didáctica y moralizante propias de la época, para finalmente, poder establecer comparaciones entre ambos.

En *La caída de los ángeles rebeldes* (1562) (**Fig. 27**), se narra el origen de los demonios. El combate lo lidera el arcángel san Miguel, situado en el centro de la composición, con amplias alas, blandiendo su gran espada y escudo y vestido con su armadura de oro. Con la ayuda de otros ángeles vestidos con túnicas blancas, expulsan del cielo a los que se rebelaron contra la autoridad divina, contra Dios. Tras su expulsión se transforman en criaturas demoníacas, pareciendo como seres híbridos de peces, reptiles y/o insectos entre otros.



Fig. 27. *La caída de los ángeles rebeldes* (1562). Bruselas: Museo Real de Bellas Artes.

La proximidad de Dios se insinúa en la parte superior del cuadro mediante un segmento luminoso de circunferencia; esta parte celestial, relativamente clara y comprensible, contrasta con la mitad inferior, más próxima al infierno, en la que las figuras se precipitan caóticamente. Si se comparan las figuras de los ángeles con las criaturas demoníacas, llama la atención el que aquellas lleven vestimentas ondulantes que sólo permiten ver las manos y la cabeza de sus portadores, mientras que la mayoría de seres malos está desnuda, abren su hocico o incluso el propio cuerpo, su orificio anal queda en muchos casos a la vista del espectador. Bruegel los pinta como meros cuerpos que se han alejado del espíritu representado por los ángeles. (Rainer Hagen 2005, 39)

Dulle Griet (hacia 1562) (**Fig. 28**). Brueghel utiliza a una mujer como personaje popular de la época en Flandes para personificar el pecado de la avaricia. Con un gran botín robado en una de sus manos y una espada en la otra, se dirige a las puertas del infierno mientras diversas criaturas demoniacas le ayudan a escapar y/o la persiguen. El artista tanto para el paisaje como para diversos personajes, mezclará de forma constante lo humano con lo animal y lo orgánico con lo inorgánico. En definitiva, un mundo caótico y absurdo sumido en la más profunda decadencia.



Fig. 28: *Dulle Griet* (c. 1562). Amberes: Museo Mayer van den Bergh.

Brueghel se complace en contravenir cada uno de los preceptos que garantizan el logro de una representación estética de la mujer: sus labios no sonrían, ningún cabello adorna su frente, su piel no da una impresión de lozanía, su boca, sin dientes, está abierta, va vestida en andrajos, la armadura que cubre su pecho no le confiere elegancia; y en vez de dirigirse con gracia hacia el espectador, pasa a su vera con andar torpe, urgida por poner a salvo su botín (Rainer Hagen 2005, 40)

El triunfo de la Muerte (1560-1662) (**Fig. 29**) el maestro elimina los seres y criaturas demoniacas y los sustituye por un ejército de esqueletos que con sus propias guadañas exterminan y quitan la vida sin piedad a los humanos. En un paisaje seco y estéril de aspecto infernal, la Muerte triunfa y controla cada una de las escenas. No existe

alguna esperanza de salvación, ni indicio alguno de que Dios aparecerá. Brueghel representará el final de la vida de una forma totalmente cruda y violenta a través de un tema tan característico de la literatura del medievo como son las *Danzas de la muerte*¹⁷. La profusión de escenas y el sentido moralizante utilizado por el autor, son parte de la influencia de El Bosco en su obra. (Museo del Prado 2022)



Fig. 29. *El triunfo de la Muerte* (1560-1562). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Finalmente, debemos remitirnos a la ya mencionada serie de grabados titulada *Los siete pecados capitales* (1558). En dichos grabados podemos observar las grandes similitudes de las representaciones de los pecados entre Pieter Brueghel *el Viejo* y Jheronimus El Bosco. En ellos el pintor y grabador brabantón nos dejó su visión pesimista y caótica del mundo, donde figuras monstruosas y paisajes fantásticos ocupan parte del espacio. Siguiendo a El Bosco, Brueghel crea composiciones satíricas y burlescas en las que critica, a su modo de ver, la vida de los humanos. La serie la comenzó en 1556, completándola dos años más tarde, en 1558. Al siguiente año realizó *Las siete*

¹⁷ Género artístico del medievo cuyo tema consiste en la personificación de la muerte en un esqueleto humano. La muerte llama a distintas personas de diferentes clases sociales o diferentes etapas de la vida para realizar un baile alrededor de una tumba.

virtudes, recreando escenas reales, del día a día de la sociedad flamenca, mientras que los *pecados* se escenifican en escenario ficticios. En total son siete grabados, número que se mantuvo por parte de los teólogos medievales, pese a que otros como San Cipriano se inclinaron por ocho.

El primero es *La alegoría de la soberbia* (1558) (**Fig. 30**), personificado en una mujer con un gran vestido, aparentemente de clase alta, mirándose en un espejo, acompañada por un gran pavo real. La escena se completa con multitud de criaturas monstruosas en un escenario caótico, donde a los personajes les invade un profundo miedo. Brueghel, al igual que antes hizo *El Bosco*, le da a la soberbia apariencia femenina, y la hace acompañarse de un pavo real cuyo significado es el mismo; pues al animal macho se “pavonea” y muestra su precioso plumaje cuando quiere aparearse con una hembra. Esta figura no aparece en *El Bosco*.



Fig. 30. *La alegoría de la soberbia* (1558). Grabado. París: Biblioteca Nacional de Francia.

También coinciden a la hora de representar *La alegoría de la gula* (1558) (**Fig. 31**), dónde observamos la presencia de varios individuos dispuestos alrededor de una mesa comiendo y bebiendo de forma insaciable. Sin embargo, en esta ocasión, Brueghel además de humanos, incluye seres monstruosos y demoníacos, que devoran los alimentos insaciablemente.



Fig. 31. *La alegoría de la gula* (1558). Grabado. París: Biblioteca Nacional de Francia.

La alegoría de la avaricia (1558) (**Fig. 32**) no guarda similitud con la iconografía de la avaricia que tiene el Bosco. Aquí Brueghel la representa como una mujer sentada, de aparente alta clase social, rodeada de moneadas. Estas últimas son un elemento característico y fundamental para los dos artistas, pues la utilizan en todas sus obras para representar dicho pecado. El grabado se completa con formas y detalles al *estilo bosquiano*. Pero si bien en el caso anterior pareciera alejarse del influjo del flamenco, de nuevo vuelve a recurrir a él en el grabado de *La alegoría de la ira* (1558) (**Fig. 33**). La espada y las armas en general, son el elemento principal, pues representan satisfactoriamente el sentimiento de la furia.



Fig. 32. La alegoría de la avaricia (1558). Grabado París: Biblioteca Nacional de Francia.



Fig. 33. La alegoría de la ira (1558). Grabado. París: Biblioteca Nacional de Francia.

Algo semejante ocurre en *La alegoría de la lujuria* (1558) (**Fig. 34**), que guarda gran semejanza con la concepción de la lujuria que tiene El Bosco en su *Jardín de las Delicias*. Ambos representan a este pecado mediante figuras humanas y desnudos de criaturas fantásticas y demoniacas desnudas, y emplean al gallo como uno de los principales animales que la simbolizan.

Brueghel representa un Paraíso dañado por la lascivia, inspirado en la obra pictórica de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco a través de la propia escenificación de las figuras y la alegorización del agua que vierte la fuente al río, símbolo del amor y los juegos amorosos. Más clara es la escena contenida en la esfera transparente que encierra las valvas del molusco, asentado sobre el tronco de un árbol, donde un par de amantes inician un ritual amoroso, detalle igualmente tomado de la obra bosquiana. (Museo Franz Mayer, 2022)



Fig. 34. *La alegoría de la lujuria* (1558). Grabado. París: Biblioteca Nacional de Francia.

Las restantes *La alegoría de la pereza* (1558) (**Fig. 35**) y *La alegoría de la envidia* (1558) (**Fig. 36**) comparten también similitudes con El Bosco. Brueghel incorpora y representa al caracol y al asno como animales que aluden a la pereza por su lentitud y su pasividad, mientras que El Bosco en ningún momento hace uso de éstos. En cuanto al pecado de la envidia, ambos maestros la figuran mediante la imagen de una mujer y de dos canes peleándose por un hueso.



Fig. 35. *La alegoría de la pereza* (1558). Grabado. París: Biblioteca Nacional de Francia.



Fig. 36. *La alegoría de la envidia* (1558). Grabado. París: Biblioteca Nacional de Francia.

No cabe duda de que Brueghel comparte las mismas inquietudes que El Bosco, a pesar de vivir en siglos diferentes, y que su obra ha sido una de sus grandes fuentes de inspiración, pese a pertenecer a una generación posterior. Figuras humanas y monstruosas o diabólicas al más puro estilo bosquiano, paisajes y ambientes caóticos con un objetivo claramente didáctico, moralizante y de adoctrinamiento propio de sus respectivas épocas pueblan la mayoría de sus pinturas. Brueghel tomará a El Bosco como fuente de imaginación, se aprovechará del maestro como punto e inicio de partida para crear y recrear su nuevo mundo con una complejidad visual apoteósica.

A continuación, y para una mejor asimilación de los conceptos, se muestra un cuadro comparativo sobre las diferencias entre los dos artistas en relación con la representación de los pecados y el infierno.

EL BOSCO	PIETER BRUEGHEL EL VIEJO
Obras misteriosas, enigmáticas, difíciles descifrar e interpretar con un tratamiento de las escenas fantásticas.	Obras misteriosas, enigmáticas, difíciles descifrar e interpretar con un tratamiento de las escenas fantásticas.
SI representa a personajes desnudos, tanto a seres humanos como a demonios. Se acerca al canon de belleza de la época.	NO representa a personajes desnudos, sólo a los demonios. Se aleja del canon de belleza de la época.
Su obra en la MAYORÍA DE OCASIONES inspira terror.	Su obra en DETERMINADAS OCASIONES inspira terror.
El hombre en su pintura vive en un mundo de tentaciones y engañado constantemente por diablo.	El hombre en su pintura vive en un mundo en el que tiene que aventurarse a pesar de las amenazas.
Colectiviza en un mundo fantástico, caótico y engañoso.	Representa la vida terrenal y población rural campesina en los que la naturaleza juega un papel fundamental como aliada.

5. PARADOJAS BOSQUIANAS

A lo largo de su trayectoria artística, el maestro incluye, deliberada o intencionalmente, una serie de paradojas en sus pinturas que se contraponen enérgicamente a sus valores e ideales de la época.

Así pues, en este último apartado, profundizaremos en ellas, explicándolas, pues poseen multitud de contradicciones, presentando dobles lecturas interpretativas de gran interés y ambigüedad que hoy en día siguen vigentes.

Toda la obra del Bosco posee un tono y un mensaje muy moralista, claramente destinado a reformar a su público: sin embargo, codifica de tal manera sus invenciones que el efecto general es de un hermetismo difícil de entender: el sabio habla en acertijos. Pero ese planteamiento es acorde con su actitud racionalista: solo el individuo inteligente -es decir, el que es capaz de descifrar sus personales cavilaciones- puede alcanzar la sabiduría y la virtud. Los espectadores estúpidos no son dignos de acceder a ese mensaje y al comportamiento moral, y por tanto quedan excluidos de sus enseñanzas. [...] Las paradojas que son inherentes a su arte llevaron inevitablemente a esa ambigüedad en su interpretación, ambigüedad que llega incluso hasta nuestros días. (Silva Maroto, 111)

Primera paradoja

La primera paradoja es la utilización del imaginario¹⁸ del pueblo a la vez que desprecia, critica y rechaza todo lo relacionado con la cultura popular. El Bosco utiliza métodos expositivos propios de la cultura popular tales como el simbolismo inverso, expresiones coloquiales y la introducción de la sátira como elemento principal moralizante. Algunas de las obras que nos pueden servir para ejemplificar esta primera paradoja son:

1. *Mesa de los Pecados Capitales* (1505-1510) (**Fig. 1**)
2. *La nave de los necios* (1505-1516) (**Fig. 6**)
3. *El Tríptico del carro de heno* (1512-1515) (**Fig. 7**)
4. *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505) (**Fig. 23**)

¹⁸ Conjunto de símbolos, conceptos e imágenes propios de un individuo o de una colectividad que se relacionan entre sí y que ayudan a conformar su manera de ver el mundo.

Segunda paradoja

Critica y condena la marginalidad de los individuos, sobre todo de las clases sociales más bajas tales como ermitaños o anacoretas, debido a una conducta antisocial y de austeridad que los lleva a alejarse de la sociedad para evitar tentaciones de los demonios, pero a su vez, también los representa en multitud de ocasiones a modo de homenaje y modelo a seguir. Podemos ejemplificar dicho tema en su obra *Las tentaciones de San Antonio Abad* (1510-1515) (**Fig. 21**)

Tercera paradoja

Llegados hasta este punto, conocemos perfectamente qué objetivos principales posee el maestro además de moralizar a través de sus pinturas. Así pues, también critica y rechaza profundamente todo lo que tiene que ver tanto con la locura como con el hedonismo. El Bosco defiende categóricamente la moderación tanto en la forma de hablar como en el comportamiento; que impere la sabiduría en el ser humano y mantenga una vida lo más ordenada posible, pues el caos y en las conductas impulsivas está presente el pecado que conduce a la locura de la que tanto reniega.

Aun así, y pese a ello, todo lo mencionado anteriormente está presente en sus obras aunque lo rechace. Cuadros con conductas impredecibles, caóticas, caprichosas e impulsivas y en determinadas ocasiones con una libertad excesiva imperan en su obra pictórica. Ejemplo de ello son:

1. *Tríptico de El Jardín de las Delicias* (1490-1500) (**Fig. 3**)
2. *Tríptico del carro de heno* (1512-1515) (**Fig. 7**)
3. *Tríptico de las Tentaciones de S. Antonio Abad.* (1500-1505) (**Fig. 9**)

Cuarta paradoja

La figura de Jesús siempre estará representada por parte de El Bosco como un modelo a seguir, el cual siempre se deberá adoptar para no caer en las tentaciones y pecados que el demonio pueda llevar a cabo por medio de diferentes métodos. En definitiva, Jesús es el camino a seguir, es la verdad y la vida para la salvación eterna una vez superado el Juicio Final. No obstante, todo esto se contrarresta con la incorporación

de un código ético de carácter casi profano por parte de El Bosco, y que hace acto de presencia en el Panel central del Tríptico de *El Jardín de las Delicias* (1490-1500).

Quinta paradoja

Otra de las características principales y fundamentales de El Bosco consiste en asociar la locura a un determinado grupo de personas, como son las pertenecientes a las clases sociales más bajas. El artista arremeterá contra ellos y los dispondrá y representará siempre en el Infierno debido a su tendencia y proximidad con el pecado. Sin embargo, tomará como modelo principal en una de sus pinturas a un humilde vendedor ambulante, vagabundo y desaliñado que ha llevado en gran medida una vida pecadora. Este ejemplo se observa claramente en el cuadro *El vendedor ambulante* (1505-1516). (**Fig. 19**)

Una segunda característica fundamental del mundo bosquiano, junto a su ética racionalista, es la base de sus conceptos morales: el pecado/locura se asocian sobre todo con un amplio grupo de gente perteneciente a las capas más bajas de la sociedad. [...] Todo aquel que no se atenga a las normas establecidas será calificado de pecador, de loco y elemento indeseable. En sintonía con las actitudes contemporáneas ante la desviación social, El Bosco vincula el pecado y la locura con una amplia sección transversal de las clases sociales más bajas: prostitutas, presidiarios, borrachos y juerguistas, ladrones, jugadores, vagabundos, mendigos, artistas y charlatanes, ambulantes, alcahuetas, soldados rasos y pobres de todo tipo. A partir del siglo XIV, y especialmente en el XV y el XVI, numerosos textos satíricos contienen largas relaciones de personas depravadas, de las que se piensa que deben ser desterradas de la sociedad. Así, los necios se ven condenados a una suerte similar tanto en la literatura como en el arte. (Silva Maroto, 97)

6. CONCLUSIONES

Lo que sale de la persona es lo que la contamina. Porque de adentro, del corazón humano, salen los malos pensamientos, la inmoralidad sexual, los robos, los homicidios, los adulterios, la avaricia, la maldad, el engaño, el libertinaje, la envidia, la calumnia, la arrogancia y la necedad. Todos estos males vienen de adentro y contaminan a la persona. San Marcos Evangelista.

Los pecados capitales en la obra de El Bosco, corresponden a un tema cuyo objetivo principal es adoctrinar, moralizar y advertir didácticamente a través de perturbadoras escenas, el escenario infernal que le espera a los pecadores que no sigan las normas y las doctrinas impuestas por la iglesia católica medieval.

Así pues, a través también de monstruos, ángeles, demonios, animales imaginarios y criaturas grotescas El Bosco aspira a que el hombre sea consciente de lo que éste intenta retratar en sus pinturas, y situarlo frente un espejo, mostrándole íntegramente todos sus pecados y debilidades, y lo que le espera si no cumple las leyes impuestas.

Cierto es que, se considera prácticamente imposible interpretar absolutamente todo lo que el maestro quiere dar a entender y representar en sus obras, pero mediante una interpretación adecuada, comprendiendo y estudiando su iconografía e iconología, en mayor medida, hemos logrado comprender su personal y característico mundo.

El Bosco es innovación, imaginación, detalle, interpretación, misterio, y curiosidad. Con un estilo heterogéneo, una temática de lo más personal y un especial interés por representar los pecados capitales, el maestro pinta escenas de la creación y del fin del mundo, asociando así todas las interpretaciones del pecado a la locura.

Habernos adaptado al pensamiento del tardomedievo no ha sido tarea sencilla en un comienzo, pues en la actualidad impera el denominado pensamiento racionalista. Pese a ello, y aunque cada obra de El Bosco posee universos diferentes, sus obras siempre podrán ser interpretadas hasta cierto punto, puesto que siempre pertenecerán a un mundo que no dista mucho del actual.

Revisitar, estudiar y comprender la obra artística de El Bosco guardando relación con los pecados capitales, y con la ayuda de la iconografía ha supuesto formularnos constantes interrogantes, desafiar a nuestro pensamiento con nuevos conceptos e ideas y sobre todo, determinar la principal finalidad de El Bosco, que fue convertir lo grotesco en una expresión satírica de la moral cristiana.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Bango Torviso, Isidro y Fernando Marías. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid: SILEX, Ediciones, 1982.
- Bango Torviso, Isidro et al. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores S.A, 2006.
- Battistini, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2003.
- Bosing, Walter. *El Bosco, 1450 (?) - 1516: entre el cielo y el infierno*. Londres: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000.

- Calero Ruiz, Clementina y Gonzalo M. Pavés. «Lo que la verdad esconde. Alegorías especulares en la edad dorada del cine». *Eviterna: Revista iberoamericana, académica científica de Humanidades, Arte y Cultura* (2022). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8484589>
- Flanders Literature. «El maestro del siglo XVI cobra vida. Pieter Bruegel». Acceso el 18 de diciembre de 2022. <https://www.flandersliterature.be/books-and-authors/book/pieter-bruegel>
- Gámez Salas, José Miguel. “El pecado según el Bosco”. Trabajo Final de Grado, Universidad de Jaén. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2016. https://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/3335/1/Gmez_Salas_Jos_Miguel_TFG_Historia_del_arte.pdf
- Giorgi, Rosa. *Ángeles y demonios*. Barcelona: Electa, 2003.
- González de Zárate, Jesús María. «Pieter Brueghel. Triunfo de la Muerte». *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* (2014). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4903773>
- Impelluso, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003
- *La mentalidad actual y la mentalidad medieval a la luz de la literatura*. Antonio Regales. Universidad de Valladolid.
- Ministerio de Sanidad. «Bienestar Emocional». Acceso el 22 de noviembre de 2022. <https://bemocion.sanidad.gob.es/emocionEstres/ira/aspectosEsenciales/queEs/home.htm>
- Museo del Prado. Colección. «Bruegel el Viejo, Pieter». Acceso el 14 de diciembre de 2022. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/bruegel-el-viejo-pieter/4ba0568b-d3b4-4831-a4aa-b97480d65f77>
- Museo del Prado. Enciclopedia. «Bruegel el Viejo, Pieter». Acceso el 14 de diciembre de 2022. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bruegel-el-viejo-pieter/7db5ac82-26fd-4d5d-93b3-a13b48e848d1>
- Museo del Prado. Obras comentadas. «El triunfo de la Muerte, Pieter Bruegel el Viejo». Acceso el 23 de diciembre de 2022. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-triunfo-de-la-muerte-pieter-bruegel-el-viejo/f248e1b6-859a-b522-54e5-e1bc89a0a952>

- Museo Franz Mayer. «Los siete pecados capitales de Peter Brueghel El Viejo: Lujuria y Soberbia». Acceso el 12 de diciembre de 2022. <https://franzmayer.org.mx/blog/los-siete-pecados-capitales-de-peter-brueghel-el-viejo-lujuria-y-soberbia/>
- Ripa, Cesare. *Iconología I y II*. Madrid: Akal, 1996.
- Savater, Fernando. *Los siete pecados capitales*. Barcelona: Debate, 2006.
- Silva Maroto, Pilar et al. *El Bosco*. La exposición del V centenario. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Y Rainer Hagen, Rose-Marie. *Pieter Bruegel el Viejo hacia 1529-1569. Labriegos, demonios y locos*. Madrid: Taschen, 2005.