

El Jardín de las delicias, Sigüenza y Platón

A María Victoria, mi mujer, mi amor

RESUMEN

Identificación del ser andrógino que el *Bosco* nos muestra como una clara trasposición de un lenguaje verbal, Platón, *El Banquete*, discurso de Aristófanes, en un lenguaje visual, muy destacado todo ello con la mirada de la lechuza al espectador; interpretación de la lechuza, como símbolo de la inteligencia en filosofía, literatura, arte, en el Padre Sigüenza y en el *Bosco*, y que relacionamos con su testamento, con clave incluida: *El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*, (Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren), hacia 1502-1505, obviado por todos; relación del huevo cósmico, en el eje central de la obra, con los sistemas cosmogónicos, Pitágoras, el orfismo, y Platón. Y Sigüenza.

PALABRAS CLAVE: El *Bosco*, Sigüenza, *La Biblia*, Platón, *El Banquete*, *Simposio*, Aristófanes, lechuza, Atenea, Orfismo.

ABSTRACT

Identification of the androgynous being that *Bosco* shows us as a clear transposition of a verbal language, Plato, *El Banquete*, discourse of Aristophanes, in a visual language, very prominent all with the view of the owl to the viewer; interpretation of the owl, as a symbol of intelligence in philosophy, literature, art, in Father Sigüenza and in Bosch, and that we relate to his testament, with a key included: *The forest has ears, the field has eyes*, (Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren), around 1502-1505, obviated by all; relationship of the cosmic egg, in the central axis of the work, with the cosmogonic systems, Pythagoras, Orphism, and Plato.

KEY WORDS: El *Bosco*, Sigüenza, *La Biblia*, Platón, *El Banquete*, *Simposio*, Aristófanes, lechuza, Atenea, Orfismo.

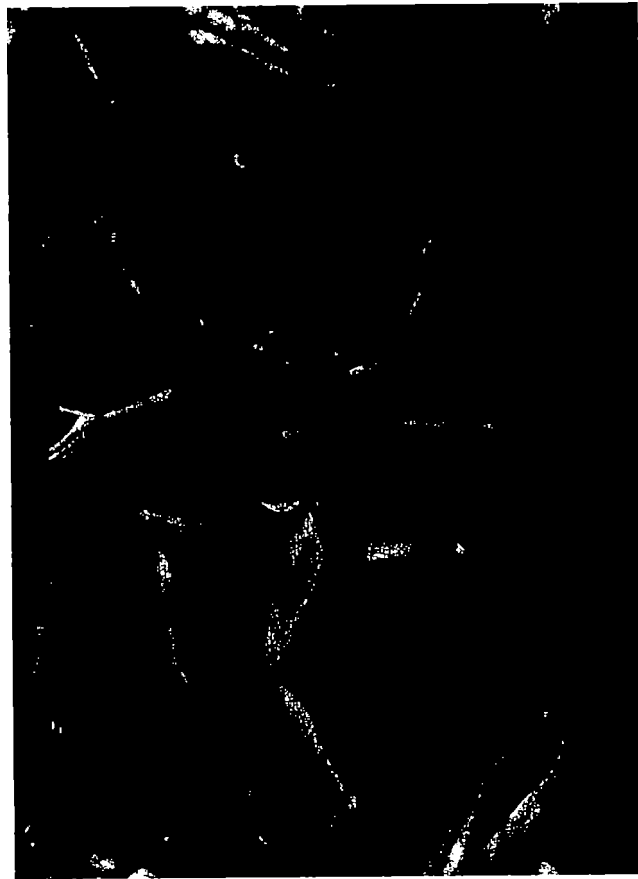
El *Jardín de las delicias*, del *Bosco*, fue comprado por Felipe II en 1591, y entregado al Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial el 8 de julio de 1593. El P. Sigüenza, relata que, «el Rey nuestro fundador, siente gran admiración por el *Bosco* y coloca las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capítulos y de la sacristía; todos estos lugares están adornados con ellas.» El deseo del fundador, en cuanto a la exposición de esta obra, es claro. Posteriormente sufre varias vicisitudes adversas: Guerra de la Independencia, con el saqueo del Monasterio por los napoleónicos; la desamortización de Mendizábal; finalmente, en 1933, se lleva al Museo del Prado para ser restaurado y expuesto.

INTRODUCCIÓN

La Exposición del *Bosco* del Museo del Prado en 2016, me llevó a Gombrich (*El legado de Apeles*), quien comparte con Panofsky el escepticismo sobre las interpretaciones que se han dado al *Jardín de las delicias*, y escribe: «seguí convencido de que la interpretación de Sigüenza tenía que ser fundamentalmente correcta». Esta afirmación suscitó en mí el deseo de analizar, una vez más, el texto de Sigüenza, y continuar su relato, y a seguir las referencias (afirmaciones) que hace sobre Pitágoras y Platón (que Panofsky y Gombrich no recogen), los atenienses, la lechuza (mal interpretada por todos), el vino y el aceite, y la filosofía. Esto me llevó a Platón, y centrar, en el texto platónico, la búsqueda de relaciones con el *Jardín de las delicias*. La clave, como mostramos, nos la ofrece el *Bosco* en la tabla central, en la derecha, colocando una escena sugerente que atrae la mirada del espectador, que los estudiosos y comentaristas, desconcertados por lo insólito de la representación, no han sabido leer ni interpretar y no le han concedido la importancia que el *Bosco* le da colocando a la lechuza, símbolo de la inteligencia, mirando frontalmente al espectador para así atraer su atención, pues siempre que quiere destacar un aspecto importante de su obra coloca la lechuza, lo que es destacado por el P. Sigüenza: «siempre pone fuego y lechuza». Todo ello lo relacionamos con el dibujo de Berlín *El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*. Y teniendo muy presente el complejo simbolismo con el que el *Bosco* teje sus obras. Simbolismo y metáfora.

Adelantamos: la relación del «*Jardín*» del *Bosco*, con *El Banquete* (*Sympósion*) de Platón, como mostramos más adelante, la

establecemos con el grupo del andrógino descrito por Aristófanes, clave para adentrarnos en esta selva de símbolos complejos; y más aún, al relacionarlo con el discurso de Fedro, teogónico y cosmogónico, y su conexión con Pitágoras y el orfismo. Platón, pues, era una de las claves para adentrarnos en tanto simbolismo y enigma. Sólo nos quedaba recordar el apotegma de Bergson: los ojos solo ven lo que la mente está preparada para ver¹. Y tener un criterio de juicio para comprender la realidad de esta obra que desafiante se coloca delante de nosotros.



Andrógino, imagen basada en:
Platón, *El Banquete*, discurso de Aristófanes.

1 Henri BERGSON: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia (lenguaje metafórico)

El Jardín de la delicias, del *Bosco*, es una de esas obras que ha suscitado más interpretaciones, algunas de ellas pintorescas, esotéricas otras, freudianas, históricas y, en algunos casos, absurdas. Ha servido a muchos para jugar al minuto de gloria, o a la oportunidad de publicar en vez de aportar, como expresa el deseo del *Bosco*, invenciones propias. Así, nos encontramos con un arsenal de conceptos tradicionales en la historiografía artística desdeñando por ignorancia la línea que el P. Sigüenza dejó plasmada y, el *Bosco* sugerida. Es un dato: a Sigüenza, o no se le ha leído, o se le ha leído mal, o se le ha leído y no se le ha comprendido. La anatomía de la realidad histórica, en la interpretación del *Jardín de las delicias*, necesita ser estudiada y revisada. No es para dicho el daño que engendra una errónea interpretación de una imagen visual (artística) convertida en hábito, y todo ello por una mala lectura de la imagen. Corrijámosla, pues². Partimos para nuestro acercamiento al *Jardín de las delicias* de que en el *Bosco* encontramos múltiples fuentes de inspiración.

Dicho esto, precisamos que en el *Jardín de las Delicias* hay dos fuentes esenciales de inspiración: La *Biblia*, fundamentalmente para la tabla del Paraíso, y *El Banquete*³ de Platón, y, añadimos, Marsilio Ficino, *De Amore*, 1475, con ellas juega el *Bosco* en una interrelación irónica, donde realidad y sueño forman una unidad mágica, única en la historia del arte y claramente expresado por el P. Sigüenza. Otra cosa es que no se hayasabido ver al *Bosco*, ni leer a Sigüenza. Añadimos que Edad Media y Renacimiento pugnan por encontrar la imagen adecuada a la necesidad de expresión. En el mundo de la naturaleza, Eros (Ἔρως) constituye el lugar por excelencia de la belleza, así lo afirma el *Bosco* en esta magna obra.

Los textos de las caras exteriores nos remiten inequívocamente a la Biblia como fuente de inspiración primaria: «*Ipse dixit et facta sunt*» (Él mismo lo dijo y todo fue hecho); «*Ipse mandavit*

2 Para nuestro trabajo, las fuentes utilizadas son: El *Bosco*, *El Jardín de las Delicias*; la *Biblia*; Platón, *El Banquete*; Marsilio Ficino, *De Amore*, (Comentarios al *Banquete* de Platón) 1475; Fr. José de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, libros III y IV de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 1595, 1605; prosa en donde la lengua castellana alcanza cotas de perfección muy altas.

3 PLATÓN, *El Banquete*, Madrid, Tecnos, 1998. Estudio y notas de Luis Gil; y Gredos, 2008. Estudio y notas de M. Martínez Hernández.

et creata sunt» (Él mismo lo ordenó y todo fue creado⁴) Presenta el *Bosco* un amanecer cósmico-telúrico. Una interrogación nos sale al paso: ¿por qué estas filacterias tan ortodoxas? Se escribe que es un signo arcaizante, es posible, pero también podemos aventurar, con lo que de aventura tiene, que el *Bosco* quiere, desde el principio, ortodoxizar⁵ la obra. Imagen tomada literalmente de Schedel, incluso el texto bíblico de las filacterias⁶. Arriba, a la izquierda, aparece Dios Padre con triple corona y un libro abierto, símbolo de la doctrina. La figuración esférica en grisalla de las caras exteriores, además de significar el universo como *rotundus* implica la noción de totalidad. Dios, fuera del tiempo, contempla el tiempo. Dante, nos sale al paso:

«Amor che muove il sole e l'altre stelle»⁷

Platón, *El Banquete*. Discurso de Fedro. «En primer lugar, pues, como digo —me contó Aristodemo—, comenzó a hablar Fedro, haciendo ver, más o menos, que Eros (Ἔρως) era un dios grande y admirable entre los hombres y los dioses, aparte de otras muchas otras razones, sobre todo por su origen. —Hesíodo afirma que en primer lugar existió el Caos:

... y luego
la Tierra de amplio seno, sede siempre segura de todas las cosas
y el Amor.

Y con Hesíodo coincide también Acusilao, en que después del Caos se produjeron estos dos seres: la Tierra y el Amor (Eros). Y Parménides dice respecto de la generación:

Fue Amor el primero que concibió de todos los dioses (Eros, Ἔρως).»

Fedro se lamenta de que no se haya levantado altar a Eros y Pausanias se extiende en esta consideración. El *Bosco* levan-

4 NÁCAR COLUNGA: Salmos: 33.9; 148.5. Génesis. Primer relato. 1.9. Dijo también Dios: reúnanse en un lugar las aguas que están debajo del cielo y aparezca lo árido. Y así se hizo. (2 Pe. 3,5); 1.10. Y a lo árido dióle Dios el nombre de tierra, y a las aguas reunidas las llamó mares. Y vio Dios que era bueno; 1.13. Y hubo tarde y hubo mañana; día tercero.

5 Dicc., de autoridades. Dejar manifestado la ortodoxia de una obra que, por el contenido de su imagen, no queda claramente expresado o puede inducir a interpretaciones problemáticas. Ver: Tesoro de Covarrubias.

6 SCHEDEL, Wolhgemut, Nuremberg 1493. Las *Crónicas de Núremberg; Liber chronicarum; Die Schedelsche Weltchronik*, 1493; narra la historia universal basándose en el relato bíblico.

7 DANTE, *Divina Comedia*, (Amor que mueve el sol y las otras estrellas) Par, 33, 145.

ta a Eros en *El Jardín de las Delicias* su más espléndido altar y, sin duda, el más maravilloso y delicioso templo en honor de Eros que la imaginación pueda concebir. Medieval en las formas y en los símbolos, sí, pero el *Bosco* hunde las raíces de su inspiración en los mitos clásicos, y, lo más importante, en el pensamiento de los grandes filósofos.

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS: PARAÍSO

El tríptico del *Jardín de las Delicias*, abierto, se ofrece a nuestra vista como un universo radiante, bello, en suma, pues, como un banquete para la vista. El amor inunda la tabla del Paraíso y la del Jardín del amor. Amor y Eros, cielo y tierra unidos en un espectáculo único. Y quedamos deslumbrados. Es un peán, un altar, un canto glorioso, el triunfo de los sentidos. Aparece el mal, pero el mundo, nos dirá continuamente el *Bosco*, es dual, y aquí, el triunfo es del amor, y de la belleza en sus varias manifestaciones. Afrodita Urania y Afrodita Polimnia. El *Bosco* ha desplegado toda su inquietante visión expresada en un simbolismo complejo expresión de sus sueños.

Tabla del Paraíso. La insistencia en considerar la creación de Eva como suceso-base de los males del mundo es continuado por la mayoría de los comentaristas, lo que nos obliga, desde el principio de este análisis, a expresar nuestra opinión, que discrepa de esta línea, siempre ateniéndonos a la lectura de la imagen que el cuadro proyecta, referido esto a la escena del Paraíso. Rechazamos que la escena de Cristo uniendo a Eva con Adán tenga nada de demoníaco ni de perturbador, al menos a mí no me ha perturbado. En la tabla del Paraíso, el *Bosco* presenta el Amor de Dios a sus criaturas (Ge, 2.22). Ratzinger: «la gloria de Dios está en el rostro de Cristo» (2 Co 4, 6) Todo es claro, no hay, en esta escena, ningún elemento o metáfora moralizante, porque la idea ha sido claramente expresada. Y entiéndase esta afirmación en su sentido recto.

Es relevante, a nuestro propósito, dada la importancia y repercusión que tienen, el examinar los comentarios del Museo del Prado: «En *El jardín de las delicias* el pintor incluyó tres escenas que tienen como único denominador común el pecado, que se inicia en el Paraíso del panel izquierdo, con Adán y Eva, y recibe su castigo en el Infierno del panel derecho... el pecado es el nexo que une las tres escenas representadas... El pecado

es el único punto de unión entre las tres tablas». Creo que no es una descripción que se atenga a la imagen artística. En el centro de la creación, el *Bosco* coloca a Jesús. Es una perícopa al unir lo veterotestamentario con lo neotestamentario. Y sitúa el amor como centro de esta tabla y lo expresa de una manera racional. Jesús es el Amor. La obra necesita de una interpretación de acuerdo con los supuestos culturales que la han sustentado⁸. Definir el pecado como centro de la imagen del *Jardín* del Edén no se atiene a la imagen que el *Bosco* nos presenta; pero desde el punto de vista de la fe, del conocimiento del evangelio, o de la teología la escena no se presta a esa interpretación. Aunque sólo sea por esto, conviene enfrentarse con la imagen limpios de dogmatismos y prejuicios.

Confieso mi ignorancia visual: no veo en la escena del Paraíso el pecado, tal vez porque no me situé negativamente ante este glorioso pean levantado a Eros que pinta el *Bosco*. Esta escena es el preludio del ἀγάπη, “la síntesis entre el «eros» y la «agape» fue un logro genial del gran teólogo del amor»⁹, de San

8 Heinrich WÖLFFLIN: «Ver e interpretar las obras de arte tal como corresponde a su sentido original parece una obligación evidente, pero el examen mostrará que es más fácil formular la exigencia que cumplirla»... «Continuamente sucumbimos a la tentación de juzgar según el gusto asociado a nuestra época y de interpretar representaciones antiguas a partir de nuestro modo de entender la representación» (una visión artística corresponde a una perspectiva óptica particular), *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, p. 83; Julius von SCHLOSSER: «Como historiadores somos «teóricos» y «escépticos», y esto particularmente en el hermoso significado etimológico de ambos términos, que quieren decir «mirar». *Miremos los fenómenos históricos no para «juzgarlos» ni tampoco para «defenderlos», sino para comprenderlos en su desarrollo.* Este parece ser el único objetivo de la historia del arte en calidad de disciplina histórica», *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976; Rafael DOMÉNECH, «Exposiciones de arte», *ABC*, Madrid, jueves, 3 de febrero de 1921: «Cada época tiene un criterio artístico; a él sujeta la visión y las ejecuciones el pintor o dibujante». ANTAL: «la tarea fundamental del historiador de arte no es aprobar o desaprobar una obra de arte desde su punto de vista, sino tratar de entender y explicarla a la luz de sus propias premisas históricas; no existe la contradicción entre el cuadro como obra de arte y como documento de su época, ya que las dos son complementarias» (ANTAL, Frederic, *Clasicismo y romanticismo*, A. Corazón, Madrid, 1978, p. 307-308. Adolfo SALAZAR, «Crítica formalista y crítica significativa. Un punto de estimativa en la crítica-polémica periodística», *El Sol*, Madrid, martes, 24 de marzo de 1925. Finalizamos con Eugenio D'ORS: «A tal saber, tal arte. A tal arte, tal crítica»). Las citas son extensas, pero necesarias por fijar nuestra posición.

9 VIÑAS ROMÁN, Teófilo, *La amistad en la vida religiosa: «Eros» y «Agape»* (ἔρως y ἀγάπη), una síntesis posible y feliz (el gran logro de San Agustín),

Agustín, del amor, que es el fundamento más hondo del matrimonio. El *Bosco* elige este pasaje del Génesis citado para representar la escena. Y por muchos comentarios y glosas que se hayan hecho, ni en la escena, ni en el texto bíblico hay nada que indique o justifique la insistencia en que el pecado lo domina todo, interpretación que responde a una visión sombría de la historia de la humanidad. Comentarios a la Regla de San Benito: «El hombre es la obra principal de Dios en la creación, es Su obra maestra. Él ha sido creado para reconocer, amar, servir a Dios. A él le ha estado confiado, encomendado la creación para custodiarla y colaborar a la obra de Dios. El hombre encuentra, por tanto, la verdad de su propio ser en el Ser de Dios».

Reducir la imagen a la necesidad de que vehicule unas ideas previas es una violación cínica de lo que la imagen es, y el artista, expresa¹⁰; hay una limitación de nuestras percepciones porque se parte de teorizaciones previas. Esta reducción termina con la belleza y confirma que de ningún modo la imagen había sido percibida en su peculiaridad. La imagen dice lo que el artista quiso expresar. Una lectura de nuestras experiencias visuales es esencial, siendo respetuosos con la imagen, no podemos alterar su significado. «Como intérprete, el crítico de arte debe traducir ideas, en algunas ocasiones, pero su gran problema y principal objetivo es traducir lenguajes y códigos»¹¹. No alterarlos.

Conviene ahora precisar la interpretación del símbolo de la lechuga: Vandebroek¹² escribe que:»la tabla de la izquierda muestra la institución del matrimonio, y ya se apunta su per-

Madrid, Publicaciones Claretianas, 1995, p. 88-97. Agápē, es el término griego para describir un tipo de amor incondicional y reflexivo, en el que el amante tiene en cuenta sólo el bien del ser amado (Fedro). Algunos filósofos griegos del tiempo de Platón emplearon el término para designar, por contraposición al amor personal. Es amor universal, entendido como amor a la verdad o a la humanidad. Ver: Hans Urs von Balthasar, *Dante*.

10 El documento primero, y primario, es la obra de arte, después, la erudición. Ortega, como en tantas otras cosas, nos da el tono de la melodía y medida y levanta bandera contra los historiadores cazadores de influencias que no aportan claridad a la comprensión de la obra; y los califica de algomávares de la erudición; y Lafuente Ferrari, de energúmenos del verbalismo genialoide.

11 SÁNCHEZ-BRAVO, Antonio, *Estructura de la Información*, Madrid, 1992, p. 180.

12 VANDENBROECK, «Axiología e ideología en el *Bosco*», Cat. de la Exposición, Museo del Prado, 2016.

versión por la sexualidad mediante la lechuza en el hueco de la fuente»; aquí hay dos inexactitudes o barbaridades, tanto desde la teología como desde la simbología: la interpretación del simbolismo de la lechuza y la lectura del matrimonio. El matrimonio no se pervierte por la sexualidad¹³, que es inherente a este sacramento; el matrimonio se pervierte por convertirlo en una mercancía entre familias sin atender a su misma esencia que es unir a un hombre y una mujer en el amor, según la religión y según Platón. Fuentes ambas en las que bebe el *Bosco*. Lo contrario lleva, y así lo denuncian muchos moralistas, a la degradación de las costumbres sociales. Goya lo denuncia en su tiempo¹⁴. Matrimonio: plenitud, sublimación, consumación por la sexualidad. En cuanto a la lechuza, ese simbolismo no lo conocemos, confesamos nuestra ignorancia. Recordemos a Bacon: «los ídolos (prejuicios) impuestos por las palabras al entendimiento son de dos clases: o son nombres de cosas que no existen realmente, o son nombres tomados de cosas que existen, pero aún confusas y mal definidas, de forma precipitada e irregularmente»¹⁵.

Y ¿cuál es la interpretación del *Bosco*, y la de un hombre, el P. Sigüenza inserto en la cultura del momento de la creación de la obra? Sigüenza: «...siempre pone fuego y lechuza. Con lo primero nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno... Y con lo segundo dice que sus pinturas son de cuidado y estudio y con estudio se han de mirar. La lechuza es

13 RATZINGER, Joseph, *El fundamento teológico del matrimonio*. «El cuerpo del hombre y de la mujer tiene, por decirlo así, un carácter teológico; no es simplemente cuerpo, y lo que es biológico en el hombre no es simplemente biológico, sino también expresión y realización de nuestra humanidad. Del mismo modo, la sexualidad humana no es algo añadido a nuestro ser persona, sino que pertenece a él. Solo cuando la sexualidad se ha integrado en la persona logra dar un sentido a sí misma.»

14 GOYA, *La boda*, 1791-92; Capricho n.º 14: *¡Que sacrificio!* y Capricho n.º 75: *No hay quien nos desate*; *Disparate matrimonial*, Camón Aznar pone el n.º 1, la Academia el n.º 7. Contra semejantes matrimonios mal avenidos declamaban los predicadores de la Iglesia y los moralistas, viendo en ellos la causa principal de la laxitud moral que cundía por todas las clases, incluso *El Censor* comenta que estos matrimonios que concierta el vil interés terminan en toda clase de infortunios y hasta en la inmoralidad. Esto mismo lo manifestaba Jovellanos en su Sátira primera a «Arnesto». El Capricho n.º 2, «El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega» lo deja expresado. Moratín lo abordó certeramente en *El viejo y la niña* y en *El sí de las niñas*. Por citar, William Hogarth, *Marriage a la Mode*.

15 BACON, *Novum organum*.

ave nocturna, dedicada a Minerva (Atenea) y al estudio, símbolo de los atenienses, donde floreció tanto la Filosofía, que se alcanza con la quietud y silencio de la noche, gastando más aceite que vino». Por ser uno de los símbolos centrales, utilizado por el *Bosco* en esta obra, volveremos más adelante a retomar su análisis y su interpretación. ¿Y la interpretación del *Bosco*?

Es común que en la Edad Media en una misma escena se representen dos o más episodios, pero aquí el *Bosco* nos lo presenta en una unidad tempoespacial, el Renacimiento ha entrado en el «Paraíso» bosquiano. Y cierra la escena, la aísla dentro de un huerto cerrado, «*hortus conclusus*», en donde no se encuentra, en la poética visión del *Bosco*, «en medio del jardín, el árbol de la ciencia del bien y del mal», sino desplazado, sin mucho protagonismo, al menos el que le da el relato bíblico, sí está, detrás de Adán, el árbol de la vida. Otra historia muy distinta es la multiplicidad de símbolos animalísticos que aparecen. La naturaleza despliega un dualismo complejo a través del cual el *Bosco* expresa una parte muy importante de su concepción de la realidad.

Institución del matrimonio: ... «y de la costilla que de Adán tomara, formó Yahvé Dios a la mujer y se la presentó a Adán; ...dejará el hombre a su padre y a su madre y se adherirá a su mujer, y vendrán a ser los dos una sola carne¹⁶». Cristo, respondiendo a los fariseos, en lo que en España llamamos trampa saducea, dice: «...lo que Dios unió no lo separe el hombre¹⁷». La expresión es clara en los dos evangelistas: «lo que Dios unió (junto)». El resto de extrañas y fantásticas criaturas, «lo mismo de las aves y peces, y animales reptiles, que de todo están llenas las divinas letras», en expresión de Sigüenza, y que pueblan la escena, se ha interpretado como el mundo del paraíso dominado por el mal, imagen del pecado, y no se ha continuado la cita bíblica del Génesis que el *Bosco* ilustra con su propia imaginación¹⁸. El relato finaliza: «Y vio Dios que era bueno».

16 Génesis, 2, 22-24.

17 Mt, 19, 6; Mc. 10,9. juntó. Mateo, 19, 4. El respondió: «¿No habéis leído que el Creador, desde el comienzo, los hizo varón y hembra; 5. y que dijo: Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una sola carne?; 6. De manera que ya no son dos, sino una sola carne. Pues bien, lo que Dios unió no lo separe el hombre.» Mc. 10, 6-9. (Ver: Corintios I, 15, 45, 47)

18 Génesis, 1, 20-25; 2.9. «Y vio Dios que era bueno»

Y el *Bosco* así lo ha expresado visualmente, como no podía ser de otra manera en la cultura de su época. Cristo toma el brazo de Eva, y la mano queda abierta para que Adán la tome¹⁹. La única interpretación de esta escena, digan lo que digan los que intentan prefigurar el tema central, es un acto de amor. Es de suma importancia estas precisiones porque en el *Bosco* se unen indisolublemente contenido simbólico y forma. El valor de una obra de arte no depende de lo que la ha inspirado, sino mediante la cual la inspiración ha sido elaborada por la imaginación²⁰.

La fuente con la lechuza, símbolo de Atenea, ocupa el centro de la tabla, constituyéndose en un potente centro de atracción, nodo en terminología gestáltica, con interpretaciones muy diversas que no contemplan el significado, que el *Bosco* y el P. Sigüenza, atribuyen a la lechuza²¹, símbolo de Atenea, diosa de la inteligencia, del pensamiento pensante, del conocimiento, en suma, de la razón, palabra no empleada por los que se han ocupado de intentar analizar este maravilloso *Jardín del Edén*. El *Bosco*, una vez más, la idea la convierte en imagen, todo deviene en símbolo. El círculo era considerado por el pensamiento clásico un símbolo de la perfección y de la plenitud. Creemos, que el símbolo de la lechuza, al haberse interpretadosin tener en cuenta al propio *Bosco*, que lo deja expresado claramente, ni al Padre Sigüenza que lo explicita en su análisis, no ha sido entendido y ha sido mal relacionado con la lechuza de la tabla central. En el *Bosco*, los diversos seres tienen una misión simbólica para explicar y vehicular sus ideas. El P. Sigüenza, sin embargo, nos alerta sobre las interpretaciones simplistas.

El paisaje se dilata (gradiente de color) hasta unas extrañas rocas. Rocas y pájaros. El P. Sigüenza, Ovidio, sí, es lo fácil, pero Pitágoras, el orfismo y las cosmogonías. Transmigración de las

19 Aún en nuestra cultura, la «petición de mano», era un acto trascendente, lleno de significación, en el que los novios quedaban formalmente, en presencia de sus familias, prometidos.

20 VENTURI, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 31.

21 Una vez más la lechuza es interpretada por los textos analizados como símbolo y representación del mal: «la roca antropomorfa bajo la que esta se eleva evoca al Maligno, como también lo hace la lechuza que se asoma desde el interior de la fuente»; algunos ven en la lechuza el símbolo de la herejía. El *Bosco*, Catálogo, *Tríptico del Jardín de las delicias*, ficha técnica, p. 336. Debemos manifestar que la Exposición y el Catálogo han sido uno de los logros magníficos del Museo del Prado.

almas. Platón. Sigüenza, una vez más: «Aquí también se entiende aquella transmigración de las almas que fingieron Pitágoras, Platón y otros poetas que hicieron fábulas doctas de estas metamorfosis y transformaciones». Paradigmas en la interpretación. Creo que no se ha comprendido este sugerente, porque sugiere, texto. Algún beocio, *de cuyo nombre no quiero acordarme*, escribe: «transmigración de las almas que **obsesionaba** a Pitágoras y a Platón y otros poetas»²². No sabíamos de las obsesiones de Platón que, por supuesto, el padre Sigüenza no escribe. Debemos citar al padre Sigüenza cuando amonesta: «gente que repara poco en lo que mira», y, añadimos nosotros, y que no sabe lo que lee. Y finaliza, el beocio, en el colmo de la ignorancia, riéndose del P. Sigüenza: «Nada más sorprendente para las habituales interpretaciones del *Bosco* que esta alusión a la diosa Minerva y a los ¡atenienses!». Ortega nos recuerda que la cultura grecorromana es, para nosotros, la paradigmática. Y Jaeger (*Paideia*): «El arte griego, en sus mejores épocas y en sus más altas obras, ha actuado del modo más vigoroso sobre nosotros». Como de recordar se trata, recordemos a Ramiro de Maeztu y la tortilla de chorizo. ¡Hay Maeztu, está tan próxima la Beocia de Atenas!



Hieronymus van Aeken «El *Bosco*», *El Jardín de las delicias*, 1490-1500

22 CHECA, F., «Sobre la recepción del *Bosco*», Catálogo 2016, p. 169-170.

La palmera con la serpiente enroscada, árbol del bien y del mal, está alejada y fuera de este espacio donde se desarrolla la escena principal, mientras que el árbol de la vida adquiere un evidente protagonismo. No se puede dudar de lo que nos presenta cuando nos encontramos ante una personalidad festiva que juega constantemente con el equívoco, el retruécano, la metáfora, el disparate como norma y, donde el ingenio y la agudeza lo preside todo; y en un creador de formas, imágenes y escenas nuevas sin sujeción a convenciones, sólo con el límite de su imaginación, es decir, sin límites. Hay textos que, lejos de explicar lo que la imagen dice (ἐκφρασις²³), se erigen en protagonistas y se alejan de la explicación; no son crítica de arte, sino literatura. Después de tanta teoría, queremos poner un poco de orden basado en la descripción de la obra.

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS. TABLA CENTRAL

El mundo se convierte en protagonista. En el centro de la obra del *Bosco* está su personalidad que intencionalmente se oculta a través de un complejo entramado de símbolos. Los esfuerzos para dotarnos de una aproximación a sus ideas han obviado algo fundamental: sus lecturas. Cuando se ha hablado de la cultura del *Bosco* se ha hecho con la finalidad fundamental de analizar el contenido de su obra y ver qué elementos influyeron en su composición.

Esta obra que nos ocupa, *El Jardín de las Delicias*, no ha sido encargada por una iglesia; se hace evidente que no es conveniente —*decorum est*— para presidir un altar, ni su finalidad es la de inspirar devoción²⁴. Por las dimensiones y por su realización es una obra de un gran empeño, costosa, lo que implica a un comitente poderoso. Felipe de Guevara (ca. 1500-1563), anticuario y cortesano de Carlos V y Felipe II, escribe sobre el

23 Descripción adecuada de nuestras experiencias visuales. «Ecfraſis» (ἐκφρασις), explicar con signos y palabras, qué significa una obra de arte; «exposición en detalle, explicación, descripción desde fuera o desde el principio o hasta el final», hacer inteligible, descubrir, destapar, hacer ver...

24 CEÁN BERMÚDEZ escribe a Tomás de Veri, de Sevilla, el 27 de septiembre de 1817: «Yo estoy ahora muy ocupado en inspirar a Goya el decoro, modestia, devoción, respetable acción, digna y sencilla composición con actitudes religiosas para un lienzo grande que me encargó el Cabildo de la Catedral de Sevilla...», se está refiriendo al cuadro de las Santas Justa y Rufina.

Bosco que: «Fue «observantísimo del decoro [y que] había guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente», y reitera: «esto que Hyerónimo *Bosco* hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno»; y expresa un juicio de crítica de arte del máximo interés: «porque habiendo visto en Flandes quan acepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo *Bosco*, acordaron de imitarle»; digámoslo nosotros: que le imitan por tener éxito y vender sus obras. De las trascendentales afirmaciones de Guevara destacamos la importancia del estudio de la filosofía, para poder concebir (el artista) mayores grandezas y más fantásticas ideas de cosas admirables. La adecuación o finalidad, al desconocer al comitente, debemos conjeturarla a partir de la obra misma, pero no es la única obra que nos presenta estas dificultades. En Botticelli, *Palas y el Centauro*, mantiene un último secreto. El título de este altar levantado al amor, Vicente Poleró lo llama *De los deleites carnales*²⁵.

Gombrich y Steppe, en 1967, *sitúan* el *Jardín de las delicias* en el círculo de la familia Nassau. Las últimas revisiones sobre la datación del tríptico fijan su realización en la década de 1490. El 30 de julio de 1517 sabemos que Antonio de Beatis, que acompañó como secretario al cardenal Luis de Aragón en su viaje a los Países Bajos, pudo ver y admirar la obra en el palacio de Coudenberg en Bruselas: «...mujeres y hombres blancos y negros en diversas acciones y posturas, aves y animales de todas clases y con gran naturalidad, cosas tan agradables y fantásticas que no es posible describirlas para quienes no tengan conocimiento de ellas».

Si la pintura estaba en Bruselas, en casa de Engelbrecht II (1451-1504), por el testimonio de Beatis vemos que la mostraba a sus visitantes como una obra valiosa, y debemos conjeturar que la burguesía de esta ciudad tenía conocimiento cierto de las obras del *Bosco* y las valoraba y estimaba. La fama del *Bosco*, se evidencia con estos patronos, trascendía los límites de su ciudad y fue muy apreciado por la aristocracia internacional²⁶, en suma,

25 POLERÓ Y TOLEDO, Vicente, en 1857, publicó un *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado de El Escorial*; al *Jardín de las Delicias*, lo llama *De los deleites carnales* (citado por Saturnino Álvarez Turienzo, *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, 1963)

26 GOMBRICH, Ernst H. *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, 1982, p. 159.

pues, el *Bosco* no es un artista «maldito»²⁷. El mundo cortesano flamenco estaba en contacto con los círculos más avanzados de Florencia, banqueros y comerciantes forman un conjunto muy conocido en la historiografía artística (Arnolfini), con gran influencia en los negocios y en el arte; y el Renacimiento, en un segundo periodo, triunfa en Flandes con Margarita de Austria, una de las figuras más atrayentes del momento.

Cuatro importantes datos a tener en consideración:

1. El concilio celebrado en Ferrara y Florencia en 1438-1439; y sobre todo la caída de Constantinopla en poder de los turcos provocaron la llegada a Italia de textos y maestros en lengua griega. Destacamos: Platón y Aristóteles.
2. Ruysbroeck (1293-1381) uno de los iniciadores de los movimientos religiosos que tomó más tarde el nombre de «Cofradía de la Vida Común». Gérard Groot, contribuyó a difundir sus ideas y dio impulso a ese movimiento espiritual. La «Cofradía de la Vida Común» contribuyó en una parte considerable al desarrollo de la instrucción en todas las clases de la sociedad; los hermanos se ocupaban en transcribir códices, e imprimieron la obra de autores griegos y latinos; dieron marcada preferencia a Sócrates y Platón. Muchos profesores de sus escuelas mantuvieron relación con los más ilustres griegos refugiados en Italia.... «Hacia 1475 — escribe Roerch— el establecimiento de Deventer contaba más de 2200 estudiantes, entre los cuales se encontraba Erasmo». Los hermanos de la Vida Común para proteger el respeto debido a la Iglesia Católica condenaron sin contemplaciones a los monjes ávidos y estúpidos, y a los sacerdotes indignos de tal ministerio. Varios papas les aprobaron y les otorgaron privilegios... ¿Bastaría sólo la presencia de los hermanos de la Vida Común en 's-Hertogenbosch para explicar las numerosas reminiscencias de su enseñanza en las obras bosquianas?²⁸

27 El 9 de agosto, en la capilla de la Hermandad de Nuestra Señora se celebran en forma solemne, según consta, las exequias del «difunto cofrade Jerónimo de Aquisgrán llamado Bosch, pintor insigne». Citado por Mia Cinotti.

28 GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo S. I., y LLORCA, Bernardino S. I., *Historia de la Iglesia Católica* (5 vols), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999. Volumen tercero: Edad Nueva 1303-1648.

3. Marsilio Ficino: «Platón, padre de los filósofos, cumplidos ya los ochenta y un años, el siete de noviembre, día de su aniversario, murió al final del banquete al que había asistido. Este banquete, que celebra a la vez su nacimiento y su muerte, lo renovaban cada año todos los antiguos platónicos hasta los tiempos de Plotino y de Porfirio. En nuestros tiempos, Lorenzo de Médicis, queriendo reinstaurar el banquete platónico, designó como anfitrión a Francesco Bandino. Y así, el siete de noviembre (El 7 novembre 1468), Bandino, con magnificencia real, recibió en la villa de Careggi a nueve invitados platónicos. Terminada la comida, Bernardo Nuzzi tomó el libro de Platón titulado *El Banquete* o *Sobre el amor* y leyó todos los discursos de este simposio».
4. 's-Hertogenbosch. El medio, la época y las influencias. El Renacimiento, aunque Carlos sea, aun, un caballero medieval²⁹, triunfa en las «Siete provincias». El espíritu de la Edad Moderna penetró más fácilmente en ciudades como Brujas, Bruselas, Amberes, Gante, que en un medio casi dominado por lo rural. Esto no excluye que un hombre como Bosch, un espíritu tan altamente complejo, estuviese replegado en su mundo rural y no sintiese interés por las corrientes de pensamiento que circulaban en un territorio rico en comercio y en acontecimientos. No es, como superficialmente se pueda creer, una aldea perdida en la noche medieval. El medioevo, en su otoño final, fue una época brillante, según ha mostrado Huizinga, y, más aun, lo que conocemos hoy como los Países Bajos.

Los datos aportados son coincidentes en un punto: la actualización y prestigio de Platón. Y del pensamiento y estudio, símbolo de los atenienses, en afortunada expresión de Sigüenza. La lectura de *El Banquete*, y, tal vez, *De Amore*, de Marsilio Ficino, debió ser un descubrimiento, un choque, una catarsis. Nos imaginamos al *Bosco* leyendo apasionadamente el diálogo mientras se suscitaban y se agolpaban imágenes sin cesar en su mente. Es un encuentro entre el mundo de las ideas y el universo de las imágenes (Ortega: ideas o imágenes) que podemos catalogar cómo excepcional. El pintor de 's-Hertogenbosch, culto, sí, de

29 TERLINDEN, Charles, *Carlos Quinto*, Madrid, Rialp, 1966.

una imaginación sin límites, leyendo, al que Marsilio Ficino, filósofo de la burguesía florentina, califica como «padre de los filósofos», en el diálogo donde se revela la perfección suma del arte platónico, debió ser una purificación, liberación o transformación interior suscitados por una experiencia vital profunda, es decir, una *κάθαρσις*. Es un momento de extraordinario interés para la historia del arte en general, y en particular para nuestra idea del *Bosco*, el encuentro de estos dos espíritus tan disímiles. El *Bosco* se enfrenta a la idea de Belleza. Y a su contemplación.

El *Bosco*, desde el principio, nos muestra, en esta magna obra, en la perfección andrógina de los cuerpos, como en las escenas, el triunfo del amor de la diosa celeste, la Afrodita Urania, y planta con insistencia y reiteración, qué es el amor y cuál es su poder. Sigüenza lo deja claramente apuntado. Pausanias expresa que «el entregarse por alcanzar la virtud es algo completamente bello... es este el amor de la diosa celeste... los otros amores en su totalidad son de la otra diosa, de la vulgar»³⁰. Siguiendo a Aristóteles, la perfección del ser ha de colocarse en la conquista y posesión de la «virtud», ἀρετή³¹.

La cabalgata central en torno al estanque, al gineceo, también es esencial destacar las diferencias: el hombre cabalgando a lomo de sus vicios y pecados en una iconografía única, lejos de las escenas de la *Mesa de los Pecados Capitales*, donde triunfa el simbolismo tradicional medieval, en el *Jardín*, cabalgan sobre sus pasiones; todas las pasiones mentales están representadas, pero, distantes en los cuerpos, estéticas, diletantes, en suma, cortesés... La esencial diferencia con el amor la encontramos en la definición de Platón: «al apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se le llama 'Amor'³²».

30 PLATÓN, *El Banquete*, 185b.

31 ἀρετή (*aretê*): virtud, perfección (de cuerpo o de espíritu), inteligencia, nobleza de ánimo. Se carga de significados adquiridos en su evolución semántica: dotes cristianas del alma; sentido metafísico medieval de capacidad o poder.

32 PLATÓN, *Fedro*, 238c. Densa y precisa definición de Eros, el amor como impulso, deseo, fuerza.

Domina un erotismo extremo, pero diferente del carnal y próximo del campesino. Las pasiones son suscitadas por la contemplación de la belleza; los jinetes están condenados a seguir girando en torno al estanque de la mujer sin aproximarse para su posesión: es el triunfo de los sentidos (Urania), después de haber asistido al triunfo de las pasiones (Pandemos), y, sin embargo, todo es distinto a lo rural, a lo campesino. Se puede llegar, se llega a las pasiones más extremas, pero desarrollado cortésmente. Diotima de Mantinea, respondiendo a Sócrates le dice: «es la sabiduría una de las cosas más bellas y el Amor es amor respecto de lo bello»³³. Amor es «un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida». Une el conocimiento, la belleza y el amor. «Alcanzar la verdad (doctrina de Diotima) sólo es posible con grandes esfuerzos, a través de una aproximación lenta y escalonada, paso a paso, como ocurre con la ascensión a la idea de Belleza»³⁴. Si alguna idea clara, de un hombre que todo lo oculta a través de un complejo entramado de imágenes, podemos sacar del Bosco, es la expresada por Diotima. Frente a este amor cortés, está el eros vulgar, el triunfo de Afrodita Pandemo (Πάνδημος), que fue llamada “protectora de todos los demos”. Se le dio a este sobrenombre un sentido peyorativo, equivalente a Πάγκοιμος (vulgar) y en la época de Platón se consideraba a esta Afrodita como *Venus Meretrix*, patrona de las heteras y protectora del amor carnal, mientras que la otra, Ἀφροδίτη, Celeste, en etimología popular, la emergida de la espuma del mar, era un símbolo del amor puro y espiritual. La contraposición es expresada por Jaeger: «El eros usual y corriente, el instinto irreflexivo y vulgar, es repudiable y vil, porque tiende a la simple satisfacción de los apetitos sensuales; el otro, en cambio, es de origen divino y se halla impulsado por el celo de servir al verdadero bien y a la perfección del amado»³⁵. Las diversas bellezas —o reflejo de lo Bello— que se encuentran en el mundo son usadas como peldaños en una escala que lleva a la cumbre, la cual es el conocimiento puro y desinteresado de la esencia de la belleza³⁶. En expresión de

33 PLATÓN, *El Banquete*, 204a

34 Martínez Hernández, Notas a *El Banquete*.

35 JAEGER, Werner, *Paideia*. p. 572 (Platón, *Symposio*, 181b y ss).

36 SÓCRATES desvela lo que le «reveló» Diotima de Mantinea: sólo después de haber contemplado las cosas bellas, una tras otra, en una forma gradual, aparece (se «revela») la Belleza misma, como término de todos los esfuerzos anteriores; es una belleza que no se representa ni con el rostro ni con las manos ni con ninguna imagen sensible, pues es representada por sí misma, eternamente unida a sí misma, sin generación o destruc-

Pausanias³⁷: «Del mismo modo, pues, no todo amor ni todo Eros es hermoso ni digno de ser alabado, sino el que nos conduce a amar bellamente». El Bosco, despliega en la tabla central, la más increíble, visualmente expresada, escena de ambos eros, aunque, siempre, cortés, refinado, en suma, tendiendo a una belleza única, ideal.

Sigüenza, sobre las pinturas del Bosco, escribe: «que no pretendían otra cosa sino mostrarnos las malas costumbres, hábitos o siniestros avisos, de que se visten las almas de los miserables hombres, que por soberbia son leones; por venganza, tigres; por lujuria, mulos, caballos, puercos; por tiranía, peces; por vanagloria, pavones; por sagacidad y mañas diabólicas, raposos; por gula, gimios (mono) y lobos; por insensibilidad y malicia, asnos; por simplicidad bruta, ovejas; por travesura, cabritos, y otros tales accidentes y formas que sobreponen y edifican sobre este ser humano; y así se hacen estos monstruos y disparates, y todo para un fin tan apocado y tan vil como es el gusto de una venganza, de una sensualidad, de una honrilla, de una apariencia y estima, y otras tales que no llegan apenas al paladar, ni a mojar la boca, cual es el gusto y saborcillo de una fresa o madroño, y el olor de sus flores, que aún muchos con el olor se sustentan.» La descripción del P.Sigüenza, nos remite a la Biblia: «porque en ella se ven, como vivos y claros, infinitos lugares de la Escritura de los que tocan a la malicia del hombre, porque cuantas alegorías o metáforas hay en ella para significar esto, en los Profetas y salmos, debajo de animales mansos, bravos, fieros, perezosos, sagaces, crueles, carniceiros, para carga y trabajo, para gusto y recreaciones y ostentaciones, buscados de los hombres y convertidos en ellos por sus inclinaciones y costumbres, y la mezcla que se hace de unos y de otros, todos están puestos aquí con admirable propiedad.»

Aristófanes³⁸, en las *Aves*, nos ofrece una cosmogonía cómica —que relacionamos con su discurso de *El Banquete*—, parodia

ción, sin aumento o disminución: esto es la Belleza (lo bello) en sí: αὐτό τὸ χαλόν.

37 PLATÓN, *El Banquete* 181a.

38 La desmesurada presencia de las aves en el cuadro es uno de los elementos que más ha desconcertado a los analistas ¿conoce el *Bosco* la famosa obra de Aristófanes, *Las aves*? La abubilla es uno de los personajes con presencia destacada, junto a la subversión de valores, en ambas obras. Y el coro de aves que, en el «*Jardín*», parecen presidir un acto ¿tribunal?

de elementos órficos, con rasgos típicos de las cosmogonías órficas, como es la presencia de un huevo cósmico, dentro del cual se gesta Eros:

«A lo primero había Caos, Noche, el negro Érebo en el regazo ilimitado engendra lo primero un huevo huero, Noche de alas negras del que, con el transcurso de las estaciones nació Eros el deseado...»³⁹

Todo ello debe tratarse con cuidado, aunque, si nos remitimos a Sigüenza, una vez más, aparece la referencia a Pitágoras. El *Bosco*, pues, a través de un entramado simbólico muy complejo, relaciona cosmogonías clásicas y religiosas, como destacamos, también, en Piero della Francesca, en la *Pala de Brera*⁴⁰, de proximidad temporal y lejanía estética.

Tertium comparationis. Las figuras del *Jardín de las Delicias* difieren antropológicamente, desde la vertiente anatómica, física, y de su comportamiento social, del resto de las obras del *Bosco*, deben poco al folklore neerlandés; esto se hace más evidente si las comparamos con obras de Brueghel, las del *Kunsthistorisches Museum* y las del Museo del Prado; más aún, las escenas se diferencian de manera total. El amor campestre, de aldeanos, sus diversiones, todo difiere. El *Bosco* se ha alejado de su entorno rural, de la relación puramente biológica, todo es más «intelectualizado», digámoslo claramente, más platónico. Las dos Afroditas diferenciadas: Afrodita Urania (Celeste) y Afrodita Pandemo (Vulgar)⁴¹. Precisamos que «el Eros pandémico, la inclinación a la musa Polimnia, debe aplicarse con cautela; es decir, aunque consintiendo al hombre el goce, no debe permitir que éste le corrompa»⁴². En *El vino de la fiesta de San Martín*, de Brueghel⁴³, asistimos al triunfo de lo dionisiaco frente

39 BERNABÉ, Alberto, *Textos órficos y filosofía presocrática*, Madrid, Trotta, 2004.

40 Piero della FRANCESCA, *Pala de Brera*, 1472-74. El huevo de gallina, emblema de la perfección divina, está colocado en una posición desviado respecto del eje mediano del cuadro, como símbolo de la superioridad de la Fe con relación a la Razón. Es el símbolo de la vida en gestación y del conocimiento perfecto; representa el cosmos y el principio fecundador que lo ha generado (Eros); el huevo se conecta con la epifanía divina, ordenadora del cosmos y dispensadora del conocimiento. Nos remite a las tradiciones religiosas y sapienciales del Orfismo, pitagorismo, neoplatonismo, hebraísmo, cristianismo, cábala, hermetismo, alquimia.

41 Discurso de Pausanias, Platón, *El Banquete*, 180c-185c.

42 JAEGER, Werner, *Paideia*, p. 575.

43 BRUEGHEL el Viejo, Pieter, *El vino de la fiesta de San Martín*, 1566-67. Museo del Prado, de esta obra, el Prado ha hecho una recuperación que no ha

a lo apolíneo. Queremos comparar las miradas a lo real, pues mientras Brueghel se inspira en su entorno rural, el *Bosco* mira en el mundo de las ideas.

En Brueghel, todos están apegados a la tierra, se muestra en toda su expresión el ambiente popular, el amor rural es Pandemos, vulgar, próximo, expresión de un primitivismo; San Martín, partiendo su capa, no atrae la atención de los que, apegados a lo concreto, quieren conseguir su botín báquico, ¡que cercano está *El Carro de heno!*; mientras, en el *Jardín*, la escena central de la cabalgata en torno al estanque de las «ninfas» es elegante, distante, de Afrodita Urania. En Brueghel, tenemos promiscuidad, proximidad, ruralismo. Hay un predominio del mundo sensible, expresión de una cultura agraria (civilización). En las composiciones de Pieter Brueghel *El Viejo*, lo mismo que en *El Bosco*, hay una censura muy extendida en esta época hacia los campesinos, bebedores y borrachos, y hacia los mendigos. Pero una posición estética ante la realidad antitética. Todo ello, en el *Bosco*, referido al *Jardín*. En Brueghel, es el triunfo de Dionisos (Διώνυσος), dios de la vendimia, del vino, representaría lo terrenal, la sensualidad desatada, inspirador de la locura ritual y el éxtasis, de la embriaguez vital. Las bacanales, con sus participantes danzando movidos por el vino, representarían la embriaguez, el desenfreno de los sentidos. Dualidad antagónica, contraponiendo la belleza y estética apolínea en el *Bosco* a la exuberancia de los sentidos, dionisiaca, la belleza de la ensoñación y la extravagancia de la embriaguez, en Brueghel, la contemplación individual y la exaltación colectiva, con gestos, citamos *Danza de aldeanos*, que rozan lo obsceno, lo grosero. Físicamente, las figuras de Brueghel, se diferencian unas de otras, asistiendo el espectador, a una riqueza morfológica de tipos y caracteres que le aproxima a la sociedad rural del momento. Platón, en su teoría del *eros*, tiende un puente audaz sobre el abismo que separa lo apolíneo de lo dionisiaco; el *Bosco*, en *El Jardín de las Delicias*, también, con el triunfo sin límites de la imaginación. Es una tensión en la búsqueda de la Belleza.

Sin el impulso y el entusiasmo inagotable y renovados de las fuerzas irracionales del hombre, Platón cree que jamás será posible alcanzar la cumbre de aquella transfiguración suprema que el espíritu cobra al contemplar la idea de lo bello. El enla-

sido valorada suficientemente; *Danza de aldeanos*, Viena Kunsthistorisches-Gemalde, 1566.

ce del *eros* y la *paideia*, tal es la idea central del *Simposio*; ¿lo es también del *Jardín de las delicias*? ¿Intenta el *Bosco* educar en el control de las pasiones? ¿O, simplemente, se limita a exponerlas sin establecer juicios de valor? Claro, que para eso están los infiernos bosquianos, y, el del *Jardín* es el más infernal de todos. Lo cierto es que difícilmente llegaremos a dar respuestas satisfactorias a los innumerables interrogantes que esta obra nos plantea. Si indagamos en el resto de su obra, algunas preguntas tienen respuestas.



El Bosco, *El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*, 1502-1505

Bosco, *El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*, hacia 1502-1505, «Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et num-

quam inveniendis» (Es característica de las inteligencias más pobres utilizar siempre lugares comunes y nunca invenciones propias) Esto es un manifiesto de su pensamiento lanzado en su madurez vital y artística: «Los campos tienen ojos, el bosque tiene oídos: quiero ver, escuchar y quedarme callado»⁴⁴, y una manifestación explícita de sus intenciones. El *Bosco* nos da, en esta obra, su interpretación inequívoca y positiva del símbolo de la lechuza, muy lejos de las interpretaciones al uso de los comentaristas del *Jardín* que desconocen que los símbolos no tienen una única lectura; y que en filosofía, literatura, en suma, en el pensamiento en general, el símbolo de la lechuza, no tiene nada que ver con lo siniestro, oscuro, ominosa ave, como ha sido descalificada; sino como la inteligencia que subyace en la naturaleza, como el símbolo de Atenea, diosa de la razón, pensamiento que ha sido ignorado o rechazado por todos los analistas de la obra del *Bosco*. Exceptuando a Sigüenza, claro. Su recorrido, el del *Bosco*, es, pues, desde la sensibilidad al pensamiento. Y, también, inversamente. Dos apotegmas: Pitágoras, «Tan sólo el espíritu ve y comprende, pues fuera de él todo en el hombre es sordo y ciego»; Aristóteles, «Nada hay en la inteligencia que no haya pasado antes por los sentidos». Y como hablamos del amor, y desde la sensibilidad, Dante:

«Amor che ne la mente mi ragiona».⁴⁵
(Amor que me habla desde el pensamiento)

Desde el pensamiento pensante a la sensibilidad. El *Bosco*, en esta obra nos educa y guía para que podamos comprender las potencias irracionales que ha desplegado en su obra más emblemática, *El Jardín de las delicias*. El equilibrio: la razón, el pensamiento, es decir, Atenea, y su símbolo la lechuza. De Atenea se dice que tenía «ojos de lechuza», como señal de sabiduría, penetración de la vista, agudeza, ingenio y entendimiento. Se hace necesario una lectura de la obra figurativa. ¿Cómo puede decirse que el *Bosco* utiliza a la lechuza como símbolo de la noche sin más? No entiendo absolutamente nada. No se ha re-

44 El *BOSCO*, *El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*, Berlín Staatlichen Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 549. Apotegma atribuido a ¿Boecio? Se trata de una cita, según Vandebroek, de un tratado de educación del siglo XIII, *De disciplina scholarium*. Nuestra interpretación de esta obra, clave para el conocimiento del *Bosco*, y de la utilización del símbolo de la lechuza, en la obra que nos ocupa, *El Jardín de las delicias*, es diametralmente distinta y opuesta a la de este autor.

45 DANTE, *Divina Comedia*, Pg. 2, 112.

flexionado sobre esta obra que los «entendidos» sitúan en los últimos años del pintor. La intencionalidad es evidente. Esta intencionalidad que el *Bosco* nos expresa, es realizada por el Padre Sigüenza en su crítica sobre el pintor, invocada por todos y pocas veces comprendida, atribuyendo a la lechuza el ser el símbolo de Atenea (Minerva), del estudio, de los atenienses, donde floreció el pensamiento, la reflexión, y cita a Pitágoras y Platón. ¿Más explícito?, difícil. Claro que los atenienses, P. Sigüenza, no los beocios. Recordemos a Ortega: «hay quien ve más que los demás, y estos demás no pueden correctamente hacer otra cosa que aceptar esa superioridad cuando ésta es evidente... el que no ve tiene que fiarse del que ve... en vano pretenderá la inteligencia luchar en un *combate* de convicción con las creencias irracionales, habituales... la razón no debe ser orgullosa y debe atender, cuidar las potencias irracionales»⁴⁶. Pues eso. En el *Bosco*, lo dual y el triunfo de los contrarios, de lo antitético, se convierte en norma. Una vez más se impone una lectura atenta de la obra figurativa. El *Bosco* es hermético, sin duda, pero también compasivo de los beocios, al igual que el P. Sigüenza.

Fuentes de metáforas: área de metáforas, mercado común de símbolos e ideas que trasciende a la vez los límites de naciones y periodos⁴⁷. «El uso y la creación de metáforas es un don innato, natural, un rasgo del genio, porque algunas personas saben percibir mejor que otras la semejanza y desvelar la verdad de la naturaleza⁴⁸». Y este don natural, el *Bosco* lo tiene en grado sumo. ¿Y cuál es la interpretación que el *Bosco* da de la lechuza como símbolo? El *Bosco* emplea la lechuza como oír y ver, es decir, como símbolo de la inteligencia. Los ojos y los oídos de la naturaleza.

El *Jardín de las Delicias* ha sido objeto constantemente de análisis de su compleja simbología, y, también, una de las obras del *Bosco* que ha suscitado más controversias. Enfermiza obsesión en buscar influencias artísticas y literarias al *Jardín*. Una de las obras que más reto ha presentado, y presenta, a la historia del arte, a la simbología y a la crítica de arte. Las diversas

46 ORTEGA Y GASSET, José, *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 119 y 130.

47 GOMBRICH, Ernst H., *Ideales e ídolos (ensayo sobre los valores en la historia y el arte)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

48 SÁNCHEZ-BRAVO CENJOR, Antonio, *Estructura de la Información*, 207. Nos remite Gracián.

metodologías críticas parecen destinadas a estrellarse ante el hermetismo con el que responde esta sugestiva obra y sus complejas representaciones. El *Bosco* parece que se ríe de nuestros intentos de descifrar sus escenas y descubrir el sentido último que ilumine la idea que guio su desarrollo. La anatomía de la realidad histórica en la interpretación del «Jardín» necesita ser estudiada.

Todos abogan por encontrar una clave interpretativa que permita descifrar los misterios de esta obra. No sabemos si esta única clave existe, pero señalamos, como una de las indicadas intencionadamente por el *Bosco*, esta del extremo derecha de la tabla en la que se ve un ser andrógino, con cuatro manos y cuatro pies, descrito por Aristófanes en *El Banquete*⁴⁹, destacado con la lechuza, símbolo de Atenea y de los atenienses, como indica el P. Sigüenza. El *Bosco* quiere resaltar esta escena al espectador con gradiente de color. Y en una posición en el cuadro con fuerte peso visual destacándose con el búho y su mirada, constituyendo la escena uno de los «nodos»⁵⁰ más fuertes de la obra. Nuestra interpretación de esta escena está basada en el discurso de Aristófanes: «En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular... Caminaba también recto como ahora, en cualquiera de las dos direcciones que quisiera;...se movía en círculo rápidamente apoyándose en sus miembros que entonces eran ocho. Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro.»

49 PLATÓN, *El Banquete*, 189a-193d. Discurso de Aristófanes.

50 Nos remitimos a Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*; y *El poder del centro*. Traslación historiográfica de los principios de la psicología de la Gestalt (percepción de la forma y del color).

Lectura del Museo del Prado: «los dos búhos, que evocan la maldad... dirigen su inquietante mirada al espectador». Sinceramente, no he visto inquietante mirada en los dos búhos, ni me han inquietado. Lectura de Larry Silver: «...en el extremo opuesto dos danzantes desnudos tienen la cabeza dentro de un fruto de grandes dimensiones y sobre este un búho mira frontalmente al espectador», y añade que «...por doquier hay... búhos y lechuzas»⁵¹; y califica a la lechuza (búho) de ominosa ave, e incluye en esta calificación negativa a la lechuza de la fuente de la vida del Edén. Según Fraenger, en el extremo derecho del *Jardín*, se encuentra una pareja que intenta separarse, pero está aprisionada por un capullo sobre el que hay un búho, y el grupo es interpretado como los que aún no han madurado en el amor; la presencia del búho indica que está allí para someterlos a una preparación. Genial, un búho, ominosa ave, que simboliza la maldad, enseñando a amar a una pareja. Isabel Mateo dice que la lechuza es ave de simbolismo variado, pero siempre maléfico, y afirma que este fantástico comentarista no ha visto la obra y ¿describe sobre fotografías? La interrogación es mía. Asombroso. Solo nos queda recordar a Ramiro de Maeztu: «Lector, si oyes decir nada semejante, responde: —“Señor, no hablemos de arte; ¿quiere usted que mañana merendemos una tortilla de huevos con chorizo?”»⁵². No es para dicho el daño que engendra una errónea interpretación de una imagen visual (artística) convertida en hábito. Corrijámosla, pues.

Partimos para nuestro acercamiento al *Jardín de las delicias* de que en el *Bosco* encontramos múltiples fuentes de inspiración. Momentos estos de finales del siglo XV y principios del XVI que en Europa nos encontramos con lo que podemos calificar de una auténtica revolución en el pensamiento. La realidad circundante es compleja. Junto al pensamiento medieval, se abren camino nuevas formas de pensar y de sentir. El tema: los placeres, el amor. Es importante el papel que desempeña el inconsciente en esta curiosa composición en la cual lo fantástico arranca casi exclusivamente del erotismo (*eros*), es una inmensa ensoñación amorosa, reiterada, multiplicada hasta el límite

51 SILVER, Larry, «Crímenes y castigos. Los infiernos del *Bosco*», *Cat. de la Exposición*, 2016, p. 115.

52 Citado por Antonio GULLÓN, «Arte y letras. El *Greco* no la comía...», *La Tribuna*, 10 de junio de 1913. La indignación de Maeztu se dirige a los que dicen que el *Greco* tenía oftalmopatía.

del horizonte visible... retorna aquí, incansablemente, el mismo asunto, como para saciar para siempre su sed de pintar a la mujer y los actos del amor.

Debió de ser un hombre culto y un buen conocedor de la literatura de su época, dato aceptado por todos, ya que muchas de sus obras tratan temas de origen literario. Los ecos de la *Divina Comedia*, de Dante, en su obra, son continuos. También refleja el saber popular que se transmitía por medio de refranes y tradiciones; el teatro está presente en su obra, y la música, al igual que en toda la Edad Media, y en particular en la pintura flamenca. Sin salir del Prado, citamos a van der Weyden en el prodigioso «*Descendimiento*». Pero todos han obviado el dato fundamental indicado por el *Bosco* en su obra, y la interpretación, clara y explícita, del P. Sigüenza: el pensamiento, Platón. Más que demostrarlo, mostrémoslo.

Glosa de Werner JAEGER: «En el grotesco mito sobre la forma esférica del hombre primitivo, antes de que los dioses lo dividiesen en dos partes por miedo a que su fuerza titánica pudiese arrollar el cielo, cuando todavía tenía cuatro piernas y cuatro brazos sobre los que se desplazaba con gran velocidad como sobre aspas giratorias, vemos expresada, con la profundidad de la fantasía cómica de un Aristófanes, la idea de que el *eros* nace del anhelo metafísico del hombre por una totalidad del ser, inasequible para siempre a la naturaleza del individuo»⁵³. «De entre las consecuencias que se derivan de este mito podemos señalar la definición del amor como búsqueda de la otra mitad, una de las definiciones más profundas de toda la teoría del amor»⁵⁴. Y esta idea, el *Bosco* la desarrolla en mil metáforas, a través de imágenes de una belleza simbólica que ha fas-

53 JAEGER, Werner, *Paideia (Los ideales de la cultura griega)*, F.C.E., México, 1962(2), p. 575-576. «Platón introduce el *eros* en la eternidad... una de las más grandes obras poéticas de arte de la literatura universal. La belleza de esta obra no se cifra sólo en la perfección de su forma, sino en el modo como en ella se funden la verdadera pasión, el alto y puro vuelo de la especulación y la fuerza de propia liberación moral del hombre, que en la escena final de la obra se manifiesta con triunfadora audacia», p. 570. En el *Simposio* se revela la perfección suma del arte platónico. «Para el *Bosco*, el problema es resolver en pura invención figurativa las diversas sollicitaciones de la propia época, en el ámbito del contraste entre bien y mal, presente desde la primera a la última de sus obras» (Cinotti, 1968)

54 MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Estudio preliminar y notas a: Platón, *El Banquete*, Madrid, Gredos, 2008.

cinado, desde Sigüenza y Felipe II, a todos los que se han acercado a este altar elevado a Afrodita y Eros. La imagen del *Bosco* se basa literalmente en la descripción de Aristófanes en *El Banquete*, negar esto es negar lo evidente y cerrarse a la verdad, más aun, la escena está separada por un gradiente de color más claro en la gama de los verdes, incluyendo a un joven, bello, rubio, con los ojos cerrados, recostado, que tiene una cereza, sujeta con ambas manos, que ofrece a un cuervo posado en su pie izquierdo. La intencionalidad del *Bosco* es muy clara y aquí queda mostrada: ¿metáfora de Eros?⁵⁵ El mito del andrógino, el ser descomunal partido en dos por Zeus, explica maravillosamente, por un lado, la sensación de plenitud que da la unión amorosa y, por otro, la polarización del amor hacia uno u otro sexo desde el comienzo mismo de la vida por razón de textura biológica⁵⁶. Aristófanes tiene la elocuencia del poeta cómico, ocultando bajo una forma festiva pensamientos profundos. El *Bosco* describe en el centro de esta obra la idea de que el *eros* nace del anhelo metafísico del hombre por una totalidad del ser. En el extremo izquierda, el *Bosco* sitúa a dos enamorados, dentro de una esfera transparente, y muy próximo un búho o lechuza.

La relación con la escena que ilustra el discurso de Aristófanes es más que evidente, es una continuación biológica, están en el mismo plano. La esfera, la bola transparente, simboliza la unión perfecta, la superación de la androginia, el 'hombre primordial' de Platón; en expresión de Aristófanes: «sólo podría alcanzar la felicidad nuestra especie si lleváramos el amor a su término de perfección y cada uno consiguiera el amado que le corresponde remontándose a su primitiva naturaleza, esto es, el conseguir un amado que por naturaleza coincida con la índole de uno»⁵⁷, es decir, el estado anhelado perennemente por todo ser sexuado que, en verdad es sólo medio ser, y que busca por doquier la mitad perdida, bien empeñándose en encontrar la que intuye como su mitad concreta, absoluta y perfecta, bien aceptando la relativa adecuación de una pareja encontrada al azar de una existencia; para Luis Gil, el discurso de Aristófanes

55 Lo dejo en interrogación, ya que, aunque tengo, creo, una recta opinión no puedo dar razón de ella.

56 GIL, Luis, Estudio preliminar y notas a: PLATÓN, *El Banquete*, Madrid, Tecnos, 1998.

57 PLATÓN, *El Banquete* 193c.

(189a-193d), pone de relieve cómo el amor obedece a un íntimo anhelo de restitución de una plenitud perdida, de reencuentro con uno mismo en el ser amado. El *Bosco*, una vez más, nos propone un enigma, y muy dentro del pensamiento dialéctico escolástico, establece un silogismo⁵⁸ (συλλογισμός) visual, esta es su genialidad, con dos proposiciones y, muy en línea simbolista, sin darnos su clave, es decir, argumenta, pero deja la solución, la deducción que *necesariamente debe extraerse de las otras dos*, al espectador.

Por encima de la escena del ser andrógino, en el extremo derecha, hay unos jóvenes, de ambos sexos, que componen uno de los grupos más armónicos. Hay un predominio del color verde, en el suelo, en la intensidad de los árboles, todo contribuye al sosiego, el lujo, la calma, la voluptuosidad en expresión de Matisse, en suma, pues, al clasicismo. Es la Arcadia clásica, una isla, Citerea, destacando del conjunto, donde jóvenes de ambos sexos, desnudos, gozan del placer sensual que les proporciona la naturaleza y comen, en versos de Garcilaso, el «dulce fruto antes que el tiempo airado...»; su espíritu compone en el alma de cualquier espectador la imagen de un paraíso que es obligado gozar.

El desenfreno en el goce de las pasiones llega a su expresión más extrema en la representación del simbolismo de la sodomía⁵⁹, que se atreve audazmente a introducirlo visualmente. Sodomía floral, escena que siempre nos ha sorprendido y desasosegado, por lo arriesgado, en una época dominada por el sentido de lo religioso, que lo rechazaba. Pero está el infierno para que todo vuelva a la normalidad ¿Alusión a la educación sexual en Grecia? En todas estas escenas hay la figuración más en el límite de la ortodoxia, de las tendencias más extremas de la sexualidad, que nos relaciona, de manera equívoca y embarazosa de explicar, con Engelbrecht II, que gozaba de cierta fama de licencioso, de llevar una vida libre y relajada en lo moral (vicios, su lado burlesco y chistoso).

Corresponde al Padre Sigüenza el mérito de haber esclarecido uno de los aspectos importantes de la obra del *Bosco*: el

58 GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón, Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, Madrid, Cátedra, 2010(2)

59 El calificado como vicio nefando es introducido por el discurso de Fedro. En la época de Platón, el sentido es distinto.

estudio del hombre visto cual es por dentro, a través de símbolos complejos y difíciles de comprender. Sigüenza analiza la obra más emblemática y apunta líneas de investigación y conocimiento que no han sido suficientemente comprendidas pese a dejar el camino perfectamente trazado. Nos ocuparemos de este aspecto en su momento por ser fundamental en nuestra investigación.

Fray José de Sigüenza: «Entre las pinturas de estos alemanes y flamencos, están repartidas por toda la casa muchas de un Jerónimo *Bosco*, sin razón, le tienen infamado de hereje; y pintó misterios de nuestra redención... Quiero mostrar ahora que sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres... pudiera decir así *Bosco*: «Cuando los hombres hacen sus deseos, sus miedos, furias, apetitos vanos, sus gozos, sus contentos, sus discursos, de toda mi pintura es el sujeto... Mas cuando hubo de vicios tanta copia, la diferencia que, a mi parecer, hay de las pinturas de este hombre a las de los otros, es que los demás procuraron pintar al hombre cual parece por de fuera; este se atrevió a pintarle cual es dentro».

En la aurora de un periodo racionalista, donde los pintores van a ser oriundos de la razón pura, el *Bosco* representa el espíritu gótico en su declive, y en una época de pintura aristocrática y burguesa expresa el alma popular, pero en el *Jardín*... Es lo que Huizinga⁶⁰ ha llamado el otoño de la Edad Media. Y que Baltrusaitis hace oscilar hacia una nueva sensibilidad: "... El nuevo arte cósmico del Renacimiento, en el apogeo con la deificación del hombre... halla en el *Bosco* el perfecto correlativo en el dominio del caos. Exactamente mientras vive y trabaja Leonardo, el *Bosco* crea la esfera de lo infernal y hace de ella un mundo aparte, con sus criaturas propias, sus propios paisajes, una naturaleza especial (en realidad, una antinaturaleza) y con peculiares modos de expresión. A partir del *Bosco* —y por primera vez con él— lo demoníaco existe como esfera en sí, un universo sui generis alzado frente al Cielo y la Tierra y dotado de un principio creador, de una estructura y de leyes estéticas propias»⁶¹. Para Combe, «en el tríptico del *Jardín de las delicias*

60 HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1985.

61 BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1983.

se unen indisolublemente contenido simbólico y forma». Presencia fenoménica, esplendor del color, episodios extravagantes, pintura no menos «formal» que la de los maestros italianos del Renacimiento.

Pocos artistas han sido objeto de juicios tan contradictorios. El universo bosquiano ha sido juzgado alternativamente como burlesco, demoníaco, moralizador; se ha visto en él la expresión del pensamiento más sombrío y también la biblia de la alquimia. El Renacimiento quedó desconcertado y no comprendió, no podía comprender, esta obra poblada de monstruos medievales. Vasari⁶², la representación más depurada y académica de las teorías renacentistas, que teoriza y pinta en Florencia, no ve en Hieronymus Bosch nada más que al «autor de verdaderas pesadillas».

El infierno lo consideramos una de las creaciones más especiales del *Bosco*, donde la imaginación alcanza su máxima expresión (todo *esvanitas vanitatum [et] omnia vanitas*): el demonio que se traga a los condenados y los expulsa. Los ecos del discurso de Erixímaco puede recordarnos, evocarnos, esta escena. Dos textos son fundamentales: *El Apocalipsis* y *La Divina Comedia*. En ambos, las visiones escatológicas son continuas y sugerentes y han inspirado grandes creaciones⁶³.

El arpa, el laúd y el órgano de manivela⁶⁴ del infierno musical, convertidos en instrumentos de suplicio y rodeados de condenados que cantan con la partitura, son para Tolnay y Bax (que apelan a Freud) símbolos sexuales del castigo del pecado carnal; para Combe, instrumentos bíblicos de alabanza al Señor,

62 VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori (italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, 1550)*. La obra pictórica de Vasari se muestra en todo su esplendor en el interior del Palacio Vecchio, en la conocida Sala de los Quinientos.

63 *Apocalipsis*, citar los «beatos», y sus ilustraciones, nos exige de mayores precisiones.

64 Hay una obra que presenta ciertos paralelismos visuales: Herrad von Landsberg (1130-1195), *Hortus Deliciarum*. Monja alsaciana del siglo XII y abadesa de la abadía de Hohenburg. Para los que gustan de buscar antecedentes iconográficos, en la Música hay instrumentos como en el Infierno musical del *Jardín*: Lira, cítara y órgano de manivela. El *Bosco* añade un fagot, un tambor, una trompeta. Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg calque du Hortus Deliciarum. Filosofía: Ética, Lógica, Física. Las Siete Artes Liberales. Y Sócrates y Platón. Al ser copia de un manuscrito perdido lo citamos, nada más.

olvidados en vida por los pecadores; para Fraenger (al que se opone Lenneberg, 1961), recuerdos de la armonía del paraíso. El caballero medieval que porta el emblema con el sapo símbolo de la lujuria, es devorado por animales semejantes a basiliscos amarillos y blancos. La metáfora es clara: el caballero se deja dominar por sus más bajas pasiones y es devorado, destruido, por ellas.

Sigüenza: «Y viera también en la postrera tabla el miserable fin y paradero de sus estudios, ejercicios y ocupaciones, y en que se truecan en aquellas moradas infernales. El que toda su felicidad ponía en la música y cantos vanos y lascivos, en danzas, en juegos, en cazas, en galas en riquezas, en mandos, en venganza, en estimación de santidad e hipocresía, verá una contraposición en el mismo género, y aquel gustillo breve, convertido en rabia eterna, irremediable, implacable.» Dante, nos sale al paso:

*Lasciate ogni speranza*⁶⁵.

El final de Sigüenza es de una claridad paradigmática: «No quiero decir más de los disparates de Jerónimo *Bosco*; solo se advierta que en casi todas sus pinturas, digo en las que tienen este ingenio (que, como vimos, otros hay sencillos y santos), siempre pone fuego y lechuza. Con lo primero nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno, que con esto cualquier trabajo se hará fácil, como se ve en todas las tablas que pintó de San Antón. Y con lo segundo dice que sus pinturas son de cuidado y estudio y con estudio se han de mirar. La lechuza⁶⁶ es ave nocturna, dedicada a Minerva (Atenea) y al estudio, símbolo de los atenienses, donde floreció tanto la Filosofía, que se alcanza con la quietud y silencio de la noche, gastando más aceite que vino». Alguno, al leer al P. Sigüenza, invierte los términos. Evidencian estos que no son atenienses sino beocios, y así, no han entendido nada de este altar a Eros, ni han sabido leer a Sigüenza, ni menos aún interpretarle. Lo que con toda claridad expresa Sigüenza no puede sorprender a

65 DANTE, *La Divina Comedia*, Inf 3,9.: «Vosotros, los que entráis, dejad aquí toda esperanza».

66 HEGEL, expresa que «el ave de Minerva (Atenea) no emprende el vuelo hasta el oscurecer» («*die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug*»); bella metáfora para expresar que una época de la historia no se entiende hasta su final; la filosofía sólo alcanza el entendimiento de los fenómenos después de haberse producido estos.

nadie mínimamente conocedor de la filosofía, de la historia de la cultura y de la estética. Axiomático: nosotros somos los griegos y Minerva es Atenea, y su símbolo es la lechuza. Y aquí es símbolo de la inteligencia. Y nos deja libres para que interpretemos sus palabras dentro del estudio, gastando más aceite que en vino. Traducida esta expresión: solo puede discutirse esto desde la ignorancia y la impertinencia frente a la sabiduría y estudio. Y con Platón. El elogio, ciceroniano, puede servir de lema a la búsqueda que aquí se plantea:

«*Felix qui potuit rerum cognoscere causas*»

El mochuelo, ave de Atenea, simboliza la reflexión que domina las tinieblas, el don de clarividencia, en suma, el símbolo del conocimiento racional. Es la distinción entre atenienses y beocios. Atenea es considerada en el mundo griego, y sobre todo en su ciudad, Atenas, como la diosa de la Razón. Mantiene una relación más estrecha con la Filosofía⁶⁷ que con la Poesía y la Música. Recordemos, una vez más, a Horacio: *Ut pictura poesis*: como la pintura, así es la poesía. Y, a Sigüenza: «...los poetas y los pintores son muy vecinos, a juicio de todos; las facultades tan hermanas, que no distan más que el pincel y la pluma, que casi son una cosa⁶⁸; los sujetos, los fines, los colores, las licencias y otras partes son unas, que apenas se distinguen sino con las formalidades de nuestros metafísicos». Sustituyamos poetas

67 JAEGER, *Paideia*, «...el Simposio viene a ser la encarnación visible de la primacía de la filosofía sobre la poesía que Platón postula en su *República*», p. 567. Rafael, desde la cumbre del Renacimiento, en *La Escuela de Atenas*, en las hornacinas, a ambos lados del gran arco, pone a Orfeo (la poesía) y a Minerva-Atenea (la razón); nos remitimos al texto: área de metáforas, mercado común de símbolos e ideas que trasciende a la vez los límites de naciones y periodos.

68 Los pintores, como los poetas, debían expresar la verdad general, no particular, mediante unos temas que, gracias a la educación en las narraciones bíblicas y los clásicos grecolatinos, eran universalmente conocidos e interesantes; y habían de aspirar no sólo a gustar, sino también a instruir a la humanidad. RENSSLAER, W. Lee, *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982. Esta teoría, como una gran parte del arte del Renacimiento, tenía sus raíces en la antigüedad clásica. Horacio: *Ars poética: ...Pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas. (Los pintores, igual que los poetas, han tenido siempre el derecho de atreverse a todo)*; Cervantes, IIª parte, cap. II: dialogan Don Quijote, Sancho y el Bachiller: la historia debía expresar o tratar las cosas buscando la verdad particular, la poesía, las ideas generales. Platón, Sócrates. —Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura, *Fedro*, 275d. (paralelismo o sinonimia).

por filósofos y tendremos una de las claves que Sigüenza nos da, y algunos enigmas quedarán claros. Digámoslo: el *Bosco* es enigmáticamente claro. Y, también, su mejor intérprete, el padre Sigüenza, que llama poetas a Pitágoras y Platón.

El *Bosco* ha sentido la «sacudida» del texto platónico y ha buscado en su universo único la expresión de una nueva relación con la belleza. La belleza es conocimiento, ciertamente; una forma superior de conocimiento, y lo reitera hasta el infinito con el símbolo de Atenea, ocultando sus últimos secretos a través de un complejo universo.

Ratzinger/Benedicto XVI destaca que el conocimiento a través de la propia experiencia y a través de la relación con las cosas, es fundamental; por tanto, hasta que nosotros no hayamos hecho experiencia de un ser concreto, no amamos al objeto tal como ha de ser amado. Esta idea, extendida al mundo del arte, es de una riqueza extraordinaria. No se puede amar la obra de arte simplemente a través del estudio, ha de ser conocida, vivida para poder ser amada. El conocimiento de la obra engendrará el amor por esa obra.

Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ

Profesor Emérito de la Univ. Complutense
Área Estética y Teoría de las Artes