



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

EL PECADO SEGÚN EL BOSCO.

Alumno/a: JOSÉ MIGUEL GÁMEZ SALAS

Tutor/a: MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
Dpto.: PATRIMONIO-HISTÓRICO

JUNIO-2016

Índice

OBJETIVOS.....	pp. 2-3
INTRODUCCIÓN.....	p. 3
1. BIOGRAFÍA.....	pp. 3-6
2. ESTILO.....	pp. 6-8
3. INTERPRETACIÓN HISTORIOGRÁFICA.....	pp. 8-10
4. INTRODUCCIÓN A LOS PECADOS CAPITALES.....	pp. 10-12
4.1. AVARICIA.....	pp. 12-18
4.2. GULA.....	pp. 18-23
4.3. LUJURIA.....	pp. 23-31
4.4. SOBERBIA.....	pp. 31-32
4.5. ENVIDIA.....	pp. 32-33
4.6. ACIDIA.....	pp. 33-34
4.7. IRA.....	pp. 34-35
5. OTROS PECADOS.....	pp. 35-37
5.1. LA SIMONÍA.....	pp. 35-37
CONCLUSIONES.....	pp. 37-38
BIBLIOGRAFÍA.....	pp. 38-40
ANEXO GRÁFICO.....	p. 41
PROCEDENCIA GRÁFICA.....	p. 55

RESUMEN.

En este trabajo abordamos un estudio iconográfico del tema del pecado en la pintura de El Bosco. Lo hacemos desde la historiografía generada por el pintor, pero también mediante la consulta de fuentes literarias de la Antigüedad a la Edad Moderna, de carácter didáctico, poético, mitográfico o incluso historiográfico, lo que nos ha permitido una más exacta comprensión de esta temática en la obra del genial pintor flamenco.

PALABRAS CLAVE: El Bosco, Alegoría moral, Iconografía de los Pecados Capitales, Iconografía del Infierno.

ABSTRACT.

In this essay, we are going to address an iconographic study about the issue of sin in Bosch painting. We are going to do it from the historiography generated by the painter himself, but also by consulting literary sources from the Antiquity to the Modern Age, using also didactic, poetic, lithographic or even historiographical sources, which has allowed us a more accurate understanding of this matter in the work of this great flemish painter.

KEY WORDS: Bosch, Moral allegory, Iconography of the Deadly Sins, Iconography of Hell.

OBJETIVOS

Aproximarnos a la obra de El Bosco y en particular a uno de los temas más recurrentes en su pintura, revisando su biografía e investigando sobre la temática del pecado en sus obras más destacadas.

Ahondar en la interpretación del pecado por parte del artista, pero también en la concepción del mismo reflejada por la mentalidad de la sociedad del s. XV y su estigmatización por la autoridad eclesiástica.

Estudiar, contrastar y ratificar las interpretaciones simbólicas e iconográficas que la historiografía ha realizado sobre la obra bosquiana, exponiendo para ello, las influencias literarias y figurativas que pudieron afectar a las soluciones iconográficas adaptadas por el pintor.

Enfatizar en la idea de El Bosco como artista al margen en buena parte de la pintura renacentista de los Países Bajos ejemplificada por Robert Campin, Jan Van Eyck o Robert van der Weyden entre otros.

Reflejar la gran repercusión que las obras del pintor tuvieron a lo largo de toda la Edad Moderna en la historia, el arte, la filosofía o la literatura: Padre Fray José de Sigüenza,

Ambrosio de Morales, Francisco Pacheco, Descartes, Calderón, el Romanticismo, pero también en la Edad Contemporánea, a través de Auguste Comte, Freud y los Surrealistas.

Mostrar las propuestas figurativas originales creadas por El Bosco sobre los pecados capitales y representadas en su obra.

INTRODUCCIÓN

El trabajo desarrollado a continuación se centra en el estudio e interpretación del pecado en la obra bosquiana; en su iconografía, sus deudas con la tradición plástica y las fuentes literarias; en las novedades aportadas por el pintor y en la contextualización de sus propuestas figurativas en la literatura teológica sobre el tema. Quedan excluidos de nuestro estudio, por las limitaciones de espacio propias de este trabajo, las representaciones bosquianas del Infierno, salvo en los tres casos siguientes: el que figura como una de las postrimerías en *La Mesa de los pecados capitales* (1500-1516) que suministra una detallada información iconográfica de los siete pecados y sus correspondientes castigos; el Infierno de *El Jardín de las delicias* (1500-1516), con una rica información sobre el pecado de la lujuria; y el *Carro de heno* del Museo del Prado (1515) por las referencias al pecado de la simonía que trataremos en el epígrafe “Otros pecados” en la obra de El Bosco .

1. BIOGRAFÍA

Jeroen van Aken nació en ‘s-Hertogenbosch el 2 de octubre de 1453 si nos atenemos a la propuesta que se deriva de las investigaciones de Mosmans, planteándose los años de entre 1450 y 1460. Es probable que su familia procediera de Aquisgrán, aunque la historiografía no se haya pronunciado con rotundidad en este sentido. Pero lo que sí nos ha suministrado la documentación de la época, es que su abuelo Jan Van Aken, se instaló en la ciudad de ‘s-Hertogenbosch, en donde desarrollaría su actividad artística¹, y que era una de las cuatro urbes principales del ducado de Brabante².

La dedicación artística de su abuelo, Jan van Aken marcó a gran parte de los miembros de la familia de El Bosco; su padre, Anthonis van Aken y dos de sus tíos, Goossen y Thomas van Aken.

No se conoce ningún taller donde El Bosco pudiera desarrollar su aprendizaje, por tanto lo más probable es que adquiriera los conocimientos artísticos junto con su padre o con

¹ BANGO TORVISO, I., MARÍAS, F. *Bosch; realidad, símbolo y fantasía*, Vitoria: Silex, 1982, pp. 47-48.

² KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK, P., BERNARD, V. *Hieronymus Bosch El Bosco: obra completa*, Barcelona: Ediciones Polígrafa Balmes, 2005, pp. 29-30.

alguno de sus tíos, ya que su abuelo Jan, falleció el año del nacimiento de Jeroen. Pero de algún modo u otro, sí es cierto que el pintor se formó al margen del desarrollo innovador de otros centros como Bruselas, Brujas o Haarlem. Hacia 1480 ó 1481 debió obtener El Bosco el grado de maestro dentro de la organización jerárquica de su gremio, al existir en la fecha del 3 de enero de ese mismo año, un documento donde aparece *Jeronimus pictor* firmando como tal un documento público, independientemente de que haya algunos historiadores, que al carecer de noticias, duden de que el artista alcanzara el título de “maestro”.

Los tres primeros documentos en los que aparece Jeroen, pertenecen al último tercio del siglo XV, y entre los que podemos destacar el tercero, de fecha incierta entre 1475 y 1476, en donde Anthonis y sus hijos hacen acto de presencia en la adjudicación de un retablo para la cofradía de Nuestra Señora de ‘s-Hertogenbosch al escultor Adrian van Wesel, convirtiéndose éste tercer documento, en el primero donde se nos suministra información sobre la vinculación a la vida artística de su ciudad por parte de El Bosco³. Entre 1480 y 1481, El Bosco firma un nuevo documento relativo a su actividad artística; adquiere Jeroen dos compartimentos del viejo retablo de la cofradía de Nuestra Señora que su padre había dejado sin pintar.

A partir de 1481, aparece casado con Aleyt, hija de Goyard van de Mervenne, con la que podría haber contraído matrimonio en torno a 1478, adquiriendo unos terrenos en Oirschot. Tres años más tarde, también en la misma ciudad consigue una pequeña parcela de tierra procedente de la herencia de su cuñado Goerdts denominada *ten Roedenken*. Por tanto, podemos afirmar que la posición económica de Jeroen van Aken debió ser holgada, permitiéndole mayor libertad e independencia que la de la media y le diera la posibilidad de expresar sus ideas, en relación con la Iglesia y otros estados de la sociedad contemporánea, no siempre completamente ortodoxas y la mayoría de las veces crítica, de una forma que habría quedado vedada o limitada de no haberse encontrado inmerso en esta precisa circunstancia personal.

Si su familia de artistas y su matrimonio con Aleyt son dos factores importantes en el desarrollo vital de El Bosco, también lo es su relación con una institución religiosa de ‘s-Hertogenbosch, a la que ya estaba vinculado al pintor desde 1475. Hablamos de la Cofradía de Nuestra Señora de la actual catedral de San Juan, entonces todavía con categoría de colegiata, institución piadosa que es la piedra angular de la biografía de El Bosco. Jeroen van Aken ingresó en la hermandad de Nuestra Señora en 1486 ó 1487 y

³ BANGO TORVISO, I, MARIAS, F. *Op. Cit.* pp. 48-54.

de ella formaría parte hasta su muerte. El Bosco intervino activamente en la vida de esta cofradía y aparece en varias ocasiones citado en los documentos conservados de su viejo archivo.

Sabemos que entre 1487 y 1488 entregó una suma de dinero a la hermandad presidiendo el “banquete del cisne”-que celebraban regularmente los cofrades, comida que repetiría entre 1498 y 1499.

La cofradía de Nuestra Señora, fundada en 1318, es una de las más cuantiosas cofradías y hermandades de índole religioso que han existido en el mundo cristiano medieval y moderno. Su actividad se desarrollaba en el siglo XV en obras de caridad, después de casi un siglo de vida en el que la principal misión de la hermandad habían sido tareas relacionadas con el culto mariano. La hermandad supuso una fuente de inspiración de la religiosidad de El Bosco, bien a través de su propia cofradía, del contacto personal con los Hermanos o, menos directamente, de las obras literarias de la mística flamenca contemporánea que comulgaban y habían inculcado, de hecho, su espíritu muestra la religiosidad especial de los llamados “jeronimitas”.

También, es preciso y de vital importancia que nos refiramos a La congregación de la Vida Común, que había sido fundada en 1381 por Geert Groote (1340-1384), discípulo del eremita y místico Jan van Ruysbroeck (1293-1384) y uno de los iniciadores de la nueva corriente espiritualista cristiana denominada la *Devotio moderna*. Hacia 1500 existían en los Países Bajos alrededor de ciento quince comunidades “jeronimitas”; dos de ellas asentadas en ‘s-Hertogenbosch a lo largo de la centuria, en una de las cuales residiría durante tres años el luego universalmente conocido humanista Erasmo de Rotterdam, el holandés que tan importante papel desempeñaría en la vida religiosa europea de comienzos del siglo XVI.

Los hermanos de la Vida Común divulgaban un nuevo espíritu de vida religiosa, implicada por una parte en la lucha contra las sextas heréticas que florecían en Flandes y, por otra, en la batalla contra la corrupción interna del clero, tanto regular como secular. Para ellos, un mundo convertido en teatro de pecado y herejía era menesteroso de la unión más pura e íntima con Dios; aunque ello conllevara el situarse fuera del ámbito de la iglesia oficial o de las órdenes religiosas tradicionales. Su actitud era claramente reformista; tras la reforma luterana, llegaron a ser vistos como “prerreformistas”, “preluteranos” y, a veces, confundidos sus seguidores, como muchos de los erasmistas españoles, con verdaderos protestantes.

Sin embargo, es complejo llegar a entender el contraste existente entre la obra bosquiana, donde el artista tenía como libro de cabecera el texto más representativo de esta corriente, la *Imitatio Christi* de Thomas de Kempis (ca. 1379-1471)⁴.

Hieronymus Bosch falleció en su ciudad natal a principios de agosto de 1516. Su entierro fue organizado por la cofradía de Nuestra Señora, como dictaban las normas cuando fallecía alguno de sus hermanos. Se ofició una misa solemne en la capilla de la cofradía, situada al norte del coro en la Iglesia catedralicia de San Juan. Hieronymus fue recordado con una misa cantada, oficiada por tres clérigos: el sacerdote, el diácono y el subdiácono, aunque no sabemos con exactitud dónde fue enterrado ya que en aquella época el transepto y la nave de San Juan aún no se habían abovedado, y la zona del edificio situada al oeste del coro estaba en obras. Las crónicas locales nos suministran información sobre una peligrosa enfermedad que mató a multitud de personas como si fuera la peste, siendo probablemente El Bosco una de las víctimas de esa epidemia⁵.

2. ESTILO

La técnica de El Bosco es única, y totalmente independiente a la de los grandes maestros del Renacimiento flamenco del siglo XV, manteniéndose totalmente al margen de la pintura procedente de los principales centros de la escuela flamenca como Bruselas, Amberes, Brujas, y por tanto, lejos de los van Eyck, Robert Campin, Roger van der Weyden o de su casi coetáneo Hans Memling.

El Bosco se caracteriza por su arcaísmo, en el humor fantástico de las bufonadas marginales de los manuscritos del siglo XIV, en las irreverencias de las misericordias de las sillerías de coro contemporáneas y nutriéndose de las exageraciones fisiognómicas del llamado realismo pre-eyciano del suroeste de los Países Bajos⁶.

También recoge las características de un ilustrador de libros. Prueba de ello es el ala de *El Diluvio*, y que ha sido extraída fielmente de un ejemplar ilustrado del *Viaje egipcio* de Cyriacus d'Ancona. Incluso, el jinete desnudo a lomos del unicornio blanco que galopa, con su gracioso cuerno ramificado, a la derecha de *El Jardín de las delicias*, tuvo su origen según parece en un grabado a la punta seca del Maestro del Hausbuch, datado en torno a 1475, que muestra a un salvaje montado en un unicornio. El hombre barbudo que toca descaradamente los genitales de una joven desnuda en la oscura cavidad de la esfera central de la fuente situada en el centro de *El Jardín de las delicias*

⁴ *Ibidem*, pp. 48-54

⁵ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK, P., VERMET B. *Hieronymus, Op. Cit.*, p. 53.

⁶ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 73-74.

pudo ser copiado de cierta miniatura hecha en Brujas de una casa de baños romana/borgoñona que acompañaba un texto de Valerius Maximus fechado alrededor de 1470⁷.

En la obra bosquiana, la narración desborda los límites de la pintura de tabla, provocando una sensación de vacío en el espectador al no poseer un texto explicativo de las imágenes, por ello, El Bosco recurre a antinaturalistas filacterias e inscripciones gráficas que aclaren su contenido⁸.

Como ha escrito Charles De Tolnay, la técnica y el estilo de El Bosco no es el resultado de la evolución de una tradición de escuela, asumida y desarrollada personalmente por él ni tampoco el resultado de hacer propia una técnica ajena. Su estilo y su técnica son la expresión directa y adecuada de su peculiar visión de la realidad, de su particular *Waltanschauung*, que da lugar a un fenómeno artístico que no se había repetido desde Jan van Eyck⁹. Constantemente otorga un carácter real a la irrealidad, y coetáneamente, desrealiza la realidad¹⁰.

Su pintura es ligera, dinámica, precisa, y de gran detallismo, aludiendo además, a las esmaltadas formas de los primitivos flamencos manteniendo el refinamiento y la sutileza dibujística en los objetos. El gran logro de El Bosco se basa en crear una evidencia formal, una firmeza en el contorno y en el esplendor del color. Sus imágenes son aprehendidas y captadas de forma inmediata e instantánea por el espectador, y aseguran a la imagen simbólica una extraordinaria presencia de realidad fenoménica introduciendo sus figuras en un ambiente subjetivo, irreal, fantástico, nunca antes experimentado ni practicable¹¹.

Las figuras de Jeroen van Aken se parecen notablemente las unas a las otras, ya que se nos presentan como miembros indiscriminados de la especie humana, y caracterizadas por su mínima dimensión con respecto al total de la tabla. El Bosco no pretende presentarnos un estudio de sus modelos. En sus obras, la figura humana sólo tiene valor como eslabón de una cadena narrativa, protagonista siempre de cada una de las escenas de sus cuadros o de ellas entre sí. Al igual que un medallista, sus figuras son delgadas, casi transparentes, aplanadas contra la superficie de la tabla, mientras que las figuras

⁷ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK, P., VERMET, B. *Op. Cit.*, p. 60.

⁸ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, p. 76.

⁹ TOLNAY, Charles de, *Hieronymus Bosch*, California: Reynal, 1966, p. 45.

¹⁰ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 77-78.

¹¹ *Ibidem.*, pp. 78-79.

esenciales están presentadas en siluetas decorativamente atractivas, faltas de la pesada corporeidad y un cuidadoso modelado.

Distribuye correctamente la graduación de la luminosidad a través del color y por ello sus figuras carecen de las propiedades táctiles comunes a los primitivos flamencos. Aunque sí es cierto que, El Bosco utiliza el plegado quebrado y angular-típico en la escuela de los Países Bajos- en los ropajes de sus personajes.

En el aspecto caricaturesco de las figuras de Jeroen van Aken, pudo recoger cierta influencia de las caricaturas de Leonardo da Vinci al estar documentado un viaje al norte de Italia. Independientemente de ésta más que posible influencia de Leonardo en las figuras de El Bosco, existen diferencias entre ellos; Leonardo realiza las caricaturas mucho más puras y con un estudio exhaustivo de la fisonomía, mientras que Jerónimo Bosco realiza caricaturas humanas, tomando elementos del mundo animal para incidir en la expresiva acentuación de unas cualidades morales que, por su depravación y bestialidad, tienden a asimilarse en sus rasgos exteriores a los de los animales más feroces y rastreros. La idea de crear una relación constante entre el hombre y el mundo animal, tiene como principal objeto la naturalización de estos animales albergando un carácter detallista, realista, y naturalista, y concibiéndolos como figuras con un gran carácter de unicidad¹².

3. INTERPRETACIÓN HISTORIOGRÁFICA

La historiografía ha planteado básicamente cinco interpretaciones sobre la obra de El Bosco. Por un lado que sus imágenes tenían la intención de divertir, como los “Grotteschi” de los ornamentos renacentistas, ya que algunos pintores del Pleno Renacimiento, como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, realizaron estudios de cabezas “grotescas” deformadas como caricaturas. Esta interpretación es defendida por Felipe de Guevara, el gentilhomme del emperador Carlos V, que pone en relación las obras de El Bosco con la pintura antigua de “grillos”, género recordado por Plinio en su *Historia Natural*, y que posteriormente fue condenado por Vitruvio declarando que no se atenía a la realidad¹³.

A finales del siglo XVI, teóricos del arte como Pirro Ligorio y Giampaolo Lomazzo justificarían tales extravagancias apuntando el carácter simbólico de los grutescos, como bien dicta el propio Lomazzo en su *Trattato dell'arte della pittura* (1584) firmaría que:

¹² *Ibid.*, pp. 79, 81-82, 85-86, 104.

¹³ *Ibid.*, pp. 14, 15.

“El Bosco ha sido un artista singular y *veramente divino* en sus representaciones de cosas espantosas, extrañas apariencias y horribles sueños”¹⁴.

Fray José de Sigüenza en su obra *Historia de la Orden de San Gerónimo* (1605), a causa de las típicas preocupaciones religiosas y morales de su momento y ambiente escribía en 1599 lo siguiente: “... la diferencia que a mi parecer ay de las pinturas desde hombre a las de otros, es que los demás procuraron pintar al hombre qual parece por de fuera: este solo se atrevió a pintarle qual es dentro”¹⁵. O sea, Sigüenza defiende la pintura de El Bosco como una pintura de tono moral, edificante, didáctica e interno¹⁶.

En España, Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez y consultor inquisitorial en materia artística, después de un excursu culterano sobre los pintores de “grillos” y otros “riparógrafos”, juzgó de “ingeniosos” los “caprichos de Gerónimo Bosco, con la variedad de guisado que hizo de los demonios”, y reprobó a Fray José de Sigüenza: “... onralo demasiado el Padre Fr. Losefe de Ciguença haciendo misterios aquellas licenciosas fantasías, a que no combidamos a los Pintores”¹⁷.

El cambio de orientación-y por tanto, la tercera interpretación-en el estudio de El Bosco se debe a Max Dvorák y la llamada *Escuela de Viena*, que vieron en el contenido espiritual el primordial centro de interés de las manifestaciones artísticas. Defendían una posible conexión entre la obra bosquiana y el Psicoanálisis de Freud, sustentado en los sueños oníricos como desencadenante de la realización de las obras de arte, y que cinco siglos más tarde defenderían los Surrealistas. Un planteamiento basado en términos de conciencia e inconsciencia/subconsciencia, sus investigaciones sobre el significado de los sueños y la simbología onírica, la asociación de palabras como “sueños diurnos, plantearon una posible relación entre el pintor flamenco y el psicoanalista austriaco¹⁸.

La cuarta interpretación viene de mano de Panofsky. Para el investigador la comprensión y estudio de la obra de El Bosco debe encaminarse hacia otras sendas: la de su contenido temático y su contenido intrínseco, explicados desde supuestos y vigencias contemporáneos del artista, no desde los de nuestro propio tiempo. La investigación ha de encaminarse a través del análisis iconográfico de sus motivos artísticos, facilitado por las fuentes literarias de la época y la historia de los tipos-temas o conceptos específicos expresados por objetos o acciones-a través del estudio de las

¹⁴ LOMAZZO, Giampaolo. *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milán, 1584, p. 492.

¹⁵ SIGÜENZA, José de. *Historia de la Orden de San Gerónimo*. II parte. Madrid, 1600. III, libro IV, discurso XVIII.

¹⁶ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁷ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649, p. 129.

¹⁸ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 35-36.

tendencias esenciales de la mente humana, condicionadas por la psicología personal del artista y la *Weltanschauung* de su tiempo a través de la historia de los símbolos, en su sentido concreto de temas y conceptos específicos que expresan las tendencias esenciales de la mente humana¹⁹.

Finalmente, existe una quinta interpretación, que aunque es la más denostada por la historiografía posterior, es defendida por Wilhelm Fraenger. Esta teoría defiende la idea de que El Bosco pertenecía a una secta herética llamada *El Espíritu Libre*²⁰.

Los hermanos y hermanas del Espíritu Libre, creyeron haber entendido el verdadero significado de las palabras procedentes de San Pablo: “para los limpios, todo es limpio”²¹, creyendo que quienes renunciaran a las posesiones materiales estaban por encima de la ley, y por tanto que, el Espíritu Santo residía en ellos. Otras afirmaciones aludían a la inexistencia del infierno y al no sometimiento del clero e incluso de no precisar de los sacramentos de la Iglesia.

La doctrina se prestaba a abusos y megalomanías siendo acusados de inmoralidades de tipo orgiástico y sacrílego, intentando lograr el estado de inocencia del que gozaba Adán antes de la caída, por ello también fueron llamados *Adamitas* y aunque no era un grupo organizado, muchos individuos y pequeños grupos se carteaban y visitaban mutuamente. El historiador Wilhem Fraenger abogó por la idea de que El Bosco fue miembro secreto de la hermandad, proponiendo que el tríptico de *El Jardín de las delicias*, donde aparece un gran número de personajes desnudos, retrata un ritual orgiástico de los herejes. Aunque sí es cierto que otros han sugerido que esta enigmática obra representa mediante símbolos las creencias de los *Adamitas*, no podemos afirmarlo con rotundidad dada la falta de indicios que lo corroboren²².

4. INTRODUCCIÓN A LOS PECADOS CAPITALES

Es imprescindible antes de analizar la interpretación del pecado por parte de El Bosco, realizar una introducción sobre los pecados capitales, cómo surgen, quién o quiénes los sistematizan, qué significa cada uno de ellos, cuál es la causa de cada uno de ellos, y su relación con cada uno de los demonios.

El pecado se considera por el magisterio de la Iglesia una falta contra la razón, la verdad, la conciencia recta; es faltar al amor verdadero para con Dios y para con el

¹⁹ PANOFISKY, Erwing. *Estudios sobre Iconología*, ed. de Bernardo Fernández, Madrid: Alianza, 2006, pp. 10-16.

²⁰ BOSING, Walter. *El Bosco: entre el cielo y el infierno*, Madrid: Taschen, 2004, p.7.

²¹ Ep. Tit. 1, 15

²² GEORGE, Leonard. *Enciclopedia de los Herejes y las Herejías*, Barcelona: Robin Book, 1998, pp. 106, 110.

prójimo, a causa de un apego perverso a ciertos bienes. Hierde la naturaleza del hombre y atenta contra la solidaridad humana. Ha sido definido como “una palabra, un acto o un deseo contrarios a la ley eterna” (S, Agustín, Faust. 22, 27; S. Tomás de A., s. th., 1-2, 71, 6).

La variedad de pecados es grande. La Escritura contiene varias nóminas. La carta a los Gálatas opone las obras de la carne al fruto del Espíritu: “Las obras de la carne son conocidas: fornicación, impureza, libertinaje, idolatría, hechicería, odios, discordia, celos, iras, rencillas, divisiones, disensiones, envidias, embriagueces, orgias y cosas semejantes”.

Los pecados han sido valorados según su gravedad. La distinción entre pecado mortal y venial, perceptible ya en la Escritura se ha impuesto en la tradición de la Iglesia. El pecado mortal destruye la caridad en el corazón del hombre por una infracción grave de la ley de Dios; aparta al hombre de Dios, que es su fin último y su bienaventuranza, prefiriendo un bien inferior. Para que un pecado sea mortal se requieren tres condiciones: que tenga como objeto una materia grave y que, además, sea cometido con pleno conocimiento y deliberado consentimiento. El otro tipo de pecado, es el pecado venial que deja subsistir la caridad, aunque la ofende y la hiere. Se comete un pecado venial cuando no se observa en una materia leve la medida prescrita por la ley moral, o cuando se desobedece a la ley moral en materia grave, pero sin pleno conocimiento o sin entero consentimiento. El número siete fue dado por San Gregorio el Grande y se mantuvo por la mayoría de los teólogos de la Edad Media. Escritores anteriores enumeraban ocho pecados capitales, como San Cipriano²³.

Pero Santo Tomás de Aquino, entre 1265 y 1274 en su *Suma Teológica* establece siete pecados o vicios capitales: “Mas el bien del hombre es triple. En primer lugar hay un bien del alma que ya por su sola aprehensión es apetecible, a saber, la excelencia de la alabanza o del honor; y tal bien lo busca desordenadamente *la vanagloria*. Otro bien es el del cuerpo; y éste o pertenece a la conservación del individuo, como la comida y la bebida, y este bien lo busca desordenadamente *la gula*; o a la conservación de la especie, como el coito: y a esto se ordena *la lujuria*. El tercer bien es más exterior, a saber, las riquezas: a éste se ordena *la avaricia*. Y estos cuatro vicios mismos rehuyen desordenadamente las cosas contrarias. O de otra forma. El bien mueve especialmente el apetito, porque participa algo de la propiedad de la felicidad, la cual todos naturalmente apetecen. Mas de la razón de ser de ésta es en primer lugar cierta perfección, pues la

²³ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 1997, pp. 340-342.

felicidad implica el bien perfecto, al que pertenece la excelencia o la fama, que apetece *la soberbia* o *vanagloria*. En segundo lugar, a su razón (de la felicidad) pertenece la suficiencia, que apetece *la avaricia* en las riquezas que la prometen. En tercer lugar, de su condición es el placer, sin el cual no puede darse la felicidad, según se dice en el libro I y en el X de los *Éticos*: y éste lo apetecen *la gula* y *la lujuria*. Mas el que uno rehuya el bien por causa del mal adjunto acontece de dos maneras. Porque o esto es por relación al bien propio, y así (tenemos) *la Acedia*, que se entristece del bien espiritual por el trabajo corporal adjunto. O es del bien ajeno: y esto, si no va acompañado de rebelión, pertenece a *la envidia*, que se entristece del bien ajeno, en cuanto impide su propia excelencia; o es con cierta rebelión, que empuja a la venganza, y tal es *la ira*”²⁴.

A continuación muestro la clasificación de los pecados y su atribución a cada gran demonio, que considera entes distintos a lo que suelen ser distintas denominaciones del Ángel Caído: Lucifer; soberbia, Mammón; la avaricia, Asmodeo; la lujuria, Belcebú; la gula, Leviatán; la envidia, y Belfegor; la pereza²⁵.

4.1. AVARICIA

La avaricia tiene como compañeros el robo, la falta de valor y el desprecio de la fe, y de ella surgen la traición, el engaño, el perjurio y la dureza de corazón. Caen en este pecado los simoníacos, usureros y ladrones; los jueces, consejeros y abogados venales; los falsificadores de escrituras, los perjuros, sacrílegos y jugadores; quienes cambian “los mojones de los términos de las tierras”; los que no guardan las fiestas; los malos mercaderes..., es decir, todos los hombres: “pocos se pueden excusar e aun los grandes señores”²⁶.

La avaricia suele representarse iconográficamente a través de una o varias figuras sosteniendo una bolsa de dinero. Esta iconografía se muestra en una obra de Durero denominado *Alegoría de la avaricia* (1507, Viena: Museo de Historia del Arte) (lám. 1) donde una mujer en estado de vejez y con pecho flácido, sostiene una bolsa llena de monedas de oro aludiendo a la avaricia por parte del género humano y la muerte de la belleza juvenil²⁷.

²⁴ AQUINO, Santo Tomás de. *Suma Teológica*, ed. de Ismael Quiles, Madrid: Escapalsa-Calpe, 1966, parte I-II, cuestiones 75-85.

²⁵ KLEIN, RAINER W. *Diablos, demonios y ángeles caídos*, Buenos Aires: Imaginador, 2004, p. 33.

²⁶ MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Religión y Sociedad Medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar* (1325), Salamanca: Junta de Castilla y León, 1987, p. 164.

²⁷ WOLF, Norbert. *Durero*, Köln: Taschen, 2006, p. 34.

Debemos remitirnos a *La Mesa de los pecados capitales* (1500-1516, Madrid: Museo del Prado). En el centro de la obra (lám. 2), se observa el ojo de Dios, en cuya pupila Cristo muestra sus heridas. Alrededor de la pupila está escrito *Cave, cave, dominus videt* (“Cuidado, cuidado, que Dios te ve”). Las filacterias desplegadas arriba y abajo exponen dos mensajes, la de arriba: “Porque son gente de perdidos consejos, y no hay en ellos entendimiento. ¡Ojalá fueran sabios, que entendieran su fin!”. En la de abajo: “Esconderé de ellos mi rostro, veré cuál será su fin” (*Deut.* 32:28-29).

Alrededor se aprecian cuatro tondos que representan las cuatro postrimerías. El Bosco crea un *Speghel der sondaers* o “espejo de pecadores”, título de una versión flamenca del popular *Speculum peccatoris* tardomedieval. Ese y otros textos análogos, como la *Somme le roy* y el *Speculum Christiani* eran espejos de la conducta moral donde el lector podía contemplar los vicios que debía evitar y las virtudes que debía cultivar para alcanzar la salvación eterna. Pero El Bosco también se apoyó en diagramas didácticos-morales que circulaban en su época, por ejemplo el *Spiegel der Vernunft* “espejo del entendimiento”, al igual que el *Cordiale quattuor novissimorum* escrito por un monje de Utrecht llamado Gerard de Vliederhoven a finales del siglo XIV.

En relación con las postrimerías, en el tondo superior izquierdo (lám. 3), se representa una escena mortuoria frecuente en los libros de horas ilustrando el oficio de difuntos, por ejemplo en las *Horas de Catalina de Cleves* iluminadas en Utrecht en 1435²⁸ y en el *Ars moriendi*, que cita cinco tentaciones con las que el demonio acecha al moribundo: la duda en la fe, la desesperación por sus pecados, la afección a sus bienes terrenos, la desesperación por su propio padecer y la soberbia de la propia virtud. Cada vez que Satán se manifiesta en una de sus tentaciones, aparece un ángel para confortar y ayudar en su elección al moribundo que describen las distintas maneras en que los demonios tientan al moribundo, así como los diversos medios con que un ángel le ayuda a resistir cada asalto²⁹.

En el tondo superior derecho se representa el Juicio Final (lám. 4), Cristo enseñando sus llagas, y acompañado de la Virgen y Juan el Bautista, y por ángeles trompeteros,

²⁸ GIBSON, Walter, “La Mesa de los pecados capitales: muerte, juicio y eternidad”, [En] V.V.A.A, El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 168-171, 174-175, 181-182.

²⁹ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F., *Op. Cit.* p. 152.

nutriéndose del primer capítulo de la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Vorágine escrita hacia 1260³⁰.

En el tondo inferior se representa el Infierno (lám. 5). Un paisaje de sombras y fuegos donde numerosos diablos castigan a los condenados. La avaricia se muestra a través de un abogado que se encuentra bañado en una caldera rodeado con oro y que recuerda al texto del *Speculo* donde esto le sucede a Nerón que reclama para que los jueces le acompañen, porque lo merecen tanto como él³¹.

En el tondo inferior izquierdo se representa el paraíso (lám. 6), San Pedro recibe a los bienaventurados, auxiliado por San Miguel, con una arquitectura de sección transversal de una basílica medieval, en donde en su nave central se encuentra Cristo entronizado rodeado de ángeles, con el orbe imperial a sus pies para significar su soberanía universal³².

Alrededor del ojo de Dios, se representa la avaricia a través de un juez reconocible por su bastón de justicia y su manto rojo. Se sienta en un banco situado junto a un árbol, el árbol de la justicia. Con su mano derecha sostiene el bastón, pero con disimulo admite una moneda que coge con su izquierda, mientras parece concentrarse en lo que le cuenta la persona que tiene delante (lám. 7)³³.

Otra obra en donde se manifiesta el pecado capital de la Avaricia, es en *La muerte de un avaro* (1494-1500, Galería Nacional de Arte de Washington), esta obra se considera que formaría parte del mismo retablo al que pertenecieron la *Alegoría de la Gula y la Lujuria* (1490-1500, New Haven: Yale University Art Gallery) y la *Nave de los locos* (1490-1500, París: Musée du Louvre)³⁴.

Para la realización de *La muerte de un avaro* (lám. 8), El Bosco se nutre de un pasaje del *Libro de la providencia de Dios*, donde se narra el episodio de un hombre rico poco antes de morir. Las imágenes del lecho del dolor se repiten con mucha frecuencia en los libros de horas como en el de *Catalina de Cleves*, donde aparece también un hombre guardando o sacando algo del cofre de los tesoros colocado en primera línea; el de *Rohan*, donde la Parca penetra aquí en una estancia de bóveda de cañón sosteniendo una

³⁰ GIBSON, Walter, “La Mesa de los pecados capitales: muerte, juicio y eternidad”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 182.

³¹ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid: Electa, 1996, p. 99.

³² GIBSON, Walter. “La Mesa de los pecados capitales: muerte, juicio y eternidad”, [En] V.V.A.A, *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005 pp. 168-171, 174-175, 181-182.

³³ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 96.

³⁴ *Ibidem*. pp. 170-171.

flecha y un ataúd; o el de *Margarita de York*, con similitudes compositivas a la escena de El Bosco, como la cama con dosel y el curioso escorzo de la alcoba abovedada. También se aprecia en esta obra la influencia del *Ars Moriendi*, anteriormente explicado.

El tema central representado en la obra es claramente la avaricia. El moribundo se encuentra entre el ángel-que señala hacia el crucifijo de la ventana y el rayo de luz que emite-, la Parca-entrando en la habitación- y los demonios. Un diablo le ofrece una bolsa de dinero, otro blande un documento, un tercero desaparece detrás del arcón del tesoro, otro más está sentado en su interior y un quinto se apoya en el pequeño muro de la parte delantera, mientras que un último demonio yace inclinado sobre el dosel de la cama con un brasero³⁵.

Finalmente, dentro del pecado capital de la Avaricia, debo mencionar a *El Carro de heno* (1515, Madrid: Museo del Prado), del que Ambrosio de Morales dice lo siguiente en *La Tabla de Cebes*: “En el apartamiento de en medio, se contiene y se muestra lo que los hombres venidos al mundo con la mala inclinación del pecado original hazen”³⁶. *El Carro de heno* del Museo del Prado (lám. 9) es una de las obras más célebres de El Bosco, donde trata de la pequeñez del ser humano corriente en el contexto global de la Creación en el ala izquierda y del terrible final en el panel derecho. Una carreta, cargada de heno es tirada por criaturas infernales de un extremo a otro. Una abigarrada multitud sigue su avance, luchando encarnizadamente para conseguir unas briznas de heno. ¿Qué representa esta hierba, y por qué ponen los humanos tanto empeño en hacerse con ella?³⁷. Ambrosio de Morales en la *Tabla de Cebes* escribe que “Y hase de entender, como carro de heno en Flamenco tanto quiere decir como carro de nada”³⁸. Jesucristo contempla desde las nubes lo que el género humano está realizando, y cómo el hombre ignora completamente su reacción y la del ángel arrodillado sobre el carro, que eleva una plegaria de intercesión³⁹.

La escena muestra la codicia del género humano, y el interés de éste hacia el placer temporal y mundano; reflexión sobre *El carro de heno* del Museo del Prado defendida por Marcelle Gauffreteau-Sévy en su obra *Hieronymus Bosch “El Bosco”*: “Símbolo de

³⁵ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK., P., VERMET., B. *Op. Cit.*, pp. 136-137

³⁶ MORALES, Ambrosio de. *La Tabla de Cebes*, 1559, pp. 26-27.

³⁷ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK., P., VERMET., B. *Op. Cit.*, p. 144.

³⁸ MORALES, Ambrosio de. *Op. Cit.*, p. 26.

³⁹ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK., P., VERMET., B. *Op. Cit.*, p. 144.

las riquezas temporales y objeto de la codicia de la multitud. Todos se aprietan en torno al carro para apoderarse del heno, precioso e irrisorio...”⁴⁰.

Efectivamente, como bien indica Gauffreteau-Sévy, *El carro de heno* del Museo del Prado abarca el tema de la *vánitas*, título y concepción relacionada con la contundente admonición del *Eclesiastés*: “Vánitas vanitatum et omnia vánitas”⁴¹. La *vánitas* es un género pictórico cuyo objetivo consiste en provocar una reflexión interna en el género humano sobre los placeres epicúreos de la vida, intentando que el hombre sea consciente de la certeza de la muerte, de que ésta tiene un carácter indiscriminado pudiendo llegar a cualquier individuo independientemente de su status social; por eso debemos centrarnos en lo verdaderamente importante, ignorando los placeres efímeros y mundanos cuyo goce es deleznable.

El Bosco se nutre del Antiguo Testamento, concretamente del *Libro de Isaías*: “Toda carne es hierba y todo su esplendor como flor del campo”. La profecía de Isaías evoca el destino de la hierba en los pastos de un pueblo nómada para describir cómo actúa el aliento de Dios sobre la Carne mortal “La flor se marchita, se seca la hierba, en cuanto le dé el viento del Señor”. Y explícitamente identifica esa hierba: “Pues, cierto hierba es el pueblo”; y concluye con una elegía y una palidonia: “La hierba se seca, la flor se marchita, mas la palabra de Dios permanece siempre”⁴².

Pero también hay que aclarar que las escenas interiores de *El Carro de heno* del Museo del Prado toma, como referencia los escritos mordaces sobre la necedad humana cuyas muestras más notables fueron *La Nave de los necios* de Sebastian Brant (1494), y el *Elogio de la locura* de Erasmo (1511).

El Bosco ha colocado en el centro exacto de la composición un carro con una carga de heno descomunal que es arrastrada con visible ahínco por un enjambre de parranderos y demonios, uncidos como animales de tiro, que la llevan directamente al lateral derecho del tríptico y las ruinas llameantes del infierno; un estrambótico demonio sauro-morfo los arrea con un azote de ramas, y albergando una fisonomía de pez, de ave, de ratón y de monstruo peludo trotan tirando de la lanza.

La carreta va seguida por una tropa de grandes personajes en procesión. En conjunto toda la asamblea que rodea el carro se asemeja a un triunfo romano, como aquellos que había pintado Mantegna con gran detallismo, o incluso el *Cortejo triunfal del*

⁴⁰ GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Hieronymus Bosch “El Bosco”*, ed. de José E. Cirlot, Barcelona: Labor, 1967, p. 112.

⁴¹ *Ecle.* 12, 8.

⁴² *Is.* 40:6-8.

emperador Maximiliano I (1512, Madrid: Biblioteca Nacional de España) (lám. 10) en una magnífica carroza que Durero grabó en torno a 1512, inmediatamente después de la fecha que suele asignarse al *Carro de heno* del Museo del Prado⁴³.

Hemos señalado la influencia de los triunfos romanos para la realización de la carroza, pero también sería conveniente referirnos a los *Triunfos* de Petrarca (1352-1374) donde la muerte es representada a través de un carro tirado por dos bueyes negros. A partir de 1441, los artistas comenzaron a representar los *Triunfos* de Petrarca viéndose obligados a buscar un tiro para los seis carros triunfales: el del Amor, el de la Castidad triunfante sobre el Amor, el de la Muerte triunfante sobre la Castidad, el de la Fama triunfante sobre la Muerte, el del Tiempo triunfante sobre la Fama y el de la Eternidad triunfante sobre el Tiempo. Salvo para el del Amor, Petrarca no se pronunció sobre esta cuestión. Así pues, se eligen animales que sugieran un recuerdo clásico o bien aquellos que, por cualquier otra razón, resulten apropiados para esa labor, algo que se ejemplifica con los bueyes negros del carro de la Muerte que parecen estar inspirados en el tiro del carro de Saturno. Este personaje y la Muerte tenían ciertas afinidades y un atributo en común: la guadaña. La relación de los bueyes con Saturno, probablemente sea porque éstos se caracterizan por su lentitud, al igual que Saturno es el planeta más lento del universo. Al fin y al cabo, la carroza que El Bosco nos muestra, se dirige hacia el infierno donde las almas de cada uno de los personajes que-violentamente se agarran al heno- verán su fin⁴⁴.

El elenco de El Bosco incluye prelados y potentados, unos vestidos a la usanza oriental y otros de armiño o de armadura. El emperador y el Papa-del que se cree que pueden ser el emperador Maximiliano I y el papa Alejandro VI aparecen en posiciones dominantes, flanqueados por un rey con su cetro y un gentío de sacerdotes, ermitaños y monjes a pie. En muchos aspectos la compañía también se asemeja iconográficamente a la comitiva principesca que rinde homenaje al Salvador recién nacido en imágenes renacentistas de los Magos, por ejemplo el fresco de Benozzo Gozzoli (1459-1461) en el Palazzo Medici Riccardi de Florencia (lám. 11).

Pero El Bosco, al unirlos al avance de un montón de heno y cargando la composición con su peculiar acento irónico, muestra mayor afinidad con el espíritu de una danza de la muerte. Hay mujeres en el gentío que salen de la cueva a la derecha del carro, pero no

⁴³ WARNER, Marina. “Ángeles y máquinas: el destino de los seguidores del carro de heno”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, pp. 341-349

⁴⁴ TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. ed. de José M. Sousa Jiménez, Madrid: Serbal, 2002, p. 125.

en la elegante comitiva de atrás. Esa cueva es surrealmente antropomorfa, con un tablón saliente bajo un remate a modo de capucha; recuerda algunas invenciones fantásticas de El Bosco, como el hombre-árbol del Infierno en el *Jardín de las delicias* (lám. 12), aunque con tintes menos extravagantes⁴⁵.

4.2. GULA

La gula “es comer e beber de más que demanda su natura”; se despierta por olores y sabores y tiene como derivados: alegría, destemplanza, suciedad y charlatanería que lleva consigo “embotamiento de entendimiento”. Pecan por gula los borrachos habituales, quienes incumplen la penitencia impuesta, quebrantan los ayunos, comen antes de la hora de tercia en día de ayuno, no socorren a los pobres “que lo andan demandando muriendo de fanbre”; quienes hacen brebajes para que les sepa mejor el vino o “para beber más fuerte”: quienes se preparan manjares en demasía, y quienes comen carne los sábados “contra costumbre de la tierra”⁴⁶.

La representación iconográfica de la gula alude de nuevo al tópico figurativo de los grabados de la época. Un ejemplo de ello es la *Alegoría de la Gula* (1556-1557, París: Biblioteca Nacional de Francia) de Pieter Brueghel el viejo, donde numerosas figuras beben y comen incesantemente (lám. 13).

Una de las obras dónde podemos apreciar el pecado de la gula es en *La Nave de los locos*. Para la realización de esta obra (lám. 14), El Bosco se apoya en la literatura didáctica del siglo XIV, que Jacop van Oestvorem retoma en su poema *La Nave azul* de 1413. Pero de forma más notoria se aprecia la influencia literaria de Sebastián Brant en su obra *Das Narrenschiff* (La Nave de los locos), publicada en Basilea, en dialecto estrasburgués, en el año 1494, y pronto traducida en varios idiomas. En ella, Sebastián Brant embarca a avaros, intemperantes, necios, doctores, pedagogos y clérigos mendicantes⁴⁷.

Concretamente, la obra del pintor se apoya en el penúltimo capítulo de la obra de Brant, donde podemos leer; “Visitamos todos los puertos y orillas, andamos dando vueltas con gran daño, pero no podemos encontrar la orilla a que se debe arribar. Nuestro viaje no

⁴⁵ WARNER, Marina. “Ángeles y máquinas: el destino de los seguidores del carro de heno”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, pp. 341-349.

⁴⁶ MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Op. Cit.*, pp. 163-164.

⁴⁷ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Los Monstruos de El Bosco*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, p. 105.

tiene final, pues nadie sabe dónde debemos llegar; y no tenemos descanso ni de día ni de noche”⁴⁸.

Foucault en el primer capítulo de su *Historia de la locura* (1961), señala que sí hubo al parecer una nave de los locos histórica; “ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos”⁴⁹.

Es cierto que el navío de El Bosco tiene un componente altamente simbólico, pero hay que pensar que antes que un motivo de censura, se trata de un suceso real, y es que efectivamente los locos eran objeto de marginación. De todas formas, no debemos extrañarnos que a quien ha mostrado un indudable interés por los mutilados y los contrahechos, le atraigan también esos otros “monstruos” humanos que son los locos, pero no los locos ficticios o alegóricos, sino los de carne y hueso, seres marginados y marginales, figuras del margen y del desequilibrio que constituían una amenaza permanente contra el orden social y racional de los hombres⁵⁰.

Para Foucault; “la locura es como una manifestación en el hombre, de un elemento oscuro y acuático, sombrío desorden, caos en movimiento, germen y muerte de todas las cosas, que se opone a la estabilidad luminosa y adulta del espíritu”⁵¹.

No es raro que la demencia se asocie a la época de El Bosco con las potencias demoníacas, y que, por lo mismo que el cuerdo es el probo, el virtuoso o el piadoso, el loco encarne por el contrario la impiedad, el vicio, la perversión. El loco es el personaje grotesco y ambiguo que recuerda al cuerdo su carácter ridículo, la pequeñez y la vanidad de los hombres, pero también la ancestral sinrazón del mundo, la posibilidad de un sinsentido que llega a horrorizarnos.

La composición representa una gran barca, que al igual que el carro, representa el vehículo con el que la humanidad navega por las inconstantes aguas de la existencia; esa humanidad insensata que vaga desesperada por las pasiones y el sinsentido, y en donde su navegación es insegura. Ni siquiera la barca de Pedro ofrece ya garantías suficientes de una vuelta segura ya que, esa nave de casco invertido que es la Iglesia empieza también a hundirse. 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. La navegación no debemos entenderla

⁴⁸ BRANT, Sebastián. *La Nave de los necios*, ed. de Antonio Regales Serna, Madrid: Akal, 1998, p. 393.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura*, Madrid: Breviarios, 1976, vol. 1, p. 21.

⁵⁰ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Op. Cit.*, p. 106.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, pp. 27-28.

como tránsito o como medio, sino como finalidad en sí: tal es el concepto subyacente a la *stultifera navis*, la nave en la que los hombres se embarcan en un viaje sin retorno, en una navegación que no es una epopeya-al estilo de la *Odisea*- porque no hay regreso.

No es ésta la barca fuerte y segura de la Iglesia en la que los clérigos y prelados conducían su cargamento de almas hasta el puerto de la Gloria eterna, y cuyo mástil- como el de la simbólica nave de la religión que encontramos en el *Peregrinaje de la vida del hombre* de Deguilleville- simboliza el crucifijo, pero que en la obra de El Bosco es reemplazado por el *Maypole* o árbol de Mayo de las fiestas de la primavera. Se trata de la entrega frenética y confiada a los placeres mundanos, como si ese momento fuera el último. Los tripulantes ignoran o al menos no parece preocuparles la precariedad e inestabilidad de la embarcación, cuyo balanceo está acentuado por la inclinación del mástil.

Debemos realizar un paralelismo entre el arca de Noé y la del artista. Como se lee en el evangelio de Lucas: “Y como fue en los días de Noé, así será también en los días del Hijo del Hombre. Comían, bebían, se casaban...hasta el día en que Noé entró en el barco; y vino el diluvio y los hizo perecer a todos”⁵². Comen y beben insensatamente los mortales en la barca de los locos, sin ser conscientes de que está próximo el cataclismo, justamente en el momento en que su fe está más cuestionada. Y ya no habrá más arcas de Noé para salvar al género humano. El mundo se ha vuelto loco, como antes del diluvio universal, pero la nave de los tiempos no embarrancará ya sobre la cima del monte Ararat, sino en las aguas cenagosas del infierno y de la nave no saldrán los hijos de Noé con sus esposas y las parejas de animales que perpetúen la vida sobre la tierra, sino una caterva de demonios.

La figura del bufón (lám. 15) y el propio comportamiento de los pasajeros, que aparecen bajo la bandera de la media luna-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 extrafalaria, 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. Es significativo que el último de los arcanos mayores del Tarot, El Loco, posea un nombre pero carezca de número. Curiosamente El Loco y La Muerte son los únicos personajes que se hallan en marcha en el Tarot; La Muerte, que aparece como el Otro complementario de El Loco, posee, a

⁵² Lc. 17, 26-27.

diferencia de éste, un número, el último y más nefasto de los arcanos mayores, el XIII, pero carece de lo que alberga el bufón, un nombre⁵³.

El bufón posee una clara similitud con algunos personajes imbuidos de necedad que ilustran el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, editada en 1515, con grabados de Holbein⁵⁴. Estos personajes aparecen animados por la necedad en persona tal y como escribe Erasmo de Rotterdam: “Digan lo que quieran las gentes acerca de mi, sola, yo soy, no obstante, la que tiene virtud para distraer a los dioses y a los hombres. Si queréis una prueba de ello; fijaos en que apenas me he presentado en medio de esta numerosa asamblea para dirigiros la palabra, en todos los rostros ha brillado de repente una alegoría nueva y extraordinaria, habéis desarrugado al momento el entrecejo y habéis aplaudido con francas y alegres carcajadas, que, a decir verdad, todos los aquí presentes me parecéis ebrios de néctar y de nepenta como los dioses de Homero, mientras hace un instante os hallábais tristes y preocupados, cual si acabaseis de salir del antro de Trofonio”⁵⁵.

Se remite al pecado de la lujuria en el plato de cerezas que se dispone en el centro de la mesa entre una monja y un franciscano, y también a la gula que se personifica en la jarra alzada por una monja que reclama violentamente que la llenen de vino. Un hombre trepa por un árbol para conseguir un pollo, otro más vomita, probablemente mareado por el licor, dos más totalmente ebrios se han desnudado y arrojado al agua⁵⁶.

También se puede apreciar el pecado de la gula, en uno de las siete partes que rodean al ojo de Dios (lám. 16) en la obra *La Mesa de los pecados capitales*. En ella se representa la gula en los personajes que se encuentran en la mesa y comen desordenadamente. En la mesa del banquete hay un hombre de complexión mórbida comiendo de forma descontrolada, a la derecha otro personaje que bebe incesantemente de la jarra, provocando que el líquido se caiga de las comisuras de los labios. A la izquierda hay una mujer que presenta una vianda en una bandeja. También podemos observar a un niño obeso, simbolizando el mal ejemplo que se da a la infancia. En la postrimería del Infierno al desenfrenado comer y beber, le sucede ahora una elegante tienda que sirve de marco a quien debe alimentarse por contrastes de sapos, serpientes y salamandras⁵⁷.

⁵³ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Op. Cit.*, pp. 103-107, 109.

⁵⁴ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, p. 154.

⁵⁵ ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio de la locura*, ed. de Manuel Ciordia, Buenos Aires: Colihue, 2007, p. 27.

⁵⁶ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, p. 154.

⁵⁷ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p.100.

En la obra *Alegoría de la Lujuria y la Gula*, también se denuncia la gula, a través de los nadadores del ángulo superior izquierdo, quienes se han reunido alrededor de un gran barril de vino. Otro individuo está nadando cerca de la orilla y el pastel de carne que se balancea sobre su cabeza le cubre los ojos.

Debemos remitirnos al tríptico de Viena denominado *El Juicio Final* (1485-1500, Viena: Akademie der bildenden Künste), abarcando a todos los seres, como un evento que finaliza con la historia de la humanidad. Aun así, en la *Visión de Tundale* y en otras fuentes que influenciaron a Jerónimo Bosco, los tormentos de los condenados se describen como si ocurrieran en el presente, en el Purgatorio, y no en algún momento indeterminado del futuro. Reflejan la creencia en un juicio individual después de morir, de acuerdo con sus méritos, el individuo será enviado a un lugar de tormento o de bienaventuranza, para esperar allí el Juicio Final. Esta doctrina, que tuvo amplia difusión hacia fines de la Edad Media, tuvo como expositor a Dionisio el Cartujano en su *Diálogo sobre el Juicio Individual de Dios*. La vasta pesadilla que se representa en la tabla central, muestra a la tierra en su agonía final, en la cual desaparece no por las aguas que imaginaron Durero o Leonardo, sino por el fuego que vaticinara un himno del siglo XIII, el siniestro *Dies Irae*.

En el panel central de esta obra, se representa la gula a través de un hombre de complexión mórbida, el cual está siendo martirizado a base de vino por dos demonios, uno sujetándole y depositando sus manos sobre su hinchada barriga, y el segundo cogiendo un barril del que emana el líquido. (lám. 17).

El pecado de la gula, también se personifica en *El Carro de heno* del Museo del Prado. En el ángulo inferior de la derecha, varias monjas introducen heno dentro de un gran saco, mientras las supervisa una monja sentada, sosteniendo un vaso de vino, y su cintura abotagada evidencia la glotonería (lám. 18)⁵⁸.

En el tríptico de Lisboa, *Las tentaciones de San Antonio* (1500-1515, Lisboa: Museo Nacional de Arte Antiga). Se ha considerado a El Bosco como el pintor de San Antonio, especialmente dado el número de veces que reprodujo en sus obras a este santo eremita⁵⁹. En esta obra, el pintor nos ilustra uno de los episodios de la vida del santo, la cual podemos encontrar en la obra hagiográfica *La Leyenda Dorada* (1250-1280) de Jacopo della Vorágine que nos narra cómo el santo fue abatido por diablos y cómo

⁵⁸ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, pp. 28, 30, 34-35, 47.

⁵⁹ BANGO TORVISO, Isidro. "Las Tentaciones de San Antonio de Lisboa. Los ideólogos de la obra de El Bosco y su público", [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 23.

Satán se personificó a través de una reina que intentó seducir a San Antonio⁶⁰. El autor, aparte de conocer la obra hagiográfica de Jacopo della Voragine, también conocía *La vida de San Antonio* escrita por San Atanasio y traducida al holandés por Zwole, o las *Vitae Patrum*, adaptadas al holandés entre 1480-1490.

El cometimiento de la gula se nos muestra en el ala derecha donde se convoca una fiesta de diablos que tiene lugar en el primer plano. La mesa al aire libre, los sirvientes que vierten el vino, parecen formar parte de una parodia grotesca del tradicional jardín del amor. Esta tentación a la gula tiene su culmen en un curioso hombre-barriga atravesado por un puñal (lám. 19)⁶¹.

4.3. LUJURIA

La lujuria es “una enfermedad de quebrantar las virtudes de la natura”, y se comete de hecho o de deseo de muchas maneras. Va acompañada de hinchazón de vientre, de comidas y bebidas copiosas, de vestiduras muelles y caras, de excesos en el dormir y de ociosidad. Las consecuencias de la lujuria son: ceguera de voluntad para pensar, inconstancia y falta de deliberación. El confesor debe preguntar al penitente si cometió fornicación simple, estupro, adulterio, incesto; si pecó *contra natura*, y si habló o hizo guiños o muecas “en razón de las mujeres”⁶².

La interpretación iconográfica del pecado de la lujuria en la obra de El Bosco sigue la tópica figuración de los grabados de la época. Un ejemplo de ello es la *Alegoría de la Lujuria* (1557-1558, París: Biblioteca Nacional de Francia) de Pieter Brueghel el viejo donde diferentes figuras intiman sexualmente entre ellas (lám. 20).

Aunque sí es cierto que, la interpretación de fresas, madroños y cerezas simbolicen la lujuria por considerarse frutas exóticas, también esta interpretación procede del padre Fray José de Sigüenza que dictó lo siguiente sobre estas frutas de *El Jardín de las delicias*; “breve gusto de la fresa y el madroño, y su olorcillo, que apenas se siente, cuando ya es pasado, es la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que se pueda imaginar”⁶³. O sea, se está aludiendo a estas frutas como elementos banales en la vida del hombre, provocando en él un placer momentáneo, al igual que el acto sexual, que provoca un placer fugaz y no eterno en la vida del hombre.

⁶⁰ VORÁGINE, Jacopo de. *La Leyenda Dorada*, Madrid: Alianza, ed. de Fray José M. Macías, 1982, vol. 1, pp. 107-108.

⁶¹ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Op. Cit.*, p. 155.

⁶² MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Op. Cit.*, p. 163.

⁶³ SIGÜENZA, José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Aguilar, 1595-1605, p. 545.

Para analizar este pecado, debemos referirnos a *El Jardín de las delicias*, (1500-1515, Madrid: Museo Nacional del Prado). En primer lugar, vamos a realizar un análisis del paisaje donde el artista representa el pecado de la lujuria, puesto que el contexto donde se produce dicho pecado, acentúa su carácter. Para su representación, El Bosco se nutrió del fraile dominico Odorico de Pordenone en su obra *Relación* de sus doce años de viajes (1318-1330), donde el fraile describe una isla llamada Silam-que aludiría con toda probabilidad la legendaria Ceilán-, el lugar geográfico en el que desde la Antigüedad se había ubicado el Paraíso. El fraile dicta lo siguiente en su obra: “un lago no muy extenso pero de abundante caudal, cuyo fondo, está cubierto de piedras preciosas. En esta isla hay pájaros como ocas con dos cabezas”⁶⁴.

El panel central de *El Jardín de las delicias* (lám. 21), puede considerarse como una de las máximas expresiones pictóricas del denominado “*supremo locus amoenus*” donde, como escribe Alain de Lille en su obra *Anticlaudio*, se dan cita todas las maravillas de la creación. Jeroen conoce perfectamente los jardines de la imaginación medieval tan ricos en *mirabilia* y en el que la carestía y las enfermedades no están presentes y en los que abundan las plantas raras y árboles exóticos, como aquel que refieren Maco Polo y Odorico que daba corderos como frutos⁶⁵.

Pero debemos plantearnos la siguiente cuestión; ¿Cómo podía la visión del mundo religiosamente correcta de la era de El Bosco dar cabida a un Paraíso tan dañado por la lascivia? Tuvo por lo tanto que idearse como un “Falso Paraíso” que culmina en la escena del Infierno del ala derecha. La noción de los falsos paraísos es frecuente en la literatura medieval alegórica que versa sobre el tema del amor. *El Roman de la Rose*, de los autores del siglo XIII Guillaume de Lorris y Jean de Meung, aborda la distinción entre el “verdadero paraíso”, que es el celeste, y el “falso paraíso” del amor. Pero también la historiografía medieval aportó su peculiar tesis dividiendo el devenir del mundo en diferentes eras, cuya primera etapa, paradisíaca, abarcaba desde tiempos de Adán hasta el Diluvio. Los seres humanos eran vegetarianos y vivían en un clima benigno. La tierra era fértil y producía inmensos frutos. El hombre, tenía una inclinación al mal y permitía que sus pasiones innatas le abocasen a una vida de desórdenes y vicio. En el paisaje de Jerónimo van Aken, también influyó para su creación de “falso paraíso” la leyenda de la Montaña de Venus o “Grial”. Este nombre no tiene nada que ver con el

⁶⁴ PORDENONE, Odorico. *Relación de Viaje*, ed. de Nilda Guglielmi, Buenos Aires: Biblos, 1987, cap. XVII.

⁶⁵ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Op. Cit.*, pp. 131-134.

de la preciosa copa de la literatura artúrica medieval. El Grial es un paraíso terrenal pagano, de placeres sensuales y amor. Gert van der Schueren, secretario del duque de Cleves, escribió hacia 1478 que Elyas, héroe de la saga del caballero del Cisne, emergería del “paraíso terrenal” que algunos llamaban Grial. Este Paraíso-Grial se enclavaba en una montaña hueca, pero también en una encantadora meseta, y a veces albergaba palacios de portentosa arquitectura. A mediados del siglo XV, el Grial empezó a recibir la denominación de Montaña de Venus.

En el fondo de la tabla central, observamos cuatro estructuras fantásticas que se disponen en un rectángulo. En medio se eleva una quinta construcción, una torre que es simultáneamente una fuente y un pozo. El agua se vierte sobre un lago que se ramifica en cuatro ríos cuyos cauces atraviesan las estructuras⁶⁶. Debemos señalar que en tiempos de El Bosco, el agua se solía asociar fuertemente con el amor o los juegos amorosos. En las escenas de las “faenas de los meses”, mayo, la estación del amor, se representaba mediante unos amantes que se abrazaban en una tina de agua. Incluso las ilustraciones de la Fuente de la juventud recibían con frecuencia un giro erótico. En el lago del fondo, los personajes se bañan en forma mixta, mientras que en la sección del centro ambos sexos han sido cuidadosamente separados⁶⁷.

El artista basó la febril cabalgada que se produce en el centro de la composición alrededor de una charca en usanzas relacionadas con las bodas y los ritos de fertilidad. En aquellos eventos, el objeto circundado tenía una significación positiva y los jinetes se movían en el sentido de las agujas del reloj. El Bosco invierte ese simbolismo. En la literatura moralizante de su tiempo, el corro en movimiento hacía referencia a la sensualidad a la adicción a la lujuria. Las bestias mismas aluden a la esencia animal de los seres humanos; los hombres no gobiernan a sus monturas, sino que se dejan llevar por ellas, siendo arrastrados por sus impulsos más viles. La charca forma un círculo que genera una esfera que mantiene bajo su hechizo a los hombres que la circuyen, presentando el deseo masculino por la concupiscencia. En los siglos XV y XVI, hallamos un esquema similar en la *Moreskendans*, heredera de los bailes moriscos-, que tenía connotaciones eróticas⁶⁸.

La fantasía bosquiana se desarrolla en la descripción de animales. Alguno de ellos, poseen un significado simbólico procedente de los bestiarios medievales.

⁶⁶ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK., P., VERMET., B. *Op. Cit.*, pp. 105, 107-109.

⁶⁷ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, pp. 53-54.

⁶⁸ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK., P., VERMET., B. *Op. Cit.*, p. 106.

Probablemente la fuente utilizada por Bosch fuera los sermones de Alain de la Roche. Por causa del *horror vacui* medieval, hay una adición de acciones y símbolos lascivos fantásticos-decorativos. En la cabalgata libidinosa en torno a la fuente de la juventud, los animales-leopardos, panteras, osos, leones, toros, unicornios, ciervos, jabalíes-derivados de los bestiarios y escritos místicos serían símbolos de la lujuria⁶⁹.

En esta cabalgata debemos destacar dos animales cuya ubicación en el gran anillo central no es azarosa. La cabra, que es uno de los domicilios planetarios de Saturno, y al cerdo, otro de los animales saturninos emblemáticos. Ambos se distinguen del resto de animales por ser las únicas cabalgaduras que no llevan jinetes humanos. El cerdo simboliza la glotonería y la voracidad que devora y engulle todo lo que se encuentra, lo que explicaría su pertenencia al complejo de Saturno. La cabra representa la lubricidad, como montura de Afrodita y Dionisos, aunque en esta tabla alude al décimo signo del Zodíaco regido por Saturno. Si el cerdo rojo representa los apetitos carnales y, en general, el deseo, la cabra blanca puede querer referirse al destino capricorniano del deseo, pues Capricornio siempre ha estado asociado al invierno y al frío, a la renuncia, a la realización de nuestros deseos y ambiciones, a la oscuridad que inmoviliza y a la muerte fría y silenciosa. De ahí que los hombres nacidos bajo este signo se vuelvan, según la creencia popular, taciturnos, pesimistas y melancólicos⁷⁰.

En el primer plano de este panel central, El Bosco representa el acto lujurioso en los dos sexos; heterosexual y homosexual. Incluso es el primer artista que representa relaciones sexuales interraciales. Los negros, a los que los coetáneos del pintor se referían como “moros”, se percibían como representantes o habitantes paganos. Los habitantes del Norte les atribuían desde antaño una cualidad espectral, incluso satánica, como ratifica el término empleado en holandés como medio *nikker*-de *niger* “negro”-, para designar a los diablos. En contraposición, en el siglo XV los tritones y sirenas se asimilaban al amor. La sirena era un extendido símbolo de tentación sensual, de la persona externamente virtuosa pero en realidad pecadora, y del mal que pervierte a la humanidad⁷¹.

Ripa, en su *Iconología* considera las fresas, frambuesas, cerezas, madroños y uvas símbolos de la lujuria. La cereza, traída a Europa por los cruzados, es valorada como un manjar paradisiaco, símbolo del impudor y apetito sexual. La fresa, es símbolo de la

⁶⁹ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 163-164.

⁷⁰ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Op. Cit.*, pp. 135-136.

⁷¹ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK., P., VERMET., B. *Op. Cit.*, p. 106.

voluptuosidad, al igual que la uva. El madroño representa la fugacidad de los placeres. La valva del molusco que encierra a los amantes alude a la mujer adúltera (lám. 22), según De Tolnay; para Dirk Bax es la representación del adulterio, siendo el portador el marido engañado. Junto a éstos, un personaje en acrobática postura se masturba; el color rojo del fruto nos indica que ha alcanzado su clímax⁷².

La lujuria se expresa de forma directa en la pareja que está dentro de una esfera transparente; en el ángulo inferior izquierdo, un individuo en posición invertida, con la cabeza sumergida dentro del agua, y cubriéndose sus partes pudendas o el joven del ángulo inferior derecho que introduce unas flores dentro del recto de su compañero. También podemos observar, que el grupo de jóvenes y doncellas que recogen fruta en el centro también posee una connotación erótica; “arrancar fruta” era un eufemismo del acto sexual.

En el ángulo inferior de la derecha, una cerda amorosa con una toca de beata-aludiendo claramente al pecado cometido por miembros clericales-trata de persuadir a su compañero para que firme el documento ilegal que está sobre su regazo (lám. 23). La lujuria también es el motivo central de los instrumentos musicales gigantes. Estas escenas, así como la gaita sobre la cabeza del hombre-árbol (lám. 24), han sido interpretadas como un vilipendio contra los músicos viajeros, quienes frecuentaban las tabernas, y cuyas canciones obscenas animaban a los demás al libertinaje. Pero los mismos instrumentos musicales tenían a menudo connotaciones eróticas. La gaita, a la que Brant llamaba el “instrumento de los tontos”, significaba por su morfología también el órgano fecundador masculino, mientras que tocar el laúd significaba hacer el amor. Los moralizadores medievales solían llamar a la lujuria “la música de la carne”⁷³.

Pero el mundo que se nos representa en esta tabla central tiene un culpable; la mujer. El germen, la causa primera de todo es Eva, y así parece indicarlo el Bautista señalándola con el dedo (lám. 25). La mujer, heredera de Eva, va a inducir a los hombres al pecado⁷⁴. Fray Iñigo de Mendoza en tres de sus coplas sobre la *Vita Christi* (1467-1468), afirma lo siguiente sobre la mujer: “Bien lo muestra el gran placer / que sienten quando las miran; / bien nos lo da a conocer / el entrañal padescer / que sufren quando suspiran; / bien ofrece a la memoria / la fe de sus corazones, / su punar por la victoria, / su tened por muy gran gloria / el sy de sus peticiones; // su dançar, su festejar, / sus

⁷² BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, p. 163.

⁷³ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, pp. 51-53, 60.

⁷⁴ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 164, 220.

gastos, justas y galas, / su trovar, su cartear, / su trabajar, su tentar / de noche con sus escalas, / su morir noches y días / para ser dellas bien quistos; / sy lo vieses, jurarías / que por el dios de Macias / venderan mil Jhesus Christos”⁷⁵.

Hay autores que pretender ver en la tabla central de *El Jardín de las delicias*, algo más que una crítica moralizadora, entre las distintas versiones me dispongo a enumerar tres, que tal vez son las más difundidas: las de Fraenger, Sévy y De Tolnay. Fraenger consideraba al Bosco como un miembro de la secta de los Hermanos del Espíritu Libre, por lo que el Jardín sería una ilustración de las doctrinas de esta secta, siendo la libertad sexual una de las vías que conducen a la salvación del alma⁷⁶. M. Gauffreteau-Sévy es el autor de una teoría de menor consistencia, aunque interesante: “La gran similitud que hay entre los desnudos le hacen creer que son el mismo hombre y la misma mujer; ambos reiteran incansablemente gestos inacabados; los hombres son cobardes o inhábiles, las mujeres temerosas; es una parodia del amor, una sátira de la preparación del acto amoroso”⁷⁷.

Charles de Tolnay, nutriéndose de la significación moralista, atraído por el éxito que tuvo el psicoanálisis da una interpretación basada en el estudio de los sueños; Bosch pintó el sueño de una humanidad deseosa de manifestar los impulsos de amor del inconsciente. Utiliza para la simbología erótica *Las claves de los sueños* de finales del siglo XV, como *Les Songes de Daniel Prophète* y la obra de Macrobio *El sueño de Escipión el Africano* de Cicerón, donde leemos: “Nosotros percibimos el sueño a través de un velo que es de la naturaleza del cuerno, material que se puede volver fino y transparente”⁷⁸.

En la obra *El Carro de heno* del Museo del Prado, en la parte superior El Bosco muestra una especie de idilio campestre con el flirteo de dos parejas de amantes, flanqueadas a la derecha por un ángel y a la izquierda por un diabólico *gryllus* azul y alado, saltarán y grotesco, que utiliza la nariz como trompeta para acompañar a uno de los galanes que cubren un laúd. Detrás del arbusto alguien espía a los amantes: el pintor introduce con frecuencia ese tipo de figura, el *voyeur* grosero que al mirar nosotros la escena nos ofrece una imagen especular de nuestra más que posible lascivia (lám. 26)⁷⁹.

⁷⁵ MENDOZA, Iñigo de. *Coplas de Vita Christi*, 1482, pp. 488-489.

⁷⁶ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 167-168.

⁷⁷ GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Op. Cit.*, p. 185.

⁷⁸ TOLNAY, Charles de. *Jerôme Bosch*, París: Bookking International, 1989, p. 339.

⁷⁹ WARNER, Marina. “Ángeles y máquinas: el destino de los seguidores del carro de heno”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 345.

Cerrando el tríptico de *El carro de heno*, nos encontramos con un peregrino, cuyos rotos en su ropaje nos indica que anteriormente ha desarrollado una vida pecaminosa. El estado físico y material del peregrino es lamentable, el constante deambular lo ha dejado tan abatido que se vuelve con un rictus de amargura y melancolía, dando la espalda a los bandidos, y a la pareja que, danzando al son de la gaita, alude claramente a la lujuria (lám. 27)⁸⁰.

Una obra donde podemos ver la vida pecaminosa concentrada en una sola figura, y en donde se contempla el pecado de la lujuria, es *El hijo pródigo* (1495-1500, Museo Boymans Van Beuningen, Amsterdam). Para la realización de esta obra, Jeroen van Aken recoge el mensaje redentor del movimiento reformista de la *Devotio Moderna*, que exhortaba a cada cristiano a expresar su fe por medio de la experiencia personal y la emulación de Cristo, compitiendo el individuo de manera independiente y con pleno conocimiento de su carácter pecaminoso, eligiendo constantemente entre el bien y el mal. También el artista se nutre de uno de los tratados más antiguos e influyentes sobre las alternativas místicas a las peregrinaciones físicas, concretamente el *Pélerinage de la vie humaine* del autor cisterciense Guillaume de Déguilleville que se escribió en 1330-1331. El Bosco pinta al peregrino con un bastón tomando como modelo un pasaje de la versión holandesa del *Speculum Humanae Salvationis* donde se recalca que el peregrino debe tomar a menudo vías secundarias y que necesita el bastón para defenderse de los perros peligrosos. La vara representa la fe que ayuda a la humanidad a perseverar en el camino recto y el arma contra las amenazas, materializadas en el “Espejo” como “canes” y “perros infernales”⁸¹.

Al fondo nos encontramos con una casa que es un prostíbulo (lám. 28). El cisne y el jarro aluden al carácter lujurioso del lugar. En la puerta una pareja se pone de acuerdo sobre el trato carnal, el jarro que lleva la mujer así parece indicarlo; en la esquina, un hombre, tras el coito, orina; y en la ventana una mujer ve como se aleja el protagonista de la obra, el cual, más que un individuo concreto, es un prototipo de hombre arruinado material y moralmente⁸². Similar prostíbulo-salvo que la terminación de éste es una cabeza de vieja con un palomar a modo de sombrero-la encontramos en *Las tentaciones de San Antonio* de Madrid (1500-1510, Madrid: Museo Nacional del Prado), donde todo el conjunto alude a la iconografía que se observa en la primera lámina del volumen

⁸⁰ BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, p. 155.

⁸¹ KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK, P., VERMET., B. *Op. Cit.*, pp. 61-62.

⁸² BANGO TORVISO, I., MARIAS, F. *Op. Cit.*, pp. 170, 205.

Exercitium super Pater Noster en la que un cofrade medita al aire libre con capilla y cabaña similar a la obra del pintor. Nos encontramos ante una de las composiciones más apacibles del santo meditando en la orilla de un arroyuelo, y en donde el cantero que vierte su agua hace referencia a la sed mística. El santo se encuentra rodeado de una serie de monstruos que habían sido citados por San Atanasio (lám. 29).

En *La Nave de los locos*, también se alude claramente al pecado de la lujuria; un monje y una de las religiosas cantan vigorosamente, ésta última acompañándose con el laúd, semejan a las parejas de enamorados que se representaban en el medioevo en los jardines del amor, y las cuales interpretaban alguna pieza musical, como preludio del galanteo. La alusión al pecado de la lujuria es reforzada por otros detalles tomados del Jardín del Amor tradicional como el plato con cerezas y la jarra metálica de vino, que está suspendida a un lado del bote (lám. 30).

Debemos de nuevo remitirnos a la *Alegoría de la Gula y la Lujuria*, ya que en ella nos encontramos con una pareja de enamorados intimando sexualmente en el interior de una tienda, y que por tanto, alude a la lujuria (lám. 31). El Bosco se surte de la obra *Eunuco* (161 a.C) del gran dramaturgo romano Terencio, que expresaba en su obra: “Sine Cere et Libero friget Venus” (Sin Ceres y Baco, se congela Venus), o lo que es lo mismo; sin comida ni bebida, el amor no se produce.

El Bosco representó también el pecado de la lujuria en *Las Tentaciones de San Antonio* del Museo de Lisboa. En el panel central del tríptico de Lisboa, en el grupo extremo de la derecha, nos encontramos a un lado una jarra que ha sido transformada en una bestia de carga (lám. 32), en el ángulo inferior de la izquierda un diablo con armadura toca el laúd. La lujuria se manifiesta también en el grupo de construcciones del extremo derecho, en donde un monje y una prostituta beben juntos dentro de una tienda. Ilustra aún más abiertamente la lujuria el diablo de piel morena del grupo central, según relatan, a San Antonio se le apareció cierta vez el demonio de la incontinencia bajo la apariencia de un joven negro⁸³.

La Mesa de los pecados capitales, también muestra el pecado de la lujuria, a través de una tienda abierta que oculta parte del amplio paisaje que se abre detrás. En la pareja en el primer término él está echado con un recipiente en la mano y ella parece atenderle. En el interior de la tienda abierta otra pareja prefiere las caricias. No falta la mesa, a la izquierda, con diversos alimentos. Sobre todo, un loco, vestido como corresponde, deforme posiblemente, descubierto el trasero, es azotado por otra persona, basándose

⁸³ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, pp. 30, 86, 88, 91.

probablemente el pintor en la obra de Sebastián Brant, *La Nave de los locos* (1494). Finalmente diversos instrumentos musicales alusivos a la lujuria aparecen esparcidos por el suelo. Para la realización de esta composición El Bosco se inspiró en la obra de El Maestro de los Jardines del Amor, -anónimo grabador alemán de hacia 1440-1450-, denominada *Gran Jardín del Amor*. En el tondo del Infierno, la gula se representa a través de una pareja de amantes que es agredida por unos demonios⁸⁴.

Jerónimo Bosco también representa la lujuria en el panel central del tríptico de *El Juicio Final de Viena* (1485-1500). Sobre el techo de la tienda, la mujer voluptuosa tolera las atenciones de un ser reptiliano, que se desliza entre sus caderas, mientras que dos demonios-músicos tocan para ella (lám. 33)⁸⁵.

4.4. SOBERBIA

La soberbia se considera como “madre de todos los pecados”, va siempre acompañada de un séquito de faltas menores: atrevimiento o desobediencia, gran pompa, falta de tolerancia; y de ella derivan la vanagloria, los halagos, la hipocresía y la vanidad; peleas, contiendas y “muchos males”. Según expresa el manual de penitencia, todos los hombres pecan por soberbia; haciendo o diciendo algo “a loor del mundo”; mintiendo para “aver onrra”; despreciando el derecho de sus mayores; alabándose de sus conocimientos y habilidades; despreciando a quienes no están a su altura; considerándose igual o superior a quien se halla por encima; denostando al prójimo, hiriéndole; viendo los defectos ajenos e ignorando los propios, u olvidando dar gracias a Dios por los favores recibidos⁸⁶.

El Bosco utiliza incesantemente el espejo como atributo alusivo a este pecado. La palabra espejo derivado de *Spécere*, significa mirar algo con atención para estudiarlo. El espejo tiene interpretaciones positivas si nos regimos por el precepto socrático, pero también negativas, tal como Narciso le vaticinó a Tiresias⁸⁷. El Bosco recoge la interpretación negativa de la literatura moralizante del Medioevo, donde se condenaba las actividades que estaban relacionadas con el aderezo personal y el adorno, ya que la mujer que se acicala y adorna más de lo conveniente, según Clemente de Alejandría, es

⁸⁴ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 94.

⁸⁵ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, p. 35.

⁸⁶ MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Op. Cit.*, p. 162.

⁸⁷ Tras el nacimiento de Narciso, su Madrid, la ninfa Liríope, preguntó a Tiresias si el pequeño llegaría a vivir muchos años, respondiéndole el adivino que así sería “si no llega a conocerse”. OVIDIO, *Metamorfosis*, 3, 345-350, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid: Cátedra, 1995, p. 293.

sospechosa de adulterio puesto que lo que consigue es transformarse para atraer sexualmente a los hombres, y consecuentemente estaría modificando la obra de Dios⁸⁸.

La soberbia se presenta en la *Mesa de los Pecados Capitales*. Va vestida con esmero, pero el artista nos la presenta de espaldas (lám. 34). En la misma línea se encuentra el hecho de que mientras es claro que se ha situado ante un espejo, su cara no se ve frontalmente como correspondería, sino de perfil, de manera incorrecta. Es el diablo el que sostiene el objeto y tal vez a través de todo ello se ha querido resaltar la mentira de la autocomplacencia, ya que la realidad ha sido manipulada por él viéndose la joven más bella de lo que realmente es.

De forma esquinada, un jarrón con las flores marchitas representa la *vánitas*; la flor que se consume rápidamente, al igual que la vida del hombre, que es una vida breve y angosta. De nuevo esta categoría pictórica intentando provocar la exhortación en el género humano actuando como una especie de “consciencia”. Al fondo, a la derecha, se abre la habitación en perspectiva forzada, como si fuera propia de un espejo cóncavo, y se distingue una nueva cámara. En ella es un hombre el que coge el espejo para contemplarse sin él.

También en la postrimería del Infierno de la misma obra, la soberbia se nos muestra a través de un diablo que porta un espejo haciendo que se vean en él dos soberbios⁸⁹.

La soberbia también la encontramos en el panel del Infierno de *El Jardín de las delicias* (1500-1515). En el área alrededor del pozo, una dama orgullosa se ve forzada a tener que admirar sus encantos a través de la imagen que se refleja en el espejo colocado en las nalgas de un diablo (lám. 35)⁹⁰.

4.5. ENVIDIA

La envidia “es pecado que quema omne de dentro e de fuera”; va acompañada de dolor por el bien ajeno y de placer ante el mal; sus secuelas son: malquerencia, maledicencia y ataques al prójimo de palabra y de hecho. Caen en este pecado los que, por envidia, se alegran del mal ajeno y se entristecen con el bien de los demás; los que hablan mal del prójimo o consienten que se hable mal; quienes ocultan las cosas buenas de otro

⁸⁸ LEÓN COLOMA, Miguel A. “Reflejos en el espejo”, *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*. Vol. 1. Eds. M^a Teresa Sauret Gurreo, Amparo Quiles Faz, Málaga: Centro de ediciones de la diputación provincial (CEDMA), 2001, pp. 613-614.

⁸⁹ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A., *Op. Cit.*, pp. 91-92, 99.

⁹⁰ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, p. 47.

“porque non fuese más gracioso que tú”, siembran cizaña entre sus compañeros, y los que tras alabar a alguno le ponen peros⁹¹.

Iconográficamente, el hecho de que el perro simbolice la envidia se lo debemos a Plinio el Viejo en su obra *Historia Natural* al narrar que cuando éste es mordido por una serpiente, come de ciertas hierbas que conoce como antídoto, pero su condición envidiosa le lleva a procurárselas con cautela para no ser así descubierto el remedio por el hombre⁹².

De nuevo, *La Mesa de los pecados capitales*, ilustra este pecado. Uno de los canes es el que está en posesión de los huesos, mientras que el otro le mira en silencio. Sin embargo, levanta la cabeza y ladra al envidioso porque éste tiene en su mano otro hueso que le parece por ello más apetitoso. La figura del perro también fue demonizada en ciertos libros sobre vicios, como en la obra de John de Gales, donde se compara al perezoso con el perro famélico (lám. 36). También en la postrimería del Infierno, la envidia es castigada por unos perros que atacan con saña a los envidiosos⁹³.

4.6. ACIDIA

La acidia es “enojo de bien”; tiene como “canónigos” (compañeros) al tedio para hacer el bien y a la pereza; en el manual de penitencia se recomienda a los sacerdotes que pregunten al penitente si fue remiso en hacer el bien pudiendo hacerlo; si tras haberse comprometido a decir o hacer algo lo dejó por pereza; si no fue a la Iglesia o no se confesó, al menos una vez al año; si, por la misma razón, dejó de cumplir la penitencia, de rezar el oficio divino, de celebrar la misa, de oír las confesiones, de administrar justicia, de dar consejo a quien lo pedía, de devolver “lo ajeno a su dueño”; si desesperó o pensó en el suicidio por “escusar el trabajo”; si incumplió por negligencia sus juramentos, y si dejó de “dar galardón”; al que le hizo servicio”⁹⁴.

La acidia o pereza se representa a través de figuras que se encuentran dormitando plácidamente como se puede observar en el grabado de Durero *Melancolía I* (1514, Karlsruhe: Galería Nacional de Arte) (lám. 37), que muestra a una mujer con alas como personificación del temperamento melancólico⁹⁵. Los moralizadores cristianos del Medievo explicaron que la persona melancólica es un individuo bañado por la tristeza

⁹¹ MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Op. Cit.*, p. 164.

⁹² LEÓN COLOMA, M. Ángel. “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, N° II, 1990, p. 314.

⁹³ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, pp. 97, 99.

⁹⁴ MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Op. Cit.*, pp. 162-163.

⁹⁵ WOLF, Norbert. *Op. Cit.*, p. 48.

y consecuentemente por la inactividad o pereza, considerándose ésta la madre de todos los vicios.

La acidia o pereza se observa en la *Mesa de los pecados capitales* (1500-1515). Primero se debe apuntar que la pereza no ha sido siempre considerada como el séptimo pecado, sino que, lo hemos visto, la Tristeza lo ha sustituido. En la tabla del pintor de Bolduque, la pereza viene ilustrada por un hombre de leyes o magistrado que dormita sentado en un cómodo asiento apoyando la cabeza en una almohada y al calor del fuego de la chimenea, que hace confortable el ambiente. Esta escena de placidez de la que participa además el perro que duerme junto al fuego, es rota por la religiosa que, portando un rosario y breviario en mano, pretende devolver la vigilia al personaje (lám. 38). En la postrimería del Infierno, el pecado de la pereza se castiga a través de una figura que está dispuesta en posición fetal aguantando los martillazos en su ano por un demonio ataviado a semejanza de una sirvienta, mientras que un segundo demonio lo sujeta⁹⁶.

Finalmente, debemos remitirnos también al panel del Infierno de *El Jardín de las delicias*, en el área alrededor del pozo, unos demonios visitan al individuo perezoso en su cama⁹⁷.

4.7. IRA

La ira solo es pecado mortal si se persiste en ella, no si es un pronto; sus frutos son: peleas, discordias, insultos, blasfemias, malquerencias, temores, tumultos y desdén; y sus compañeros la osadía, el cambio de color, la imprudencia y el error, que en muchos casos puede nacer de la soberbia. Pecan por ira quien quiere mal al prójimo, lo insulta o reprende por saña, lo hiere o le hace daño personalmente o por mediación de otro, le quita la honra; quienes siembran discordia, causan peleas, dictan malas sentencias o conspiran para hacer mal⁹⁸.

Iconográficamente, la ira se representa a través de un personaje empuñando una espada. Este atributo alude a las reacciones violentas como bien indica Ripa en su obra *Iconología*: “La ira súbito porge la mano al hierro”⁹⁹. El origen iconográfico lo encontramos en la literatura romana, concretamente en las *Odas* de Horacio: “ni la guerra civil, ni la violencia romperán la paz/ni la ira que forja las espadas”¹⁰⁰. También

⁹⁶ YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 98.

⁹⁷ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, p. 58.

⁹⁸ MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Op. Cit.*, p. 163.

⁹⁹ RIPA, Cesare. *Iconología*, ed. de V.V.A.A, Madrid: Akal, 1987, p. 335.

¹⁰⁰ HORACIO, *Oda XV*, Lib. IV, ed. de José Luis Moralejo, Madrid: Gredos, 2007.

aparece en los diálogos *Sobre la ira* de Séneca: “A un hombre encolerizado es mala cosa entregarle una espada”¹⁰¹.

La ira se representa en *Mesa de los pecados capitales*, a través de dos individuos de una clase social aparentemente media-baja. Por una parte, nos encontramos con la lucha entre dos campesinos o siervos que se enzarzan con los brazos en un enfrentamiento distinto al que ofrecen los caballeros. Aún el Maestro del Gabinete de Ámsterdam lo tenía presente al dedicarles una estampa donde todavía existen unas reglas de juego a la hora de que se enlacen los combatientes pero el Bosco le da un tono nuevo ignorando cualquier tipo de precepto combativo. Por otro lado, la mujer y la vivienda que se ve al fondo pueden poner el desencadenante de la lucha entre los dos hombres, sugiriendo que dicha disputa es debido a un asunto de favores sexuales. Tampoco se desecha que el que enarbola la espada o cuchillo esté ebrio, porque lleva una jarra en la mano, por tanto hay claras alusiones a otros dos pecados capitales (lám. 39). En el tondo del Infierno, la ira se representa a través de un demonio que empuña una espada para clavársela al pecador, el cual está tumbado bocabajo¹⁰².

En el panel central de *El Carro de heno*, (1515), un monje trata de detener una pelea y justo debajo de ese grupo un agresor degüella a su víctima, personificando así, el pecado de la ira (lám. 40)¹⁰³. Debemos mencionar también el panel infernal de *El Jardín de las delicias*, el caballero que ha sido derribado por una jauría, a la derecha del hombre-árbol, es culpable del pecado de la ira (lám. 41).

Finalmente, el pecado de la ira se nos muestra en el panel central de *El Juicio Final de Viena* (1485-1500). En los farallones de la derecha, del otro lado del río, unos diablos herreros, martillean sobre los yunques y a uno lo están herrando como un caballo¹⁰⁴.

5. OTROS PECADOS

5.1. Simonía

En el panel del Infierno de *El Carro de heno* del Museo del Prado, se representa una figura que a lomos de una vaca cruza el puente infernal (lám. 42), y que alude a la *Visión de Tundale*, el héroe irlandés que en su viaje a los infiernos fue obligado a cruzar un puente angosto con una vaca como castigo por el robo de una res a su vecino, encontrándose allí con los condenados que penaban el pecado del robo sacrílego, al que

¹⁰¹ SÉNECA, “Sobre la ira”, Lib. 1, 19, 8. *Diálogos*, ed. de Manuel López López, Lleida: Universitat de Lleida, 2000.

¹⁰² YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁰³ WARNER, Marina. “Ángeles y máquinas: el destino de los seguidores del carro de heno”, [En] V.V.A.A, *Op. Cit.*, p. 347.

¹⁰⁴ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, pp. 35, 58.

debe aludir el cáliz que el condenado del Bosco lleva en la mano. Pero si nos centramos en el animal, no recuerda tanto a una vaca, sino más bien a un buey; lo cual nos trae a la memoria un ciclo ilustrativo que encontramos en el célebre poema *Danse aux Aveugles* (1465) del poeta francés del siglo XV Pierre Michault¹⁰⁵.

Michault hace cabalgar a la Muerte sobre un “boeuf chevauchant moult lent”, esgrimiendo una larga flecha o lanza que en la tabla del pintor vemos atravesando el cuerpo del condenado¹⁰⁶.

Panofsky, en su obra *Estudios sobre Iconología*, explica así no sólo las representaciones de la época en la que vemos a la Muerte cabalgando sobre un buey, sino también el hecho de que el Carro de la Muerte de *Los Triunfos* de Petrarca sea casi siempre arrastrado por dos bueyes negros¹⁰⁷.

En el Infierno de *El Jardín de las delicias*, el caballero que ha sido derribado por una jauría de demonios, a la derecha del hombre-árbol, es culpable de la Simonía (lám. 43), ya que aferra un cáliz en su mano armada, al igual que la figura que hemos comentado anteriormente en *El Carro de heno* del Museo del Prado¹⁰⁸.

CONCLUSIONES

El tema de los pecados capitales en la obra de El Bosco lo acredita como un pintor moralista que denuncia las debilidades humanas de la sociedad de su tiempo, advirtiendo didácticamente sobre los castigos escatológicos que sufrirán. En tal sentido su alineación con la ortodoxia católica resulta innegable, contradiciendo las tesis que lo erigieron como un pintor heterodoxo cuando no hereje. No deja de ser ilustrativo de lo mismo que un monarca como Felipe II, paladín de la Contrarreforma, fuera un ávido coleccionista de sus obras.

Su pedagogía resulta absolutamente democrática, afectando su denuncia del pecado a todos los estamentos sociales; Papas, obispos, reyes y emperadores coinciden con miembros del estado llano en su perversión moral. Sin discriminación de status el hombre es por extensión el agente del mal. En tal sentido su discurso iconográfico coincide con el de la espiritualidad de la época, desde la *Devotio Moderna* al humanismo cristiano.

¹⁰⁵ PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Op. Cit.*, pp. 117-118.

¹⁰⁶ MICHAULT, Pierre. *Danse aux Aveugles*, Bibliothèque des Ducs de Bourgogne, 1465, cap. XII, p. 164.

¹⁰⁷ PANOFSKY, Erwing. *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁰⁸ BOSING, Walter. *Op. Cit.*, pp. 59-60.

La iconografía de algunos de sus pecados está endeudada, en último término, con la literatura clásica. Así, la iconografía de la Ira se basa en un tópico ya formulado por Horacio en una de sus *Odas* y Séneca en su tratado *Sobre la Ira*. Asimismo, la identificación del perro con la Envidia procede de la *Historia Natural* de Plinio, o la comida y la bebida como desencadenantes de la Lujuria emana del gran dramaturgo romano Terencio en su obra *Eunuco*.

La iconografía de la Soberbia, una mujer mirándose en el espejo, está relacionada con la literatura didáctica de los primeros siglos del cristianismo que condenan ya las actividades relacionadas con el aderezo personal y el adorno femenino, caso de Clemente de Alejandría .

De otros significados contemporáneos tenemos conocimiento por la información de humanistas más o menos coetáneos al pintor. Es el caso de las cerezas, fresas o madroños, pequeños frutos cuya degustación resulta momentánea y pasajera, sin que consigan saciar el apetito, por lo que fueron valorados como símbolos de la lujuria, según nos consta por Fray José de Sigüenza.

Otras iconografías resultan más elementales y por tanto de más fácil comprensión. La pereza dormita con placidez, la gruesa Gula come y bebe desordenadamente y la Avaricia aferra su bolsa repleta de monedas.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO, Santo Tomás de. *Suma Teológica*, ed. de Ismael Quiles, Madrid: Escapalsa-Calpe, 1966, parte I-II, cuestiones 75-85.
- BANGO TORVISO, I., MARÍAS, F. *Bosch; realidad, símbolo y fantasía*, Vitoria: Silex, 1982.
- BANGO TORVISO, Isidro. “Las Tentaciones de San Antonio de Lisboa. Los ideólogos de la obra de El Bosco y su público”, [En] V.V.A.A, *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Biblia para la iniciación cristiana*, ed. de Secretariado general de Catequesis, Madrid: Artes Gráficas, 1987, vol. 1.
- BOSING, Walter. *El Bosco: entre el cielo y el infierno*, Madrid: Taschen, 2004.
- BRANT, Sebastián. *La Nave de los necios*, ed. de Antonio Regales Serna, Madrid: Akal, 1998.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura*, Madrid: Breviarios, 1976.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Hieronymus Bosch “El Bosco”*, ed. de José E. Cirlot, Barcelona: Labor, 1967.
- GEORGE, Leonard. *Enciclopedia de los Herejes y las Herejías*, Barcelona: Robin Book, 1998.
- GIBSON, Walter, “La Mesa de los pecados capitales: muerte, juicio y eternidad”, [En] V.V.A.A, *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005.
- HORACIO, *Odas, canto secular epodos*, ed. de J. Luis Moralejo, Madrid: Gredos, 2007.
- KLEIN, RAINER W. *Diablos, demonios y ángeles caídos*, Buenos Aires: Imaginador, 2004.
- KOLDEWEIJ, J., VANDENBROECK, P., BERNARD, V. *Hieronymus Bosch El Bosco: obra completa*, Barcelona: Ediciones Polígrafa Balmes, 2005.
- LEÓN COLOMA, Miguel A. “Reflejos en el espejo”, *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*. Vol. 1. Eds. M^a Teresa Sauret Gurereo, Amparo Quiles Faz, Málaga: Centro de ediciones de la diputación provincial (CEDMA), 2001.
- LEÓN COLOMA, M. Ángel. “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, N^o II, 1990.

- LOMAZZO, Giampaolo. *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milán, 1584.
- MARTÍN, J. Luis, LINAGE CONDE, A. *Religión y Sociedad Medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar* (1325), Salamanca: Junta de Castilla y León, 1987.
- MENDOZA, Iñigo de. *Coplas de Vita Christi*, 1482.
- MICHAULT, Pierre. *Danse aux Aveugles*, Bibliotheque des Ducs de Bourgogne, 1465, cap. XII, p. 164
- MORALES, Ambrosio de. *La Tabla de Cebes*, 1559.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, 3, 345-350, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid: Cátedra, 1995.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649.
- PANOFISKY, Erwing. *Estudios sobre Iconología*, ed. de Bernardo Fernández, Madrid: Alianza, 2006.
- PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. *Los Monstruos de El Bosco*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.
- PORDENONE, Odorico, *Relación de Viaje*, ed. de Nilda Guglielmi, Buenos Aires: Biblos, 1987.
- RIPA, Cesare. *Iconología*, ed. de V.V.A.A, Madrid: Akal, 1987, vol. 1. Joan Sureda director
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio de la locura*, ed. de Manuel Ciordia, Buenos Aires: Colihue, 2007.
- SÉNECA, *Diálogos*, 19, 8, libro I, ed. de Manuel López López, Lleida: Universitat de Lleida, 2000.
- SIGÜENZA, José de. *Historia de la Orden de San Gerónimo*. II parte. Madrid, 1600. III, libro IV, discurso XVIII.
- TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano*, Madrid: Serbal, 2002
- TOLNAY, Charles de. *Jerôme Bosch*, París: Bookking International, 1989.
- VORÁGINE, Jacopo de. *La Leyenda Dorada*, ed. de Fray José M. Macías, Madrid: Alianza, 1982, vol. 1.
- WARNER, Marina. “Ángeles y máquinas: el destino de los seguidores del carro de heno”, [En] V.V.A.A *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005.
- WOLF, Norbert. *Durero*, Köln: Taschen, 2006.

YARZA LUACES, Joaquín. “Los Pecados Capitales. El Bosco”, [En] V.V.A.A, *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid: Electa, 1996.

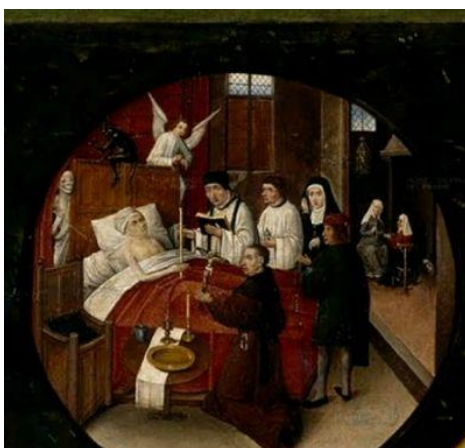
ANEXO GRÁFICO



Lám. 1. Durero, *Alegoría de la Avaricia*, (1507), Viena: Museo de Historia del Arte.



Lám. 2. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales*. *Detalle*. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 3. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales*. *Detalle*. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 4. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales. Detalle.* (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 5. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales. Detalle.* (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 6. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales. Detalle.* (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 7. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales. Detalle.* (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 8. El Bosco, *La muerte de un avaro,* (1494-1500), Washington: Galería Nacional de Arte.



Lám. 9. El Bosco, *El carro de heno,* (1515), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 10. Dürero, *Cortejo triunfal de Maximiliano I. Detalle*. (1512), Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Lám. 11. Benozzo Gozzoli, *La carroza de los reyes magos*, (1459-1461), Florencia: Palacio Medici in Riccardi.



Lám. 12. El Bosco, *El jardín de las delicias. Detalle. Panel derecho*. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 13. Pieter Brueghel, *Alegoría de la Gula*, (1556-1557), París: Biblioteca Nacional de Francia.



Lám. 14. El Bosco, *La nave de los locos*, (1490), París: Musée du Louvre.



Lám. 15. El Bosco, *La nave de los locos. Detalle*. (1490-1500), París: Musée du Louvre.



Lám. 16. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales*. Detalle. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám.17. El Bosco, *El Juicio Final*. Detalle. (1485-1500), Viena: Akademie der bildenden Künste.



Lám. 18. El Bosco, *El carro de heno*. Detalle. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 19. El Bosco, *Las tentaciones de San Antonio. Detalle.* (1500-1515), Lisboa: Museo de Arte Antiga.



Lám. 20. Pieter Brueghel, *La alegoría de la lujuria*, (1556-1557), París: Biblioteca Nacional de Francia.



Lám. 21. El Bosco, *El jardín de las delicias. Panel central.* (1500-1516), Madrid: Museo del Prado



Lám. 22. El Bosco, *El jardín de las delicias*. Detalle. Panel central. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 23. El Bosco, *El jardín de las delicias*. Detalle. Panel derecho. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 24. El Bosco, *El jardín de las delicias*. Detalle. Panel derecho. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 25. El Bosco, *El jardín de las delicias*. *Detalle. Panel central*. (1500-1516). Madrid: Museo del Prado.



Lám. 26. El Bosco, *El carro de heno*. *Detalle. Panel central*. (1500-1516). Madrid: Museo del Prado.



Lám. 27. El Bosco, *El carro de heno*. *Tríptico cerrado*. (1500-1516). Madrid: Museo del Prado.



Lám. 28. El Bosco, *El hijo pródigo*, (1495-1500), Amsterdam: Museo Boymans Van Beuningen.



Lám. 29. El Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, (1500-1510), Madrid: Museo del Prado.



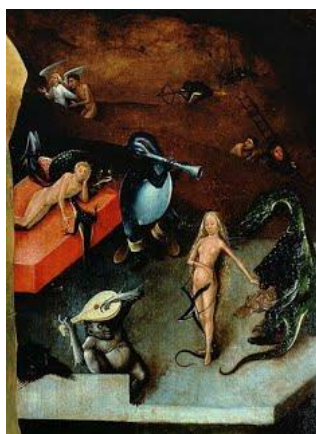
Lám. 30. El Bosco, *La nave de los locos. Detalle*. (1490-1500), París: Musée du Louvre.



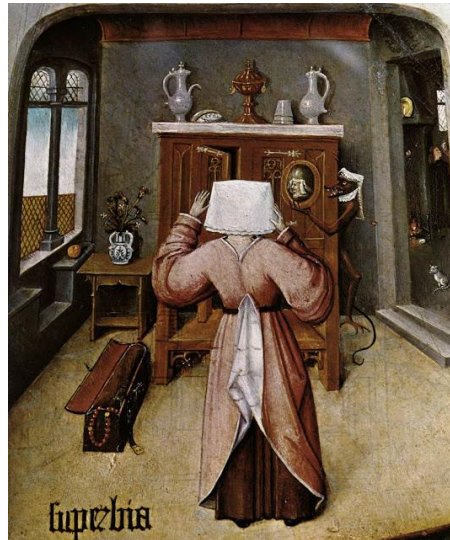
Lám. 31. El Bosco, *Alegoría de la gula y la lujuria. Detalle*. (1490-1500), New Haven: Yale University Art Gallery.



Lám. 32. El Bosco, *Las tentaciones de San Antonio. Detalle. Panel central*. (1500-1516), Lisboa: Museo de Arte Antiga,



Lám. 33. El Bosco, *El Juicio Final. Detalle. Panel central*. (1485-1500), Viena: Akademie der bildenden Künste.



Lám. 34. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales*. Detalle. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 35. El Bosco, *El jardín de las delicias*. Detalle. Panel derecho. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 36. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales*. Detalle. (1500-1516), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 40. El Bosco, *El carro de heno*. *Detalle*. (1500-1516). Madrid: Museo del Prado.



Lám. 41. El Bosco, *El jardín de las delicias*. *Detalle. Panel derecho*. (1500-1516). Madrid: Museo del Prado.



Lám. 42. El Bosco, *El carro de heno*. *Detalle. Panel derecho*. (1500-1516). Madrid: Museo del Prado.

PROCEDENCIA GRÁFICA

- Lám. 1. [https://es.wikipedia.org/wiki/Avaricia_\(Durero\)#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_004b.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Avaricia_(Durero)#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_004b.jpg)
- Lám. 2. <https://encontrandolalentitud.wordpress.com/2014/11/10/mesa-de-los-pecados-capitales-el-bosco/>
- Lám. 3. <https://e3clides59.wordpress.com/2014/11/10/mesa-de-los-pecados-capitales-el-bosco/>
- Lám. 4. <https://encontrandolalentitud.wordpress.com/2014/11/10/mesa-de-los-pecados-capitales-el-bosco/>
- Lám. 5. http://idonotneedwingstofly.blogspot.com.es/2011_03_01_archive.html
- Lám. 6. <https://encontrandolalentitud.wordpress.com/2014/11/10/mesa-de-los-pecados-capitales-el-bosco/>
- Lám. 7. <https://es.wikipedia.org/wiki/Avaricia>
- Lám. 8. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/4927.htm>
- Lám. 9. https://es.wikipedia.org/wiki/El_carro_de_heno
- Lám. 10. <http://www.banrepcultural.org/durero/temas/el-gran-carro-triunfal-de-maximiliano-i>
- Lám. 11. <https://quattrocento.wordpress.com/2008/06/04/el-cortejo-de-los-reyes-magos-benozzo-gozzoli/>
- Lám. 12. http://www.abc.es/cultura/arte/abci-secretos-jardin-delicias-201601240311_noticia.html
- Lám. 13. <http://www.xilos.org/los-siete-pecados-capitales-1556-1557-de-pieter-brueghel-el-viejo/>
- Lám. 14. <http://www.louvre.fr/>
- Lám. 15. <https://izi.travel/ru/9fc3-el-bosco-500-visiones-en-directo-artplay-moscu-multimedia-exposicion-18-03-31-05-2016/es>
- Lám. 16. https://es.wikipedia.org/wiki/Mesa_de_los_pecados_capitales#/media/File:Hieronymus_Bosch_094.jpg
- Lám. 17. <https://sites.google.com/site/tausiet/el-bosco>
- Lám. 18. <https://boscomania.wordpress.com/de-mechanica-mvndi/capitulo-iv/>
- Lám. 19. https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico_de_las_Tentaciones_de_san_Antonio
- Lám. 20. https://www.google.es/search?q=alegor%C3%ADa+de+la+lujur%C3%ADa+de+pieter+brueghel&biw=1366&bih=667&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjbh9HFILNAhXDuRoKHX_fC9IQ_AUIBigB#imgc=Ww3WVb5BJS0bNM%3A
- Lám. 21. https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias
- Lám. 22. <https://modayperfume.wordpress.com/2014/11/09/el-jardin-de-las-delicias-el-bosco/>
- Lám. 23. <https://sites.google.com/site/tausiet/el-bosco>
- Lám. 24. <http://es.slideshare.net/universidadpopularc3c/estudio-de-el-jardn-de-las-delicias-de-el-bosco-parte-5-descripcin-panel-derecho-interio>
- Lám. 25. <http://www.verdadesuniversales.com/el-jardin-de-las-delicias/>
- Lám. 26. <http://pincelyburil.blogspot.com.es/2009/01/el-surrealismo-y-el-bosco.htm>
- Lám. 27. https://es.wikipedia.org/wiki/El_carro_de_heno
- Lám. 28. http://cossio.net/actividades/pinacoteca/p_05_06/bosco_cien.htm
- Lám. 29. <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/las-tentaciones-de-san-antonio/>
- Lám. 30. <https://izi.travel/ru/9fc3-el-bosco-500-visiones-en-directo-artplay-moscu-multimedia-exposicion-18-03-31-05-2016/es>
- Lám. 31. <https://sites.google.com/site/tausiet/el-bosco>
- Lám. 32. <http://arte-historia.com/el-bosco-y-su-obra-la-mesa-de-los-pecados-capitales>

- Lám. 33. <https://sites.google.com/site/tausiet/el-bosco>
- Lám. 34. <http://www.oftalmo.com/seo/archivos/maquetas/0/354CA7B2-D82A-0D69-B340-000040AB1350/articulo.html>
- Lám. 35. https://es.wikipedia.org/wiki/Mesa_de_los_pecados_capitales
- Lám. 36. <http://arteinternacional.blogspot.com.es/2010/03/pintura-gotica-flamenca-el-bosco.html>
- Lám. 37. https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I
- Lám. 38. https://es.wikipedia.org/wiki/Mesa_de_los_pecados_capitales
- Lám. 39. https://es.wikipedia.org/wiki/Mesa_de_los_pecados_capitales
- Lám. 40. <http://lamemoriadelarte.blogspot.com.es/2014/04/el-carro-de-heno-de-hieronymus-bosch.html>
- Lám. 41. http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/gotico/pintura/el_bosco_el_jardin_de_las_delicias_detalle_infierno.htm
- Lám. 42. <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2015/08/el-carro-de-heno-obra-maestra-de-el-bosco-deja-el-prado-por-primera-vez-en-450-a%C3%B1os.html>