

LOS ARTRÓPODOS EN LA OBRA DE HIERONYMUS VAN AKEN (EL BOSCO)

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física. Facultad de Biología. Universidad Complutense, 28040 Madrid (Spain).
– artmad@bio.ucm.es

Resumen: Se realiza una descripción y comentarios de los artrópodos (imaginarios y reales) utilizados en la obra de Hieronymus van Aken (“Bosch”), llamado “El Bosco”, y se analizan sus antecedentes, su intencionalidad y su significación. Se comenta la influencia de su obra en otros pintores del tránsito entre finales del Medioevo y los inicios del Renacimiento hasta la actualidad y, en base a su obra y a lo poco que sabemos de su vida, se sugieren algunos elementos sobre su desconocida personalidad. Se aportan algunos aspectos entomológicos en relación con la problemática cronología y autoría de algunas obras.

Palabras clave: El Bosco, etno-entomología, pintura, artrópodos, arte.

Arthropods in the work of Hieronymus van Aken (“Bosch”)

Abstract: A description and review of the arthropods (imaginary and real) used in the work of Hieronymus van Aken (“Bosch”) is presented, with a discussion on their background, intentionality and significance. Comments are also made on his influence on other painters between the end of the Middle Ages and early Renaissance to the present, and, based on his work and how little we know about his life, some suggestions are made concerning his unknown personality. Some entomological aspects linked with the authenticity and chronology of some paintings are commented upon.

Key words: Hieronymus van Aken “Bosch”, ethno-entomology, painting, arthropods, art.

Introducción

Después de haber manifestado el interés que posee el dar a conocer la presencia de los artrópodos en el Arte, y en la Pintura en particular, de haber introducido y discutido la casi generalizada ausencia de obras que los traten, y de haber abordado la cuestión en temas que van del Grafiti y la Ciudad de Venecia a autores como Picasso o van Gogh (Monserrat, 2008, 2009 a, b; Monserrat & Aguilar, 2007), tratamos en esta ocasión los artrópodos en la obra de un archiconocido autor al que ahora nos dedicamos: El Bosco, de quien hablaremos someramente sobre su vida y su obra y con mayor detalle sobre los artrópodos fantásticos en sus cuadros (fabulosos, imaginarios o solo asignables al concepto general/medieval de araña, escorpión, etc.), sobre los artrópodos reales (donde se desprende una observación directa sobre ejemplares) o sobre las referencias indirectas de artrópodos en algunos de sus cuadros (colmenas, cera, telarañas, etc.). Finalizaremos con una breve comentario sobre la influencia (no sólo pictórica o estilística, sino también entomológica) que ejerció en otros pintores, no sólo de su época, sino hasta la actualidad y deduciremos algunos elementos sobre la cronología y autoría de alguna de sus obras y de su casi desconocida personalidad.

Para no ser reiterativos, sirvan los argumentos y datos preliminares allí expuestos (Monserrat, 2009 a, b, Monserrat & Aguilar, 2007 y especialmente Monserrat, 2008), como introducción al estudio de los artrópodos en la obra de El Bosco. Para los lectores interesados anotamos al final alguna bibliografía recomendada y enlaces en los que pueden ampliar y complementar la información aquí expuesta.

Los artrópodos en la obra de Hieronymus Van Aken (el Bosco)

Biografía y obra

La oscura e interminable Edad Media estaba llamando a su fin y el luminoso Renacimiento iba a dar paso a otra forma de ver

y de entender las cosas. El aire que venía de Italia llamaba a las puertas de Europa y éstas no tardaron, unas más y otras menos, en irse abriendo, para ventilar paisajes, espacios, palacios y cerebros. De sus manos llegará el triunfo del resurgido pensamiento sobre la implacable hoguera, de la observación y el análisis sobre la ira y la obcecación y, en definitiva, la opinión sobre la imposición, y gracias al Renacimiento se logrará reubicar al Hombre y a su más bellos quehaceres en un lugar mucho más digno dentro de la Historia de la Humanidad.

Pero no todo sucedió de la noche a la mañana, y diez medievales siglos de oscurantismo, de supersticiones, de ignorancia y de imposición de códigos, normas e intereses “divinos” sobre la razón, el pensamiento y los intereses humanos pesaban demasiado sobre lo que habría de llegar, de la mano del Quattrocento (siglo XV) y Cinquecento (siglo XVI) italianos.

Como en el resto de manifestaciones culturales y/o artísticas, también la Pintura, y no sólo en sus soportes, técnicas, materiales (y la aventura de la perspectiva y el movimiento sobre la frontalidad/ lateralidad y el hieratismo) sino en sus intenciones, iconografía y códigos arrastrarán todo el ideario medieval y con él, y en lo que respecta al tema que nos ocupa, todo el imaginario del bestiario imperante en el Medioevo y dentro de él a los artrópodos con su maléfica significación, durante estos siglos gestada y cuya génesis y consecuencias en Occidente fue ampliamente comentada por Monserrat (2009 a).

Uno de los ejemplos más atractivos y más significativos de este tránsito anteriormente mencionado lo tenemos en El Bosco, cuya lenta influencia renacentista, dentro del marco del cerrado y reticente a los cambios N. O. europeo, tardaría algo más en alcanzar. No sólo este condicionante geográfico y / o tradicional afectará a su obra, en particular la piadosa e intimista religiosidad del Arte Flamenco, sino la época que le

tocó vivir en la que la insostenible situación socio-política llega al límite de la crisis religiosa y moral generalizada (no sólo de la disoluta población sino de la propia Iglesia y particularmente del Papado) que sacudía la Europa de finales del siglo XV y que tan magistralmente reflejaron Erasmo en su *Elogio de la locura* y Brandt en *La Nave de los locos* (que El Bosco llevará a la pintura) y que conducirán a la Reforma y a la primera fractura de la identidad occidental en 1517, un año después de la muerte de El Bosco cuando Lutero clavaba sus 99 tesis en la puerta de la iglesia de Wittenberg dando inicio al fin del antiguo orden establecido. En ese crisol y formando parte de una pequeña ciudad de próspera burguesía acomodada, inmovilista, compacta, cerrada y cargada de desconcierto y desencanto espiritual hallamos este autor a quien dedicamos el presente estudio y que reflejó con su obra la impotencia ante el desquiciado momento por el que pasaba Occidente.

Citado bajo muchas formas (aunque pocas veces) como Hieronymus (Jeroen, Joen, Jonen, Jérôme, Jérôme, Hieronymous, Jeronimus, Jheronimus o Jheronimus, amén de sus dativo Jheronimo y genitivo Jheronimi a él alusivos) Anthonisszoon (Antonissen, Anthonisoene) van Aken, Aeken, Acken, Aquen o Aquens (de Aachen o Aquisgrán) Bosch, en italiano Gerolamo Boschi o Bosco di Balduc, en francés Bois le Duc y en castellano fue llamado Bosco o El Bosco (c. 1450 – c. 1516) es uno de los más fascinantes y enigmáticos pintores no sólo tardo-medievales y del incipiente Renacimiento, sino de la Pintura Universal.

Se sabe muy poco de su discreta vida a caballo entre los siglos XV – XVI en los territorios del Brabante holandés, y de la que se ha especulado hasta el límite. Apenas hay datos contrastados sobre ella (sorprende para un personaje de esta posición y fama que no pasen de una treintena de citas en textos y documentos) y, desde luego, no disponemos de ninguna referencia de los artrópodos en relación con su propia vida (a diferencia de Durero no dejó diarios ni cartas). Hay controversias y diferentes opiniones en temas básicos y elementales que van desde su verdadero nombre a dónde y cuando nació. Se sugiere Hertogenbosch “Bosque del Duque (de Brabante/Borgoña)” por ser la ciudad donde estaba afincada su familia desde varias generaciones atrás (con las primeras documentaciones de 1399 y 1418), por ser donde desarrolló su actividad y por el nombre de su alias (Bosch) por él adoptado y que aparece desde 1463, 1480 y 1504 (según las fuentes) muy probablemente a causa del derecho gremial de los pintores sobre el uso del apellido *van Aken* recaído sobre su hermano mayor a la muerte de su padre. La adopción toponímica como nombre artístico no era infrecuente entre los pintores flamencos (Brueghel) pero sobre todo italianos (Leonardo da Vinci, Bassano, Veronés, Parmigianino, Perugino, Cortona, etc.).

Sabemos que procedía y estaba relacionado con familia de pintores, procedentes de Aquisgrán (*Aeken* en dialecto centro-alemán), su bisabuelo Thomas (+ c. 1426) era pintor, su abuelo Jan (+ 1454) miniaturista y pintor al fresco, con cuatro de sus cinco hijos pintores (Hubrecht, Thomas, Goessen, Jan y Anthonis / Anthonius), éste c.1420 – 1478/80 que casó con Aleit van der Mynnen y fue su padre, también sus tíos Jan, Goessen y Thomas fueron pintores y dos de sus cuatro hermanos Goosen c. 1444 – 1497/8 y el pequeño Jan, también pintores, y luego se sumarían algunos sobrinos, como Anthonius Goossenz (c.1478 - 1516) y que debían formar un gremio muy arraigado al estilo tardo-gótico y bastante al

margen de la influencia de otros centros artísticos de mayor relevancia como Bruselas, Brujas o Amberes, en incluso más próximos como Delft o Haarlem (aunque no aislados de la frescura y la fantasía del Arte Tradicional, Popular y local) y constituirían un próspero y eficaz taller (o talleres) por el que pasaron incluso con otros pintores, pero en el que la mano del aprendiz Jeroen, y como nuevo gesto renacentista, acabó liberándose del peso de los gremios, de las normas del “academicismo” imperante y desarrollarse como protagonista, independiente y creador de su propia escuela.

Ya hemos citado que hay pocos datos documentales sobre su vida (ninguno sobre la fecha exacta de su nacimiento/muerte, habiéndose estimado el 2 de octubre de 1453, aunque 1450, 1455, 1460 o 1462 han sido también propuestas, por lo que no tenemos constancia de la diferencia de edad con su mujer Aleit van den Meerverne, nacida en 1453, ni tampoco de su infancia/primer juventud (o de si tuvo o no descendencia), la mayoría de los archivos de las cuentas y registros del Concejo de su ciudad “natal” o de la ciudad de Lille o del Tribunal de Brabante, donde hay citas sobre su vida, pero sobre todo en los archivos de la Cofradía de Nuestra Señora de Hertogenbosch (o *Bois-le-Duc*, fundada en 1318) a la que perteneció y a partir de donde tenemos la mayoría de las pocas referencias existentes su actividad artística. Salvo un par de referencias de 1474 en las que se le cita (solo o junto a tres de sus cinco hermanos) en relación con los asuntos económicos de su padre (de saneada posición), la primera referencia documental es de 1481 cuando ya estaba casado- boda probablemente celebrada hacia 1478 (antes de 1484 y después de 1475)- con Aleyt (Aleit/ AleiD /Aleyd) van den Meerverne, hija del acaudalado Goyarts van der Meerverne y una mujer patricia, presumiblemente mayor y más longeva que él (aunque no parecen confirmarlo los datos disponibles c. 1453 – 1522/23), de gran fortuna familiar y personal, y cuyo desahogo económico les permitió una vida aún más saneada, cómoda y socialmente elevada (pagaba de los más elevados tributos de la ciudad), hechos que afectaron a su obra, no sólo al poseer mayor libertad a la hora de aceptar encargos y expresar sus ideas (incluso contra el poder que el anonimato ya permitía a muchas manifestaciones populares), sino de afianzar su deseo de diferenciarse de otros pintores locales de menor escala social. En estas fechas había concluido sus estudios de pintura y debía rondar los 25 años, en 1480/1, ya fallecido su padre, ostentaba el grado de maestro (*Heronimus pictor* o *Jeroen die maelre* = el pintor, según consta documentalmente).

Como católico ortodoxo “militante” y siguiendo la tradición familiar (su abuelo Jan lo hizo en 1430/1431) en 1486/1487 ingresa en la citada Cofradía de Nuestra Señora *Onse Lieve Vrouw Broederschap* (reservada a una élite ciudadana de nobles locales, canónigos, aristócratas, magistrados, comerciantes y terratenientes adinerados) y que no sólo abrió su obra a una adinerada clientela y a coleccionistas como Diego de Guevara, que llegó a poseer seis obras suyas, *La mesa de los pecados capitales* y el *Carro de heno* entre otros (y a cuyos herederos Felipe II compró varias obras) o Enrique III de Nasau quien le encargó *El Jardín de las delicias* o Damiao de Goes dueño de *Las tentaciones de San Antonio* - y que por cierto lo relacionan con el mundo herético/erasmista- y a una cierta independencia temática (dentro de la línea patético-sentimental de la Cofradía), sino que sugiere/confirma su elevado estatus social, al menos dentro de una

ciudad bastante “provinciana” sin vida cortesana, sin universidad ni sede arzobispal. Se sabe que la Misa de su funeral se ofició en la capilla de la colegiata de Hertogenbosch el 9 de agosto de 1516 (se sugiere su fallecimiento unos días antes, como era costumbre en esta cofradía).

Por la época que le tocó vivir, en su pintura persisten elementos medievales (castigo al pecado, rótulos explicativos, rigidez y esquematismo de las figuras, seres horripilantes y rostros en perfil, didáctica moral, yuxtaposición de escenas simultáneas en la narrativa temporal y su desarrollo lineal en trípticos, composición en planos horizontales, escasa/torpe perspectiva, frontalidad, etc.) que progresa en tránsito hacia elementos del Renacimiento (propia opinión y creación de un nuevo y personal lenguaje figurativo, dinamismo de las figuras y sus expresiones, progresión en la perspectiva, creación de atmósferas y espacios, sátira/humor/ironía, autorretrato, etc.) presentes en su obra que lo alejan del concepto de artista tardo-medieval. Aún así retiene la herencia medieval predominante en la apariencia religiosa, piadosa y casi mística de muchas de sus tablas (aunque deja ya entrever la elección de ciertos temas religiosos sobre otros) pero que, a pesar de su lenguaje personal, muestra una iconografía anclada en las creencias exaltadas de la Baja Edad Media y una muy escasa confianza en el Hombre que, precisamente, iba a convertirse en la meta del Humanismo mucho más laico y más acorde con el Renacimiento.

En relación con esta lógica maduración como artista y este tránsito de épocas, sus “bichos” también tienen algo que aportar, ya que desde los primeros monstruitos/demonios de sus primeras épocas en los que son animales (no humanoides) más o menos monstruosos, conforme avanza el tiempo (y van llegando ecos renacentistas a su ciudad natal o se los trajo en el equipaje de confirmarse su viaje a Italia) los bichos se hacen progresivamente “más bichos”, más reales, se fusionan con elementos humanos y adquieren significación menos abstracta y más simbólica, naturalista y conceptual. Veremos un ejemplo cuando hablemos de los escorpiones en su obra y de los insectos que nos ayudarán a datar algunas obras o a rechazar su autoría en otras. No por ello es casual que al hablar de los bichos apenas hagamos referencias, o las hagamos de forma muy iconográficamente indirecta, en obras de su primera (1475 - 1480) / intermedia (1480 - 1485) épocas (poco más de una referencia casi inapreciable en el conjunto de una *Epifanía* de *El maná en el desierto*) y, sin embargo, citaremos multitud de ejemplos en obras de su época madura (1480/5 - 1505/10) como son *El Jardín de las delicias*, *El Carro de heno*, los eremitas *San Antonios/San Jerónimos*, *El Juicio Final* o *Las Visiones del más allá*.

No fechó ninguna de sus obras, por lo que ha de recurrirse al estilo (no siempre lineal en su desarrollo), al control de la perspectiva, a la progresión en mayor movimiento, expresividad, realismo o preciosismo del detalle para sugerir que son obras del primer periodo de aprendizaje o juventud, de consolidación, media y de madurez, de plenitud o final, y donde se pasa de lo narrativo a lo simbólico y el logrado realismo torna a un lenguaje más críptico, menos obvio a modo de símbolo encubierto (y las indescifrables ofrendas de los Reyes Magos en sus varias *Epifanías* son un buen ejemplo). Por ello muchas de sus obras son de problemática, no ya atribución, sino datación (muy contradictoria según autores), por carecerse además de elementos o documentos que lo atestigüen. Hay referencias documentales de algunas obras

(perdidas) como las tablas para el tríptico de Nuestra Señora en su ciudad natal (1475/7 y 1488/9) o su modelo para la vidriera de su hermandad (1943/4), y sólo una obra (también perdida) está bien documentada: El pago a “*Hieronymus van Aken, llamado Bosch, pintor*” como anticipo de 36 libras por un tríptico (enorme: de 2,91 x 3,56 m) sobre el *Juicio Final* encargado en 1504 por Felipe I de Habsburgo (1478 – 1506), llamado El Hermoso y esposo de Juana I de Castilla (1479 – 1555), llamada La Loca, y cuyo supuesto y entomológico fragmento se conserva en Munich para algunos autores o es el de Viena para otros. Otras obras se consideran perdidas o sólo se conocen a través de documentos (como el *San Antonio* del inventario de Margarita de Austria datado en 1516), reseñas, tapices, copias, estampas, grabados o dibujos realizados sobre ellas y más de una cambia de autoría en función de uno u otro estudio realizado sobre su obra.

Se han utilizado métodos habituales como estilo, pigmentos, técnica, etc., para ayudarnos sobre este particular, también rayos X, infrarrojos, fluorescencia, etc., que o han ayudado en la datación o a descartar imitaciones, copias u obras de autoría posterior, y más recientemente se ha utilizado la datación de los anillos de la madera de los marcos y las tablas soporte (dendrocronología) con interesantes resultados (en la Pintura Flamenca las obras se pintaban con el marco ya colocado y algunas tablas conservan los marcos originales). Para los lectores interesados sobre este particular pueden consultar las sorprendentes conclusiones sobre la autoría y cronología de sus más conocidas obras dadas por Klein en Garrido & Schoute, 2001: 215 y Vermet en Koldeweij *et al.*, 2005: 88.

Del resto se le atribuyen con seguridad y más o menos consenso no más de 25 - 30 tablas (por cierto todas de roble salvo *La mesa de los pecados Capitales* que es de chopo) y unas 40 hojas con algunos dibujos han sobrevivido. El hecho de que en su propio taller hubiera (e incluso intervinieran en una misma obra) pintores de diferente calidad, sumado a la infinidad de veces que fue imitado, copiado y falsificado, incluso entre sus contemporáneos (ya en 1560 Felipe de Guevara citaba un discípulo “muy dotado” que no sólo lo imitaba y firmaba como Jheronimus Bosch, sino que “era más meticoloso y paciente”), hace difícil esta tarea. No son infrecuentes elementos añadidos, repintes, retoques o pésimas restauraciones que hacen aún más difícil la adjudicación de su autoría y la datación algunas de sus obras, a veces muy repintadas y dañadas o con elementos añadidos (ángulos superiores de *Las tentaciones de San Antonio* de El Prado o los desubicados perritos de *Las bodas de Canaán* del Boijmans Museum de Rotterdam, durante mucho tiempo a él atribuida y de su autoría recientemente descartada) y otras, también a él referidas, no son más que pastiches, obras de su taller, obras posteriores o más o menos buenas/pésimas copias. La proliferación de imitadores, copistas o seguidores y, mucho más recientemente, la avidez de “Boscos” reclamados por galerías y museos ha incrementado el problema sobre la verdadera atribución de su obra y multitud de tablas anteriormente asignadas a su autoría son hoy día consideradas como de seguidores o imitadores.

Por todo ello, y siendo su propia vida casi desconocida, es uno de los pintores más enigmáticos y uno de los autores del Gótico tardío - Renacimiento temprano que más estudios e investigaciones ha generado y uno de los que, como es habitual, es sólo muy escasa- tangencialmente conocido en el campo entomológico que nos ocupa (Peñalver Alhambra,

1999, 2003; Gurrea Sanz & Martín Cano, 2007). A parte de todo ello, El Bosco es sin duda el pintor más personal, visionario, revolucionario, simbólico, didáctico, alegórico, crítico, moralizante, ingenioso, innovador e imaginativo del conjunto de la Pintura Universal (al iniciar la liberación del Arte del yugo medieval de la Iglesia, al margen de poseer una soltura envidiable y una buena técnica que, no obstante, no alcanzó la de los grandes maestros flamencos que le precedieron –Jan van Eyck y Robert Campin hacía 30 años habían muerto– ni la de su contemporáneo Gerard David). La tradición gótica-tardía y su familia de largo historial pictórico (no queda ninguna obra a ellos atribuible) fueron su bagaje inicial y, al margen de la Escuela Flamenca Gótica tardía de la que ahora hablaremos, se han sugerido influencias de pintores de Lovaina (Dirk Bouts), Brujas (Hans Memling), Gante (Hugo van der Goes) o alemanes como Martin Schongauer, Durero o Matthias Grünewald.

Sea como fuere, y dentro de su época y no sin cierto riesgo a la mala interpretación de sus imágenes y su mensaje pictórico, supo tener una visión independiente de sus “inmovilistas” contemporáneos (no solo rompedora con la tradición pictórica, sino con los propios textos bíblicos, sea la Biblia o La Vida de los Santos) y hacerse leer e hizo aceptar su concepción del mundo y su original mensaje tras los límites de la ortodoxia en un periodo de estrictos y severos cánones ante la representación artística de cualquier tema, no solo ante la depurada tradición técnica y temática de la Escuela Flamenca Gótica tardía (Robert Campin, los van Eyck, Maestro de Flémalle o Maestro E. S., junto a otros como Robert van der Weyden, Bouts, etc., a los que se adelanta con técnicas *alla prima* sin demasiados retoques y pinceladas sueltas y fluidas y el novedoso empleo de colores más contrastados y atrevidos), sino especialmente ante la elección de temas de índole religioso, de cuya tutela y secular iconografía se separa violentamente rozando los límites de los eternos valores consagrados. Casi no tocó ninguno de los temas tradicionales en la pintura primitiva holandesa (en particular destaca el uso de personajes/modelos comunes para sus santos, al modo de Matthias Grünewald y muy distinto a su casi coetáneo Jan Van Eyck, que le dan una cercana empatía) y las expresivas y apasionadas interpretaciones de los textos bíblicos, recurriendo mucho más que ella al Antiguo que al Nuevo Testamento (que en esta escuela representa el 99 % de las obras conocidas). El sufrimiento y la pasión de Jesús de Nazaret es, sin embargo, patente en su obra y con excepción de sus *Epifanías* y en su *Crucifixión*, sorprende la casi total ausencia de imágenes de la Virgen María (tan venerada como refugio y consuelo en el Medioevo y en su entorno) así como la ausencia de temas relacionados con los Santos (algo más cercanos al pecador en su modelo a imitar a Cristo), excepción hecha de los Santos ermitaños, ejemplos a imitar y parangón de la sabiduría y la constancia y paciencia ante la adversidad y siempre en su obra en actitud contemplativa y alejada de milagros o martirios de su vida. Muy heterodoxo desde el punto de vista religioso al uso y más al gusto de la incipiente ideología humanista. Ni el poder, ni las Órdenes Religiosas y/o Monásticas (cuya inmoralidad especialmente su lujuria y gula estaba “históricamente” establecida y “asumida”), ni la propia Curia, ni el Papado, salen muy bien parados de su sarcástica/grotesca/sátira/crítica obra.

Con antecedentes en las corrientes místicas pre-reformistas (Eckardt, Suso, Tauler/o, Gerardo Grote o Gerlac

Petersz) muy en boga en los siglos XV - XVI y muy a acorde con la *Devotio moderna* de su mística y pre-luterana congregación del *Imitatio Christi* (La imitación de Cristo) de su más conocido devocionario precursor Thomas Kempis (c.1379 – 1471) y cuya angustia ante la condenación e ideologías proselitistas generaban condiciones muy rígidas y severas ante cualquier manifestación del mero goce de vivir y por ello provocaba una enorme impotencia entre sus seguidores, ante el desprecio del “infecto, corrupto y decadente” mundo circundante y ante la negación de uno mismo ante su posición como ser humano, muy a la saga de la didáctica literatura medieval moralizante. El mismo Erasmo de Rotterdam pasó durante su formación dos años de adolescente en una de las residencias que esta congregación tenía en la ciudad y se quejaba “de la dura disciplina a la que fue sometido, a los castigos corporales y al exceso de proselitismo con el que los Hermanos quisieron hacerlo suyo”. Además de estos elementos originales, novedosos y personales para su época, supo individualizarse y así manifestar su propia opinión sobre la realidad humana y de las cosas, siendo a pesar de todo ello muy conocido y admirado en vida y fue indiscutiblemente muy apreciado y valorado por las cortes de Madrid, Amberes, Praga, Viena o Venecia, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVI.

Su obra aparentemente rezuma devoción (nada herética o adamita), pero utiliza el tema religioso como justificación a una permanente sátira/crítica a la estupidez, la debilidad y las pasiones humanas que de una forma feroz y despiadada es casi tema omnipresente en su obra. Curiosamente, y desde la prejuiciosa y privilegiada posición de burgués acomodado, se pudo permitir obsesionarse /obcearse por su deseo de un nuevo orden moral marcadamente en contra de la corrupción moral y espiritual de sus contemporáneos, y arremete contra el dinero, el lujo, las posesiones y demás bagatelas/vanidades de la vida e insta a la existencia a una vida marcada por la disciplina, la discreción, la abstinencia, la modestia, casi meramente contemplativa (siguiendo la *Devotio moderna* y la *Imitatio Christi* de Kempis), ausente de cualquier placer o deleite de sus sentidos y sus lisonjas (incluso el placer por la propia diversión, la comida o la música –profanas, claro–, a la que dedica multitud de referencias asociadas a la lascivia y espantosas imágenes de instrumentos musicales convertidos en instrumentos de tortura) y es particularmente severo ante los impulsos de sus semejantes y sus pecados.

Aún así fue un pintor social, “preocupado” por las enormes diferencias entre las clases sociales y mendigos, tullidos, locos, indigentes y demás desheredados (que la incipiente burguesía europea y local asociaba con el pecado y habría que erradicar y a los que El Bosco dedicó una especial atención dibujándolos con excelente maestría y naturalidad) que forman parte sustancial en su obra, en la que otro tipo de personajes como ladrones, vagabundos, borrachos, glotonos, lascivos, pedigüños, adúlteros, etc., salen peor parados, siguiendo el miedo y repugnancia que estos seres holgazanes, disipados e incapaces de controlar sus impulsos provocaban entre los “ciudadanos meritorios y respetables”. El Bosco es extremadamente cruel, moralista y satírico con todos los estratos sociales (incluyendo papas, obispos, emperadores o reyes a los miserables por los que sentía poca simpatía) salvo el suyo propio que solo muy contadas veces parece ser referido o censurado (muy de refilón en *Los siete pecados capitales*, *El Jardín de las delicias* o *Las bodas de Canaán*).

Al margen de estos elementos sociales/sociológicos, conviene citar la figura de la mujer, relegada por la misoginia medieval generalizada al ser quien “*trajo la lascivia al Paraíso*” y ser “*culpable y trasmisora del pecado*” (imagen que no abandona el mismo Erasmo (1466-1536) quien en el capítulo XVII de su *Elogio de la locura* tiene hacia ella estas “amables” palabras: “*Es la mujer un animal inepto y necio... complaciente y gracioso... Lo que le deleita... no es otra cosa que la necedad...*”) y obviamente fue “asimilada” por las “buenas normas” burguesas al uso respecto a la obediencia y al matrimonio, y desde luego no queda nada bien parada en la obra bosquiana - salvo Eva justo entre su creación y su pecado y la santa (Julia?) del Palacio Ducal de Venecia - y su imagen aparece como prostituta, alcahueta, bruja, vieja, salvaje, tentadoras, lascivas o pecadoras irremisibles (!).

Tenemos con todo ello suficientes ejemplos de su pésima visión del Hombre por el Hombre (anónimos varones o mujeres en una casi uniforme humanidad que carecen de individualidad y que refleja en muchas su obra o en la ausencia de retratos en ella o cuando hay donantes están alejados o místicamente desfigurados) que se arrastraba durante todo el Medioevo (también pésima sobre la mayoría de los animales) y entenderemos cuán necesario fue el Renacimiento para la Humanidad.

Aún siendo proporcionalmente escasa, su obra, llena de desbordante inventiva y de un marcado lenguaje figurativo, a nadie ha dejado indiferente y ha generado dispares sentimientos ya entre sus contemporáneos (desde... “*cosas tan amenas y fantásticas que a quienes no tengan conocimiento de ellas difícilmente se les podrían describir bien*” del humanista Antonio de Baetis en 1517 a “*hombre extraño en la Pintura*” de fray José de Sigüenza en 1599) y este diferente concepto sobre él se ha mantenido hasta el punto de haber sido calificado con opiniones tan extremas que van desde “*pintor de disparates*”, “*inventor de monstruos y quimeras*”, “*pintor de quimeras y fantasías*”, “*de los pecados y desvarios de los hombres*”, “*de caprichos lascivos*”, “*sin discreción y juicio ninguno*”, “*personalidad atormentada*” o “*ingenioso moralista*” a “*alguacil endemoniado*”, “*loco herético*” o “*precursor del realismo*” (se ha especulado incluso que pertenecía a la secta de los *Homines Intelligentiae*, de la herética Hermandad del Espíritu Libre o Adamitas (de Adán) que se extendió por Alemania y Países Bajos, especialmente desde 1400 y fueron conocidos en España como “*Iluminados*” y que, además de negar la existencia del Infierno y la resurrección y practicar el sexo libre, tomaban alucinógenos) o ha sido relacionado con las prácticas esotéricas del Medioevo (alquimia, brujería, astrología, etc.) y de intenciones relacionadas con la Cosmología, el Neoplatonismo, el Pitagorismo o la Psicodelia. Desde 1566 hasta 1957 se han vertido 140 opiniones de expertos sobre su obra que fueron recogidas por el monumental trabajo de Marijnissen & Ruyffelaere (1987) y, ese mismo año se realizaron 8 estudios monográficos sobre diferentes aspectos de su vida y obra. Desde entonces a 1990 casi otras tantas más o menos opiniones sobre él (111) han sido manifestadas (Rof Carballo, 1990). Todo lo cual da idea del interés que despierta este artista.

En cualquier caso, es obvio que el análisis de sus obras requiere un esfuerzo enorme en el detalle e intencionalidad (¡y para los que buscamos seres tan pequeños en sus tablas mucho más!). Probablemente sus obras iban dirigidas a una élite erudita y a una clientela altamente cualificada que las

hacen desde indescifrable para unos a de profunda significación para otros.

Se aprecia en su obra multitud de elementos documentales de gran valor testimonial, pero sobre todo, lo que le hace muy particular es que genera en su obra un auténtico reflejo de la enorme variedad del mundo que tras el oscuro clima moral reinante en el Medioevo se avecinaba. Obras llenas de nueva luz y color, de atmósferas inimaginables hasta entonces, sean idílicas como las que rodeaban su ciudad natal o sean infernales, como recordaría de por vida por su incendio del 13 de junio de 1463 o por las torturas y ejecuciones en plazas públicas de los Países Bajos desde el Saqueo de Gante en 1468 y sin duda observó elementos psicológicos en sus personajes, muchos extraídos de la propias calles, dignos de tener en cuenta y ejemplos de la “*pestilente y pecadora*” Humanidad y con ellos creó la visionaria aparición de multitud de seres demoníacos y fantásticos que empiezan a aparecer en la fase intermedia de su obra (c.1485 – 1500) y que sobrepasan cualquier cosa anteriormente pintada, siendo por ello el artista que más arquitectura, flora y seres fantásticos ha generado y el que, proporcionalmente a lo escaso de su obra, más representaciones de artrópodos o de seres artropodios llevó a sus obras (Fig. 1 – 34).

Los artrópodos en su obra

A) Artrópodos fabulosos e imaginarios, de herencia medieval o sólo asignables a nivel de gran grupo:

Tratamos un pintor indiscutiblemente fascinado por la Naturaleza, a la que dota de nuevos elementos personales y es especialmente conocido por la originalidad de sus atrevidas composiciones y sobre todo por su imaginaria y fabulosa iconografía. No solo elementos arquitectónicos fabulosos e imposibles, sino paisajes llenos de fuerzas misteriosas donde la realidad y la ficción se fusionan, donde lo inorgánico sugiere lo orgánico e incluso se hace voluptuoso, sensual, a veces sexual y donde proliferan plantas imposibles o exóticas divulgadas en Europa por Martin Schongauer (p. ej. la lejana palmera canaria y no manzano que se viste del *Árbol del bien y del mal* o el dragón como *Árbol de la vida* y cuya savia, sangre de elefante y dragón, arropa la escena en la que es el Creador y la fuente los que portan su rojo simbolismo) y animales imaginarios (a veces medio mineral, medio planta, medio animal o también animales mitológico/as, semi-reales y muy, muy reales, como veremos) desbordando cualquier imaginación previsible para esta época marcadamente codificada por cánones y modelos de los que durante siglos nadie (o casi nadie) había “osado” escapar y, a pesar de su carácter moralizante/ ejemplarizador muy acorde con la didáctica medieval, es en esta originalidad/ ruptura/ libertad donde se vislumbra que su obra apunta hacia esa otra forma de pensar que antes citábamos del Renacimiento. Por cierto que la citada fuente ha sido relacionada con el signo zodiacal de Cáncer y casa del sol y la luna, adoptando aspectos de su caparazón y quelas de cangrejo porta la espantosa nave de la tabla derecha de *Santa (Julia?)* del Palacio Ducal de Venecia.

Al igual que sus personajes centrales (Virgen, Niño Jesús, Jesucristo, Reyes Magos o Santos) están dotados de una enorme relajación, bondad y dulzura, en la obra del Bosco destacan no sólo por haberlos así pintado (cosa habitual en la pintura religiosa medieval - renacentista), sino por su violento contraste con los seres locos, ruines, haraposos, inmunes

dos y vehementes que los rodean. De igual forma El Bosco también utiliza magistralmente elementos arquitectónicos ideales e imposibles para ridiculizar la estupidez humana, lo banal y efímero de los placeres terrenales e inducir al orden y la salvación de las almas, en contraste con otros elementos caóticos o ígneos que reflejan la destrucción, el caos y la condena de las almas. Del mismo modo, utiliza multitud de animales, imaginados o reales con una elevada carga simbólica en función del idílico Paraíso frente a los monstruosos seres habitantes de los infiernos, fatídico destino del hombre y su depravación carnal y castigo a sus pecados.

Dentro de la citada didáctica medieval cristiana, la dificultad de representar ideas abstractas (ira, gula, envidia, pecado, traición, lascivia, etc.) que pudieran servir de mensaje a sus feligreses hizo necesario que se ahondara en el simbolismo, generándose unas imágenes que pudieran ser fácilmente reconocibles, asimilables y entendibles por el ignorante vulgo. Obviamente se recurrió a lo que más cercano les resultaba y por supuesto ahí estaba la Naturaleza, sus plantas y sus animales, y claro, como la cuestión era generar “temor de Dios” no “quedó títere con cabeza” en esta neurótica y enfermiza zoología medieval cargada de culpas, miedos, amenazas y castigos. Muchos de los animales utilizados por El Bosco siguen lógicamente la simbología zoológica medieval cristiana que ha sido ampliamente recogida en la bibliografía existente (Diekstra, 1985; Benton, 1992; Hicks, 1993; Flores, 1996; Houwen, 1997, etc.), siendo el zorro (astucia, traición, vicios, calumnia, diablo), la lechuza (atracción engaño, odio, herejía) o el gallo (estupidez, ostentación, soberbia, impudicia, locura, lujuria, vigilancia y resurrección) los animales más utilizados en su obra, a veces coincidentes, junto al jilguero que en contraposición representa la Pasión de Cristo, y en el caso de los artrópodos ya recogíamos su simbología en Monserrat (2009 a). Del significado de otros animales daremos cuenta a lo largo de esta contribución.

Pues bien, dejando al margen los elementos arquitectónicos fabulosos e imposibles y las plantas imaginarias de sus tablas, y dentro de los animales, limitémonos ya a aquellos que puedan ofrecernos referencias artropodias, o que, siguiendo la tradición medieval, pudieran adjudicarse a nuestro actual concepto de artrópodo.

De sus diablos, monstruos y demás animales fantásticos parece desprenderse tanto la herencia Greco-Romana (Mitología, relatos, literatura, especialmente Ktesias y Megástenes, etc., que adaptarán al Cristianismo San Agustín en *De civitate Dei* (libro 16, 8) e Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (622-633), como de la propia tradición judeo-cristiana (Joel 3: 2, 12, Mateo 25: 34, 4, *Apocalipsis* de San Juan Ap.5, 6, etc.) y del propio regusto figurativo del Medioevo, tan apasionado por sus Tetramorfos, lo grotesco y antinatural, que deja su máxima impronta en Vézelay y el Cluny (Souvigny, Saint-Sauveur, Sens, Saint-Lazare, etc.) y que probablemente El Bosco también conocía a través del *Physiologus* y sus derivados medievales en los *Bestiarios* de Alberto Magno, Vicente de Beauvais, Philippe de Thau, etc., o a partir de textos sobre seres fantásticos y monstruosos, muy en boga durante la Edad Media, como San Isidoro (*Etimologías* escritas probablemente entre el 622 y 633) y obras enciclopédicas y cosmografías posteriores como *La Cosmografía* de Etico de Istria (S. VII), *De Universo* de Rabano Mauro (c.844) y obras posteriores del S. XII y XIII como *Imago Mundi* atribuida a Honorio Augustinus,

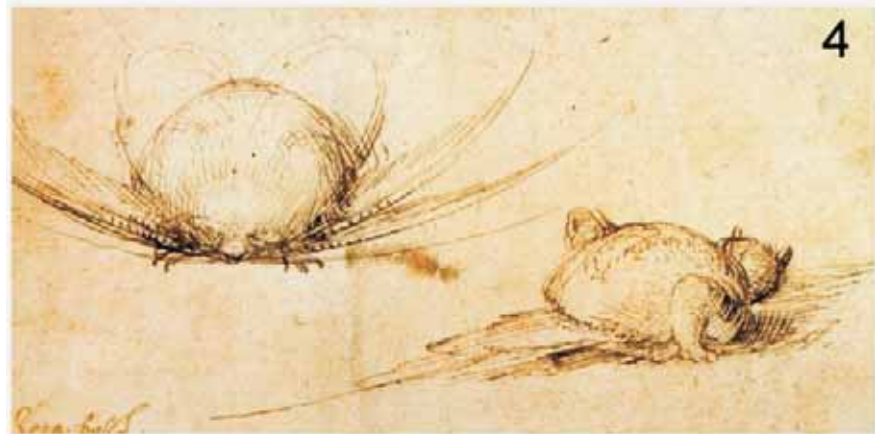
Image du Monde de Gauthier Metz (1246), *Otia imperialia* (1220-1240) de Gervasio de Tilburi, *Trésor* de Brunetti Lantini (c.1260), etc., que probablemente algunas (así como el de Marciano Capella) fueron ilustradas en alguna de sus copias y/o versiones y de quienes probablemente obtuvo una preciosa información sobre sus “monstruitos” así como “zoológica/entomológica” que se refleja en su obra. También se intuye la influencia de obras bien conocidas en su época como *Visión de Tundalo* (1475-1482) de un monje irlandés en Regensburg (Baviera) que se editará en las imprentas de su propia ciudad (1486) con miniaturas atribuidas a Simon Marmion y de donde obtendría valiosa averiguación sobre la Brujería y la Demonología y otras obras de finales de la Edad Media como *Busch der Natur* de Conrad de Megenberg (1350, reeditada 7 veces entre 1475 y 1499), *Crónica del mundo* (1493) de Hartmann Schedel, *Calendrier des Bergers* (1493), *Malleus Maleficarum* (1494) de Jacobo Sprenger & Enrique Kramer, *Dialogo sobre el Juicio* de Dionisio el Cartujo (1402-1471) o del propio “reportaje” que Dante (1265 – 1321) y el poeta latino Virgilio (autor de *La Eneida*) hicieron al *El Infierno* (XXI, 139, probablemente escrito entre 1304 y 1307 – 1308), o quizás también de autores con elementos oníricos como Cicerón y su *Sueño de Escipión* o *Los sueños del Profeta Daniel* (1482) y de místicos, moralizantes y/o apocalípticos autores como Ruysbroeck, Kempis, Brandt (su popular *Barco de los locos* de 1494 dará nombre a una de sus

► **Lámina 1.** Elementos artropodias en dibujos de El Bosco y seguidores. De arriba a abajo y de izquierda a derecha:

1: El Bosco, detalle de *Monstruos y estudios para San Antonio*, pluma y tinta (20,5 x 26,3 cm), Louvre (París). 2: El Bosco, detalle de *Brujas*, pluma y tinta (30,3 x 26,4 cm), Louvre (París). 3: Seguidor de El Bosco, detalle de *Monstruo*, pluma y tinta (31,8 x 21 cm), Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence. 4: El Bosco, detalle de *Monstruos*, pluma y tinta (8,6 x 18,2 cm), Staatliche Museum (Berlín). 5: El Bosco, detalle de *Monstruos para Las Tentaciones de San Antonio*, pluma y tinta (25,7 x 17,6 cm), Staatliche Museum (Berlín). 6: El Bosco, detalle de *Brujas en una colmena y niños jugando*, pluma y tinta (19,2 x 27 cm), Albertina (Viena). 7: El Bosco, detalle de *Nido de lechuzas*, tinta sobre papel (14 x 19,6 cm), Museum Boymans (Rotterdam). 8: El Bosco, detalle de *Monstruos*, tinta sobre papel (31,8 x 21 cm), Ashmolean Museum (Oxford). 9: El Bosco, detalle de *Monstruos*, tinta sobre papel (31,8 x 21 cm), Ashmolean Museum (Oxford).

► **Plate 1.** Arthropodian elements in drawings of Bosch and followers. From top to bottom and from left to right:

1: Bosch, detail of *Monsters and studies for St. Anthony*, pen and ink (20.5 x 26.3 cm), Louvre (Paris). 2: Bosch, detail of *Bruges*, pen and ink (30.3 x 26.4 cm), Louvre (Paris). 3: Follower of Bosch, detail of *Monster*, pen and ink (21 x 31.8 cm), Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence. 4: Bosch, detail of *Monsters*, pen and ink (8.6 x 18.2 cm), Staatliche Museum (Berlin). 5: Bosch, detail of *Monsters for The temptations of San Antonio*, pen and ink (25.7 x 17.6 cm), Staatliche Museum (Berlin). 6: Bosch, detail of *Bruges in a hive and children playing*, pen and ink (27 x 19.2 cm), Albertina (Vienna). 7: Bosch, detail of *Owls Nest*, ink on paper (14 x 19.6 cm), Boymans Museum (Rotterdam). 8: Bosch, detail of *Monsters*, ink and paper (31.8 x 21 cm), Ashmolean Museum (Oxford). 9: Hieronymus Bosch, detail of *Monsters*, ink and paper (31.8 x 21 cm), Ashmolean Museum (Oxford).



más célebres tablas), etc., autores que junto a Boecio, Petrarca, etc., sin duda El Bosco conocía y serían obras a las que tendría acceso en la biblioteca de la Fraterhuis o casa conventual de su ciudad que se hallaba a escasos quinientos metros de su casa o en la biblioteca de la Escuela de Clásicas de la Kerkstraat, aún más próxima, circunstancias que no sólo hicieron de él un hombre culto y erudito, sino que le harán pintar cosas que nadie antes había pintado y, entre ellas, traerán a su cabeza referencias artropodianas diabólicas y horripilantes, dentro de un “inminente final del mundo” que después de tantos males y epidemias y de tanta inmoralidad y según la apocalíptica mentalidad de finales del siglo XV estaba “al caer” (se fijó incluso por causa de un segundo diluvio para el 25 de febrero de 1524) y, consecuentemente, se intensificó el temor por el fin de la Humanidad y la inmediatez del ajuste de cuentas sobre los pecados que el Género Humano habría de pagar por sus culpas ante un colérico y justiciero “*Dies Irae*”.

También parece desprenderse una familiarización con las orlas de los *Libros Iluminados* que los ornaban, y en su entorno geográfico había una excelente tradición estilística y metodológica de iluminadores al aplicar elementos cotidianos sobre las escenas narradas para hacerlos más comprensibles, costumbre que El Bosco toma desde sus primeras obras. Tampoco se descartan libros de viajeros y aventureros como fuente de información “exótica” y no es descabellado pensar que conocería el entonces famoso viaje a Oriente de Jean de Mandeville y también hay evidencias de su posible contacto con alguno de los Gabinetes de Curiosidades que tan en boga estaban desarrollándose en la entrada del Renacimiento, donde también pudiera haber tomado notas e ideas sobre animales exóticos o marinos que parecen reflejarse en algunos de sus cuadros y dibujos, ya que, al margen de mamíferos exóticos como la jirafa (que si bien aparece en el *Libro de horas del Duque de Berry* de 1380-90 o en *Tratado de los vicios y virtudes* de los Cocharelli de 1380, en el relato sobre el *Viaje a Egipto* de Cyriacus d’Ancona de finales del siglo XV o en los grabados de los animales de Palestina y Egipto de *Peregrinations in Terram Sanctam* de Erhard Reeuwich publicado en 1486 en Mainz, de donde pudo tomar su imagen, como pudieron tomarla desde Pierre Belon en 1553 a Schott en 1667) o el elefante, que se cita del Paraíso en los Bestiarios de la Morgan Library (s. XII), de Pierre de Beauvais (1201-1220), en los grabados de Bartholomeus Anglicus (1485) o en el Bestiario de Oxford (1511) y del que existe alguna referencia de las Sagradas Escrituras como *Phil.* 2:7, el *Libro I a los Macabeos* 6: 43- 46, en el *Libro de los reyes* I: 40, 22 o en Aristóteles (II.I, 498^a, 3f) y el primer elefante del que se tiene constancia en la Europa Medieval fue un regalo del Califa de Bagdad Harun al Rasid a Carlomagno en el 797 y ya aparece en la pintura mural (San Baudelio de Berlanga c.1120) o en los capiteles (Saint Pierre et Saint Benoît de Perrecy-les-Forges s.XII) y Federico II (1194-1250) tenía algún ejemplar en 1231 en su palacio de Rávena y viajó con él, cinco leopardos y 24 camellos a Verona en 1245 y Luis IX se trajo uno de las Cruzadas que regaló en 1255 a Enrique III de Inglaterra que lo ubicó en la Torre de Londres y que sin duda fue el modelo que aparece en la *Cronica Majora* (1255-1258) del Corpus Christi de Cambridge, y debió ponerse “de moda” pues hay numerosos documentos en la zona de Brabante que constatan la aparición de elefantes en la época del Bosco (j) y posteriormente Rembrandt (1637) dejará con un dibujo constancia

de ello, con lo que parece que El Bosco podría estar relativamente familiarizado con este animal, y la antigua creencia de que los elefantes ni doblaban las rodillas ni tenían deseos de copular los hace proclives a aparecer, siempre de pie, en escenas sobre la Creación de Eva, y ambos animales los incluye salvados por Noé en su tabla de Rotterdam. No sólo estos animales exóticos, sino la presencia en sus obras de otros como puerco-espines, leopardos, focas, esqueletos de rayas, grandes corales, etc., elementos que sugieren la posibilidad de conocer algún gabinete.

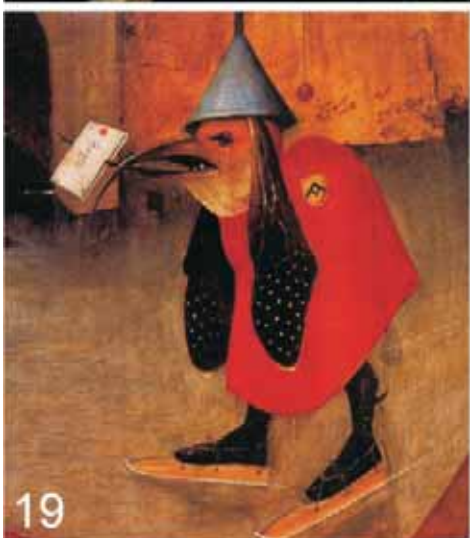
También es seguro su conocimiento y observación sobre todo tipo de seres infernales o semi-humanos que existían en los capiteles, gárgolas, arbotantes y arquivoltas (y famosas son las de su Catedral de San Juan con las que estaría familiarizado y que fueron destruidas en el siglo XVI y restauradas varias veces y parcialmente renovadas desde el siglo XIX) y, sobre todo en las sillerías de los coros y artesanos de las iglesias y conventos de su ciudad natal.

► **Lámina 2.** Elementos artropodianos en cuadros de El Bosco. De arriba a abajo y de izquierda a derecha:

10: El Bosco, monstruitos emergiendo del agua, tabla izquierda (*El Paraíso*) de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 11: El Bosco, monstruito de la tabla central de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 12: El Bosco, monstruito escorpiónido, tabla central de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 13: El Bosco, monstruito coleopterode, tabla central de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 14: El Bosco, *Aglais urticae* sobre cardo, tabla central de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 15: El Bosco, monstruito alado cerca de una lámpara, tabla derecha (*El Infierno*) de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 16: El Bosco, monstruito con alas tipo *Matiola jurtina*, tabla derecha (*El Infierno*) de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 17: El Bosco, monstruito, tabla izquierda (*El Paraíso*) de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 18: El Bosco, seres volátiles (Dédalo e Ícaro?), tabla central de *El jardín de las delicias*, El Prado (Madrid). 19: El Bosco, detalle de la tabla izquierda con monstruo con orejas como alas de insecto, *Las Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiga (Lisboa). 20: El Bosco, detalle escorpiónido de la tabla izquierda de *Las Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiga (Lisboa). 21: El Bosco, detalle apícola de *Las Tentaciones de San Antonio Abad*, El Prado (Madrid).

► **Plate 2.** Arthropodian elements in Bosch paintings. From top to bottom and from left to right:

10: Bosco, monsters emerging water, table left (*Paradise*), *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 11: Bosco, monster of the central table of *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 12: Bosco, monster scorpion shape of the central table of *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 13: Bosco, monster beetle shape of the central table of *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 14: Bosco, *Aglais urticae* on thistle, of the central table of *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 15: Bosco, monster winged near a lamp, table right (*Hell*), *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 16: Bosco, monster winged as a *Matiola jurtina*, table right (*Hell*), *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 17: Bosco, monster, left table (*Paradise*) of *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 18: Bosch, volatile of the central table of *The garden of delights*, El Prado (Madrid). 19: Bosch, detail of the table left with monster with ears as insect wings, *The temptations of St. Anthony*, Museo de Arte Antiga (Lisbon). 20: Bosch, scorpion shape detail of the table left of *The temptations of St. Anthony*, Museum of Art Antiga (Lisbon). 21: Bosch, hive detail of *The Temptations of San Antonio Abad*, El Prado Museum (Madrid).



Sin duda también bebió del saber popular, del refranero, proverbios y cancionero locales y de las manifestaciones populares, sean procesiones, carnavales, cuaresmas, autos sacramentales o ejecuciones, de cuyas imágenes particularmente asumió y aplicó con fines satírico/moralizante en su obra.

A todo ello hay que unir una desbordante e inusual imaginación que acompaña permanentemente su onírica y a veces aparentemente obscena obra, pero en la que, en realidad, refleja una enorme carga de didáctica moral así como una pesimista y desesperanzada visión del género humano y su estulticia, y muestra una desalentadora fascinación por la fatalidad de la existencia humana, por el eterno sentimiento de culpabilidad arrastrado desde nuestros primeros padres y por los “inevitables” pecados del débil espíritu humano y lo apocalíptico de sus infernales consecuencias.

En muchas obras de El Bosco aparecen escenas con personajes asociados al mal y al demonio y, siguiendo la tradición judeo-cristiana y medieval, adoptan aspectos de figuras maléficas que están asociadas al pecado, a los vicios, a los infiernos y sus habitantes. Muchas de ellas poseen caracteres humanoides/ monstruoides con aportes animalísticos, principalmente reptiles, batracios, quirópteros, etc., pero muchos otros poseen, “obviamente” un inequívoco aspecto artropodiano, demoníaco aspecto al que el Cristianismo medieval relegó (Monserrat, 2009 a) y así aparecen por doquier en sus cuadros, sean con rasgos o aspectos de escorpiones, arañas, crustáceos, miriápodos o insectos (Fig. 15, 25 - 28, 31).

Habría pocas obras suyas, especialmente de sus periodos de madurez posteriores al meramente formativo, donde no pudiéramos mencionar estos elementos, especialmente en las tablas izquierda (rebelión de los ángeles rebeldes) y derecha (seres del infierno) de sus trípticos, en los que en las tres tablas se suceden las secuencias: un mundo paradisiaco de paz y armonía (anterior al pecado) – la irremediable debilidad del hombre frente a la tentación y su abandono al pecado (principalmente pecados capitales) – las terribles consecuencias de tales acciones (castigo eterno entre espantosos seres y eternos sufrimientos).

Por citar algún ejemplo, citemos la tabla izquierda o *Paraiso* de ambas versiones de *El carro de heno* (c.1502) del Museo de El Prado y El Escorial (por cierto ambas versiones de autoría original cuestionada) tríptico donde se ofrece una sátira sobre la codicia y la avaricia del hombre ante los bienes terrenales y sus fatídicas consecuencias (incluyendo al propio Papa Alejandro VI) y donde, en alegoría sarcástico-moralista (aparentemente basada en un proverbio flamenco a su vez probablemente inspirado en el Salmo 14, 13, Isaías 40, 7 - 8), los utiliza como legión de ángeles caídos tras la concupiscencia de lo terrenal y el abandono al pecado, entre los que pueden intuirse elementos artropodianos, insectoides (¡cómo no!) o realmente considerados como insectos (Ara, 2000) y están realizados con una técnica suelta y segura envidiable (Fig. 22, 23), muy al estilo de la técnica *alla prima* (con una primera pincelada sin demasiados retoques posteriores) que caracteriza su obra.

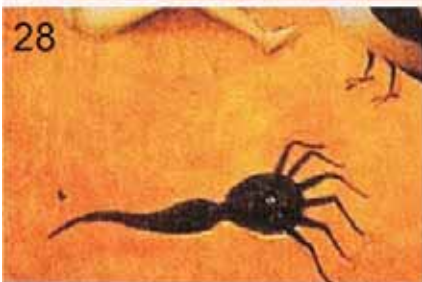
Aunque la leyenda de Lucifer y los ángeles rebeldes no se cita en el *Génesis*, es de antigua tradición judía y fue tempranamente incorporada a la tradición cristiana, y este demoníaco tema aparece como novedad iconográfica en este cuadro y en otros cuadros de este autor, como son el *Juicio Final* de la Akademie der bildenden Künste de Viena (con ángeles

impresionantemente entomológicos) y el de la Alte Pinakothek de Munich (recientemente considerado como de seguidor y cuyos monstruitos muy diferentes a los habituales en su obra semejan mucho a los de *Las Tentaciones de San Antonio* de la colección Thyssen en Lugano), la grisalla de *La adoración de los Magos* de El Prado y el de la Akademie der Bildenden Künste de Viena, la tablas de *El Paraíso Terrenal* o de *El Infierno* de San Lorenzo de El Escorial, así como los que aparecen en la tabla izquierda o de *El Paraíso* de la Akademie der Bildenden Künste de Viena, con seres artropodianos que aparecen como nubes de objetos voladores que asemejan nubes de elementos insectoides y que tanto aparecen en su obra (Fig. 22, 23).

También en su *Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiga de Lisboa, varias figuras demoníacas poseen referencias artropodianas, especialmente seres con colas de

► **Lámina 3.** Elementos artropodianos en cuadros de El Bosco y seguidores. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: 22 y 23: El Bosco, detalles del combate de los ángeles y la caída de los ángeles rebeldes, tabla izquierda (*El Paraíso*) de *El carro de heno*, El Prado (Madrid). 24: El Bosco, detalle del ángel, tabla central de *El carro de heno*, El Prado (Madrid). 25: Escuela de El Bosco, detalle de monstruitos artropodianos en la tabla central de *Las Tentaciones de San Antonio*, El Prado (Madrid). 26: El Bosco, detalle del demonio, tabla central de *El carro de heno*, El Prado (Madrid). 27: El Bosco, detalles de demonios alados, tabla derecha (*El Infierno*) de *El carro de heno*, El Prado (Madrid). 28: El Bosco, detalle aracnológico de *Muerte del condenado*, Colección particular (New York). 29: El Bosco, detalle de *Las Tentaciones de San Antonio Abad*, El Prado (Madrid). 30: Seguidor de El Bosco, dibujo de un detalle entomológico del *Juicio Final* de la Alte Pinakothek (Munich). 31: El Bosco, detalle del demonio en *La muerte del avaro* de la National Gallery (Washington). 32: El Bosco, detalle de *Las Tentaciones de San Antonio*, El Prado (Madrid). 33: Escuela de (copia de) El Bosco, detalle de la *Aglais urticae* en *Jesús entre los doctores*, Castillo de Opočno, República Checa. 34: Escuela de El Bosco, detalle de elemento artropodiano en *Cristo descendiendo a los infiernos*, Metropolitan Museum of Art (Nueva York), dibujo del autor.

► **Plate 3.** Arthropodian elements in Bosch paintings and followers. From top to bottom and from left to right: 22 and 23: Bosch, details of the battle of the angels and the fall of the rebel angels, table left (*Paradise*) of *The carriage of hay*, El Prado (Madrid). 24: Bosch, detail of the angel, central table, *The carriage of hay*, El Prado (Madrid). 25: School of Bosch, detail of some arthropodian monsters, central table of *The Temptations St. Anthony*, El Prado (Madrid). 26: Bosch, detail of the devil, central table, *The carriage of hay*, El Prado (Madrid). 27: Bosch, detail of winged demons, right table (*Hell*), *The carriage of hay*, El Prado (Madrid). 28: Bosch, arachnologist detail of *Death of the sentenced*, Particular Collection (New York). 29: Bosch, detail of *The temptations of San Antonio Abad*, El Prado (Madrid). 30: Follower of Bosch, drawing on an entomological detail in *The Last Juice*, the Alte Pinakothek (Munich). 31: Bosch, detail of the demon in *The death of the Miser*, the National Gallery (Washington). 32: Bosch, detail of *The Temptations of St. Anthony*, El Prado (Madrid). 33: School of (or copy of) Bosch, detail of the *Aglais urticae* in *Jesus among the doctors*, Opočno Castle, Czech Republic. 34: School of Bosch, detail of arthropodian element in *Christ descending into hell*, Metropolitan Museum of Art (New York), drawing of the author.



escorpión (Fig. 20) y una de las tentaciones, a modo de ave, parece llevar alas de mariposa. En *Las Tentaciones de San Antonio* del Staatliche Museum de Berlín destacan sobre alguno de los monstruos aracnoides uno de aspecto de escorpión en primer plano. Este tipo de cola es enormemente frecuente en numerosos monstruos y demonios de sus obras y son las de los grifos del *Jardín de las delicias* otros ejemplos, e incluso otros animales, como el pez de *San Antonio* de Lisboa (Fig. 20) u objetos como el espantoso barco de la tabla derecha de *Santa (Julia?)* del Palacio Ducal de Venecia o alguno de los voladores de *San Antonio* de Lisboa. En algunos casos mezcla elementos artropodios distintos, como el pez devorando al pez de *Las Tentaciones de San Antonio*, como el monstruoso ser que sostiene simbólicamente la corrupta Iglesia y que posee cola de escorpión y patas de langosta (quizás en alusión las palabras de Isaías “o a las *Revelaciones* ix: 1-12 que los cita como uno solo: diabólicas langostas con cola de escorpión). En cualquier caso, muchos de estos seres “articulados” mantienen sus extremidades con aspecto más humano/mamífero que artropodiano (Fig. 8, 9).

Al margen de los restantes santos ermitaños que tanto le inspiraron y de los que haremos numerosas referencias artropodianas, detengámonos en la figura de San Antonio, santo extremadamente popular en los siglos XV y XVI y del cual El Bosco conocía bien su vida a través de la obra de *La Leyenda Áurea* de Jacopo da Voragine (posee 22 cuadros/copias relacionados con él) y sirva este cuadro anteriormente citado (*Tentaciones de San Antonio* de Lisboa) mucho más que la versión sobre este tema de El Prado de Madrid (c. 1505 – c.1510) como ejemplo de que en las obras de El Bosco hay mucho más de lo aparentemente se ve.

Estas tablas y particularmente la de Lisboa, han sido vinculadas a la terrible enfermedad del *ignis sacer*, también llamada culebrilla, fuego sagrado o fuego de San Antón (ergotismo o fiebre del cornezuelo del centeno) que, junto a otras epidemias como la peste, la lepra, la sarna, etc., diezmaron la población medieval europea, y fue hasta entrado el siglo XV uno de los más temidos azotes. Se manifestó esta enfermedad en Francia, entre 1085 y 1095, y sus síntomas eran una sensación de intensa quemazón en las extremidades (punta de los dedos, orejas y nariz) que progresivamente se iban gangrenando. Fue considerada una enfermedad ligada a un castigo divino en relación con la lujuria. Su curación (y por extensión otras enfermedades contagiosas como la lepra, la sífilis o la peste) se encomendaba a San Antonio, ya que inicialmente los afectados se dirigían a los monasterios para solicitar ayuda, y entre ellos destacó el Monasterio Benedictino francés de Montmajour, cerca de Vienne, donde habían sido trasladados los restos de San Antonio Abad por unos cruzados franceses, y porque las calamidades de esta enfermedad se asociaban con las penalidades que soportó este santo, existiendo numerosas referencias y detalles en estos cuadros sobre esta enfermedad, no sólo de sus dolencias y estragos, sino de las alucinaciones que generaba en sus sufridores que creían verse, como San Antonio, atacados por bestias y demonios (la ergotina del hongo al calentarla para hacer el pan genera ácido lisérgico, que no es otra cosa que el conocido alucinógeno LSD). Por ello, además de unas preciosas tablas y de representar un permanente ruego a San Antonio, actuaba como atávico amuleto.

Los arácnidos son los artrópodos más maléficos en el ideario medieval y es lógico que en la obra de este autor sean

los que citemos con más abundantes referencias. Encontramos referentes aracnológicos en su obra *Muerte del condenado* (Colección Wildenstein, New York) con un negro “monstruo” marcadamente aracnoide (Fig. 28) y algo similarmente horripilante en una de las tablas de *El Mundo antes y después del Diluvio* del Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam.

Al margen de esto hallamos una inagotable fuente de referencias aracnológicas en la figura de otro santo, San Jerónimo, al que veremos vinculado con los escorpiones, particularmente en las escenas de su estancia en el desierto y al que le dedicaremos, como él, una especial atención.

Según el ideario medieval del Cristianismo, donde el Arte estaba dedicado exclusivamente al “servicio de su dios”, poco podría expresarse/ representarse que no tuviera esta intencionalidad y/o que no estuviera contenido y expresamente citado en sus sagrados libros. Por “suerte” para nosotros, el escorpión es citado con cierta frecuencia en algunos de estos textos donde explícitamente se menciona, como es el caso de algún pasaje de la vida de San Jerónimo (340/7 – 420), uno de los grandes de la Iglesia más representado, y que concretamente los cita en su carta a *Eustochium*, y aparecerán vinculados escenográficamente a las escenas del desierto donde se retiró a hacer penitencia, escena que, por cierto, es junto a otros temas judeo-cristianos como La Creación, El Paraíso Terrenal, El Arca de Noé, El Bautismo de Jesús de Nazaret o La Pesca Milagrosa, una de las que posee mayor profusión animalística, y con frecuencia en esta escena aparecen escorpiones (entre uno y cuatro), tanto en Pintura como en Escultura, especialmente en obras de los siglos XV - XVI.

Siguiendo la tradición de los *Bestiarios* medievales, a veces el escorpión aparece en esta escena bajo nuestra actual concepción de salamandra / lagartija (o sabandija - “bicho” anfibio / reptiliano) y si hacemos un pequeño esfuerzo en desembarazamos de nuestros actuales “sesudos y profesionales” criterios sobre metámero, quitina o quelíceros (que en el Medioevo ni por asomo se consideraban) un escorpión y una lagartija no dejan de ser, y más para su mentalidad, un bicho con patas que mueve la cola (¡y punto!). Piénsese dentro de esta mentalidad las eternas disquisiciones sobre si una nutria o un castor eran pez o no y, consecuentemente, se podían o no comer en Cuaresma. Por esto, para ellos eran casi la misma cosa, y así aparece en la primera de las obras citadas de El Bosco sobre este tema y más semejan escorpiones que lagartijas como en algunos de los ángeles rebeldes (Fig. 22, 23) o en la *Creación* del *Jardín de las delicias* (Fig. 10, 12). Similares hechos se dan con cierta frecuencia en muchas otras de pintores principalmente de finales del siglo XV - inicios del XVI como Girolamo di Benvenuto, Vincenzo Civerchio, Giovanni Bellini, Gentile Bellini, etc., o mezclas ambas formas, como escorpiones normales junto a sabandijas, como en la obra de Jacopo Bellini, que aluden y demuestran lo indistinto de ambos animales bajo su mentalidad.

Conforme la tradición medieval se va diluyendo, escorpiones más o menos numerosos y/o reconocibles o realísticos aparecen otras obras que sobre este tema realizaron autores italianos como Sano di Pietro, Lorenzo Lotto, Cima da Conegliano, Benozzo Gozzoli o Francesco Botticini o de otras escuelas como Lucas Cranach, Durero y el propio Bosco, y así aparecen en su segunda obra citada sobre el tema, y otros pintores, siguiendo las referencias de San Isidoro de Sevilla (= Ovidio) mantienen su origen acuático (idea que se remonta a Mesopotamia) asociándolos con los cangrejos y así los trasla-

dan a la Pintura, como es el caso de *San Jerónimo* de Tiziano en la Pinacoteca di Brera en Milán o a la Escultura, como es el caso de Francesco di Giorgio Martini (c. 1477) o de los bronceos de *San Jerónimo en penitencia* (c. 1513) de Antonio di Pietro Averlino, llamado *il Filarete*, y en los que aún de su pequeño formato hay sitio para un escorpión y un pequeño cangrejo, además de la serpiente, que en su conjunto poseen reminiscencias de Isidoro de Sevilla, quien asociaba a las tres criaturas como acuáticas y relacionadas con la maldad.

Volviendo a El Bosco sorprende la “aparente” ausencia (bajo nuestra actual visión) de escorpiones (de los que tantas referencias más o menos imaginarias hemos citado en otros de sus cuadros) en sus deterioradas tablas sobre los *Santos ermitaños* del Palacio Ducal de Venecia (c. 1493), estando dedicada la central a *San Jerónimo en penitencia*. En esta tabla aparecen dos agresivas y rechonchas lagartijas, en alusión a los escorpiones que citan las Sagradas Escrituras o como símbolo encubierto tan típico de su obra, y además, casi en el margen izquierdo aparecen dos animales articulados “miriapoides” junto a una colmena de barro (¿), uno plano y gordo, de seis pares de patas y ojos saltones (*Cimex*?) y otro delgado y alargado, que además de “escorpiones” deben representar símbolos del mal y más abajo otro (lagartija) se esconde en un tronco junto a un esqueleto. Vemos que la imagen de las lagartijas y las referencias de los escorpiones en los textos se mezclan en un todo.

También en su *San Juan Bautista en el desierto* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid se sugiere la presencia de elementos artropodios al incluir un par de “escorpiones” (por llamarlos algo, aunque 8 patas tiene uno de los monstruitos y el otro, más acorazado, a su pie, solo lo recuerda) como elemento de esta escena desértica, elementos que comparte con “lagartijas” que pelean a muerte en el citado *San Jerónimo* de Venecia y que por el contrario mantiene como lagartijas (2) en el *San Jerónimo* del Schone Kunsten de Gante o enfatiza / antropomorfiza en el *San Juan en Patmos* (c. 1489) del Staatliche Museum de Berlín y genera un monstruito al que dota de gafas, siendo uno de los demonios más cuidados e individuales de su obra y se le ha citado como coleóptero, como “demonios cigarras” del Apocalipsis (9, 10) o como canónico decadente que cierra el triángulo equilátero que forman las tres figuras. Desde nuestro punto de vista los elementos “artropodios” del *San Juan Bautista en el desierto* de Madrid y del *San Jerónimo* de Venecia (con la tímida inclusión de numerosas patas articuladas y escudo dorsal), muy diferentes a los lagartos (reptilianos o que antropomorfiza) de otras tablas de estos santos eremitas, podría ser un argumento a considerarlos como posteriores a los restantes en su datación y, como veremos en el *Jardín de las Delicias*, más acorde con su época de madurez.

Vemos en esto un ejemplo de cómo la mentalidad medieval y la actual no es casi nunca coincidente en lo que a la Entomología se refiere, de cómo debemos observarla desde una óptica más flexible y de cómo en la obra de El Bosco va lentamente desprendiéndose de la herencia medieval asomándose a la renacentista, y sirve este pequeño comentario como entomológico ejemplo del progresivo tránsito y cambio desde la mentalidad medieval (de los errores y los malintencionados Bestiarios) a la mentalidad renacentista (de la tímida e incipiente observación objetiva y el renacer de la Ciencia y la Entomología) y de cómo debemos afrontar la óptica de la Entomología medieval desde nuestra actual perspectiva.

También aparecen lagartijas y culebrillas en su grisalla sobre *Santiago* del citado *Juicio Final* de Viena, como elementos de los muchos peligros de los caminos, y que tantas veces en alguna de sus tablas expresó o en multitud de escenas de la creación (Fig. 10) o lacustres, donde debemos intuir escorpiones o langostas aunque hoy veamos monstruitos y lagartijas.

Otras referencias a este zodiacal y mítico arácnido aparecen en otras obras. Así en la tabla principal del más enigmático y jeroglífico de sus cuadros, el llamado *El Jardín de las Delicias* de El Prado, tríptico al que nos referiremos con frecuencia. Siguiendo *El Romance de la rosa* (Siglo XII) el jardín y las fuentes eran las alegorías de los actos amorosos y en el grupo central de pecadores junto a sus correspondientes diablos que cabalgando sobre todo tipo de animales como la glotonería sobre el cerdo/jabalí = lujuria y gula, la ira sobre el leopardo, la pereza sobre el asno, el orgullo sobre el león = realeza, soberbia, la envidia sobre el camello = humildad, prudencia, previsión, sobriedad, docilidad, la avaricia sobre el lobo = antimonio, diablo o perro = envidia, la lujuria sobre el macho cabrío = fornicación, glotonería, la lascivia sobre monos = diablo, inconstancia, mentira, ciervos = Cristo, alma incorrupta, lujuria o la glotonería sobre el oso = nigredo, lujuria, pereza, impureza, (que más que cabalgar, que ya tiene suficiente metafórica significación sexual, se dejan llevar representando lo animal del hombre) y que, sobre un mundo fútil y anodino de estupidez humana y vanidades terrenales, giran y giran excitados sin poder parar en un círculo de vicios y pecados alrededor de una laguna llena de exhibicionistas jóvenes desnudas y aparentemente ajenas pero que les llevarán a su condena, y sin seguir añadiendo nuevos elementos simbólicos no artropodios que ellos representan, merece citarse un grupo de personajes que intentan incorporarse al círculo portando un ser que simula ser un escorpión (Fig. 12), símbolo del mal, el suplicio, el tormento, el desastre, las tinieblas, la falsedad, la hipocresía, el engaño, la perfidia, la envidia, el odio, la codicia, el paganismo, el diablo, la muerte, la traición de Judas (amén de la Sinagoga, Judas Iscariote o Pueblo Judío para los Cristianos). El “San Benito” del escorpión se remonta en Occidente a los antiguos griegos para los que el escorpión se vinculaba a los hombres malévolos y los Tertulianos lo adoptaron como emblema para los herejes, siendo Rabanus Maurus el primero que lo asoció con los diablos, elementos que, a su modo, heredará la Cristiandad. Vamos que el pobre escorpión ha sobrevivido en Occidente “de milagro”.

También corresponde citar las dos referencias de escorpiones que podría sugerirse en su cuadro *La Coronación de espinas* del Monasterio de San Lorenzo El Escorial (de autoría recientemente descartada por Vermet, 2005), en el que tanto en el monstruo que sale del gorro de la figura izquierda, como el emblema del medallón del personaje de la derecha poseen reminiscencias de escorpiones, muy probablemente como referencia a los judíos que lo acusaron. Entre los siglos XIV al XVI el escorpión se asociaba a la traición y la perfidia, y por ende para los Cristianos se asociaba al Pueblo Judío, y por ello aparece especialmente en los escudos, túnicas y estandartes de los personajes que le prendieron y dieron muerte en las escenas relacionadas con la Natividad en territorio judío, como es el caso de la lagartija del alero del ruinoso portal (sinagoga) en su *Epifanía* de El Prado, pero sobre todo en escenas sobre la Pasión de Cristo (prendimiento, pasión,

calvarios, resurrección, etc.) como referencia del Pueblo de Judá y en el estandarte rojo de uno de los soldados/demonios y en la insignia sobre el hombro derecho de otro soldado (¡romano!) que aparecen en *Santiago y los magos* aparece un escorpión negro y similar imagen aparece en uno de los estandartes de uno de sus *Ecce Homo*, como muestra de todo lo anotado. Durante el S. XV-XVI no tenían muy claro el distinción entre quien traicionó a Jesús de Nazaret y quienes le prendieron para llevarlo a la “justicia” y estandartes romanos mezclados con símbolos de los judíos (escorpiones) pueden aparecer indistintamente.

Ejemplos de ello aparecen en esta temática desde la Pintura Gótica tardía como es el *Prendimiento* del Maestro del Altar de Schöppingen (C. 1460), el de Erhard Reeuwich, el *Políptico de la Pasión de Cristo* de Antonio Vivarini (c. 1415 - 1476) de la *Ca d'Oro* de Venecia al Renacimiento, y ejemplos son *La Crucifixión* (1556) atribuida a Mancini, Giacomo (activo 1541 - 1554) del The Fitzwilliam Museum de Cambridge o *La caída camino al calvario* de Albrecht Altdorfer (1480 - 1538), aunque hay que anotar que en la obra de El Bosco esta simbología, y como hemos citado anteriormente, puede aparecer en forma de sabandija/lagarto, como en el *Ecce Homo* del Städelches Kunstinstitut de Fráncfort (y copia del Museo de Bellas Artes de Boston) o bien está sustituida por la imagen del sapo/escuerzo (= demonio, soberbia, lujuria) o de la luna creciente (= diablo, vanidad), debido a la reciente caída de los Santos Lugares en manos turcas, hecho que conmocionó a toda la amenazada Cristiandad, y obras como *La Coronación de espinas* de la National Gallery de Londres, *Ecce Homo* o *Cristo con la cruz* del Kunsthistorisches Museum de Viena son buenos ejemplos donde podemos apreciarlo. Este símbolo (media luna) y con esta intencionalidad, es utilizado en muchas (casi todas) obras de El Bosco como en *El hombre árbol* del Albertina de Viena, *La nave de los locos* del Louvre, *Ecce Homo* de Fráncfort, *El Juicio Final* de la Alte Pinakothek de Munich, *El Infierno* del Jardín de las delicias, etc., así como en obras de sus seguidores como *Cristo con la cruz acuestas* de El Escorial o *Asalto a un elefante* de Alart Duhameel, etc., y son reflejo de la preocupación generalizada en Europa ante la expansión del Islam. También aparecen referencias de cola de escorpión/langosta en otros cuadros como en *El Barco de los locos* de Dresde.

Como enlace entre este y el siguiente apartado (de artrópodos reales en su obra) mencionemos que elementos entomológicos a medio camino entre los artrópodos/insectos imaginarios y los reales no son en absoluto infrecuentes en la obra de El Bosco y, al margen de ser nuevos elementos que pudieran contribuir a datar sus obras, son especialmente interesantes como ejemplo entomológico de este tránsito entre lo medieval y lo renacentista.

Al margen de los citados Ángeles rebeldes, son muchos los seres que parecen llevar alas de mariposa, ya hemos citado las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, donde una de las tentaciones, a modo de ave, parece llevar alas de mariposa, pero también el ángel sobre el *Carro de heno* de El Prado las porta (Fig. 24) en contrapartida a las picudas alas del diablo (Fig. 26, 27), muy similares a las que portan personajes similares en *El infierno* de esta misma obra (tabla derecha) o en *La muerte del avaro* de la National Gallery de Washington (Fig. 31) o un diablo en la parte inferior de la tabla derecha o *Infierno* de la Akademie der Bildenden Künste de Viena o en la parte inferior de la tabla central del *Juicio Final* del Groe-

ningemuseum de Brujas, en ocasiones sorprendentemente coloreadas o también se sugieren en algunos dibujos sobre las *Tentaciones de San Antonio*, del Staatliche Museum de Berlín y otros (Fig.1). De nuevo constatamos el hecho de que muchas de estas “mariposas” tienen las alas oceladas (Fig. 24, 26, 27, 31) como reflejo de la herencia clásica (Micénica) y que, a pesar de ser escasas en la fauna europea, se mantiene en el ideario zoológico europeo hasta nuestros días (Monserat, 1998).

A veces las alas de mariposa se mezclan con pétalos de flores, tanto en ángeles como en demonios, y de hecho los términos *vijfwouter* o *pepel* se usaban tanto para definir algunas flores, como para el de mariposa, así como la palabra *moth* (moth) estaba asociada con elementos diabólicos y quizás por ello también Bruegel utiliza sus alas en algunos diablos. Si no de mariposa, sino de “insecto” parecen poseer numerosos seres que aparecen en sus cuadros, y más aún, alguno, como el Cupido de uno de los capiteles de *Las bodas de Canaán* del Boijmans Museum de Rotterdam, en alguno de los angelotes de la fuente de *Los bienaventurados* del Palacio Ducal de Venecia o el volador de su tablas *San Antonio Abad* en sus versiones de El Prado y del Rijksmuseum (las tres consideradas copias de un original perdido) sugiere las alas de trips (Thysanoptera) (Fig. 29) y no deja de sorprender en la tabla izquierda del citado tríptico *Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiga de Lisboa, el personaje inferior que patina y porta en su pico y capa la firma y enseña de El Bosco, pero cuyas orejas recuerdan las alas de un tipúlido (Insecta, Diptera: Tipulidae), con sus nerviaciones bien delineadas (Fig. 19). Con igual título *Tentaciones de San Antonio* de El Prado destacamos la tabla central del recompuesto y heterogéneo tríptico donde numerosas tentaciones tienen aspecto artropodiano (como no podía ser menos...), dos de ellas, panza arriba portan alas de mariposa (tentación), otro a camino entre sapo y arácnido y otro a modo de infernal carro antenado con reminiscencias crustaceanas acechan al santo (Fig. 25). Las tablas laterales de esta obra son copia de la de Lisboa y la tabla central se ha datado de mediados del siglo XVI, y especialmente los citados monstruos han sido considerados como pastiches de relleno. También seres con “élitros” aparecen entre sus demoníacos monstruitos y no hay *Infierno* suyo que no los tenga, siendo el de Akademie der Bildenden Künste de Viena curioso y a veces aparecen al inicio de la Humanidad, como en *La Creación* de El Prado (Fig. 16). Todo tipo de seres alados aparecen en el fragmento que se conserva del *Juicio Final* de Munich (Fig. 30), y aquí ponemos ciertas dudas sobre la autoría bosquiana de esta obra, aunque no de su influencia, y de ello daremos más adelante nuestra entomológica opinión.

Muchos otros seres salidos de su imaginación adoptan formas artropodianas, sea por su número de patas (Fig. 10, 11, 17), por la articulación de sus apéndices (Fig. 20, 22, 23, 28, 32), por la “segmentación de su cuerpo (Fig. 3), por los “élitros/conchas” que portan (Fig. 10, 11, 13, 17), por sus alas (Fig. 1, 4, 5, 8, 9, 18), etc.

B) Artrópodos / Insectos reales:

La inclusión de artrópodos, principalmente insectos, es relativamente frecuente en el Arte (Pintura y Arquitectura) medieval europeo y especialmente lo es en sus Libros iluminados (Graduales, Breviarios, Salterios y Libros de Horas), donde la profusión decorativa en sus iniciales y orlas incluye muy

frecuentemente plantas, aves e insectos y, en menor medida, arácnidos, crustáceos y miriápodos (Gathercole, 1995).

La mayor parte de estas representaciones ofrecen elementos meramente idealizados (p. ej. *Adoración de los Reyes* del *Libro de horas* (siglo XV) de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid). El hecho de que en otros textos y/ tablas, aparte de mariposa, escarabajo o libélula como tal o cual grupo, se ofrezca una más fidedigna representación de lo natural, y podamos llegar a identificarlos, incluso a nivel de especie (desde finales del siglos XIV-XVI) que conlleva (y demuestra) una evidente progresión en observación directa por parte del hacedor (p.ej. en el *Misal Rico del Cardenal Cisneros* de la Biblioteca Nacional de Madrid, etc., se identifican licénidos y una mariquita y, por citar alguno de los muchos ejemplos que podrían mencionarse, en el *Salterio de Ormesby* de la Bodleian Library de Oxford, el *Libro de Horas de Ana de Bretaña* de la Biblioteca Nacional de Francia de París, *Breviario de Belleville* (1323-26), el *Libro de horas flamenco* (finales del siglo XV) de la Biblioteca Vaticana, el *Libro de horas de Maximiliano I* (hacia 1486) atribuido al Maestro del *Hortuluss Animmae*, el *Libro de horas de Visconti* de Balbello de Pavia (1412- 1430) o en el Ms 29433, atribuido al *Maestro de las Iniciales* de Bruselas del British Museum, podemos reconocer multitud de especies mariposas o chinches como *Pteris napi*, *Aglais urticae*, *Pyrrhocoris apterus* (del que más adelante hablaremos), etc., o pertenecientes a los géneros *Callopteryx*, *Cicada*, *Arginis* o *Pironia* (Insecta, Odonata, Homoptera, Lepidoptera) e incluso en algunos, como el particularmente entomológico y célebre *Libro de Horas de Coccharelli*, de la British Library de Londres y el Cleveland Museum of Art (finales del siglo XIV), además de multitud de insectos y crustáceos identificables a nivel de familia o especie, aparecen dibujadas por primera vez especies de Lepidópteros o Hemípteros como *Carpocoris* sp., *Notonecta maculata*, *Utetheisa pulchella*, etc., que no volverá a ser representada hasta entrado el siglo XIX) y que, al margen de la autoría y/o escuela, es consecuencia del progresivo cambio de mentalidad que conducirá al Renacimiento.

Introducido el tema, y al margen de los elementos fantásticos anteriormente anotados y en relación con este hecho, merece destacarse una de las últimas tablas de El Bosco, *El jardín de las delicias* de El Prado (donde fue trasladado para su seguridad desde El Escorial a raíz de la Guerra Civil), abigarrado tríptico en el que nos detendremos por los elementos zoológicos y entomológicos (reales) que ofrece, al margen de otros muchos asignables hasta el punto de contar con, al menos, 13 referencias artropodias (Fig. 10 - 18).

En este cuadro (referido también como *Jardín de los celestes gozosos*, *Tríptico del Grial*, *Tríptico de las fresas y del madroño*, *Falso paraíso*, *La lujuria*, *Los deleites terrenales*, *Cuadro de las fresas*, *Variedad del mundo*, *Tabla de la gloria vana y del breve gusto de la fresa*, *de la creación del hombre*, etc., y de saber su título original se hubieran generado menos títulos según la interpretación de cada cual, y sobre todo muchas menos especulaciones, siendo en la pintura europea de las más fascinantes y más difícil de explicar) y en particular su tabla central, aparentemente parece un mundo feliz de Hesiodo de una humanidad en un paraíso primigenio *Aetas aurea* como un jardín de amor medieval del *Romance de la Rosa* lleno de amor, aparente inocencia y placer, cargado de hombres y mujeres desnudos, sin sombras y rodeados de gestos y elementos voluptuosos y eróticos, con numerosas

referencias sexuales (tanto hetero- como homosexual aunque a pesar de lo aparentemente evidente, hay en algunas de sus tablas muchas más connotaciones y elementos sexuales de carácter mucho más simbólico que explícito), es en realidad una exposición de la pérdida de la armonía natural (ya tímidamente avanzada en la tabla izquierda) y entre la Naturaleza y el hombre a través de una feroz crítica al tema omnipresente en la obra de este autor: la estupidez y la debilidad humana ante sus impulsos y los pecados, en este caso el deleite de sus sentidos y, en particular, el pecado de la carne o lujuria (aunque en la tabla del Infierno no hay pecado capital que no tenga su merecido). Frutas, flores, seres desnudos (todos menos uno), tritones, sirenas, “salvajes”, y demás seres rezuman sensualidad y erotismo en la tabla central de esta obra y multitud de elementos inducen a la tentación. Hasta los objetos (gaitas o cornamusas, escaleras, flechas, jarras, vasos, embudos, cuernos, etc.) e incluso elementos minerales o las fuentes incitan a la pasión, la lujuria y la lascivia y, naturalmente los animales aportarán una enorme carga simbólica.

De desbordante imaginación, es sin duda la obra más realísticamente zoológica/entomológica de El Bosco. La precisión de dibujo, coloración y actitud de algunos animales, especialmente aves, en las que como ejemplo nos detendremos, es sorprendente. Cada animal (generalmente de mayor tamaño del que le corresponde) está elegido por su precisa significación y ejemplos son todos los de la cabalgata: leopardos, panteras, osos, leones, toros, cabras, ciervos, grifos, camellos, etc., asociados al pecado *per se* y mayoritariamente vinculados con la lujuria o asociados entre sí (un mono = lujuria sobre un elefante = castidad y con similar intencionalidad espátulas = pureza sobre macho cabrío = diablo, cigüeñas = castidad sobre jabalí = lujuria, etc.) siguiendo la Teoría de los contrarios (Dios creaba algo puro y el Diablo lo contrario), contribuyendo a la citada y permanente dualidad en su obra, hasta el punto de relacionarla con la alquímica *Teoría de los opuestos*. Elementos como el jilguero, el petirrojo, la abubilla, el picapinos, el ánade real macho y su hembra, el arrendajo funesto, el martín pescador, el arrendajo común, la lechuza, etc. de este cuadro sorprenden, pero no sólo por su proporcionalmente gran tamaño (heredado de las desproporciones de estos elementos en los *Libros iluminados*) sino por la perfección, soltura y naturalidad de su trazado, y por su simbología dentro de esta obra llena de mensajes y advertencias (muy buenos elementos sobre la simbología bosquiana pueden encontrarse en Bax, 1979).

Sobre esta simbología conviene aducir varias cosas aclaratorias y previas. Primero que no siempre la interpretación y la intencionalidad de los elementos utilizados es uniforme y universal. Segundo, y en el caso de El Bosco, aparecen los llamados símbolos encubiertos que hacen “menos obvio” su significado o narrativa y tercero, que no siempre ha coincidido el acervo popular sobre la simbología tradicional de las cosas y los animales (de la que bebió El Bosco) y la que “interesaba” tuvieran según la intencionalidad de las autoridades religiosas (que poco o menos respeto merecían de El Bosco). Por todo ello encontraremos interpretaciones a veces contradictorias en algunos casos y en este cuadro la interpretación que nos acerque a la lascivia tiene mayor probabilidad de acercarse a la intencionalidad original de su autor.

Según la simbología cristiana comúnmente aceptada, el jilguero, que encabeza el grupo y parece mirar a los abando-

nados pecadores con la cabeza girada levemente como es característico de estos pequeños paseriformes, representa la Pasión de Cristo Salvador, su labor en la tierra, su pasión y su sufrimiento por salvar al género humano, y bajo él, el ánsar, que representa la vigilancia, quizás mancillada en este caso por un desnudo jinete. Los demás pájaros parecen mirar hacia otro lado, como desinteresados o distraídos por pequeñas figurillas humanas, el petirrojo que simboliza la lascivia y también la muerte y la resurrección de Jesús, el pito real o picapinos que representa el demonio y las herejías enemigas de la Fe (aunque también la protección, la seguridad, buen presagio y guía para caminantes y al Salvador y la lucha contra la herejía), el ánade hembra, que alejada del macho (abajo en el centro) representa la superficialidad, el engaño y las palabras vacías, el martín pescador relacionado con la tranquilidad, la meditación, la felicidad conyugal, la envidia, la venganza, la diligencia, y a veces se lo relaciona con la paz y la calma de Cristo y su Iglesia, una posible curruca (¿) o quizás mejor un arrendajo funesto asociado con la malicia, y la abubilla relacionada con el hedor del demonio y las almas engañadas por las falsas doctrinas y bajo el grupo una lechuza (muy usada en muchos de sus cuadros), que perdió la bella vinculación con la sabiduría griega y/o representa la herejía y las tinieblas (o siguiendo la costumbre medieval de los cetreiros, la atracción = tentación/malicia), y parece ajena a los acontecimientos y más hacia el centro de la tabla un carbonero, símbolo de la fertilidad y la Pasión de Cristo vigila la espinosa planta bajo la cual yace un hombre con aspecto crucificado (este pajarillo es frecuentemente utilizado en sus cuadros, asociado a la lechuza como en el *Hijo pródigo* de Rotterdam o en el *San Jerónimo* de Gante y ha sido tomado erróneamente como pájaro carpintero) y más a la derecha el arrendajo común que se creía dotado de una gran capacidad de aprender es símbolo de la malicia y la mala suerte y se encarga de dar la atractiva fruta del pecado a los humanos. Más hacia la derecha un autillo cuyo canto de muerte representa a Satanás, Señor de las tinieblas, de la desolación y la muerte reina sobre dos seres abandonados a todo tipo de pecados. Otras aves, algo más imaginarias pero fácilmente intuitivas se sitúan en la hilera inferior de los personajes, a la derecha uno de ellos recibe la fruta del pecado de una urraca, ave del demonio asociada a la disipación, la vanidad, el desenfreno y el libertinaje y por el contrario, y a la izquierda, un grupo de figuras deja escapar una golondrina, símbolo de la encarnación y la resurrección hacia la nueva vida celestial. Y otras aves añaden otros significados como el cuervo (incredulidad, lo maléfico), ibis (placeres pasados, símbolo demoníaco, memoria), pavos (vanidad) y un largo etc. La profusión de aves en los cuadros del Bosco conlleva una marcada misoginia, pues en la época, las aves estaban asociadas a la tentación sexual se vinculaban con la figura de la mujer (“responsable de la tentación / caída del género humano en el pecado”). Como vemos, las bellas e inofensivas aves tampoco salen muy “bien paradas”.

Algunas de estas “cualidades” adjudicadas a los animales fue variando con el tiempo o alguna otra se añadía a este penoso historial zoológico y sus persistencia se mantuvo vigente durante siglos y alcanzó el s. XVIII en toda su extensión. Ejemplos de ello podrían ponerse cientos, pero ilustrativo resulta el fresco *La Iglesia Militante y Triunfante* (1705) de Antonio Palomino (1655 - 1726) en el coro de la Iglesia de San Esteban de Salamanca (y lienzo en Valencia c. 1710),

donde entre otras alegorías, se representan con animales los siete pecados capitales: oso / ira, avestruz / gula, pavo / soberbia, lobo / avaricia, cabra / lujuria, perro / envidia y tortuga / pereza, que dan fe de la importancia que tuvieron estas atribuciones.

Volviendo a estos elementos ornitológicos (en general asociados con la mujer y la sexualidad) no han sido incluidos aquí como fruto del azar o del capricho, sino que han sido cuidadosamente seleccionados como parte de todo el lenguaje subliminal que rebosa por cualquier espacio de esta tabla, y centenares de elementos se han interpretados en esta compleja obra. Por citar algunos mencionemos: pechos = fertilidad, libro cerrado = ignorancia, huevo = sexualidad, llamas = infierno, fruta (sobre todo la cereza, fresa, uva, manzana, frambuesa, etc.) y animales como el cisne = tentación carnal, sexo, prostíbulo, hipocresía (¡ era el símbolo de su Cofradía !), conejo = voluptuosidad y sexo femenino, caracol = vulva y valvas del mejillón = placer carnal, embudo = falso doctor, engaño y sexo masculino, escalera = acto sexual, flecha en sombrero = coito, patinadores = locura, llave = conocimiento, cuchillo = sexo masculino y penas del infierno, etc., etc., y toda esta iconografía se repite en las 11 copias completas o parciales existentes de esta obra y que reflejan el interés que ésta causó.

También dos insectos aparecen en esta obra muy bien pintados y al menos uno de ellos con un gran realismo, hecho que, como en el caso de las aves anteriormente citadas, refleja una evidente observación del natural. Tal autenticidad naturalista (renacentista) contrasta violentamente con la mayoría de los animales fantásticos, monstruosos, repugnantes y frecuentemente artropodios (medievales) como parte integrante del mensaje, y ambos elementos contribuyen a resaltar la permanente dualidad de esta obra: bien / mal, virtud / pecado, hedonista / moralizador, ortodoxo / herético, cielo / tierra, divino / humano, belleza / fealdad, bondad / maldad, orden / caos, paraíso / infierno, realista / visionario, pureza / lascivia, cordura / pasión, angélico / satánico, oración / sortilegio, matrimonio / sexo, gracia / desgracia, espíritu / carne, luz / oscuridad, placer / dolor, religioso / anticlerical, místico / folclórico, tradición / innovación, real / irreal, etc., dualidades que preñan toda su obra y ésta obra en particular, y que nos llevan a su redentor mensaje final, también dual, a través del que, a modo de amenazante advertencia y sin exclusión de edad, sexo, estamento o clase social establecida, se ofrece al género humano: la adecuada elección de una vida piadosa y temerosa de dios en emulación de Jesucristo (siguiendo la *Devotio moderna* pre-reformista) frente a los vicios y los pecados (salvación/castigo) de su fatigosa y pecaminosa existencia.

Pues bien, en la tabla central de este *Jardín de las delicias* aparece una *Aglais urticae* (Insecta, Lepidoptera: Nymphalidae) libando sobre un cardo (Fig. 14). Las alas, en posición antinatural e invertida respecto a la posición del cuerpo, pero reflejan no obstante la observación directa a partir de un ejemplar muerto que frecuentemente queda en esta postura y que debió servir como modelo. Veremos que esta mariposa aparecerá en otras obras suyas conocidas a través de copias (Fig. 33).

Con reminiscencias Greco-Romanas, la mariposa en el Cristianismo representa el alma y por ello se vincula con la Resurrección de Cristo, y más aún en este caso que se haya posada sobre un cardo, inflorescencia que simboliza su Pasión y que, según esta religión, nos redimió del pecado, del dolor y

de los males terrenales, pero también significa las tentaciones y la pereza por lo que dentro de esta dualidad más acertado supondría asumir su doble significación (mariposa = inconsciencia) oponiéndose al significado del cardo (pereza).

Aunque no siempre fue así, durante el Medioevo, y con mucha frecuencia, aparecen mariposas y abejas junto a flores en escenas dedicadas a la Virgen María o relacionadas con ella, entomológicos elementos que potencian la idea de virginidad, de inocencia y de pureza, y tal es el caso de las abejas y panales del *Salterio de la Reina Isabel de Inglaterra* que aparecen asociados a figuras femeninas relacionadas con la virginidad o del *Libro de horas Flamenco del Maestro de María de Burgundy* (c.1485 – 1490) cuyas mariposas y rosas de la orla, con sus sombras, dan un gran movimiento a la escena y acentúan la profundidad de la imagen principal por ellas rodeada.

La presencia de mariposas asociadas a imágenes de La Virgen va poco a poco adquiriendo en estos textos un protagonismo evidente, y esta idea también se va a extender en otras miniaturas a personas y temas no religiosos en los que el uso de mariposas van a potenciar el carácter puro y candoroso de la dama a quien se refiere el texto y, con frecuencia, también van a verse acompañadas de flores blancas como símbolo de virtudes principalmente la pureza y la limpieza. Simultáneamente y en otro tipo de alusión a la virginidad, la inocencia y la pureza, también aparecen en escenas y textos amorosos más profanos. Las mariposas que aparecen en el *Libro de las tres virtudes* de Christine de Pisa (siglo XV) de la Beinecke Library son un excelente ejemplo y a veces mariposas y abejas aparecen asociados a la mujer en contraposición (algo preventiva/peyorativa) de la mosca con el varón, como aparece en el *Libro de horas de la Duquesa de Borgoña* del Musée Condé de Chantilly.

Como decíamos anteriormente de las mariposas idealizadas que aparecen en el Arte Medieval se van haciendo con más frecuencia reales (reconocibles) conforme se acerca el Renacimiento, y la que nos ocupa (*Aglais urticae* Lepidoptera: Nymphalidae) no es para nada infrecuente, de hecho ya la hemos citado anteriormente y su larva o su imago aparecen en el *Libro de horas flamenco* (finales del siglo XV) conservado en la Biblioteca Vaticana, el *Libro de Horas* de William Hastings, los *Breviarios* de Jean Pucelle (1325) de la Biblioteca Nacional de París, de Belleville (c. 1325), los de la Bodleian Library, etc.

El hecho de que esta/s mariposa/s, junto a otros Ninfálicos (*Aglais urticae*, *Vanessa atalanta*, *Nymphalis polichloros*, etc.), sea/n mucho más frecuente/s en la iconografía medieval frente a otras especies pertenecientes a otras familias de mariposas diurnas como Piéridos o Papiliónidos o Satíridos, no parece casual, y al margen de su tamaño y belleza, sea probablemente debido a su más pausado vuelo y a la más extendida costumbre en las especies de esta familia de mantener abiertas sus alas por cierto tiempo para solearlas, hecho que las hace más observables en sus cara dorsal, y quizás por ello también los Licénidos son especialmente abundantes en estos bellos manuscritos.

Por todo ello no es de extrañar que sea una de estas y no otra, la mariposa elegida por El Bosco para su tabla, destacando por su belleza y su colorido y oponiéndose (de nuevo dualidad) a la otra mariposa mucho menos vistosa y más oscura que aparece en la tabla derecha asociada con un ser maléfico “adornado”, no con una piel de cordero, sino con

unas alas de mariposa del tipo *Matiola jurtina* (Lepidoptera: Satyridae) que porta a su espalda (Fig. 16) mientras acompaña a un personaje hacia el camino de la embriaguez y los excesos que le causaron la condena eterna.

En cualquier caso, y sin seguir ahondando en lo zoológico, no hay otro cuadro similar que haya empleado la simbología animal cristiana con tanta abundancia y detalle como en el que hemos citado, y es de destacar la precisión y naturalidad de estos elementos que, al margen de su bagaje medieval tardo-gótico, manifiesta la observación de la Naturaleza con la mentalidad renacentista. Este tránsito y la especial dualidad/ambivalencia de los elementos simbólicos unida a las propias de la personalidad del Bosco, hace aún mucho más difícil la interpretación de sus significados e intenciones originales, mucho más en estas aves e insectos por su precioso realismo en relación a otros animales más o menos imaginarios o fantásticos.

Como hemos mencionado, es cierto que la autoría y datación de las obras de “El Bosco” es muy problemática, no habiéndose definido de forma consensuada una trayectoria más o menos “lineal” en la evolución de su estilo y que incluso ha hecho suponer un cierto “vaivén” en su trayectoria, cosa que nos parece poco sostenible. Pero no es menos cierto que resulta muy sorprendente la disparidad de criterios al respecto, y en el caso de este tríptico (de autoría documentada e incuestionable) hay opiniones que oscilan en su datación desde la época más juvenil (medieval) a, junto al *Carro de heno*, una de sus últimas obras (Buzzati & Cinotti, 1988; Gibson, 1993; Garrido & Schoute, 2001; Vermet en Koldeveij *et al.*). Desde nuestro punto de vista, la inclusión de estos animales, y en particular de mariposas mucho más difícilmente observables que las aves, su naturalidad y su detalle (Fig.14, 16) escapan a la figuración medieval y, consecuentemente, aportan un elemento entomológico a favor de que es mucho más plausible la segunda opción (obra tardía) que la primera (obra temprana) y muestra a un Bosco en la cima de sus facultades como artista moral (Gibson, 1993). Igual argumento puede emplearse con las plantas y vegetales, fantásticas e imaginarias al principio a identificables (como los cardos y violetas del *Jardín de las delicias* o las que se encuentran a los pies del *San Antonio* de El Prado y compárense éstas con las hierbas imaginarias de *La extracción de la piedra de la locura* del mismo museo), que confirman una observación previa más renacentista que medieval y pueden contribuir a una más afinada datación.

Por otra parte, el tratamiento de los “artrópodos”, principalmente “insectos”, en algunas obras a él a veces adjudicadas (*Las Tentaciones de San Antonio* del Museo de El Prado de Madrid y de la colección Thyssen en Lugano o *El Juicio Final* de la Alte Pinakothek de Munich, entre otras, Fig. 25, 30) hace, desde nuestro entomológico punto de vista, inviable la adjudicación de tales cuadros a la mano de El Bosco.

Otras referencias a artrópodos reales pueden hallarse en su obra, y ejemplo son las arañas y telas de araña que aparecen en su dibujo *Nido de lechuzas* (Fig. 7) del Museum Boymans de Rotterdam en el que, por cierto, su hexapodismo refleja que su inventiva y su imaginación andaban aún muy por delante de la observación. La araña, compañera citada de sus monstruos (Fig. 8, 25, 28) aparece aquí vinculada con la lechuza a la que hemos citado poco agradablemente considerada. En la simbología medieval araña tampoco era muy reconocida que digamos, y se la vinculaba con el esoterismo, el

diablo, el engaño, la dialéctica, la habilidad para mentir y la avaricia.

C) Referencias artropodianas indirectas:

Aparte de la citada tela de araña, también hallamos referencias entomológicas indirectas en algunas de sus obras, y en particular la inclusión de colmenas, en varias de sus obras. Así, en el basamento del altarcillo pagano de su tabla *San Jerónimo en penitencia* del *Palazzo Ducale* de Venecia, junto a pasajes de la decapitación de Holofernes (triumfo del alma), hay una pequeña referencia de un personaje metiendo la cabeza en una colmena de mimbre y rociado de miel, como indicándonos el error de las Órdenes religiosas abandonadas a los placeres terrenales (embriaguez) y la dulce seducción al placer carnal (miel) del pecado en vez de a la búsqueda del orden y de la santidad en comunidad, ya que como colmenas se describían las comunidades de frailes y monjas en “cenóbica castidad”. Apuntes sobre este detalle se han conservado (Fig. 2, 6). Con similar intencionalidad también aparecen colmenas en su tablas *San Antonio Abad* en sus versiones de El Prado y del Rijksmuseum y también en su *San Cristóbal cargando al Niño Jesús* del Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam sobre una jarra símbolo de la vida eremita y en alusión a la corrupción de los religiosos o en su *Alegoría de la gula y la lujuria* de la Universidad de Yale. En el citado *San Jerónimo en penitencia* del triptico de *Los Eremitas* de Venecia y como basamento del pedestal pagano, aparece una vasija que podría ser portadora de una colmena y sobre ella se sugiere la oración y el recato monacal y en dualidad con el supuesto orden apícola enfrentado con la ira de las abejas picadoras, y aparece una colmena en la demencial escena de *La Ira de La mesa de los pecados Capitales* de El Prado. También la colmena que aparece en este cuadro sobre el citado altarcillo (¿trono pagano?) posee estudios previos en alguno de sus dibujos a pluma relacionados con la brujería, que hacia finales del siglo XV renacía con potencia en Flandes, Holanda y Brabante: *Brujas, Colmenas con hechiceras, Brujas en una colmena y niños jugando y Colmena y monstruo* (Fig. 2, 6) de La Albertina de Viena y Louvre de París. También un oso comiendo una colmena, tema muy repetido en el arte medieval, podría intuirse en la tabla derecha de *Mártir crucificada* del *Palazzo Ducale* de Venecia y más de uno de sus espantosos monstruos posee piel a modo de un retículo de escamas hexagonales de un panal (sugerido para algunos como símbolo de la embriaguez), como es el caso del saturnino ser que porta a su fallecido infante sobre una rata en las *Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiga de Lisboa, o la malla de uno de los dos nobles que contempla el Martirio de la Santa de Venecia. En ocasiones panales aparecen asociados a cestas o cestos, que en la imaginería medieval se corresponden con la glotonería y la gula, de hecho en dialecto holandés de Amberes las palabras *buuc* (barriga, panza) y *bijwinkorf* (colmena) son usadas indistintamente, así como *korben* (echar al cesto) puede emplearse por *essen* (comer), y a veces las colmenas se emplean simbólicamente como cuando aparecen en escenas de carnaval (Van der Ven en Brabante) batiendo una colmena con una cuchara o en la obra de El Bosco asociadas con elementos de glotonería y el despilfarro (jarras de vino, frailes, monjas, elementos –monedas, pájaros, etc.- saliendo por el ano (Fig. 6), cerdos, pollos asados, cabeza metida en una colmena, alusiones a los excesos del carnaval, etc., como en varios dibujos (la imagen de Job, grabado

sobre el *Juicio final, Tentaciones de San Antonio*, etc.) y, en ocasiones, no puede discernirse la inclusión de colmenas o de simples cestos sin otra simbología, más que la de hacer acopio de alimentos, que nos lleva de nuevo a la glotonería.

Otra referencia artropodiana indirecta es la escena de *La Caída del maná* (¿símbolo encubierto de la Eucaristía/ Última cena o dualidad Antiguo/Nuevo Testamento?) que aparece bordada en la manga del Rey Gaspar en la *Epifanía* del Museo de bellas Artes de Filadelfia y que refleja la reconocida tradición del encaje/bordado de su ciudad natal (además de agrícola era conocida por sus paños y manufacturas y por el arte de fundir campanas y hacer muy apreciados órganos), de hecho su abuelo materno era sastre.

Permítame el lector aprovechar la oportunidad para aclarar que, a diferencia de lo que habitualmente se cree en algunos países mediterráneos y en particular en España, los Reyes Magos (eran magos porque según la *Leyenda Aurea* habían practicado la hechicería antes de convertirse al Cristianismo) no provenían de Oriente, sino que cada uno de ellos venía de cada uno de los tres continentes entonces conocidos: El joven Rey Gaspar, de raza negra (y no el Rey Baltasar como pensamos) venía de África y traía incienso, el Rey Melchor, de edad media, venía de Europa y portaba oro y Baltasar, casi anciano y de piel amarilla, sí venía de Oriente y trasportaba mirra (los regalos eran alegóricos de las virtudes fe, esperanza y caridad). En la Edad Media, siguiendo los Salmos 71, 10 “los Reyes de Tarsis y las Islas ofrecerán tributo (ofrecerán presentes)” (estos lugares se identificaban en la Edad Media como Arabia y Saba) y por eso en la mantelina de uno de los Reyes de la *Epifanía* de El Prado lleva bordada una escena del encuentro de Salomón y la Reina de este mítico país y otro el de David y Abner. Con el descubrimiento de América (elemento de gran impacto en Europa con reubicación del concepto planetario existente y asunción de nueva razas, flora y fauna), y cuyas noticias que empezaron a llegar a los Países Bajos a comienzos del siglo XVI, podría acabar afectando a sus *Epifanías*, en las que, a no ser un simple paje, se añadió un nuevo y aún tímido y discreto “Rey Mago” (por cierto también de piel negra) representando este nuevo e ignoto continente, y así, sin formar parte activa en el acto de ofrendar al Niño Jesús, aparece en su tabla sobre este tema de El Prado de Madrid y en las versiones del Suermondt Ludwig Museum de Aquisgrán y de sus seguidor de la Maison d’Erasmus en Anderlecht.

Hay alguna que otra referencia entomológica indirecta derivadas de su obra. Una de ellas es el no seguimiento en las numerosas obras sobre la Pasión de Cristo (Coronación, varios *Ecce Homo*, subida al Calvario, etc.) a las palabras del Evangelio (Mateo 27: 28, Marcos 15: 17, Juan 19: 2) en las que hace referencia a la “*clámide de grana*” o “*manto de púrpura*” y en vez del rojo púrpura viste al desdichado Jesús de verde, blanco, azul o pardo, y que contribuye a reflejar su alejamiento de temas bíblicos (ver las nunca escritas escenas de sus *Paraisos*) respecto a lo habitual en la Pintura Flamenca.

Hablando de telas conviene citar que la popularidad de sus obras como es el caso de su *Jardín de las delicias* (del que se conocen 250 copias o versiones) se llevara a otros soportes y buen ejemplo es el tapiz que sobre se realizó hacia 1550-1570 en Bruselas y que hoy día se conserva en el Palacio Real de Madrid, conservando (con imagen especular invertida) todos los elementos artropodianos de los que hemos hablado al referirnos al modelo.

Otra referencia entomológica sería la atracción de las polillas por la luz, elemento que trata con cierta frecuencia, y no parece casual que alguno de los demoniacos seres con “alas de mariposa” pululen alrededor de estas lamparillas con una vela de cera de abeja a las que conducen las almas pecadoras como si fueran polillas, como es el caso de la tabla de *El Infierno del Jardín de las delicias* (Fig. 15). Similar lamparilla con su vela aparece en la grisalla izquierda de *Las Tentaciones de San Antonio* de Lisboa. Otra referencia indirecta relacionada con la cera la tenemos en los dos personajes voladores (Fig. 18) de este mismo cuadro y que se han interpretado como Dédalo e Ícaro en alusión a su soberbia por intentar realizar lo inalcanzable y por último la presencia de Belcebú, Dios infernal de las moscas que acompaña a la envidia sobre el camello en el Jardín de este mismo cuadro.

Por último citemos que el grillo era símbolo del mal y, no en vano, precisamente se llamaron grillos o pintura macarrónica (= burla o poesía ridícula en alusión al seudónimo del poeta Merlín Cocayo contemporáneo a El Bosco) a la pintura que refleja esta pérdida de realidad típica de estos seres bosquianos capaces de transmutarse y que suprimen partes de su cuerpo quedando sin tronco reducidos a cabeza y piernas que son frecuentes en su obra (Fig. 5). El término fue usado desde antiguo por los griegos (*gryllas* = cerdo) y según Plinio el Viejo, pintura de grillos fue acuñado por Antífilo el Egipcio (*Antiphilos* 300 a. C.) al referirse caricaturizándolo a un tal Grylos que tenía aspecto porcino y aplicado a la pintura satírica describía seres deformes, semi-humanos, en especial seres cuyo cuerpo era su cabeza.

Como conclusión podemos anotar que, de nuevo constatamos, también en este autor, la nada despreciable presencia de artrópodos en su obra, hecho que, a pesar de ser uno de los pintores más estudiado, y por más tiempo y mayor número de enfoques, pero, como anotábamos al principio, sobre el particular que nos interesa ha sido poco o nada considerado y /o tratado en la bibliografía. Veamos ahora que esta labor no acaba con su vida y veremos a continuación la influencia (también entomológica) que este pintor ha ejercido en la pintura posterior.

Influencia artropodiana en la pintura a partir de su obra

Veamos ahora cómo todo este acervo artístico y todo este original imaginario “bosquiano” caló hondamente en pintores de su escuela, bien de su época o posteriores que imitaron su estilo, y veremos cómo su influencia, también entomológica, ha permanecido a lo largo de siglos en la pintura, incluso hasta de nuestros días en algunos autores contemporáneos.

Es de suponer que al vivir en una ciudad apartada sin vínculos con la tradición le permitió una mayor originalidad e independencia respecto a las tradiciones pictóricas y hay argumentos más que plausibles sobre el entorno local y familiar que acompañó su formación y fue el que desarrolló a lo largo de toda su vida, aunque parece que viajó a Haarlem-Utrecht y al sur de los Países Bajos, y uno de los argumentos más plausibles sobre su posible (Slatkes, 1975) y no documentado viaje al norte de Italia (c. 1500- 1503 por falta completa de referencias documentales sobre él entre 1499 y 1504, hecho que no es único pues similares lagunas existen entre 1477/80, 1484/6, 1489/91, 1505/6 o 1514/5) es la existencia ya en 1521, y desde hacía algún tiempo, de tres cuadros suyos

en la residencia del Cardenal Grimani (el del famoso Breviario) en Venecia y la aparición de elementos bosquianos en la obra de pintores italianos como Rafael, Bellini, Giorgione y especialmente Leonardo (y sus caricaturas, estudios fisiognómicos y gestuales y pequeños monstruos antropomorfos son significativos) o en la del citado Durero, activo en Italia en esa época, hecho que podría reflejar su contacto e influencia mutua entre ellos, como son algunos elementos novedosos en la pintura de El Bosco (posición dominante y más próxima de los personajes en el contexto, medias figuras, más depuradas perspectivas, etc.) que sugieren la influencia de pintores italianos como Mantegna o Bellini. Otros pintores flamencos como Roger van der Weyden o Justo de Gante habían viajado a Italia y otros pintores coetáneos de Lovaina (Diderico Bouts), Brujas (Hans Memling) o Gante (Hugo van der Goes) se vieron afectados por su influencia que acaba por ser evidente en autores como Gossaert, Massys o Metsys o los manieristas de Amberes, generación de pintores que se abre paso ya fallecido El Bosco. Por otra parte no tendría sentido que asumiera el alias de Bosh para un pintor que no hubiese salido de su ciudad natal (Hertogenbosch).

Sobre su enorme influencia y renombre da cuenta el elevado número de imitadores, falsificadores y copistas que proliferaron en apenas 50 años después de su muerte, elementos que por demandas del mercado “ampliaron” su sucinta obra, como fe de ello mencionamos a Felipe de Guevara, gentilhomme de Carlos V y heredero y coleccionista de su obra (que heredó la colección de su padre Diego y que en 1570 comprará Felipe II a sus descendientes y que junto a los bienes confiscados en Flandes, como p. ej. *El Jardín de las delicias* confiscado en 1567-1568 a Guillermo el Taciturno y que vía Fernando de Toledo, hijo bastardo del Duque de Alba, incrementará su colección de “Boscos” y acabarán en El Prado y El Escorial) quien comentaba: “... *habiendo visto en Flandes quan acepto fuese aquel género de pintura de Hyeronimo Bosco acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose a entender que en esto sólo consistía la imitación del Bosco. Ansi vienen a ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscrito; en las cuales a él nunca le pasó por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumándolas a las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad*”. (!)

Su fama, acrecentada por la difusión de grabados de sus obras, le hizo aparecer en las obras de todos los tratadistas de Arte de los siglos XVI y XVII y aún en vida suscitó una gran admiración en la Península Ibérica, especialmente España. Aun en vida de El Bosco, Isabel, reina de Castilla y suegra de Felipe el Hermoso poseía a su muerte (1505) tres “boscos”, luego vendrá la pasión por él de Felipe II y entre los siglos XVI-XVII adquirió mucha fama y popularidad, en España hasta el punto de haber sido considerado como “pintor toledano formado en Flandes” (Jusepe Martínez c. 1675) y desde donde se extendió su fama a otras partes de Europa y donde existieron ya en su época importantes coleccionistas de sus obras, además de la Casa Real, la mayoría perdidas (en inventarios se citan al menos 14 de su mano sobre un total de 40 asignadas y todas destruidas especialmente tras los incendios del pabellón de El Pardo en 1608, al que muchos textos se refieren erróneamente como incendio de El Prado!, de El Escorial en 1671, del Palacio Real en 1734 y tras la devastación de El Escorial a manos de las tropas napoleónicas fran-

cesas 1809-1810) como muchas otras de sus entorno (más de 20) muchas destruidas en 1629 a manos de otras hogueras, las de las tropas de Federico Enrique que sustituyeron el esplendor católico “hispano” por la austeridad calvinista holandesa. Este reconocimiento en España no era de extrañar, no solo por su vinculación con las casa de Borgoña que llevó a Flandes a muchos coleccionistas españoles, sino habida cuenta de lo habitual y familiar que era lo grotesco y demoníaco, casi divertido y excitante en el Medioevo (que tendrán su apogeo en los *gruteschi* italiano que adoptará el Plateresco Español) y lo dado a la imaginación y lo fantasioso de la cepa hispana de gran tradición terrorífico-burlesca. No hay que olvidar que la cosmografía de El Bosco se hallaba imbuida en la longeva tradición medieval repleta de hechicería, alquimia, magia, bestiarios, hagiografías, mensajes apocalípticos y tesauros, y todo ello estuvo muy arraigado/relacionado con la tradición hispana.

El Manierismo y el Barroco lo irán postrando a un cierto olvido, aunque harán lo propio con su estela dentro de su desbordante imaginación y en la crítica y la literatura (Lope, Quevedo, Góngora, Butrón, Pacheco, etc.) no queda muy bien parado. Desde mediados del siglo XVIII, con la aparición del Racionalismo, el simbolismo bosquiano pierde interés. Reaparecerá en el siglo XIX de la mano de Dvorák, Friedländer, Tolnay, Fraenger, Bax, Combe, Salas y Freud, Jung y la Escuela de Viena (entre otros), alguno de los cuales lo relaciona con los Adamitas, lo herético, el esoterismo, el Catarismo, la astrología, la alquimia, el hermetismo, el Ateísmo, los naipes, el tarot, la sodomía, la ironía, el folclore y refranero popular neerlandés, el humor o la sátira, y alguno lo cita como “*enfermo erótico*”, “*febril inventor de monstruos*”, “*inventor de absurdos*”, “*delirio indecente de un fraile tísico*”, *Homo ludens*, etc., encargándose el psicoanálisis y los surrealistas de llevar su influencia hasta el siglo XX.

Firmado como Hieronymus Bosch, pero catalogado como de su escuela, existe un curioso cuadro en el Museo de Bellas Artes de Valencia titulado *Tríptico de la Pasión o de La Coronación de espinas* (c.1530), procedente del Convento de Santo Domingo y que, además del escuerzo citado, incluye sobre la rodilla de uno de los deformes flageladores de Cristo una enorme mosca. Esta cita no tendría mayor trascendencia si no fuera porque está tan perfectamente pintada y su simetría y detalle son de tal magnitud que parece reflejar una visión con instrumentos ópticos de aumento por parte del autor, elementos que en esa época no existían. El primer microscopio debido a Hans y Zacharias Jansen se realizó en los Países Bajos hacia 1590 y fue perfeccionado por Antony van Leeuwenhoek hacia 1650 y había sido usado por los Galileo (1610), Stellutti (1630) o Hooke (1665), pero las mejoras impuestas en este siglo y su perfeccionamiento con las lentes acromáticas en el siglo XVIII dieron paso a la observación de seres microscópicos y de estudios morfológicos (muchos sobre insectos), embrionarios, anatómicos e histológicos hasta entonces imposibles, que abrieron paso a un mundo de diversidad y de estructuras completamente desconocidas hasta la fecha, como fue el descubrimiento de las unidades celulares y sus elementos, primero en plantas por Matthias Schleiden (1804 – 1881) y después de los tejidos animales por Theodor Schwann (1810 – 1882), así como de la división celular por Robert Remak (1815 – 1865) y que dieron paso a nuevas concepciones sobre la organización y funcionamiento de los seres vivos. Similar elemento lo hemos citado en las “alas de

tipúlido” que posee el pajarraco patinador de las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa (Fig. 19).

De todo ello se deduce que o el citado cuadro es muy posterior a lo que se supone, o que la mosca fue añadida con posterioridad, hecho relativamente habitual en cuadros que fueron “adaptados” a gustos posteriores, especialmente durante el Barroco (piénsese también en los coros y retablos barrocos añadidos a las iglesias y catedrales medievales/renacentistas) y un ejemplo, también zoológico, son los perritos añadidos (muy probablemente en el siglo XVIII) en el propio cuadro de El Bosco (*Las bodas de Canaán* muy repintado, con añadidos y del que se duda hoy día de su autoría), o por citar otro elemento más entomológico y de similar problemática mencionemos *La Piedad* del Canónigo Luis de Batolomé Bermejo (1490) sita en la Catedral de Barcelona. Sorprende de esta imponente tabla la inclusión de animales (al estilo de Durero) dada su temática, en principio más o menos habituales en la pintura como un león (símbolo de la fortaleza de Cristo) e incluso y más inusual otros como un caracol (símbolo de la pereza y el pecado), una lagartija (/escorpión, que mencionábamos relacionada/o con el demonio) o un jilguero (que citamos relacionado con la pasión de Cristo). Hasta ahí todo más o menos habitual, pero sobre todo sorprende la presencia en la parte inferior de esta tabla el detallado y prolijo grupo de chinches (Insecta, Hemiptera: Pyrrhocoridae, *Pyrrhocoris apterus*) pintadas con tanto esmero, detalle y minuciosidad que parecen haber sido observadas con lupa y por ello posibilitan su asignación específica (aunque han sido en ocasiones tomados como coleópteros Coccinellidae, como también su presencia en *Libro de Horas de Ana de Bretaña* de la Biblioteca Nacional de Francia de París ha sido interpretada como escarabajos) y este detalle y naturalismo sorprende, pero aún más sorprende que estos preciosamente pintados insectos contrastan con tres mariposas (muy torpemente pintadas e inventadas) situadas entre el león y el manto de la Virgen y que, desde nuestro punto de vista, fueron sin duda añadidas posteriormente tras la finalización del cuadro por otra mano bastante menos delicada, hábil y naturalista que la de Bermejo.

De la escuela de El Bosco (o copias de un original perdido) parecen o se atribuyen una tabla existente en el Castillo Checo de Opočno titulada *Jesús entre los doctores* (c.1505) donde una mariposa *Aglais urticae*, la misma de la que hablamos en *El jardín de las delicias*, aparece en primer plano sobre el suelo (Fig. 33) y en otras copias (versiones) de esta obra existen en la Colección Weinzheimer (Settignano), Museo de Filadelfia o en el Louvre (París).

Varias tablas (trípticos y dípticos) de otro pintor flamenco se conservan en Venecia y es interesante la similitud/influencia entre ambos artistas. En el Palacio Ducal de Venecia, puede admirarse la obra *El infierno* de Il Civetta (1480 – 1550) con numerosas referencias artropodianas entre sus fabulosos diablos de marcada influencia bosquiana. Tan sólo en esta tabla (con tan solo 86, 5 x 39, 5 cm) y en caótica armonía con otros muchos seres salidos de su desbordante imaginación, se incluyen libélulas leyendo, mariposas tipo *Melanargia* (Insecta, Lepidoptera: Satyridae) de rostro picudo, un escarabajo tipo *Lucanus* (Insecta, Coleoptera: Lucanidae) que lleva un abejorro tipo *Bombus* (Insecta, Hymenoptera: Apidae) a cuestras, un escarabajo tipo *Meloe* (Insecta, Coleoptera: Meloidae) que mira a un “esfécido”, y “cosas” parecidas a estafilínidos y una oruga anillada. También en *Las*

tentaciones de San Antonio del Museo Correr de Venecia, aparecen en el ángulo superior izquierdo animales fantásticos y voladores con alas asignables a insectos, como ocurre frecuentemente en las obras de El Bosco y otras obras suyas o de imitadores (que también los tuvo) ofrecen este tipo de monstruitos muy artropodianos (Fig. 25, 34).

El Bosco no sólo fue imitado, sino que muchas de sus obras fueron copiadas, en algunos casos de forma minuciosa (algunas de sus obras sólo se conocen por copias) y, obviamente, aparecen en estas copias los elementos entomológicos que se han citado. Tal es el caso de una de las 250 versiones de *El jardín de las delicias* (c.1568) como el atribuido a Michiel Coxie o las doce versiones de *Las tentaciones de San Antonio* de Lisboa.

Al margen de estas copias, la influencia de El Bosco aparece por doquier y una pléyade de artistas y grabadores imitaron su estilo, incluso firmaron con su nombre, hasta el punto de complicar enormemente la labor de dar autenticidad a numerosas obras. Aun en vida tres composiciones llenas de demonios fueron grabadas por Alart du Hameel en 1509 difundiendo su quehacer y su fama. Su estilo y sus elementos artropodianos se mantendrán entre otros muchos de sus seguidores, frecuentemente anónimos, como puede apreciarse en la obra *Cristo descendiendo a los infiernos* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Fig. 34) y la imaginación de muchos de ellos acaban por generar imágenes de animales artropodianos fantásticos (Fig. 3) o de marcada influencia y cierta semejanza, como es el caso de *Las tentaciones de San Antonio* del Staatliche Museen de Berlín, una de cuyas tentaciones es marcadamente “escorpiónida”.

También la influencia de El Bosco se refleja en autores flamencos consagrados, como es el caso de uno de los que mayor atención demostró hacia los artrópodos, Pieter Brueghel, llamado el Viejo (1525 – 1569) que afectado por el mismo mundo trastocado y agonizante que le tocó vivir, le llevó a similar pesimismo y a una visión bastante apocalíptica de su mensaje y a enormes paralelismos con El Bosco a quien admiraba, colaborando en la extensión de su fama al aceptar de Hieronymus Cock la realización de grabados “al estilo Bosco” hacia 1555 – 1560, siendo el único que supo mantener la intencionalidad original de lo grotesco de El Bosco en alguno de sus obras, sin recurrir a la exageración que muchos otros secuaces imitadores realizaron en base a su estilo. No hay duda que en algunos de sus cuadros, no sólo se aprecia la influencia de Bosco, sino muy probablemente su propia mano, y ejemplos son *La torre de babel*, *La Boda de los campesinos* o el dibujo *El pez grande se come al chico* (1556) del Graphische Sammlung Albertina de Viena con referencias crustacianas, dibujo del que Pieter van der Heyden hizo un grabado similar. Esta influencia/paralelismo se refleja sobre todo (y quizás como homenaje) su obra *El triunfo de la muerte* de El Prado de Madrid, donde seres reptilianos poseen alas de bichos, de similar forma que del mismo museo *Las tentaciones de San Antonio* de El Bosco, donde uno de los animales maléficis con forma de pez posee también alas de bicho, algunos muy insectoides como en *Las tentaciones de San Antonio* de la National Gallery de Washington (con ángeles rebeldes particularmente aracnológicos) o *La caída de los ángeles rebeldes*, con elementos muy similares a los citados entre los que destaca una impactante *Papilio machaon* (Insecta, Lepidoptera: Papilionidae) bien identificable como alas de uno de los personajes centrales. Como vemos también el

Renacimiento de difunde en su obra y de alas de bicho/insectoide/insecto se alcanza esta u otra especie de mariposa.

También Brueghel, como El Bosco, trató las colmenas en varias ocasiones, a veces también asociándolas a la vida monástica y en el Staatlichen Museen de Berlín existe una obra *Die Bienenzüchter (Ausschnitt)* (1565/8) donde aparece una escena de apicultores manipulando colmenas según normativa introducida por Carlomagno y muy similar a la obra de Hans Bol (1543 – 1593). También en su obra *La lucha entre el carnaval y la cuaresma* (1559) del Kunst Historische Museum de Viena, una señora es arrastrada por dos monjes y lleva una colmena como sombrero. Sobre este particular y de la Escuela Alemana podemos citar Mathias Grünewald quien entre 1517 - 1519 pintó la llamada *Stuppacher Madonna* perteneciente a la Kapellenpflege en Mergentheim (Alemania) donde a la izquierda del cuadro aparecen dos hileras de colmenas, como símbolo del orden monástico y como uno de los tres símbolos del Hijo de Dios (la Iglesia, colmenas y María) según fue revelado a Sta. Brígida de Suecia. El mismo tipo de colmenas aparecen en la obra de Petrus de Crescentiis (1583).

La influencia de El Bosco se percibe en otras obras de Brueghel de carácter costumbrista o mitológico como en *Baño de ninfas* del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires donde aparecen varios cangrejos de río tipo *Astacus* (Crustacea, Decapoda) y varios crustáceos junto a animales fantásticos con alas de insecto o en su obra *Juego de niños* del Kunst Historische Museum de Viena, en el que uno de ellos golpea un tronco del que salen numerosos artrópodos (¿abejas?). Muy bosquianos son sus grabados sobre los *Pecados Capitales* que realizó junto a Merica (1558) con multitud de elementos artropodianos y *La Caída de Ícaro* (1558) junto con otros demonios voladores del tipo citado para los cuadros de El Bosco sobre los infiernos aparecen con cierta frecuencia y su influencia, sumada a la herencia medieval de occidente alcanzará el siglo XVIII y XIX en grabados de Caylus. Bordelon o Goya y alguna otra referencia bosquiana como la araña ensartada entre las cuerdas de un arpa u otras referencias a la locura aparecen en su obra *Dulle Griet (Mad Meg)* (c. 1562) del Museum Mayer van den Bergh de Antwerp, y son buenos ejemplos de referentes bosquianos/artropodianos en sus obras.

Muy bosquianas son también *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1515) de Matthias Grünewald (c. 1470 - 1528) del Musée d'Unterlinden de Colmar o de Nikolaus Deutsch del Museo de Berna, donde se alcanza el paroxismo en el ideario diabólico y también debemos citar a Jan Brueghel (1568 – 1625) con su *Aneas in der Unterwelt* del Kunst Historische Museum de Viena, donde representa a un ser demoniaco con caracterización de araña y muchas obras con prolifas figuras de crustáceos, squillas, saltamontes, libélulas y la casi simpeterna *Aglais urticae*. También de este autor citemos *Orpheus en el inframundo* (1594) del Palazzo Pitti, Galleria Palatina de Florencia con monstruos y demonios artropodianos. Elementos de este tipo también aparecen en el infierno del *Juicio Final* de Hubert y Jan van Eyck de su obra *La Crucifixión* (c. 1420 - 25) del Metropolitan Museum of Art (New York).

Otros autores desde Pieter Huys, Lucas de Leyden, Quentin Massys, Jan de Cock o Jan Mandynm a otros mucho más conocidos como Memling, Teniers, Grünewald o Cranach y sobre todo Durero (a los que dedicaremos un posterior estudio) mostrarán más o menos evidente los ras-

tros de su influencia, especialmente en su simbología. También este tema *Las tentaciones de San Antonio* es tratado por muchos otros autores como Lucas van Leyden (con una enorme mosca sobre su hábito), Jan Maydyn o Pieter Huys, con elementos muy bosquianos, en particular en sus ángeles caídos y alguno especialmente entomológicos como en la xilografía de Cranach sobre este tema y son conocidas las *Escenas infernales* de Jan Brueghel de Velours con marcada reminiscencias bosquianas. Como hemos citado en la obra de El Bosco el tránsito entre los bestiarios y hechicerías del submundo medieval al racional y delicado ideal de belleza renacentista que se mantienen como símbolos heredados del Medioevo. Ejemplo es el *Das Rosenkranzfest* del Museo de Praga y la copia del Kunst Historische Museum de Viena, donde la Virgen lleva en su manto una mosca posada (con rayas amarillas y negras longitudinales tipo tábano *Tabanus*) y una mosca aparecerá con frecuencia en las *Madonnas* (Vírgenes con Niño Jesús) principalmente en el Renacimiento de las Escuelas Italiana y Alemana como remanente medieval y contrapuesto símbolo del pecado y del demonio. Esta misma mariposa anteriormente citada (*Aglais urticae*) aparece en la tabla central de *El Juicio Final* (1466 – 1471) de Hans Memling del Museo Narodowe de Danzig, sobre la espalda de uno de los diablos a la izquierda del arcángel San Miguel y con más duda sobre la especie en el demonio de su derecha y que parece poseer indudables influencias, al menos entomológicas, de las que aparecen en *Jardín de las delicias* bosquiano y que hereda la tradición medieval tardía y retoma el elemento alma en el momento de su juicio definitivo. Algunos de estos monstruos o diablos son, en ocasiones, parecidos a animales de los que por ellos pudieran ser entonces conocidos, como es el caso del aparente “pterodáctilo” de *El Juicio Final* de Jan van Eyck (c.1430) del Metropolitan de Nueva York. También relacionado con esta temática citemos la obra de Memling *Tríptico de la vanidad terrenal y la Divina Salvación* (c. 1485) del Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, en cuya tabla izquierda y del vientre de la muerte salen nubes de moscas que la representan. También se ha comentado la influencia de El Bosco en los paisajes de Joachim Patinir.

Al margen de las Escuelas Holandesa y Alemana, donde la influencia de El Bosco fue más inmediata, debemos anotar que, también dentro de la Escuela Italiana hay referencias arropodianas en los elementos diabólicos que aparecen en multitud de escenas apocalípticas, infernales o condenatorias, como es el caso de los mosaicos del Baptisterio de Florencia (siglo XIII), las *Alegorías Franciscanas: Alegoría de la castidad* (c. 1330) de Giotto en la Iglesia de San Francesco en Asís o en los arropodianos demonios de la *Capella Scrovegni* de Padua. De hecho, este tipo de imágenes no serían demasiado ajenas en los gustos italianos (Martino di Bartolomeo, Agnolo Gaddi, Sassetta, Bernardo Parentino, Giovanni Canavesio, etc.) y quizás por ello no deja de ser interesante la fama que adquiriría El Bosco en algunas cortes italianas (como en la República de Venecia) y la coincidencia de obras de El Bosco y de otros pintores flamencos con presencia de elementos bosquianos en su obra (y viajantes al norte de Italia) como es el caso del citado Enrico Met de Bles (*Il Civeta* 1480 –1550) y que reforzarían la hipótesis del citado viaje de El Bosco al norte de Italia hacia 1504. Y ya que hemos citado a Giotto, mencionemos la anécdota apócrifa que mencionaba Filarete en

1464 y Giorgio Vasari en 1550 que cuentan que Giotto añadió una mosca sobre la nariz del retrato de su maestro Cimabue, quien al verla intentó espantarla al acercarse a admirar el cuadro.

Como hemos visto, la influencia de El Bosco permaneció dentro de la Pintura Holandesa (y europea) a lo largo de todo el siglo XVI y alcanzará el Barroco, especialmente en sus inicios. Aunque en la Pintura Universal, dentro del Manierismo y el Barroco el interés por los artrópodos alcanzará su zenit y todo tipo de insecto/crustáceo poblará sus floreros, guirnaldas, escenas de bosque, vanitas, bodegones, etc., su utilización, aún con una marcada intencionalidad y simbología heredada, seguirá derroteros más estéticos y obviamente se alejará de la tradición tardo-gótica/renacentista, casi cayendo su obra en el olvido. Por ello es interesante, en lo que a la entomología bosquiana se refiere, citar al holandés Cornelis Saftleven (1607 – 1681) quien sin duda bebió de la obra de El Bosco reteniendo muchos de sus elementos y así dejó reflejado en las suyas. Entre ellas posee una curiosa obra *Job acosado por los malos espíritus* (1631) en la que un demonio posee alas de mariposa. Esta idea ya la hemos visto anteriormente, pero llama la atención (y no en vano pasan los años y cambian los gustos y estilos) de lo colorido de sus alas en relación a un ser tan repugnante. El uso de llamativas mariposas asociadas a los seres demoniacos se repite en otras obras suyas como en *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1631) o *A Witches' Sabbath* (c. 1650) del The Art Institute de Chicago, ambos temas muy tratados por El Bosco, y donde utiliza alas de *Saturnia pyri* y *Vanesa cardui* (Insecta, Lepidoptera: Saturniidae, Nymphalidae). Otros pintores holandeses más alejados de estos temas como Rubens o Rembrandt se verán influidos abordando elementos psicológicos en sus retratos.

Tras un periodo de escasa influencia en la Historia del Arte, especialmente desde mediados del siglo XVIII con el Racionalismo y durante el Neoclasicismo/Romanticismo, sólo en Los Prerrafaelitas Ingleses (1848 -1860) hallamos alguna referencia. Aunque esta Escuela intenta despojarse de artificios innecesarios y recuperar la sencillez de lo clásico, y por ello no es infrecuente la inclusión de mariposas como alegoría de la feminidad, el alma o la muerte (Henry Alexander Bowler y su *The Doubt* (1854/55) o William Holman Hunt y su *The Hireling Sherperd* por ejemplo), también recibirán influencias bosquianas y los escudos con seres demoniacos alados son un buen ejemplo.

Su figura reaparecerá en el siglo XIX de la mano de Max Dvorák y la Escuela de Viena, encargándose el psicoanálisis de Sigismund Schlomo Freud (1856 - 1939), más conocido como Sigmund Freud, y los surrealistas (1924 – 1955) de despertar el interés por su obra y de hacer renacer su figura. La percepción naturalista de la vida y la mente humana que implicaba esta teoría psicológica y su aportación al mundo de la consciencia inconsciente/ subconsciente, de la interpretación de los sueños, de la persistencia de la libido en nuestros comportamientos, los recuerdos perinatales/infantiles, etc., encontraron en El Bosco un eco inmejorable, e incluso se han llegado a aplicar las teorías psicoanalíticas para tratar de llegar a la estructura mental de El Bosco y el significado de sus símbolos y composiciones, que más que evocar el in/subconsciente del espectador, trataban de exponerle determinadas máximas morales y/o espirituales), aunque por muchos análisis y vueltas que le

demos, es seguro que muchos de sus significados seguirán siendo un recóndito secreto (Bango & Marías, 1982; Marjissen, 1996), y tanto más cuanto más no alejemos de la perspectiva de su mundo, de su tiempo y de sus miedos, que nada tienen que ver con nuestro mundo, nuestro tiempo y nuestros miedos.

Es obvio que los surrealistas, seguidores acérrimos de Freud, tendrán en El Bosco una permanente fuente de inspiración (y justificación) para sus aventuras onírico/sexuales y su concepción del hombre y su mente, considerándolo como su precursor. Aunque el propio teórico de esta escuela André Bretón rechazaba la vinculación de El Bosco con sus seguidores “no pueden de ninguna forma ser puestos al mismo nivel que los imaginarios seres creados por el terror religioso y escapados de la más o menos perturbada razón de un Jerónimo Bosco” y obviamente no son comparables la génesis de estas obras a partir de mundos, concepciones y objetivos diametralmente opuestos, el hecho es que esta escuela bebió de sus imágenes y de sus monstruitos, y la influencia de El Bosco en autores como Max Ernst (del que ahora hablaremos), Mageritte (de quien aprendió que invirtiendo las proporciones tornan en ilógicas las cosas) y especialmente en Salvador Dalí (al que dedicaremos un estudio en su momento y que tomó de él las formas orgánicas, cara e incluso retratos que surgen de los inorgánicos paisajes), asociaron la premonición y originalidad bosquiana con elementos surrealistas como la superposición de objetos, las imágenes oníricas, el simbolismo libidinoso, los “sueños diurnos”, etc., parece evidente, aunque esta asociación fue criticada y discutida por René Magritte que la tildó de “fácil y falsa”, el hecho es que esta vinculación volvió a despertar el interés por el Bosco que no ha perdido 500 años después.

Vinculado con el Surrealismo y en relación al tema que nos ocupa no podemos dejar de citar a Max Ernst (1891 – 1976) que si bien inicialmente bebió de fuentes dadaístas puede considerarse surrealista hasta su salida del grupo en 1938. Su tenacidad y curiosidad le llevó a investigar infatigablemente en nuevas técnicas pictóricas como el collage, grattage, frottage, decalcomanía o dripping que le permitiera, con cierta coherencia, llevar a la pintura los elementos teóricos del surrealismo teórico/literario y que tanta influencia habrá de tener en artistas posteriores de postguerra, desde el Expresionismo Abstracto al Arte Pop.

Su interés por el mundo natural se evidencia ya en sus primeros collages y precisamente llamó *Historia Natural* a la colección de sus primeros grattages, y demostró poseer un cierto interés por los insectos. Ya en sus ilustraciones de *Les malheurs des immortelles* de Paul Eluard, como en *El fagot armonioso* (1922) utiliza las alas de un himenóptero y en toda su obra, marcadamente onírica, poética, sensual, inquietante y surrealista posee frecuentemente insectos, generalmente asociados a connotaciones eróticas. Tal es el caso de su fresco *A la primera palabra límpida* (1923). Otras obras como *Libellula* (1934), *Figura humana* (1931) poseen elementos arthropodios, y la *Mantis*, tan habitual entre los surrealistas, también está presente de forma habitual en su obra y *La alegría de vivir* (1936) o *Pintura para gente joven* (1943) son ejemplos. Su visión del deseo y lo femenino guarda una relación muy evidente con las mariposas, hecho que se plasma en su obra *Loplop y las mariposas* (1931).

Al margen de estas referencias entomológicas, es en su etapa de exilio en Norteamérica tras ser declarada su obra

como “degenerada” por los nazis y tras diversos avatares en campos de concentración franceses, cuando su obra se torna más pesimista y desoladora (bosquiana), con abundantes referencias a la desolación y muerte que sufre Europa y en ocasiones (de nuevo aquí también) surgen monstruos arthropodios que aparecen en su obra asociados a la putrefacta materia orgánica o a escenas más o menos demoníacas marcadamente “bosquianas” como en *La tentación de San Antonio* (1945) en la que monstruos articulados o aracnoides y una especie de enorme Xifosuro (Chelicerata, Merostomata) añaden imágenes terroríficas a la dantesca escena. También de esta época corresponde su cuadro *Los elementos* (1942) donde aparece una incisión en el agua a través de la cual aparecen diversos animales monstruosos, un euriptérico (Chelicerata, Eurypterida) entre ellos. Es curioso el uso de animales (arthropodos) extinguidos para dar mayor sensación de desolación a sus temas.

Ensoñaciones y seres volantes (sin que obviamente sean “obligatoriamente” de procedencia bosquiana) aparecen en obras de Chagall, de Chirico, Munch, etc., pero nos traen a la cabeza sus recuerdos, como ocurre con expresionistas como Ensor y otros artistas posteriores como Solana, Pla Narbona, etc.

Curiosa que la influencia bosquiana cruce “el charco” y aparezca, al menos en el fondo, en la obra del argentino Antonio Berni (1905 – 1981). Su pintura-escultura social denuncia la situación de los más pobres, de los marginados y las prostitutas, con abundantes referencias a los poderes fácticos en forma de seres demoníacos y monstruos reptilianos y algunos con referencias arthropodiosas. *Palabras y colores* (1982) de la Col. Anzilotti de Buenos Aires grabado con una *Papilio machaon*, *Hojas de Hierba* de la Col. Juaréz de Buenos Aires con mariposas, en alusión a Walt Whiltman o *Ramona y su medallón* (1976) del Museo Eduardo Sívori de Buenos Aires son algunas de sus obras con insectos.

Las reminiscencias bosquianas llegan hasta el Arte Contemporáneo donde apreciamos multitud de ejemplos de ello y harían interminable este artículo, pero citemos algunos. Podemos citar al español José Hernández (1944) quien ha demostrado un enorme interés por el mundo animal fantástico, y en particular en los arthropodos, que de forma implícita o simulada están presentes en muchas de sus obras. El carácter metódico, elegante y “clásico” de su pintura no es ajeno a la fiel observación o documentación de los animales representados en ella, al margen de su aporte personal, y no deja de tener reminiscencias renacentistas en su estética y en su composición, siendo sin duda el Bosco o el Durero de nuestro siglo. Sus personajes, y desde luego sus bichos, nos conduce a su personal mundo, habitualmente tildado de fantasmagóricos, putrefactos, oníricos o mágicos seres, pero en realidad mucho más crítico y cáustico, especialmente contra la hipocresía, la opulencia y la lascivia de los elementos que constituyen el poder establecido al que también ataca ferozmente. Sería inacabable la lista de obras en las que Hernández incluye insectos, arácnidos o crustáceos en todas las combinaciones posibles con otras formas o seres. Citemos *Práctica de naufragos* (1982) donde los cangrejos levitan dando un carácter ingrátido o sumergido a la escena, *Los estrategas* (1978) donde un infernal escarabajo campea sobre los planos donde los siniestros políticos diseñan sus argucias o *Pensador amenazado* (1976) donde

un enorme ácaro (araña roja) trepa por la solapa del pensador, como un funesto presagio.

Otro autor cuya obra rezuma Bosco por doquier es el entomológico y polifacético artista belga Jan Fabre (1958) y multitud de sus trabajos, sean pinturas, dibujos, esculturas, películas, performances, etc. salidos de su imaginación están permanentemente vinculados con los artrópodos, principalmente coleópteros, y no sólo como elementos bellos en sí mismos por sus coloraciones iridiscentes o metálicas que refuerzan su mensaje con piezas, pacientemente montadas con ternura y delicadeza artesanal, sino utilizados como portadores de sus propios mensajes y simbología relacionada con el cuerpo humano, con su ciclo vital y con la muerte y que, en parte, no dejan de representar un *Vanitas* Barroco mucho más moderno y contemporáneo. Numerosas series de sus dibujos están plagados de multitud de elementos visuales o alusivos a todo tipo de bichos, principalmente arañas y escarabajos, pero son sus esculturas lo más conocido de su obra y están realizadas con ejemplares reales, mayoritariamente de especies particularmente coloreadas y llamativamente metálicas (bupréstidos, elatéridos, cerambícidos, cetónidos, crisomélidos, lucánidos o carábidos), en sorprendentes creaciones a caballo entre lo surrealista y lo escatológico y entre lo Arcimboldiano y lo Bosquiano.

Ya que hemos citamos elementos bosquianos en la escultura citemos la reciente obra de Sara Giménez y sus serie *Bosco de Escultura intempestiva* (1999), *Aproximaciones escultóricas a la obra de El Bosco* (2004) y *Bronces con historia* (2009) en alguna de cuyas piezas se reflejan elementos artropodianos extraídos de cuadros de este autor. Otras mujeres artistas como Gina Pane (1939 – 1990), Hannah Wilke (1940 – 1993), Valie Export (1940) o Yayoi Kusama (1929), especialmente durante la década de los setenta, han recurrido a su expresividad para mantener una postura beligerante contra el bosquiano estereotipo del eterno sumiso/pecador femenino y del machismo medieval aún socialmente establecido y algunas de ellas como Annette Messager (1943) recurren a la atávica imagen de la araña como elemento asociado a la imagen de la Mujer, así en obras como *Les Pièges à chimères* (1986) y en otras como *Effigies* (1985) las utilizan junto a otros bichos en sus Bosquianos personajes. Otros artistas como la escultora Igaël Tumarkin con su *Homage to Hieronymus Bosch* (1967) o el fotógrafo Andrés Serrano y su *Hieronymus Bosch Shit* muestran que el interés por este autor no ha finalizado en absoluto.

Al margen del Arte, y entrando en otros aspectos del quehacer humano, no parece demasiado casual que tras la muerte de El Bosco (prob. 1516) hubiera una expansión en la edición de libros sobre monstruos y animales fantásticos de forma paralela al progresivo interés por su obra y, obviamente, a la expansión de la recién aparecida imprenta. Estos textos recogen toda la tradición de los bestiarios medievales y conocidas son la *Cosmografía* de Sebastián Münster (1544), la obra del cirujano Ambroise Paré *De los monstruos y prodigios* (1573, 1579), el *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* de Conrad Wolfhart, etc., pero también animales reales e insectos aparecen por doquier y el *Libro de las propiedades de los animales* de Ctesias (1566) o la *Cosmografía universal* de André Thevet (1571) son bellos ejemplos. Con el paso del tiempo la herencia medie-

val va poco a poco diluyéndose y progresivamente van apareciendo otros textos más científicos (con frecuentes dibujos y grabados de insectos), algunos de carácter enciclopédico como *Historiae Animalium* (Frankfurt, 1551–1558) del suizo Konrad Gesner (1516 – 1565) y su *Historiae insectorum* (Zürich, 1587) parcialmente inéditas, *De Differentiis Animalium* (modificada por T. Penn, Londres, 1552) o *Archetypa studiaque patris* (1592) con bellísimas imágenes del iluminador flamenco Joris Hoefnagel (1542–1601), que estuvo al servicio de sus editores Alberto V de Baviera y Rodolfo II en Praga, y que irán dando paso a los bellos libros barrocos posteriores.

El interés e influencia de El Bosco acabó por salpicar a otros campos del saber, desde la Literatura y el Teatro al Cine y la Electrónica, y cuya citación escapa a la intención de este artículo. Su influencia llega hasta nuestros días, y quien no acabe de creerlo que se dé una vuelta por los videojuegos de los chicos, que recuerde las películas o novelas de monstruos, demonios, magos o brujas.

Vemos pues que su influencia ha permanecido a lo largo de los siglos y que circunscribiéndonos al campo de las Artes Plásticas hemos visto que este enigmático pintor ha ejercido un enorme impacto e influjo (también “entomológico”) en otros muchos artistas posteriores, y aún hoy, sin haber acabado de desenmarañar su mensaje y su simbolismo nos sigue sorprendiendo y maravillando.

Pintor del que se ha escrito hasta la saciedad y del que se ha formulado un sinnúmero de opiniones, no solo sobre su pintura, estilo o significación, sino sobre sus “monstruitos” y sobre otros elementos ajenos a la propia Pintura como son la Astronomía, la Música o la Literatura (algunas las anotamos en la bibliografía) y que en el campo que nos ocupa, quizás haya sorprendido a más de un lector sobre la presencia de artrópodos o de elementos artropodianos en su obra. Sirva pues esta pequeña contribución para demostrar lo artropodiana de su obra y, un poco mejor, para entenderla y comprenderla.

Consideraciones finales sobre la vida y la obra de el Bosco

Como hemos indicado, se ha tratado mil veces de interpretar la obra de este autor, especialmente su simbología, por activa y por pasiva, dándole mil vueltas y buscando, desde nuestro entender, interpretaciones contemporáneas donde no las hay ni puede haberlas en un hombre tardo medieval que poco tiempo le dio para beber del agua fresca del Renacimiento.

El sistema civil y religioso medieval estaba tocando fondo y el desmadre moral estaba generalizado. La corrupción de jueces y notarios era más que habitual, en las Órdenes Religiosas se había afinado la lujuria y la gula y el inmoral Papado empezaba a carecer de autoridad. La reacción para unos fue formar parte del desmadre y para otros, los menos, fue el refugio en órdenes y cofradías que florecieron en Europa en el interludio de los siglos XV - XVI, una de las épocas más convulsas de Occidente. En esta situación y como un ejemplo más de ello, citemos que El Bosco fue seguidor acérrimo de moralistas como Gerardo Groote, fundador de la Cofradía de los “*Hermanos de la vida común*” a la que perteneció, y del que son bastante ilustrativas sus palabras: “*El mundo es un lugar de pecado y*

de transgresión, de tránsito y de tribulaciones, de fatigas y de penas, de dolores y de gemidos, de revoluciones y de cambios, de inconstancia y de opresión, de frustraciones y de corrupción. No hay en este mundo otra cosa que vanidad, malicia, temor, avaricia, deformidad y vejez. El mundo hace sufrir a la mayoría y no aprovecha más que a los menos, promete mucho y da poco, y al final decepciona y engaña a los mismos que creían en él". Desde luego esta casi nihilista visión, tan deprimente, apocalíptica y desesperanzada del Género Humano estaba muy generalizada y parece haber sido el modelo a seguir por El Bosco, y así lo hemos visto a lo largo de esta contribución.

En este contexto y con esta forma de ver las cosas para un hombre de su tiempo, entendemos que no hay otra cosa en su simbología que la (genial) mano de un pintor tardo-gótico, que recurre a su entorno, a su herencia cultural local y al lenguaje de su tiempo para manifestarse y expresarse (y en esto quedan incluidos los artrópodos), pero que muestra un hartazgo y un desencanto existencial con su entorno liberándose con su obra de lo "moralmente" establecido por la (inmoral) Autoridad Religiosa moralmente impresentable asociada a la gula y la codicia y ejerciendo presiones para atesorar influencias y riquezas en monasterios (ver monja/cerdo y escribano/notario en *El Jardín de las delicias*) y a la que se acogían centenares de "parásitos" (una encuesta de diez años después de su muerte manifestaba que uno de cada diecinueve ciudadanos de su ciudad era fraile o monja) y generando un componente excesivamente agresivo/intolerante con sus congéneres, en especial sus "congéneras" dentro de un estricto e intachable comportamiento social (a tenor de permanecer hasta su muerte a la Cofradía de la Fraternidad) que no debe escapar de este somero análisis final.

Su medieval y demoníaca visión de la mujer (y también del varón) que se desprende de su obra y, sobre todo, esta obsesión crítico-moralizante-castrante sobre algo tan natural y necesario para la alegría de vivir (y como especie para sobrevivir y por ello la Selección Natural las ha premiado) como es la sensualidad y la sexualidad (y obviamente lleva la reproducción para quien la busque) conlleva una ideología enfermiza, persecutoria y neurótica que impuso la nueva religión y que férreamente mantuvo a fuego durante 1000 años en Europa, y aún lo intenta con proclamas fuera de tono, de situación y de siglo.

Como ocurrió con el escorpión de *Zeus y Mitra*, la cigarra de *Minerva*, la abeja de *Artemisa y Melisa*, la araña de *Atenea y Aracne*, la mariposa de *Psyché y Eros*, etc., la lechuza (ave de la Sabiduría por ser capaz de ver en la oscuridad) del Mundo Greco-Latino (del que tanto se jacta Occidente proceder) pasó a ser el ave de la oscuridad, de la atracción por la mentira, de la seducción, del engaño, del odio y de la herejía.

¿Dónde quedó la libre esencia de nuestras helénicas "raíces" y de dónde "dicen" Occidente procede? Todo cambió a golpe de espada, de potro y de hoguera (y los artrópodos/insectos con ellos) y estas consecuencias (que eufemísticamente, entre otras cosas, algunos siguen llamando "tradiciones", "sistema de valores" o "buenas costumbres" sin percibir que sólo son "sus tradiciones", "su sistema de valores" o "sus buenas costumbres", las de algunos y no las de todos) aún las sufrimos en pleno siglo XXI generando un gran sentimiento de culpabilidad por parte de la mayoría de

los "libres ciudadanos" ante la cínica, egoísta e inmoral posición de sus guías espirituales.

Quinientos años antes, en este caso El Bosco, reflejaba esta misma cuestión gestada a lo largo del Medioevo (toda la humanidad es pecadora y merece el castigo divino) y en su caso (sin menospreciar su originalidad técnica y expositiva) se convierte desde nuestra perspectiva en violenta, neurótica, obsesiva y desproporcionadamente cruel y desesperanzada con su entorno y sus semejantes, en connivencia con unos estamentos privilegiados más preocupado en "enseñar" que en aprender, en juzgar que en juzgarse y en reformar que en reformarse.

Esto, junto a varios elementos (de los pocos que sabemos sobre su vida) como precisamente es eso, el que un personaje tan afamado, bien relacionado y económicamente desahogado esté tan poco documentado, el hecho de la supuesta significativa mayor edad de su esposa, la ausencia de datos que sugieran la existencia de descendencia, etc., induce a suponer la posibilidad un carácter bastante introvertido, taciturno, huraño, desconfiado, hosco (casi como su alias), aparentemente obsesionado con el tema sexual (la profusión de elementos sexuales/eróticos en sus obras, bien explícitos o simbólicos, sugiere que el tema no dejó de preocuparle /interesarle con el paso de los años) mostrando además una burguesa hipocresía al demostrar esta fascinación por lo sexual, pero sin dejar de censurarlo/anatemizarlo y probablemente hipocondríaco, reñido por su Teocentrismo con el Mundo y con el Universo circundante y sobre todo con sus semejantes (para los que idea las más espantosas máquinas de tormentos que jamás habían sido ideadas que rayan el sadismo) y, como buen burgués acomodado, intolerante con lo ajeno y/o lo diferente rozando la esquizofrenia. Su obra rezuma el obvio desencanto ante su titánico e inútil esfuerzo, por no sugerir algo mucho más melancólico/neurótico/obsesivo (como impone y sigue imponiendo su religión) y, sin duda, todo ello apunta a serios problemas en la personalidad (neurastenia-esquizofrenia) y la sexualidad (represión sexual-eromaniaco) de este atormentado pintor en la línea de otros estudios previos (ver por ejemplo Bax, 1979 o Peñalver Alhambra, 2003).

No parece casual que esta reacción de desasosiego, inconformismo y violencia con su entorno y sus "semejantes" en un tiempo a caballo entre dos mundos (Feudalismo-Renacimiento o Edad Media - Edad Moderna) y que con angustia le tocó vivir a El Bosco, vuelva a aflorar en otros artistas posteriores, como es el caso de Francisco de Goya (1746 - 1828), en este caso entre el Absolutismo - Ilustración (Inquisición / Revolución Francesa o Edad Moderna / Edad Contemporánea) y su similar angustia y reacción violenta (agravada por los espantos de la Guerra de la Independencia) que particularmente expresa en sus obras tardías, en sus pinturas negras, en sus brujas, aquelarres y plebe cruelmente caricaturizada o en sus terroríficos grabados donde el sufrimiento y la crueldad humana alcanza cotas hasta ahora no expresados en la Pintura Occidental, y muestre similar pasión por lo demoníaco, sus diablos y monstruos, muchos de ellos alados, que poseen inspiración bosquiana y de los que daremos cuenta en un próximo estudio a él dedicado.

Citábamos que las teorías freudianas del psicoanálisis intentaron dar explicación a la obra original y genuina de El Bosco, y que tanto el contenido de su obra como su personalidad se han analizado por activa y por pasiva, con resul-

tados a cual más curioso que van, como hemos citado, desde la herejía a la psicodelia. Después de tantas vueltas y análisis, curiosamente, y tras un concienzudo trabajo, Marijnissen & Ruyffelaere (1987) llegan a similares conclusiones a las que ya llegaba Fray Sigüenza en 1599, concluyendo que El Bosco no era más que un pintor religioso, un moralista y un flagelador de los vicios humanos, y estamos en absoluto de acuerdo con esta opinión, y en este sentido hemos dado algunos argumentos e hipótesis, pero entendiéndolo como ejemplo del punto “insoportable” al que el hombre llegó tras diez siglos de imposiciones que le exigían física y espiritualmente mucho más de lo que humanamente podía conse-

guir para perpetuar un sistema de valores en los que necesitaban creer, pero desalentadoramente ya no creía.

Ojala algún día liberemos al Hombre (y con él a los artrópodos) de esta demoníaca herencia y dejemos vivir a cada cual tal cual es, respetando al diferente, sin hacer daño al prójimo, pero sin imposiciones que nos hagan vivir como vive el prójimo. Conseguiremos al menos vivir en mayor armonía, autenticidad y libertad de la que hoy, 500 años después, aparentemente gozamos y si alguien se desespera por ver sus privilegios compartidos por todos, tendrá que buscar sus diablos fuera de nuestra galaxia.

Bibliografía recomendada o citada

- ARA, J. 2000. *El Bosco*. Aldeasa, Madrid, 62 pp.
- BALDASS, L. 1943. *Hieronymus Bosch*, A. Schroll, Viena. 259 pp.
- BANGO TORVISO, I. 1992. *Jeroen van Aken, llamado El Bosco. De la condición de un artesano medieval*, 23 Biografías de artistas, Museo del Prado, Madrid: 43-58.
- BANGO TORVISO, I. & F. MARÍAS 1982. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Sílex, Madrid, 234 pp.
- BANGO TORVISO, I. *et al.* 2006. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 389 pp.
- BANGO TORVISO, I. & F. MARÍAS 1982. *Bosch: realidad, símbolo y fantasía*. Sílex, Vitoria, 234 pp.
- BAX, D. 1979. *Hieronymus Bosch his picture-writing deciphered*. Balkema, Rotterdam, 416 pp.
- BENTON, J. R. 1992. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. Abbeville Press, New York, 191 pp.
- BEUNINGEN, C. VAN. 1973. *The Complete Drawings of Hieronymus Bosch*. Academy Editions, London, 83 pp.
- BOCZKOWSKA, A. 1977. The Crab, the Sun, the Moon and Venus. *Oud Holland*, **91**: 197-231.
- BOSING, W. 2004. *El Bosco, 1450 (?) - 1516. Entre el cielo y el infierno*. Taschen, Köln, 96 pp.
- BRANS, J. V. L. 1948. *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en El Escorial*. Omega, Barcelona, 93 pp.
- BUSSAGLI, M. 1966. *Bosch*. Sadea, Sansoni, Firenze, 119 pp.
- BUZZATI, D. & M. CINOTTI 1988. *La obra pictórica de El Bosco*. Clásicos del Arte, Planeta, Barcelona, 120 pp.
- CAMP, G. VAN 1954. Autonomie de Jérôme Bosch, et récentes interprétations de ses oeuvres. *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* **3**: 131 – 148.
- CASTELLI, E. 2007. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Siruela, Madrid, 413 pp.
- CINOTTI, M. 1966. *L'opera completa di Bosch*. Milán. (castellano: Noguer Barcelona, 1968).
- COOK, A. 1984. Change in Signification in Bosch's Garden of Earthly Delights. *Oud Holland*, **98**: 76-97.
- DIEKSTRA, F.N.M. 1985. The Physiologus, The Bestiaries and Medieval Animal Lore. *Neophilologus*, **69**: 142-155, Amsterdam.
- DIXON, L. S. 1981. *Alchemical imagery in Bosch's Garden of delights*. Studies in the fine arts. Iconography 2, UMI Research Press, Ann Arbor, 225 pp.
- DIXON, L. S. 1981. Bosch's Garden of delights Triptych: Remnants of a “fossil” science. *The Art Bulletin*, **63**: 96-113.
- ELSIG, F. 2004. *Jheronimus Bosch : la question de la chronologie*. Droz, Geneve, 232 pp.
- FLORES, N. C. 1996. *Animals in the Middle Ages*. Routledge, New York, 206 pp.
- FRAENGER 1952. *The Millennium of Hieronymus Bosch. Outline of a new Interpretation*. Faber & Faber, London. 164 pp.
- GARRIDO, C. & R. VAN SCHOUTE 2001. *El Bosco en el Museo del Prado*. Aldeasa, Madrid, 277 pp.
- GATHERCOLE, P. 1995. *Animals in Medieval French Manuscript Illumination*. Edwin Mellen Press, Lewiston, N.Y., 113 pp.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, M. 1973. *Hieronymus Bosch: "El Bosco"*. Labor, Barcelona, 253 pp.
- GERLACH, P. 1968. Les sources pour l'étude de la vie de Jérôme Bosch. *Gazette des Beaux-Arts*, 1968: 109-116.
- GIBSON, W.S. 1983. *Hieronymus Bosch. An Annotated Bibliography*. G.K. Hall, Boston, 212 pp.
- GIBSON, W.S., 1993. *El Bosco*. Ediciones Destino, El Mundo del Arte 23, Barcelona, 180 pp.
- GURREA SANZ, M.P. & J. MARTÍN CANO 2007. Los insectos en la Pintura del Museo de El Prado de Madrid (España). En: *Entomología Cultural: una visión iberoamericana*: 104-136. Guadalajara.
- HEIDENREICH, H. 1970. Hieronymus Bosch in some literary contexts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, **33**: 171-199.
- HICKS, C. 1993. *Animals in early medieval art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 309 pp.
- HOUWEN, L.A.J.R. 1997. *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*. Egbert Forsten, 246 pp.
- JUSTI, C. 1889. Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, **10(X)**: 121-144.
- KOLDEWEL, J., P. VANDENBROECK & B. VERMET 2005. *Hieronymus Bosch El Bosco. Obra completa*. Polígrafa, Barcelona, 207 pp.
- LAFOND, P. 1914. *Hieronymus Bosch, son art, son influence, ses disciples*. Bruselas. G. van Oest, 128 pp.
- LENNEBERG, H. 1961. Bosch's Garden of Earthly Delights, some musical Considerations. *Gazette des Beaux-Arts*, **53**: 135-144.
- LENNER, J. A., VAN 1968. A propos de Jérôme Bosch. Polémique, tarot et sang-dragon. *Gazette des Beaux Arts*, **71**: 189- 190.
- MARIJNISSEN, R. H. 1996. *El Bosco*. Electa, Madrid, 142 pp.
- MARIJNISSEN, R. H. & P. RUYFFELAERE 1988. *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, VCH, Acta humaniora, Weinheim, Antwerpen, 516 pp.

- MATEO GÓMEZ, I. 2003. *El Jardín de las Delicias y sus fuentes*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 129 pp.
- MATEO GÓMEZ, I. & G. MULAZZANI 1981. *El Bosco. Todas sus pinturas*. Noguer, Barcelona, 96 pp.
- MIRIMONDE, A. P. DE 1971. Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch. *Gazette des Beaux-Arts*, 77: 19-50.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso. *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, 43: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009 a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia. *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, 44: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009 b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh. *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, 44: 629-642.
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el grafiti ibérico. *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, 41: 497-509.
- PEÑALVER ALHAMBRA, L. 1999. *Los monstruos de El Bosco*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación, Valladolid, 425 pp.
- PEÑALVER ALHAMBRA, L. 2003. *Los monstruos de El Bosco: una estética de la figuración visionaria*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación, Valladolid, 427 pp.
- PIGLER, A. 1950. Astrology and Jerome Bosch. *Burlington Magazine*, 1950: 132-136.
- REUTERSWARD, P. 1970. *Hieronymus Bosch*. Estocolmo.
- ROBIN, P. 1965. *Ambigüité de Jérôme Bosch*. Ecole des Hautes Etudes, Paris, 64 pp.
- ROF CARBALLO, J. 1990. *Los duendes del Prado*. Acanto, Espasa Calpe, Madrid, 376 pp.
- ROOTH, A. B. 1992. *Exploring the garden of delights: essays in Bosch's paintings and the Medieval mental culture*. Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki, 240 pp.
- SALAS, X. DE 1943. *El Bosco en la literatura española*. Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona. 68 pp.
- SCHOUTE, R. VAN & M. VERBOOMEN 2003. *Jérôme Bosch*. Tournai, Bélgica, 234 pp.
- SLATKES, L. J. 1975. Hieronymus Bosch and Italy. *The Art Bulletin*, 57: 335-345.
- TOLNAY, CH. DE 1966. *Hieronymus Bosch*. Methuen, London, 451 pp.
- TOLNAY, CH. DE 1989. *Jérôme Bosch, L'oeuvre complete*. Booking International, Paris. 400 pp.
- VANDENBROECK, P. 1996. Bosch, Hieronymus. *The Dictionary of Art*, 4: 445-454.
- WERTHEIM AYMÉS, C. A. 1957. *Hieronymus Bosch*. Eine Einführung in seine geheime Symbolik, van Ditmar, Ams-ternam.
- WITTKOWER, R. 1979. Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos, en: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Gustavo Gili, Barcelona: 265-311.
- YARZA LUACES, J. 1998. *El Jardín de las delicias de El Bosco*. Tf. Editores, Madrid, 177 pp.

Enlaces recomendados

- http://es.wikipedia.org/wiki/El_Bosco
- <http://www.apocatastasis.com/bosco/jardin-delicias-creacion-infierno-bosco.php>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1360.htm>
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/74589/Hieronymus-Bosch>
- http://www.buzzle.com/editorials/9-14-2006-108691.asphttp://www.artcyclopedia.com/artists/bosch_hieronymus.html
- http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_02_03/bosco1.htm
- <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=239>
- <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/>
- http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_bosco_hyeronimus_bosch.htm
- <http://www.museodelprado.es/pagina-principal/coleccion/pintura/pintura-flamenca/siglo-xv>
- http://www.spanisharts.com/prado/e_bosch.htm