

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de Artes Liberales

El Bosco: Disciplinas antiguas ocultas en sus obras

Andrés Sebastián Hidalgo Espinosa

Carmen Fernández-Salvador, Ph.D., Directora de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de Licenciado en Artes Liberales

Quito, mayo de 2013

**Universidad San Francisco de Quito.
Colegio de Artes Liberales**

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

El Bosco: Disciplinas antiguas ocultas en sus obras

Andrés Sebastián Hidalgo Espinosa

Carmen Fernández-Salvador, Ph.D.
Directora de tesis

Carmen Fernández-Salvador
.....

Margarita Espinosa, Historiadora del Arte
de la Universidad de Navarra
Miembro del comité de tesis

Margarita Espinosa
.....

Cristina Burneo, Ph.D.
Miembro del comité de tesis

Cristina Burneo
.....

Carmen Fernández-Salvador, Ph.D.
Decana del COCISOH

Carmen Fernández-Salvador
.....

Quito, mayo de 2013

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:



Nombre: Andrés Sebastián Hidalgo Espinosa

C. I.: 1716860067

Fecha: 10 de Mayo de 2013

Dedicatoria

Quisiera dedicar mi tesis a mis padres Patricia y Jimmy, por su incondicional apoyo y fe en mi por la carrera en Artes Liberales que decidí seguir en la Universidad San Francisco de Quito. Estoy muy feliz y orgulloso por obtener un título en aquella disciplina, pero siempre recordare que sin su soporte y amor no hubiera logrado estar donde me encuentro ahora. ¡Los quiero mucho ma y pa!

Agradecimientos

Agradezco profundamente a todos los profesores de la USFQ de los cuales tuve el privilegio de haber sido su estudiante. Los inigualables conocimientos y experiencias que compartieron conmigo me han hecho un mejor ser humano con una mente abierta y siempre deseoso por conocer más detallada mente a nuestro mundo y sus diversas sociedades. Un agradecimiento especial a Carmen Fernández-Salvador, Margarita Espinosa, Cristina Burneo, German Maldonado, Iván Ulchur, Angélica Ordoñez Raquel Acevedo, Bernardo Rampón y María Torsa Ponce.

Resumen

El Bosco, cuyo nombre verdadero era Hieronymus Bosch, fue un pintor holandés del Alto Renacimiento hacia finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Sus obras más relevantes son de carácter religioso con un alto contenido sobre lo moral. Sin embargo, en ellas encontramos abundantes elementos ambiguos y fantásticos, que aluden a otros temas que el artista intencionalmente incorporó en estas obras, debido a que pertenecía a la orden católica de la cofradía de Nuestra Señora. Aquella aparte de promover la veneración a la Virgen María, encomendaba a sus miembros a señalar otras ramas del saber sin importar a que oficio se dedicaban. Este trabajo de titulación en historia del arte recuenta los hallazgos y perspectivas de varios estudiosos del arte con respecto a como el artista neerlandés en algunas de sus obras, codifico elementos de antiguas disciplinas que hoy en día se las considera esotéricas. Este análisis se enfoca en el estudio de tres de ellas; la alquimia, la astrología y el estudio del pecado y la redención. Respectivamente se analizará el tema de la alquimia usando el tríptico *El jardín de las delicias*; *El hijo pródigo* para la astrología; y finalmente una selecta variedad de sus obras religiosas para el estudio de los pecados y la redención. El objetivo de este trabajo consiste en señalar como el artista a través de las figuras ilusorias en sus pinturas representó antiguas disciplinas, de las cuales él obtuvo un amplio conocimiento simbólico sobre ellas por medio de hermandad a la que pertenecía, la cual promovía tanto obras religiosas como también temáticas sobre otras disciplinas que eran relevantes y útiles en la Edad Media y el Renacimiento.

Abstract

Bosch, whose real name was Hieronymus Bosch, was a Dutch painter who lived between the late fifteenth century and early sixteenth century. His most important works are religious in nature with a high morality content. However, these pictures are abundant with ambiguous and fantastic elements, which allude to other subjects that the artist intentionally incorporated into these works due to his membership in the Catholic order of the Brotherhood of Our Lady. This organization, aside from mainly prompting the veneration of Virgin Mary, commanded its members to depict other branches of knowledge regardless their occupations. This dissertation work in art history recounts the findings and perspectives of various art scholars regarding how the artist in some of his works, codified elements of ancient disciplines that today are considered esoteric. This analysis focuses on the study of three of them; alchemy, astrology and the study of sin and redemption. Respectively *The Garden of Earthly Delights* will be used to analyze alchemy, *The Wayfarer* for astrology, and finally a select variety of religious works for the study of sin and redemption. The purpose of this work is to point out how the artist used the illusory figures in his paintings to represent elements from the mentioned ancient disciplines, from which he obtained a vast symbolic knowledge about them through the brotherhood he belonged to, which encouraged both religious works and depictions about areas of expertise that were relevant and useful in the Middle Ages and the Renaissance.

Motivación

Desde que era un niño, mis padres y abuelos continuamente me instruían en mitología, la magia y seres fantásticos, que a pesar de que no siempre los entendía por completo, perpetuamente para mi era un gozo admirar y aprender sobre el significado subjetivo y variado de sus contenidos. Conforme crecí, me enfoque en contemplar los grandes trabajos del arte pictórico. Las obras con figuras irreales, subjetivas y asociadas con alguna disciplina esotérica, siempre despertaron en mi una insaciable curiosidad que constantemente me demanda descubrir los motivos y conceptos insólitos escondidos de aquellas figuras. El Bosco es el artista por excelencia quien ha incrementado esta tendencia. El haber estudiado detalladamente sus obras durante mis años en la Universidad San Francisco de Quito, me despertó un sentimiento por terminar mi carrera en artes liberales con una tesis basada en los significados ocultos de sus incomparables obras.

Tabla de contenidos

Lista de figuras.....	11-12
Introducción.....	13
Capítulo # 1 – La cofradía de Nuestra Señora y la alquimia en <i>El Jardín de las Delicias</i>	14
• La cofradía de Nuestra Señora – orden promotora de la religión y las ciencias antiguas.....	14
• El Bosco y la alquimia.....	14
• Los cuatro pasos de la destilación alquímica en el <i>Jardín de las Delicias</i>	17
• Iconografía alquímica en el tríptico.....	19
Capítulo # 2 - Astrología: la fuerza justiciera y vengadora en el arte del Bosco.....	30
• El Bosco y la astrología.....	32
• El hijo prodigo: Alusión astrológica.....	34
• Elementos astrológicos.....	37
Capítulo # 3- Los pecados y la redención.....	41
• Los pecados y la condena.....	42
• La lucha por la salvación.....	48
• La redención y la resistencia al pecado.....	51
Conclusión.....	56

Lista de Figuras

Capítulo # 1

- Figura 1. *El jardín de las delicias*, el Bosco, 1503-1504.15
- Figura 2. Conjunción Alquímica. Ilustración de Adán y Eva “uniéndose y mezclándose”18
- Figura 3. Detalle de la figura 1 (panel izquierdo)18
- Figura 4. Detalle de la figura 1 (panel central)20
- Figura 5. Ilustración de la cámara nupcial en el *Distillierbuch*.....20
- Figura 6. Ilustración del “Coito” de *La Turba de los filósofos*.....22
- Figura 7. Detalle de la figura 1 (panel central)22
- Figura 8. Detalle de la figura 1 (panel central)23
- Figura 9. Ilustración de un baño de vapor del *Distillierbuch*.....24
- Figura 10. Detalle de la figura 1 (panel central)24
- Figura 11. Ilustración de un horno alquímico del *Distillierbuch*.....26
- Figura 12. Detalle de la figura 1 (panel derecho)27
- Figura 13. Ilustración de una “gaita” alquímica del *Distillierbuch*.....27
- Figura 14. Ilustración del disco del *Distillierbuch*.....28
- Figura 15. Detalle de la figura 1 (panel derecho)28
- Figura 16. Exterior cerrado del tríptico *El jardín de las delicias*.....29

Capítulo # 2

- Figura 1. El Hijo Pródigo o El Hijo de Saturno, por el Bosco, 1510.....31
- Figura 2. Esbozo de un viajero ante una granja, Jacopo Bellini.....32
- Figura 3. Exterior del tríptico Hay Wain, el Bosco, 1500-1502.....35
- Figura 4. Representación moderna, autor desconocido.....37
- Figura 5. Xilografía de un viejo errante, autor desconocido.....39

Capítulo # 3

- Figura 1. *Caronte cruzando el río Estigia*, Joachim Patinir, 1520.42
- Figura 2. *La mesa de los siete pecados mortales*, el Bosco, 1500.....44
- Figura 3. Espejo holandés del Alto Medievo.....46
- Figura 3.1. *Matrimonio Arnolfini*, Jan Van Eyck, 1434.....46
- Figura 4. Detalle de la figura 2 (esquina inferior derecha)47
- Figura 5. Detalle de la figura 2 (esquina superior derecha)47
- Figura 6. Detalle de la figura 2 (esquina inferior izquierda)47
- Figura 7. Detalle de la figura 2 (esquina superior izquierda)48
- Figura 8. *La muerte del avaro*, el Bosco, 1494 o después.50
- Figura 9. *San Cristóbal y el Niño*, el Bosco, 1490-1500.53
- Figura 10. *Las tentaciones de San Antonio*, el Bosco, 1505.....55

Introducción:

Este trabajo de titulación reúne varios hallazgos de diferentes historiadores del arte con respecto a como el Bosco refleja la alquimia, la astrología y los estudios del pecado y la redención en varias de sus pinturas. La tesis se divide en tres capítulos, cada uno dedicado a las disciplinas anteriormente mencionadas. El primer capítulo, primariamente explica la relación del Bosco con la Cofradía de Nuestra Señora; una orden católica que encomendaba a sus miembros transmitir (sin importar a que oficio se dedicasen) tanto la veneración de la Virgen María, como también los varios estudios sobre diversas disciplinas que se realizaban dentro de la hermandad. Luego basado principalmente en las propuestas de la historiadora del arte Laurinda S. Dixon, se demostrara como el artista estaba familiarizado con la alquimia. En algunas partes del tríptico *El jardín de las delicias*, él uso un detallado y rico lenguaje pictórico que era conocido por toda la gente que practicaba esta disciplina predecesora de la química y farmacéutica actuales. De la misma manera que en el capítulo anterior, el segundo capítulo, recopila hallazgos y deducciones de los eruditos del arte Larry Silver y Andrew Pigler, para explicar como el Bosco manifiesta su conocimiento de astrología en su particular obra *El hijo pródigo*. Finalmente en la última sección de este trabajo de titulación, usando exclusivamente los textos académicos de Larry Silver, se describirá como el pintor holandés poseía un profundo conocimiento sobre los pecados y la redención. Y como a través de cuatro de sus obras de carácter religioso, transmitía aquella erudición a sus espectadores, tanto como para advertirlos de las faltas, como también proporcionarles ejemplos de cómo llevar una vida correcta y servil a Dios.

Capítulo # 1 – La cofradía de Nuestra Señora y la alquimia en *El Jardín de las Delicias*

La cofradía de Nuestra Señora – orden promotora de la religión y las ciencias antiguas

La orden católica de la Cofradía de Nuestra Señora, era una organización que promovía y patrocinaba la veneración hacia la virgen María en diferentes localidades de Europa. Además sus miembros eran inductados otras ramas del conocimiento que eran útiles para la sociedad de aquella época; como son la alquimia, la astrología y el estudio del pecado y la salvación. Pero la hermandad encomendaba obligatoriamente a sus integrantes a señalar sus estudios sin importar a que oficio se dedicasen.¹ El Bosco, como miembro de aquella hermandad en su pueblo natal de Hertogenbosch-Holanda, estaba encomendado a exponer dentro de sus obras pictóricas todos los conocimientos adquiridos dentro de la orden.

El Bosco y la alquimia

La alquimia, predecesora de la química actual, hoy en día se la asocia con magos del Medievo obsesionados con encontrar la piedra filosofal que convertía cualquier material en oro, como también su imposible búsqueda por el elixir de la vida, el cual según muchas leyendas, concebía a su poseedor con la juventud y vida eterna. En realidad -lejos de esta visión mítica y oculta- en la Edad Media, y en especial en los tiempos del Bosco, esta era considerada un arte por el cual se podía crear medicinas, pinturas, cosméticos, pociones herbolarias, etc.² Esta aclaración es importante para entender la iconografía alquimista en *El jardín de*

¹ "*Illustrious Brotherhood of Our Blessed Lady*" (Utrecht: Utrech University, 2008), Fecha de acceso 30 de Marzo de 2013, <http://igitur-archive.library.uu.nl/ph/2005-0309-013011/app2.pdf>.

² Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental Science* (New York, 1958), pp. 438-444.

las delicias (Fig. 1)³ y su relevancia para la gente de aquella época que lograron apreciar esta singular obra. En la siguiente parte de este capítulo me enfoco en la descripción y análisis comparativo de ciertas figuras del tríptico con respecto y relación a los aparatos y métodos de esta antigua disciplina.



Figura 1: *El jardín de las delicias*, El Bosco, 1503-1504. Museo del Prado, Madrid, España.

El Bosco no era muy ajeno a esta disciplina, primero porque adquirió conocimientos de aquella a través de la cofradía. Pero también principalmente porque en la familia de su esposa había un boticario⁴ que la practicaba: Gerit Jan Zebrechtz.⁵ El muy probablemente, como lo afirma James Snyder, haya provisto al artista con textos y tratados antiguos de alquimia que ya estaban

³ Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver, *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 22-23. La obra física mide 2,20 m por 3,90 m. Se encuentra en el Museo del Prado, Madrid, España.

⁴ El termino boticario o era usado en la edad media para describir a las personas que hacian medicinas y pociones a través de la alquimia. Fueron remplazados por los actuales farmacéuticos.

⁵ Tolnay, 411, fue el primer historiador del arte en reportar la existencia de un boticario en los antecedentes familiares de Bosch. Citó información de archivo descubierta por Smulders FW en "Nog een van Zuster Jeroen Bosch," *De Brabantse Leeuw*, VI, 1957, 70-72. Smulders señala que Postelina, la madre de Aleyt, esposa de Bosch, era la nieta de Gerit Jan Zebrechtz " , apotheker".

directamente traducidos del latín al holandés.⁶ Seguramente el debió leer el contenido de algunos autores alquímicos importantes, quienes establecían el verdadero propósito de la alquimia. Estos incluían médicos, astrólogos y eclesiásticos; entre ellos los árabes Gerber y Avicena, los estudiosos de los siglos XIII y XIV Roger Bacon, Alberto Magno y Tomás de Aquino. Todos los mencionados practicaban el arte de la boticaria para hacer sus medicamentos, pero sobre todo para salvar sus almas sirviendo a Dios.⁷ Además de estos ilustres eruditos, los alquimistas en sus tratados buscaban lograr la salvación del mundo por medio de la curación del hombre. Esta consistía en lograr "la transmutación o cura de las fallas ocasionadas por las enfermedades y la vejez, para alcanzar el estado perfecto (curado) por medio de la elaboración de pócimas"⁸. La Iglesia, lejos de desaprobando la alquimia, abrazó su aplicación médica como un medio de salvación. Papas, reyes y plebeyos por igual contrataron los servicios de alquimistas. Inclusive el mismo Martín Lutero aprobó su uso, declarándola "correcta y verdaderamente como la filosofía de los sabios de la antigüedad... con el que estoy muy contento, no sólo por razón de su virtud y utilidad múltiple... sino también en razón de la semejanza noble y hermosa que tiene con la resurrección de los muertos en el Día del Juicio Final".⁹

A través de los siglos, los alquimistas habían ideado un lenguaje secreto y codificado en símbolos pictóricos, con el fin de ocultar sus teorías de ignorantes, charlatanes y gente hostil que podían dar mal uso de sus recetas. El Bosco sin embargo, ya en contacto con estos documentos, y como muchos otros artistas,

⁶ J. Snyder, *Bosch in Perspective* (1973), pp. 7.

⁷ Tomado del artículo de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 98-99.

⁸ Cita a Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 99.

⁹ Citado de J.W. Montgomery, *Cruz, Constelación, y Crucible, la astrología y la alquimia Luterana en la era de la Reforma* (Edinburgo: Ambix, XI, 1963), pp. 65-86.

se dio a la tarea de combinar este simbolismo con su percepción individual. Su obra no tiene precedentes; muestran una mezcla de fantasía y realidad, una fusión de las extrañas imágenes alegóricas con diagramas de aparatos alquímicos. En todos los casos, las ilustraciones no pueden entenderse sin un conocimiento del lenguaje de la alquimia como se mencionó al principio.

Los cuatro pasos de la destilación alquímica en el *Jardín de las Delicias*

Dixon menciona que la organización de el *jardín de las delicias* es en base a varios principios alquímicos. El principal de los cuales es el proceso de la destilación como creación cíclica, destructiva y recreadora del mundo y sus habitantes. El proceso se divide en cuatro pasos principales; cada una con un escenario claramente definida en base a los diferentes pasos que acontecen en el laboratorio de un alquimista.¹⁰ El primer paso se llama "conjunción" o la unión de los opuestos. En este el médico/boticario combina sustancias vegetales y animales que estén húmedas y frías con materiales opuestos de naturaleza caliente y seca. Aquí los contrarios se comparan con Adán y Eva en el Jardín del Edén (Fig. 2)¹¹, que han sido unidos por el "supremo alquimista", que según Dixon, es Dios. Esta escena se aprecia en el primer panel de la obra donde el Bosco refleja la unión entre Adán y Eva (Fig. 3). La consiguiente multiplicación de Adán y Eva para formar los pueblos de la Tierra es el tema general del panel central, y corresponde a la unificación gradual de los elementos en un cuerpo equilibrado y completo, la cual Dixon afirma que alegóricamente corresponde al segundo paso de "coagulación". Aquí la prole de la primera pareja se junta y multiplica como sus padres. El tercer paso se llama "putrefacción", donde el

¹⁰ Tomado del artículo de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, The Art Bulletin, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 100.

¹¹ Ilustración de la *Conjunción Alquímica*. Biblioteca Apostólica Vaticana. Imagen tomada del artículo de Laurinda S. Dixon: *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, Fuente: The Art Bulletin, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 100.

ennegrecimiento y descomposición de los ingredientes se vincula con el dolor, sufrimientos y mutilaciones que la descendencia de Adán y Eva adolecen en el panel del infierno. Estas son necesarias para lograr el paso final de la “purificación” de las almas, la cual en la alquimia es la última etapa donde se lavan y purgan los ingredientes de impurezas para alcanzar algo nuevo y puro que, por último refleja la resurrección y purificación cristiana.¹²



Figura 2: Conjunción Alquímica. Ilustración de Adán y Eva “uniéndose y mezclándose”



Figura 3 : Detalle de la figura 1 (panel izquierdo)

¹² Tomado del artículo de Laurinda S. Dixon: Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science, Fuente: The Art Bulletin, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 99.

Iconografía alquímica en el tríptico

Ahora bien, al haber esclarecido que el Bosco poseía un conocimiento detallado de la alquimia, él elaboro este tríptico con una flora e iconografía diversa y colorida. En primera perspectiva se asumiría que no hay vínculo alguno con la alquimia, pero en realidad el Bosco ha camuflado con formas inusuales muchos instrumentos de un laboratorio alquímico. Para ser más específicos, con el laboratorio de un boticario cualquiera del Medievo. Recalco este último detalle porque desde la Alta Edad Media hasta el siglo XVII, los boticarios, sin importar su estrato social, aceptaban ampliamente los principios alquimistas, ya que muchos de estos se encontraban en el texto herbolario: *Brunswyck Distillierbuch*. Aquel tratado alemán era una antología de muchas técnicas de la disciplina alquímica.¹³ El *Distillierbuch* también demuestra sin lugar a dudas que las ciencias de la alquimia y boticaria eran inseparables en el tiempo del Bosco, y que las amas de casa que destilaban elixires en sus hornos y estufas practicaban algo completamente aceptado y no algún arte prohibido o esotérico.

Usando ilustraciones del *Distillierbuch* y de otras fuentes, me enfocaré en la comparación iconográfica. Primero, la fuente de la juventud ubicada en el panel central, posee una forma de botella con su cuello que termina en una cumbre de flores en pleno brote. Esta tiene implicaciones alquímicas particularmente fuertes (Fig. 4). A primera vista, este híbrido entre flor y botella parece algo exclusivo de la imaginación del artista. Sin embargo, su forma combina la retorta de laboratorio apodada el "matrimonio de cámara o cámara nupcial" (Fig. 5)¹⁴.

¹³ Detalles sobre el *Brunswyck Distillierbuch* tomados del texto de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 101.

¹⁴ Ilustración de la *Conjunción Alquímica*. Biblioteca Apostólica Vaticana. Imagen tomada del artículo de Laurinda S. Dixon: *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, Fuente: *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 102.

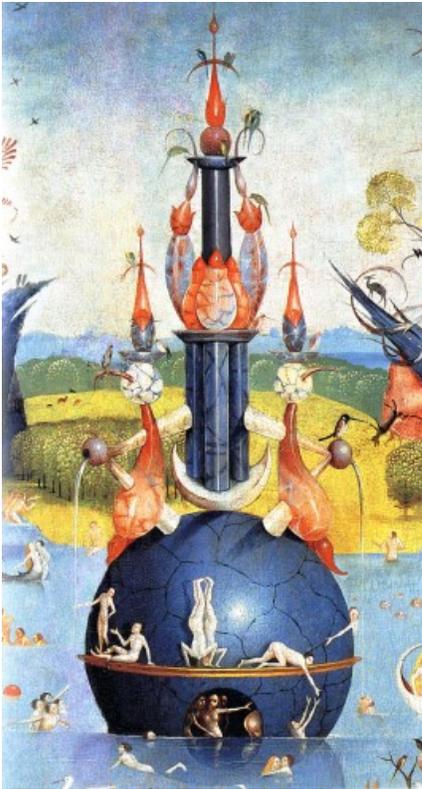


Figura 4 : Detalle de la figura 1 (panel central)

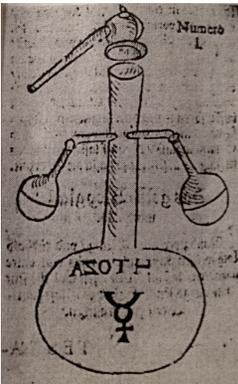


Figura 5 : Ilustración de la cámara nupcial en el *Distillierbuch*

En esta sección del tríptico, el Bosco hace referencia a una popular imagen encontrada desde manuscritos arcaicos como *La Turba de los filósofos* del siglo XII (Fig. 6),¹⁵ hasta manuscritos posteriores a 1300, y eventualmente a textos alquímicos previos al popular tratado *Philosophorum Rosarium*, impreso en

¹⁵ La Tourbe, pp. 32.

1550.¹⁶ En esta imagen se representa la conjunción alquímica llamada "El coito", que toma lugar en un frasco o botella con una flor como tapa sumergida parcialmente dentro de un paisaje pantanoso, y en cuyo interior yace una pareja desnuda. Del mismo modo el Bosco en la parte inferior su figura híbrida en el tríptico (Fig. 4), representa a un hombre y una mujer en el interior de la "cámara nupcial" precipitados en una escena erótica (el coito alquímico). Este fuerte acto sexual es el más explícito en todo el panel, ya que, como Dixon lo establece, refleja correctamente el proceso alquímico de la unión de opuestos dentro de la retorta que está un poco sumergida en agua (Fig. 7).¹⁷ La desnudez de la pareja "bañada" por el agua en la imagen, hace referencia principal a la limpieza y purificación requerida para la mezcla de materiales en el laboratorio. Además las diferentes especies de animales y plantas que se regocijan e interactúan estrechamente entre ellas en el panel central, muestran la clara intención de los alquimistas de siempre combinar componentes de diferentes naturalezas con el fin de transmutarlos para obtener nuevos elementos o pócimas que tanto podían ser únicas o combinar las virtudes de los componentes.¹⁸ Las criaturas híbridas o quiméricas explican el estado de transmutación de los componentes o posibles fallas y resultados indeseables que podían ocurrir.¹⁹

¹⁶ Instrucciones graficas sobre la unión de los contrarios sacadas de University of Glasgow Library Special Collections Department, The *Philosophorum Rosarium*, (Abril 2009), <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/april2009.html>

¹⁷ Tomado del artículo de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, The Art Bulletin, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 102.

¹⁸ Tomado de Paracelso, *Obras Completas* (Barcelona: Edicomunicación, 1990), pp. 46. Paracelso nació en siglo XV y llevó a la idea medieval de la transmutación en el siglo XVI.

¹⁹ Paracelso, *Obras Completas*, pp. 49.

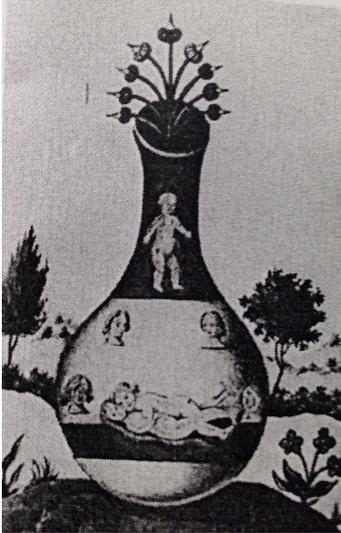


Figura 6 : Ilustración del “Coito” de *La Turba de los filósofos*



Figura 7 : Detalle de la figura 1 (panel central)

Aparte del instrumento principal ya mencionado, el Bosco ha colocado diferentes aparatos de destilación en este panel central. Se pueden observar diferentes tubos huecos y abiertos en ambos extremos, embudos y objetos translucidos cóncavos que sirven de sombreros para algunos personajes en la pintura (Fig. 8). Dixon asevera que estas figuras de personas cubiertas hacen alusión a como se cubren hierbas durante un baño de vapor en ilustraciones del *Distillierbuch*

Brunswyck (Fig. 9).²⁰ Irónicamente, Dixon, sugiere que ninguno de estos aparatos secundarios reflejan su uso práctico, más bien sustentan el segundo paso de la coagulación (mencionado anteriormente) “porque alegóricamente sirven de juguetes a los hijos de Adán y Eva para experimentar diferentes formas para multiplicarse”.²¹

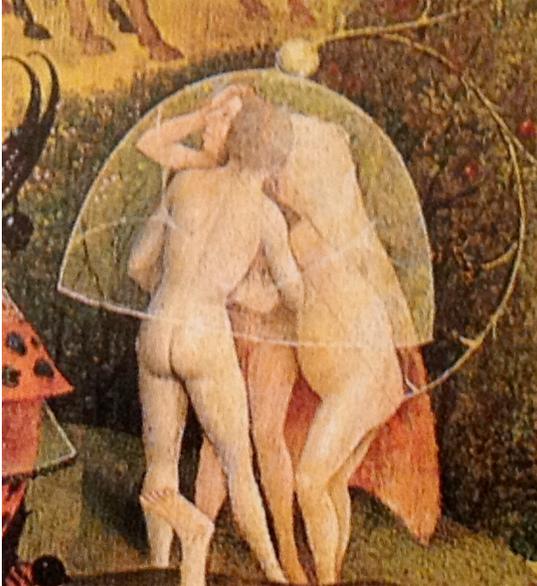


Figura 8 : Detalle de la figura 1 (panel central)

²⁰ Detalles encontrados en *Brunswyck Distillierbuch* tomados del texto de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 106.

²¹ Citado del artículo de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 106.



Figura 9. Ilustración de un baño de vapor del *Distillierbuch*

Una alegoría alquímica importante la encontramos en el cielo de la pintura. Donde aves blancas y negras salen de las estructuras a través de tubos (Fig. 10). Estas aves, que son negras en su mayoría, hacen referencia a los humos fétidos que salen por las chimeneas de los hornos del laboratorio de un alquimista.²²



Figura 10. Detalle de la figura 1 (panel central)

²² Alusión de la Tabula Smaragdina tomada del artículo de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 106.

En el lenguaje simbólico de la alquimia, la estructura ovoide significa el horno de donde salen estos gases, y obviamente por el cual todos los ingredientes se combinaban y transmutaban. A este horno también, en palabras de un alquimista, se lo conocía simplemente como “huevo” (Fig. 11).²³ En los tratados alquímicos es común encontrar ilustraciones de huevos, ya que el Bosco –como mencioné- conocía de alquimia, representó a este fundamental aparato alquímico en casi todas las secciones del *Jardín de las Delicias*. En el panel central hay varios que contienen a parejas o individuos, y soportan la alegoría de la unión de elementos. La representación más significativa de este objeto se encuentran en el panel del infierno. El huevo alquímico en esta parte del tríptico forma parte del cuerpo de un monstruo con cabeza humana (Fig. 37). El destacado erudito del arte J. Combe, fue quien propuso la idea de este monstruo y su relación con la alquimia al nombrarlo “el hombre alquímico”.²⁴ Uno de los argumentos de Combe se refiere a los colores que se pueden encontrar en la anatomía de la criatura: negro/azul oscuro, blanco y rojo. En la época del Bosco, los alquimistas carecían de medios matemáticos para saber con exactitud en qué parte del proceso y a qué temperatura se encontraban sus pócimas. Por eso recurrían a los colores para deducir las tres etapas de cambio por las que pasaban sus combinaciones en el laboratorio alquímico. En la primera etapa, cuando la mezcla era negra o de un tono azul oscuro, estaba pasando por el proceso de putrefacción o *nigredo*, el cual cambia la esencia natural de los ingredientes. La combinación en la segunda etapa se torna blanca porque se está limpiando de impurezas. Finalmente en la tercera etapa, la mezcla toma un color rojo, lo cual significa que el elixir deseado estaba listo. Combe afirma que estos tres colores están en el hombre alquímico: el negro/azul oscuro en el agua donde se apoya la figura; el blanco del cuerpo de la criatura; y el rojo de la gaita. De abajo hacia arriba esto alude (según Combe) al proceso de creación de

²³ D. Bax, *Hieronymus Bosch - Su escritura pictórica descifrada* (Rotterdam, 1979) pp. 122.

²⁴ Fragmento de J. Combe, *El Bosco* (París, 1957) tomado del texto de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar, 1981) pp. 106.

pócimas, y el hecho que la figura se encuentre en el infierno, se debe a que esta vinculado con lo noción cristiana de que “el alma en este reino sufre cambios para renacer en un ente puro”.²⁵

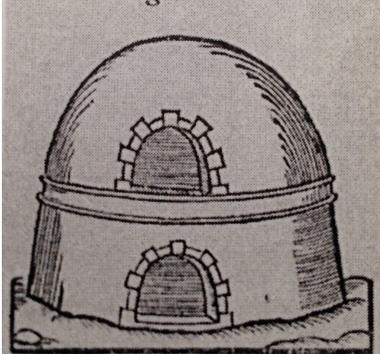


Figura 11. Ilustración de un horno alquímico del *Distillierbuch*

La gaita roja encima de la cabeza del hombre alquímico tiene tanto un significado musical como alquímico (Fig. 12). Su significado musical deriva que la gaita en la Alta Edad Media, se había convertido en un instrumento musical popular entre la clase baja, y se la asociaba con los mendigos, indeseados y prostitutas, porque tanto su sonido como forma, hacían alegoría al desenfreno sexual, gula, la ignorancia musical y la locura. Por ende se la llamaba el instrumento del diablo.²⁶ Si embargo la relación alquímica de la cornamusa (otro nombre para la gaita) en el infierno del *Jardín de las delicias*, yace en el hecho que su forma era idéntica a la retorta del laboratorio alquímico que se la conocía por el mismo nombre (Fig. 13). Ambos significados están relacionados por la unión y sexualidad “desquiciada” respectivamente; en la cornamusa/retorta alquímica ocurría el “coito” indiscriminado entre elementos, y la gaita era el objeto del sexo sin control.²⁷

²⁵ Fragmento de J. Combe, *El Bosco* (París, 1957) tomado del texto de Laurinda S. Dixon: Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science, Fuente: The Art Bulletin, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981), pp. 108.

²⁶ A. Baines, *European and American Musical Instruments* (New York, 1966), 76.

²⁷ Tomado del artículo de Dixon que hace referencia a un extracto tomado del *Trésor des rémedes* de Conrad Gesner. Gesner, Conrad, *Trésor des remedes* (Lyon, 1559 (ed. francesa. Remediis de De Secretis, 1545), 36.

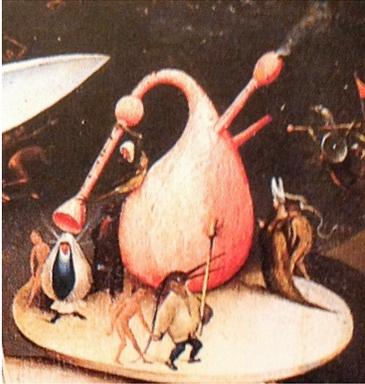


Figura 12. Detalle de la figura 1 (panel derecho)

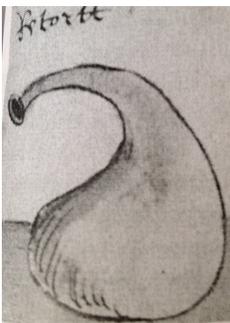


Figura 13. Ilustración de una "gaita" alquímica del *Distillierbuch*

El singular disco plano donde descansa la gaita, según Paracelso, se explica como el procedimiento del laboratorio alquímico que requiere que la retorta, en este caso un cornamusa o gaita, reposen sobre un disco plano redondo colocado sobre las llamas (Fig. 14).²⁸ En el interior del "hombre/huevo alquímico", que viene a ser el torso de la criatura, se ve a varias personas sentadas alrededor de una mesa frente al fuego (Fig. 15). Esta escena que suele interpretarse como una taberna o una casa de prostitución, donde la gente se socializa frente al fogón o tienen relaciones sexuales frente al calor de una chimenea. Nuevamente es una forma en que el Bosco hace referencia a la conjunción de los componentes alquímicos por las altas temperaturas de las llamas.²⁹

²⁸ Paracelso, *Obras Completas* (Barcelona: Edicomunicación, 1990), pp. 92.

²⁹ Paracelso, *Obras Completas*, pp. 93.

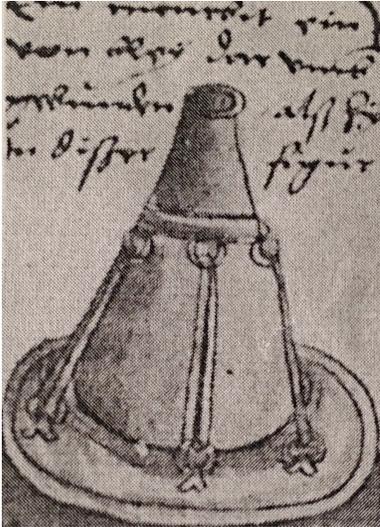


Figura 14. Ilustración del disco del *Distillierbuch*

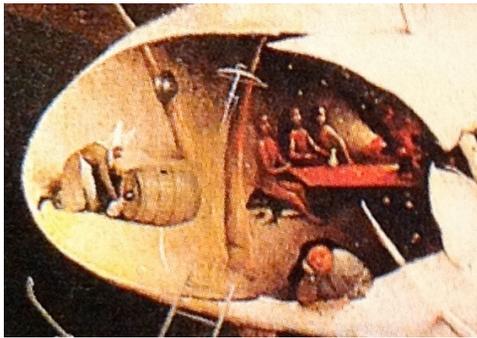


Figura 15. Detalle de la figura 1 (panel derecho)

Finalmente, y con lo que corresponde al interesante huevo/horno del alquimista, una interpretación alquímica del *Jardín de las delicias* no estaría completa sin una observación del exterior del tríptico. En esta sección el huevo aparece en la forma del macrocosmos terrenal (Fig. 16). El Bosco representa al paisaje de este globo con colores grises y azules claros casi translucidos para referirse a las nubes de vapor, agua y sedimentos que figuran la creación de Dios de la Tierra, y que, “los alquimistas mediante sus experimentos y procesos por medio de este aparato aspiraban imitar la obra del todo poderoso, y así concluyendo que su

arte no estaba vinculado a lo oculto o macabro, pero al solemne servicio del Creador”.³⁰

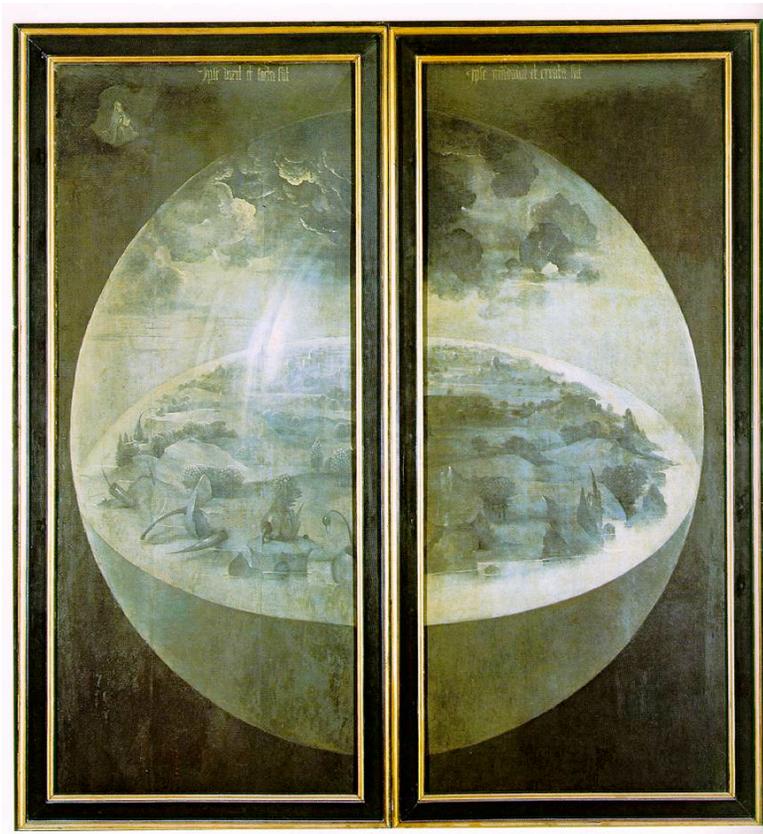


Figura 16. Exterior cerrado del tríptico *El jardín de las delicias*

³⁰ Tomado del artículo de Dixon que hace referencia a un extracto del Tratado de Roger Bacon. Bacon, Roger, *La Piedra Filosofal* (Londres, 1739), 21. Sus tratados contibuyeron profundamente al entendimiento de la alquimia como una disciplina dedicada al servicio de Dios.

Capítulo # 2 - Astrología: la fuerza justiciera y vengadora en el arte del Bosco

La astrología es el estudio milenario de los astros y sus efectos sobre los hombres y las mujeres. Sus conocimientos relacionan las características de una persona con su signo zodiacal y la fuerza que los astros (planetas, estrellas, cuerpos celestes etc.) ejercen en el momento de su nacimiento. Los astros definen las cualidades, defectos y rasgos físicos de las personas. Además, predicen los sucesos que les ocurrirá dependiendo de sus acciones.³¹ Este capítulo se enfoca en esta última parte, como el Bosco, en una pintura en particular, *El Hijo Pródigo*, incluye elementos de esta disciplina, que en sus días era considerada una ciencia seria y confiable, para demostrar y hasta cierto grado criticar la decadencia humana.

El Hijo Pródigo (o también conocida como *El Hijo de Saturno*) del Bosco, pintada en 1510 (Fig.1)³², es una pieza relativamente sencilla en contraste con la gran mayoría de sus obras excéntricas y detalladas. La figura central aquí es un viajero de edad avanzada cruzando al frente del granero y corral de una granja medieval. Con esta simple composición se asumiría a simple vista que el Bosco solo exponía a un forastero en un paisaje rural, la cual, era una escena familiar y cotidiana para él y carecía de relevancia alguna. Los argumentos de los historiadores del arte de principios del siglo XX Baldass y Sudeck reforzaron esta simplicidad al definir que la figura central reflejaba a un simple hombre errante raquítico y harapiento cruzando una campiña del Medievo.³³ Algunos esbozos del libro de Jacopo Bellini (que precedió al Bosco por más de medio

³¹ Tomado de Cornie Kenner, *Tarot and Astrology* (Woodbury: Library of Congress Cataloging – in- Publication Data, 2010), pp. 5.

³² Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver. Hieronymous Bosch (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 253. La obra física es un octágono de 71 cm de diámetro. Se encuentra en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam, Holanda.

³³ Referencia a extractos de los textos de Baldass y Sudeck. Baldass, Ludwig von. *El anuario de las colecciones de Historia del Arte de Viena* (1926), pp. 115-117. Sudeck, E. *Representaciones mendigos desde la finales del siglo de la XV hasta Rembrandt* (Estrasburgo, 1931), pp. 17.

siglo), actualmente en la colección de impresiones antiguas del Louvre, contienen ilustraciones de viejos vagabundos viajeros que, en un principio, fueron usados para apoyar las conclusiones de estos eruditos (Fig. 2)³⁴.



Figura 1: El Hijo Pródigo o El Hijo de Saturno, por el Bosco, 1510. Museo Boymans-van Beuningen de Róterdam, Holanda.

³⁴ Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver. Hieronymous Bosch (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 254.

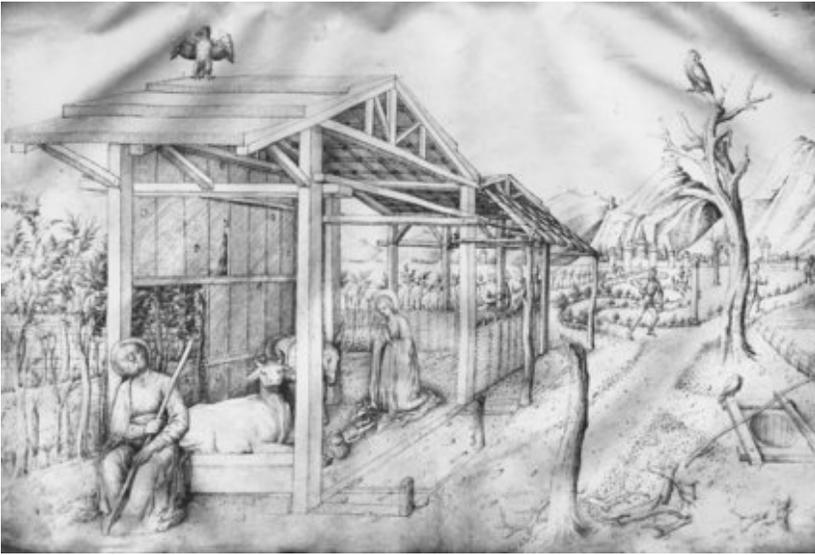


Figura 2: Esbozo de un viajero ante una granja, Jacopo Bellini. Museo del Louvre, Paris Francia.

Pero Max J. Friedlaender, otro estudioso del arte, y contemporáneo de ellos, sugirió que el artista debía estar “escondiendo o demostrando algo común para aquella época”. Ya que pinturas de vagabundos existían en gran número en la Alta Edad Media, y por lo tanto debía existir algún patrón que las relacione.³⁵ Friedlaender, a pesar de que no profundizó con lo que el Bosco quería reflejar en esta obra, resultó que estaba en lo correcto. Tanto esta obra como los esbozos de Bellini, no estaban directamente vinculados con aspectos de la vida cotidiana de un viajero/campesino medieval, sino con un tema ampliamente estudiado desde tiempos arcaicos: la astrología.³⁶

El Bosco y la astrología

¿Pero qué relación tiene esta con la obra y su creador con tal disciplina? Primero, como la alquimia en el capítulo anterior, la astrología era seriamente

³⁵ Alusión a la afirmación de M.J. Friedlaender, *Die altniederländische Malerei*, Vol. V (Berlín, 1927), pp. 102. Tomado del texto de Andrew Pigler: *Astrology and Jerome Bosch*, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 135.

³⁶ Aseveración de A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder* (Strasbourg, 1916), pp. 126. p. 126. Tomado del texto de Andrew Pigler: *Astrology and Jerome Bosch*, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 135.

considerada como una ciencia benéfica al servicio de la humanidad. Fue una disciplina muy aceptada a escala mundial por miles de años; desde Mesoamérica con los mayas, pasando por Europa y Medio Oriente, hasta China.³⁷ Aunque tuvo declives durante la temprana Edad Media, la iglesia Católica y varias de sus órdenes la patrocinaban. Y fue durante el Renacimiento cuando este arte gozó de una gran aceptación por parte de aquella institución “que inducía a sus feligreses a recurrir a ella para entender mejor lo que Dios tenía planeado para ellos”.³⁸ Nobles y plebeyos acudían a los astrólogos para descubrir las causas de sus desgracias personales, buena fortuna o inquietudes sobre lo que el Señor les depararía. El éxito de esta disciplina se debe a la simple simbología de sus diferentes técnicas. Ya que estas apelaban al básico conocimiento simbólico de la gente. Por ejemplo, los horóscopos de aquel entonces mostraban animales, torres, espadas, etc., las cuales eran cosas con que las personas estaban muy familiarizadas, y junto con la explicación sencilla del experto ayudaban a esclarecer sus incógnitas.³⁹

Aunque no hay registros oficiales que indiquen una interacción directa entre el Bosco y la astrología, se debe tomar en cuenta que él pertenecía a la orden católica de la Cofradía de Nuestra Señora en su pueblo natal de Hertogenbosch. Los miembros de esta orden estudiaban diferentes libros de las distintas disciplinas de aquella época. Por eso muchos académicos concuerdan en que, por medio de ella el Bosco estudio el tratado astrológico *Planetenkinderbilder*⁴⁰. Del cual, sus conocimientos posteriormente los aplicó a la composición y

³⁷ Cornie Kenner, *Tarot and Astrology*, pp. 15.

³⁸ Tomado del texto de Andrew Pigler: *Astrology and Jerome Bosch*, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 135.

³⁹ Cornie Kenner, *Tarot and Astrology*, pp. 85-86.

⁴⁰ El *Planetenkinderbilder* era un tratado alemán de astrología renacentista que indicaba la influencia de los planetas sobre las personas, entre otras cosas. Fue traducido a varios idiomas.

temática de algunas de sus obras, cómo El Hijo Pródigo que se estudia en este capítulo.⁴¹

El hijo prodigo: Alusión astrológica

Ahora, para entender claramente los elementos astrológicos en la obra, Andrew Pigler, en su ensayo *Astrology and Jerome Bosch*, indica que la mejor forma para encontrarlos es a través de los errores que otros historiadores del arte han cometido al interpretar la obra.

Tanto en ella como en la parte exterior del tríptico *Hay Wain* (Fig. 3)⁴², donde una versión similar del vagabundo errante aparece, varios historiadores del arte durante años interpretaban la obra como una sola situación que sencillamente indicaba a un anciano arrastrando los pies junto con su bastón, cargando un pesado paquete en su espalda (que al parecer fatiga al anciano), más la mirada de preocupación por un perro que lo hostiga por atrás y los personajes de fondo que al parecer están cometiendo un crimen.

Según Pigler, el gran error de ellos recae en que han analizado la obra como una sola escena y no dos escenas o temáticas en conjunto, lo cual no les ha permitido percibir los elementos astrológicos.

⁴¹ Tomado del libro ilustrado de Larry Silver. *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 250-151. Donde el deduce la conexión del Bosco con la astrología.

⁴² Imagen tomada del libro *Hieronymous Bosch* de Larry Silver. La imagen exterior de este tríptico rectangular mide 125 cm por 100 cm. Se encuentra en el Museo del Prado en Madrid, España.



Figura 3: Exterior del tríptico HayWain, el Bosco, 1500-1502. Museo del Prado, Madrid, España

La primera temática es la fatiga y los movimientos lentos del hombre, tanto por su carga como por su avanzada edad. La segunda temática es la ansiedad y preocupación causada por el perro y los supuestos criminales. ¿Cómo estas temáticas se relacionan con la astrología? Pigler explica que las temáticas son una alegoría de cómo, en términos astrológicos, los planetas ejercen influencia sobre el hombre. El bulto en la espalda del hombre que, aparentemente es la causa de sus movimientos lentos, es una alusión directa a la fuerza que el planeta Saturno ejerce sobre los hombres.⁴³ Basado en la mitología grecorromana, el astro imponía cargas como castigo que poco a poco desgastaban al individuo si este había cometido una falta severa. A demás, si el individuo astrológicamente nació bajo el régimen de Saturno, dependiendo de sus actos, el astro le ayudaría con una vida sana y larga o lo opuesto por sus fechorías; ya que también Saturno regía sobre el tiempo de vida de los mortales.⁴⁴ En la segunda temática, el astro ejerce fuerza sobre el hombre al ocasionarle ansiedad, inseguridad e indecisión sobre las amenazas a su alrededor; probablemente porque este hombre cometió muchas fechorías en su vida.⁴⁵

Tanto en la versión que se encuentra en Rotterdam como en la que se encuentra en Madrid, se aprecia que el Bosco tenía una fuerte inclinación por demostrar los efectos castigadores de Saturno, muy probablemente porque en

⁴³ Saturno era el equivalente romano del titán Cronos de la mitología griega, quién regía durante la edad de oro junto con las Morai. Decidía el destino de los mortales a su parecer y juicio. Era la deidad del tiempo, que también antes de la era de los dioses del Olimpo castigaba las acciones de los mortales con cargas o los absolvía de la carga de sus crímenes. Se lo representaba con una hoz alargada como símbolo de justicia y castigo. Tomado de Day, Malcom. 100 Personajes de la Mitología Clásica (Barcelona: Blume, 2007) pp. 20-21. Estos elementos mitológicos fueron absorbidos y adaptados por la astrología europea. Afirmación de Kenner, Corrine. Tarot and Astrology, pp. 105.

⁴⁴ Tomado del texto de Andrew Pigler: Astrology and Jerome Bosch, Fuente: The Burlington Magazine, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 138.

⁴⁵ Tomado del texto de Andrew Pigler, Astrology and Jerome Bosch, Fuente: The Burlington Magazine, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 139.

su época el nivel de corrupción, violencia y avaricia era desmedida en la Europa renacentista. Sus obras, de una manera poco ortodoxa, critican la decadencia humana, y en este peculiar caso con estas dos pinturas él recurre al “vengador y justiciero” de la astrología⁴⁶; Saturno (Fig. 4) para ampliar la forma de sus críticas sobre las fechorías de los hombres.



Figura 4: Representación moderna de Saturno con su hoz alargada como símbolo de justicia y venganza. Autor desconocido.

Elementos astrológicos

¿Pero qué otros elementos astrológicos podemos encontrar en el cuadro de Rotterdam que apoyen la noción de que la temática de esta obra es casi exclusivamente astrológica? Pigler, en su artículo, menciona que el pintor holandés, para reforzar la alegoría astrológica de la fuerza castigadora de Saturno sobre el hombre en *El hijo pródigo* o *El hijo de Saturno*, también adhirió otros elementos de esta disciplina encontrados en el *Planetenkinderbilder*. Las más relevantes son el diferente calzado que lleva; en su pie derecho lleva una sandalia y en el otro, una bota. Esto astrológicamente significa desbalance o

⁴⁶ Malcom Day, *100 Personajes de la Mitología Clásica* (Barcelona: Blume, 2007), pp. 20-21.

falta de armonía en la vida.⁴⁷ Un búho sentado con su cabeza inclinada en la rama superior del árbol, sugieren un mal presagio. Al ser un símbolo de sabiduría, en la astrología se conocía como el ente que percibía las almas, y su cabeza inclinada en forma de sospecha, indicaba que el alma del hombre estaba enferma o corrompida.⁴⁸ Un perro en una posición tranquila quieta y serena, normalmente representa fidelidad, protección, y posee características benévolas. Pero en la pintura hay un perro con una actitud amenazante hacia el anciano, que al parecer lo pone nervioso sobre el inminente desenlace. Esto, astrológicamente significa que un castigo es inevitable por una traición ejercida contra un ser querido o cercano, y no habrá ningún amigo u aliado (representado por el hostigante perro) acudirán en su defensa.⁴⁹ Pigler menciona que estos tres elementos significan que el proceso de castigo por parte de Saturno es inevitable o ya comenzó, debido que la posición y actitud del anciano reflejan la desesperación de que no hay escape de este juicio.⁵⁰

Estas ideas astrológicas eran muy familiares y conocidas por todo tipo de gente (sin importar su estrato social) en toda Europa en los siglos XV y XVI. Por eso no es sorprendente que los motivos y características mencionadas anteriormente en la pintura Róterdam también aparezcan en las obras de varios autores de otras regiones del viejo continente, que sin duda tuvieron poco o ningún contacto con el Bosco.⁵¹ Claros ejemplos son los mal interpretados esbozos de Jacopo

⁴⁷ Cornie Kenner, *Tarot and Astrology*, pp. 106.

⁴⁸ Cornie Kenner, *Tarot and Astrology*, pp. 107.

⁴⁹ El perro también representa el fiel vengador de su amo traicionado. Tomado de Kenner, Corrine. *Tarot and Astrology*, pp. 110.

⁵⁰ Tomado del texto de Andrew Pigler: *Astrology and Jerome Bosch*, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 140.

⁵¹ Observación de Ch. De Tolnay, *Hieronymous Bosch* (Basle, 1937) pp. 46. Tomado del texto de Andrew Pigler: *Astrology and Jerome Bosch*, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 141.

Bellini, mencionados al principio del capítulo, y también una xilografía⁵² cuya atribución aún está en discusión, pero se tiene certeza de que fue creada en la región suroeste de Alemania (Fig. 5). Esta última obra comparte muchos elementos con la pintura holandesa. Lo más evidente son la carga que el hombre lleva en su espalda, la actitud de inseguridad del personaje y el perro agresivo.⁵³



Figura 5: Xilografía de autor desconocido, probablemente oriunda del suroeste de Alemania. Museo del Louvre, Paris, Francia.

⁵² La xilografía (del griego ξυλον, xylón, 'madera'; y γραφή, grafé, 'inscripción') es una técnica de impresión con plancha de madera. El texto o la imagen deseada se talla a mano con una gubia o buril en la madera.

⁵³ Argumento de Andrew Pigler: Astrology and Jerome Bosch, Fuente: The Burlington Magazine, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 142.

En conclusión, el Bosco, en esta obra peculiar que aparenta reflejar a un simple hombre de su época, ha hecho uso del conocimiento popular de la astrología (que en el Medievo era considerada una ciencia verídica) para demostrar y criticar la decadencia humana. Esto, según Pigler y L. Silver, revela la actitud pesimista del pintor sobre la corrupción en el mundo, para la cual siempre se aplicará un castigo. Pero a la vez, por ser un hombre de fe, siempre da señales en la composición de sus pinturas (en este caso astrológicas) que ofrecen una oportunidad para la redención.⁵⁴

⁵⁴ Conclusiones en común del artículo de Pigler y del libro ilustrado de Silverman sobre la actitud del Bosco al usar la astrología en El Hijo Prodigio. Andrew Pigler: *Astrology and Jerome Bosch*, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 145. Larry Silverman. *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 252.

Capítulo # 3- Los pecados y la redención

El pintor flamenco Joachim Patinir, alrededor del año 1520, pintó *Caronte cruzando el río Estigia* (Fig. 1)⁵⁵. La obra se basa en el mito clásico del barquero Caronte, quien trasladaba las almas de los recién fallecidos a través del río Estigia hacia el interior del oscuro y sombrío Hades para que así, éstas alcanzaran su condena o recompensa eterna.⁵⁶ Sin embargo, Patinir en su versión pictórica del mito (influenciada por el lenguaje pictórico de las obras de santos y juicios finales del Bosco) muestra que hay dos orillas; una celestial y otra infernal, demostrando así que la barca puede tomar cualquier dirección. Pero en la obra se aprecia cómo desesperadamente el pequeño pasajero (probablemente por sus pecados) se esfuerza para que el gigantesco barquero cambie el rumbo hacia el borde celestial, ya que la orilla hacia donde se dirige es aterradora.⁵⁷ El historiador del arte Larry Silver, en su artículo *God in the Details: Bosch and Judgment(s)* para *The Art Bulletin*, explica que la acción del pasajero en esta obra refleja cómo en la población europea de la Edad Media y el Renacimiento existía una seria y constante preocupación por lo que sucedería con las almas en el más allá en base a la conducta efectuada en vida, y si uno podía purificarla o salvarla de los pecados cometidos. Aquella pesadumbre está directamente relacionado con el Memento mori, el cual era un tema pictórico muy frecuente en aquella época que recordaba a la gente de que estaban destinadas a morir.⁵⁸

⁵⁵ Imagen tomada del libro *Historia de la Pintura* (Barcelona: Dorling Kindersley, 2007), pp. 196. La obra física mide 63cm por 102 cm. Se encuentra en el Museo del Prado, Madrid, España.

⁵⁶ Malcom Day, *100 Personajes de la Mitología Clásica*, pp. 52

⁵⁷ Tomado del artículo de Larry Silver, *God in the Details: Bosch and Judgment(s)*, Fuente: *The Art Bulletin*. Vol 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 626.

⁵⁸ Tomado de Leonor Taiano, "*Persistencia y desacralización del concepto de Memento Mori en la cultura occidental*" (Noruega: Universitetet i Tromsø, 2012), Fecha de acceso 14 de Abril de 2013, <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/238/1/77-88.pdf>.

Esta referencia a la obra de Patinir nos dirige al enfoque de este último capítulo, el cual analiza como el Bosco, a través de varias de sus obras de carácter religioso, demuestra su conocimiento y estudio por un par de disciplinas religiosas que carecen de nombre categórico, pero que se han estudiado desde los inicios de la era cristiana: los pecados y la redención.



Figura 1: *Caronte cruzando el rio Estigia*, Joachim Patinir, 1520. Museo del Prado, Madrid, España.

Los pecados y la condena

Como resalte en el primer capítulo, la orden católica de la Cofradía de Nuestra Señora, era una organización que promovía y patrocinaba la veneración hacia la virgen María en diferentes localidades de Europa. Además sus integrantes estudiaban a los pecados y la amenaza que estos representaban para la humanidad, y la cofradía los encomendaba a señalar sus estudios sin importar a que oficio se dedicaban.⁵⁹ El Bosco, como miembro de aquella hermandad en su

⁵⁹ *"Illustrious Brotherhood of Our Blessed Lady"* (Utrecht: Utrecht University, 2008), Fecha de acceso 30 de Marzo de 2013, <http://igitur-archive.library.uu.nl/ph/2005-0309-013011/app2.pdf>.

pueblo natal de Hertogenbosch, estaba encomendado a exponer y advertir en sus obras sobre aquellas graves faltas para que así, sus espectadores reflexionen y lleven una vida más correcta y servil hacia Dios.⁶⁰

La obra que refleja exclusivamente su erudición hacia los vicios y maldades humanas es *La mesa de los siete pecados mortales* (Fig. 2).⁶¹ En el círculo central de aquella pintura, clara y detalladamente están ilustrados los siete pecados capitales junto con su nombre inscrito en latín. El historiador del arte Walter Gibson demostró que la forma circular en la que se representa a los pecados alrededor de un Cristo apenado se asemejaba a una tabla circular del juego de tiro al blanco, el cual era un objeto que por lo general se encontraba en tabernas, burdeles y otros lugares de mala muerte durante el Medievo y el Renacimiento.⁶² Como Gibson señala, el Bosco estaba familiarizado con el juego y su relación con los pecadores. Por ende en su obra, en el círculo central proyecta una metáfora hacia el juego que, Gibson describe así: “sin importar a qué pecado uno apunte o atine en su vida, simplemente cometerlos llevará al premio máximo del pecador; el cual era lograr entristecer a un Cristo que todo lo ve, y que mantiene un escrutinio de todas las faltas que en el juicio final caerán en nuestra contra”.⁶³ El uso de esta metáfora por parte del artista neerlandés, indica su formación religiosa y afinidad con los elementos cotidianos de su

⁶⁰ Larry Silver, “*God in the Details: Bosch and Judgment(s)*,” *The Art Bulletin* Vol 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 627 - 628.

⁶¹ Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver, *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 306- 307. La obra física mide 120 cm por 150 cm. Se encuentra en el Museo del Prado, Madrid, España.

⁶² Walter Gibson, “*Hieronymus Bosch and the Mirror of Man: The Authorship and Iconography of the Seven Deadly Sins*,” *Oud Holland* 87 (1973) pp. 205-26. Descripción de Gibson sobre la pintura tomada del artículo de Larry Silver, “*God in the Details: Bosch and Judgment(s)*,” *The Art Bulletin* Vol. 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 626

⁶³ Traducción personal de una cita de Walter Gibson, “*Hieronymus Bosch and the Mirror of Man: The Authorship and Iconography of the Seven Deadly Sins*,” *Oud Holland* 87 (1973), pp. 205-26

tiempo para representar pictóricamente su análisis y consecuente advertencia al público sobre los siete pecados capitales.

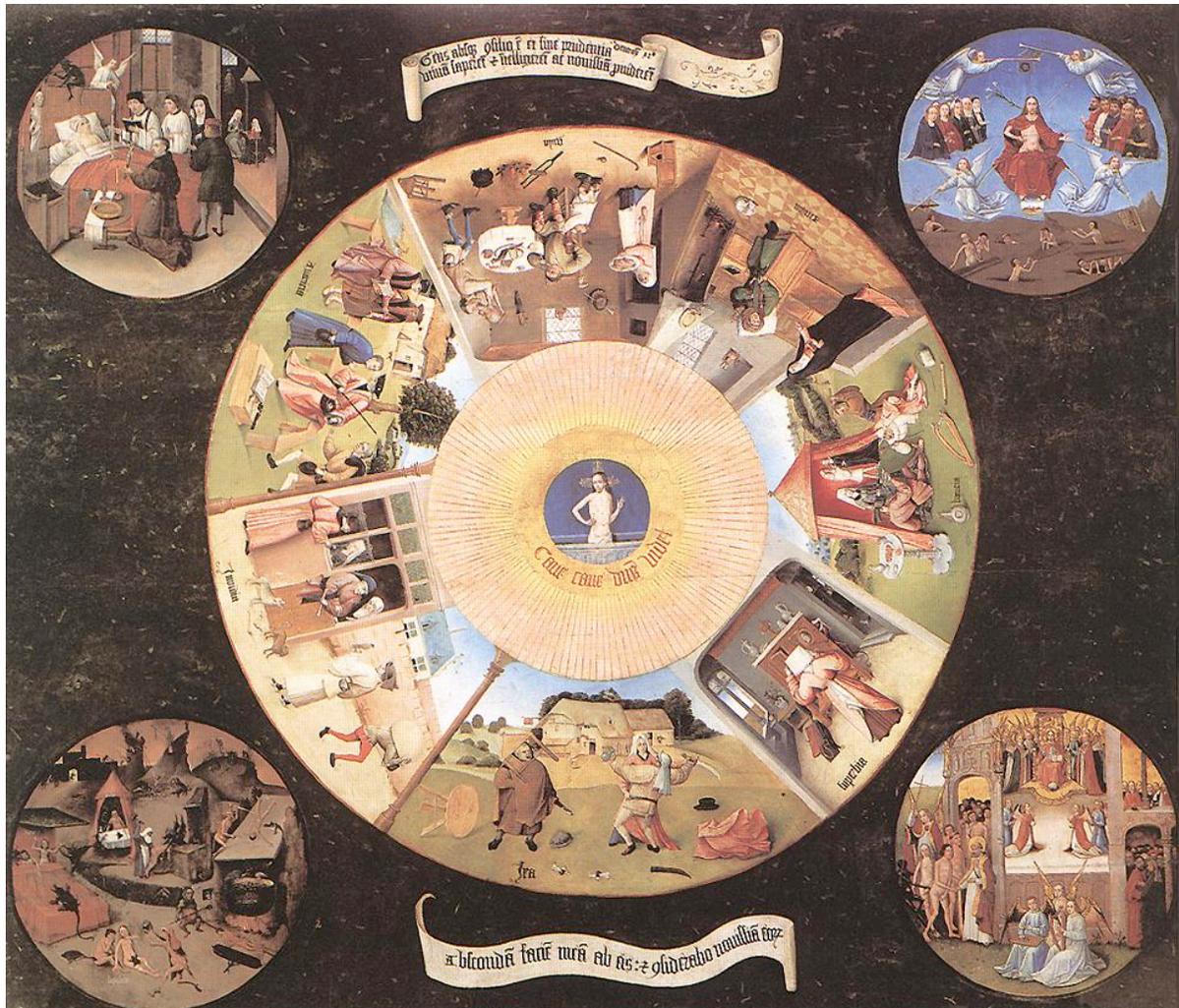


Figura 2: *La mesa de los siete pecados mortales*, el Bosco, alrededor de 1500. Museo del Prado, Madrid, España.

Gibson también señala que el Bosco usó esta representación circular con la intención de sugerir otra alegoría para advertir a los pecaminosos: el espejo medieval (Fig. 3).⁶⁴ En las clases humildes y medias del norte de Europa, aquel espejo casi siempre tenía una forma circular. Aquella forma, por ejemplo, se la

⁶⁴ La regla pictórica de la alegoría del espejo medieval se refiere a que, si en una pintura existían imágenes dentro de esferas, el espectador sabía que estas trataban del reflejo de algún tema en particular.

puede apreciar en el centro *Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck (Fig. 3.1).⁶⁵ En el lenguaje pictórico de la época, el ilustrar una imagen dentro de una esfera significaba el reflejo de algo. La gente del aquel entonces tenía conocimiento de esta asociación porque los eclesiásticos durante sus sermones indicaban que “la imagen dentro del círculo era el reflejo de la verdad”.⁶⁶ Por ende, los espectadores de aquel entonces, percibían las ilustraciones de *La mesa de los siete pecados mortales* como un reflejo de sus pecados (esfera central)⁶⁷ y visiones de qué sería de ellos tras la muerte (esferas esquineras). Gibson señala que la esfera en la parte inferior derecha refleja la línea de espera durante el juicio final, ya que las figuras desnudas están haciendo cola ante el tribunal de Cristo y su corte de ángeles (Fig. 4). La esfera superior derecha muestra algunas almas arrepentidas pidiendo bajo los pies de Cristo por su perdón (Fig. 5). La imagen en el círculo inferior izquierdo señala a los condenados y sus respectivos castigos dependiendo del pecado que ejecutaron en vida (Fig. 6). Finalmente, la imagen de la esfera de la esquina superior izquierda (Fig. 7), según Gibson, es un *memento mori* (el recuerdo de que algún día morimos) de la interminable lucha del bien y el mal, respectivamente representada por un ángel y un demonio, qué compiten por el alma del moribundo.

⁶⁵ Imagen tomada del libro *Historia de la Pintura*. (Barcelona: Dorling Kindersley, 2007), pp. 64. La obra física mide 82cm por 60 cm. Se encuentra en la National Gallery, Londres, Reino Unido.

⁶⁶ Tomado de Wendy Beckett, *Historia de la Pintura* (Londres: Blume, 2007), pp. 70.

⁶⁷ Los pecados en la esfera central están ilustrados de una manera muy realista para que los espectadores “pecaminosos” sientan que ven el reflejo vivo de sus faltas. Walter Gibson, “Hieronymus Bosch and the Mirror of Man: The Authorship and Iconography of the Seven Deadly Sins,” *Oud Holland* 87 (1973) pp. 205-26. Descripción de Gibson sobre la pintura tomada del artículo de Larry Silver, “God in the Details: Bosch and Judgment(s),” *The Art Bulletin* Vol. 83, No 4 (Diciembre, 2001) pp. 626.



Figura 3: Espejo holandés del Alto Medievo



Figura 3.1: *Matrimonio Arnolfini*, Jan Van Eyck, 1434. National Gallery, Londres, Reino Unido.

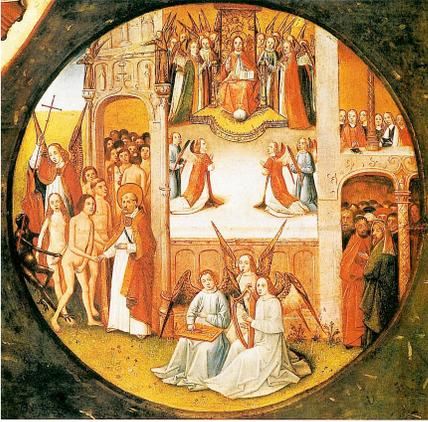


Figura 4. Detalle de la figura 2 (esquina inferior derecha)



Figura 5. Detalle de la figura 2 (esquina superior derecha)

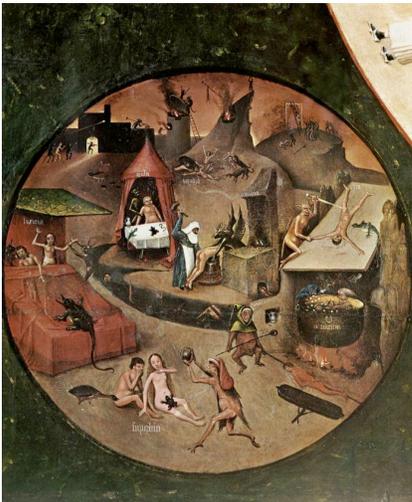


Figura 6. Detalle de la figura 2 (esquina inferior izquierda)



Figura 7. Detalle de la figura 2 (esquina superior izquierda)

Así en esta primera parte del capítulo, vemos que el artista usó su obra para estudiar los pecados, y también como un medio visual para exhibir las faltas de los feligreses y con ello advertirlos de los castigos que estos conllevan en el más allá.

La lucha por la salvación

Analizada la parte donde El Bosco mostraba su estudio y preocupación por los pecados de los hombres, ahora nos enfocamos en cómo él estudia la lucha por la salvación o condena eterna a través de su obra *La muerte y el avaro* (Fig. 8)⁶⁸. Esta obra, que era originalmente parte de un tríptico, es una referencia que el Bosco hace a los proverbios y cuentos neerlandeses sobre aquellos individuos que durante su vida se aferraron demasiado a las riquezas materiales de la vida con indiferencia, y que no están preparados para morir.⁶⁹ Como la historiadora del arte Wendy Beckett se pregunta, ¿Quién en realidad puede sentirse tan ajeno a esta alegoría, incluso en estos días que nos aferramos tanto a lo material y hacemos a un lado nuestros valores y principios que realmente importan? En este triste y frío escenario vemos a un aciano moribundo aún

⁶⁸ Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver, *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 240. La obra física mide 92,6 cm por 30,8 cm. Se encuentra en la National Gallery of Art, Washington D.C. Estados Unidos.

⁶⁹ Tomado de Wendy Beckett, *Historia de la Pintura* (Londres: Blume, 2007), pp. 74-75.

aferrándose fuertemente a sus pertenencias terrenales cuando de pronto, es sorprendido por la muerte, quien abre la puerta de la alcoba y lo apunta con una flecha, señalándole así que llegó su hora. Becket establece que la figura del hombre avaro aparece dos veces en la pintura. La primera vez lo vemos desnudo y moribundo en su cama, sorprendido (porque no se siente listo para morir) por la repentina aparición de la parca, quién viene a llevárselo. La avaricia de este individuo es tan grande y tan cínica, que justo en el momento de su condena está aceptando una bolsa de riquezas de un ser monstruoso que se le aparece a un costado de su cama que, según Beckett, es un soborno del demonio por su alma. Sin embargo, la historiadora indica que las fuerzas del bien también intervienen por él, ya que un ángel (aparentemente invisible para el hombre) está rogando por su salvación. También un destello de luz proveniente de la ventana simboliza el apoyo de Cristo hacia el ángel. El crucifijo ubicado en la misma ventana de donde proviene el centello, hace alegoría a los valores que se han hecho a un lado pero que, si los recordamos y somos fieles a ellos, es probable que nos ayuden a salvar nuestras almas en el momento de nuestro juicio.



Figura 8: La muerte del avaro, el Bosco, 1494 o después. National Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos

La segunda vez que apreciamos al avaro es en un plano más cercano, donde él está vestido y apreciando sus riquezas que están en un baúl. Su fortuna es custodiada por una rata en el interior del baúl, y por dos criaturas que están debajo del mismo. Tanto el roedor como las criaturas grotescas y malévolas, sugieren que el avaro obtuvo sus bienes de una manera ilícita; algo durante su vida lo corrompió y enrumbó en el camino de la avaricia. Beckett menciona la palabra “corromper” porque en esta segunda escena se aprecia al avaro sosteniendo un rosario, lo que indica que en algún momento previo fue un hombre de fe y andaba por buen camino, pero sus deseos de codicia lo desviaron de este camino e hicieron de su fe un factor secundario.⁷⁰

Nuevamente, como en *La mesa de los siete pecados mortales*, el Bosco en esta obra cumple con el doble propósito de exponer su conocimiento religioso, y transmitirlo a sus espectadores en base a elementos cotidianos y folklore local. Basándose en los análisis de Gibson, Beckett indica que esta obra es un medio camino entre el exclusivo análisis de los pecados y el estudio puro de la redención que a continuación veremos.

La redención y la resistencia al pecado

Para esta última sección sobre la redención y la resistencia al pecado me referiré a dos obras del artista que tratan y analizan estos dos puntos: *San Cristóbal y el Niño (Fig. 9)*⁷¹, y el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio (Fig. 10)*.⁷² Larry Silver, en su artículo “*God in the Details: Bosch and Judgment(s)*”, indica que el Bosco, en sus pinturas de santos pretende transmitir a los espectadores la sabiduría para la redención de sus almas en base a las historias

⁷⁰ Wendy Beckett, *Historia de la Pintura*, pp. 76.

⁷¹ Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver, *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 240. La obra física mide 113 cm por 71,5 cm. Se encuentra en el Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam.

⁷² Imagen tomada del libro ilustrado de Larry Silver, *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 240. La obra física mide 131 cm por 238 cm. Se encuentra en el Museu Nacional de Arte, Lisboa, Portugal.

de aquellos y sus hazañas. Nuevamente aquí vemos que el artista, fiel a su orden religiosa, pretendió dar sugerencias para la limpieza y salvación del alma de uno en base a sus estudios religiosos reflejados de manera pictórica.

En *San Cristóbal y el Niño*, el Bosco presenta varios objetos, que según Silver, representan un evento en la historia de esta pintura. Mientras que en el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*, vemos que el Bosco muestra paisajes ricos, misteriosos y llenos de elementos ambiguos. ¿Pero qué relación tiene el estudio de la redención con la composición de estas dos obras? Silver responde que, para la primera, el Bosco ubicó elementos en distintos planos (desde la lejanía hasta el primer plano) para narrar la historia de redención del santo. Para la segunda obra, él intencionalmente hizo una variada y compleja composición para representar las casi infinitas distracciones y tentaciones que posee el mundo terrenal, y así recalcar el reto que San Antonio debía enfrentar; resistir infinitas distracciones y tentaciones mundanas para alcanzar su noble objetivo de servir a Dios.⁷³

⁷³ Larry Silver, "God in the Details: Bosch and Judgment(s)," *The Art Bulletin* Vol 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 633.

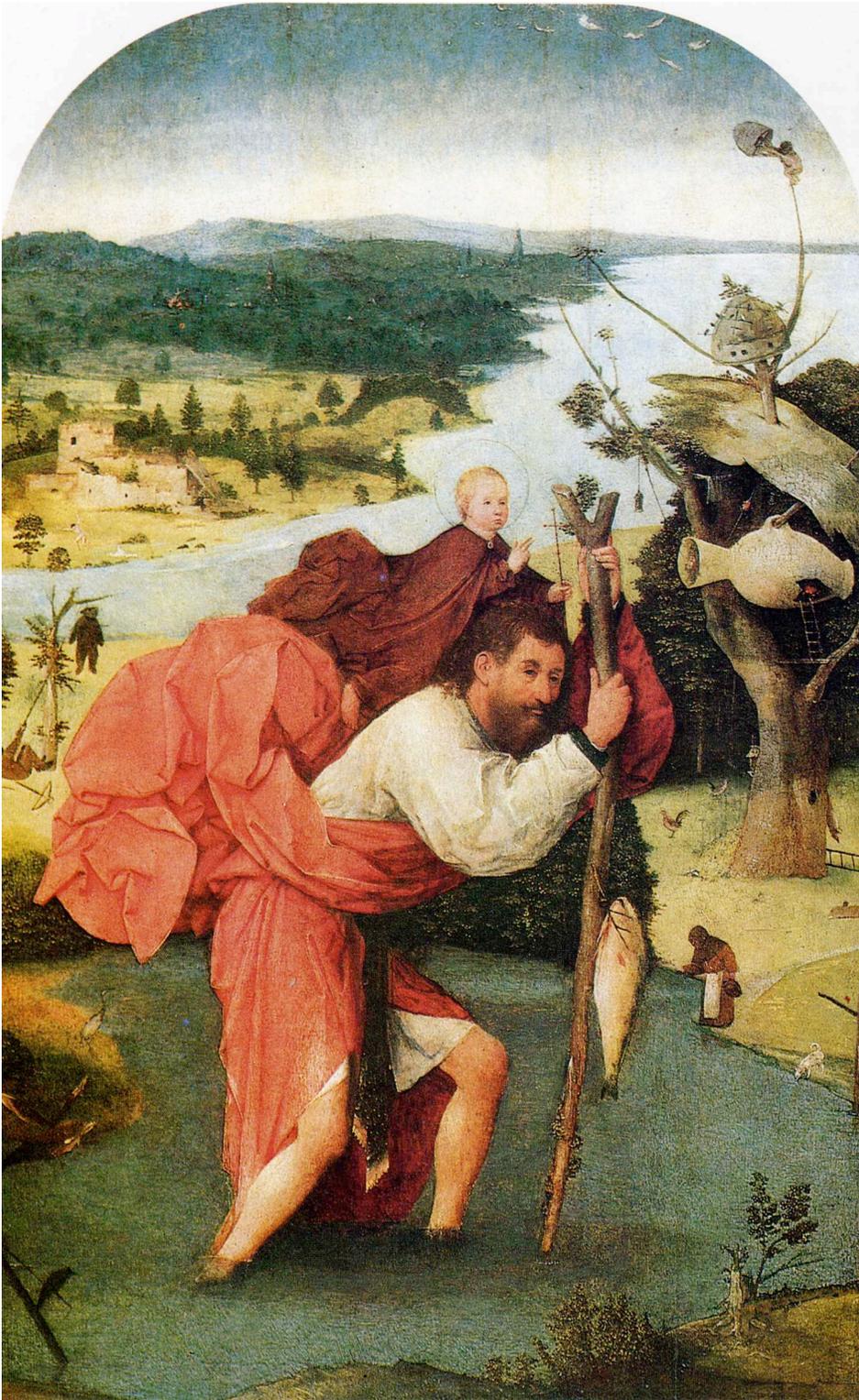


Figura 9: San Cristóbal y el Niño, el Bosco, 1490-1500. Museo Boijmans van Beuningen, Holanda

Para narrar la temática de la obra *San Cristóbal y el Niño*, me basaré en *Las leyendas de oro* de Jacobus de Voragine. Esta pintura relata cómo este notable gigante (San Cristóbal) juró buscar y servir al más poderoso de los reyes. Pero durante su búsqueda fue corrompido por el demonio (dragón en el pequeño castillo), quien lo llevó a cometer crímenes (representado por el hombre que cuelga a un animal). Arrepentido, San Cristóbal acudió a un ermitaño (figura pequeña a la altura de la cintura del santo) para que le aconseje cómo enmendar sus faltas. El ermitaño (que simbolizaba sabiduría en tiempos medievales) le dijo que éstas serían perdonadas si trasportaba a través de un río a un niño varado en la orilla opuesta a la de donde estaba su hogar. Obviamente, al gigantesco santo esto le pareció una tarea fácil. Pero cuando emprendió la tarea, el peso del niño era inimaginable, inclusive para este gigante. Lo que parecía un simple cruce de río tomó días y fatigó inmensamente al colosal santo. Cuando finalmente alcanzó la otra orilla, el niño se convirtió en Cristo, y le dijo que su perdón estaba completo por haber llevado el peso del mundo sobre sus hombros. Posteriormente se lo conoció también como el portador de Cristo.⁷⁴

Esta historia era narrada frecuentemente en las misas de Hertogenbosch, como en otras localidades de la región. Al ser una anécdota mística muy popular, el Bosco la adaptó pictóricamente para que la gente común fácilmente se sienta identificada, y así, encuentre un modelo a seguir que la encamine en la limpieza de sus almas.⁷⁵

En última instancia, según Silver, donde el Bosco provee otro modelo para conseguir el perdón de Dios, es su tríptico *Las tentaciones de San Antonio*. Aquí

⁷⁴ Jacobus de Voragine, *The Golden Legends* (Princeton: Princeton University Press, 1993) Vol. 2. pp 10-14. Esta es una antología de santos y líderes eclesiásticos que fue muy popular durante casi los tres últimos siglos de la Edad Media.

⁷⁵ Larry Silver, "God in the Details: Bosch and Judgment(s)," *The Art Bulletin* Vol 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 635.

se aprecia la prueba máxima y más precaria que un santo debe encarar. En el panel central, San Antonio, arrodillado en el medio del panel central, está rodeado por una hueste de gente perversa y monstruos que, todos aquellos simultáneamente, le incitan a caer en algunos de los siete pecados mortales. Por ejemplo, una cortesana le ofrece vino en un plato, lo que según Silver, en el medievo era una forma de representar la gula. Además detrás de él se encuentra una mesa con personajes ostentosos, que al parecer lo están invitando, pero él los ignora porque sabe que unírseles puede ser un camino sin retorno del pecado de la codicia. En el panel derecho la lujuria es representada por una mujer desnuda que está frente al beato. A lo largo del tríptico San Antonio rechaza tantas irresistibles y agobiantes tentaciones y se mantiene firme y fiel a Cristo. Su resistencia se evidencia por la actitud de rechazo que él demuestra ante todas las figuras pecaminosas. Y su lealtad al Todo Poderoso está representada particularmente en el panel central; en el crucifijo ubicado entre la oscuridad de la estructura.⁷⁶

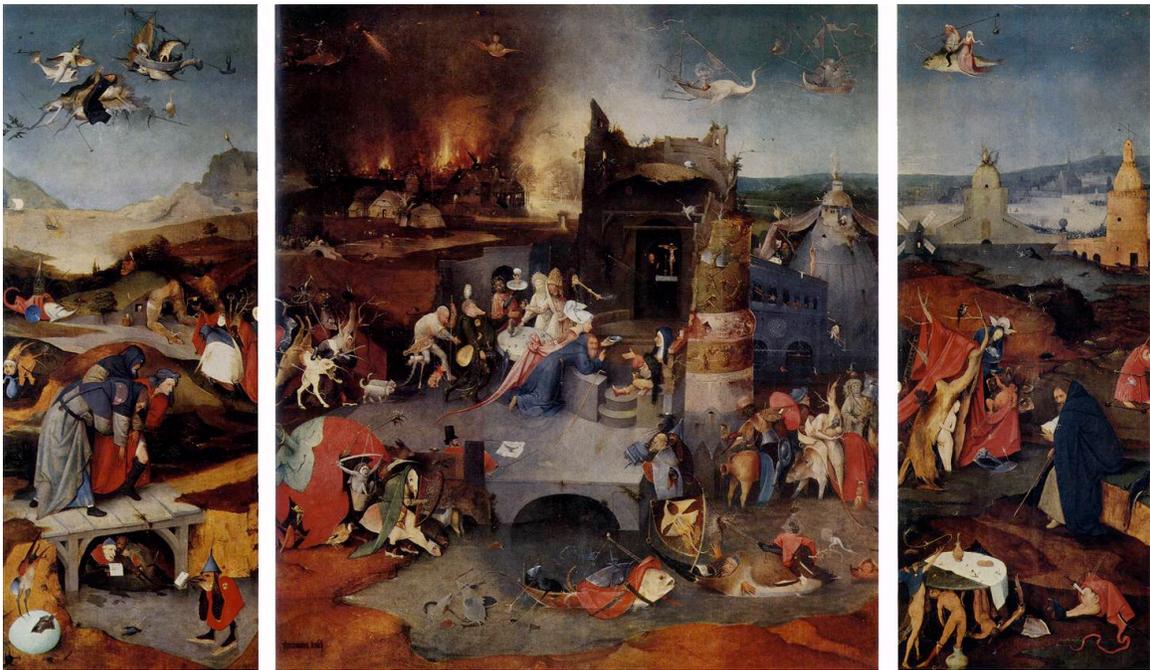


Figura 10: Las tentaciones de San Antonio, el Bosco, 1505. Museu Nacional de Arte, Portugal.

⁷⁶ Larry Silver, "God in the Details: Bosch and Judgment(s)," *The Art Bulletin* Vol 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 636-637.

Como en la primera pintura de santos descrita, el Bosco nuevamente da un ejemplo o modelo a imitar para los feligreses, pero en esta última obra el ilustra como evitar el pecado y ser fiel a Dios; a través de la austeridad y el rechazo a los excesos.

Conclusión

En conclusión, el Bosco era un erudito en muchas disciplinas importantes de su época. El no solo usaba el lenguaje de las disciplinas estudiadas para transmitir sus conocimientos sobre los temas revisados en en esta tesis, pero lo hacia usando su estilo imaginario lleno de híbridos y quimeras que hasta hoy en día no se sabe con certeza que lo motivo hacerlas.

Referencias bibliográficas

Bacon, Roger. *La Piedra Filosofal* (Londres, 1739), pp. 21.

Baines, A. *European and American Musical Instruments* (New York: 1966), pp. 76.

Bax D. *Hieronymus Bosch - Su escritura pictórica descifrada* (Róterdam, 1979), pp. 122.

Beckett, Wendy. *Historia de la Pintura* (Londres: Blume, 2007) pp. 70, 74, 75, 76.
de Voragine, Jacobus, *The Golden Legends* (Princeton: Princeton University Press, 1993) Vol. 2. pp. 10-14.

Combe, J. *El Bosco* (París: 1957), pp. 106, 108.

El anuario de las colecciones de Historia del Arte de Viena (1926), pp. 115-117.

Day, Malcom. *100 Personajes de la Mitología Clásica* (Barcelona: Blume, 2007), pp. 20, 21, 52.

Detalles sobre el *Brunswyck Distillierbuch* tomados del texto de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981) pp. 101.

De Tolnay, Ch. *Hieronymous Bosch* (Basle, 1937), pp. 46.

De Voragine, Jacobus, *The Golden Legends* (Princeton: Princeton University Press, 1993) Vol. 2. pp. 10-14.

Dixon Laurinda S. *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981) pp. 98, 99, 100, 101, 102, 106.

Detalles sobre el *Brunswyck Distillierbuch* tomados del texto de Laurinda S. Dixon, *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981) pp. 101.

Gesner, Conrad. *Trésor des remedes* (Lyon: 1559 (ed. francesa. *Remediis de De Secretis*, 1545), pp. 36.

Gibson, Walter. "Hieronymus Bosch and the Mirror of Man: The Authorship and Iconography of the Seven Deadly Sins," *Oud Holland* 87 (1973), pp. 205-226.

Freiedlander, M.J. *Die altniederlndische Malerei*, Vol. V (Berlín, 1927), pp. 102. Tomado del texto de Andrew Pigler: Astrology and Jerome Bosch, Fuente: *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 135.

Historia de la Pintura (Barcelona: Dorling Kindersley, 2007), pp. 64, 196.

Ilustraciones de la *Conjunción Alquímica*. Biblioteca Apostólica Vaticana. Imagen tomada del artículo de Laurinda S. Dixon: *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, Fuente: *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 1981) pp. 100.

"*Illustrious Brotherhood of Our Blessed Lady*" (Utrecht: Utrecht University, 2008), Fecha de acceso 30 de Marzo de 2013, <http://igitur-archive.library.uu.nl/ph/2005-0309-013011/app2.pdf>.

Imágenes tomada del libro ilustrado de Larry Silver, *Hieronymous Bosch* (Londres: Abbeville Press Publishers, 2006), pp. 22, 23, 240, 250, 251, 252, 253, 254, 306, 307.

Kenner, Cornie. *Tarot and Astrology* (Woodbury: Library of Congress Cataloging –in- Publication Data, 2010), pp. 5, 15, 85, 86, 105, 106, 107, 110

La Tourbe, pp. 32.

Montgomery, J.W. *Cruz, Constelación, y Crucible, la astrología y la alquimia Luterana en la era de la Reforma* (Edinburgo: Ambix, XI, 1963) pp. 65-86.

Paracelso, *Obras Completas* (Barcelona: Edicomunicación, 1990), pp. 46, 49, 92, 93.

Pigler, Andrew. Astrology and Jerome Bosch. *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No. 566 (Mayo, 1950), pp. 135, 138, 139, 140, 141, 142, 145

Silver, Larry. *God in the Details: Bosch and Judgment(s)*, *The Art Bulletin*. Vol 83, No 4 (Diciembre, 2001), pp. 626, 627, 628, 633, 635, 636, 637.

Snyder, J. *Bosch in Perspective* (1973), pp. 7.

Sudeck, E. *Representaciones mendigos desde la finales del siglo de la XV hasta Rembrandt* (Estrasburgo, 1931), pp. 17.

Taiano, Leonor. "*Persistencia y desacralización del concepto de Memento Mori en la cultura occidental*" (Noruega: Universitetet i Tromsø, 2012), Fecha de acceso 14 de Abril de 2013, <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/238/1/77-88.pdf>.

Thorndike, Lynn. *History of Magic and Experimental Science* (New York, 1958), pp. 438-444.

University of Glasgow Library Special Collections Department, *The Philosophorum Rosarium*, (Abril, 2009), <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/april20>

