

Maria Moreno

EL EXCRETOR DE MONEDAS. PRESENCIAS DEL MODELO BOSQUIANO EN EL ARTE ESCATOLÓGICO CONTEMPORÁNEO

Introducción

El planteamiento de este artículo¹ parte del personaje del excretor de monedas, presente en la tabla del Infierno musical de *El Jardín de las Delicias* (1490-1500)² de Hieronymus Bosch ('s-Hertogenbosch, ca. 1450-1460 – 1516). El objetivo que nos proponemos aquí es estudiar si esta figura ha trascendido al arte escatológico contemporáneo como modelo y, por consiguiente, se la puede considerar como antecedente. Para ello, nos centraremos en tres casos de estudio, que a la vez que pueden constituir algunos de los ejemplos más significativos de este tipo de arte, nos servirán para llevar a cabo nuestros propósitos de manera específica y generalizable. Se trata de *Merda d'artista* (1961), de Piero Manzoni (Soncino, 1933 – Milán, 1963); *Cloaca* (2000), de Wim Delvoye (Wervik, 1965), y algunas de las fotografías de la producción artística de David Nebreda (Madrid, 1952).

El presente es un estudio que pretende abordar la permanencia del modelo bosquiano en el arte escatológico contemporáneo y, para ello, se propone dos objetivos. El primero, justificar la presencia de posibles nexos, ya sea porque el artista del presente lo recupera expresamente y lo tiene como referente visual, o bien porque se trata de una mera casualidad, algo fortuito; o si, por el contrario, no los hay, y, por lo tanto, no existe tal continuidad. Y, en segundo lugar, pretendemos argumentar si El Bosco puede considerarse un antecedente reconocido o si se llega a unas mismas imágenes, a un imaginario coincidente, por intencionalidades — me refiero aquí a su significación, a su interpretación — y vías — en referencia a sus fuentes — determinadas, ya sean similares o divergentes. En este sentido, se tendrá que ver qué elementos son semejantes y cuáles no, y si existen puntos de contacto entre la interpretación y las fuentes atribuidas a la figura de El Bosco y las del arte contemporáneo y en qué se diferencian.

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 309-325

Recepció: 14-7-2016
Acceptació: 25-7-2016

¹ Este trabajo ha sido financiado con fondos del programa FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con referencia FPU2014/04688.

² En adelante, todas las fechas de las obras referenciadas corresponden a las señaladas oficialmente por los museos que las custodian.

³ Max J. FRIEDLÄNDER: «El arte del Bosco. Por Max J. Friedländer», Wolfgang HIRSCH: *El Bosco: el Jardín de las Delicias*, Buenos Aires, Aguilar, 1954, p. 6-8: 8; Ludwig von BALDASS: «IV. Interpretaciones modernas del Bosco. Ludwig von Baldass», W. HIRSCH: *El Bosco...*, p. 30-34: 30; Isabel MATEO: «El grupo de la cueva en el panel central del "Jardín de las Delicias", del Bosco», *Archivo Español de Arte*, vol. 36, n.º 143, 1963, p. 253-257: 254; Charles DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden, Holle, 1965, p. 204.

⁴ Carl JUSTI: «The Works of Hieronymus Bosch in Spain», James SNYDER (ed.): *Bosch in perspective*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1973, p. 44-56: 54; Wilhelm FRAENGER, *Hieronymus Bosch: il regno millenario*, Milano, Abscondita, 2006, p. 117-118.

⁵ Laurinda S. DIXON: «Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science», *The Art Bulletin*, vol. 63, n.º 1, marzo de 1981, p. 96-113: 99-100, 107.

⁶ Jan BRANS, *Hieronymus Bosch (el Bosco) en el Prado y en El Escorial*, Barcelona, Omega, 1948, p. 58; Ernst H. GOMBRICH: «Bosch's "Garden of Earthly Delights": A Progress Report», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969, p. 162-170: 167; Joaquín YARZA, *El Jardín de las Delicias de El Bosco*, Madrid, TF, 1998, p. 75.

La hipótesis que aquí defendemos es que existe cierto encuentro, o punto de contacto, en la imaginería fecal, si bien transformada, del excretor de monedas de *El Jardín de las Delicias* con la del arte escatológico contemporáneo. Sin embargo, este hecho no se debería a una recuperación deliberada de El Bosco, sino a la coincidencia de una investigación en unas coordenadas similares a un tema específico y su interpretación. Con esto nos referimos a los problemas relacionados con la consideración económica del excremento, siguiendo a Freud, y su transformación en valores de sesgo emocional. Esto nos lleva a concluir que, si bien El Bosco podría figurar en una posible genealogía de lo escatológico artístico o imaginería fecal artística, no podemos hablar de una permanencia expresa y consciente del modelo bosquiano en el arte escatológico contemporáneo. Así, como el arte escatológico no recuperaría a El Bosco como modelo iconográfico, este no puede considerarse un antecedente, en sentido causal, de estas prácticas, sino un precedente en sentido cronológico.

El excretor de monedas

El Infierno musical: entre la lectura moralista y la heterodoxa

Como hemos advertido antes, el excretor de monedas se encuentra ubicado en el panel derecho del tríptico *El Jardín de las Delicias*, el correspondiente a lo que la historiografía ha venido llamando el Infierno musical.

A grandes rasgos, dependiendo de la tesis que se defienda, podemos bascular entre aquellos que leen el tríptico como una alegoría o sátira moralista, y sus tablas como creación, pecado y castigo,³ o aquellos que optan por una lectura heterodoxa, de modo que al interpretar el Infierno lo hacen en términos de Purgatorio⁴ o de proceso de putrefacción, también llamado *nigredo*,⁵ que no es sino la primera fase alquímica de la transmutación de los metales, en la que se lleva a cabo la desintegración de la materia en nuestro interior, así como la muerte y la putrefacción del Rey y la Reina, esto es, azufre y mercurio. Precisamente, en lo que respecta al Infierno musical, este ha sido comprendido, *grosso modo*, como un lugar donde las almas son torturadas, es decir, como un espacio punitivo donde los pecados son castigados y reciben su tormento.⁶ Asimismo, se ha señalado que en él no existe una voluntad de sistematizar los castigos de acuerdo con los siete pecados capitales, sino que se ha seguido una clasificación atendiendo a parámetros sociales y de profesión —vemos, por ejemplo, músicos, clérigos o militares—, vinculada a la civilización, en cuanto que

son hombres y mujeres corruptos, no salvajes, los que protagonizan sus escenas.⁷ Así pues, si bien es verdad que ciertas faltas podrían inscribirse en alguna de las categorías penales arquetípicas de los siete pecados capitales, no son estos los que son sometidos a castigos, sino diferentes acciones, vicios, delitos y formas de vida. Por otra parte, los elementos que en vida habían sido instrumentos del pecado, ahora, en el Infierno, se convierten en instrumentos de castigo, como sucederá con las monedas en el caso de la figura que constituye nuestro objeto de investigación. De este modo, los infractores son sancionados, según el pecado cometido, con los mismos objetos con los que pecaron, antes impregnados de un sentido relacionado con el placer, y ahora con la tortura. Por último, hay quien ha querido ver este lugar como un purgatorio, donde la naturaleza humana está sujeta a un proceso de purificación en el que los aspectos demoníacos son disueltos y restaurados a su pureza original.⁸

El grupo de Satanás y la alusión al Canto XVIII del Infierno de la *Divina comedia*

Si queremos situar todavía con más precisión y exactitud al personaje del excretor de monedas, lo encontraremos bajo el amparo del llamado grupo de Satanás, en el margen inferior derecho del ala derecha del tríptico. Un Satanás que aparece como un ave de rapiña sentado en su trono, coronado por una caldera, y con dos cántaros como calzado, y que se ha relacionado con un pasaje del libro *Las visiones de Tondal*, mientras que engulle, como si se tratase de un racimo de uvas, a los mismos pecadores que expulsa a la cloaca que hay debajo de él.⁹ Precisamente, este personaje se ha vinculado con la lujuria, tanto por los cántaros que calza como por quienes caen al foso, que podrían corresponderse con los lujuriosos castigados sumergidos en un pozo bajo la vigilancia del demonio, siguiendo un pasaje de la *Visión de San Pablo*.¹⁰ En otras ocasiones, esta figura también se ha querido interpretar como oposición o contraparte del Creador en el Paraíso.¹¹

Pero contradiciendo las opiniones que creen ver en este grupo una alusión a *Las visiones de Tondal*, sostenemos, desde estas líneas, que lo que nos parece observar es una alusión al Canto XVIII del Infierno de la *Divina comedia* de Dante, exactamente al círculo VIII de fraudulentos y a la bolsa II de aduladores. En él se describe la existencia de varios pozos o fosos pestilentes:

⁷ Patrik REUTERSWÄRD: «A New Clue to Bosch's Garden of Delights», *The Art Bulletin*, vol. 64, n.º 4, diciembre de 1982, p. 636-638: 637.

⁸ L. S. DIXON: «Bosch's Garden...», p. 112; P. REUTERSWÄRD: «A New Clue...», p. 637.

⁹ Jacques COMBE, *Jheronimus Bosch*, Londres, B. T. Batsford, 1946, p. 38; C. DE TOLNAY, *Hieronymus...*, p. 362; J. YARZA, *El Jardín de...*, p. 72.

¹⁰ Isabel MATEO: «El grupo de los jugadores en el "Jardín de las Delicias", del Bosco», *Archivo Español de Arte*, vol. 33, n.º 132, octubre de 1960, p. 427-430: 430.

¹¹ W. FRAENGER, *Hieronymus Bosch...*, p. 117.

¹² DANTE ALIGHIERI, *Divina commedia*, Barcelona, Seix Barral, 2004, versos 4-9.

¹³ DANTE ALIGHIERI, *Divina...*, versos 103-108.

¹⁴ DANTE ALIGHIERI, *Divina...*, versos 109-117.

En medio de esta zona violenta
 ábrese un pozo dilatado y hondo
 del que al debido tiempo daré cuenta.
 Es un espacio igualmente redondo
 el que hay del pozo a la alta escarpadura
 y en diez valles divídese su fondo¹²

en cuyo interior se encuentran pecadores, ya sean estos fraudulentos o aduladores, que lloran y dan golpes:

Allí sentimos gente que lloraba
 en la otra bolsa, dando resoplidos,
 y con sus propias manos se golpeaba.
 De un sarro están los muros guarnecidos
 que trae de abajo un hálito asqueroso
 por el que ojo y nariz son ofendidos.¹³

Por cierto, haciendo referencia a este sentido de ofensa casi nauseabunda, podríamos relacionar al personaje bosquiano que vomita en el mismo pozo en el que el excretor defeca sus monedas. En cualquier caso, las descripciones que se dan en los versos parecen corresponderse con la cloaca donde el excretor de monedas evacúa su oro, y que contiene, efectivamente, gente, casi con seguridad pecadores. De hecho, los versos continúan y nos explican que en el fondo del foso se encuentra gente hundida en estiércol y pringada de excremento:

Tan oscuro es el fondo de este foso
 que solo puede verlo el que ha llegado
 donde el arco se eleva más airoso.
 Allí fuimos; y luego he contemplado
 gente hundida en estiércol: se diría
 en letrinas humanas cosechado.
 Mientras mi vista el fondo recorría,
 vi a uno con tanta mierda en la cabeza
 que ni laico ni fraile parecía¹⁴

de tal manera que la obra de El Bosco podría sugerir este lugar, vinculado, sin duda, al acto de la excreción y el producto resultante. Con respecto a la relación entre el Infierno de *El Jardín de las Delicias* y la *Divina comedia*, comenta Jans Brans que El Bosco no necesitó leer a Dante debido a la existencia de infinidad de relatos acerca del Infierno que plagiaban y para-

fraseaban la *Divina comedia* y que los predicadores se encargaban de difundir.¹⁵ Por nuestra parte, sea como fuere, mediante la lectura directa de Dante o a través de estas noticias, creemos que la fuente del grupo de Satanás se encuentra en la *Divina comedia*, y, más en concreto, en el Canto XVIII del Infierno.

Por último, a los pies de Satanás aparecen otros personajes, como la pecadora que se mira al espejo, de quien se ha dicho que representa la lujuria¹⁶ o el orgullo;¹⁷ la figura recostada que se ha asociado al perezoso;¹⁸ o el personaje que vomita en el pozo, en quien se ha querido ver al glotón,¹⁹ o incluso una referencia a la práctica de la alquimia, ya sea en relación con la conversión de la materia en negro durante el proceso de destilación,²⁰ ya sea como un rechazo de los elementos que no han sido asimilados durante el proceso alquímico.²¹ En cuanto al significado colectivo del grupo, parece que no hay unanimidad en su interpretación, pues algunos dicen que debe entenderse como el castigo de la lujuria²² y otros como el de la avaricia.²³

El excretor de monedas: un acumulador compulsivo

En última instancia, llegamos al personaje del excretor de monedas (fig. 1), que podría ser descrito como aquella figura que se sitúa de espaldas al espectador, en cuclillas, a quien no vemos su rostro, ni tampoco muestra ningún atributo que haga pensar en alguna clase social o profesión determinadas con las que se pueda asociar. Únicamente nos encontramos con su desnudez y el acto de defecar monedas de oro en el pozo donde van a parar los pecadores devorados por Satanás.

Atendiendo a la historiografía, los distintos estudios que se han ocupado de analizar el excretor de monedas han seguido, sobre todo, dos líneas de investigación: una, la más secundada por los distintos autores, que realiza una lectura de cariz moralizante, y otra, que ha recibido una menor atención por parte de los estudiosos, que es la interpretación alquímica del personaje.

En lo que respecta al comentario de sesgo moralizante,²⁴ identifica al excretor con un avaro que es sometido a castigo haciéndole expulsar las monedas de oro, de modo que el amante del dinero y la ganancia se ve obligado a arrojar su tesoro, o, lo que es lo mismo, el exceso pecaminoso de su vida, al sumidero de la muerte y la perdición. El excremento que debería haber defecado el avaro se convierte así en monedas, esto es, el objeto del vicio del avaro. En cuanto a la representación moralista del avaro defecando monedas, o tragando las que defeca algún ser diabólico,

¹⁵ J. BRANS, *Hieronymus Bosch...*, p. 64.

¹⁶ Laurinda DIXON, *Bosch*, Londres, Phaidon, 2003, p. 265.

¹⁷ Dirk BAX: «IV. Interpretaciones modernas del Bosco. Dirk Bax», W. HIRSCH: *El Bosco...*, p. 34-36: 36.

¹⁸ Esperanza ARAGONÉS ESTELLA: «La muerte en el Infierno: a propósito del Hombre-árbol del *Jardín de las Delicias* del Bosco», *De Arte*, n.º 6, 2007, p. 131-138: 136.

¹⁹ Wilhelm FRAENGER, *Hieronymus Bosch*, Nueva York, Dorset Press, 1983, p. 61.

²⁰ J. COMBE, *Jheronimus...*, p. 66.

²¹ José Antonio BERTRAND, *La alquimia en el Bosco, Durero y otros pintores del Renacimiento*, Barcelona, Symbolos, 1989, p. 22.

²² I. MATEO, «El grupo de los jugadores...», p. 430.

²³ J. YARZA, *El Jardín de...*, p. 72.

²⁴ J. BRANS, *Hieronymus Bosch...*, p. 65; C. DE TOLNAY, *Hieronymus...*, p. 362; W. FRAENGER, *Hieronymus Bosch*, p. 61; J. YARZA, *El Jardín de...*, p. 72; I. MATEO: «La pintura flamenca...», p. 25; L. DIXON, *Bosch*, p. 265; Hans BELTING, *Hieronymus Bosch (El Bosco): El jardín de las delicias*, Madrid, Abada, 2009, p. 38; E. ARAGONÉS ESTELLA: «La muerte en el Infierno...», p. 136.

²⁵ Para más información acerca de lo que se representa detalladamente en cada una de las escenas, véase Beatriz MARIÑO: «Sicut in terra et in inferno: la portada del Juicio en Santa María de Tudela», *Archivo Español de Arte*, abril de 1989, vol. 62, n.º 246, p. 157-168: 161.

²⁶ Lester K. LITTLE: «Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom», *The American Historical Review*, vol. 76, n.º 1, febrero 1971, p. 14-49: 38.

²⁷ B. MARIÑO: «Sicut in terra...», p. 164-168.

²⁸ J. YARZA, *El Jardín de...*, p. 80.

encontramos ejemplos en imágenes del Gótico, como las de las catedrales de Burgos, Amiens y Estrasburgo, y en la fachada del palacio del káiser en Goslar,²⁵ en las que se reproduce el castigo del avaro — con sus muchas variaciones — precisamente haciéndole defecar monedas. Asimismo, existe otra variación del mismo motivo, en la que no es un avaro sino un mono el que defeca monedas, en esta ocasión en las *marginalia* de algunos manuscritos de principios del siglo XIV. En el breviario monástico Ms. Add. 29253, f. 410v, conservado en el British Museum de Londres y de procedencia cercana a Gante, se muestra al animal defecando tres monedas en un recipiente dorado, mientras que en el f. 41v del mismo manuscrito se puede observar a un personaje híbrido que expulsa monedas de oro en un receptáculo sostenido por un mono.²⁶

Llegados a este punto, conviene recordar que nuestro excretor de monedas es un personaje desnudo, sin atributos que nos hagan pensar en una clase social o profesión determinadas. Subrayamos esto porque muchas de las representaciones del castigo del avaro van dirigidas, a modo de burla, escarnio, crítica y sátira moral, a la clase mercantil y clerical de la época, que veían aumentar sus riquezas y bienes de manera ilícita, por ejemplo con la comercialización de reliquias, falsificación de testamentos, venta de monedas falsas por parte de los cambistas, defraudación del peso o las medidas del producto que ponen a la venta los mercaderes, u otros muchos fraudes, mentiras y perjurios de banqueros, carniceros, acuñadores de moneda, pañeros, etc.,²⁷ en línea con otras muestras de arte y literatura satírica de la época, ya sea popular o erudita. En este caso, interpretamos la desnudez de este personaje como un elemento que lo iguala a todas las personas, como un castigo ejemplar, al margen de su origen social o económico, de modo que no sería una determinada clase o profesión la que sería juzgada y castigada, sino que sería el alma de la persona la que recibiría la condena, el avaro en general, con sus abusos y faltas cometidas. El castigo al que se somete el excretor de monedas es entonces igualitario y se extiende a todos los que han desatendido los avisos, al menos en relación con el pecado de la avaricia. De hecho, a partir del elemento del desnudo, Yarza ya observó que se trataba de un castigo igualitario el que se llevaba a cabo en el Infierno de *El Jardín de las Delicias*, y aunque, si bien es cierto que lo hacía generalizando y sin señalar expresamente al excretor de monedas, es obvio que su comentario es aplicable a este personaje.²⁸



1. Detalle del excretor de monedas. Procedencia de la imagen: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Hieronimus_Bosch_023.jpg.

Y, en relación con la segunda línea de investigación, que se corresponde con la interpretación alquímica, se dice que esta misma conversión del excremento en oro podría hacer referencia al proceso de transmutación de la materia: de la putrefacción se obtendría el oro de los alquimistas, análogo al sol y a la piedra filosofal.²⁹ E incluso hay quien, como Jacques Combe, cree que la figura del excretor haría alusión a la práctica de la alquimia en relación con la transmutación,³⁰ es decir, aquellos que, en lugar de trabajar por ofrecer al hombre, con un perfecto balance de humores, un retorno al segundo Edén, reclamaban falsas transmutaciones y practicaban trucos para obtener para sí beneficios económicos.³¹

En cualquier caso, el acumulador compulsivo se ve obligado a abrir su orificio anal y a relajar su esfínter, ahora dispensador de las monedas que ha ido recopilando en su ociosa acumulación de riquezas y que de ningún modo quería gastar, y menos aún dar.

Aproximaciones teóricas al vínculo entre el excremento y el oro

Llegados a este punto, recuperaremos una de las interpretaciones teóricas más celebres en torno a la relación que existe entre los dos componentes fundamentales de nuestro estudio, el excremento y el oro, que es la que se acuña desde la teoría psicoanalítica del erotismo anal.

Según esta teoría, la aparición de los excrementos es propia de la segunda fase de la organización pregenital de la organización sexual infantil, es decir, la fase sádico-anal, que es de esencia autoerótica. En ella, la mucosa intestinal aparece como una zona erógena pasiva, de modo que la zona anal se convierte para los niños en una fuente de excitación sexual. Es por ello por lo que los trastornos intestinales o el retraso expresado en el acto de la excreción deben entenderse como algo que los niños desarrollan para procurarse placer anal, puesto que el paso de la máxima cantidad de heces por el esfínter y las contracciones resultantes que se producen son placenteras y voluptuosas.³² Por eso decíamos con anterioridad que el acumulador compulsivo de El Bosco es obligado a abrir su orificio anal: se le prohíbe la producción de placer anal por la retención de las deposiciones, pero también, y sobre todo, se le impide la retención del dinero. De hecho, Freud dirá que aquellos a los que en su infancia les gustaba retener sus deposiciones desarrollarán «rasgos de carácter anal», o, lo que es lo mismo, atributos relacionados con el orden, la tenacidad, y, con respecto a lo que nos interesa, la economía, es decir, son personas ahorradoras y, a veces, avariciosas.³³ Volviendo de nuevo al excretor de monedas,

²⁹ J. A. BERTRAND, *La alquimia...*, p. 22, 28.

³⁰ J. COMBE, *Jheronimus...*, p. 66.

³¹ L. S. DIXON: «Bosch's Garden of...», p. 110.

³² Sigmund FREUD: «Teorías sexuales infantiles. 1908», *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, p. 1162-1271: 1203.

³³ Para más información sobre el carácter anal, véase Sigmund FREUD: «El carácter y el erotismo anal. 1908», *Obras completas...*, p. 1354-1357; Sándor FERENCZI: «LXII. Formaciones compuestas de rasgos eróticos y de rasgos de carácter», *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981-1984, vol. 2, p. 329-331 y Sándor FERENCZI: «XXXIV. Ontogénesis del interés por el dinero», *Obras completas...*, p. 183-191.

³⁴ S. FREUD, «Teorías sexuales...», p. 1203.

³⁵ Dominique LAPORTE, *Historia de la mierda*, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 40.

este se ve obligado a entregar su dinero como si fuera algo semejante a una dación en pago —en cuanto que acción de dar algo para saldar una deuda, en este caso como pago de un castigo o por haber seguido una mala conducta—, que de nuevo entra en conflicto con el instinto parcial anal.

Por último, es posible encontrar en estos rasgos transmutaciones del instinto del erotismo anal, es decir, elementos intercambiables o equivalentes al excremento, como son los siguientes: el regalo, el niño, el pene y el dinero o el oro. En relación con el regalo, cabe decir que en la etapa pregenital sádico-anal, las heces del niño adquieren el significado de primer regalo, destinado, como prueba de su cariño, a las personas queridas o conocidas para mostrarles su docilidad y ganarse así su favor.³⁴ Este acto tiene que considerarse como un sacrificio, pues es la renuncia a una parte de su cuerpo. Ahora, el excretor de monedas sacrifica su valioso tesoro, pero no se trata de un regalo: la ofrenda no es voluntaria, sino obligatoria. El hecho de hacer que defeque, y sobre todo monedas, es para él un castigo, un suplicio.

Pero, además de lo dicho hasta ahora, no debe extrañarnos esta asociación entre los excrementos y el oro. Y es que, tal y como ha demostrado Dominique Laporte en su *Histoire de la merde* de 1978, a lo largo de la historia las heces han sido sometidas a la explotación. La deyección como tal es controlada desde el Estado-Cloaca Máxima, que ve en ella una clara equivalencia entre la mierda y el oro: canaliza las heces para hacer de ellas un negocio. En este aspecto, la mierda, sometida a una alquimia del desperdicio, a una química purificadora,³⁵ es buena porque es nutritiva, fecundante y principio de vida. En 1891, por su parte, John Gregory Bourke, en *Scatologic rites of all nations*, ya dio cuenta de los diferentes usos y costumbres que se llevan a cabo en varias culturas en su relación con los excrementos. En definitiva, el excremento ha sido siempre una fuente de beneficios y riquezas.

Piero Manzoni: el producto corporal como obra de arte y la obra corporal como producto artístico

Si rastreamos en el arte contemporáneo las aproximaciones artísticas respecto a la identificación del excremento con el oro, una de las más célebres —si no la que más— es *Merda d'artista*, de Piero Manzoni (fig. 2). Esta obra consistió en la producción, en mayo de 1961, de una serie de noventa latas en cuyo interior, según afirma la etiqueta, había treinta gramos de excrementos del propio artista. En la parte superior de cada lata se halla

la firma de Manzoni, así como el número de serie asignado, mientras que en la etiqueta, con un fondo en el que se repiten el nombre y los apellidos del artista, se informa en varios idiomas —inglés, italiano, francés y alemán, según la lata— del contenido, el peso, su modo de conservación (al natural) y la fecha de producción y envasado. Cada lata fue concebida para ser vendida en función del valor de su peso en oro, o, por decirlo de otra manera, valían su peso en oro, es decir, en relación con el precio del oro; así, se vendían en el mercado según el peso de su contenido. A pesar de esta primera intención, lo cierto es que este sentido se ha perdido al entrar la obra en el circuito de la especulación económica.

Quienes han escrito sobre *Merda d'artista* han dicho que Manzoni invocaría con ella varios mitos vinculados a los principios del arte de vanguardia y al rol del artista vanguardista porque compartirían la pretensión por crear una obra chocante, provocativa, arriesgada e innovadora y que impactase a la audiencia.³⁶ Manzoni, así, recuperaría el valor del excremento en cuanto a arma subversiva según la teoría psicoanalítica, como herramienta desafiante o signo de rebeldía, en este caso contra los dictados del buen gusto, el mercado del arte, el museo y la propia definición del arte. También han afirmado que con las referencias habituales de un objeto de uso común en un contexto artístico a las funciones naturales del cuerpo y sus desechos, y al vínculo establecido entre el excremento y el oro o el dinero, el artista italiano sería un claro deudor de Marcel Duchamp y de otros artistas vinculados al movimiento futurista y dadaísta.³⁷ De hecho, según comentó Salvador Dalí en una ocasión, Duchamp ya habría propuesto empaquetar o embalar la mierda y presentarla como un objeto artístico. Incluso el autor de la *Fountain* (1917) estableció un interesante paralelismo entre arte y excremento, expresado en una fórmula: «Arrhe est à l'art ce que merdre est à merde»,³⁸ o, lo que es lo mismo, pero expresado con la siguiente ecuación:

$$\frac{\text{arrhe}}{\text{art}} = \frac{\text{merdre}}{\text{merde}}$$

Lo que el *arrhe*/arte es al arte, la *merdre*/mierda es a la mierda. Así, lo alto del arte, lo bajo del excremento, y, del mismo modo, lo alto del oro, lo bajo del excremento. En este caso, «arrhe» hace referencia a la palabra francesa «les arrhes», que es el depósito, señal, anticipo o pago inicial de un bien que se desea adquirir. De este modo, remarcaba la afinidad entre el arte y los asuntos económicos, y el arte y la materia fecal; en definitiva, el nexo entre el dinero y el excremento.

³⁶ Gerald SILK: «Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista», *Art Journal*, vol. 52, n.º 3, Scatological Art, otoño de 1993, p. 65-75: 65.

³⁷ G. SILK: «Myths and Meanings...», p. 65-66.

³⁸ Citado en G. SILK: «Myths and Meanings...», p. 66.



2. Piero Manzoni, *Merda d'artista* n. 78, mayo 1961. Lata, papel impreso 4,8 × Ø 6 cm. Cortesía Fondazione Piero Manzoni, Milano. Fotografía: Agostino Osio, Milano, © Fondazione Piero Manzoni, Milano.

³⁹ Germano CELANT, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Milano, Prearo, 1975, p. 52.

⁴⁰ Germano CELANT: «In the territory of Piero Manzoni», *Manzoni* (catálogo de exposición, Nápoles, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donna-Regina Napoli), Milano, Electa, 2007, p. 14-45: 37.

⁴¹ G. CELANT: «In the territory of...», p. 17.

⁴² G. SILK: «Myths and Meanings...», p. 68.

⁴³ Boris GROYS: «The inner life of a can of preserves», *Manzoni* (catálogo de exposición, Nápoles, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donna-Regina Napoli), Milano, Electa, 2007, p. 46-53: 48-53.

⁴⁴ Sigmund FREUD: «Prólogo de Sigmund Freud»: John Gregory BOURKE, *Escatología y civilización*, Madrid, Guadarrama, 1976, p. 7-10: 8-9.

⁴⁵ G. CELANT, *Piero Manzoni: catálogo...*, p. 54. Para más propuestas de significados en torno a la vinculación entre excremento y oro, véase *Merda d'artista* de Piero Manzoni, G. CELANT, *Piero Manzoni: catálogo...*, p. 52-54.

⁴⁶ G. SILK: «Myths and Meanings...», p. 70.

to en una suerte de transmutación alquímica en la que la materia más despreciable se convierte en oro. Recordemos que el excretor de monedas de El Bosco ya se había relacionado con la alquimia y el proceso de transmutación. En el caso de Manzoni, el hecho de asignar el precio de sus obras según el valor del oro debe verse no solo como una desmitificación de la idea de artefacto artístico,³⁹ sino como una identificación, por parte del artista, entre arte y mercancía, algo que quedaba todavía más justificado por la presentación de la obra con una lata a modo de objeto de consumo. E incluso podría decirse que concebir sus residuos corporales como obras de arte podría considerarse un modo de convertir el cuerpo en mercancía como producto de la sociedad de consumo,⁴⁰ o que traslada el proceso industrial a su obra, de tal modo que un producto ordinario deviniera un producto de lujo.⁴¹ Y más aún, el uso de latas, producidas industrialmente en masa, y del excremento, una sustancia individual, común y universal, desafiaría las nociones de la obra de arte como un objeto único e individual.⁴² Asimismo, no sería descabellado ver en *Merda d'artista* una alusión a los mecanismos del mercado del arte, siguiendo la opinión del público general, según la cual el arte moderno se concibe como un gran fraude que consiste en vender mierda —esto es, obras sin ningún valor estético conforme a sus criterios— a precio de oro.⁴³

En lo que respecta a la preocupación por el cuerpo y sus sustancias, Manzoni plagó su obra de referencias a las funciones y residuos corporales. Ejemplos de ello son *Fiato d'artista* (1960), *Corpo d'aria* (1960), *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (1960) o el proyecto irrealizado *Sangue d'artista*, con el que pretendía producir ampollas con su propia sangre. En la obra del italiano, los productos corporales han de entenderse como obras de arte que son señas de su identidad y, de hecho, los identifica como suyos mediante la fecha, la firma o la numeración. Pero no nos ha de extrañar que esto sea así, que el artista comprenda su deposición como una obra propia, como su producción artística. Y es que, según la teoría psicoanalítica del erotismo anal, así entendía el niño sus deyecciones, como parte de su cuerpo,⁴⁴ como creación propia; según Germano Celant, como hijo suyo.⁴⁵ Celant se apoya en la teoría psicoanalítica del erotismo anal según Norman O. Brown, autor de *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Esta obra fue publicada en 1959, dos años antes de *Merda d'artista*, hecho que advierte Gerald Silk, no sabemos si insinuando que el artista italiano pudo haber leído a Brown.⁴⁶

En definitiva, Manzoni elevó el estatus del excremento en cuanto que producto, objeto de consumo y arte. Con posterioridad, el artista italiano se convertiría en uno de los modelos del arte escatológico contemporáneo, si bien es cierto que *Merda d'artista* todavía esconde el excremento y hace

que resulte invisible a los ojos, lo que confirma el tabú asociado a él. Más adelante otros artistas tomarían su relevo y decidirían presentar la materia abyecta de manera directa.

Wim Delvoye y la reivindicación del excremento por el excremento

La siguiente obra con la que quisiéramos mostrar la continuidad del modelo bosquiano es *Cloaca*, del artista belga Wim Delvoye. Se trata de una instalación realizada en el año 2000 que toma el nombre del sistema de alcantarillado romano, la Cloaca Maxima, y que pretende emular el sistema digestivo humano —desde la boca hasta el ano— y su producto final. Construida gracias a la colaboración de científicos de la Universidad de Amberes, su funcionamiento es el siguiente: la máquina es alimentada dos veces al día con comida proveniente de los restaurantes de la ciudad en cuyo museo la obra esté instalada. Posteriormente, los alimentos circulan por el tracto digestivo de la máquina, que está formado por seis recipientes que se mantienen a la temperatura corporal y se controlan a través de un ordenador —lo que podríamos llamar su sistema nervioso— que se encarga de introducir bacterias, enzimas, ácido clorhídrico, pancreatina y pepsina. Después de pasar por estos contenedores, la mayoría del líquido se elimina del producto, mientras que la parte sólida se expulsa, en forma de excremento, a una cinta transportadora giratoria. El producto final, la deyección, se vende envasada al vacío dentro de una caja de resina por 1.000 dólares y a modo de múltiple. En este sentido, puede recordar a la mierda enlatada de Manzoni, ya que el producto resultante se comercializa como un múltiple, como un producto artístico y de consumo más, si bien en esta ocasión no encontramos la asociación del precio con el oro.

Con esta obra, Delvoye toma el acto de la excreción, aquello que es relegado al ámbito de lo privado —no solo debido a la arquitectura del cuerpo, del lavabo y de la cloaca, sino también por las normas sociales—, y lo hace público.⁴⁷ Lo que está ausente en la sociedad está presente en la naturaleza, y ahora también en la sala de exposiciones de un museo. Gracias a ello, presenta lo que se ha venido ocultando y relegando al ámbito de lo privado y la vergüenza con la intención de que el espectador sienta interés por el acto común de hacer sus necesidades. La sensación de alivio fruto del acto fisiológico parece trasladarse al plano del receptor, que por momentos se olvida de los que Freud denominaba «productos de reacción» (esto es, el pudor, la repugnancia y la moral) y expresa placer, asombro y liberación frente a sus propias funciones corporales.⁴⁸

⁴⁷ Melissa DUNN, «Wim Delvoye», *Flash Art*, vol. 34, n.º 217, marzo-abril de 2001, p. 105: 105.

⁴⁸ M. DUNN, «Wim Delvoye», p. 105.

⁴⁹ Jessica RISKIN: «The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life», *Critical Inquiry*, n.º 29, verano de 2003, p. 599-633: 627.

⁵⁰ Catherine FRANCKLIN: «Wim Delvoye mieux vaut être un virus que tomber malade. As Long as You've Got Your Health», *Art Press*, n.º 245, abril de 1999, p. 18-23: 22.

Desligado de cualquier consideración moral, el artista belga esteriliza y mecaniza el proceso de defecación, pero no lo hace en aras de realizar un experimento científico. De hecho, su propósito no es de ningún modo experimental, sino todo lo contrario: *Cloaca* es una simulación funcional inútil —solo produce o genera heces—; su propósito es únicamente artístico.⁴⁹ Delvoye reivindica así la futilidad del arte y de la vida y lo pone en relación con la producción artística y su consumo: lo que los humanos producen sin esfuerzo, *Cloaca* lo fabrica con un coste considerable; lo que los humanos desechan imperiosamente, el arte lo mercantiliza. De nuevo, como hacía Manzoni, Delvoye retrotrae cuestiones relacionadas con la sociedad de consumo y el mercado del arte. No es por ello gratuito que el logo de la instalación se haya diseñado a partir de las marcas comerciales Ford, Coca-Cola y Don Limpio.

Para acabar, llamaremos la atención sobre la operación que se lleva a cabo en *Cloaca*, que creemos contraria a la intención de Manzoni. Haciendo referencia a su propia producción artística, Delvoye afirmaba lo siguiente:

*What I do is the opposite of readymades. The things I do share a name with readymade things; you can talk about my maps, which are also paintings, just like you talk about Mario Merz's «tables» and «igloos». I want my work to be recognized for what it is: my decorated cement mixers aren't sculpture, they're cement mixers.*⁵⁰

De este modo se da, pues, un paso más en el reconocimiento del excremento: si Manzoni —cuya obra, por cierto, tampoco puede considerarse *readymade*— lo elevaba a un medio artístico digno, de modo que las heces habían de poderse considerar también obras de arte, Delvoye prioriza la propia materialidad y reivindica lo fecal en todos sus aspectos. En definitiva, este último quiere que sus obras sean reconocidas por lo que son: la mierda es arte, pero es eminentemente mierda.

David Nebreda: el otro acumulador compulsivo

David Nebreda es uno entre tantos artistas contemporáneos que trabajan con los excrementos, si bien consideramos que su producción es una de las más interesantes en este campo de estudio debido a sus circunstancias personales. Y es que Nebreda es un fotógrafo español nacido en Madrid que padece esquizofrenia paranoide desde que tenía diecinueve años y para la que él mismo confiesa que no recibe ningún tratamiento médico.

En sus fotografías cultiva el género del autorretrato, donde frecuentemente suele verse una utilización directa de sus propios excrementos. Un ejemplo es *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados*, de la serie de autorretratos realizados entre mayo-octubre de 1989 y junio-octubre de 1990, en el que observamos que Nebreda se muestra ante la cámara como un artista, un pintor que utiliza como enseres de trabajo unas ramas a modo de pinceles, una bolsa de plástico como paleta y los excrementos como pigmento.

En la mayoría de ocasiones, Nebreda descarga esta pasta pictórica en la tela con sus propias manos, de modo que hablamos de un contacto directo con sus propias heces, y, en ocasiones, llega hasta el extremo de embadurnarse su propio cuerpo e incluso su cara, como si se hubiera producido en él la fijación del instinto del erotismo anal. De hecho, es en la etapa infantil cuando se produce el manejo, e incluso el manoseo, de las propias deposiciones, puesto que son vistas por el niño como sus primeros juguetes.⁵¹

Pero al contrario de lo que sucede con el excretor de monedas de El Bosco, Nebreda no tiene ningún problema a la hora de relajar su esfínter, de abrir paso a sus heces, y no porque sea generoso, a diferencia del avaro o del retentor anal, sino porque estamos ante otro acumulador compulsivo, pero en lugar de dinero, de heces. Y es que es bien sabido que se dedica a acumular sus propias deyecciones en la nevera hasta que reúne la cantidad suficiente para realizar una obra —en este caso, para cubrir su rostro en *Cara cubierta de excrementos*, de los autorretratos realizados entre mayo-octubre de 1989 y junio-octubre de 1990— o alguno de los rituales de agresión que se autoinflige como consecuencia de su enfermedad mental.

De hecho, el uso de los excrementos como forma específicamente plástica ha de comprenderse como una actividad catártica, terapéutica,⁵² un ejercicio de demostración de la propia existencia, de la conciencia de su identidad, creada a partir de la nueva imagen de sí mismo proporcionada por la fotografía, su autorretrato, el doble fotográfico. Así, la producción fotográfica de David Nebreda debe entenderse como un proyecto vital de regeneración,⁵³ muy ligado a la esquizofrenia que padece, cuyo desarrollo le hace crear una nueva realidad exenta de los motivos de disgusto de la anterior. Su obra, entonces, es fruto de la propia necesidad, subordinada a la realización del proyecto vital al que exclusivamente testimonia. Podría decirse que a través del contacto con sus excrementos vuelve a nacer de nuevo, surge su nueva identidad y se produce un regreso a la experiencia del neonato, al contacto de los excrementos en el momento del nacimiento, pero también al tiempo en que el niño jugaba con ellos

⁵¹ S. FERENCZI: «XXXIV. Ontogénesis del interés...», p. 184.

⁵² David Nebreda: *Autorretratos. Autoportraits* (Catálogo de exposición, París, Galerie Xippas, 1998), Madrid, Doce Notas, 1998, p. 33.

⁵³ Catherine MILLET: «David Nebreda et le double photographique», *Art Press*, n.º 255, marzo de 2000, p. 49-55: 51-52.

⁵⁴ David Nebreda: *Autorretratos. Autoportraits*, p. 46.

y los manoseaba en sus experiencias más tempranas, sin atender a los dictados de la educación.

Y por si quedaba alguna duda de si este contacto le producía una experiencia positiva o negativa, traemos a colación esta cita:

¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio... Mi sangre y mis excrementos [...] son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio.⁵⁴

De ella se desprende una sensación no de dolor o sufrimiento, y tampoco de placer, sino de orgullo, omnipotencia y plenitud. La satisfacción que sentía el avaro por acumular riquezas ahora se convierte en una satisfacción emocional. Tanto es así que Nebreda rinde homenaje y culto a los excrementos, a los que consagra y es consagrado con ellos.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos podido confirmar la hipótesis inicial, es decir, que no existe una recuperación del excretor de monedas de El Bosco como modelo iconográfico en la producción de arte escatológico de los artistas contemporáneos que hemos estudiado. Esta figura no puede ser considerada como antecedente de las prácticas contemporáneas en sentido causal, pero sí cronológico, de modo que El Bosco puede figurar entre los precedentes en una posible genealogía de la imaginería fecal —siempre teniendo en cuenta que, como hemos visto, El Bosco sigue otras imágenes similares anteriores—, si bien es cierto que no podemos hablar, bajo nuestro punto de vista, de una permanencia expresa y consciente del modelo bosquiano —e, indirectamente, también de las imágenes anteriores en torno a lo fecal y de las que este parte— en cuanto que punto de referencia a imitar o seguir, o de una recuperación deliberada de este en el arte escatológico contemporáneo. Es más, si tuviéramos que hablar de algún modelo para el arte escatológico contemporáneo, deberíamos mencionar *Merda d'artista* de Piero Manzoni, como mínimo para considerarlo como el pistoletazo de salida en el uso del excremento, directo o indirecto, de las manifestaciones artísticas más actuales. Por ejemplo, creemos que la influencia que ejerce Manzoni sobre Delvoye es manifiesta, ya sea en el contenido

excrementicio de la obra, su presentación —o su producto final o resultado— en unos recipientes a modo de múltiple, e incluso su comercialización; todos ellos elementos que, sin ser del todo coincidentes, muestran evidentes puntos de contacto. Aun así, el artista belga no hace referencia expresa a Piero Manzoni como modelo de *Cloaca*, si bien confirma que tiene lo escatológico como referencia en sus obras, como demuestran sus palabras:

*I've chosen a different inventory, a set of references that have been neglected: the decorative, the folkloric, the craftsmanlike, the scatological, etc. There are many things that have been overlooked and yet are full of potential.*⁵⁵

En el caso de Nebreda, él tampoco reconoce a Manzoni como posible fuente en su obra. Sí que lo hace, en cambio, en cuanto al arte gótico, el Renacimiento europeo, la pintura holandesa del siglo XVII o el Barroco español.

Sin embargo, estos dos mundos —el de El Bosco y el del arte escatológico contemporáneo— no están tan alejados como a simple vista pudiera parecer, y es que creemos que hemos podido argumentar, en segundo lugar, que existe cierto encuentro o punto de contacto entre la imaginaria fecal de ambos casos. Este hecho se debería a la coincidencia de un tema, pero no, como apuntábamos hipotéticamente, en su interpretación, que es divergente. Nos estamos refiriendo aquí a la consideración económica del excremento y su transformación en valores de sesgo emocional.

Este punto de contacto y su posterior interpretación desigual no son casuales o fortuitos, sino que deben entenderse como fruto de las diversas actitudes que se adoptan frente a las funciones corporales, que difieren de acuerdo con las normas sociales y culturales imperantes en ese momento y lugar. En el caso de El Bosco, hay que tener en cuenta dos hechos; en primer lugar, que a partir de Lutero la cultura alemana y, por extensión, la europea comenzaron a obsesionarse por los problemas de la analidad, la pureza y la limpieza,⁵⁶ de modo que podríamos ver ya en El Bosco una actitud pareja, en sintonía, si bien todavía no se había censurado la representación de lo escatológico.⁵⁷ De hecho, este cambio frente a la consideración del excremento también puede verse en *De civilitate morum puerilium*, un manual de conducta de Erasmo publicado en 1530, en el que se enseña a los niños cuál es la conducta correcta frente a los excrementos y otros productos de las necesidades corporales, basada en el pudor y la vergüenza,⁵⁸ poniendo énfasis en el modo y el lugar donde satisfacer esas necesidades. Y, en segundo lugar, y relacionado con lo anterior, hay que tener en cuenta que la obra de El Bosco, y, por ende, la tradición anterior de la que parte, de-

⁵⁵ C. FRANCLIN: «Wim Delvoye mieux...», p. 21.

⁵⁶ Gary D. MOLE: «Scatology, chopped liver, and the last supper: Daniel Zimmermann's Holocaust Novel *L'Anus du Monde*», *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 67, n.º 1, 2013, p. 30-46: 37.

⁵⁷ Para más información acerca del proceso de civilización y la censura de lo escatológico, véase Mary DOUGLAS, *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, Routledge, 2002, y Norbert ELIAS, *The Civilizing process*, Oxford, Blackwell, 1982.

⁵⁸ ERASMO DE ROTTERDAM, *De la urbanidad en las maneras de los niños (De civilitate morum puerilium)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Innovación y Documentación Educativa (CIDE), 2006, p. 33.

muestra y reafirma la consideración negativa de las heces en el contexto del castigo del avaro en cuanto que las asocia a conductas dañinas vinculadas a lo económico (¿por qué, si no, las ubicaría en el Infierno y les daría su merecido castigo a modo de afrenta y censura de tal comportamiento?). Así, si en el castigo del avaro el dinero se asocia a lo malo, y el excremento se vincula al dinero, en consecuencia, el excremento también es visto como algo malo, al menos en el contexto de *El Jardín de las Delicias*.

En cambio, el arte escatológico contemporáneo parece recuperar la noción del excremento como fuente de beneficios y riquezas, de manera que veremos desde su vinculación con el mercado del arte en cuanto producto, objeto de consumo y objeto artístico, hasta su uso como producto artístico para beneficio propio. En definitiva, los artistas, que han demostrado un interés progresivo por su cuerpo y sus funciones corporales, utilizan los excrementos como parte de un intento de reconstruir la propia identidad, desde Manzoni, que entiende los productos corporales como obras de arte y señas que lo identifican, y Delvoye, que los revaloriza en público como elemento común en todas las personas, hasta Nebreda, que construye su nueva imagen y realidad justo a partir de sus excrementos. Los excrementos en el arte contemporáneo son usados como arma subversiva para reivindicar los valores intrínsecamente más humanos.

En resumen, si en El Bosco veíamos una imposibilidad de llevar a término el instinto parcial anal, en el arte contemporáneo ocurre lo contrario; ya sea por regresión o por fijación, se produce un feliz contacto entre el artista y el excremento. El placer que sentía el avaro por acumular riquezas ahora se convierte en un deleite por el reencuentro con el objeto de la represión. El desperdicio, pues, siempre adquiere un valor, ya sea económico o identitario, de modo que de él resulte un beneficio. Y ahora lo moral deja paso a lo emocional.

Maria Moreno
Universitat de Barcelona
maria.moreno@ub.edu

EL EXCRETOR DE MONEDAS. PRESENCIAS DEL MODELO BOSQUIANO EN EL ARTE ESCATOLÓGICO CONTEMPORÁNEO

El planteamiento de este artículo parte del excretor de monedas, personaje que se encuentra en la tabla del Infierno musical de *El Jardín de las Delicias* de Hieronymus Bosch. El objetivo que se plantea es estudiar si esta figura ha trascendido al arte escatológico contemporáneo como modelo y, por lo tanto, se la puede considerar como antecedente de este tipo de prácticas. La hipótesis de la que se parte es que, si bien existe cierto encuentro entre la imaginería fecal contemporánea y el excretor de monedas, este hecho no se debe a una recuperación deliberada de Bosch, sino a la coincidencia de un tema específico y su interpretación. Por lo tanto, no es factible hablar de una permanencia expresa y consciente del modelo bosquiano en el arte escatológico contemporáneo, sino que debería considerarse como precedente en un sentido cronológico.

Palabras clave: Hieronymus Bosch, oro, dinero, excremento, avaricia, erotismo anal, teoría psicoanalítica, Piero Manzoni, Wim Delvoye, David Nebreda.

THE COIN POOPER. PRESENCES OF THE BOSCHIAN MODEL IN CONTEMPORARY SCATOLOGICAL ART

The approach of this article departs from the coin pooper, a figure depicted in Musicians' Hell panel of *The Garden of Earthly Delights* by Hieronymus Bosch. The purpose is to study whether this character has transcended to contemporary scatological art as a model, and hence whether it may be considered as an antecedent of such practices. The assumption is made that, even though a certain encounter is evident between contemporary faecal imagery and the coin pooper, it is not due to a deliberated recuperation of Bosch but because of the coincidence of a specific issue and its interpretation. Thus, we could not speak of an express and conscious permanence of the Boschian model in contemporary scatological art but it should be considered as a precedent in a chronological sense.

Keywords: Hieronymus Bosch, gold, money, excrement, avarice, anal erotism, psychoanalytic theory, Piero Manzoni, Wim Delvoye, David Nebreda.