

Magda Polo Pujadas

LA MÚSICA INSTRUMENTAL Y LA MÚSICA VOCAL EN HIERONYMUS BOSCH

Canta in via dulciter.

JOHANNES MAUBURNUS,
Rosetum

La música en la época de H. Bosch: el «Ars nova» y la escuela franco-flamenca

La bula del papa Juan XXII, conocida como *Docta Sanctorum Patrum*, de 1324, en la que se prohibía y alertaba de los peligros en los que incuriría la música, supuso la diversificación de dos caminos musicales que discurrían por derroteros totalmente distintos. Por un lado, el *Ars nova*,¹ alentado por el humanismo de Dante, Boccaccio o Giotto, clausuraba el estilo anterior, el *Ars antiqua*, y representaba un renovado arte de componer a varias voces. La polifonía, dentro del ámbito religioso, se encontraría totalmente adaptada a la nueva manera de sentir el vínculo del hombre con Dios y de escuchar una música compleja rítmica y melódicamente. La combinación de distintas melodías para diferentes voces y la introducción de la sustitución de alguna de las voces humanas por uno o dos instrumentos musicales la conducirían por enclaves del todo inusuales. Por otro lado, y como consecuencia del *Ars nova*, el *Ars subtilior* pondría el acento en el aspecto armónico de la complejidad musical polifónica, las alteraciones rítmicas y la notación plástica promovida por Baude Cordier, uno de sus máximos representantes.

El *Ars nova* se transformaría poco a poco en la música del Renacimiento, una música moderna que no dejaba de mirar al pasado, tanto a la música litúrgica de los padres de la Iglesia como a la de los antiguos griegos, y que reforzaría la relación del texto respecto a la música en cuanto que el significado o mensaje que en él aparecía, sobre todo proveniente de las Sagradas Escrituras, no perdería su valor adoctrinador y serviría para manifestar de manera ejemplar el auténtico sendero que debía seguir el fiel, el creyente fervoroso.

El *Ars subtilior*, más innovador y arriesgado en cuanto a sus armonías, prefirió mirar hacia delante y hacer una música del Renacimiento en la que

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 149-168

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

¹ *Ars nova* es el título de un tratado de música que escribió el teórico Philippe de Vitry y que hace referencia a la música, tanto francesa como italiana, después del *Ars antiqua* hasta el predominio de la escuela de Borgoña, y que ocupó el primer puesto en la historia de la música occidental en el siglo xv.



1. El Bosco, detalle del infierno musical, *El Jardín de las Delicias*, Museo del Prado.

la dimensión instrumental fuera cada vez más palpable y no tuviera que verse constreñida por el texto o la parte vocal, sino que encontrara su lucimiento en la complejidad retórica de la música, que por ella misma añadía un fuerte contenido expresivo a lo cantado.

Buena parte de la música que se escuchaba en la época de H. Bosch era la del *Ars nova*, con mucha seguridad la de los duques de Borgoña,² la conocida como escuela borgoñona. Esta aunaba el noroeste de Francia, Luxemburgo, la zona de Lorena, Bélgica y Holanda —tenía una fuerte influencia inglesa, especialmente del músico inglés residente en Francia John Dunstable—, y supuso la primera fase de lo que se conocería como la música franco-flamenca. Esta última contó con cinco generaciones entre 1420 y 1600. Atendiendo al nacimiento y la muerte del pintor flamenco, haremos referencia solo a las tres primeras, la de 1420 a 1450, integrada por los compositores Guillaume Dufay, Gilles Binchois y Antoine Busnois —que son propiamente de la escuela borgoñona—; la de 1450 a 1485, representada por Johannes Ockeghem; y la tercera, la de 1480 a 1520, constituida por Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Josquin dez Pres y Pierre de la Rue.³

El Bosco demuestra conocimiento cabal de la música de su tiempo, por la atinada parodia que hace de ella. Entre los *fratres jurati* de la cofradía a la que perteneció El Bosco había notables músicos, entre ellos el famoso Pierre de la Rue. Así pues, detrás de sus esperpénticas representaciones de la música hay que ver una crítica mordaz hacia los personajes que la realizan y los que se sirven de ella sin ningún provecho espiritual. Me inclino a ver, por tanto, la obra de El Bosco como una manifestación pictórica del goliardismo musical, todavía vivo en la sociedad del Norte, donde la burla, la parodia y la sátira tienen una finalidad edificante.⁴

La música instrumental en la época de H. Bosch no gozaba de una posición privilegiada, ya que hasta entonces se había preferido la música vocal, la palabra cantada, sin ningún acompañamiento instrumental. Es más, durante toda la Edad Media, la simbología de los instrumentos estaba, por lo general, asociada al infierno, a lo diabólico y maligno. La música vocal que se iba desarrollando a lo largo del siglo xv, cada vez más compleja, iba abandonando poco a poco el lugar privilegiado que había tenido el canto gregoriano, superponiendo nuevas voces al *cantus firmus*, renunciando a las formas fijas e introduciendo nuevos cambios rítmicos e instrumentos que sustituían lo que antiguamente habían cantado solo las voces humanas. Era una música vocal acompañada de instrumentos que representaban la pérdida de los valores morales en el hombre. El placer de los sentidos se veía embelesado por la música instrumental y, así, estos

² Es sabido que estos duques tuvieron una sensibilidad especial por las artes, de manera destacable durante la corte de Felipe el Bueno, gobernante de Borgoña desde 1419 hasta 1467. Su capilla musical tuvo una fuerte influencia internacional que repercutió en las capillas del papa de Roma, del emperador de Alemania y de los reyes de Francia e Inglaterra, así como en diferentes cortes italianas, del mismo modo que en distintos coros catedralicios. Es oportuno recordar también que entre los pintores que gozaron de la protección borgoñona estaban Hubert van Eyck y Jan van Eyck.

³ Pierre de la Rue perteneció a la misma hermandad que H. Bosch. La cuarta generación, de 1520 a 1550, englobó a Cristóbal Morales, Nicolás Gombert y Adrian Willaert. La quinta generación, de 1550 a 1600, integró a Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, William Byrd y Tomás Luis de Victoria.

⁴ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco», *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, p. 166.

devenían instrumentos de suplicio y tortura, instrumentos relegados al infierno.

*In the light of all this it will cause little wonder if we find the immense enthusiasm for music at all levels of Renaissance society matched by an intense fear and violent condemnation of the seductive power of the ethereal art. Hieronymus Bosch placed musicians, musical instruments, and choirbooks in the inferno in several of hell paintings. In one of them musicians are placed immediate company of gamblers.*⁵

En los siglos xv y xvi, la polifonía vocal y la música instrumental alcanzaron su cima, gracias al trabajo de varias generaciones de compositores de la escuela franco-flamenca que dominaron la música renacentista. Esta práctica fue avanzando, sobre todo en el contexto luterano, por lo que la Iglesia católica acentuó su crítica a este tipo de música alegando la falta de comprensión del texto, de la palabra divina. Giovanni Pierluigi da Palestrina, miembro destacado de la música de la Contrarreforma, supo encaminar la polifonía hacia la claridad y simplicidad católicas que se habían ido perdiendo.⁶

H. Bosch se vio inmerso en una clara confluencia católico-luterana que conllevó que participara en este choque de culturas musicales. Su pertenencia a la Hermandad de Nuestra Señora en Hertogensbosch, muy activa musicalmente, justifica a la perfección la meticulosidad que muestra a la hora de tratar la música en sus cuadros.⁷ Recordemos que su padre ya había sido asesor artístico de esta y que, por lo tanto, existía una tradición familiar muy vinculada y arraigada a la hermandad.

*In 's-Hertogenbosch itself there was an active musical life. [...] As a member of the Illustre Lieve Vrouwe Broederschap he was exposed not only to the usual (so-called) Gregorian Chant on ordinary days, but also to a large repertoire of eminently respectable polyphonic music on solemn feast days.*⁸

Los miembros de las hermandades o cofradías participaban cada día en la celebración de un servicio, entre las cinco y las seis de la tarde. Era en aquel momento cuando los fieles escuchaban música vocal acompañada del órgano y algunos instrumentos de viento, como comenta Edward E. Lowinsky en su artículo «Music in the Culture of the Renaissance», al hablar de la Hermandad de Nuestra Señora de Antwerpen (Amberes). La música eclesiástica era la más divulgada en los Países Bajos.⁹ Podemos suponer, pues, que Bosch estaba familiarizado con este tipo de música que comprendía de manera especial antifonas marianas,¹⁰ magníficats, himnos y motetes apropiados para el carácter litúrgico de estas celebraciones.

Mientras que en este tipo de celebraciones participaban los instrumentos, en las misas, hasta bien entrado el siglo XVI, estaban prohibidos, salvo, en algunas ocasiones, el órgano. Las revelaciones condenatorias de los instrumentos por parte de los feligreses son muy esclarecedoras, tal y como comenta Leslie Korrnick en el artículo «Instrumental music in the early 16th-century Mass: new evidence»:

They condemn it on three principal grounds. First, instruments were closely identified by the worshipper with secular activities and hence could not be acceptable in a religious service. The same who accompanied the primitiae celebrations, for instance, also played daily concerts at the city hall, for processions and royal entries into the city, and at fairs, markets and dances. Second, when accompanying the choir, instruments diminished the audibility of the text because of their volume and timbre. This was seen as doubly aggravating by reform theologians who also argued that even the polyphonic structure of a capella music made sacred text inaudible. Finally instrumental music in the liturgy was condemned because the Scripture, when interpreted «correctly», did not condone it.¹¹

En el contexto religioso, la música celestial estaba asociada generalmente a la música homofónica o monódica, y en especial a aquella música vocal que se acompañaba de determinados instrumentos solo para reforzar su carga significativa. Tan solo la música instrumental asociada a los ángeles era la que, de manera incuestionable, producía consonancias y era capaz de aunar el mundo celestial con el mundo terrenal. Podemos encontrar muestras de esta música angelical solo identificada con los instrumentos musicales en los coros de ángeles. La música, resultado del tañer y soplar de los ángeles, no podía ser otra que la música consonante y suave que proporcionaba la inspiración divina.¹²

Por el contrario, la música polifónica, tanto vocal como instrumental, que caía en desarmonías o disonancias era calificada como música demoníaca. Era una música que podía conducir a las bajas pasiones humanas a través de los sentidos y, en especial, estaba asociada a los instrumentos. Los primeros cristianos relacionaron el placer sensorial y sensual de la música al paganismo, al pecado y al diablo. A partir de ahí, la música instrumental, junto con la danza, fueron condenadas por herejes. Konrad von Zabern, un renombrado profesor de música de la Universidad de Heidelberg que recorrió el norte de Europa divulgando sus teorías sobre el monocordio y la música vocal e instrumental, fue uno de los responsables de denunciar con vehemencia el hecho de utilizar canciones profanas, para él calificadas de diabólicas, como temas de los cantos del ordinario de la misa. En su libro *De modo bene cantandi*¹³ definía perfectamente lo que

⁵ Edward E. LOWINSKY: «Music in the Culture of the Renaissance», *Journal of the History of Ideas*, vol. 15, n.º 4, octubre 1954, p. 509-553: 528.

⁶ Véase Magda POLO PUJADAS, *Historia de la música*, Santander, Publican, 2014 (3.ª ed.), p. 45-59.

⁷ Cofradía de Nuestra Señora de Bois-Le-Duc, a la que pertenecían también los denominados Jerosolimitanos o Hermanos de la Vida Común.

⁸ Hans H. LENNEBERG: «Bosch's Garden of Earthly Delights. Some musicological considerations and criticisms», *Gazette des Beaux Arts*, vol. VI, n.º LVIII, 1961, p. 135-144: 137.

⁹ Eduard E. LOWINSKY: «Music...», p. 514, 516.

¹⁰ La figura de Cristo sufriendo ocupa un lugar destacado, junto con escenas de la Virgen María en el momento de la Anunciación, de aquí que, de manera prolífica, se compongan el Ave María, Salve Regina, etc. Hay una clara correspondencia en estos mismos temas tanto en pintura como en música.

¹¹ Leslie KORRICK: «Instrumental music in the early 16th-century Mass: new evidence», *Early Music*, vol. 18, n.º 3, agosto 1990, p. 359-370: 359-360.

¹² Algunos de los conciertos de ángeles más conocidos fueron los de Hans Nemling, por citar un ejemplo muy popular.

¹³ Véase Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «La música...», p. 143, 155. Fernández de la Cuesta afirma que esta visión de la música era la que compartía H. Bosch.

era cantar con devoción, es decir, respetar las melodías del canto llano evitando cualquier modificación a partir del discantus y otros ornamentos que recordaran los cantos profanos.

En este sentido, la utilización generalizada en la época de H. Bosch del tema anónimo de *L'homme armé* —uno de los más populares y conocidos— era condenada por mezclar en el espíritu cristiano de una misa las desviaciones del alma características de los temas profanos.¹⁴

Ante este contexto era lógico que algunos instrumentos se asociaran a lo perverso, como los de viento, en especial la flauta, que ya en la Antigüedad clásica se correspondían a Dionisio y celebraban a los demonios. Ya en la Alta Edad Media y hasta la Baja Edad Media, el uso de este tipo de instrumentos conllevó asociar la música instrumental con prácticas malignas y pecaminosas, y a considerar que el principal poder de la música instrumental era el de la corrupción.¹⁵ La avaricia, la soberbia y la lujuria fueron los pecados capitales representados directamente por este tipo de música demoníaca.¹⁶

No nos puede sorprender, pues, que la idea del poder corruptor de la música se trate de manera profusa en la obra de H. Bosch y en sus seguidores, como apostilla Candela Perpiñá en su trabajo de investigación «La música del Diablo y el Diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano».¹⁷

La Devotio Moderna y la música litúrgica

La Devotio Moderna como corriente espiritual nació en los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo xv, con presencia en Holanda, Bélgica y el norte de Alemania. Centró sus principales temas teológicos en el cielo, el infierno, la muerte y la pasión de Cristo. El inspirador de esta corriente fue Geert Groote y su seguidor Florens Radewijns, que iniciaron este movimiento en Deventer, en los Países Bajos.¹⁸ La principal asociación que vertebró esta nueva manera de entender la relación del hombre con Dios fue la de los Hermanos y Hermanas de la Vida Común¹⁹ y la congregación agustiniana de Windesheim.²⁰ Muchos de sus miembros eran laicos aunque vivieran una vida dedicada a la religión. La espiritualidad de los monjes y frailes encontró en la *Imitación de Cristo*,²¹ del canónigo agustiniano Thomas de Kempis, un ejemplo a seguir en la vida cotidiana. En los distintos libros en los que Thomas de Kempis desarrolla unas pautas para el devoto, hay ideas que se repiten y que queremos esbozar sucintamente, ya que creemos que sintetizan el concepto de la devoción que profesaba H. Bosch y que vemos en muchas de sus obras. Una primera idea era la de

no dejarse seducir por el vicio, sino por la correcta razón, ya que así se podía esquivar la corrupción de los sentidos y de las necesidades primarias del cuerpo; una segunda, la que consideraba al enemigo del devoto, el diablo, como la interposición por excelencia de la maldad, que interponía muchas trabas a la consecución de una vida piadosa que honrase la voluntad de Dios, a los santos y la firme actitud ante la oración o la sagrada lección,²² y una tercera, que imponía que, ante las tentaciones sucias, el devoto debía alejarse de las malas acciones e invocar a Cristo, que actuaría, tal como lo denominaba Kempis, como un capitán para socorrer al fiel que creía que del puro corazón derivaba la vida virtuosa.²³

La Devotio Moderna se engloba dentro del cristocentrismo práctico, que se basa en la creencia de que el eje central en el que se mueve la vida espiritual es Cristo, y, por esa razón, el cristiano debe imitar sus ejemplos.²⁴ Otros aspectos importantes son el de la oración metódica como examen de conciencia y meditación —una oración que debía ser fervorosa y tener como finalidad el deseo ardiente del alma de Dios— y el de la introspección y la importancia de la interioridad del hombre. Todo ello tenía como finalidad la creación de ciertos arquetipos de santidad que estuvieran muy arraigados en la sociedad del momento con un deseo de imitación.

Por cómo son tratados temas como el cielo, el pecado y el infierno en H. Bosch, creemos que conocía perfectamente los libros que se publicaban para las liturgias y otros servicios. Prueba de ello son las afirmaciones de Ulrike Hascher-Burger y Herminia Joldersma en el artículo «Introduction: Music and the Devotio Moderna»,²⁵ en las que se sostiene que los Hermanos de la Vida Común publicaron muchos de esos libritos o lapidaria y libros de la liturgia, y que, en especial, en Hertogenbosch también se publicaron unos cuantos.

*The majority of religious books were liturgical books needed for daily celebration of the sacrifice of God's son and salvation of mankind. Brothers of the Common Life must have written hundreds of liturgical books for convents and churches in their neighbourhood. At Cologne, 's-Hertogenbosch, Tilburg, Münster and Xanten dozens of liturgical manuscripts written by the Brothers have survived. Producing religious books was not limited to writing with hands. Printing, notably of liturgical books, also advanced spiritual development.*²⁶

Así, la música acompañaba, por lo general, a la oración y meditación, ya que, para la Devotio, esta representaba una técnica de *memoria* y *ruminatio*. A pesar de que la música no haya sido muy tratada por los investigadores bosquianos, era crucial para procurar la piedad y la emoción y

¹⁴ La mayoría de las composiciones de *L'homme armé*, unas treinta, provienen del periodo de 1450 a 1510.

¹⁵ La iconografía del animal músico (o bestialización del hombre, ya que carece de la capacidad de raciocinio y se manifiesta a través de unos sonidos cacofónicos) es una clara representación de la música instrumental con el pecado. La podemos identificar en muchos capiteles, e incluso en la decoración de los marginales. Desde el siglo IV hasta el siglo IX, en reiteradas ocasiones, el sonido del infierno se describe como fruto de los aullidos de perros, gruñir de cerdos, sisear de serpientes y gritos de los condenados.

¹⁶ Ruth MELLINKOFF, en *Averting demons* (Los Angeles, Ruth Mellinkof Publication, 2004), anuncia una función apotropáica de las imágenes referentes a la música, a los animales híbridos, etc., ya que tendrían como objetivo neutralizar el mal del diablo, entretener a los demonios para proteger lugares y personas. Tienen, a la vez, una función didáctica y moralizante.

¹⁷ Candela PERPIÑÁ GARCÍA: «La música del Diablo y el Diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano», Ana MARTÍNEZ PEREIRA, Inmaculada OSUNA, Víctor INFANTES (eds.): *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin, 2013, p. 49-50.

¹⁸ Las principales fuentes con las que contamos sobre sus vidas son los *rapiaria*, en los que

se explica el inicio de esta nueva devoción o devoción moderna. El final del movimiento se recoge en la suma de doctrinas y prácticas que aparecen en el libro *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum*, de Jan Mombaer o Mauburnus. En el siglo XVI decayó al ser sustituido por la Reforma luterana.

¹⁹ Es importante reseñar que esta comunidad se dedicó a la copia y edición de manuscritos para su subsistencia. También eran conocidos como los *cucullati* (al cubrirse la cabeza con una capucha).

²⁰ La creación de este monasterio se distinguió por su sencillez y pobreza.

²¹ Escrito entre 1418 y 1425.

²² Que se combinaba con la labor manual obligatoria.

²³ Thomas DE KEMPIS, *Imitación de Cristo*, Burdeos, Imprenta de D. Pedro Beaume, 1827, p. 95. Se ha respetado la ortografía de la edición mencionada.

²⁴ Unos ejemplos que pretenden recuperar la fe de los primeros cristianos.

²⁵ Ulrike HASCHER-BURGER y Herminia JOLDERSMA: «Introduction: Music and the Devotio Moderna», *Church History and Religious Culture*, vol. 88, n.º 3, Leiden, Kominklijke Brill, 2008, p. 313-328.

²⁶ *Ibidem*, p. 321.

alcanzar una fe adecuada. La relación entre música, piedad y liturgia en los siglos XV-XVI era muy estrecha, y nos obliga a centrarnos sobre todo en la polifonía flamenca, a pesar de que incluía cantos litúrgicos y un gran corpus de cantos paralitúrgicos, es decir, un vasto enjambre de canciones religiosas compuestas en lenguas vernáculas.

Las principales fuentes musicales con las que contamos son los *rapiaría*²⁷ y los manuscritos de Medingen, donde se encuentran plegarias combinadas con música, canciones e imágenes. Por lo que podemos deducir de estos manuscritos, la música era considerada un elemento que ayudaba a «inflamar los afectos» para encontrar la verdadera comunión del hombre con Dios a través de la oración y la plegaria; por ello, prosperó una música en lengua vernácula, accesible principalmente a todos aquellos que no conocieran el latín y también para las mujeres.

Tanto los textos leídos (*lectio*) como la música eran muy importantes en la meditación (*meditatio*). La música, al inflamar el afecto²⁸ (*affectio*), tenía como resultado llevar a la auténtica plegaria con Dios (*oratio*). Esta idea llegó a los practicantes de la Devotio a través de *De opera monachorum*, de san Agustín, y las *Etymologiae*, de san Isidoro de Sevilla. También procede de estos pensadores la idea de que debía tenerse en cuenta que la música no impidiera la buena comprensión del texto y renunciar a la melodía como mera melodía. Por este motivo, los manuscritos de la Devotio que contenían polifonía eran muy sencillos y seguían la tímida polifonía primitiva, que era la única que podía conducir a la buena oración y a alejarse de los «falsos afectos». Dentro de esta estética musical, la función primordial de la música era la de acompañar el ascetismo y el misticismo. Si la música servía para el *jubilatio* o el gozo era solo como acompañante de la experiencia mística.²⁹

Elementos musicales en las pinturas de H. Bosch

De manera general, al hablar de las relaciones entre pintura y música, tomamos como elementos esenciales a determinados personajes y los instrumentos o partituras que aparecen en los lienzos. La mayoría de análisis en los que se ha estudiado la aparición de la música en las obras de H. Bosch se han centrado sobre todo en las representaciones instrumentales de la iconografía medieval. Nos parece un hecho evidente que la remisión a los elementos musicales se sustente en los elementos visuales, pero debemos tener en cuenta también que, bajo esos elementos y en otros más, no estrictamente musicales, hay una estética determinada que inhala el cuadro en general y que incluso nos invita a ver y escuchar al mismo tiempo. Y no tan

solo debemos tener eso en cuenta, sino que incluso podemos fijarnos en los personajes que pinta Bosch, no por lo que son por fuera, sino por lo que son por dentro: pinta el interior de esas personas. Deja entrever que pertenecen a una música celestial o infernal, ya que todos sus personajes tienen unos sonidos o una música que los define y que los rodea. El fruto de las fantasías del pintor flamenco no es una mera imitación exagerando determinados rasgos; es una invención audaz.

El momento crítico en el que se halla H. Bosch, un momento de prerreforma, justifica el pesimismo de la mayoría de sus cuadros. La aparición del infierno o lo infernal en su pintura crea un mundo aparte, con sus propias criaturas, sus particulares paisajes, la antinaturalidad de los temas que en ella se expresan, etc. Lo demoníaco aparece como un mundo *sui generis*, radicalmente diferente al del cielo y la tierra, dotado de un mecanismo creador propio, de unas estructuras compositivas y de unas leyes estéticas determinadas.

Todo ello, esta desbordante simbología que se respira en sus lienzos, nos lleva a pensar en la vasta cultura a la que H. Bosch pudo acceder, desde la literatura religiosa mística y moralizante, hasta la magia, pasando por la alquimia. Dentro de este mosaico de influencias, hay un claro dominio del alegorismo medieval, que aparece de dos maneras: la primera se da a conocer de manera clara y directa, y la segunda se desvela de un modo críptico. Hay unas alegorías precisas, compartidas con muchos pintores de su época, y otras que son más rebuscadas o propias, que precisan una mayor observación e interpretación tras su lectura. Este último aspecto ha dificultado a los estudiosos descubrir la verdadera esencia de su arte.

Contenido simbólico y forma se abrazan para darnos a conocer una presencia fenoménica de una visible unidad, de una gran coherencia espiritual dentro de un universo manchado por la decepción de la Iglesia y la política del momento. La realidad bosquiana es el resultado de una embriaguez paródica, de una metamorfosis sin fin de la creación divina en caricatura demoníaca, que no conduce sino a una transfiguración del alma.

Por estos motivos, al hacer un análisis de la música en la obra de Bosch no solo debemos interpretar los elementos estrictamente musicales, sino que también tenemos que referirnos a un marco más amplio que de manera necesaria nos remita a una concepción y a una función de la música sobre todo litúrgica, a una música religiosa que está amenazada por la cada vez más clara irrupción de la música profana, causante, según él —como podemos ver a través de todos sus cuadros—, de un desequilibrio universal, de una degeneración del alma humana, que cae rendida al placer del oído y no a la devoción que el hombre debe profesar a su único Dios.

²⁷ Cómo aparecen las indicaciones musicales en los textos de los *rapiaria* todavía está por descifrar, tal como comentan Ulrike HASCHER-BURGER y Herminia JOLDERSMA: «Introducción...», p. 323.

²⁸ En la doctrina filosófica más extendida en la Edad Media sobre las tres fuerzas del alma, estas son: la *vis sensitiva*, la *vis intellectiva* y la *vis affectiva*. La música tiene una correspondencia directa con los afectos.

²⁹ En 1464, en Windesheim se prohibió incluso el órgano de acuerdo con lo expuesto: «Sicuti non admittimus organa in divino officio, ita nec in dormitorio causa excitationis» (Ulrike HASCHER-BURGER y Herminia JOLDERSMA: «Introducción...», p. 324).

El objetivo de este artículo no es analizar la utilización de la música y los elementos musicales en todas las obras de H. Bosch, pero no podemos negar que si abogamos por una concepción condenatoria por parte de un determinado tipo de música, sí que es cierto que esta concepción se repite en casi todos sus lienzos, estableciendo una fuerte coherencia en todas sus obras y obligándonos a tener en cuenta la alusión musical que en ellas aparece.

Si progresamos cronológicamente a través de sus cuadros para destacar los elementos musicales, debemos tener en cuenta, en primer lugar, *El concierto en el huevo* (1480).³⁰ La partitura que aparece es la de la canción profana «Toutes les nuictz que sans vous je me couche», de Thomas Crecquillon, compuesta en 1549. Por la fecha de la partitura, sabemos que no es de Bosch, sino de alguno de sus seguidores o alumnos. En esta obra se escenifica una parodia de la *lectio* divina, parecida a la de *La nave de los locos*. Los diez personajes que participan en esta *lectio* o bien cantan o bien tocan un instrumento, uno toca la flauta y otro un arpa. Debajo del huevo, un diablo toca un laúd y otro una corneta. En segundo lugar, en el *Tríptico del juicio de Viena* (1482)³¹ aparece un animal similar a un pato de grandes dimensiones que toca su propia nariz transformada en una trompa. En tercer lugar, en la *Mesa de los pecados capitales* (1485-1516),³² se hace una clara alusión a la música celestial. En cuarto lugar, en la *Alegoría del desenfreno y el placer* (1485-1516),³³ descubrimos a un personaje que toca una especie de corneta o trompa, utilizada para llamar a la batalla y alertar de los peligros que acechan al hombre. En quinto lugar, en *La nave de los locos* (1485-1516),³⁴ obra muy parecida a *El concierto en el huevo*, aparece —de entre los siete personajes de la barca— una monja que tañe un laúd, mientras cuatro personas cantan. En sexto lugar, en el *Tríptico del heno* (1500-1502)³⁵ y, en concreto, encima del carro de heno, aparecen un lautista y una doncella que sostiene la partitura. Por la vestimenta de estos personajes se hace referencia a la música trovadoresca o profana. En el lado izquierdo encontramos a un ángel que reza mirando el cielo, tal vez inspirado en la música divina o celestial. En el lado derecho aparece un diablo tocando una especie de añafil. En séptimo lugar, en el panel central del *Tríptico de las tentaciones de san Antonio* (1501)³⁶ aparece un laúd sin tañer, una especie de trompa que expulsa aire y un esqueleto de animal tocando el arpa.

En todos los elementos que se encuentran en las obras, e incluso en la de *El Jardín de las Delicias* —que analizaremos en el siguiente apartado—, la música cumple una función claramente determinada y casi unívoca, no tan solo por la forma que adopta al representarla, sino también por las influencias que en ella se reflejan, en especial la de la alquimia.

Uno de los objetivos primordiales de los alquimistas —que debían tener conocimientos de astrología y música— era la salvación del mundo, entendido como un macrocosmos, a través de la sanación del cuerpo humano, concebido como un microcosmos. La transmutación de las sustancias se acompañaba de plegarias, estudios y sufrimiento físico, que emulaban la pasión de Cristo. Por lo tanto, la Iglesia aprobaba, por lo general, la auténtica alquimia como método de salvación del hombre y del mundo. Los humores del hombre, el sanguíneo, el flemático, el colérico y el melancólico, estaban en un estado de armonía, en un perfecto equilibrio, antes de que Adán y Eva cayeran en el pecado. La comparación de la creación del mundo con la de un elixir capaz de restaurar el «Jardín del Edén» era uno de los conceptos alquímicos más populares.

El conocido libro *Liber de arte distillandi de simplicibus*,³⁷ de Hieronymus Brunswyck, nos muestra cómo la alquimia y la farmacia eran inseparables en la época de H. Bosch y cómo se usaban las mismas referencias para simbolizar la fuente de la vida, el árbol de los filósofos, la fuente de la ciencia, la habitación de bodas, la fuente del amor, etc.

En el lenguaje simbólico de la alquimia, el recipiente ovoide donde se mezclan los ingredientes, al igual que en el huevo, representa un microcosmos en el que los cuatro elementos entran en armonía al contener todas las cualidades de la vida. En *El Jardín de las Delicias* aparece en cuatro ocasiones, y ya hemos comentado también que hay una copia de *El concierto en el huevo*, que también simbolizaría este microcosmos. Como veremos más adelante, el huevo forma parte del cuerpo de un ser con cabeza de hombre y patas de árbol u hombre alquímico.

*Without question, books and manuscripts containing alchemical theory were easily available to Bosch. In fact, it would have been nearly impossible for a literate person to avoid coming into contact with them, since in the fifteenth century alchemy was both a popular pastime and a highly respected art. [...] It is known that Bosch was a leading citizen in a city dominated by the Devotio Moderna, and that he was clearly sophisticated enough to have read and understood scientific texts, judging from the Latin inscriptions that adorn his paintings. However, Bosch would have needed only a familiarity with his native Dutch language to have understood the text and illustrations in such works as Brunswyck's Distillierbuch, and the important medical works had all been translated into the vernacular by the fifteenth century. Considering the abundance of different kinds of sources available to Bosch in his day, there can be little doubt that he was aware of the basic tenets of alchemy, and he probably was involved in the scholarly aspects as well.*³⁸

³⁰ Existen dos copias, una en el Palais des Beaux-Arts de Lille y otra en París. La del Palais es de 1561, posterior a la muerte de H. Bosch.

³¹ Se encuentra en la Akademie der bildenden Künste de Viena.

³² Se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

³³ Se encuentra en Yale University Art Gallery, en Yale.

³⁴ Se encuentra en el Museo del Louvre de París.

³⁵ Se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

³⁶ Se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

³⁷ También conocido como *Kleines Destillierbuch*.

³⁸ Laurinda S. DIXON: «Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science», *The Art Bulletin*, vol. 63, n.º 1, marzo 1981, p. 96-113: 112-113.

El infierno musical de *El Jardín de las Delicias*

No podemos poner en duda la originalidad de H. Bosch a la hora de concebir el infierno del tríptico *El Jardín de las Delicias* (1503-1504):³⁹ a todas las criaturas que lo pueblan, a la clara precisión de sus paisajes, etc., pero también debemos tener en cuenta las posibles influencias que recibió de su época y que podemos reconocer gracias a la gran divulgación que ejercieron *La visión de Tundal* (1150), de un monje irlandés, y *la Divina comedia* (1304-1314), de Dante.⁴⁰ *La visión de Tundal* es la más extensa e interesante de las llamadas visiones, que pretendían dar a conocer la suerte de las almas en la otra vida, y de las que la Edad Media nos ha dejado muchos ejemplos. *La visión* cuenta que el protagonista, tras haber estado sumido en un sueño letárgico durante tres días, fue conducido por un ángel, a través de las regiones del otro mundo, mientras describía en detalle los suplicios de los condenados, de los que él mismo participó en las penas del Purgatorio y las delicias de los elegidos. Sin duda alguna, Dante conoció esta visión, pues en su comedia se observan varias analogías.

La *Divina comedia* de Dante es una de las obras más importantes para entender la transición del pensamiento teocentrista medieval al pensamiento antropocentrista del Renacimiento. Fue muy conocida en toda Europa e influyó a muchos intelectuales y artistas posteriores. Una relación significativa entre Dante y H. Bosch es la importancia que se da a lo alquímico, a la numerología, a la simbología medieval, etc. El número 3 ordena todo el poema, y simboliza la Santísima Trinidad, el equilibrio y la estabilidad. A este número se le añade el 4, que representa los cuatro elementos, y este 4 pitagórico representa el 10 (*tetraktys*), o también número cabalístico. El infierno, sin ir más lejos, está compuesto de 33 cantos, y representa al ser humano frente a sus pecados y a sus funestas consecuencias. Nueve son los círculos del infierno, pero al final se encuentra el anti-infierno, con un total de 10. Los personajes que hallan Dante y Virgilio son adúlteros, traidores, suicidas, etc., y cada uno de ellos, en función de su pecado, recibe un castigo, inmerso en un paisaje desértico, abrasador, demolidor y gélido.

Las analogías de esta concepción del infierno con la manera en que las trata el pintor flamenco son incuestionables, pero hay una diferencia esencial: en el infierno dantesco habitan el silencio y la ausencia de referencias musicales. Tan solo aparece la música en el Paraíso, mientras que en el de Bosch está siempre presente. El infierno del pintor está repleto de sonidos, instrumentos y alusiones a la música. Es un infierno musical que pone el

acento en la condena de la música profana o la música que no sigue el recto camino de la devoción.

Joaquín Yarza describe este «infierno musical» de la siguiente manera:

El llamado «infierno musical» es una de las partes más conocidas y originales. Tampoco admite dudas sobre lo que en él se condena. Sabido es cómo la Iglesia a lo largo de toda la Edad Media se empeñó en establecer las convenientes diferencias entre la música celeste y la terrestre. El uso de la liturgia ponía de manifiesto cuál era la primera, considerada por otra parte una de las artes liberales. También, cuáles podían ser los instrumentos positivos. La segunda era la música profana, considerada sensual, lasciva, generadora de pecado y condenable.⁴¹

Si dividimos el infierno en tres planos, encontraremos, en primer lugar, la zona del fuego, con el protagonismo de las dos orejas; en segundo lugar, la zona glacial, centrada en el hombre-árbol u hombre alquímico, y, en tercer lugar, la zona de la tierra, donde aparece el monstruo devorador y los instrumentos gigantes. Esta división tripartita servirá para hacer nuestro análisis estético y musicológico.

Para empezar, la presencia del incendio de una ciudad, del volcán, del fuego devastador como uno de los cuatro elementos principales preludia lo que será el escenario de la lujuria, de la condena de los sentidos, en especial del sentido del oído, representado por las dos grandes orejas atravesadas por una flecha y melladas por un cuchillo con la inscripción de la «M» de Mundus,⁴² (Mortis o algún nombre del anticristo), en una analogía al sexo masculino erecto.

Este significado de las orejas, que en principio suelen aludir a las desgracias,⁴³ sitúa al espectador directamente ante lo que se oye, ante la música que no responde a las exigencias de la auténtica fe en Dios. Podríamos también interpretar que la separación de las dos orejas divide la escucha en dos. Así pues, la preferencia monódica de H. Bosch se vería atacada por la aparición de la polifonía y la complejidad que ella comportaba para la escucha de los fieles. Debajo de las orejas aparece una multitud de personajes desnudos aplastados. En la época de H. Bosch, la música profana no tan solo tenía presencia en festejos o actos de celebración, sino que también había muchos compositores de música sacra que habían introducido melodías de canciones profanas en el ordinario de la misa. En consecuencia, eran cada vez más los adeptos a la música profana y la música religiosa polifónica.

Uno de los problemas que tenía este tipo de música era que distorsionaba el mensaje del texto, al cobrar más protagonismo la música que la

³⁹ Se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

⁴⁰ Joaquín YARZA, *El Jardín de las Delicias de El Bosco*, Madrid, T.F., 1998, p. 67. También había varios códices de *La ciudad de Dios* de san Agustín en los que aparecían condenados arrojados de lo alto de torre.

⁴¹ Joaquín YARZA, *El Jardín...*, p. 72-73.

⁴² La referencia a este cuchillo con la «M» aparece también en el cuadro *El Juicio Final*. Existen diferentes teorías al respecto de esta letra, que haría alusión a los pintores Jan Mandyn o Jan Mostaert, o bien al apellido de un famoso cuchillero de Hertogenbosch.

⁴³ Según Tolnay, en Joaquín YARZA, *El Jardín...*, p. 75.

palabra, y que alejaba a los creyentes de su vínculo íntimo con la divinidad. Creemos que, tal vez, las grandes orejas que aparecen amenazadas o mutiladas por el cuchillo son incapaces de escuchar el verbo divino, emblema de la infelicidad o de la sordera de la palabra evangélica (Mateo 13:9).⁴⁴ Tendríamos, pues, una interpretación de condena doble por parte del sentido del oído.

Además, habría otro elemento más que daría fuerza a esta doble versión, y es la aparición de la escalera en el lado izquierdo de las orejas, por la que bajaría un condenado o pecador. Se trataría, pues, de una escalera de descenso, no de ascenso, a diferencia de la escalera mística, con lo que indica el camino equivocado. El sueño de Jacob en Betel (Génesis 28:10-19) revelaba el camino hacia el cielo. En este caso particular, sería el camino hacia el infierno. La escalera de Jacob tenía quince peldaños, cada uno de los cuales simbolizaba una virtud. En esta ocasión, cada uno de los peldaños, que también son quince, simbolizaría un vicio.

En segundo lugar, aparece el paisaje helado, que hace alusión al Libro de Job XXIV, 19: «La sequía y el calor arrebatan las aguas de la nieve; así también el Seol a los pecadores».⁴⁵ En este escenario se abordará, principalmente, el tema del sexo. Vemos, en el lado izquierdo, encima de la cabeza de toro, a un fraile con un palo del que cuelga una llave con un pecador. Esta última simboliza, o bien el sexo prohibido a los miembros de la Iglesia, o bien el rechazo de los doctores de la ley de la llave del conocimiento. Debajo de la cabeza del toro observamos a un clérigo leyendo un breviario y a un monaguillo tañendo una campana, que tiene a un hombre como badajo. Las campanas medievales servían de reloj, marcaban las horas más importantes del día o acontecimientos especiales. A su vez, señalaban «el toque de queda» que determina el final del día y que consiste en un toque con una sola campana.

Para la colectividad urbana eran las campanas y los toques de trompeta los que señalaban el transcurrir del día y de la noche: llamadas a la plegaria, al trabajo, al descanso, a celebrar acontecimientos festivos y luctuosos de la vida pública y privada, sones que avisaban de incendios, tumultos, convocatorias de asambleas, pregones y ejecuciones públicas, amenazas externas.⁴⁶

El paisaje del infierno que comentaremos a continuación aparece dominado por la figura del «hombre-árbol», u hombre alquímico.⁴⁷ Este presenta su cabeza tocada con un plato que sirve de plataforma a un grupo de nobles, clérigos y hombres desnudos que dan vueltas en torno a una monumental cornamusa o gaita rojiza (color alquímico rojo), contrapartida de la ronda del deseo de la tabla central. La cornamusa estaba asociada

a lo sexual —tanto a lo femenino como a lo masculino—, a un instrumento diabólico; también era un instrumento que se utilizaba en la música popular, y que, por lo tanto, estaba alejado de cualquier connotación sagrada. El nombre de cornamusa equivalía al de alambique, y la cornamusa de H. Bosch es exactamente igual que un matraz.⁴⁸

*The bagpipe atop the head of the egg man has both musical and alchemical meaning (fig. 38). As a musical instrument, the bagpipe had degenerated into a low-class folk instrument by the fifteenth century, being associated with beggars and having erotic connotations derived from its shape and raucous sound. Furthermore, the bagpipe, or cornamuse, as it was also called, was reputed to be the "Devil's instrument".*⁴⁹

La asociación de la cornamusa con la lujuria es muy clara a lo largo de la Edad Media, sobre todo porque estaba vinculada a juglares y ministriles. Por consiguiente, la cornamusa representaba la música profana, una música que alejaba al hombre de Dios y lo sumergía en el desenfreno y el pecado. A la vez, solía acompañar a las danzas y a los contorsionistas, evocando un deleite hacia lo sensual.⁵⁰ Como comenta Sandra Pietrini en el artículo «Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores»:

Desde los Padres de la Iglesia, se suceden las censuras, reprobaciones y anatemas contra los *turpi histriones*, culpables de alejar a los hombres de la contemplación de los asuntos espirituales para inducirlos a la risa y a la lujuria. Se trata de documentos cargados de prejuicios, que no pueden ser empleados para trazar una imagen digna de consideración acerca de las performances efectivas de los entretenedores. Estas fuentes nos cuentan todavía algo esencial sobre la figura del juglar en el imaginario moral de la Edad Media, que ha tenido notables repercusiones sobre las artes figurativas, que a su vez han contribuido a divulgar una idea negativa del teatro y de los espectáculos profanos. Para introducir el tema, pondré dos ejemplos específicos, relacionados con la consideración moral de la danza. Una miniatura del Salterio Rutland, un manuscrito inglés del siglo XIII, representa un hombre desceñido que está bailando, acompañado por un híbrido monstruoso que toca la cornamusa (gaita). El miniaturista podría haber sacado la inspiración de la última línea del texto, donde se lee: «turbatus sum a voce inimici», es decir, «estoy turbado por la voz del enemigo». De aquí la imagen del tañedor infernal, que por otro lado evoca las palabras del predicador alemán Berthold von Regensburg, que en el mismo siglo XIII define los juglares como «cornamusas del diablo» (*tiuvels blâsbelge*).⁵¹

La cornamusa también aparece como bandera o enseña de la entrada en la taberna (o imagen del engaño) o huevo alquímico (color alquímico

⁴⁴ Mia CINOTTI, *La obra completa de El Bosco*, Barcelona, Noguer, 1968, p. 101.

⁴⁵ www.iglesia.net/biblia/libros/job.html#cap24 [consulta: abril de 2016].

⁴⁶ María Luz RODRIGO ESTEVAN: «Relojes y campanas. El cómputo del tiempo en la Edad Media», *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 2, 1996, p. 93-130: 122.

⁴⁷ Jacques COMBE, *Jérôme Bosch*, Paris, Tisné, 1957, p. 40.

⁴⁸ Laurinda DIXON: «Bosch's Garden...», p. 109.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁰ Sobre el sentido simbólico de los instrumentos tocados por híbridos y bestias en las marginalia, véase Martine CLUZOT: «La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^e au XIV^e siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, 42^e année, n.º 168), octubre-diciembre, 1999, p. 323-342. Sobre la cornamusa, véase Pierre BEC: «La Cornemuse. Sens et histoire des ses désignations», *Cahiers d'ethnomusicologie régionale*, n.º 4, Toulouse, Isatis, Conservatoire Occitan, 1996.

⁵¹ Sandra PIETRINI: «Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*, UAB, n.º 15, 2012, p. 295-316: 296.

blanco), que representa el cuerpo del hombre-árbol.⁵² La bruja que sirve en la taberna nos recuerda a la famosa papisa de los naipes. Detrás del huevo aparece la cara del hombre-árbol. Aunque algunos han creído ver en su rostro el autorretrato del pintor, testigo de los castigos infernales, su ubicación en el punto central del infierno tal vez indique la presencia de la figura de Lucifer. Su sostén lo forman dos troncos de árbol muertos apoyados en barcas que flotan sobre las aguas oscuras (color alquímico azul) y estancadas, que simbolizan la inestabilidad.

La composición de la taberna nos transporta a *El concierto en el huevo*, que constituiría un precedente de esta cantina y de esta escena del cuadro. La última parte del infierno musical evoca a Isaías 5-12: « En sus fiestas hay liras, arpas, tambores, flautas y vino. Pero no prestan atención a lo que el Señor ha hecho ni a la obra de sus manos». Está protagonizada por los descomunales instrumentos⁵³ y por la figura del monstruo devorador con cabeza de pájaro. Este ser infernal, con los pies en las jarras del diablo, es Satanás. Devora a los condenados, los pasa a la cloaca a través de una bola de cristal como si fueran excrementos, mientras un condenado excreta monedas que van a parar a la misma cloaca —que representa la herejía de la transmutación alquímica— y otro vomita (primer estadio de la cocción, color alquímico negro). Alrededor de esta escena aparecen los siete pecados capitales.

Es importante remarcar la condena de la soberbia que se refleja en un diablo que mantiene abrazada de un modo obsceno a una mujer cuyo rostro se refleja en las nalgas de un monstruo, transformadas en un espejo esférico. Para H. Bosch y para la tradición medieval, el espejo es el objeto predilecto del demonio. El motivo estaba muy difundido en las estampas y en los dichos populares⁵⁴ cuando Bosch lo incorporó al tríptico.

Lo más impactante, sin embargo, son los grandes instrumentos que aparecen en esta parte del infierno, que emula el suplicio, la tortura. En la Edad Media, la música instrumental se equiparaba a una música artificial. Tan solo el canto, como instrumento creado por la naturaleza, que pone en funcionamiento los pulmones, la laringe y las cuerdas vocales del hombre, era considerado un instrumento natural y, por ende, más moralizador y auténtico que la armonía instrumental o formal.

Estos instrumentos ingentes que aparecen en esta parte del cuadro son el laúd, que se apoya en un libro abierto con notación musical —supuestamente música nupcial adamítica—,⁵⁵ debajo del cual un hombre desnudo muestra también una notación escrita en sus nalgas; el arpa; la zanfoña u organistrum; el triángulo; una flauta; una chirimía; un tambor y, en el suelo, más insignificantes y de menor tamaño, algún añafil, cromormo o corneta, y alguna cornamusa.

El laúd, considerado un instrumento de cuerda que acompañaba a juglares y ministriles, se asemeja a la música profana o cortesana. El que aparece en el infierno de Bosch es un laúd medieval —a pesar de que en su época ya había aparecido el laúd renacentista—, con un mástil mucho más largo y con una caja de resonancia más reducida y menos abombada. En el mástil del laúd aparece colgado un hombre, con los pies atados, que podría ser el mal ladrón crucificado, al mismo tiempo que Jesucristo, que está crucificado en el arpa.

El arpa⁵⁶ que aflora en el infierno es muy avanzada.⁵⁷ En este caso, al contrario que el laúd, incorpora veintiuna cuerdas, como la del Renacimiento, y está incrustada en el laúd.⁵⁸ Este instrumento, que proviene de la cítara, es el alma activa que vibra a las órdenes de Cristo, la música de las

⁵² O cuerpo de oca.

⁵³ «The instruments are, except for their size, depicted quite realistically» (Hans H. LENNEBERG: «Bosch's garden...», p. 135).

⁵⁴ «El espejo es el verdadero culo del diablo.»

⁵⁵ Mia CINOTTI, *La obra completa...*, p. 101.



2. El Bosco, detalle del infierno musical, *El Jardín de las Delicias*, Museo del Prado.

⁵⁶ En alusión a la forma del instrumento, más que a la música que produce, que ahuyentó al espíritu maligno del rey Saúl (Reyes, 16).

⁵⁷ «The harp is a perfect example of the so-called Gothic type» (Hans H. LENNENBERG: «Bosch's garden...», p. 138).

⁵⁸ Veintiuna también eran las letras del *Micrologus* de Guido de Arezzo (Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «La música...», p. 162).

cuerdas que llama al corazón. Cristo representa, en su sacrificio, la tensión de la carne, secada por el ayuno del desierto, del mismo modo que las cuerdas del arpa se secan y se extienden a lo largo de la madera, que denota la cruz. Por ello, Bosch representa a Jesucristo crucificado en el arpa. El arpa en la Edad Media solía aparecer en portadas y miniaturas, y tenía una fuerte carga simbólica debido a su forma triangular y al compararse con la letra delta, de manera que adquiriría el significado místico de la Trinidad. También posee una clara identificación, por su sonido, con la escalera mística que sirve de puente entre la tierra y el cielo. Tanto en el mástil del laúd como en la madera del arpa aparecen enroscadas unas serpientes.⁵⁹

A los pies de estos instrumentos cruzados aparece un libro con notas musicales que imita la notación negra.⁶⁰ Mantenemos la teoría de que tan solo son una imitación, ya que las notas no se ubican correctamente. La llave C está en un espacio, cuando siempre se coloca entre líneas, y las notas no son tipos mensurales que puedan identificarse.

En la época de Bosch se utilizaba la notación blanca, cosa que deberíamos observar en las mínimas y semibreves, a pesar de que al artista le hubiera resultado difícil delinearlas en esta escala. Parece que hubiera utilizado una sola pincelada para cada nota, a veces con una plica y, en otras, sin ella, al azar. Hay dos voces en el mismo tetragrama, a pesar de que si había más voces, debían usar dos o más tetragramas o pentagramas.

Al hilo de lo que comentamos, si se considera que es una muestra de música polifónica, las dificultades rítmicas mencionadas impiden cualquier alineación correcta. No existe, pues, un sentido armónico en esta pieza. El hecho de emplear el tetragrama remite a la monodía, y no a la polifonía, lo que representa el canto llano. Lo mismo ocurre en la música escrita en las nalgas del hombre desnudo, que están siguiendo, cantando, un grupo de pecadores a las órdenes de un monstruo diabólico, que con su lengua señala las notas que deben ejecutarse, a la distancia de una octava.

Otro de los magnos instrumentos es la zanfoña, cinfonia, zanfonía u organistrum.⁶¹ Este instrumento produce varios sonidos simultáneos, y fue uno de los primeros que apareció en los pórticos románicos en los siglos XII-XIII. Es un instrumento que afina al resto y simboliza la unión escatológica. Por aquel entonces, era considerado el más óptimo para la voz organal, u *organum* que acompañaba a la voz principal, o *cantus firmus*. Precisa la parte mecánica de la manivela, que en el infierno bosquiano está accionada por un mendigo mediante la cuerda con marca de plomo que cuelga de la escudilla, que además es ciego — como se evidencia por las cavidades negras de sus ojos —, cuando, por lo general, en un ámbito cortesano, era puesta en marcha por los reyes. Este mendigo, a su vez, está siendo sodomizado por un

hombre que lleva en su espalda un pequeño huevo. Raymundo González vincula este instrumento también a la alquimia:

El organistrum, [...] este instrumento que da la nota al resto de los que afinan simboliza la unión escatológica. Instrumento que precisa la parte mecánica de la manivela y la proporción adecuada de la afinación, o sea de la nueva Ley, Nuevo Cántico (Nueva Jerusalén) frente al Cántico Viejo (Babilonia). Representa la amistad, la unión y la cooperación. Por la afinación encontramos el tono correcto para que la música suene bien. Afinación es temperare y posee múltiples significados. Puede significar las proporciones exactas: proporcionalidad apropiada de los cuatro temperamentos, relacionados con las cuatro pasiones, también puede significar que las sustancias tengan fuerza y consistencia apropiadas al diluir o condensar, significado relacionado con la alquimia, según el relato de Geoggrey Chaucer al contar la leyenda de santa Cecilia.⁶²

Del interior de la zanfonia aparece el rostro de una doncella tocando un triángulo⁶³ con seis anillos o sonajas, lo que vuelve a recordar la Trinidad y la afinación del mundo. Es como si la música del Paraíso se rememorara de alguna manera a partir de esta figura vestida con un tocado a la manera de las beatas que se dedicaban a la oración en la época de H. Bosch.

Al lado de la zanfonia, una chirimía, de la que sale la mano de un ser que emula el viento soplado, es portada por un hombre desnudo, cual peso de la cruz en la espalda de Cristo, mientras una flauta sodomiza al portador, que tiene los pies encima de un sacabuche. A su lado, un diablo está tocando un tambor de cuyo interior asoma una cara que lo observa mientras toca. Tanto los instrumentos de viento como los de percusión se asociaban a lo dionisiaco o diabólico, al acompañar melodías y reproducir ritmos para ser bailados. Otro personaje del grupo está tocando un alfañil, cornetto o lituus, de manera estridente y exasperante, como nos muestra el individuo desnudo que está a sus pies tapándose los oídos. Los alfañiles, o trompetas, eran instrumentos que alertaban de la batalla y que exigían que se prestara atención a algún hecho en concreto.

En *El Jardín de las Delicias*, además de juzgarse lo demoníaco de la música, también se condena el juego, la perversión en la que ha caído la Iglesia, etc., pero este es otro tema de investigación que no forma parte del objetivo de este artículo.

A manera de síntesis, con todo lo expuesto respecto al análisis de «El infierno musical» de H. Bosch, podemos apreciar cómo detrás de lo visual se esconden una estética musical y una concepción de la música medieval que se resisten a reconocer en la música ninguna función hedonista. Lejos quedan para H. Bosch las músicas polifónicas cantadas e instrumentales que darán fuerza al Renacimiento y a la independencia de

⁵⁹ Evangelio de san Juan 3: 14; Números 21:9, y Sabios 16, 5-7. Dante también relaciona el arpa y el laúd con la cruz de Cristo en la *Divina comedia*.

⁶⁰ Entre 1250 y 1450 se utilizó este tipo de notación negra, tal como recuerda Hans H. LENNEBERG: «Bosch's Garden...», p. 142.

⁶¹ Denominación escolástica.

⁶² Raimundo GONZÁLEZ HERRANZ: «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, 1998, p. 67-96: 82.

⁶³ Ese triángulo o, más bien, trapecio aparece también en *Las tentaciones de san Antonio*.

la música respecto a la palabra. La única función posible de esta música pintada por él es la de auxiliar a la palabra, al texto, la de ser un acompañamiento del canto, del canto sagrado que permite una comunión íntima del hombre con Dios, de H. Bosch con Dios.

Magda Polo Pujadas
 Universitat de Barcelona
 magda.polo@ub.edu

LA MÚSICA INSTRUMENTAL Y LA MÚSICA VOCAL EN HIERONYMUS BOSCH

La presencia de instrumentos musicales, de músicos y de notación musical en varias obras pictóricas de Hieronymus Bosch nos abre las puertas a entender una función de la música eminentemente religiosa y enmarcada dentro de una estética de la Devotio Moderna. La hipótesis de la adhesión a la música medieval de cuño gregoriano y el rechazo de la música polifónica del Renacimiento se dan cita en la mayoría de los cuadros del pintor flamenco, y es la más fácilmente justificable por la mayoría de los estudiosos. La música debe responder al auxilio de la oración y al alejamiento del hombre de la perdición moral. En este artículo, para sustentar esta estética, prestaremos una especial atención a la simbología del infierno musical de *El Jardín de las Delicias*.

Palabras clave: música vocal, música instrumental, *Ars nova*, escuela franco-flamenca, teoría musical medieval, Devotio Moderna.

INSTRUMENTAL AND VOCAL MUSIC IN HIERONYMUS BOSCH

The presence of musical instruments, musicians and musical notation in several paintings by Hieronymus Bosch opens the door to understanding a function of music eminently religious and framed within an aesthetics of the Devotio Moderna. The hypothesis of an accession to medieval music, to Gregorian singing, and the rejection of polyphonic music of the Renaissance, is present in most of the paintings by the Flemish painter and it is the more easily justified by most scholars. Music should respond to the help of prayer and to the estrangement of the moral man from perdition. In this article, in order to support this kind of aesthetics, we will pay particular attention to the symbolism that appears in Hell, specifically in *The Garden of Earthly Delights*.

Keywords: vocal music, instrumental music, *Ars nova*, Franco-Flemish School, medieval music theory, Devotio Moderna.