

José Enrique Monterde

EL BOSCO EN EL CINE: DEL «FILM DE ARTE» AL ENSAYO FÍLMICO

De la variedad de opciones que se ofrecen en las relaciones entre cine y pintura,¹ un empeño habitual es abordar el papel que en ellas haya jugado la obra —y también muchas veces la personalidad— de determinado artista, como en nuestro caso sería Hieronymus Bosch. De entrada, se ofrecen dos grandes vías de relación: el tratamiento cinematográfico que el artista y su obra han experimentado y la influencia que esa obra pudiera ejercer sobre ciertas producciones fílmicas. En la primera, a su vez, podemos determinar tres vías —la documental, la ficción y el ensayo—, mientras que la segunda resulta mucho más abierta, e incluso opinable, explícita o implícita, referida a aspectos temáticos o formales...

No es precisamente El Bosco un artista capaz de atraer la atención desde una perspectiva biográfica, dentro del llamado *biopic* (contracción de *biographical picture*); a diferencia de otros artistas mucho más cercanos a la concepción imperante desde el Romanticismo del artista como sujeto singular, apasionado, extravagante, atormentado, incomprendido, etc. La trayectoria vital del autor del *El Jardín de las Delicias* no reclama el atractivo de otras figuras del arte que desde Rublev o Miguel Ángel hasta Pollock o Bacon han sido objeto de atención fílmica, incluso en repetidas ocasiones, como ocurriera con Caravaggio o Van Gogh. De ahí que su figura nunca haya sido abordada desde la ficción biográfica, lo cual no significa —como veremos más adelante— el olvido de la dimensión ficcional respecto a su obra.

Ese predominio del interés hacia la obra —o más en concreto hacia algunas de sus pinturas— muy por encima de la atención hacia el artista, curiosamente también se da en el campo del documental, sobre todo cuando lo situamos más allá del mero reportaje más o menos informativo-didáctico. De hecho, esa misma vida poco conocida y exenta de grandes sobresaltos tampoco ha ocupado la atención documental; o cuando menos

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 265-283

Recepció: 21-7-2016
Acceptació: 25-7-2016

¹ «*Le binôme "peinture et cinéma" a tout de l' "auberge espagnole": bon objet pour colloques, numéros spéciaux de revues, ouvrages, il amalgame des problèmes hétérogènes sans dessiner jamais une problématique. Depuis les premiers temps du cinéma on l'a mis en rapport avec Lascaux ou la tapisserie de Bayeux, on pressent le mouvement filmique chez certains peintres ou, à l'inverse, on reconnaît l'emprunt de l'art pictural au film dans telle composition d'image, tel usage de l'éclairage ou de la couleur. Ici le cinéma "relève" la peinture, là cette dernière ou ses récentes reformulations en art multimédia l'incorporent et le digèrent*», F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT, K. IMESCH, M. LÜSCHER: «Introduction. Approches d'un genre hybride, le film sur l'art», Valentine ROBERT, Laurent LE FORESTIER, François ALBERA

(eds.): *Le film sur l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 11.

² Por ejemplo, *Ceux de chez nous* (1915), un film de Sacha Guitry (fig. 1) que reunía la presencia física de artistas, músicos y escritores; entre ellos algunos filmados en su taller, caso de Degas, Monet, Renoir y Rodin.

³ Lo cual no obsta para reseñar un título como *Michel-Ange. La vie d'un titan* (1940), largometraje del suizo Curt Oetli.

⁴ Al mismo Cauvin se le debe un *Hans Memling* (1940). El documental sobre el políptico fue realizado por encargo del gobierno belga para el pabellón de la Exposición Mundial de Nueva York de 1939.

⁵ «Es con Emmer que el film sobre arte deviene a la vez arte en segundo grado y cine en segundo grado. Así se explica que el film sobre arte no sea solamente como en Cauvin, explicativo y revelador sino también narrativo», Henri LEMAÎTRE,

lo ha hecho muy por debajo del interés que se ha tenido por su obra. Es decir, podemos recopilar muchos más documentales sobre alguna de las pinturas del Bosco que sobre su biografía. Ahora bien, este interés por ciertas obras arranca en los inicios de lo que podemos denominar la «época dorada» del film documental de arte; una época que —dejando de lado algún precedente notable—² se inicia en la década de 1930, con cortometrajes ya sonoros pero aún en blanco y negro, en dos grandes focos —Italia y Bélgica—, a los que tras la guerra se incorporará un tercero, en este caso francés.³ Tras títulos pioneros como *Assisi* (A. Blasetti, 1932) o *Les Nocces de Cana* (A. Baron, 1935), sobre la obra del Veronese sita en el Louvre, se van sucediendo otros más significativos como *Regards sur la Belgique ancienne* (1936), que destaca por el uso del travelling en la contemplación de las obras, y *Sur les routes de l'été* (1936), una dramatización fílmica de *El descendimiento de la Cruz* de Rubens, ambas a cargo de Henri Storck; *Rubens et son temps* (1938), realizada por René Huyghe —conservador-jefe del Musée du Louvre— con motivo de una gran exposición realizada en la Orangerie en 1936; o *L'Agneau mystique* (1938), de André Cauvin,⁴ aproximación al *Políptico de Gante* de los hermanos Van Eyck mediante lentos movimientos de cámara horizontales y verticales junto a planos de detalle.

Pero fue en el ámbito italiano donde arraigó con fuerza ese film de arte, en buena parte gracias a la labor de Luciano Emmer.⁵ Tres años después de su primera y fundamental obra, *Racconto da un affresco* (1938), centrada en *La masacre de los inocentes*, uno de los cuarenta frescos de Giotto que se hallan en la capilla de los Scrovegni (Padua),⁶

Emmer realizó —de nuevo junto a Enrico Gras y su mujer Tatiana Grauding— *Il paradiso terrestre*, a partir de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, siguiendo los innovadores planteamientos de su anterior trabajo (fig. 2), donde había desarrollado un proceso de *découpage* (montaje) mediante fotos fijas del fresco, fragmentando y recomponiendo esas partes (rostros, manos, bocas, ojos y narices) con una intención dramática, apenas acompañadas por unas pocas palabras de los evangelios dando voz a los personajes pintados; en definitiva, la pretensión de Emmer era reivindicar la dimensión narrativa de la pintura («*Giotto faisait du cinéma*», manifestó el propio cineasta).⁷ Ese mismo empeño impulsó *Il paradiso terrestre*, en



1. Claude Monet en *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1916).

este caso sin ningún comentario hablado, sustituido por acompañamiento musical; en palabras *a posteriori* del propio cineasta:

No se trataba solamente de rodar un cortometraje con una serie de fotografías de una pintura; había ahí un contenido humano, un drama lineal que habría también podido revivir en el film.⁸



2. *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras, 1938).

Así, *Il paradiso terrestre* fue producido por la milanesa Dolomiti Film en 1941, con una duración de once minutos y, como en el film anterior, resultó de un montaje de fotografías, dada la imposibilidad en plena guerra mundial de filmar el tríptico *in situ*. Aun así, los autores consiguen recrear diferentes ambientes y episodios gracias al montaje y al acompañamiento musical, escogido entre el repertorio clásico. La opción tomada por Emmer se alejaba de cualquier didactismo en favor de una aproximación poética y narrativa que explotaba las posibilidades de la obra original; como muchos años después señaló Hubert Damisch sobre *Racconto da un affresco*:

Utilizando la cámara con fines analíticos y demostrativos, Emmer había hecho aparecer todo lo que, en el arte de Giotto, depende de una verdadera puesta en escena en el sentido teatral del término, incluida una manera de ejercer la dirección de actores.⁹

Terminada la guerra, los dos films de Emmer fueron difundidos en el Congreso de Basilea, lo que significó su revelación internacional, sobre todo en el ámbito parisino, hecho que reportó la invitación al cineasta para trasladarse a París, donde trabajó durante cuatro años. Fue entonces —en 1947— cuando Emmer y Gras «rehicieron» su documental sobre *El Jardín de las Delicias*, ahora en color y con música de Roman Vlad, bajo el título de *Il paradiso perduto*, que obtendría el premio al mejor film de arte del Festival de Berlín en 1948.¹⁰ Prueba de su repercusión es su inclusión en un artículo donde el más importante historiador cinematográfico francés de la época, Georges Sadoul, abordaba la cuestión del documental de arte.¹¹

A esas alturas, el documental de arte había alcanzado su primera gran época en sus diferentes focos. En el caso belga, André Cauvin volvía en parte

Beaux-Arts et Cinéma, París, Ed. du Cerf, 1956, p. 78.

⁶ Este film está incluido entre los que integran el cofre DVD *Parole Dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer* (2010), a cargo de la especialista en el cineasta Paola Scremin.

⁷ Muchos años después, en 1992, Emmer volvería al universo giottesco en *Il dramma di Cristo narrato da Giotto*, donde usando las nuevas tecnologías sigue manteniendo su idea de «dramatización» de las imágenes, hasta el punto de que en los títulos de crédito, en el apartado de «intérpretes y personajes» se lee: «Uomini e donne del'300 ritratti da Giotto». En Antonio COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Turín, Einaudi, 2002, p. 55, nota 9.

⁸ Luciano EMMER: «Dieci anni di lavoro e di vita», AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma, Bianco e Nero, p. 60.

⁹ Hubert DAMISCH: «L'épée devant les yeux. Entretien avec Hubert Damisch», *Cahiers du Cinéma*, París, n.º 386, julio-agosto 1986, p. 27.

¹⁰ Sobre la última trayectoria de Luciano Emmer en el campo del documental de arte es relevante el artículo de Guillermo G. PEYDRÓ: «Del racconto al ensayo: El último cine sobre arte de Luciano Emmer», *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, p. 156-179, ISSN 2173-5123. <http://pendiente-demigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista/article/viewFile/49/49>.

¹¹ Georges SADOUL: «L'art est-il anecdote ou réalité? Films

sur l'art: *Le Paradis perdu* d'Emmer et Gras; *De Renoir à Picasso* de Paul Haesaerts; *Gauguin* de Resnais et Diehl; *Guernica* de Resnais, Hessens et Paul Éluard», *Les Lettres françaises*, n.º 368, 21 de junio de 1951.

¹² «Es el único film que sea en verdad un film sobre el arte [...]. Los movimientos de cámara se identifican con la mirada del espectador y son conducidos por la arquitectura secreta del cuadro ayudando a descifrar y descubrir las prolongaciones», Jean MITRY, *Histoire du cinéma*, tomo v, París, Éditions Universitaires, 1980, p. 634.

¹³ Reseñemos un texto pionero: Henri FOCILLON: «Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts», *Bulletin de l'office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 1, n.º 1, 1934, p. 42-45. Entre esas primeras contribuciones también pueden citarse varios artículos de un alumno de Heinrich Wölfflin, Paul HEILBRONNER: «Cinema documentario: il cinema e le belle arti», *Cine-convegno*, n.º 3-4-5, 1934; «Il cinema come arte figurativa», *Intercine*, n.º 7, 1935, y «Cinematografando le opere d'arte», *Cinema*, n.º 4, 1936.

¹⁴ Sobre el primero Áurea Ortiz y M.^a José Piqueras señalan: «la obra del pintor veneciano se ilustra mediante reproducciones en blanco y negro, con la salvedad de que se nos muestran a través de una serie de lentos y tímidos movimientos de cámara, casi siempre la-



3. *Carpaccio* (Umberto Barbaro, Roberto Longhi, 1948).



4. *Rubens* (Henri Storck, Paul Haesaerts, 1948).

al tema de su primer cortometraje con *Le retour de l'Agneau Mystique* (1946), si bien centrando la atención ahora en el retorno de la pieza a la Catedral de Saint-Bavon (Gante), tras ser revisado minuciosamente en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas, después de su expolio por los alemanes. Por su parte, Henri Storck —junto a Paul Haesaerts— volvía a *Rubens*¹² (1948) (fig. 4) tras haberse consagrado con *Le Monde de Paul Delvaux* (1946), donde los cuadros del artista contemporáneo se sucedían sin rastro de biografía o anécdotas, contemplados mediante largos travellings y acompañados por un texto de Paul Éluard.

Por su parte, la escuela documentalista italiana se beneficiaba de las colaboraciones de grandes historiadores del arte.¹³ Tal es el caso de los dos célebres films de Umberto Barbaro y Roberto Longhi sobre *Carpaccio* (1947) (fig. 3) y *Caravaggio* (1948).¹⁴ O las aportaciones de Carlo Ludovico Ragghianti, desarrollando el concepto de «critofilm» (fig. 5), en el marco de sus ideas sobre el cine como «arte figurativa» desarrolladas en el Studio di Storia dell'Arte en Florencia,¹⁵ y concretadas en los veintiún films realizados entre 1948 y 1964, a partir de *La Deposizione di Rafael*, presentado en Florencia en el primer Convegno sulle Arti Figurative en junio de 1948.

Paralelamente se desarrollaba el foco francés, espoleado por un decreto de 1941 que introducía la obligatoriedad de proyección de un documental en todo programa cinematográfico¹⁶ y por la celebración en 1943 en París del primer Congrès du Documentaire.¹⁷ Tras la guerra se inició la edad de oro del film de arte, alianza mediante entre historiadores y críticos de arte, conservadores de museo y cineastas, con importantes apoyos gubernamentales y de instancias internacionales como la Unesco, lo cual derivó en la constitución en 1948 de la Fédération Internationale du Film sur l'Art (FIFA), radicada en París y Ámsterdam.¹⁸ Un ejemplo de ese nuevo interés fue el número mono-

gráfico de *L'Amour de l'art* —la revista dirigida por Germain Bazin, conservador en el museo del Louvre— dedicado al film sobre arte, donde junto a un extenso repertorio de documentales se incluían textos de Jean Cocteau, Paul Haesaerts y Gaston Diehl.¹⁹ En ese contexto francés fueron apareciendo numerosas muestras del «film de arte»: los primeros trabajos de Alain Resnais sobre diversos artistas coetáneos,²⁰ seguidos por varios films ejemplares,²¹ junto a otras obras significativas que culminaron esa «edad de oro» del documental de arte.²²

Dentro de ese panorama todavía se encuentra una aportación fílmica relativamente nueva sobre El Bosco a cargo de Luciano Emmer y Enrico Gras: el segmento de *Picture* (1951) titulado «Hieronymus Bosch» y centrado de nuevo en *El Jardín de las Delicias*, ahora con la voz de Vincent Price como narrador. Se trata de una curiosa —por no decir extravagante— producción estadounidense en la que, tras un prólogo dirigido por el veterano cineasta alemán Ewald A. Dupont, y donde se muestra a Vincent Price hablando a estudiantes de arte, se propone una serie de aproximaciones a famosas pinturas a cargo de diferentes especialistas.²³

La segunda mitad de la década de 1950 significó el declive del documental de arte, proceso que condujo incluso a la desaparición de la FIFA en 1970. El aumento de los costes debido a la introducción del color, junto con la progresiva implantación de la televisión, que comenzó a monopolizar la producción, hicieron que se refugiase en un tono sobre todo divulgativo —más que didáctico— más cercano al reportaje que a la experimentación creativa.²⁴ Un futuro cineasta famoso, Ken Russell, fue el primero en abordar al artista flamenco en el nuevo marco televisivo, realizando *Cranks at Work / The Strange World of Hieronymus Bosch*, emitido en Gran Bretaña el 24 de abril de 1960, con un texto de W. H. Auden. Tres años después se realizó un film de dieciséis minutos sobre el artista bajo las fórmulas clásicas: *Hieronymus Bosch*. En este caso, la voz de la actriz María Casares acompañaba a esta producción de Cinévog, por encargo del



5. Carlo Ludovico Ragghianti en el set del critofilm *Michelangelo* (1964).

terales. Esta utilización de la cámara tiene la función de indicar los puntos focales de la narración pictórica. El montaje está absolutamente subordinado al comentario crítico», *Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 144. Hay que decir que la posición de Barbaro y Longhi se confronta con la de Emmer, rechazando la narrativización y dramatización de la obra en favor de una aproximación analítica y científica.

¹⁵ Ideas sostenidas en dos libros: *Cinema, arte figurativa* (Torino, Einaudi, 1952) y *Arti della visione* (Torino, Einaudi, 1975, tomo 1). Sobre el «critofilm» de Ragghianti: P. RAYNAUD: «Voir et savoir. Les critofilms de Carlo L. Ragghianti», L. LE FORESTIER, G. MOUËLLIC (eds.): *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 289-308.

¹⁶ P. L[epron]: «Le documentaire est entré dans les mœurs», *Ciné-Mondial*, n.º 149, 21 de julio de 1944, p. 6.

¹⁷ Ese mismo 1943 ya Jean Lods realizó otro documental de veintisiete minutos del tipo «el artista en su taller»: *Maillois, sculpteur*, rodado en Banyuls un año antes de la muerte del artista, mientras que René Lucot ganaba el Gran Premio del Documental por *Rodin* (1942), rodado básicamente en el museo dedicado al artista.

¹⁸ La FIFA celebró diversos congresos —París (1949), Bruselas (1950) y Ámsterdam (1951)— en colaboración con la Unesco. En el primero de

ellos se presentó *Il paradiso perduto*. Solo en el período 1946-1952 se contabilizan un total de 710 films producidos en treinta países (111 de ellos solo en 1952...). Véanse al respecto: J. P. BERTHOMÉ: «Les courts métrages d'art en France: 1946-1961», D. BLÜHER, F. THOMAS (eds.): *Le Court Métrage français de 1945 à 1968, de l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 95-109, y F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT, K. IMESCH, M. LÜSCHER: «Introduction. Approches d'un genre...».

¹⁹ Se trata del número 37-38-39, publicado en París en 1949. El interés por el documental artístico también fue manifiesto en las revistas cinematográficas especializadas como *La Revue du Cinéma* o *L'Écran français*. En la primera destacan los artículos de Jean-George AURIOL: «Les Origines de la mise en scène», y Piero BARGELLINI: «Paroles peintes», ambos publicados en el n.º 1, (1946), mientras que en la segunda apareció el de Pierre KAST: «Quand la caméra "explore" les chefs-d'œuvre de la peinture», n.º 55, 1946. Por su parte, en Italia cabe reseñar el artículo de Umberto BARBARO: «Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative», *Bianco e Nero*, n.º 8-9, 1950, p. 47-52; también «II convegno sul cinema e le arti figurative», *Film* (Florence), n.º 5-6, 1956, recogiendo las actas de un coloquio realizado en Florencia en 1955.

Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture belga. Su joven realizador, François Weyergans, ex alumno del IDHEC parisino y colaborador de *Cahiers du Cinéma*, muchos años después obtendría, como escritor, los premios Renaudot (1992) y Goncourt (2005) e ingresaría en la Academia Francesa (2009). Este fue el primer documental en color dedicado en exclusiva al artista, con una especial atención al universo monstruoso reflejado en sus pinturas, gracias a los primerísimos planos centrados en los detalles, capaces de advertir aquello que la simple mirada del espectador apenas podría apreciar.

Junto a esos trabajos específicamente centrados en El Bosco, cabe reseñar las referencias al artista en films de mayor alcance, sobre la pintura flamenca en general: *Un siècle d'or, l'art des primitifs flamands / Een Gouden Eeuw, de Vlaamsse Primitieven* (1953) es un largometraje belga en color de Paul Haesaerts que fue muy premiado;²⁵ de hecho se trata de una recopilación de cortometrajes dedicados a los grandes pintores flamencos de los siglos xv y xvi, como Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, Quentin Metsys y Pieter Brueghel. Más tarde se realizó *Het Licht der Duisternis / La lumière des ténèbres* (Charles Abel y Charles Conrad, 1958),²⁶ donde se evoca la vida social y espiritual en la Flandes del siglo xv inspirándose en la pintura contemporánea. Y por último, la breve producción italiana *II seccolo d'oro delle Flandre / Le siècle d'or des Flandres* (Giovanni Carandente, 1960), que en sus nueve minutos hace un buen repaso de lo más notable debido a Van Eyck, Christus, van der Weyden, Just de Gand y Bosch.²⁷

Transcurrieron casi veinte años antes de que el documentalismo cinematográfico atendiese de nuevo a la figura de Hieronymus Bosch. No lo decimos tanto por *The Great Artist: Bosch / Genios de la pintura: El Bosco* (1980), típico documental divulgativo, sino por el largometraje *The Mysteries of Hieronymus Bosch* (1980), donde su autor, Nicholas Baum, propone ciertas interpretaciones de la obra de El Bosco sobre aspectos como la herejía, la alquimia, las drogas, la brujería o las sectas orgiásticas. De hecho, esa dimensión fantástica de la obra del pintor aparece también en *Hieronymus Bosch*, significativamente conocida como *All Hell Let Loose: The Demonic World of Hieronymus Bosch* (Adrian Maben, 2003), un amplio documental franco-alemán de cincuenta y nueve minutos, o en un título tan explícito como el largometraje *Jheronimus Bosch, Touched by the Devil* (Pieter van Huystee, 2016), promovido en la conmemoración del quinto centenario del artista por el museo Noordbrabants de la ciudad de Den Bosch. Realizada con apoyo de historiadores del arte holandeses y con medios analíticos como cámaras infrarrojas, rayos X y análisis multiespectral, que permiten restituir los bocetos iniciales ocultos por la pintura

definitiva, su principal y polémico objetivo es determinar la plena atribución de ciertas obras de El Bosco, resaltando las dificultades encontradas en esa labor por culpa de ciertos museos²⁸ e instituciones,²⁹ de cara tanto a la investigación sobre las obras que poseen como a la hora de prestarlas para una gran exposición ajena (fig. 6). Claro que en ese aspecto apenas es concluyente en las respuestas a las dudas planteadas; o bien se decanta a favor de las tesis de algunos especialistas neerlandeses que ponen en duda la autoría de ciertas obras, como es el caso de *La mesa de los siete pecados capitales*, sita en el Prado.

Al ser *El Jardín de las Delicias* la obra más popular del Bosco,³⁰ no es de extrañar que aparte de la atención prestada en los films citados, como en los trabajos de Luciano Emmer y Enrico Gras, algunos documentales se hayan centrado específicamente en esa obra, como ocurre en *God's monkey / Le singe de Dieu* (Hugh Chisholm, 1956), un cortometraje estadounidense que aborda los detalles y significados de la pintura, o en un trabajo español: *Y del sabor fugaz de la fresa* (1969), producción de José Esteban Alenda, dirigida por José Antonio Ramos Terrado, que obtuvo el Lábaro de Oro en la Semana de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid. Su título retoma la referencia del padre Sigüenza al «cuadro de las fresas» o *De lo efímero de la nombradía y del sabor fugaz de la fresa*, en referencia a esas frutas presentes en la tabla central como símbolo de la voluptuosidad y lo efímero de los placeres mundanos. Tras señalar *The Garden of Earthly Delights – Hieronymus Bosch* (2008), episodio del programa *Faith in the Frame* de la británica ITV, nos queda por último reseñar la propuesta fílmica española derivada de la celebración del centenario: *El Bosco: El jardín de los sueños* (José Luis López Linares, 2016) (fig. 7).

Se trata de un largometraje de tono entusiasta y laudatorio, coproducido por el Museo del Prado y la productora López Li



6. *Jheronimus Bosch – Touched by the Devil* (Pieter van Huystee, 2016).

²⁰ La serie realizada en 1947 *Visite à...* dedicada a Oscar Domínguez, Lucien Coulaud, Hans Hartung, Félix Labisse y César Domela.

²¹ La gran aportación de Resnais al documental de arte se concreta en cortos o mediodocumentales como *Malfray* (1948), *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950) y *Les Statues meurent aussi* (1950-1953).

²² Recordemos *L’Affaire Manet* (J. Aurel, 1950), *Les désastres de la guerre* (P. Kast, 1952) y sobre todo *El misterio Picasso* (*Le Mystère Picasso*, 1956), de Henri-Georges Clouzot, que probablemente cierra el primer gran ciclo del documental de arte.

²³ En concreto los episodios que completan el film son: *Carpaccio* (sobre *La leyenda de Santa Úrsula*), dirigido por el propio Emmer, con guion de Sergio Amidei, música de Roman Vlad y voz de Gregory Peck; *Francisco Goya*, a cargo de Lauro Venturi, acompañado por música de Albéniz interpretada por Andrés Segovia; *Paul Gauguin*, realizada por Alain Resnais con guion de Gaston Diehl y música de Darius Milhaud; *Henri de Toulouse-Lautrec*, de Robert Hessens y Olga Lipska, narrada por Lily Palmer, y *Grant Wood*, a cargo de Marc Sorkin y el comentario enunciado por Henry Fonda.

²⁴ De esa decadencia da cuenta algún artículo contemporáneo (J. L. TALLEY: «La peinture bavarde ou les Films sur l’Art», *Signes du temps*,

n.º 1, enero 1959) y un estudio posterior: R. HAMERY: «Filmer les arts aux débuts de la télévision: de la grande utopie éducative à la remise en question du média de masse comme outil pédagogique», Laurent LE FORESTIER, Gilles MOUËLLIC (eds.): *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 277-288.

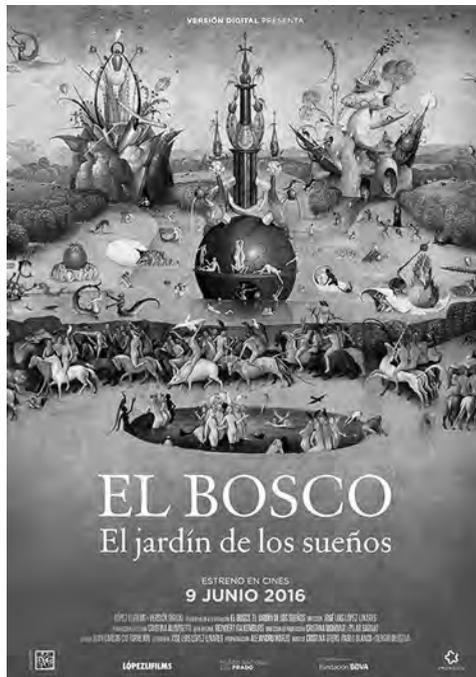
²⁵ Obtuvo el primer premio del film de arte de la Mostra de Venezia de 1953, el del referéndum del público en el Festival de Berlín (1954), el premio al mejor documental en el festival de Karlovy-Vary (1954) y la «banda azul» en el American Film Festival de Nueva York en 1959.

²⁶ Este título también fue reconocido con el Gran Premio del Film de Arte del Festival de Bérgamo (1958) y un diploma de mérito en el Festival de Melbourne (1962).

²⁷ Sobre el documental de arte belga en general: Anne-Dominique TOUSSANT, Herman VAN EYKEN, *Cinema e arte. Come il cinema belga legge Bosch, Rubens, Magritte, Picasso...*, Bolonia, Cineteca del Comune, 1982.

²⁸ Los museos visitados fueron el Louvre, el Prado y la National Gallery de Washington.

²⁹ Otro documental televisivo menos fantástico es *Hieronymus Bosch*, inscrito en una serie sobre «grandes artistas», cuyo aspecto más destacado es la presencia de Brin Sewell, reconocido y controvertido crítico de arte del *Evening Standard* y miembro del Courtauld Institute of Art, fallecido en 2015.



7. *El Bosco: El jardín de los sueños* (José Luis González Linares, 2016).



8. Salman Rushdie en *El Bosco: El jardín de los sueños*.

der las diversas intervenciones en el marco de una «conversación» que, según Falkenburg, arrancó con el encargo del tríptico por la corte de los duques de Nassau.

Un modelo pionero de ese ensayismo,³² que supera el didactismo habitual del documental,³³ en el ámbito de la pintura flamenca fue *Met Dieric Bouts* (1975), un mediometraje de André Delvaux (fig. 9), en el que se plantea una doble reflexión sobre los problemas del artista ante un encargo oficial: por una parte con respecto a *La última cena*, panel central del Retablo del Santo Sacramento, para la Catedral de Lovaina, que recibió Bouts de la cofradía homónima; y, por otra parte, del documental sobre el pintor

Films, con financiación de la Fundación del BBVA. Estrenado simultáneamente a la inauguración de la exposición del Prado e integrado tanto por datos sobre la vida del pintor, como aproximaciones descriptivas, analíticas, iconográficas y estilísticas a *El Jardín de las Delicias*, acompañado de una serie de intervenciones a cargo de escritores, historiadores del arte, conservadores, artistas, filósofos, músicos, científicos, etc.,³¹ que aportan opiniones de distinto interés. Basado en el libro *The Land of Unlikeness* del historiador del arte holandés Reindert Falkenburg, pero más cercano al producto propagandístico o promocional —legitimado por las voces de especialistas y celebridades culturales (fig. 8), ignotamente seleccionados en muchos casos—, se aproxima, en alguna medida, a la vía filmica más interesante que en los últimos decenios ha propuesto una deriva ensayística del documental, incluido el de arte. De ahí la idea de enten-

que recibe el cineasta.³⁴ Así, la preparación de un *tableau vivant* de la pintura es el nexo entre el trabajo cinematográfico y el pictórico, una reflexión sobre la representación y la puesta en escena.³⁵

Con respecto a El Bosco, lo más próximo al film-ensayo puede ser *Le jardin des délices de Jérôme Bosch* (1979), un medimetraje francés de Jean Eustache, producido por encargo del INA (Institut National de l'Audiovisuel) y emitido en el programa *Les Enthousiastes* de Antenne 2 el 13 de abril de 1981. El cineasta reconstruye una velada entre amigos en la que un psicoanalista entusiasta de El Bosco (Jean Noël Picq)³⁶ describe y comenta de forma muy personal el tercer panel de *El Jardín de las Delicias* (fig. 10), si bien no duda en intercalar entre el discurso de su amigo imágenes del tríptico —siempre detalles parciales, nunca en su conjunto— contradictorias con las teorías expresadas por este. Para Picq no cabe duda de que El Bosco hoy en día sería diagnosticado como esquizofrénico, dadas las funciones corporales dislocadas, la nula percepción del tiempo o el espacio, la relativa separación entre lo animal y lo humano, entre los vivos y los muertos, el placer y el dolor, pero también todo eso parece expresar no tanto una característica personal del pintor, sino que el malestar que genera su expresión remite a la incompreensión del universo medieval por parte del mundo moderno: su sistema de valores nos resulta extraño, indescifrable, *otro*, hasta el punto de parecernos sujeto a una psicosis colectiva. No falta el exhibicionismo de Picq ante su reducida audiencia, sobre todo femenina; por ejemplo cuando diserta sobre la representación de los orificios del cuerpo humano en el cuadro, etc.

Distinta es la opción de Stan Brakhage en *The Garden of Earthly Delights* (1981), un brevísimo cortometraje experimental en 16 mm, de



9. *Tableau vivant de La última cena* en *Met Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975).



10. Jean Noël Picq en *Le jardin des délices de Jérôme Bosch* (Jean Eustache, 1979).

³⁰ Solo cabe reseñar otro lejano film neoyorquino, *Three paintings by Hieronymus Bosch / Trois tableaux de Jérôme Bosch* (J. H. Lenduer, 1951), cuyos diez minutos se centran en tres obras del artista pertenecientes a la colección Johnson del Museo de Arte de Filadelfia: *La adoración de los reyes*, *La flagelación de Cristo* y *Ecce Homo*.

³¹ La nómina incluye a los escritores Ohran Pamuk, Cees Nooteboom, Nélica Piñón, Salman Rushdie y Laura Restrepo; el filósofo Michel Onfray; los artistas Miguel Barceló, Isabel Muñoz, Cai Guo Qiang y Max; los músicos William Christie, Ludovico Einaudi y Silvia Pérez Cruz; el dramaturgo Albert Boadella; los historiadores John Elliot y Carmen Iglesias; la neurocirujana Sophie Swartz; y los historiadores del arte y otras personalidades vinculadas a diversos museos, caso de Pilar Silva (comisaria de la exposición del Museo del Prado), Alejandro Vergara (Prado), Elisabeth Taburet-Delahaye (Museo de Cluny), Xavier Solomon (Frick Collection) y Philippe de Montebello (Metropolitan Museum).

³² Remitamos a algunos textos básicos sobre el ensayismo fílmico: Charles WARREN (ed.), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Hanover, Wesleyan University Press, 1999; Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, Murielle GAGNEBIN (eds.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004; Antonio WEINRICHTER: «Hacia un cine

de ensayo», AA.VV. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2005; Josep M. CATALÀ: «Film ensayo y vanguardia», Josexo CERDÁN, Casimiro TORREIRO: *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005; Antonio WEINRICHTER, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007; Laura RASCAROLI, *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, London, Wallflower Press, 2009; Timothy CORRIGAN, *The essay film. From Montaigne, after Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011. En síntesis y con palabras de José Moure: «*La forme de l'essai échappe à toute définition qui l'enfermerait à l'intérieur de limites qu'elle a pour vocation même d'éprouver et de déplacer*» («Essai de définition de l'essai au cinéma», S. LIANDRAT-GUIGUES, M. GAGNEBIN (eds.): *L'essai et le cinéma...*).

³³ Desde la perspectiva actual podemos decir que el ensayo fílmico ha superado sensiblemente en interés al tradicional documental de arte. Como ejemplos de esa modalidad, con tan diversos planteamientos, podemos recordar títulos como *Cézanne* (J. M. Straub y D. Huillet, 1989), *El sol del membrillo* (V. Erice, 1992), *Une visite au Louvre* (J. M. Straub y D. Huillet, 2003), *Lo sguardo de Michelangelo* (M. Antonioni, 2004) o *Rembrandt's J'Accuse!* (P. Greenaway, 2008).

³⁴ El film fue encargado por la BRT, televisión pública bel-



11. *The Garden of Earthly Delights* (Stan Brakhage, 1981).

2'05" de duración y previsto para una proyección de dieciocho fotogramas por segundo, para un total de 2.496 fotogramas (fig. 11). Se trata de una «película collage», creada sin el uso de una cámara, pegando la vegetación de una zona de montaña, como pétalos, hierbas y hojas, sobre tiras, adoptando fondos en blanco o negro para sus tres secciones, equiparables a las tres tablas del tríptico de El Bosco. Brakhage propuso la película como «un homenaje a (pero también con el argumento de) el Bosco». El propio cineasta, uno de los grandes exponentes de la vanguardia americana, manifestó —junto a su inspiración en *The Tangled Garden*, del pintor canadiense J. E. H. MacDonald y en los cuadros de flores de Emil Nolde— su vínculo con Bosco:

At the time I made The Garden [of Earthly Delights], I was very annoyed with Hieronymus Bosch's painting of the same name, which envisions nature as puffy and sweet, while the humans are suffering these torments. After all, nature suffers as well. As a plant winds itself around, in its desperate reach for sunlight, it undergoes its own torments. We are not the only ones in the world.³⁷

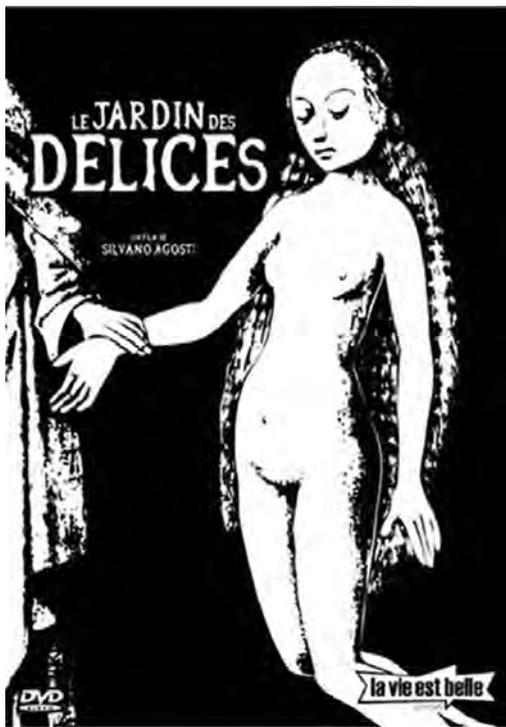
Desde la ficción

La casi absoluta ausencia de la figura de Hieronymus Bosch como personaje audiovisual, es decir, la carencia de *biopics* fílmicos centrados de manera total o parcial en él, no implica la inexistencia de relaciones entre

la ficción fílmica y su obra. «Casi» remite a la práctica única excepción a la regla: los cuarenta y cinco minutos del sexto episodio de la serie *Here I Stand*, producida por Granada TV, realizado por un prolífico profesional televisivo, Julian Amyes, y emitido el 4 de septiembre de 1977 con el actor de carácter Maurice Denham en el papel del pintor, al aparecer confrontado a autoridades como un inquisidor, un fiscal, un obispo y un notario.

En principio, tal vez la relación más directa esté relacionada con el título del famoso tríptico del Prado: *El Jardín de las Delicias*. Cuando menos podemos contabilizar hasta siete films homónimos del tríptico, a los que se suma otro inspirado en esa obra, aunque no conserve el mismo título. Es evidente que la relación entre esas películas y la pintura de El Bosco es muy diversa: el primer caso es *En el jardín de las delicias* (*Lustgården*, 1961), del sueco Alf Kjellin, a partir de un guion firmado por Ingmar Bergman y el actor Erland Josephson, con intervención de otros dos intérpretes habituales de Bergman, Gunnar Björnstrand y Bibi Andersson. En realidad, la película no tiene nada que ver con el Bosco, salvo su título, pues se trata de una comedia que satiriza la moral conservadora de un pueblo sueco a principios del siglo xx.

Otra cuestión es *Il giardino delle delizie* (1967), de Silvano Agosti, un film claramente inscrito en la radicalidad provocativa de la contestación de la década de 1960, con especial voluntad de criticar instituciones como el matrimonio o la Iglesia, lo que motivó una profunda acción censora, reduciendo sus 95 minutos iniciales a 72, que al final es la duración de la edición en DVD³⁸ (fig. 12). La denuncia de la falsedad de la moral católica y de los valores burgueses que sustentaban la educación de la época, evidenciados en las escenas retrospectivas de la infancia del



12. *Il giardino delle delizie* (Silvano Agosti, 1967).

ga, y el Ministerio de Cultura flamenco en conmemoración del quinto centenario de la muerte de Dieric Bouts.

³⁵ «*Un des grands classiques du film d'art. L'idée développée par André Delvaux est de mettre le peintre et le cinéaste en parallèle, tous deux artistes travaillant sous contrat. Rapprochés par une situation économique identique, hommes d'un même pays, la Flandre, leurs sensibilités communes dialoguent pendant tout le film. Se déroule devant nous l'œuvre de chacun: Bouts avec le jugement dernier et la cène, Delvaux avec sa mise en scène qui est recherche de traces et de permanences. Cette complicité donne au film une émotion qui fait sentir une proximité cachée par le décalage du temps et le décrochage de l'inspiration. La notion d'époque — l'écart de quelques siècles — est gommée au profit de celle de la permanence et du regard. Nous sommes devant deux artisans qui veulent mettre dans leur cadre un certain nombre d'éléments, découper l'espace d'une manière précise, représenter une réalité qui les touche parce qu'elle dit l'angoisse de la mort et la douceur de la vie. Le texte du film, à la fois scénario et commentaire, chose rare, s'écoute comme un poème. Le montage fait naître une syntaxe de phrase-image. La musique est composée comme un son et, inversement, tout son devient musique*», Jacqueline AUBENAS, *Catalogue du Centre du Film sur l'Art*, Bruselas, Centre de Film sur l'Art, 1996.

³⁶ Años después, Picq rememoraba así su intervención en el film de Eustache: «*Assis ici même dans le même fauteuil, il y a quelques années, je m'en souviens bien, il était d'ailleurs environ deux heures du matin comme aujourd'hui, exactement comme aujourd'hui, j'avais déjà eu cette reproduction entre les mains: c'est le troisième panneau du triptyque de Jérôme Bosch, et je me souviens bien également de l'avoir regardé un moment, et d'une manière peut-être un peu pédante d'ailleurs, je vous avais dit: "Si vous le permettez, je vais vous parler de ce que je vois là." Et je me souviens de ce détail que j'avais commencé par le bas du tableau, à droite, et je vais vous redire maintenant, quelques années après, ce que je vois, au bas du tableau à droite [...]. Le tournage a été plusieurs heures de monologue, avec des dérapages. Quand Jean m'a montré d'abord ce qui avait été tourné, nous avons bien convenu qu'il était hors de question que Jean Frapat voie ça. [...] Quand le film a été montré, on a lu les critiques, comme on fait tous. C'était Frapat qui était honoré en premier, moi en second, et Eustache passait pour le technicien, pour celui qui avait tourné la manivelle en chantant Sambre et Meuse». Véase Alain PHILIPPON: *Jean Eustache*, París, Ed. Cahiers du Cinéma, 1986.*

³⁷ Scott MACDONALD, *A critical cinema: interviews with independent filmmakers*, vol. 4, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 94 (entre-

protagonista,³⁹ podría plantear cierta equivalencia con las hipotéticas intenciones del pintor en su visión de la humanidad, pero junto con esa inerencia justificadora del común título, las conexiones son mucho más directas, como puede apreciarse en uno de los carteles promocionales. Al inicio del film, tras los títulos de crédito se presentan —en blanco y negro— diversas escenas de los trípticos *El Carro de Heno* y *El Jardín de las Delicias: El sueño de Adán*, *La creación de Eva* y *La expulsión del Paraíso* (del panel izquierdo del *Carro de Heno*), *Adán y Eva* y *El pecado original* (de los paneles izquierdo y central de *El Jardín de las Delicias*, respectivamente). Más adelante, transcurrida una hora de película, el protagonista —interpretado por el actor francés Maurice Ronet—, en su noche de bodas y tras drogar a su embarazada esposa doliente, observa en un libro nuevos fragmentos de *El Jardín de las Delicias*, que a continuación aparecen en la pantalla, ya sea la burbuja que contiene a Adán y Eva (del panel central), ya diversas escenas del panel de la derecha (*El infierno*), o un recorrido por el conjunto del plafón central, siempre a base de zooms de acercamiento a las figuras.

Sin una sola imagen del tríptico del Bosco discurre *El jardín de las delicias* (1970), una de las muestras del cine metafórico de Carlos Saura, donde la alusión viene impulsada por el título del film, una irónica referencia, sobre todo en la escena final, donde los personajes deambulan por el jardín de la mansión en silla de ruedas. Como señala Agustín Sánchez Vidal:

Pero si atendemos más al fondo, no puede pasarse por alto la relación que guarda una película como *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970) con el retablo homónimo [P2823] de El Bosco. En ambas se ponen en escena los fantasmas de una época, aunque se trate de momentos tan diferentes como el tránsito de la Edad Media al Renacimiento y los de la España desarrollista. Sin embargo, la apoyatura en el retablo del Prado permitió a Saura taracear el plano real, el imaginado, el de la memoria, el de la representación, el de las deformadas, el onírico... hasta construir una trama en permanente inestabilidad. Y, con ello, penetrar en el interior de los personajes y bucear en los cambios operados en la sociedad española de la tecnocracia, desvelando su tramoya, la permanencia estructural y subconsciente de todo un arcaico pasado (político, moral, religioso) barrido bajo la alfombra, donde permanecía agazapado y tenaz.⁴⁰

No menos alegórica es la relación que existe entre el tríptico de El Bosco y *A Point in Time* (1973), mediometrage para televisión —producción de Granada TV— emitido en Gran Bretaña el 20 de febrero de 1973 y realizado por el argentino Carlos Pasini Hansen. La relación con la obra de El Bosco arranca en el comienzo del film (a los 3,30 minutos del inicio), con el protagonista (Arne) contemplando supuestamente la pintura⁴¹

y recorriéndola con la mirada —ensimismado—, con los habituales planos subjetivos y los correspondientes contraplanos de algunos de sus detalles, hasta la aparición de un elegante anciano que lo interpela durante más de dos minutos sobre el significado de la obra. A partir de ahí, se traspasan los presupuestos realistas, pues ambos personajes reaparecen —sin transición alguna— en un paisaje desértico (rodado en la isla de Cerdeña), donde aparece una comitiva/procesión casi tan extraña y extravagante como las escenas de la obra de El Bosco. Así, el film se desenvuelve en un plano claramente onírico y fantástico a través del itinerario del protagonista en busca de sí mismo y de sus encuentros, primero en una especie de jardín de las delicias, con personajes que simbolizan el tiempo, el miedo, el amor, la vanidad y la lujuria, aunque luego llegan los momentos de violencia y muerte, a pesar de que lo más destacado del film en su momento fue la abundante presencia de desnudos femeninos y el primer desnudo frontal masculino en la televisión británica.⁴² Tras sus extrañas experiencias volvemos a contemplar a Arne ante *El Jardín de las Delicias*, ahora con un zoom de alejamiento que parece implicar su salida de la pintura.

En los títulos de crédito de *The Garden of Earthly Delights* (2004), coproducción entre Reino Unido, Italia y Polonia, se dice de manera explícita que está inspirada en *El Jardín de las Delicias*; ante todo, digamos que se trata de un film del escritor, pintor y cineasta polaco Lech Majewski, que siete años más tarde realizaría *El molino y la cruz* (*Młyn i krzyż*, 2011), extraordinaria reconstrucción fílmica de *El camino del Calvario* (1564), óleo de Pieter Brueghel el Viejo sito en el Kunsthistorisches de Viena, uno de los trabajos más interesantes —y apabullantes— que haya generado la relación cine-pintura. En *The Garden of Earthly Delights*, a partir de un libro propio del cineasta (*Metaphysics*), se propone la peripecia de una historiadora del arte, Claudia, especialista en El Bosco y amenazada por un cáncer de garganta terminal, que se marcha con su novio Chris, ingeniero náutico, a Venecia para dar una conferencia sobre el famoso tríptico. Como decía la promoción de la película:

Claudia, como lo fuera Beatriz para Dante, se convierte en la guía de Chris en un laberinto de arte, sensualidad, amor, muerte, arrepentimiento y redención. Para ello recrean viñetas del cuadro del Bosco.

Para cerrar⁴³ las tan diversas como relativas aproximaciones ficcionales a *El Jardín de las Delicias*, debemos referirnos a dos trabajos realizados en el marco del cine de animación.⁴⁴ Tal vez la desbordada imaginación del pintor sea más accesible desde la animación fílmica, lo cual se demuestra en estos dos films: *El jardín de las delicias* (Juan Ibáñez, 2009) e

vista realizada el 15 de octubre de 1998). Entre los pocos textos centrados en el experimento de Brakhage: Karli LUKAS: «Putting the Garden Into the Machine: On Brakhage's "The Garden of Earthly Delights"», *Senses of Cinema*, n.º 32, Melbourne, 26 de julio de 2004.

³⁸ El film logró el premio del público en el festival de cine de autor de Pésaro y fue reconocido como uno de los mejores films del año en la Expo de Montreal por un jurado constituido nada menos que por Jean Renoir, Fritz Lang, John Ford, Glauber Rocha, Dusan Makavejev y Monte Hellman.

³⁹ Una descripción del desarrollo argumental del film de la época de su estreno es reveladora: «Una ceremonia. Una noche de bodas. Una habitación de hotel. Un inodoro que pierde agua. Un hombre, una mujer... y otra mujer. Recuerdos que florecen, temores que surgen. Las primeras horas de un matrimonio, el comienzo del infierno. Carlo y Carla están de luna de miel. Ella está embarazada de tres meses, él, furioso por un matrimonio impuesto por la conveniencia debido al embarazo, recuerda el pasado: sus amargas experiencias de niño (el padre que obliga a la madre a una relación sexual forzada, el cura que acaricia a Carlo de forma muy ambigua justo antes de abofetearlo, en fin, la traumática experiencia escolar en la que Carlo es víctima de los avances sexuales de uno de sus maestros, los maltratos a su hermanita...), las relaciones

con su familia, el colegio religioso, el encuentro con Carla y sus peleas... Durante la noche, dormida Carla, él sale de la estancia y encuentra a una señora que lo invita a su habitación; de nuevo con su esposa, ella se siente mal. Él, médico, le da un calmante, y mientras ella se adormece sale de nuevo y se reúne con la otra señora, copulando tras abofetearla, pero cuando retorna con Carla la encuentra muerta a consecuencia de una hemorragia».

⁴⁰ «Cine y el Museo del Prado», Fundación de Amigos del Museo del Prado, www.museo-del-prado.es/aprende/enciclopedia/voz/cine-y-el-museo-del-prado/739f659a-b8ae-4b3e-814a-506245f8da7a [consulta: 5-7-2016].

⁴¹ Supuestamente, pues ni el lugar donde aparece la obra —un museo o galería que nada tiene que ver con el Prado— ni la obra misma, presentada en una reproducción de mucho menor tamaño que los 2,20 x 3,89 m del original, remiten a la pintura auténtica.

⁴² Al respecto, el realizador declaró: «Una historia que imaginé yendo a través del *Jardín de las Delicias* de El Bosco. Una prueba de la mente amplia que Granada Television tenía en aquellos días y en especial el valiente y siempre servicial sir Denis Forman, que me permitió embarcarme en esta aventura exótica. Naturalmente, como en la pintura, había desnudos masculinos frontales completos y desnudos femeninos, lo que les gustó a los tabloides. Prohibido



13. *El jardín de las delicias* (Juan Ibáñez, 2009).



14. Bocetos para *Hieronymus Bosch's visions of hell animated* (Erik van Schaik, 2016).

Hieronymus Bosch's visions of hell animated (Erik van Schaik, 2016). El primero es un cortometraje español de ocho minutos y medio que propone «animar» las imágenes del tríptico acompañadas por versos de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer M. Rilke, «Todavía es hoy», de M. J. Romero, y «El reloj», de Charles Baudelaire (fig. 13). Más allá del espléndido trabajo de animación, el film pretende —según sus autores—⁴⁵ nada menos que:

[...] indagar en la intemporalidad de la metáfora como elemento de comunicación sensible; en cómo las historias y los datos de la experiencia humana se interpretan y se manifiestan en el hecho artístico [...]. El interés pedagógico del corto radica en la posibilidad de ofrecer una nueva visión de la obra de arte más cercana a la educación visual actual que prima el movimiento y la acción sobre la estática de la pintura tradicional. Por otra parte permite una mayor comprensión de los símbolos que infiere y acerca percepciones y manifestaciones artísticas de distintas épocas.⁴⁶

La segunda animación, *Hieronymus Bosch's visions of hell animated*, es un reciente largometraje (fig. 14) en el que

[...] un adolescente excéntrico, Hieronymus Bosch, es un aspirante a artista que en un mundo medieval corrupto recibe un apretón asfixiante por un sacerdote dedicado a la caza de brujas. Cuando los monstruos demoníacos de las pesadillas de Hieronymus vienen a la vida, tiene que enfrentarse a todos sus miedos con el fin de liberar a la ciudad, y liberar su espíritu artístico.

Su objetivo parece ser atraer a un público juvenil entusiasta del cine de terror y de la música *heavy metal*,⁴⁷ tomando elementos no solo de *El Jardín de las Delicias*, sino de otras obras del Bosco —como *Las tentaciones de San Antonio*—, muchas veces desde una perspectiva humorística.

Más allá de *El Jardín de las Delicias*, otras obras del Bosco se supone que han inspirado más o menos remotamente algunos films; en concreto podemos reseñar dos de alguna manera relacionados con el tema de *La extracción de la piedra de la locura* (ca. 1490), óleo sito en el Prado: el cortometraje *La consulta del Dr. Natalio* (Javi Camino, 2004), planteado bajo un modo exageradamente esperpéntico;⁴⁸ y el largometraje *A la sombra de los sueños* (2004), curioso thriller obra del también escritor Emilio Ruiz Barrachina⁴⁹ a partir de una novela suya; se trata de una modesta producción rodada en betacam digital que no tuvo apenas repercusión comercial o crítica. En su transcurso, el personaje central penetra en el propio cuadro para desarrollar una indagación paralela a la del inspector que investiga el crimen del que aquel es acusado.⁵⁰

Todavía nos queda una última referencia a la presencia explícita de las obras del Bosco en algunas películas:⁵¹ la inserción de alguna de sus pinturas en el plano.⁵² Pongamos dos ejemplos: en *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*, 1998), adaptación de la novela homónima de Richard Matheson a cargo del neozelandés Vincent Ward,⁵³ el dormitorio de la protagonista —Annie (Annabella Sciorra)— está presidido por una reproducción de *El Jardín de las Delicias* (fig. 15). Y en el magnífico thriller *Escondidos en Brujas* (*In Brujas*, 2008), de Martin Mc Donagh (fig. 16), los dos sicarios ocultos en esa ciudad, a la espera de las órdenes de su jefe, visitan el Groeningemuseum y allí contemplan en un momento de la película *El Juicio Final* (ca. 1495-1505) del Bosco, además de *La muerte y el avaro* (ca. 1515) de Jan Provoost, *El despellejamiento de Sisamnes* (1498) de Gerard David, y el anónimo *El martirio de san Jorge* (ca. 1500-1510). Algunos han interpretado esas presencias como premonitorias del auténtico motivo de la estancia de ambos en Brujas, pues uno de ellos (el interpretado por Brendan Gleeson) recibirá la orden de matar al otro (Colin Farrell).

Otro ámbito de interrelación viene propuesto por una constatación indudable: la obra de El Bosco se suele asociar a la expresión de la fantasía y la creación de universos oníricos, extraños, sorprendentes y extravagantes, muchas veces incluso terroríficos. De ahí que, sin una referencia directa o explícita, podamos encontrar ciertos films del género fantástico, incluso en su rama del cine de terror, que evoquen ese universo bosquiano. Y la nómina que podemos aludir —sin ningún ánimo de exhaustividad— se remonta a los orígenes del cine, cuando Georges Méliès realizó *La tentation de*

durante unos meses por la IBA, finalmente se emitió en la ITV el 20 de febrero 1973; fue amado por unos y odiado por otros totalmente, pero aún hoy de vez en cuando recibo mensajes de personas para quienes fue un momento muy especial en la televisión».

⁴³ Existe un cortometraje español homónimo de Jorge Muriel (2012) que no tiene nada que ver con la obra del Bosco, que trata en un tiempo real de diecisiete minutos de la vida de catorce personas ubicadas en un edificio cercano a la madrileña plaza de la Cruz Verde.

⁴⁴ No abordamos aquí los trabajos de animación producidos en el campo del video-arte, del 3-D o de otras manifestaciones audiovisuales, pues son objeto de otro ámbito de estudio.

⁴⁵ Que, como sinopsis, proponen en la página web del film lo siguiente: «El descubrimiento de la naturaleza de la imagen, los símbolos que transmiten la construcción poética de la obra, nos ofrecen un paisaje de formas listas para recrear y explicar un contexto social donde la ignorancia, el analfabetismo, las epidemias y la guerra son el producto de un barro mundo salpicado, sin esperanza de salvación, un mundo de vicio y degeneración. El miedo y la superstición frente a la razón; mitología frente a la ciencia; y el pecado como un arma de capital para asustar hombre. A la manera del segundero de un reloj, los elementos animados se mueven marcando el tiempo de

la obra; un tiempo que corre sin pausa propagando el movimiento al infinito, provocando una reacción en cadena: la creación (el edén), el jardín de las delicias (el paraíso), el infierno (la muerte)». www.elboscomo.vie.com/.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ El propio Schaaik ha declarado: «*I call him the first heavy-metal artist, [...] It's a story about a young artist who's real rock and roll, but living in an oppressed world where he can't get his visions out*».

⁴⁸ La sinopsis oficial del cortometraje explica: «Alvarito, un chico de apariencia normal con un cerebro perfectamente sano, padece una misteriosa estupidez crónica que escapa a los límites de la medicina moderna. Florentina, su abnegada madre, después de años de infructuosa búsqueda al trastorno de su retoño, decide empeñar sus últimas pertenencias y acudir a la consulta del Dr. Natalio, un barbero cirujano de infame reputación al que se le atribuyen tantas curaciones milagrosas como oscuras negligencias. El Dr. Natalio, ampliamente instruido en la charlatanería y la cirugía medieval, no tiene duda alguna acerca de su diagnóstico: Alvarito sufre la enfermedad de la "piedra de la locura", una piedra que presiona el cerebro, lo que impide el razonamiento correcto para el paciente. De acuerdo con su teoría, una operación sin complicaciones, tan antigua como el mundo mismo, será suficiente para quitar la piedra y cambiar



15. *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*, Vincent Ward, 1998).



16. *Escondidos en Brujas* (*In Brujas*, Martin Mc Donagh, 2008).

Saint Antoine (1898) (fig. 17), aunque tal vez la obra más significativa sea *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, 1922), de Benjamin Christensen, a partir del *Malleus Maleficarum*, manual para inquisidores escrito en 1486 por el clérigo alemán Heinrich Kramer, que tuvo gran influencia en los argumentos y la iconografía de la brujería (fig. 18). Mezclando el documental y la ficción dramática, la película aborda la relación de los hombres de la Edad Media (su actitud y la proliferación de brujos y brujas) con algunas situaciones contemporáneas. Se trata de un repaso al mundo del ocultismo, la magia negra y la brujería, a través de varios siglos, para dibujar un panorama fascinante y estremecedor.⁵⁴ El cineasta se inspira en una serie de grabados e ilustraciones para describir los ritos y costumbres atribuidos a las brujas. También emplea elaboradas maquetas con las que ilustra la concepción del Infierno y una primitiva explicación sobre la estructura del sistema solar.

Otro ejemplo relacionado con la brujería podría ser *Martillo para brujas* (*Kladivo na čarodějnice*, 1969), un film checo de Otakar Vavrà según la novela de Václav Kaplický, también basada en el *Malleus Maleficarum*. En él se abordan los juicios desarrollados en Moravia por el inquisidor Bobling a finales del siglo XVII y propone una metáfora sobre los juicios, purgas y persecuciones de la era estalinista. Asimismo cabría mencionar *The Day of*



17. *La tentation de Saint Antoine* (G. Méliès, 1898).



18. *La brujería a través de los tiempos* (Häxan, Benjamin Christensen, 1922).

Forevermore (2016), film de Marnie Weber que aborda la relación entre una vieja bruja (interpretada por la propia directora), que ha vendido su alma al diablo, y otra bruja joven (encarnada por la hija de la cineasta) (fig. 19). La crítica ha situado el film «entre una pintura de Hieronymus Bosch y una película de terror contemporánea del tipo *Halloween*».

Al margen del tema de la brujería, otros films ofrecen una cierta influencia atmosférica; así, en el episodio catorce de la serie televisiva *Berlin Alexanderplatz* (1980), intitolado *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin: Ein Epilog*, el protagonista de la novela de Döblin, Franz Biberkopf, tiene un sueño apocalíptico que recuerda tanto ciertas obras de Hieronymus Bosch como de Georges Grosz. Por su parte, en *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988)

Alvarito sobre un joven perfectamente lúcido...».

⁴⁹ La sinopsis oficial resume así el argumento: «Rafael Obregón despierta de un coma en el que entró después de recibir una descarga eléctrica. Lo hallaron junto al cadáver de su novia, que se había ahorcado. Rafael no recuerda nada de lo sucedido, pero para la policía es sospechoso del asesinato de su novia. Su mente sólo alberga una imagen, la del cuadro de El Bosco *La extracción de la piedra de la locura*. Tanto el inspector encargado del caso como la psicóloga que lo atiende creen que esta pintura podría ser la pieza clave para resolver el crimen».

⁵⁰ Así los alumnos de la escuela-taller de carpintería de Llanes —donde se rodó la película— reprodujeron los muebles presentes en el cuadro del Bosco.

⁵¹ Véase al respecto: Paolo BERTETTO: «Les insertions de l'œuvre d'art dans le film. Un essai de typologie», Anthony FIANT, Pierre-Henry FRANGNE, Gilles MOUÉLLIC (eds.): *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, col. «Le Spectaculaire», 2014, p. 37-49.

⁵² Señalemos que otras obras flamenco-neerlandesas aparecen insertas en numerosos films: por ejemplo *Cazadores en la nieve*, de Peter Brueghel, en *Solaris* (*Solaris*; A. Tarkovski, 1972); *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck, en *V de Vendetta* (*V for Vendetta*; L. Mc Teague, 2005); *Paisaje de invierno*, de Brueghel, en *Melan-*

colía (*Melancholia*; L. von trier, 2011); o *Retrato de una joven*, de Peter Christus, en *La mejor oferta* (*La migliore offerta*; G. Tornatore, 2013).

⁵³ El film de Ward consiguió el Oscar de 1999 a los mejores efectos especiales.

⁵⁴ *Häxan* se articula en siete episodios. Se inicia con una presentación en la que Christensen analiza los orígenes de la brujería, como era interpretada en las primeras civilizaciones y éstas concebían el mundo. También advierte cómo los espíritus malignos del mundo antiguo se identifican con los demonios durante el Medievo y explica el lugar que, según los teólogos ocupaban en la Tierra.

⁵⁵ Rafael VIDAL SANZ: «La influencia de la pintura en el cine de Martin Scorsese», *Extracine*, 12-6-2013, <http://extracine.com/2013/06/la-influencia-de-la-pintura-en-el-cine-de-martin-scorsese> [consulta: 9-7-2016].



19. *The Day of Forevermore* (Marnie Weber, 2016).

de Martin Scorsese, la imagen de Cristo camino del Calvario remite en buena medida al lienzo del Bosco *Cristo con la cruz auestas*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Gante; una referencia que no es una copia literal, pues las composiciones no coinciden completamente y, de hecho, los personajes mantienen en el film una dirección contraria en sus pasos (fig. 20):

Pero Scorsese pretende captar esa sensación de claustrofobia, con Jesús aplastado en el centro de la composición por los rostros que siguen y observan su pasión, su sufrimiento cargando con el peso de la cruz [...] Scorsese toma esta idea de un Jesús no escuchado por la sociedad, aislado en la multitud en la que está integrado; y concentra toda la luz sobre su rostro, mucho más sangriento que el de El Bosco, para poder reconocer su pasión. Aquí, también recurre a la supresión de la profundidad de campo, concentrando todo el plano en un conglomerado de primeros planos que avanzan junto a Jesús, siempre bajo el signo de la sombra, que contrasta con la luz que irradia Jesús; pero en el film, predomina la horizontal sobre la violenta diagonal de El Bosco.⁵⁵

Finalmente, para citar dos últimos ejemplos, cabe mencionar dos films más recientes: el póstumo de Aleksei Guerman, *Qué difícil es ser un Dios* (*Trydno byt bogom*, 2013), basada en una novela de los hermanos Strugatski, en el que unos científicos son enviados al planeta Arkanar, cuya civilización se estancó en algo equivalente a nuestra Edad Media, siendo uno de ellos confundido con un hijo ilegítimo de Dios (fig. 21). Tras una larga elaboración que se prolongó durante catorce años, parece indudable que los referentes visuales desde los que se construyó la película bebieron en los imaginarios de artistas como El Bosco o Brueghel. El otro sería *El Hobbit, un viaje inesperado* (*The Hobbit. An Unexpected Journey*, 2012), de Peter Jackson, cuyo director de fotografía (Andrew Lesnie) declaró que



20. *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, M. Scorsese, 1988).



21. *Qué difícil es ser un Dios* (*Trydno byt bogom*, Aleksei Guerman, 2013).

«fue una gozada elaborar fotogramas reminiscentes de las pinturas de Pieter Brueghel y Hieronymus Bosch». Pero ahí ya se entra en el terreno de la sugerencia o la opinión, fruto de la expansión del conocimiento y valoración de la obra del pintor.

José Enrique Monterde
Universitat de Barcelona
monterde@ub.edu

EL BOSCO EN EL CINE: DEL «FILM DE ARTE» AL ENSAYO FÍLMICO

En la relación entre cine y pintura caben dos grandes opciones: el tratamiento cinematográfico que el artista y su obra hayan experimentado y la influencia que esa obra pudiera ejercer en ciertas producciones fílmicas. En la primera se determinan tres ámbitos: el documental, la ficción y el ensayo, mientras que la segunda resulta mucho más abierta e incluso opinable, explícita o implícita, referida a aspectos temáticos o formales. El objetivo del presente artículo es analizar cómo se han desarrollado esas opciones en relación con la figura y la obra de Hieronymus Bosch, ya sea en el marco de la trayectoria histórica del documental o «film de arte», de sus derivaciones hacia el ensayo fílmico, o de las diversas posibilidades que ofrece la ficción fílmica, desde el inexistente film biográfico hasta la inspiración temática y formal o la inserción de sus obras en diversas películas.

Palabras clave: El Bosco, cine, documental de arte, ensayo fílmico, ficción fílmica, *biopic*, influencia visual, inserción pictórica.

BOSCH IN FILM: FROM FILM ART TO FICTION FILM

In the relationship between cinema and painting there are two great alternatives: the cinematic treatment that the artist and his work have experienced, and the influence that this work might have on certain film productions. The first encompasses three areas: documentary, fiction and essay, while the second is much more open and even debatable, expressly or implied, relating to formal or thematic aspects. How those options have been developed in relation to the figure and work of Hieronymus Bosch is the purpose of this article, whether in the context of the historical trajectory of documentary or film art, of its branches to the film essay or the various possibilities of filmic fiction, from the nonexistent biopic to formal and thematic inspiration or the inclusion of his work in various films.

Keywords: Bosch, film, documentary art, film essay, fiction film, biopic, visual effects, pictorial insertion.