

Rosa Alcoy

LECTURES CABALS I DELIRANTS  
D'EL JARDÍ DE LES DELÍCIES  
DE HIERONYMUS BOSCH

Totes les meves idees són provisionals  
(però que consti que no ho dic amb orgull).

JOAN FUSTER, *Judicis finals* (1960)

Matèria, núm. 10-11, 2016,  
ISSN 1579-2641, p. 91-147

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

Els primers resultats concrets del meu apropament a l'obra del Bosco deriven de l'estudi «Bosch i la deessa fol·lia», exposat l'abril del 2009 en el marc del segon seminari d'abril: «Imatges indiscretes. Sota el paraigua dels grans mestres medievals i moderns», i de la intervenció titulada «Iconografies extraviades a *El jardí de les delícies*», integrada el 2010 dins d'un curs d'Els Juliols de la Universitat de Barcelona. Com vaig comentar en aquell moment, en què ja enuncitava algunes de les idees que explorarem a continuació, la meva intenció era intentar aprofundir en les anàlisis aleshores iniciades, i fer-ho en un termini no convingut però que ja es fixava en la celebració del centenari de la mort de Hieronymus Bosch. Això fa que el 2016 hagi estat un bon moment per retornar sobre un tema que m'ha portat per camins diversos i ha compromès, en especial, la meva anàlisi d'*El jardí de les delícies*, obra que voldria reveure també a la llum de les seves lectures i d'un procel·lós estat de la qüestió que s'ha eixamplat en els temps més recents.

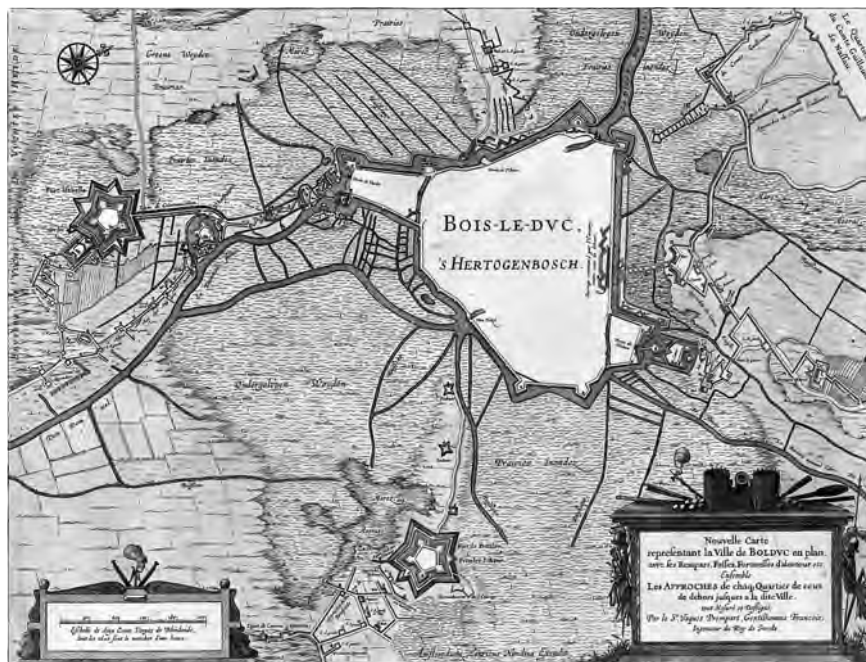
La complexa creació de Bosch, que podem datar en el seu conjunt entre els anys setanta del segle xv i el 1516, només es pot comprendre si s'emplaça de forma raonada la seva cronologia i es valora el marc geogràfic en què es va inscriure l'activitat del pintor. Sabem que Bosch treballà a 's-Hertogenbosch (Bois le Duc) (fig. 1), dins del ducat de Brabant, una vila coneguda per ser un centre comercial d'importància i que, propera a Delft, Utrecht i Haarlem, però també a Lovaina, Anvers i Brussel·les, no va quedar al marge de les grans rutes que dinamitzaven l'economia euro-

<sup>1</sup> Per a la síntesi de les dades conegudes sobre el pintor, vegeu: Dino BUZZATTI i Mia CINOTTI, *L'opera completa di Bosch*, Milano, Noguera Rizzoli, 1966; Robert DELEVOY: «La vie de Jérôme Bosch», *Jheronimus Bosch. Étude biographique et critique*, Genève, Albert Skira, 1990 (1960), p. 7-17. Vegeu també algunes de les publicacions recents que les revisen en part: Matthijs ILSINK, Jos KOLDEWEIJ, Ron SPRONK, Luuk HOOGSTEEDE i Robert G. ERDMANN, *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*, Yale, Yale University Press, 2016; Matthijs ILSINK, Jos KOLDEWEIJ, Ron SPRONK i Luuk HOOGSTEEDE (ed.), *Hieronymus Bosch: Maler und Zeichner*, Belser, Chr. Gesellschaft, 2016; Stefan FISCHER, *Jérôme Bosch*, Köln, Taschen, 2016.

<sup>2</sup> Vegeu també Walter BOSING, *Hieronymus Bosch c. 1450-1416. Between Heaven and Hell*, London, Taschen, 2004 (1973), p. 11-17; Roger van SCHOUTE i Monique VERBOOMEN, *Jérôme Bosch*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

<sup>3</sup> Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish painting: its origins and character*, 2 vol., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1953. Utilitzo l'edició francesa de Hazan: *Les primitifs flamands*, 1992, p. 654-655.

<sup>4</sup> Baldass insistia en els models holandesos a Ludwig von BALDASS, *Jheronimus Bosch*, New York-London, Abrams, 1960 (1957).



1. Mapa de la ciutat de 's-Hertogenbosch (Bois le Duc), 1629, Rijksmuseum Amsterdam, Catalogus- FMH 1617-c.

pea. Una part significativa de tot el que degué fer Hieronymus Bosch s'ha perdut, però tenim constància d'un volum d'obra important, sovint polèmic, però que posa de manifest que no va romandre aïllat, encara que el puguem imaginar reclòs dins del seu taller i molt concentrat en els afers de la seva pintura.<sup>1</sup> No reiteraré les dades conegudes sobre Bosch i els seus familiars pintors o sobre la seva procedència d'Aquisgrà, però és necessari estimar la rellevància d'aquest entorn, el pes de la dinastia dels Van Aken i les possibles particularitats, tècniques i propostes artístiques del seu cercle immediat.<sup>2</sup> El Bosco no podia ser indiferent a la pintura que s'havia conreat en el marc dels Països Baixos, però havia de conèixer la cultura germànica i la francesa, i també la italiana. La seva actitud enfront d'aquesta herència flamenca indiscutible va ser molt activa i, en tot cas, va fertilitzar una creativitat poc corrent, que devia interessar-se per moltes coses alhora. Potser per això Panofsky la va arribar a considerar imaginària o insignificant.<sup>3</sup> Entre els referents considerats hi ha tots els grans noms de l'art flamenc del segle xv i de començaments del xvi, de l'art de Robert Campin i Roger van der Weyden, a Tournai i Brussel·les, i de l'art dels Van Eyck, al món dels holandesos de naixement, de Petrus Christus, Dirk Bouts (fig. 2) i Ouwater, que s'establiren a Bruges i Lovaina,<sup>4</sup> i d'altres com el Mestre de la *Virgo inter Virginis*

(Deflt i Anvers) i Geertgen tot Sint Jans (Haarlem). Els prototipus germànics i centreeuropeus quedaven al seu abast en produccions divulgades per tot Europa, com per exemple la del pintor i gravador Schongauer.<sup>5</sup> La seva producció connecta amb la dels més notables miniaturistes,<sup>6</sup> dibuixants i gravadors del moment, entre els quals un dels considerats més sovint és el Mestre E. S. (1440-1467) i l'esmentat Schongauer. Invertint eventualment els rols, i les transaccions, també cal al·ludir a Dürer i, sobretot, a Cranach el Vell. És ben sabut que Bosch va ser un bon mestre del dibuix<sup>7</sup> i que la seva mal coneguda experiència directa en el camp del gravat va tenir una fortuna pòstuma brillant.<sup>8</sup> La línia adquireix així gran importància en una pintura que segueix les tècniques gòtiques i defuig el *dipingere a la prima*, segons certs usos italians del Seicento.<sup>9</sup> En realitat carrega amb uns mètodes que s'han valorat per la seva correspondència amb la il·lustració de manuscrits i la pintura preeyckiana,<sup>10</sup> dins les maneres de l'estil tou o internacional, que no conrea però que ajuden a entendre algun aspecte de la seva mirada incisiva i sintètica, sensible i abstracta i, en definitiva, traïdora de les exigències de superació realista que havien difós els pintors flamencs, sobretot dins la conjuntura eyckiana i posteyckiana. Que la seva no fos una mirada absent d'aquest passat no impedeix advertir que mai no va anar en la direcció a la qual s'havien aferat molts dels artistes del 1400. En el nostre context pot cridar l'atenció que s'arribin a considerar entre els seus precedents quatre taules de sant Jordi del Museu del Louvre que, relacionades amb l'activitat del català Bernat Martorell,<sup>11</sup> són obres que, no gaire lluny dels universos del llibre il·lustrat, es poden vincular a la revisió en clau flamenca de les primeres etapes de l'estil internacional.

No podem negar que el Bosch és un home de l'època moderna, però entre els pintors de la nova etapa és un dels que millor va esbrinar les idees, els models, les orientacions i les tècniques de la cultura i la tradició pictòrica medievals.<sup>12</sup> El fet és que, quan les coses apuntaven ja en altres



2. Dirk Bouts, *Caiguda dels condemnats*, Museu de Lille.

<sup>5</sup> Erik LARSEN: «Le fonti dell'arte di Bosch», *Bosch, catalogo completo*, Firenze, Franco Contini, 1998, p. 12-25. Larsen destaca, a partir de Combe, els models germànics i el pes de l'obra de Schongauer davant de l'*Ecce Homo* de Frankfurt (Städelisches Kunstinstitut).

<sup>6</sup> Ja donen importància a la incidència del llibre il·lustrat en la formació de Bosch: E. PANOFSKY, *Les primitifs...*, p. 654, i Max FRIEDLÄNDER, *From van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting*, amb notes de Fritz Grossmann, London, 1981 (1956).

<sup>7</sup> Hélène VEROUGSTRATE i Roger SCHOUTE, *Jérôme Bosch et son entourage et autres études. Colloque XIV. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2003. Carmen GARRIDO i Roger VAN SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*, Madrid, Museo del Prado i Aldeasa, 2001 (precedit d'altres aportacions).

<sup>8</sup> Només cal evocar el paper de Peter Bruegel en aquest terreny: Arthur KLEIN, *Graphic worlds of Peter Bruegel the Elder*, Dover Publications, 1963.

<sup>9</sup> E. LARSEN, *Bosch...*, p. 16.

<sup>10</sup> Charles TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, edició revisada i ampliada, 2 vol., Baden-Baden, Holle, 1966 (edició anglesa: New York, London, 1973). Una antiga idea de Bertauz, Baldass, Benesch, que convenç Tolnay i d'altres. Vegeu D. BUZZATTI i M. CINOTTI, *L'opera*

*completa...*, on es revisa l'estat de la qüestió obra per obra fins al 1966.

<sup>11</sup> També s'ha recordat Pisanello: *Ídem*, p. 100.

<sup>12</sup> Henri FOCILLON, *L'art d'Occident*, Paris, 1955, p. 307.

<sup>13</sup> Bosch, com els pintors del període gòtic, també va pintar sobre llenç o tela, però aquestes produccions, seves o d'altres artistes del taller, s'han perdut.

direccions, el clan dels Van Aken i Bosch en particular, actors essencials dins l'escola pictòrica de 's-Hertogenbosch, es concentren en la vella tradició de pintura sobre taula.<sup>13</sup> El tríptic és una herència que Bosch adopta de l'època precedent, encara que no ho faci sense replantejar a fons tot un seguit d'aspectes del programa tripartit que en deriva i que, dins del seu cap, es revelen insuficients per comunicar amb congruència les seves noves idees. En la seva producció, els dos horitzons, medieval i modern, sovint massa fortament dissenyats i separats, arriben a un punt de trobada fèril i insospitat. Molts aspectes de l'Edat Mitjana sobreviuen dins de l'època moderna i Bosch els atorga un pes específic que ens ajuda a obrir-nos camí entre les continuïtats, sigui a partir del detall d'una *grilla* de perfil ben definit, de les vides de Crist i dels sants o, fins i tot, dels canvis que proposa i en funció dels quals insisteix en la integració discursiva de motius poc canònics que, sense tremolor de la mà, duu als millors espais dels quadres. Fent aquest camí, molt seriosament i amb naturalitat, es transforma també en un pintor actual.

## Capacitat discursiva i simbòlica

Bosch actua com un xerraire de discurs intel·ligent, agosarat, intrèpid, que fa a vegades d'un audaç iconògraf, que reinventa temes i situacions conegudes des d'abans. El podem definir com un parlador imparable i com un enraonador lúcid que comunica els seus neguits a través de les representacions, amb una capacitat immensa per imaginar i per descriure realitats llunyanes i properes. Eludint les obvietats i sobre una base sòlida, deixa sempre vies per a la interpretació i és capaç de generar noves dissertacions que no priven el seu parlament de significats concrets, per més que la nova manera de dir dificulti una lectura unívoca. No va ser ni un *imaginero* ni un artesà, però tampoc un artista més misteriós que altres. El Bosco va ser un pintor innat i instruït, un home de geni, genial en molts sentits i molt exigent en el seu camp de treball, que va aplicar les seves virtuts a l'art de la pintura fins a convertir-se en un dels més fantàstics creadors d'imatges de tota la història de l'art. Algunes de les seves figuracions potser han semblat imprudents, desmanegades, forassenyades, atípiques o estranyes, i han delimitat l'univers de les rareses bosquianes o disbarats —tot preceidint Goya—, però al fons de la seva mirada, i de la nostra, és clar que respon a una lògica pròpia, que existeix i que cal procurar delimitar i enunciar. És necessari cercar-la a través de les hipòtesis per tal d'atrapar les raons figuratives, plàstiques i significatives, d'algú que, ja s'ha dit, volia vendre un producte diferent i sabia com fer-ho.



La pintura de Bosch va ser integradora de mons visuals heterogenis que, genuïns i màgics, es jerarquitzaven per estructurar el relat, però també per donar-li sentit anant molt més enllà de les anècdotes. Les situacions més diverses flueixen imparables i captivadores a l'aixopluc d'un llenguatge que té unes claus i que s'exercita en cada nova obra sense prescindir del que aparentment ja ha quedat dit en les anteriors (fig. 3). El pintor de Den Bosch encarna el joglar intel·ligent que s'apropia del món, el seu món i els dels altres, a través de la representació, alhora que agita a través de la pintura el panorama religiós i civil de la seva època. En un conjunt prou debatut de retaulles, dibuixos i icones que van agradar a molts i exasperar alguns, Hieronymus Bosch remou les coses i crea un cosmos copiós en les formes i maneres. A partir d'aquí es transforma, com advertia, en un autèntic xerraire que s'expressa seguint els esquemes d'una lògica figurativa que el caracteritza, però que es troba connectada per lògica, i, en molt del que a la seva lògica es pertany, amb costums i usos anteriors. No cal negar per això les noves formes de pensament que l'envoltaven, ans al contrari, la seva originalitat rau a definir, com va destacar Tolnay, un nou domini de la consciència en el camp de la pintura que troba arrels en algunes de les idees que evolucionen abans i després del 1500.<sup>14</sup> Un domini que

<sup>14</sup> Ch. TOLNAY, *Hieronymus Bosch...*, 1966 (1937), fragment destacat a D. BUZZATTI i M. CINOTTI, *L'opera completa...*, p. 11.



3. H. Bosch, *El jardí de les delícies* (obert), Museu del Prado, Madrid.



4. Detall de l'església de Sant Joan Evangelista (Sint Jan), 's-Hertogenbosch, 2016.

pot convergir amb el d'Erasmus en el camp abstracte del pensament però que, vist des de la pintura, adquireix una força específica, capaç d'innovar i de generar admiracions, recels i sospites ben pròpies.

A Den Bosch, l'església col·legial de Sant Joan Evangelista (Sint Jan), esdevinguda catedral el 1559, és considerada entre els millors edificis gòtics de la zona. Refeta arran de l'incendi que va destruir l'antiga església a la fi del segle XIV, l'obrador de la nova fàbrica, actiu uns dos-cents anys (1424-1525), aglutinà una potent activitat artística amb la qual Bosch interactuà (fig. 4). A la ciutat també hi havia una escola de llatí i una activitat cultural que es concentrava en les anomenades cambres de retòrica (*Rederijker Kamers*), interessades a promoure la poesia i les formes de la versificació i la dramaturgia, a fer representacions teatrals i a incentivar i compartir aquestes i altres formes de cultura. No les oblidem, doncs, al costat de la catedral com a possible vehicle d'alguns dels coneixements literaris o religiosos del pintor. Altres constants del moment menen a la religiositat que afavoria la relació personal amb Déu, a la potser massa mecànicament evocada *Devotio Moderna*, a les onades místiques, a les tendències puritanes o a les oposades tendències herètiques dels adamites o Germans del Lliure Esperit.

Com en altres ciutats de la zona, al Bosc del Duc s'havien instal·lat grups espirituals molts propers a Geert Groote (1340-1384), fundador dels Germans de la Vida Comuna, que constituïen una de les faccions de la *Devotio Moderna*, propera a les teories de Jan van Ruysbroek (1293-1381), però potser és més important el fet que el 1484 ingressà en una de les seves residències de Den Bosch Erasme de Rotterdam, ja amb una poderosa mirada crítica, si bé aleshores era encara molt jove. Per més que no sempre s'admet el vincle entre l'escriptor i el pintor, la visió d'Erasmus s'ha acostat reiteradament a la de Bosch. De fet, a l'època ambdós van ser situats entre els sospitosos de luteranisme.<sup>15</sup> No oblidem que Bosch es vinculava amb els Germans de la Vida Comuna a través de la mútua relació amb la Confraria de Nostra Senyo-

ra, a la qual pertanyia, i aquells fornien manuscrits, per bé que solament se'n conserven alguns de tardans, de vers 1520-1530.

La divisió entre l'era medieval i la moderna s'ha vist sovint a partir del canvi de perspectiva que introdueixen personalitats com la d'Erasme a través de l'Humanisme, que, tot i que també pot ser gòtic, fa virar algunes mentalitats (fig. 5). No oblidem, però, que l'època medieval li procura una base amb la qual pot fer rodar la història. Tots aquests fenòmens i d'altres que porten al qüestionament cíclic de la vida religiosa i proclamen la seva diversitat, assenyalen, més que no pas la seva limitació o adaptació a un espai religiós mil·limetrat i captiu, que el món del Bosco és plural i complex i que la seva mirada, com la del mussol o l'òliba que representa en les seves obres, el feia conscient, amb uns grans ulls i una voraç capacitat d'observació, de les crisis i els viaransys que prenia la realitat que l'envoltava. Bosch furtava la distància necessària per veure i per fer veure, però ho feia de la millor manera, ja que es trobava a dins de l'univers del qual parlava i que volia reflectir. Estudiava i pertanyia al que estudiava i descrivia. Per tant, no podia no ser el pròdig hermeneuta del context vital que tan bé coneixia.<sup>16</sup>



5. A. Dürer, *Erasmus de Rotterdam*, gravat, AD 1526, BnF, París (*source gallica*. Bnf).

<sup>15</sup> Vegeu els treballs clàssics de J. Huizinga, bon coneixedor i biògraf d'Erasme. Altres estudis essencials a Felip LORDA, *Erasmus. El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova, 1984, p. 49-52 i 54, on es refereix a Bosch. Vegeu també *Erasmus en España*, Madrid, SEACEX, 2003, estudis i catàleg.

<sup>16</sup> Cal explorar el concepte de *sképsis*, forma de la investigació i la indagació que requereix la distància necessària o una certa predisposició escèptica per veure quan s'és a dins, ja que es diu que «*solo se ve aquello a lo que de alguna manera se pertenece*», encara que també en aquest punt és productiu dubtar de tot. Vegeu Felipe Martínez MARZOÀ, *La soledad y el círculo*, Madrid, Abada, 2012.

<sup>17</sup> En aquest sentit, només recordaré ara els prou significatius llibres de la poeta argentina Alejandra PIZARNIK, *Extracción de la piedra de la locura* (1968) i *El infierno musical* (1976).

### *El jardí de les delícies del Prado: ad rerum intelligentiam*

Les imatges de Bosch han estat objecte sistemàtic d'interpretació històrica, però també han estat sovint font d'inspiració lírica o literària<sup>17</sup> que, no ho puc dubtar, ha afectat una part substancial dels estudis històrics. Més enllà dels enfocaments més creatius, la història de l'art i altres disciplines històriques han permès plantejar lectures de l'obra de Bosch centrades, justificades i ben enraonades, al costat de visions més obertes i

<sup>18</sup> A Xavier de SALES, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, Imprenta Sabater, 1943, p. 13-20, esp. p. 19.

<sup>19</sup> Pocs autors s'obliden d'esmentar el punt de vista de Fraenger, però Virginia PITTS REMBERT, *Bosch. Hieronymus Bosch et la «Tentation» de Lisbonne: une point de vue du troisièm millénaire*, New York, Parkstone International, 2004, p. 33-85, li dedica una insòlita atenció.

<sup>20</sup> Henk BOOM, *El Bosco al desnudo: 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*, Madrid, Antonio Machado, 2016.

<sup>21</sup> F. Baldinucci (1681), recollit per D. BUZZATTI i M. CINOTTI, *L'opera completa...*, p. 10-11.

<sup>22</sup> Remeto a la presentació de Buzzatti a D. BUZZATTI i M. CINOTTI, *L'opera completa...*, p. 5-8. La voluntat de la *conversatio* davant d'*El jardí de les delícies* s'ha aplicat també al documental *El jardín de los sueños* (2016), i hi torna Reindert FALKENBURG: «Conversando con el jardín de las delicias», Pilar SILVA MAROTO (ed.): *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 135-155.

<sup>23</sup> X. de SALES, *El Bosco en la literatura...*, p. 13-20.

<sup>24</sup> L'aportació del professor Salabert al Simposi («Hieronymus Bosch i Cia») va centrar alguns aspectes rellevants de l'obra associats al món dels grans pensadors del període. Vegeu la seva visió d'*El jardí* a

delirants. Convençuda que moltes poden aportar consideracions interessants al nostre judici, fem la valoració que fem de les unes i les altres, i de les que integren els dos extrems, la pintura del Bosch no ha de ser auscultada per peces soltes, sinó que exigeix, com la d'altres grans artistes, ser apreciada des de la visió del conjunt integrat que conforma. Una idea bàsica que mantinc, tot i que no podré resseguir-la aquí en la mesura que voldria.

José de Sigüenza va definir *El jardí de les delícies* com «*la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que es posible imaginar*» (fig. 3).<sup>18</sup> Dins dels engranatges de la cultura bosquiana, *El jardí* del Museu del Prado és, sens dubte, una clau de volta magnífica que trava altres propostes i consolida un abans i un després dins la trajectòria del pintor. Les lectures delirants fetes a partir del *Tríptic* han estat prou divulgades i explotades,<sup>19</sup> de vegades podríem dir que han estat exageradament explotades.<sup>20</sup> Em preocupen en la mesura que delimiten el reconeixement de les interpretacions més fermes, probables i tangibles. Per arribar a aquestes no es pot prescindir de les formes pròpies del pintor i de la seva particular i diferent *maniera*, en la qual, segons el que ja va admetre F. Baldinucci (1681), havia de ser gran mestre.<sup>21</sup> A partir d'aquí es pot intentar explicar el teixit d'*El jardí*, el que Bosch volia dir i el que podia dir i fer amb la seva creativitat en un temps i un espai concrets. Ens endinsarem per aquest camí perquè, com ja s'ha fantasiejat en més d'una ocasió, encara és possible dialogar amb el pintor, en una conversa que fecunda la reconeguda projecció de la seva obra sobre els temps immediats i ulteriors.<sup>22</sup> El jerònim Fray José de Sigüenza (1544-1606), anomenat realment José Martínez de Espinosa, defensa l'ortodòxia de *Geronimo Bosco* que no mereix ser conegut com a creador d'absurditats.<sup>23</sup> Les seves eleccions el separen de Dürer, Miquel Àngel o Rafael —i tants d'altres—, però és capaç de barrejar coses molt belles i extraordinàries sense deixar de pintar conseqüentment.

Admès que Sigüenza no errava en les seves apreciacions generals, m'interessa aprofundir en *El jardí de les delícies* per dues vies. La primera es preocupa per saber per què conviuen versions antagòniques de la concepció global del tríptic d'*El jardí* i, en la mateixa direcció, pretén avaluar algunes de les opcions d'identificació dels seus aspectes parcials, que també han estat objecte de múltiples conjectures i que s'integren en un programa pictòric que entenc dens, coherent, lògic, ordenat i en diàleg amb el seu temps.<sup>24</sup> En paral·lel, la segona via d'interpretació es vincula a la proposta de relectura del conjunt. No és un camí fàcil, però ens convida a fer la revisió d'alguns elements crítics en la lògica argumental d'una gran obra, que posa de manifest la capacitat immensa del Bosch per imaginar i per descriure realitats i discursos intricats, alhora que també revela la seva intel·



ligència especulativa, capaç de raonar visualment sobre relats precedents, que traeix i abandona sempre en alguna mesura, però no pel mer fet de ser infidel a aquests i encara menys pel fet de voler actuar i emergir com a infidel o com a heretge.

Fray José de Sigüenza, a la seva vasta *Historia de la orden de San Jerónimo*, classifica els temes de Bosch en tres categories o «diferencias». En primer lloc ens parla de la seva proximitat a l'obra *maccheronica*,<sup>25</sup> terme que al·ludeix al *Liber Macaronices* o *Macheronee* de Merlin Cocai (*Merlinus Cocaius*), pseudònim de Teofilo Folengo (1491-1544), obra del 1517 que es va difondre un cop mort el pintor de Brabant.<sup>26</sup> Tot seguit parla dels episodis religiosos o vinculats a la devoció, en què tenen cabuda l'Adoració dels Reis d'Orient o la Passió de Crist, «*donde no se ve ninguna monstruosidad o disparate*». I dins d'una tercera categoria trobem els aveçats a les fonts del mal, en què es posen de manifest l'enveja i la ràbia de la falsa doctrina, que no s'apaga sense abatre la vida i la innocència de Crist, amb les obres dedicades als fariseus i els escribes (fig. 6).

Amb la perspectiva actual, podria decebre pensar que Bosch va pintar escenes presumptament convencionals, segons els tradicionals temes religiosos rutinaris, però una anàlisi més precisa fa observar que es tracta d'un error d'òptica perquè en la seva pintura tot pot ser extraordinari dins una aparent normalitat, i viceversa. Tot i així, el fet és que Sigüenza considera que Bosch no té res d'extravagant i de nou podem pensar que té una part important de raó. Si el seu tret no és l'extravagància o l'estràfolari, l'excèntric pel fet de ser-ho, si el Bosco no és un pedant, un caòtic inconseqüent, un incongruent que fantasieja, un adorador de miratges, que són aspectes i condicions que desenvolupen alguns dels seus múltiples seguidors, sí que és el creador d'una singular enginyeria iconogràfica capaç de sorprendre i apassionar tant els que coneixien la tradició com els que eren o són indiferents a ella (fig. 7). Sigui com vulgui, el tríptic d'*El jardí de les delícies* és en el seu conjunt una de les pintures que més lluny es troba de ser una creació rutinària i tampoc no és assimilable a una obra macarrònica. No es pot dir, en definitiva, que sigui un retaule votiu que afa-

Pere SALABERT, *Sphairos. Geografía del amor y de la imaginación*, Barcelona, Laertes, 2005.

<sup>25</sup> Per al text de Sigüenza referit al pintor, vegeu X. de SALES, *El Bosco en la literatura...*, p. 15-16.

<sup>26</sup> Merlin Cocai fou autor de l'epopeia burlesca *Baldus*, novel·la cavalleresca que acaba a l'Infern i utilitza un estil sarcàstic i contrari al clàssic.



6. H. Bosch, *Coronació d'espines o Improperis*, National Gallery, Londres.

<sup>27</sup> R. DELEVOY, *Jheronimus Bosch...*, p. 51. Més problemàtica podria resultar la seva apreciació que la devoció de Bosch no pot ser posada en dubte, però



7. H. Bosch, detall de *Sant Joan a Patmos*, Staatliche Museen, Berlín.

laga una proposta dogmàtica explícita. No ho és, tot al contrari. En realitat és un retaule que, seguint la trinitària explicació de Sigüenza, engloba tot el que Bosch podia oferir als seus incondicionals. Es pot asseverar que Bosch crea una obra força hermètica sobre la base d'esquemes indestructibles propis del pintor, però escau advertir que ni és

ni havia de ser impenetrable del tot. Com s'ha dit en el cas d'Erasme, minava el dogmatisme i es revelava contra la coacció de les consciències.

El gran *Jardí* del Museu del Prado porta a fer l'anàlisi d'iconografies i motius poc habituals i que van esdevenir per a molts rareses, capricis o disbarats, malgrat que tinguin sovint el seu pes específic i una tradició consolidada al darrere, que pot passar inadvertida en ser ombrejada per un munt de variables diferents, tot i que no tothom es deixa enganyar. Delevoy ja assenyala la incongruència de considerar Bosch un *faiseur de dyables* i apunta a l'alta dimensió teològica de la seva producció. No puc estar-hi més d'acord quan assenyala que «ses sources sont multiples, son information immense».<sup>27</sup> El meu enfocament anirà a la recerca d'una part d'aquesta informació immensa que porta als països de l'art pictòrica, sense perdre mai de vista que, quan parlem de quelcom que ens resulta estrany, extraviat o extravagant, també en el sentit d'incert, perdut o desconegut, ens hi apropem amb la voluntat d'abraçar la realitat global i ben cepada que el genera. És engrescador intentar de nou aquesta aproximació, que recau damunt de moltes espatlles i que ha fornit lectures interessants, siguin aquestes lectures totalitzadores, parcials, innovadores, acumulatives o antitètiques entre elles.

## El nom i la datació del Tríptic d'*El jardí*

Abans de revisar els diferents problemes de lectura que ha plantejat el retaule i que aconsellen reexaminar fonts múltiples de la cultura visual europea dins l'Occident medieval i modern,<sup>28</sup> haig d'advertir que

aquest retaule, conegut universalment com *El jardí de les delícies* (fig. 3), és anomenat també *Tríptico del Madroño*, en al·lusió als fruits de l'arboçer o cirerer d'arboç i recordant potser l'arbret amb l'ós i la seva madri-lenya ubicació. Anomenat *Tríptic de les maduixes* però també *Tríptic dels desitjos*, del *Grial* o *Fals Tríptic del Paradís*, queda clar que establir i justificar les seves denominacions donaria per a un article sencer. Des d'antic va ser descrit com «el jardí de la varietat del món», i aquesta seria una bona aproximació si no fos que el món pren una dimensió escatològica que el depassa i ens expulsa fora i que, si bé la varietat no és una mancança, el concepte de món del *Tríptic* claudica de si mateix per esdevenir una altra cosa, fins i tot una pròspera forma de pensament.<sup>29</sup> No és el meu objectiu canviar cap nom i com que *El jardí de les delícies* em sembla una qualificació raonable, encunyada al segle XIX, l'atresoraré per a una obra que també ha estat vista des d'angles força més moralitzants, per exemple quan se li aplica l'expressió del bibliotecari de l'Escorial, José Sigüenza, «*tabla de la gloria vana y breve gusto de la fresa y el madroño*» (ca. 1605) (fig. 8).<sup>30</sup>

La dendrocronologia ha ofert noves dades per a l'aproximació cronològica de les taules d'*El jardí*, però no sembla resoldre el problema fonamental, ja que l'edat de la fusta se situa ara entre el 1460 i el 1466 —recordem que també s'havia situat entre el 1470 i el 1480— i planteja un *post quem* tan vagament ampli que, tot i haver portat alguns estudiosos a avançar la datació, acaba no semblant una dada gaire determinant.<sup>31</sup> Si bé la finalitat d'aquest treball no és debatre la datació del conjunt, no vull deixar de dir que ha estat vist molt diversament, tant al final com a l'inici de la carrera de Bosch. Segons va fer constar Antonio de Beatis el 1517, una obra amb coses diverses i extravagants, que gràcies a la seva descripció es pot identificar amb *El Jardí*, era a Brussel·les, al Palau de Coudenberg, propietat dels Nassau.<sup>32</sup> Amb aquestes dades a la mà es va estimar que el promotor del *Tríptic* podria haver estat Engelbert II de Nassau, que el devia deixar en herència al seu nebot Enric III de Nassau-Breda (1483-1538), encara que també s'ha sospesat la possibilitat que fos un encàrrec de l'any 1503 per celebrar les noces d'aquest darrer.<sup>33</sup> Engelbert II és una figura propera a la de l'arxiduc de Borgonya Felip II el Bell (†1506), el qual el 1504 va pagar a Bosch 36 lliures a compte d'una obra fonamental que, dedicada al Judici, el Paradís i l'Infern, s'ha considerat perduda, ja que no es pot identificar amb *El Judici Final* de Viena ni amb altres obres del pintor relacionades amb aquests temes.<sup>34</sup> L'obra encarregada per Felip II superava en dimensions la pintura del Prado, que és la més gran de les que s'atribueixen al pintor.<sup>35</sup> Per a molts, el retaule es podia, o es pot situar encara, *grosso modo* a l'entorn de 1500-1510, pot-

no vull penetrar ara en aquest dificultós terreny (*Ídem*, p. 52).

<sup>28</sup> Una mirada transversal es plantejava a l'obra pionera de L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, 1907.

<sup>29</sup> Antiga propietat de Felip II i definit com «*una pintura de la varietat del mundo*», va passar a formar part, el 1595, dels fons de l'Escorial per ser exposat al Museu del Prado en època franquista.

<sup>30</sup> Ja fa un breu resum de les denominacions Hans ROTHE, *Hieronymus Bosch - Garten der Lüste*, München, R. Piper & CO VERLAG, 1955, p. 5-6, que afegeix els recordats *Die Schule der Engelsliebe, Mühe und Plage, Das tausendjährige Reich* i *Die Überwindung des Fleisches*.

<sup>31</sup> A més dels estudis inicials sobre el tema, vegeu les propostes a Jos KOLDEWEIJ, Paul VANDENBROECK i Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*, Barcelona, Polígrafa, 2005, p. 87-88, i els treballs més recents de Luuk HOOGSTEDE, Ron SPRONK, Matthijs ILSINK, Jos KOLDEWEIJ, Robert G. ERDMANN i Rik KLEIN GOTINK, *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Technical Studies*, Yale, Yale University Press, 2016.

<sup>32</sup> Remeto al relat d'Ernst H. GOMBRICH: «El jardín de las delicias del Bosco», *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, 1982 (1967), p. 155-176, esp. p. 155.



<sup>33</sup> Seguint les tesis de Vandebroek (1990), també ho planteja Stefan FISCHER, *Jérôme...*, p. 143.

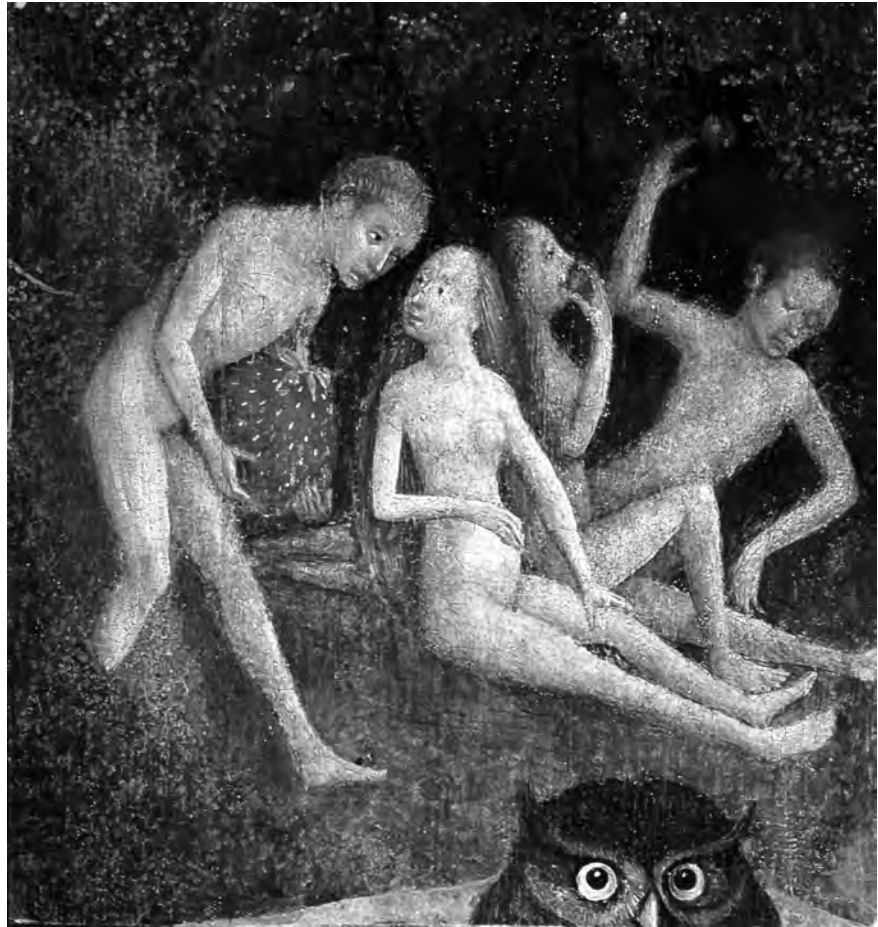
<sup>34</sup> Pilar SILVA MAROTO: «En torno a las obras del Bosco que poseyó Felipe II», *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las Artes*, Madrid, Departamento de Historia del Arte Moderno de la UCM, 2000.

<sup>35</sup> Hans BELTING, *El Bosco. El jardín de las delicias*, Madrid, Abada, 2009 (2002), p. 74. Un altre monogràfic recent sobre el jardí: Reindert FALKENBURG, *The Land of Unlikeness: Hieronymus Bosch, the garden of Earthly Delights*, Brill, Zwolle, 2011.

<sup>36</sup> En aquesta línia, vegeu William DELLO RUSSO, *Bosch*, Milano, Mondadori, 2008, p. 36-46.

<sup>37</sup> Pilar SILVA MAROTO, «Tríptico del Jardín de las delicias», Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, n. cat. 46, p. 330-347.

<sup>38</sup> E. LARSEN, *Bosch...*, p. 35 i 131-133.



8. H. Bosch, detall de la taula central d'*El jardí*.

ser vers 1502-1504, poc abans o poc després d'alguns comentaris de Felip II i del seu lluït encàrrec al Bosco. Per a d'altres, més receptius a la cronologia del suport, s'havia de situar del 1480 al 1490.<sup>36</sup> Darrerament s'ha insistit en una datació del *Tríptic* en la dècada dels anys noranta del segle xv i, en tot cas, es diu que no seria posterior al 1505.<sup>37</sup>

Em sembla que no hi ha dubte que *El jardí* és una obra central en la carrera de Bosch. Altament problemàtica als seus inicis, contemplo la quasi màgica situació entorn del 1500 com una possibilitat que mereix ser avallada i que, en tot cas, supera les opinions que el col·loquen als extrems inicial i final del trajecte del pintor.<sup>38</sup> Sense poder entretenir més aquest imprescindible i llarg debat, el deixo, atès que el tema d'aquest estudi és la lectura d'*El jardí de les delícies*, una lectura i diverses al mateix temps.

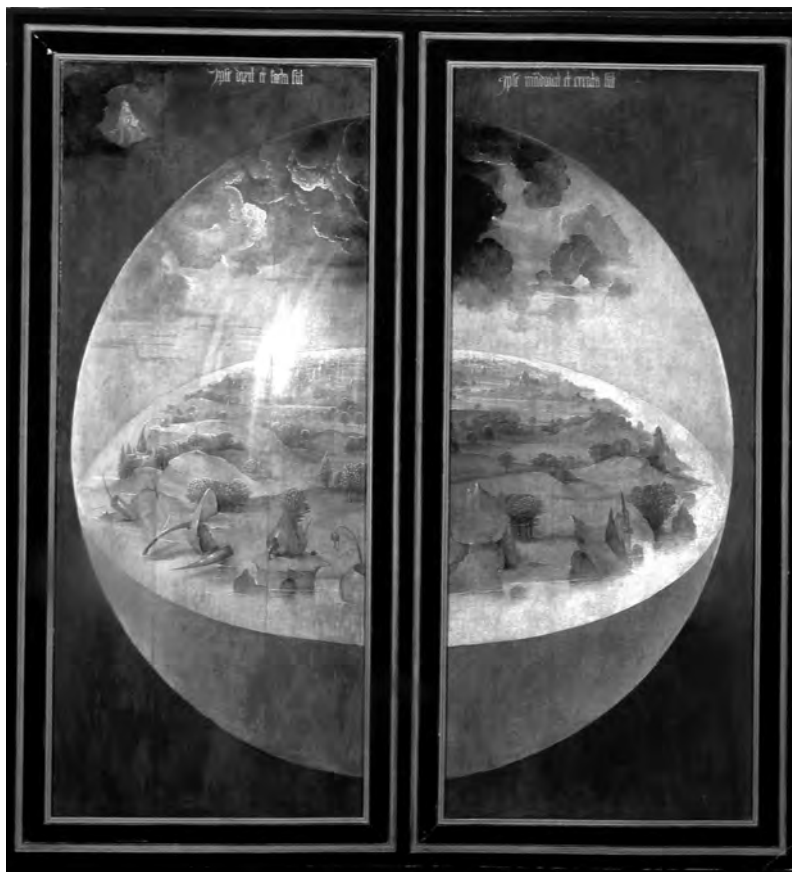


Postergo també, per tant, el debat sobre l'origen de l'encàrrec i el seu periple, el tema de les versions i el de les còpies conservades a Brussel·les, Nuremberg o el Prado, i el dels tapissos, encàrrec de Francesc I, que el recreen (ca. 1542).<sup>39</sup> Situats en el temps, hem d'anar al gra perquè ens espera un tema ple de bifurcacions amb un contingut meravellosament configurat.

<sup>39</sup> *Ídem*, p. 80-82; Isabel MATEO GÓMEZ, *El Bosco en España*, Madrid, CSIC, 1965; *Ídem*: «*El Jardín de las delicias*. A propósito de una copia temprana y un tapiz», *Archivo Español de Arte*, n. 157-160, t. XL, p. 47-53.

## La imatge inicial: un espai per habitar

A les portes exteriors del *Tríptic* hi ha una gran esfera en grisalla (fig. 9), un ús cromàtic per als exteriors que es reitera en el món flamenc i també en algunes de les millors obres de Bosch. S'ha considerat que la imatge al·ludeix al tercer dia de la Creació del món i, en definitiva i més enllà d'un temps precís i acceptable, podem predicar que representa la terra buida, encara mancada dels homes i les bèsties. El plantejament és, en la seva cromàtica i real vacuïtat, una visió complementària de les nombroses imatges que es despleguen a l'interior. La idea de la Creació —la gènesi a partir del Caos preliminar— és el primer tema que s'arranja en el discurs i que mostra el Creador com una petita figura indispensable del Pare omnipotent, subjecte de les frases que es graven sobre el fons amb lletres daurades («*Ipsè dixit et facta sunt | Ipsè mandavit et creata sunt*»). L'esfera passa per darrere del gruixut marc i esdevé el simulacre de quelcom que té existència dins del nostre univers figuratiu. Ja no és l'esfera o el disc en mans de la divinitat que el dissenya i el posseïx, és un volum que pren valor autònom i que cobra vida pròpia



9. H. Bosch, *El jardí de les delícies* (tancat), el tercer dia de la Creació, Museu del Prado, Madrid.

<sup>40</sup> Vegeu Wolfe VON LENKIEWICZ, *Hieronymus Bosch* (2012).

<sup>41</sup> El salm 148 era recitat a l'hora de les laudes, primera oració matutina i moment per a la lloança de la divinitat.

<sup>42</sup> Laurence KANTER i Pia PALLADINO, *Fra Angelico*, New Haven & London, Yale University Press, 2005, fig. 50.



10. H. Bosch, detall de la taula central d'*El jardí*.

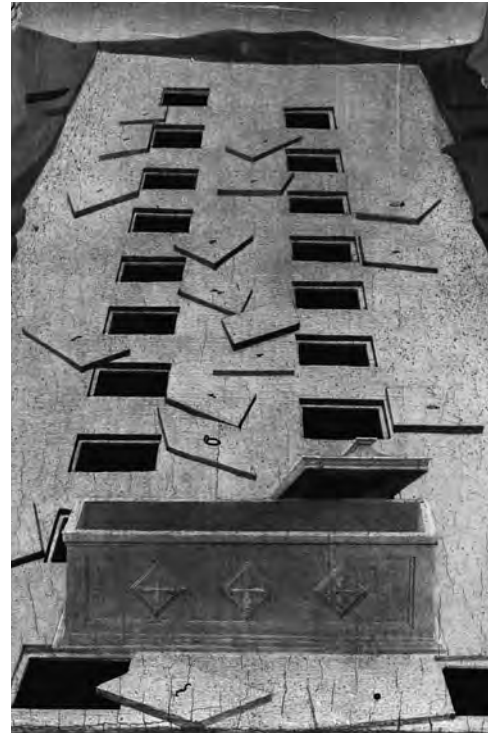
sense negligir el seu origen. El podríem considerar la contrafigura del món opac de la *Sfera dei giornali* de Pistoletto (1966). L'art digital s'apropia mimèticament del món buit de Bosch i suprimeix el marc afegit,<sup>40</sup> però és evident també la consonància immediata amb l'esfera habitada per una parella, que trobem a l'espai central de l'obra (fig. 10).

Per a Tolnay i la gran majoria dels autors consultats, les portes exteriors s'han de vincular a la Creació del món en el seu tercer dia, acordades amb les inscripcions que remeten al Gènesi i als salms 33,9 i 148,5.<sup>41</sup> La terra, qualificada ja mitjançant una nuvolada que trepitja el cel interior, és envoltada en part per les aigües. És un espai que es crea i que ha de ser vist, lògicament, com l'origen del jardí que habitaran Adam i Eva. Abans d'obrir el tríptic tot és possible. Es constitueix un marc encara congelat dins la incertesa i que imposa el suspens. Es tracta d'un suspens retòric,

però funciona a la perfecció també en la seva dimensió formal quan es procedeix a obrir les portes i deixem enrere la imatge del paisatge deshabitada. Per tant, participem d'una genialitat del mestre que no cau en el tòpic i troba una sortida ben original a la tradició, sense abstruir-se del que podia ser una lectura ben travada i pertinent. En certa manera, la idea de Bosch pot recordar les tombes buides de Fra Angelico, les tombes de la resurrecció dels morts, que es fan visibles el dia del Judici Final quan els seus pobladors ja les han abandonat (fig. 11).<sup>42</sup> Bosch mostra una seqüència inversa en què tenim un espai preparat per ser habitat. Defuig els programes basats en la il·lació dels dies de la Creació, però no en renega, perquè aprofita allò que tothom coneix i pot recordar davant de la seva obra.

Una vegada obert el tríptic, la presència dels animals i dels homes assenyalava el pas del temps en la Creació i l'anada cap a la història. Amb les portes tancades, la història comença a aconseguir el seu espai, té una matèria, una plàstica i una física, però —i en el sentit que més ens incumbeix— encara no té temps.

La visió de Bosch contrasta amb el plantejament que es fa de la Creació a les *Cròniques de Nuremberg* i en altres manuscrits que simbolitzen l'univers creat a partir de cercles concèntrics, establint una planimetria que té múltiples antecedents, però que no és la seguida pel pintor del Brabant (fig. 12). La seva pintura té un millor referent en els globus reals, en què proliferaven els simulacres celestials i altres formalitzacions geogràfiques. Uns volums que també podem veure globulosos a les mans de Déu i d'algun altre personatge. Bosch juga així amb el coneixement de l'espectador i insinua que som a les portes de la felicitat absoluta dins d'un espai perfecte que, concebut esfèric, és el lloc ideal des d'on s'afavoreix el naixement. És una espècie d'immensa placenta de la qual tot es pot esperar. Això no obstant, quan volem descobrir els eixos d'aquesta felicitat paradisiàca, d'aquesta terra promesa en la qual tot ha de ser possible, ja sabem que aquesta joia difícilment serà plena o per sempre més. Si ja ho sabem nosaltres i ja ho sabien els seus contemporanis, el pintor gaudirà a l'hora de fer-ho notar, novament i de seguida, perquè també sap que ho sabem i perquè ho fa d'una manera poc previsible, que ens sorprendrà, gràcies a un art que obre les portes a l'inesperat.



11. Fra Angelico, detall del tríptic d'*El Judici Final*. Després de la resurrecció dels morts.



12. *Liber Chronicarum de Hartmann Schedel*, editat el 1493, o *Cròniques de Nuremberg*. La Creació en el quart dia.



<sup>43</sup> E. H. GOMBRICH: «El jardí...», p. 155-176.

<sup>44</sup> Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Vegeu les comentades i reproduïdes a M. ILSINK, J. KOLDEWEIJ, R.



13. H. Bosch, els dies de Noè del *Triptic del Diluvi*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Llum i ombres, un cel nebulós i una zona inferior no buida del tot, tal vegada averany d'un Infern, s'imposen a la mirada del Creador i modulen els espais del lloc esfèric. Tot i així, no cal avançar esdeveniments en la determinació del que vindrà. Crec que escau recordar que va ser Gombrich qui va veure en aquest univers creat una visió del món inundat després del Diluvi universal.<sup>43</sup> Tanmateix, la falta de senyals de vida o de mort sobre la superfície de la terra ens allunya d'aquesta opció que esdevé un referent interessant sobre la força divina atorgada a les aigües que, a l'inici dels temps, alliberaren alguns espais. La referència a l'arc de sant Martí (Gènesi 9,13-15) pot al·ludir, com indicava Gombrich, a l'aliança de Déu amb la Terra, però no cal veure-la subordinada al Diluvi, sinó a un trajecte complex que ens condueix història enllà.

La imatge del globus buit es pot posar en paral·lel amb el món devastat després del Diluvi, i efectivament pintat per Bosch a les taules conservades a Rotterdam (antiga col·lecció Chloedes de Madrid), que integren l'anomenat *Triptic del Diluvi* (fig. 13).<sup>44</sup> En la confrontació podem apreciar el regne de la mort que, afrontat al regne de totes les possibilitats, s'instal·la després de la Caiguda de l'home i no pot tenir el mateix caràcter núbil del paratge deshabitat que prepara l'accés a l'interior i on no sabem distingir castells o edificis terrenals.

### Els escenaris de l'interior: un jardí i un infern

Abans de tenir el *Triptic* obert del tot hi ha un moment de transició que posa en relleu la forma orbicular de la composició central interna, que resol després els quatre racons deixats per l'esfera. Obert del tot, queda clar que ens trobem davant d'una obra estructurada en tres espais essencials, que revelen una certa autonomia encara que només sigui pel fet d'esdevenir les



tres parts diferenciades en l'obra (fig. 3). Els dos primers ambients, tot i així, no semblen escenaris diferents. La connexió entre aquests espais és un aspecte indispensable de la lectura, que cal valorar dins dels trencaments i les continuïtats que s'imposen entre ells.<sup>45</sup> És ben clar que l'escenari del Paradís d'Adam i Eva no és indiferent al quadre central. A la taula lateral, un forat arrodonit al primer terme comunica amb l'Infern, tot i que, a primer cop d'ull, també es palesa la confrontació entre el Paradís enjardinat de la Creació i els laberints de l'Infern (fig. 14-15). La seva separació cromàtica permet copsar ràpidament la distància per entrar després al detall i apreciar que la tercera taula és una zona lliurada a les voluntats dels malèfics, que nega el més tendre i fèrtil dels espais creats. No som davant d'un Judici Final, ni davant d'una història tòpica de la Redempció que separi benaurats i condemnats. El Bosco trenca amb les fórmules més ancestrals, encara seguides a partir del *Tríptic del Judici* de Beaune, de Roger van der Weyden, o el de Hans Memling, o el del precedent germànic consagrat per Stephan Lochner. El carrer central enjardinat substitueix la imatge que hauria correspost al Judici, segons l'esquema que, lluny de ser convencional, resol el *Tríptic del Judici Final de Bruges*. Tot fa pensar en obres perdudes del mestre que reflectien alguns gravats, en especial un del seu fidel contemporani Alart du Hameel (1450-1506).

Com subratlla Marineinsen, alguns elements del conjunt s'imposen a la mirada, mentre que d'altres semblen subordinar-s'hi o quedar més amagats. L'observació és pertinent i cal partir d'aquests elements que estructurin i ordenen els espais per fer la interpretació global, per bé que no negaré pas que tots els ingredients tenen el seu interès. Destinat plausiblement a un altar, el contingut de l'obra havia de ser en essència religiós. Vandebroek (1968), però, hi veu al·lusions a les noces, la luxúria, el fals Paradís, l'edat d'or, i el pensa concebut com a *speculum nuptiarum* d'ús privat. Les anàlisis que tendeixen a fer-ne una obra profana obvien valors essencials de la seva temàtica, que, al voltant del 1500, havia de ser, si no promoguda per l'Església més ortodoxa, sí tolerada o admesa. Això no és obstacle perquè més endavant, o en el mateix moment de la seva creació, pogués causar problemes a certes mentalitats.

És clar que les portes exteriors ens han presentat el món abans de l'aparició de les bèsties i de l'home, però la imatge de la porta interior esquerra ja mostra tot d'una, i sense transicions, els animals i els éssers humans. La presència d'home i dona es delata com l'aspecte fonamental que situa l'origen de la procreació de l'espècie humana. Les relacions entre els sexes són el tema que es posa de manifest a la taula central i que a parer de més d'un autor ens remet directament al pecat de la luxúria, distingit entre les claus del Pecat original. En aquest sentit, es considera que

SPRONK, L. HOOGSTEEDE i R. G. ERDMANN, *Hieronymus Bosch...*, p. 380-390.

<sup>45</sup> Wilhelm FRAENGER, *Hieronymus Bosch*, Dresden, Verlag der Kunst, 1975, considera que Bosch representa, insistint en la descripció de la unitat del paisatge, l'estat edènic de l'home quan encara ignora el sentit del pudor. No vull entrar a sospesar les seves teories sobre l'encàrrec i el valor de l'obra, ja que no les considero atenedibles i han estat avaluades per molts altres autors.



14. H. Bosch, Paradís, porta de l'esquerra d'*El jardí*.



15. H. Bosch, Infern musical, porta de la dreta d'*El jardí*.

la taula no pot al·ludir a la vida humana abans de la Caiguda. Entenc que aquesta idea conté arguments per considerar, com també els contenen les apreciacions dels que diuen el contrari. Per tant, caldrà avançar pas a pas per tal d'intentar matisar els diferents punts de vista. Anem per parts i per fragments abans de voler saber més sobre els valors que harmonitzen millor amb la taula principal del *Tríptic*.

## Una part de la Història: el Paradís o la Porta d'Adam i Eva

La presentació d'Adam i Eva és també la presentació d'Eva a Adam, com adverteix Gibson,<sup>46</sup> i no hem de caure en l'error de pensar en la Creació d'Adam i Eva, que no ha estat representada aquí, com tampoc l'Expulsió del Paradís o el Pecat original, imatges que es poden recuperar a les ales esquerres del tríptic d'*El carro de fenc* o del *Tríptic del Judici Final* de Viena (fig. 16) i, fins i tot, en la tauleta *The garden of Paradise*, d'un imitador de Hieronymus Bosch (ca. 1510-1520), que conserva l'Art Institute de Chicago. La creació d'Adam i Eva és part del passat, com ho és la creació de les bestioles i dels àngels. Hi ha una cultura matrimonial, tot i que no es tracta d'unes noces, en què el Déu cosmocràtor i sacerdot va ser ideat a imatge de Crist, a desgrat dels retocs de la barba que han fet visibles les radiografies i reflectografies. La confrontació del masculí i el femení és evident i ha portat fins a terrenys alquímics i astrològics<sup>47</sup> que, apreciables com a visions derivades, no són temes reals del *Tríptic*, per més que s'hagin proposat algunes lectures interessants que tenen en compte aquestes claus (fig. 17). En tot cas, seria més exigible la confrontació d'Eva amb la Mare de Déu, seguint el ritme de la Caiguda i la Redempció que ens porta fins a la cèlebre Epifania del Museu del Prado, obra d'execució magnífica en la majoria de les seves parts i que admet la comparació amb *El jardí* veí, si bé es podria situar un temps després d'aquest. La confrontació entre les figures d'Eva i de l'Església és explícita al *Missal de Salzburg*, miniatura de 1478-1489 que parteix de l'arbre i de la presència d'Adam al seu peu (Mss. Clm. 15708-712, Bayerische Staatsbibliothek de Munic).

En la imatge que convida a entrar en el Paradís hi ha una voluntat d'exposició de la parella abans del Pecat original i plausiblement una necessitat de fer explícit l'advertiment diví que barrava determinades actuacions. Déu, vist com el Fill, mostra la figura d'Eva a un Adam admirat, de carona afaible, que la contempla assegut sobre un fons d'arbres fruiters al costat dels quals destaca per la seva forma, emplaçament i funció, un altre arbre: el drago (fig. 18a). Confós en alguna ocasió amb un cactus, el drago o *draco*

<sup>46</sup> Walter GIBSON, *El Bosco*, Barcelona, Destino-Thames and Hudson, 1993 (London-New York, 1973).

<sup>47</sup> Vegeu, per exemple, Mercuri i la Lluna al *De Sphaera* de la Biblioteca Estense Universitaria. La lectura astrològica no és incompatible amb la cristiana i, per tant, no té gaire sentit pensar en un rerefons astrològic que s'amaga, encara que la seducció formal existeixi i pugui modificar alguns continguts. Vegeu Fritx SALX, *La fede negli astri. Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura de S. Settis, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (1985).

<sup>48</sup> Joaquín YARZA, *El Jardín de las Delicias*, Madrid, T. F. Editores, 1998, p. 40 i 50, nota 105, i p. 5, sobre el drago. Llibre ressenyat per Didier Martensa *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 79, 2001, n. 4, p. 1333-1336.

<sup>49</sup> P. DE MIRIMONDE: «Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch», *Gazette des Beaux Arts*, t. XXVII, 1971, p. 19-50.

<sup>50</sup> Jan VAN LENNEP, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, Madrid, Editora Nacional, 1978 (1966), p. 219-232.

<sup>51</sup> Jacques COMBE: «Jérôme Bosch. Polémique, tarot et sang-dragon», *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXI, 1968, p. 189-190. D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA: «Dragosen las ilustraciones del Comentario a Virgilio de Sebastián Brandt», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 20, 1974, p. 671-691; Isabel MATEO GÓMEZ: «Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del "Jardín de las Delicias" del Bosco», *Traza y Baza*, n. 3, 1973; J. VAN LENNEP, *Arte y alquimia...*, fig. 61 (*El jardín químico*).

<sup>52</sup> Adrian WILSON, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam, Nico Israel, 1976.

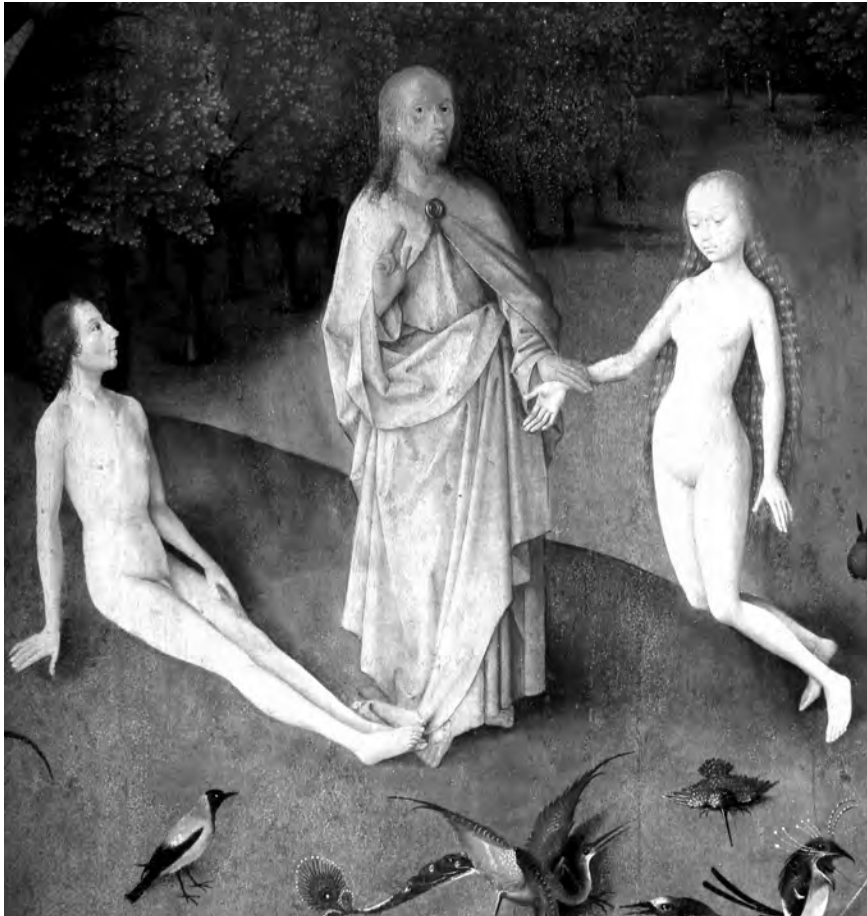


16. H. Bosch, Caiguda dels àngels rebels i Adam i Eva al Paradís, porta esquerra d'*El Carro de fenc*, Museu del Prado, Madrid.

ha estat identificat, estudiat i interpretat, en l'obra de Bosch, des de diferents angles. És un arbre exòtic, present a les Canàries, que va ser introduït per Schongauer en un famós gravat de la Fugida a Egipte, datat vers 1469-1475. S'interpreta sovint en relació amb l'Arbre de la vida i l'Arbre de l'amor, i per a alguns autors té un sentit negatiu i per a d'altres és simplement decoratiu.<sup>48</sup>

Ja Mirimonde<sup>49</sup> qüestiona que el *Pterocarpus draco* o *Dracaena draco* sigui una al·lusió a la pedra vermella, segons el que va estipular Van Lennepe.<sup>50</sup> Al seu parer, és Eva la que es troba sota la influència malèfica d'aquest arbre, encara que cal observar que és Adam qui està situat sota la seva ombra.<sup>51</sup> Martínez de la Peña insisteix en una lectura positiva que l'identifica amb l'Arbre de la vida i l'estudia en les il·lustracions del Virgili editat i comentat per Sebastian Brandt, enemic de Luter i autor del conegut llibre *La nau dels bojós*. Cal veure també que el drago apareix en el context ideal, és a dir, en el del Pecat original i l'Expulsió del Paradís, en el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, editat el 1493, il·lustrat possiblement pels gravadors Wilhelm Pleydenwurff i Michael Wolgemut (fig. 18b).<sup>52</sup> En aquesta ocasió i entenent que la correspondència amb *El jardí* és molt més interessant, també notem la distància gràfica i altres elements que Bosch afegeix i que no





17. H. Bosch, detall de la porta esquerra d'*El jardí*, Déu amb Adam i Eva.

poden passar desapercebuts en una valoració que vulgui arrodonir el sentit donat a l'arbre, entre els quals hi ha alguns fruits que recorden el gotim de raïm. Aquest fals raïm sembla generat per una planta similar a l'anomenada moneda de plata que s'enfila pel tronc. Aquesta planta també és coneguda com a *occhiali del Papa* i com a moneda de Judes. Un cop associada al drago, arbre famós per la seva sàvia o sang de drac, que té propietats curatives, i tenint en compte les possibles variants de la planta, que es desfulla i adquireix un aspecte diferent quan s'asseca, ja que passa d'un color verdós al blanc platejat, podem advertir el suggeriment d'una metamorfosi i d'una relació no mancada de conseqüències. La idea de la metamorfosi està present en tot el conjunt, és cert, i si bé alguns l'han associat a l'alquímia, també se li pot donar un sentit més humanista, vinculat als canvis d'actitud i de naturalesa de l'home. La transformació de fidel en



18 a i b. Bosch, detall de la porta esquerra d'*El jardí, drago, i Cròniques de Nuremberg, Adam i Eva al Paradís, Pecat original i expulsió*.

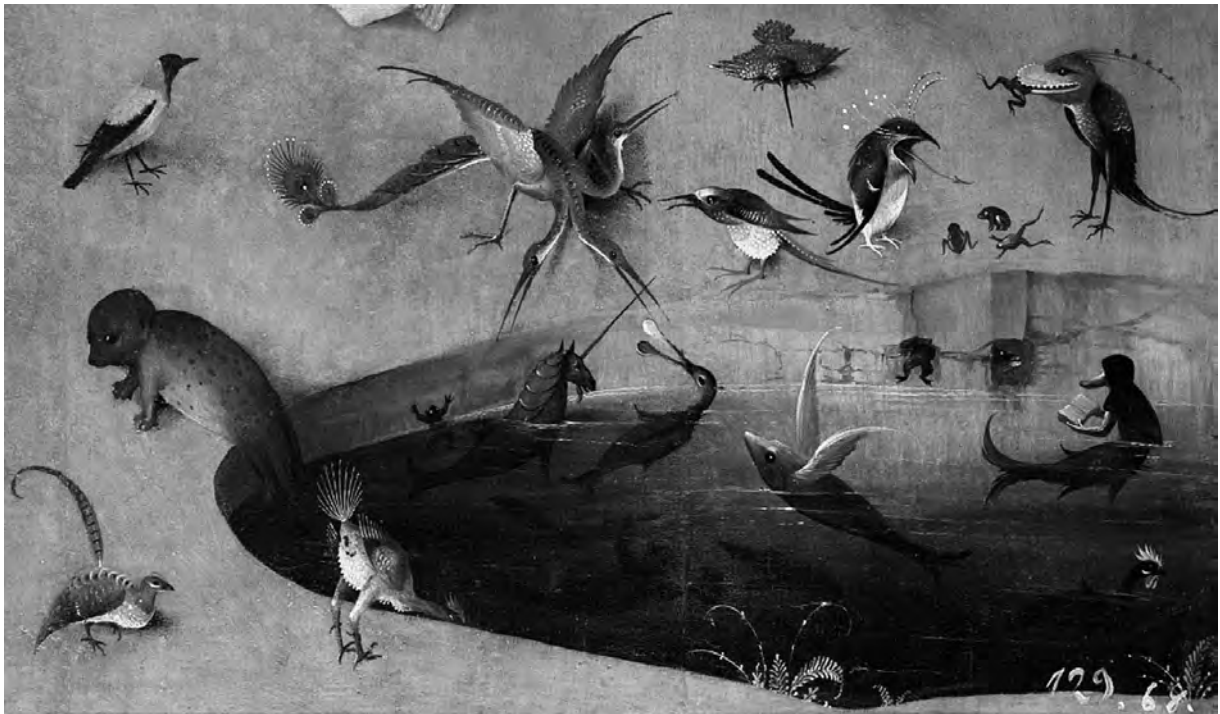
infidel pot evocar la traïció que es dona en l'interior del grup més compacte. No debades, és un dels deixebles qui acaba venent Jesús per unes monedes. Pensem en el cas dels àngels o en el dels humans enfrontats a la divinitat, per més que no hi ha res que permeti entendre clarament que aquest element apunta en aquesta direcció. La seva significació és discreta o hermètica. Res no evidencia que des del començament es descriu un programa vinculat als efectes de la Caiguda i la Redempció, o al paper de Crist, però el sentit del drama se sol fer evident. Tot és natural i res no és del tot palès, però advertim que ni el drago té una posició marginal, ni una referència a la moneda de Judes, que abraça l'arbre com el traïdor abraçarà Crist, sembla innòcua en aquest context. La decorativa planta associada no és un element menyspreable i no apareix en els gravats del Virgili, on es poden observar les imatges del drago en diverses escenes, ni tampoc en el gravat de Schongauer o en les *Cròniques de Nuremberg*. L'arbre sembla concomitant a una naturalesa singular i dona una imatge de vida i de riquesa no mancada d'elegància i exotisme. Al costat podem veure els fruiters en renglera, un dels quals ha de ser l'arbre prohibit que determina el desenllaç del relat que tothom coneix. L'arbre del mal no es destaca en aquest paisatge, però la visualització de l'escenari és suficient per intuir la seva existència i veure les dimensions que pren la tragèdia.

L'existència de l'Arbre del bé i l'Arbre del mal està implicada en l'espai de la divinitat i en la seva relació amb Adam i Eva, encara que ens manca el vector del mal i no es formalitzen les insídies de la serp. Bosch sap que tothom les té presents. Per això hem de constatar l'existència en el mateix Paradís d'una específica zona de rèptils i de diverses zones subsidiàries d'aquesta. És evident que es produeixen algunes lluites entre les bèsties i hi ha uns animals de naturalesa estranya o negativa que ataquen i que han estat considerats premonicions del que passarà després.<sup>53</sup> Freeman explica la presència de l'unicorn com a animal purificador que expulsa les bèsties malignes del llac on posa la banya,<sup>54</sup> i amb això constata, en realitat, la presència de bèsties malignes que fugen de l'espai benèfic del llac, de l'aigua de la vida. Tots ells, escampats per l'escenari cobert pel verd tendre, semblen haver brotat del forat del primer terme, al qual tenen tendència a tornar ja que comunica amb l'Infern, però no són en aquest espai privilegiat sense tenir una història al seu darrere.

La Caiguda dels àngels rebels a l'Infern és aquest passat que es fa present al Paradís i l'existència d'uns àngels malèfics i camaleònics són el principal escull per a la humanitat. Entrem en un espai on cal abordar la

<sup>53</sup> J. YARZA, *El Jardín...*, p. 47.

<sup>54</sup> M. B. FREEMAN, *La Chasse à la licorne*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1983 (1976), p. 56-57, citat per J. YARZA, *El Jardín...*, p. 47.



19. H. Bosch, detall de la porta esquerra d'*El jardí*, el pou de les bèsties diabòliques.



<sup>55</sup> Dirk BAX, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement Triptychs*, Amsterdam, Elsevier Science Ltd, 1983.

<sup>56</sup> Marcel BRION, *Bosch*, Paris, Plon, 1938.

representació del mal, un univers per a éssers estranys, depravats, diabòlics, però amagats sota l'aparença d'éssers quasi quotidians, propers, que distorsionen l'escenari i la seva pau sense descompondre'l.

Podem preguntar-nos si són éssers creats com a tals, però, encara que en més d'una miniatura de la Creació dels animals podem trobar bèsties fabuloses o estranyes, no tindria sentit que fos aquest el punt per donar-los arrel. La Creació *per se* és complicada, però jo diria que alguns dels animals malèvols de Bosch també són el senyal inequívoc del que ha pas-

sat abans. Es poden contemplar com a éssers del Paradís només després de la Caiguda dels àngels rebels. El *Triptic del Judici Final* de Viena i *El carro de fenc* (Museu del Prado i en la còpia de l'Escorial) situen el moment de la davallada primera i de la mudança dels àngels en dimonis. La rebel·lió de Satanàs es fon amb l'univers creat i amb les històries del Gènesi. El que passarà després és visible en el batent de la dreta, dedicat a l'espai de l'Infern on han caigut els antics àngels i amb el qual comunica el forat situat a terra, just davant de la divinitat (fig. 19).

Aquest orifici arrodonit que porta a l'Infern també és present en altres tríptics. Lucas Cranach el Vell el representa en la seva còpia d'*El Judici Final* del Bosco (fig. 20) com el lloc on veurem els condemnats confinats pels diables, però cal dir que el tema segueix una tradició anterior que obliga a passar per Itàlia (fig. 21).<sup>55</sup> Per tant, les figures dels éssers malèfics no són només una premonició del que passarà, són sobretot una realitat que s'integra dins la Creació i que tindrà un paper fonamental en el relat de l'aparatososa Caiguda. Les imatges dels àngels caiguts, camuflades sota l'aparença zoomòrfica, s'integren en el paisatge en què la Font i els animals benèfics també tenen el seu espai (fig. 22). La Font s'identifica amb la vida, però també pronostica la responsabilitat i la custòdia divines: es refereix al Crist, com en l'antiga tradició cristiana, del qual neixen la vida, la veritat, la saviesa, la virtut i la caritat (fig. 23). Les



20. Buonamico Buffalmacco, detall de l'Infern, Camposanto de Pisa.



21. Lucas Cranach el Vell, detall d'*El Judici Final*, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



punxes del monumental brollador també poden veure's com la premonició formal de futurs sofriments. El Paradís de l'alegria i de l'existència jovial dóna curs a l'espectacle de la tensió entre el bé i el mal.

En aquest escenari en què relluu el sol de la Justícia i la saviesa divina, el mussol es pot associar encara a la raó i la vigilància del món de la pau. Té un caire positiu, encara que alguns l'hagin vist negatiu i hagin fonamentat interpretacions forçades. La passió del pintor pel món dels ocells es percep sempre, també en el darrer terme, on el vol ple de presagis de les aus descriu noves possibilitats plàstiques que es fusionen amb els colors vius d'arquitectures mil·lenàries.

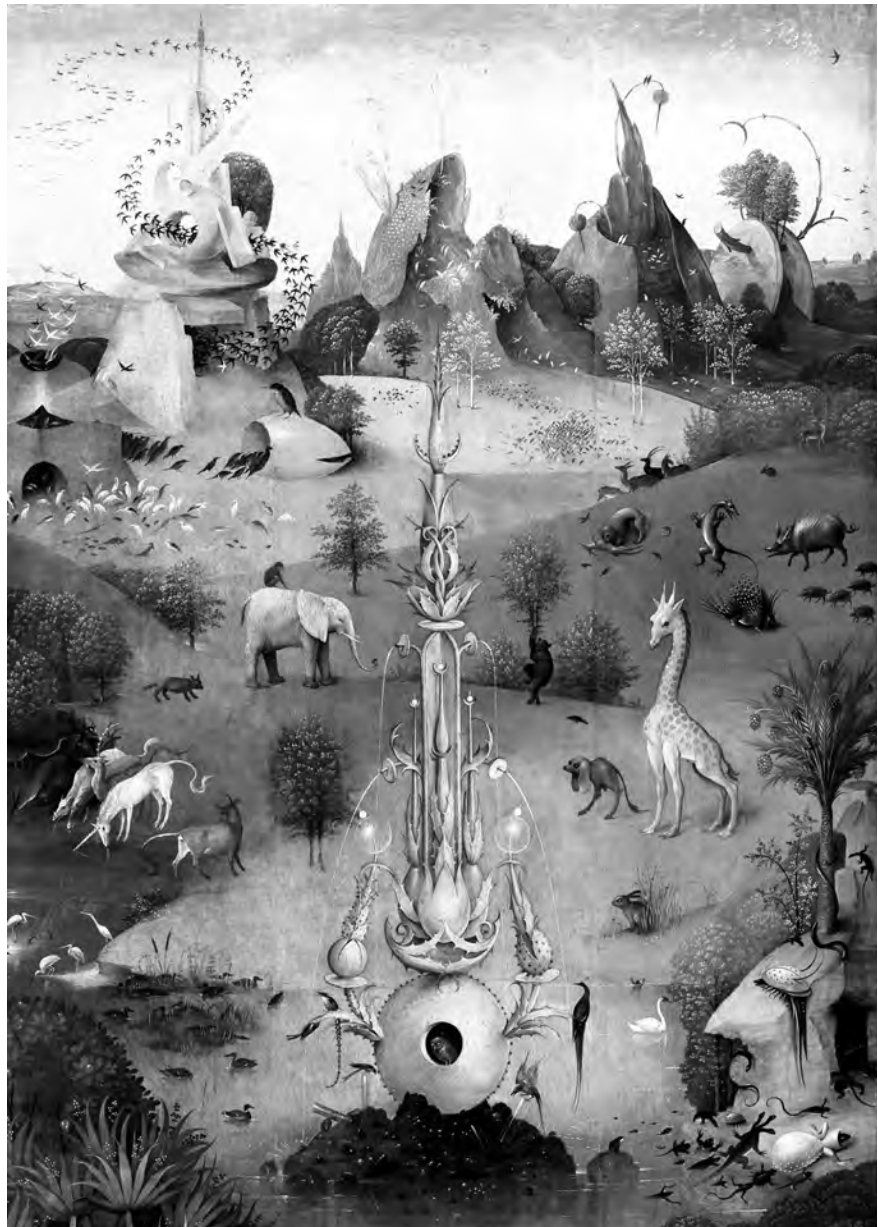


22. H. Bosch, detall de la porta esquerra d'*El jardí*, les bèsties malignes sortint del llac.

## On el jardí continua i esdevé *El jardí de les delícies*

La pervivència de l'espai del jardí paradisiac és un obvietat formal que no passa gens desapercibuda, si bé la connexió de la taula central amb la història que explica la taula esquerra ha estat valorada de formes diverses. Els nus poc carnals del Bosco, als quals al·ludia Brion, pul·lulen per un espai que esdevé principal, però que no tindria el sentit que li volem donar sense les seves desconexions amb els que l'envolten.<sup>56</sup> És evident que el color, el concepte espacial i el seu singular mobiliari comuniquen amb l'extensió verda de la gespa de la porta interior i els models granítics o pedregosos triats per configurar fonts, llacs o bassals, que tenen una mateixa naturalesa o condició òptica a la taula central i a la porta. El Paradís dels homes, que hi és i no hi és, es carrega de temps i afavoreix l'especulació sense afalagar el gratuït o l'absurd, però, en el megaepisodi central del *Triptic* es contemplen elements que fan dubtar de les tangències històriques dels fets narrats.

El món medieval havia explorat la possibilitat d'una mirada mediata, amb figures que s'interpolaven en la visió o el desplegament dels fets, fossin profetes, evangelistes o altres personatges vinculats a la paraula i el text. Dins d'*El jardí de les delícies* del Prado cal parar atenció en el grup que se situa dins d'una cova o caverna oberta en el terreny, a la part inferior dreta de les imatges. En aquest cas no es tracta de buscar-hi literalment el profeta o l'autor del text de la narració, encara que crec encertat



23. H. Bosch, detall de la porta esquerra d'*El jardí*, la font central i el paisatge del fons.

enquadrar en aquest petit àmbit, diferent de la resta, l'autoria, la signatura, el pensament, que permeten aflorar un immens jardí obert a l'especulació i a una sensualitat lliure que pot accedir a quasi tot, perquè només té barrada una cosa. En aquest grupet de tres personatges, que van ser dibui-



24. H. Bosch, detall de la taula central d'*El jardí*. Adam i els seus fills a la cova.

xats i esmenats diverses vegades pel pintor,<sup>57</sup> s'ha volgut veure en segon terme dos homes que a parer d'alguns podrien ser Adam i Noè, que ens miren, i una dona que s'identifica amb Eva i que, en primer terme, mostra un fruit esfèric a la mà (fig. 24). Isabel Mateo considerava que la figura amb el fruit és Eva i que l'home que assenyalava és sant Joan Baptista.<sup>58</sup> Molts altres autors insisteixen a veure Eva en la figura pensativa que sosté el fruit a la mà.<sup>59</sup> La cova, accés als llimbs o bé refugi terrenal, mostra les figures peludes o cobertes del pèl o les pells que representen la caducitat i les misèries de la vida terrena.<sup>60</sup>

No discutiré ara les dues figures que treuen el cap des del darrere de la petita cavitat. Només voldria comentar, a l'espera de poder demostrar-ho en un futur proper, que pot tractar-se de la descendència d'Adam, els seus

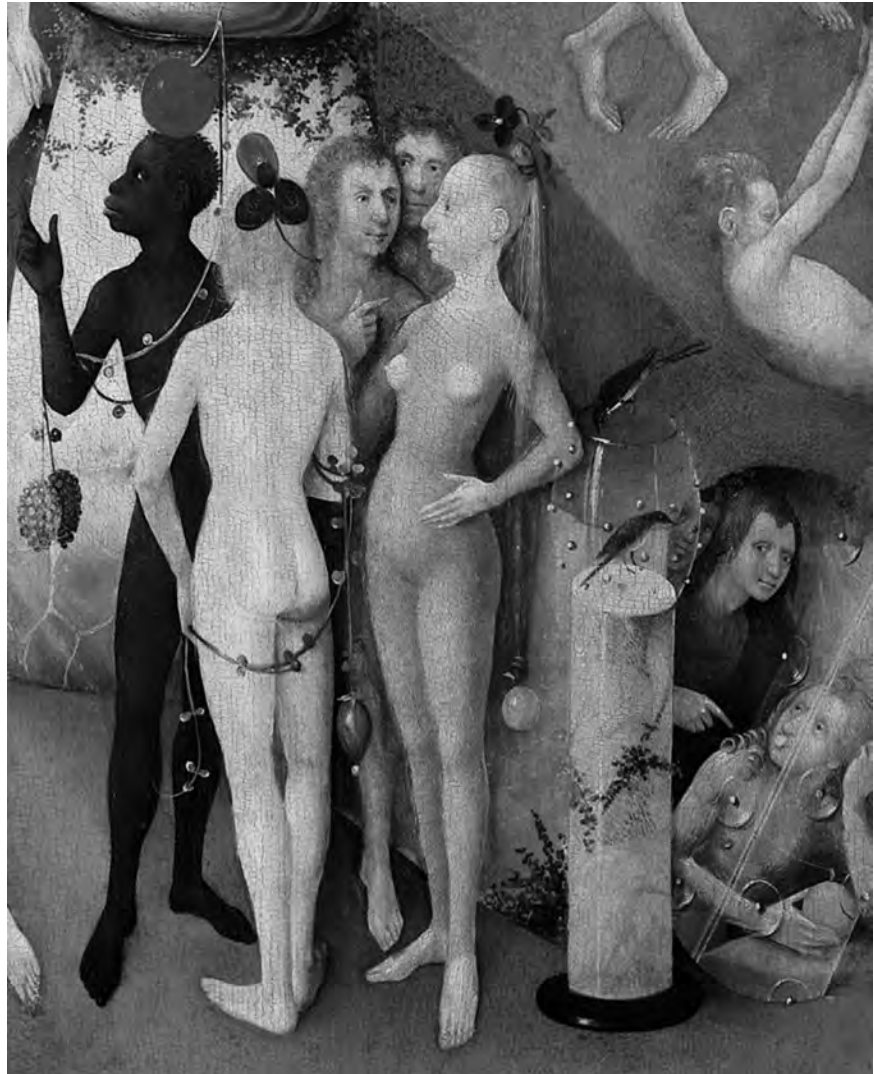
<sup>57</sup> C. GARRIDO i R. Van SCHOUTE. *El Bosco...* També es reproduïxen les imatges subjacents i nous materials al catàleg de l'exposició del Museu del Prado, *El Bosco...* (2016), esp. p. 332-333 i 340.

<sup>58</sup> Isabel MATEO: «El grupo de la cueva en el panel central del "Jardín de las Delicias", del Bosco», *Archivo Español de Arte*, vol. 36, n. 143, 1963, p. 253-257. En la citada monografia sobre el tríptic, J. Yarza revisa l'estat de la qüestió i també reconeix Eva, situada al davant i amb el fruit, com Belting, que opta per aquesta lectura en el seu monogràfic.

<sup>59</sup> La recerca sobre aquest punt concret mereix un treball específic que espero poder desenvolupar aviat.

<sup>60</sup> Sobre la interpretació de coves i forats als naixements i escenes similars de la pintura flamenca, vegeu en aquest volum Teresa VICENS: «Un element misteriós en algunes escenes d'adoració flamenques».





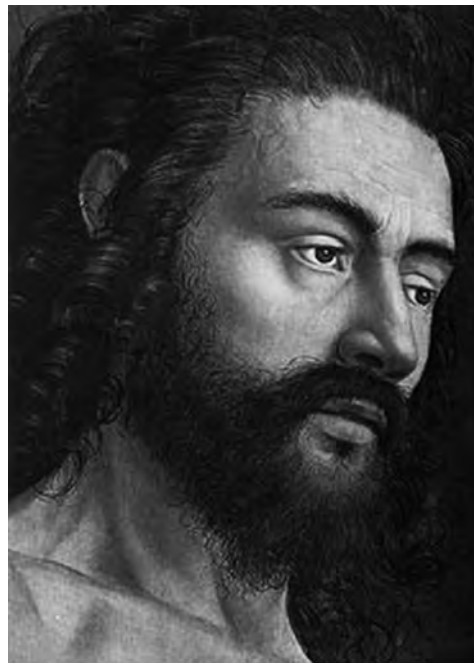
25. H. Bosch, detall de la taula central d'*El jardí*. Grup adjacent a la cova.

fills, potser Abel i Set, ja que, al meu entendre, la figura que destaca en primer terme ha de ser identificada amb un home i, per tant, ha de ser Adam, un cop descartada Eva. Per procedir a una identificació correcta cal veure com es representa la primera dona al *Tríptic* i, de manera més general, com es representen les dones, caracteritzades de forma insistent per llargues cabelleres (fig. 25). En paral·lel, també ens interessa observar l'Adam del Paradís (fig. 17). Si elles porten majoritàriament cabells ben llargs, ells poden lluir una mitja cabellera generosa o cabells curts. Seguint



les lleis del còmic, el personatge que ens interessa, sense pits òbviament femenins i amb unes espatlles prou amples, es pot correspondre amb Adam pel seu físic i pot comparèixer per ser qualificador indispensable de la interpretació edènica. No seria versemblant que tot l'argument recaigués sobre Eva, si volem llegir la pintura a partir d'aquesta seqüència, que es diferencia amb nitidesa de la resta. La identificació ha de partir de la lògica figurativa i, al mateix temps, obliga a veure el personatge clau en funció de la mentalitat del moment. Per consegüent, la imatge pren tot el seu valor quan es fa correspondre amb el pecador que, amb el fruit a la mà, pot haver dubtat uns instants del sentit de la seva acció. L'actitud d'Eva havia de ser una altra. A ella li corresponia el diàleg amb la serp i un decidit oferiment del fruit al seu company. És aquest qui, coneixedor de la prohibició i una vegada acceptada l'oferta enverinada, podia vacil·lar o repensar l'acció consegüent, potser davant d'un fruit ulterior que al·ludeix al primer. El dubte de l'home atorga un sentit ben conegut a la caiguda en un pecat sever i extrem. No són un inconvenient els cabells rinxolats i llargs, ja que els trobem ben semblants a l'Adam de la porta interior i, és ben cert, han caracteritzat el personatge des d'antic. Es poden detectar exemples en aquest sentit en la pintura romànica i també es pot recórrer al barbat Adam de Van Eyck (fig. 26) o als espectaculars Adams de Dürer o Jan Mabuse, per no allargar-ho massa.

Si la intenció fos veure, en la primera taula, una Eva presentada a Adam per la divinitat com l'origen immediat de la seducció que porta al Pecat, com ha volgut algun autor, seria la divinitat mateixa la que fomentaria la Caiguda. L'opció donada a l'home de relacionar-se lliurement amb la dona forja la llibertat d'un camí que no es vol predeterminat però que es delimita amb la possibilitat d'optar. En definitiva, partim d'una Eva falsa, que és Adam en la pintura de Bosch i d'una taula central que ofereix un contingut que deriva de la perspectiva oberta pel primer home, amarat d'un humor ben especial que el fa captiu de la malenconia o, com a mínim, d'una penserosa enyorança del Paradís perdut. De fet, al meu parer, els temes que es generen al costat i per damunt de la cova han estat interpretats tenint massa en compte l'eix explícit de la culminació del Pecat original i el prejudici sobre la culpabilitat responsable d'una Eva que arrossega Adam al precipici. Voler visionar en la dona la causa del pecat primigeni i de la Caiguda ha afavorit un forçament de la lectura iconogràfica que ha conferit a la primera dona un protagonisme que, atès



26. Jan Van Eyck, detall del Políptic de l'Anyell de Gant, cap d'Adam.

<sup>61</sup> E. H. GOMBRICH: «El Jardín...», p. 167-176.

<sup>62</sup> H. BELTING, *El Bosco...*, p. 73.

<sup>63</sup> És molt interessant plantejar-se la incidència de la divisió entre blancs i negres, a partir dels fills d'Adam, en el desenvolupament de la iconografia del rei negre.

el pertorbat balanç dels gèneres, difícilment li hauria pogut correspondre ni tan sols en la seva dimensió negativa. Una teoria que podrem demostrar també quan arribem a la taula de l'Infern.

Per a alguns autors l'espai central del *Tríptic* és una representació de la vida abans del Pecat o, en altres termes i territoris, de la llibertat absoluta que hauria de regnar al Paradís o d'un ideal que prospera en el moment que precedeix l'expulsió o en els marges d'una expulsió de l'ortodòxia cristiana. Això no obstant, són molts els que d'una manera o altra vinculen l'escenari al Pecat original, vist en ell mateix o a través d'una visió del món que s'implanta després de l'expulsió del Paradís i que precipita la davallada de les aigües del Diluvi.<sup>61</sup> Opino que es tracta d'una taula que especula sobre la Caiguda i el Pecat original, però no és només una taula de la Caiguda. En aquesta obra es contempen molts altres matisos. El Diluvi, com a manifestació intermèdia de la còlera i la bondat divines, que salva els seus fidels i ofega els infidels, no es troba, com volia Gombrich, entre els objectius del pintor, perquè aquest ha optat per referir-se sense preàmbuls als càstigs de l'Infern, que trenquen de soca-rel amb les venturades paradisiàques. En canvi, devem a aquest estudiós una aproximació textual intel·ligent a l'aliança de Déu amb la Terra i amb l'home, que determina l'arc de l'inici i que sí que em sembla pertinent explorar. Encara que les dinasties d'Abel i Caïn encarnin les imatges dels blancs i els negres considerats descendents de Set, segons el que apuntava Gombrich, el desplegament d'allò que observem no equival a la Caiguda en sentit estricte, per més que hi siguin els ingredients fonamentals d'aquesta. Anem dels fruits més desmesurats que hom pot imaginar a les tendres relacions sensuais que practiquen els habitants d'un reialme en què tot sembla predisposat per a la llibertat i la joventut (fig. 27). Belting es refereix a un Paradís terrenal innocent que mai no va ser abandonat ni sotmès a judici. Tot i els innegables punts d'incert de la seva observació, que concorda amb la d'altres autors, les opcions en l'obra de Bosch sempre poden ser una mica més complicades.<sup>62</sup>

Dins de la cova trobem Adam amb la poma, o similar, assenyalat per un segon personatge blanc i pelut —potser Abel—, mentre un altre personatge que aproximariem a la raça negra —potser Set— treu el cap i també ens mira. Així, l'abundant temàtica de la taula central es pot fer derivar dels dubtes i les cabòries que van posseir Adam abans de menjar-se el fruit prohibit (fig. 24). El més plausible és que la idea s'hagi de concretar en un moment ja ulterior en què, culminat el pecat, Adam repensa els seus dubtes i el seu passat paradisiàc. Admesa la part paradoxal del sil·logisme, és un passat que no va arribar a existir mai. Per tant, pot provenir del seu cap i el seu pensament, el desplegament d'una al·legoria sobre el Pecat original que



27. H. Bosch, taula central d'*El jardí*.

abraça tots els homes marcats per aquella taca originària i profunda, que s'implicava en la seva més dolça follia, en la qual volien ser i afirmar-se. En definitiva, Adam evoca una situació en què els homes i les dones, blancs o negres, fills d'Abel o fills de Set, podien comportar-se sense tenir en compte el futur, sense tenir la consciència negativa del bé i del mal.<sup>63</sup> En aquest pensament humà, no diví, tots esdevenen joves amants, interlocutors, dansaires, capacitats per als plaers carnals sense mesura, joiosament, golosament, però asèpticament, en una bacanal que no es veu consumada encara

<sup>64</sup> Panofsky crida l'atenció sobre el *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Diguelleville (traduït el 1488 al neerlandès): Erwin PANOFSKY, *Les Primitifs...*, p. 654.

<sup>65</sup> El desig com a tema central és destacat per Ernst MARTENS, *El Bosco*, Barcelona, IberLibro, 1992 (1989), p. 24-25, que fins decideix rebatejar el retaule com *El jardí del desig*.

<sup>66</sup> E. H. GOMBRICH: «El jardín...», p. 164.

per la destrucció però que, a la fi, comportarà, inexorable, la Caiguda, l'expulsió del Paradís i el pelegrinatge posterior (fig. 27). Tres dimensions de la història ocultes en les imatges de l'obra del Prado i molt presents en l'obra completa de Bosch. Adam es mostra pensatiu i les seves idees s'endinsen en el seu record, es fan memòria especulativa i recuperen una empremta que genera un passat possible i impossible, ja que mai no va existir, on tot se sobredimensiona en els seus valors específics. Al jardí central es ressalta amb encert indubtable la llibertat paradisiaca perduda i en el seu interior s'esdevé l'error, la fatídica caiguda en què es cou el pecat mortal d'origen (fig. 8 i 27).<sup>64</sup>

Bosch penetra en el terreny de les passions i els anhels humans<sup>65</sup> i es permet representar-los amb una fina finta que li permet posar al cap d'Adam pecador tot el que hi ha a la taula i evadir-se de qualsevol responsabilitat ulterior sobre el que podem veure, per arriscat, compromès o perillós que pugui semblar. És el pensament d'Adam, el seu desig de llibertat, la seva natura insaciable, el seu orgull, el seu amor, la seva apreciació de l'abundància en les mil possibilitats obertes al Paradís i, també, la seva incapacitat per respectar les normes imposades en un marc on tot li és donat amb generositat i on tot respira plaer, tranquil·litat, harmonia i benestar. Però, com tots sabem, Adam no se sap estar de transgredir la llei i per aquesta raó ell i ella, ambdós culpables, són expulsats del jardí meravellós que havien gaudit. És ell qui ha d'assumir la responsabilitat, atès que, si fos Eva la representada, seria ella la protagonista d'uns pensaments que, ben mirats, no tenen gaire de feministes. La igualtat de sexes no es dona i el joc és favorable a Adam, que compareix actiu a la taula, ja que pensa, concep, recorda i fa memòria d'un món que a la vegada imagina amb tota la *troupe* ja engendrada, amb tota la seva descendència, un món, però, que ja s'ha perdut i s'ha fos en l'impossible i que, per tant, s'expressa i s'exposa fugisser i inestable, com advertia Gombrich.<sup>66</sup> Bosch aprofita per mostrar la juvenesa, la irracional juguesca davant d'una divinitat que no els persegueix, que està absent, però que prendrà mesures que no s'ignoren i que no ens cal explicar del tot. Una de ben fonamental es relaciona amb la creació del temps terrenal.

Després del Pecat original, el dimoni senyoreja l'home i l'Infern esdevé el destí de la humanitat sumida en els vicis i els pecats (fig. 15). No hi ha un Cel, a *El jardí de les delícies*, a l'estil dels cels que emmarquen altres judicis finals, perquè el Cel de Bosch es planteja des del Cel perdut que un dia es recuperarà. Així, a l'espai central es pot veure tant la jovialitat tranquil·la i regalada com el goig insensat i sense aturador. Podem advertir-hi les essències del festival dels folls nus, però també la vida d'una humanitat més plena i reposada, ancorada en la joventut, la bellesa



i la inconsciència que, tard o d'hora, cau en el parany diabòlic (fig. 19 i 22). No cal ometre la seva primera traïdoria al Creador, avalada per capitols posteriors. Tanmateix, tot el que veiem no ho podríem veure sense un Adam que ho pensa capficat i amb el fruit de les seves penes a la mà i, molt probablement, ja penedit i a l'espera d'una reacció divina que l'alliberi dels seus mals, o bé a la Terra o bé als llimbs. La cova és símbol del seu present, i aquest present no sembla que pugui ser el del Paradís (fig. 24).

Tal com la Fol·lia exposa en l'escrit més famós d'Erasme, els seus dons i oferiments no deixen fora cap ànima humana, i aquest pressentiment de pesantor indubtable té preponderància tot seguit, cosa que Adam ja sap fins a cert punt. Marijnissen, que fa un bon estat de la qüestió, remet a la Creació i la Caiguda, als pecats a la Terra i la condemna a l'Infern, i empra l'opuscle del místic Hendrick Mande, *Vanden binnensten ons liefs heren Ihesu Cristi*:

Aquells que has vist ballant i jugant als prats verds esquitxats de flors i arbres, són els que aspiren als plaers d'aquest món. Busquen la sacietat dels plaers de la carn i els sentits, i s'apliquen a seguir les seves inclinacions sensuals. Absorts en el seu frenesí, no saben que Déu existeix; no creuen més en Déu, ni al Cel ni a l'infern. Està escrit: el ximple diu que Déu no existeix.<sup>67</sup>

Aquesta il·lusió de la inexistència divina es pot substituir per la idea que tot es fa amb alegria i sense fer-se càrrec del pecat, però també al marge dels dictàmens del Creador. Segons Rothe, seguidor de Fraenger, som davant de l'home que encara no ha estat expulsat del Paradís.<sup>68</sup> Tot es troba al servei de l'home. Dins del Paradís no hi ha friccions, ni odi, ni gelosia. És cert, però som davant d'un espai imaginat, perquè l'expulsió ja s'ha produït i perquè és Adam qui el pensa, com abans els profetes a través dels seus ulls feien possible i vehiculaven la visió de Déu (fig. 27).<sup>69</sup> Adam trastoca el temps de la imatge, però ens deixa l'espai, el cosmos del jardí magnífic en què tot s'esdevé amb una fluïdesa utòpica, que parla de la vigília i de somiar despert. Wertheim Aymès (1957) ho entenia com el jardí de les delícies celestials i per a Chauvière es tractava d'un marc per a un erotisme abstracte, lluny de la voluptuositat sensual, segons podrien pronunciar-se en el somni de l'Edèn a la Terra.<sup>70</sup>

Queda clar a través d'aquestes i d'altres lectures que l'ambigüitat de la representació deixa marge per a interpretacions oposades, positives i negatives, dins d'un ambient en què els canvis d'escala s'han analitzat com l'expressió d'un món a l'inrevés, un món d'inversió que ens indica un fals paradís, un món d'engany que no és tal si pensem que Adam pot tenir

<sup>67</sup> La traducció és nostra. Vegeu-ne la versió italiana a Roger-H. MARIJNISSEN: «Il Giardino delle delizie», Bosch, Milano, Rizzoli, 1989 (1987), amb la col·laboració de Peter Ruyffelaere, p. 84-153, esp. p. 95. L'obra de Marijnissen enclou una bona revisió de la qüestió, bones imatges i un ampli registre de lectures de l'obra de Bosch.

<sup>68</sup> H. ROTHE, *Hieronymus Bosch...*, p. 5-14.

<sup>69</sup> Rosa ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, en premsa.

<sup>70</sup> R.-H. MARIJNISSEN, *Bosch...*, p. 84-153. P. GERLACH, *Jheronymus Bosch, 's-Hertogenbosch*, Vereniging Gerlach, SDU Editor, 1988, nega la teoria de Fraenger (o Fränger), com una majoria d'autors, però considera que es tracta de la vida paradisiaca de la humanitat abans de la Caiguda.

<sup>71</sup> Oto BIHALJI-MERIN, *Bild un Imagination. Re-Vision der Kunst*, Luzern i Frankfurt, Bucher, 1974, p. 91-94; el capítol titulat «Sexus und Eros» es refereix als rituals pansexuals d'El jardí.

<sup>72</sup> Es pot veure un paral·lel a *Somni de Polifil*, de Francesco Colonna, que s'edità el 1499, però en *El jardí* de Bosch Cupido no hi és. Vegeu una síntesi

memòria selectiva i pot fantasiejar el que vulgui. La humanitat viu la innocència sensual dels sentits sense vergonya, de forma plàcida, afiliada a una societat idíl·lica abans de la caiguda efectiva de l'home, però marcada per una previsible i inevitable corrupció afegida.<sup>71</sup> No tinc cap dubte que Bosch pretén fer-nos conscients de la importància de la mirada. Una selecció de detalls de la seva obra, que reduïm a un, podria certificar aquest interès, que esdevé global a l'hora de pensar la dimensió reflexiva de la seva pintura (fig. 28).

En conseqüència, descarto la idea d'un Paradís a l'inrevés o d'un Paradís fraudulent. És el Paradís vist per un home que ja no el posseeix, que ha perdut allò que li oferia i que exagera la seva realitat, la idealitza o la fusiona a la mida de la seva il·lusió arruïnada, en una fantasia en què potser no tot, però sí molt, era possible.<sup>72</sup> S'ha perdut el Paradís i ja no s'entén del tot la seva història, el destí que pauta l'enyorança del que va poder ser i no va ser. Adam troba un moment per imaginar més que no pas per plànyer, ja que, viu o mort, haurà d'esperar molt de temps —fins al temps del Messies— abans no puguin abandonar els lllimbs, ell i tots el seus.

Podem mirar fora de la cova i percebre la fantasmagoria completa, intentar entendre on culmina el Pecat i per què, situats al refugi, Eva no es troba ben bé al costat d'Adam. Eva no apareix perquè és pensada per Adam. La dona nua de cabells llargs, antitètica a Maria, es multiplica per l'espai paradisiac, on les formes de la seducció, i no solament les temptacions, temes que Bosch sempre va tenir presents, s'integren amb diplomàcia a cada cantonada. Al costat d'una de les joves del primer terme, amb el cabell recollit en una cua llarga de la qual es fa penjar un fruit, podem veure d'esquena un personatge que porta encordada al braç una branca de la moneda de plata encara tendra que hem vist al Paradís (fig. 18a). La planta pintada dóna un fruit semblant a un gotim de raïm, divers de l'anterior, als braços del negre que hi ha davant de la senyora. Aquesta i altres filigranes vegetals posen en evidència l'afinitat del pintor amb



28. H. Bosch, detall del *Triptic de L'Epifania*, Museu del Prado, Madrid.

el món dels manuscrits i el seu interès per portar al centre del relat tot el que havia succeït en els marges o que havia destacat prèviament.

La taula central és l'exhibició magnífica de tot el que podia envoltar el Pecat original i del pecat que es troba en les formes al·legòriques de la llibertat i el goig humans desmesurats. Assistim a un seguit d'accions amb múltiples conseqüències. Adam i Eva es multipliquen després de l'expulsió del Paradís i, per tant, Adam pensa el jardí de les delícies com una seqüència ideal que no es va consumir. Delumeau presumia que es tractava dels efectes de les relacions carnals i pecaminoses que consumaren la Caiguda, un seguit de plaers terrenals que falsificaren l'espectacle paradisiàc,<sup>73</sup> i en certa manera puc admetre que l'espectacle és traït, però no perquè sigui un fals Paradís, sinó perquè és el bon Paradís que l'home trairà. La condemna al treball que ofega Adam a partir de la seva expulsió no existeix per cap costat i la vida es regala com un do. Res no té la mesura habitual perquè la realitat no és el paràmetre de la pintura. No estem tan lluny de Tolnay quan pensava en una visió onírica, filtrada pel desig de l'home. No ho veig, en tot cas, com un somni en sentit estricte, ja que, com he advertit, pot ser una visió, un pensament i sobretot un deliri, ajustat al que podia haver estat i no va ser, al que va ser i, a la fi, es va esmerçar malament.

Cal no oblidar que Gombrich identificava a la taula central els humans antediluvians («*Sicut autem erat diebus Noe*») i situava la fornicació com la seva falta principal. En aquest espai preferent es recreava el món abans de la destrucció per les aigües, que es manifesta, al seu parer, en les portes exteriors, on imagina els efectes del Diluvi. Ja hem vist que aquestes idees, tot i que són summament suggestives, no encaixen en el discurs que he defensat fins aquí. El Bosco troba la millor manera de convertir en il·lògic el que és normal: canvis de proporcions accentuats, ocells i fruits hipertrofiats, construccions inestables, edificis de materials insòlits, fràgils o desconeguts, tal vegada com a formes de mostrar com és d'efímer el goig que l'home persegueix dins del món que li ha estat lliurat, però sobretot per atrapar-nos en les seves seductores harmonies rítmiques, cromàtiques i formals. Unes grandeses i uns efectes espectaculars que poc sentit tindrien en el que era la Terra embrutida dels dies de Noè (fig. 4).

S'ha dit que l'home actua de forma negativa sobre la naturalesa i que el pintor adapta els esquemes d'*El jardí de l'amor* que es prodiguen al segle xv. També s'esmenta sovint el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris,<sup>74</sup> però Marijnissen el veu poc compatible amb *El jardí de les delícies* i arriba a parlar d'un *Anti-Roman de la rose*.<sup>75</sup> Tot un seguit de temes que caldria aprofundir i matisar, però que fonamenten la tradició que el pintor nodreix i transforma. A Gibson li sembla clara l'al·lusió a la font de la joventut i al tema essencial de la luxúria. És prou cert que la font de la vida i els jardins

dels principals jardins literaris a Gaëtane LAMARCHE-VADEL (ed.), *Les jardins secrets*, Paris, Mercure de France, 2004.

<sup>73</sup> Jean DELUMEAU, *La civilización del Renacimiento*, Barcelona, Juventud, 1967. En treballs més específics comentaré altres aspectes fonamentals desenvolupats a *Ídem, Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983.

<sup>74</sup> Howard DANIEL, *Jheronymus Bosch*, New York, Hyperion and Duell, Sloan & Pierce, 1947.

<sup>75</sup> R.-H. MARIJNISSEN, *Bosch...*, p. 95. Vegeu un resum sobre les fonts literàries de Bosch a W. D. RUSSO, *Bosch...*, p. 138-140.

<sup>76</sup> Són prou conegudes les cavalcades dels vicis que es dirigeixen a la boca de l'Infern a la zona del Piemont, per exemple, però també cal tenir en compte que les bèsties més diverses es poden veure amb els seus genets als marges dels Llibres d'Hores i altres manuscrits del segle xv o d'èpoques anteriors: Frédéric LYNA: «De Jean Pucelle à Jérôme Bosch», *Scriptorium*, 17, p. 310-313.

<sup>77</sup> El primer que escriu sobre aquesta relació potser sigui Sigüenza: X. de SALES, *El Bosco en la literatura...*, p. 15-19.



29. H. Bosch, detall de la taula central d'*El jardí*. La cavalcada a l'entorn de la bassa central.

de l'amor planegen sobre aquest espai i que també ho fan els vicis i les passions personificats des d'antic i als quals al·ludeixen Marijnissen i altres, integrant una herència que no tenia res d'estranya a l'època,<sup>76</sup> però el fet de despullar tots els personatges no deixa de ser una troballa que, sumada a d'altres, impedeix subordinar el requadre central a aquests variats antecedents. Fins s'ha fet referència als fills de Venus, que són els nascuts sota el signe de Venus i abandonats a l'amor.

En aquesta dimensió, la ronda del desig dels homes que cavalquen sobre les bèsties, en una rítmica dansa desfermada (fig. 29), envolta el llac on hi ha les dones nues i roses amb ocells blancs al cap i on alguns joves negres ja s'han endinsat a la bassa. La imatge fabulosa dels genets es vincula a les vehemències humanes que acaben malament i als vicis que, en definitiva, desfilen damunt les seves muntures cap a la gola de l'Infern.<sup>77</sup> Els grans Pecats es relacionen amb els homes que sobre cavalcades diverses s'agrupen per colles i que en algun cas deixen lliures les bèsties de totes menes que els acompanyen. Sembla com si fins a cert punt poguessin esdevenir bèsties ells mateixos, però preval la idea de relacionar la joventut amb la follia i la font de tota joventut compareix enfrontada amb la consciència d'allò efímer i terrenal. La idea dels joglars, els xarlatans, els bufons i els contorsionistes, dels saltimbanquis medievals, amb el seu caire negatiu, sembla tenir aquí un venturosa seqüència en què els cossos nus s'exposen a les mirades femenines ben lluny de les parafernàlies relacionades amb la indumentària. El llac de les dones que vetllen els genets no pot deixar de recordar el mite que uneix les figures de Diana, que pren el seu bany envoltada d'altres noies, i Acteó, que es transformarà en cérvol. El tema va ser pintat per Lucas Cranach el Vell i va ser difós pel seu taller en diferents ocasions (fig. 30). No oblidem que Cranach fou autor, com ja sabem, d'una versió d'*El Judi-*





30. Obrador de Lucas Cranach *el Vell*, Diana i Acteó, Wadsworth Atheneum, Hartford.

ci Final de Bosch i d'importantes versions de *La font de la Joventut* i de *L'edat daurada*, que s'han de connectar també amb el plantejament bosquià. La idea de rondalla, les danses de l'amor, la fortuna i la mort, sobre les bases de les quals ha de ballar l'ésser humà, garanteixen una projecció del desig i el joc que no defalleix tampoc a la part alta. En *El Jardí* es creuen convits, golafreries, danses, ballarugues i jocs, que caracteritzen una amable follia empàtica.<sup>78</sup>

La font de la joventut, considerada per Tolnay la font de l'adulteri, acoblada als rius del Paradís i a les seves portes, formalitzades com a belles construccions, substitueix la font de Crist o font del Paradís preliminar. En aquest cas, és una construcció esquerdada que s'envolta de les evidències de la sexualitat humana, la conversa, el joc i l'observació que porta al desig. Els béns del Paradís es poden gaudir de diferents maneres, però la cuca estranya, amanyagadora i perillosa pot aparèixer a qualsevol cantonada (fig. 31). Cuttler havia fet al·lusió a la follia dels vius i interpretava el conjunt com una al·legoria de la follia del món narrada pels seus contemporanis, en les tonalitats de Brandt o en les d'Erasme, que no són les mateixes. L'estupidesa humana ens abocaria, per tant, a l'Infern. Marijnissen creu digna d'atenció l'observació de Cuttler, però no sembla desenvolupar-la.<sup>79</sup> Sigui com vulgui, en la realitat o en el pensament, el quadre articula amb nitidesa els grups del primer pla, la cavalcada entorn de l'estany central i el món al voltant de les construccions i els quatre rius del

<sup>78</sup> En trobem exemples al Piemont. Vegeu-ne una perspectiva diferent a Pierre MICHAULT, *Danse des aveugles (Vanden drie blinde danssen, 1482)* [en línia], disponible a <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k702150/f1.image> i esmentat per R.-H. MARIJNISSEN, *Bosch...*, p. 96.

<sup>79</sup> Ídem, p. 94.



31. H. Bosch, detall de la taula central d'*El jardí*. La font i detall de les portes i els rius del Paradís.

darrer terme. Aquests últims, sumats a alguns del Paradís i de l'Infern, són espais on les propostes favorables a les relacions de Bosch amb l'alquímia es revelen més fecundes. Challey parla de «*Tríptic del jardí alquímic*» (1978) i J. Combe i J. van Lennep insisteixen en el fet.<sup>80</sup> Combe, però, defineix una relació negativa amb l'alquímia, ja que considera que Bosch la rebutja. Lynda Harris parla del seu catarisme. Altres el relacionen amb l'astrologia i és ben acceptable que tots aquests camps fossin explorats pel pintor en algun moment. Segurament s'hi devia acostar com a pintor i no com a fidel, i, per tant, podem comprendre que ho devia fer com Quevedo va creure que Bosch s'aproxima al diable: fent «*desaguisados*» amb els dimonis perquè no creia en ells, és a dir, «*porque no había creído nunca que había demonios de veras*».<sup>81</sup> En tot cas, res no el priva d'una mirada escrutadora sobre les idees del canvi i la metamorfosi: mudats els àngels rebels en serps o éssers inferiors, els humans també podien mudar d'aparença i enteniment, si arribava el cas.

El éssers voladors tornen a tenir relleu al fons. El mite de Dèdal i Ícar, el desig de volar de l'home, les figures de la supèrbia, la serra o peix volador mencionat al *Fisiòleg*,<sup>82</sup> la possibilitat de pensar en la màgia i la bruixeria, una conjunció sorprenent de moltes coses és el que sosté la poètica formal de Bosch, alliberada a través de la pintura de la subjecció al que és habitual.

## Infern musical i Infern dels traïdors

Tot i l'aparició de les figures de negres a la part central d'*El jardí*, s'ha remarcat que aquests no són tinguts en compte a l'Infern, on la veritat és que les dones tampoc no tenen una gran representació. Es podria adduir, com s'ha fet, que la dona amb poc cap no pot ser castigada igual que l'home, però el cert és que el paper de la dona, pensada per Adam a la taula

central, és un referent bàsic de l'obra que restringeix el seu espai a l'Infern. Alguns han assenyalat la misogínia que es deriva d'aquest fet.

Carl Justi planteja la possibilitat que es tracti d'un Purgatori, però podríem considerar també que la diferència entre Infern i Purgatori només rau en el grau de la condemna, que pot ser eterna o temporal. Per tant, hi ha qui pot guardar l'esperança de sortir de l'espai de condemna. És més, ja sabem que aquest espai considerat inferior comunica amb el Paradís i les seves bestioles poden visitar-lo en un marc en què l'espai i la noció de temps poden operar completament trasbalsats.

Al fons veiem la ciutat que crema i el desplegament d'un món en guerra. En aquest cas és pertinent fer una lectura de dalt a baix, inversa a la proposada per al jardí paradisiac central. Cremen els edificis i crema el camp, com en el mural del mal govern d'Ambrogio Lorenzetti al Palau Públic de Siena. Un cicle dedicat als temps de la pau i de la guerra que al meu parer Bosch hauria pogut conèixer, aquest o algun altre model relacionat molt directament amb ell. Entre el camp i la ciutat hi ha un bosc que sembla encantat persistentment il·luminat per la resplendor de les flames (fig. 32). Aquesta imatge es retroba amb tot el seu potencial al Tríptic de les *Temptacions de sant Antoni* de Lisboa com un espai suggestiu i en perill on, malgrat tot, encara hi ha una mica d'esperança. Els espais incendiats són una vessant esplèndida de l'obra de Bosch i s'han relacionat amb el foc que va assolir 's-Hertogenbosch el 1463, quan el pintor era encara molt jove.<sup>83</sup> En aquests espais hi ha lloc per a l'evocació de moments singulars dins

<sup>80</sup> S'hi afegeixen els diferents estudis de Laurinda S. Dixon, a l'entorn d'*El jardí de les delícies* i el tema de l'alquímia. Vegeu la revisió d'aquesta i altres lectures feta a R.-H. MARIJNISSEN, *Bosch...*, p. 84-153 i els capítols introductoris.

<sup>81</sup> X. de SALES, *El Bosco en la literatura...*, p. 32.

<sup>82</sup> Ch. D. CUTTLER: «Witchcraft in Work by Bosch», *Art Quaterly*, vol. XX, 1957, p. 128-140.

<sup>83</sup> M. GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch «El Bosco»*, Molins de Rei, Labor, 1969 (1967).



32. H. Bosch, detall del fons de l'Infern musical.

d'una trama que sembla organitzada per a la fugida individual i col·lectiva, per establir un ordre procliu a la desesperació i al domini dels exèrcits del mal. Es tracta d'un fons tractat amb un cert realisme que respecta el sistema de proporcions i fa pensar en algunes solucions aplicades per Enguerrand Quarton, a la *Coronació de la Mare de Déu* de Villeneuve-les-Avignon. Aquest fons és un lloc ambigu on, més que el càstig, es planteja un món enfosquit, convuls sota el mantell de la nit, que posa el focus sobre alguna clariana on no sabem gaire bé el que està succeint o el que succeirà.

Encara que podem tenir dubtes sobre alguns detalls, és també palès que hi ha un riu de condemnats que, custodiat per tota mena d'éssers malignes i estrambòtics, fa el camí cap a la zona que governa la imatge de l'anomenat home-arbre. Segons Tolnay, sobre els troncs i el cos destrossat s'identifica la «*tête d'idiot lubrique*» que, a parer de Yarza, és imatge del dimoni, capaç



33. H. Bosch, detall de l'Infern musical, l'Infern dels traïdors i els suïcides.

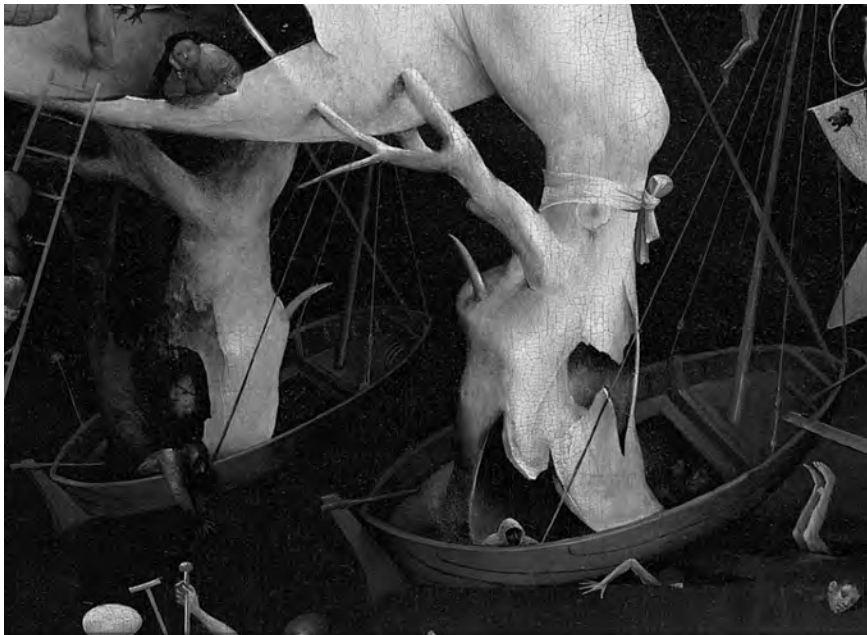


de totes les transformacions. El seu cos, a manera d'ou trencat, remet a l'ou de la serp. Gegant alquimista, per a d'altres, el personatge és sense dubte el que ordena l'escenari infernal i un espai habitat al qual es pot accedir amb una escala de mà (fig. 33). Allí trobem la taverna i tota mena d'espectacles innobles que aureola la cornamusa, o sac de gemecs, aposentada damunt del cap de l'home mutant. La música del diable s'agermana amb la música ruda, grollera o llibertina de les festes populars i ens fa pensar en una veritable festa de folls. Per tant, es tracta d'una primera al·lusió a una música de baixa extracció, que fa dansar parelles ben estranyes sobre la plataforma arrodonida que sustenta l'instrument. El rostre humà mira de biaix a l'exterior del quadre i sembla convidar l'espectador a penetrar-hi perquè s'adoni que ell pot ser-ne el futur protagonista.

Amb les cames convertides en troncs enclavats sobre petites barques que li fan de sabates, l'home-arbre<sup>84</sup> s'instal·la sobre el llac de gel, la zona més freda de l'Infern. Un lloc on es pot patinar, però on sempre es corre el perill d'acabar dins de l'aigua gelada. La imatge blanquinosa i antropomorfa que mostra la seva pell llisa i gèlida, revestida amb el color de la mort, s'ha volgut acostar a Adam i Caïn, i fins i tot al mateix Bosch, al rostre o la màscara del pintor, per tal de veure-hi un autoretrat.<sup>85</sup> És poc

<sup>84</sup> Tot i que no és discutit en les darreres publicacions, no em convenç l'atribució a Bosch del dibuix de l'home-arbre de l'Albertina de Viena; vegeu Fritz KORENY: «El Bosco. El home-arbre-árbol», *El Bosco...*, 2016, p. 348-350.

<sup>85</sup> La màscara del pintor, a parer de Benesch, hipòtesi molt temptadora per a R. DELEVOY, *Jheronimus Bosch...*, p. 103, que serà seguit per altres autors.



34. H. Bosch, detall de l'Infern musical, l'Infern dels traïdors i els suïcides, detall de Judes o el traïdor suïcida convertit en home-arbre.

<sup>86</sup> A partir de la revisió bibliogràfica constato que, sense extreure'n gaires conseqüències, va apuntar en aquesta direcció J. V. L. BRANS, *Hieronymus Bosch (el Bosco) en el Prado y en el Escorial*, Barcelona, Omega, 1948, p. 63-65. Pocs autors recullen la seva al·lusió fonamental, però sí que ho fa LUIS PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de el Bosco. Una estética de la figuración visionaria*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, p. 146-147, que enfoca el tema resseguint la idea de l'home-arbre com a autoretrat de Bosch (vegeu la nota 71) i fent altres suggeriments atractius a l'entorn de l'home melancòlic que aquest encarna, però que s'allunya del nus de la història que ara m'interessa aprofundir.

<sup>87</sup> Hem de veure també, per la relació que estableix amb la *Divina Comèdia*, el treball de Walter S. GIBSON, *Hieronymus Bosch and the vision of hell in the late Middle Age*, Tokyo, 1990. Vegeu així mateix la contribució del professor Didier Martens en aquest volum.

<sup>88</sup> Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1979, p. 99.

<sup>89</sup> Extracta de Polidor, troià fill del rei Príam, transformat en planta per les fletxes de Polimèstor. Polidor convida Enees a abandonar aquella terra maledida.



35. Jan van der Straet (Giovanni Stradano), il·lustració de l'Infern de Dant, Dant i Virgili al bosc dels suïcides.

poeta, acompanyat de Virgili, accedeix al bosc de les Harpies.<sup>86</sup> Després de penetrar en aquest espai de malson,<sup>87</sup> Dant trenca un branquilló d'un arbre que en realitat és un ésser humà esdevingut vegetal. Sorprès pel seu crit, seguit de la sortida de sang marró del punt de tall, escolta aterrit les paraules que provenen de l'ésser que ha danyat:

[...] *e'l tronco suo gridò. «Perchè mi schianti?»  
Da che fatto fui poi di sangue bruno,  
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?  
non hai tu spirito di pietade alcuno?  
Uomini fummo, e or siam fatti sterpi»  
ben dovrebb'esser la tua man più pia  
se state fossimo anime di serpi.»*<sup>88</sup>

Dant deixa de seguida la branca en adonar-se que es tracta d'homes esdevinguts arbres: són els que han caigut en una forma de vida inferior en rebutjar la seva condició d'homes matant-se. El passatge remet també al cant III de l'*Eneida*, on es narra la història d'Enees i Polidor.<sup>89</sup> Enees desembarca a la ribera del mar de Tràcia, vol preparar un altar i trenca algunes branques d'una planta, però dels troncs en surt sang. Dant admet que va utilitzar com a font Virgili i cal presuposar que Bosch utilitza la

creïble que aquestes siguin les millors opcions i per això cal fixar-se en tot el que ens diu la pintura quan mostra, no debades, una cama-tronc ferida d'aquest ésser fallit i turmentat que arriba a l'Infern per quedar-s'hi per sempre més. Una bena no gaire ben posada revela que s'ha trencat una branca i que de la ferida n'ha sortit sang (fig. 34). La branca que falta podria ser semblant a les que es troben clavades a les portes blavoses, oposades a les rosades, que envolten la font del jardí central.

L'home-arbre ens transporta al cant XIII de l'Infern de la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri, al moment en què el



36. William Blake, il·lustració de la *Divina Comèdia*, Infern, cant XIII, harpies al bosc dels suïcides.

*Comèdia*, per més que no es pugui menystenir l'existència de fonts paral·leles. El tema es va representar des del segle XIV i va quedar també reflectit en l'obra de Giovanni Stradano<sup>90</sup> (fig. 35) i, com a bosc dels suïcides, al fons de l'estampa de *L'Infern dels sodomites*, de Federico Zuccari. Més tard, el localitzem també en les representacions vuit-centistes de William Blake i Gustave Doré, per posar altres exemples d'interès (fig. 36-37).

El suïcidi els porta a perdre el domini del seu cos i a esdevenir sentenciats en un espai que es reserva als traïdors. Traïdor i suïcida, Judes Iscariot, el sicari, és un excel·lent candidat per a aquesta imatge que ens revela també el seu rerefons antic i una ascendència clàssica. Com a apòstol de cor endurit, Judes traeix Jesús i no pot no ser considerat digne del lloc central que se li atorga a l'Infern de Bosch. La figura ha de ser la de l'ànima del traïdor en un Infern anterior al Judici, reproducció i miratge d'un cos que es fondrà amb l'arbre del penjat, present també a l'Infern del *Tríptic*.<sup>91</sup> Sigui en el temps que sigui, entrem en un temps infinit en què l'estampa esdevé arbòria, imatge d'arbre mort en l'esperit i en el cos, sense desfer-se de la seva humanitat completa, perquè en la imaginació cristiana Judes ha de ser reconegut el més desgraciat dels homes. En aquest cas, penetra en l'escenari com un veritable cavall de Troia, com un ésser que actua amb perfídia en el si de la comunitat cristiana formada pels apòstols i els seguidors de Crist. Judes, home-arbre habitat pel mal,

<sup>90</sup> Jan Vander Straet (1523-1605), nascut a Bruges i mort a Florència, representa Dant mentre recull branquillons al bosc dels suïcides (1587). La presència dels llops carronyaires pot fer pensar en aquells que ataquen un soldat infidel en l'obra de Bosch (fig. 33-35).

<sup>91</sup> Que Caïn o Judes i els magnes pecadors no penedits mereixen la mort eterna, és a dir, les penes de l'Infern, sembla ben evident. Vegeu Esperanza ARAGONÉS ESTELLA: «La muerte en el Infierno: a propósito del Hombre-árbol del Jardín de las Delicias del Bosco», *De Arte*, 6, 2007, p. 131-138.

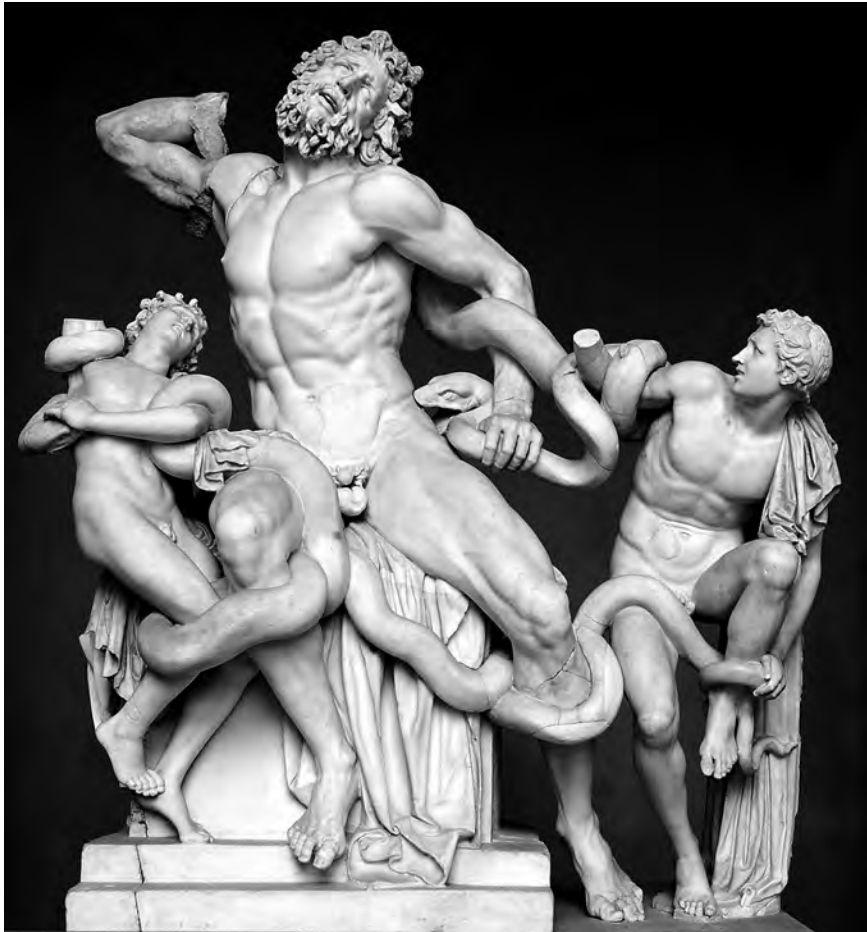




37. Gustave Doré, il·lustració de la *Divina Comèdia*, Infern, cant XIII, harpies al bosc dels suïcides.

es converteix en l'eix al voltant del qual Bosch aconsegueix parodiar els episodis de la Passió de Crist amb un objectiu evident que no es pot considerar solament destructiu. Sobre tota la història infernal creada i imaginada per Bosch, planegen la Passió, la cultura de l'Antiguitat i algunes grans obres literàries del segle XIV. No cal advertir que la *Comèdia* era encara ben present a l'època del pintor, objecte de debat i d'il·lustració des de la seva creació (ca. 1308-1315). No podem oblidar tampoc que Petrarca va posseir un *Virgili* il·lustrat amb el famós frontispici de Simone Martini (Biblioteca Ambrosiana) i que la cultura italiana no podia ser aliena





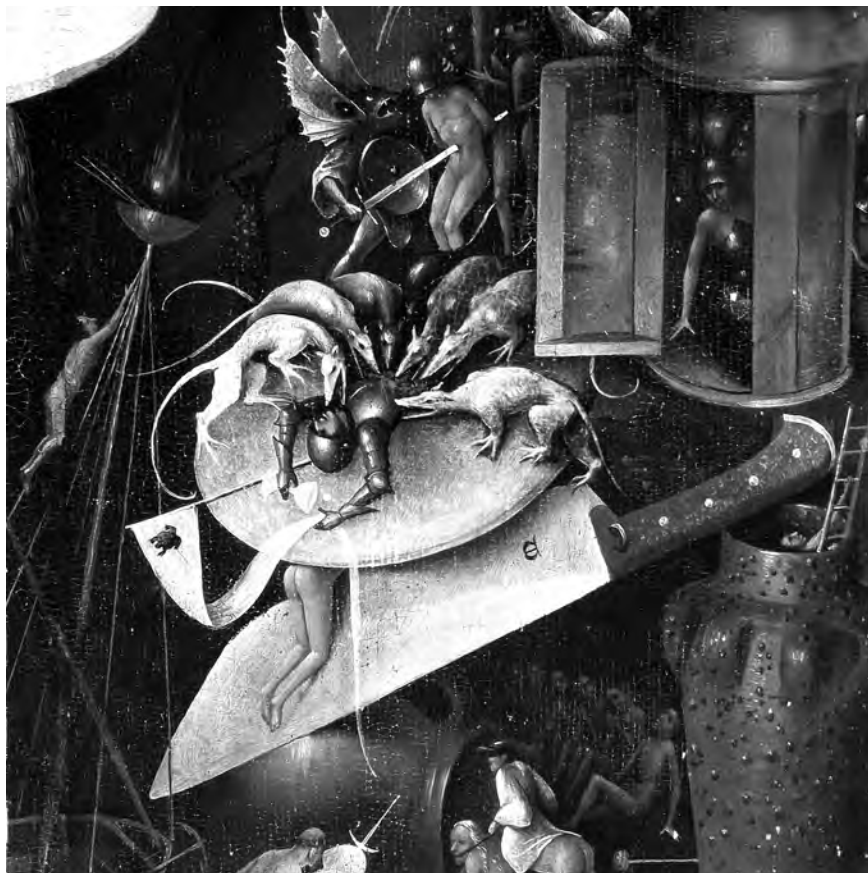
38. *Laocoont i els seus fills*, Museus Vaticans, Roma.

al pensament i la realitat artístics de Bosch. El mateix Merlin Cocai, a *Baldus*, on narra la història d'aquest cavaller, fa una paròdia poètica de l'*Eneida* i d'algunes de les parts finals de la *Divina Comèdia*, desenvolupada amb les gràcies del llatí macarrònic i amb una visió còmica que ben aviat es va comparar amb la de Bosch.<sup>92</sup>

Res no és com era o com havia estat, però alguns aspectes del tema ens fan viatjar en aquesta taula als escenaris de la mort de Crist, al cicle i el missatge passional que conformaven les iconografies en ús i que el pintor va representar en altres obres i en algunes magnífiques grisalles. En primer lloc, cal fer referència a la captura que comporta el bes de Judes, si Bosch no va voler evocar abans l'Oració a l'Hort, al bell mig dels escenaris incendiats. El tema de Jesús pres pels soldats romans, atiat pel món jueu,

<sup>92</sup> José Miguel DOMÍNGUEZ LEAL: «La poesía macarrónica en España-Definiciones y ejemplos» *Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 2007, p. 103-110 [en línia]. Domínguez és autor d'una tesi doctoral sobre el tema (2001).

<sup>93</sup> Vegeu la reproducció de les portes externes del Tríptic de Lisboa a R. DELEVOY, *Jheronimus Bosch...*, p. 72, amb els temes que més ens interessin per interpretar l'Infern. Vegeu també *El Bosco...* (2016), fig. p. 243.



39. H. Bosch, detall de l'Infern musical, detall de l'Infern dels traïdors i els suïcides.

sobrevola diferents moments i espais, que es recuperen gràcies al bon sentit del flaix que Bosch desenvolupa.<sup>93</sup>

Laocoont havia advertit els troians del perill que representava per a ells deixar entrar a Troia el cavall, veritable parany maliciós dels grecs aqueus (fig. 38). El seu crit «Pobres ciutadans! Quina fúria regna aquí? Què, si no la bogeria, ha posseït les vostres ments?», evocat per Virgili a *l'Eneida*, reclama un seny que s'ha perdut. No cal dir que l'argument és ben distint en el cas de la traïdoria de Judes, però la configuració del seu cos com el d'una figura intrusa i arruïnada, que envaeix un espai per portar-hi el mal i la desgràcia, és ben viva a *l'Infern del Prado*. Les barques que la sostenen no poden no fer pensar en les naus dels bojós que el pintor reproduïx i que s'acomoden al seu catàleg sense forçar gens els continguts.

A l'entorn del Judes-arbre, d'un Judes qualsevol, observem signes que no són aliens a la seva actuació llegendària. Ens podem fixar en el soldat caigut



40. H. Bosch, detall de l'Infern musical, detall de l'Infern dels traïdors i els suïcides.

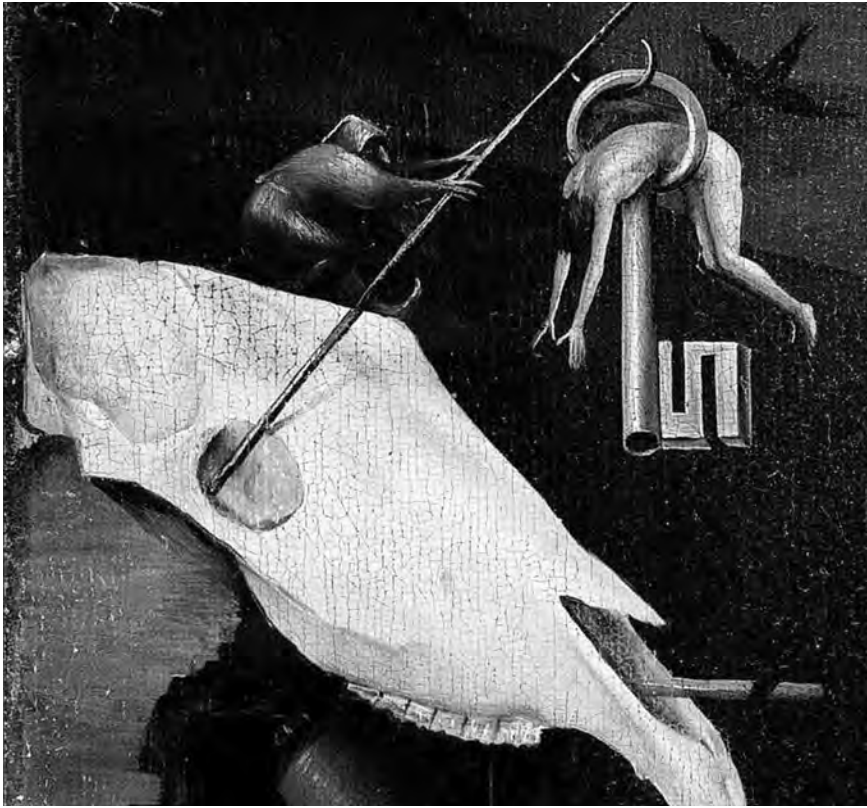




41. H. Bosch, portes exteriors del Tríptic de *Les temptacions de sant Antoni*, escenes de la Passió de Crist, Museu Nacional d'Art Antic, Lisboa.

que, amb un calze a la mà i l'estendard amb un gripau, no pot impedir que unes bèsties semblants a les hienes se li mengin les estranyes, però també hem de parar esment en el gran fanal sense llum, contenidor d'altres candidats armats, que potser han de patir el mateix mal i que, en tot cas, semblen obligats a presenciar la cruenta escena (fig. 39). El fanal i el gran ganivet amb una *M* gravada poden ser al·lusius a la captura de Crist. El creuament de pals del fons reitera aquesta possibilitat, tot i la importància d'altres elements que caldria analitzar de manera més detallada en un estudi monogràfic més extens o en un treball específic dedicat a aquest rellevant aspecte de l'obra. El mateix podem dir de l'angle oposat, on les orelles tallades són també associades a un gran ganivet amb la *M* (fig. 40). A banda d'algunes de la solucions proposades per a aquest senyal, la *M* de *mundus* o la marca del fabricant de ganivets de la vila, em sembla prou interessant que la referència pugui assenyalar Malcus, personatge a qui sant Pere tallà l'orella, una vegada i una altra, en les figuracions de l'època medieval





42. H. Bosch, detall de l'Infern musical, detall de l'Infern dels traïdors i els suïcides.

i en la mateixa producció de Bosch (fig. 41).<sup>94</sup> Uns fets que cobren nou sentit en aquest context al·lusi i metafòric. La figuració d'una clau amb una figureta d'home penjada de la seva anella no deixa de remetre a l'apòstol ni que sigui com a solució negativa, que tanca portes més que no pas les obre. La base és el crani d'un cavall que, encastat en una arquitectura ruïnosa, fa de teulada (fig. 42). No oblidem que els cavalls arribaren al Calvari i que, segons el que ens fa pensar una il·lustració del salm 55 al *Saltiri anglocatalà de París*, havien trepitjat la sang de Crist.<sup>95</sup> A baix, al so de la campana, evoluciona un temps monàstic pervertit, corromput com els mateixos escenaris cristològics. El tema de l'arquer, l'al·lusió que també trobem en altres obres de Bosch vinculades a la història de la Passió, és una fórmula apta per insistir en els mateixos continguts de la bogeria humana que desencadena el martiri de Crist. Les escales, la força del dimoni i els pecats que s'oculten dins grans recipients potser ens distreuen del tema principal, però no són contraris a l'atmosfera enfurida que es crea i que assenyala la inconsciència que captiva a tots aquests éssers i,

<sup>94</sup> *El Bosco...* (2016), fig. p. 243.

<sup>95</sup> N. MORGAN, R. ALCOY i K. REINHART, *El salterio anglocatalán*, Barcelona, M. Mo-leiro, 2006, p. 219.

<sup>96</sup> Es refereix a aquest sentiment de forma prou expansiva L. PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de el Bosco...*, p. 238-248, 252-258 i 267-282, amb tot un seguit de consideracions interessants, encara que la seva perspectiva sobre la dimensió ombrívola de la pintura del Bosch no és exactament la meua.

<sup>97</sup> L'extensió dels arguments m'impedeix fer-ho ara, però abordaré aquestes i altres qüestions en futurs estudis relacionats amb aquest tema.

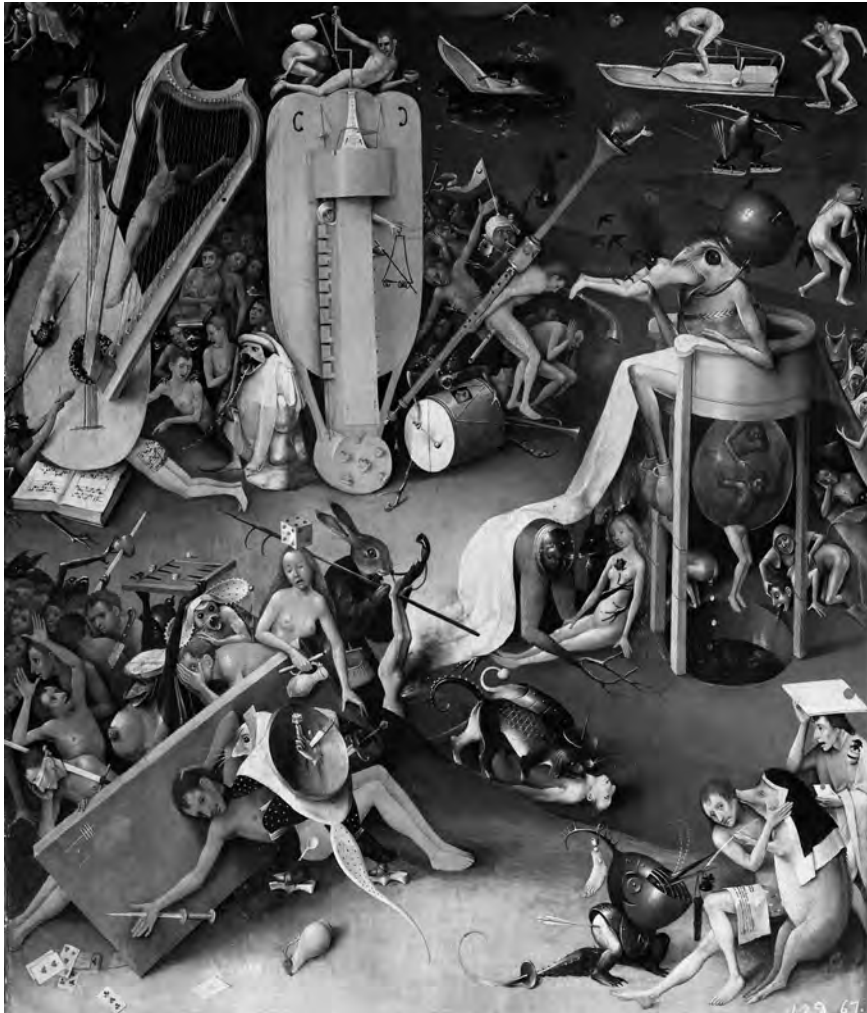
<sup>98</sup> Magda POLO: «La música instrumental y la música vocal en Hieronymus Bosch», en aquest volum.



43. H. Bosch, detall de la taula central del Tríptic de *Les temptacions de sant Antoni*.

sobretot, al gran home-arbre. La seva estupidesa, tanmateix, no el priva de ser una figura submergida en la malenconia.<sup>96</sup> Per a Judes es reserva la *stultitia* llatina i la *moría* dels grecs en el seu sentit més trist i transcendent. Judes és el més forassenyat dels necis.

Caldria aprofundir múltiples aspectes presents en el conjunt, entre els quals un dels que més m'interessen és la dimensió formal de la imatge de l'home-arbre, que porta a descriure, comparar i interpretar altres expansions de la idea base en l'obra bosquiana (fig, 43) i postbosquiana.<sup>97</sup> El pas següent en direcció a la zona inferior justifica que es parli d'Infern musical o Infern dels músics (*Musikantenhölle*), que no té res a veure amb una visió negativa de la música per part de Bosch. Tractaré el tema en un article específic on espero abordar algunes qüestions més sobre aquest Infern musical, *ma non troppo*. Trobem aquí un conjunt de quatre instruments de grans dimensions en un pla més proper a l'espectador i alguns altres de menor grandària.<sup>98</sup> Un llaüt ferit per una arpa és ancorat sobre



44. Bosch, detall de l'Infern musical, zona inferior.

un llibre amb pentagrames; ambdós, llaüt i arpa, serveixen per crucificar sengles personatges mentre un tercer mostra les notes escrites a les seves anques com si es tractés d'un malèfic tatuatge (fig. 44). Una bèstia amb un vestit rosa i un decoratiu capell blanc, que —direm de passada— em permet recordar Giotto, sembla la cantaire principal, a la qual segueixen un grup nombrós d'homes i alguns diables amb ulls felins i pell negra. Un d'ells, amb un llibre al cap, ens porta fins a la dona aliada del cirurgià, que, també amb el llibre damunt de la testa, presencia l'extracció de la pedra de la bogeria a la taula del Museu del Prado. La manca de funció del llibre esdevé una burla evident de l'estupidesa malèvola i l'ús sapastre del saber



45. Bosch, detall de *L'extracció de la pedra de la follia*, Museu del Prado, Madrid.



46. Bosch, detall de l'*Infern musical*, el dimoni amb el llibre al cap, zona inferior.

(fig. 45-46). Tocada per un cec, la viola de roda d'arrels medievals ocupa la plaça més notable i cal suposar que el seu so irreverent, al qual s'afegeix un nou camp amb el timbal i un tocador inhàbil de gralla o tarota, devia eixordar els veïns del grup cantor, que es posen les mans a les orelles i donen pas, ofesos per altres instruments, a l'ocell blau excretor dels avars.<sup>99</sup> L'efígie saturnina de perfil, amb una caldera al cap, es menja els dissortats que cauen a les seves mans. Són interessants els efectes de grisalla i les seqüeles monocromes amb què Bosch juga a la part baixa, on hi ha l'excretor de monedes. Se'ns revela, tot seguint la *Divina Comèdia*, el pou dels fraudulents i els aduladors, que no deixen de ser els falsaris que simbolitza Judes. Mig amagat sota la tela que cau de la falda de l'ocell, assegut a la seva comuna convertida en tron elevat, cal apreciar el personatge arborescent de color verd que integra un mirall; es podria dubtar si és la cara o el cul on es reflecteix el rostre d'un ase i una dona que jeu desmaiada al seu costat. La figura del diable entronitzat es pot comparar amb altres imatges de la tradició medieval que fan la mateixa funció però que en la majoria dels casos, murals, mosaics o miniatures, obra de Coppo de Marcovaldo, de Giotto (fig. 47) o dels mestres del segle xv, ocupen un lloc central que Bosch no ha volgut concedir a aquest grotesc ocellot caganer i rei de diables.

El grup dels jugadors<sup>100</sup> serveix a Bosch per penetrar en un nou domini on el cor d'un incaut és enfilat en una espasa diabòlica, un ganivet es clava a l'esquena d'un condemnat i un home amb els ulls embenats té encara adhiri-



da l'espasa que li ha partit el coll. El primer terme el dominen la taula tombada i nous elements suggeridors del rebombori general que recorda, d'alguna manera, les trifulgues dels soldats que es juguen la capa de Crist al peu de la Creu. La mà tallada, amb el dau enganxat als dits, que ha estat clavada sobre un escut blau invertit que protegeix l'esquena d'un híbrid de rata, sembla el segell que fa emmudir l'escenari. L'ésser guerrer calçat amb esclops travessa amb la seva espasa un jove a qui agafa pel coll. És impossible referir-se a tots els elements amb el detall que mereixerien, però el taulell de joc belluga encara, amb els seus daus, aixecat per un panxut amb els braços llargs i el rostre grotesc, parent del cantaire rosat que hi ha més amunt (fig. 48). El grup és nombrós, però en sobresurt la figura femenina, una de les poques dones d'aquest Infern inusitat, amb un gran dau a la testa, un ciri i una gerra tapada, i el fabulós conill amb la corneta,<sup>101</sup> la bossa i els llargs garfis dels quals penja un convicte amb el ventre incendiat. Res no és fàcil o massa obvi, en les comparacions que es poden proposar, però l'escena també fa pensar en algunes composicions de l'Expulsió dels mercaders del Temple.

Finalment, al racó de la dreta, una grilla robusta amaga el cap sota un enorme casc dotat d'una cresta de la qual penja un document incrustat a la canya d'un peu tallat que, tal vegada, es podria aparellar amb la mà del dau, possible fruit d'un càstig de mutilacions precedents. La bestiola porta una fletxa clavada al maluc i del seu bec penja la funda de la ploma i un tinter

<sup>99</sup> Sobre el tema dels excretores vegeu la contribució de Maria Moreno en aquest volum, que destaca la relació del motiu amb el cant XVIII de l'*Infern* de la *Divina Comèdia*. Ja he remarcat abans que considero substancial el relleu d'aquesta font literària en la lectura de la pintura bosquiana.

<sup>100</sup> Isabel MATEO: «El grupo de los jugadores en el "Jardín de las Delicias", del Bosco», *Archivo Español de Arte*, vol. 33, n. 132, octubre 1960, p. 427-430.

<sup>101</sup> El conill vist de perfil es pot comparar amb el trompeta que sovint apareix obrint pas als episodis del camí del Calvari.



47. Giotto, detall de l'Infern, Judici Final de la Capella de l'Arena, Pàdua.



48. Bosch, detall de l'Infern musical.

<sup>102</sup> Thomas KREN i Roger S. WIECK, *The visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu, J. Plaul Getty Museum, 1990.

que ofereix a una parella impel·lida a arribar a un acord que no sembla convenir gaire a l'home, que és besat amb perfídia per una truja, o un porc feminitzat, amb toca de monja, que sosté la ploma amb la peül·la (fig. 44). Al seu darrere hi ha l'encarregat de lacrar els convenis, un buròcrata infernal amb una granota al pit. Si el bes de Judes es parodia a l'escena o si aquesta ha de tenir un doble sentit fonamentat en una excelsa traïdoria, ho amaga l'hermetisme del pintor, que omple d'anècdotes l'entorn per tal de ser lleial a un esquema complex en què no s'arriba a explicar tot el que hi ha perquè potser tampoc no cal ni és la intenció. En aquest espai, el record de la societat i els seus estaments civils i religiosos s'acobla als valors dels *Arma Christi*. Tot el que es veu al voltant de l'home-arbre sembla una versió invertida del joc amb els vells símbols, que, en lloc d'anar de la narració al símbol, ens retornen del símbol a la narració, acomodats ara per significar la traïdoria jueva i la perversitat maldestra de Judes i dels homes.

S'ha parlat del càstig adaptat a cada mena de pecat, idea reiterada al llarg de l'Edat Mitjana i present a l'Infern de la *Taula dels set pecats capitals* del Museu del Prado, però aquesta oportuna indicació, a la qual caldrà retornar en alguna nova oportunitat, sembla aquí més una maniobra de distracció que l'objectiu real de l'Infern representat. En el fons, tot sembla dirigit a especular sobre la imatge central de l'Home que traeix el seu Déu, causa de la seva pròpia caiguda i de la de molts, encara que, al mateix temps, la seva actuació sigui el recurs requerit per alliberar l'home del Pecat original. Això em sembla molt important en la lectura teològica de les imatges del conjunt. Els que puguin abandonar l'indret i els que no hi arribin a entrar es beneficiaran de la malèfica actuació de Judes, però ell i els seus no sortiran mai de l'Infern. Judes esdevé un immoble del paratge més fosc. El tema de les monedes defecades pot al·ludir veladament al preu pagat per Crist i a la traïdoria avara de Judes, que, conscient del seu error, llença la bossa però opta pel camí de la mort (fig. 44). Bosch ens acosta al lloc del vòmit i la defecació amb elegància i distanciament irònic. L'argument del retaule adquireix un nou sentit i aprofundeix una via d'interpretació especulativa de primer ordre que, a partir del dubte i de la llibertat de l'individu, fa balanç de la història completa de la Salvació.

S'ha repetit que l'Infern de Bosch mostra correspondència amb la *Visió de Tondal* il·luminada per Simon Marmion, però aquesta és una via d'interpretació contingent i que, en tot cas, devia formar part d'una tradició molt més àmplia que no s'adopta al peu de la lletra, ja que s'evadeixen les seves seqüències i els seus paràmetres habituals.<sup>102</sup> La *Divina Comèdia*, sense que pugui ser agafada tampoc com un canemàs al qual calgui ser absolutament fidel, em sembla més reveladora. Entre les fonts textuais conegudes per Bosch s'esmenten també la *Llegenda Daurada*, l'*Ars Moriendi*, el *Viatge de*

sant Brandant i el *Roman de la Rose*, però cal fer lloc així mateix a Erasme i a Sebastian Brandt, amb la seva *Das Narrenschiff* (Basilea, 1494), i al folklore holandès, que transforma imatges verbals en imatges visuals,<sup>103</sup> i no hem de deixar en l'oblit la literatura antiga, que ens porta fins a la *Divina Comèdia* i les seves extensions textuais i figuratives medievals i modernes.

Aquest univers fantàstic en què el més dramàtic pot ser tolerat sense gaires esscarafalls ha estat interpretat de formes molt diverses, però cal dir que, si bé no hi ha una sola orientació viable dins la lògica dels fets, algunes imatges ben triades focalitzen allò que hem de considerar principal. És ben sabut que Felip II va ser un dels defensors de Bosch, juntament amb Felipe de Guevara, humanista, que parla d'unes grilles acceptables per a l'ortodòxia. Bosch no va ser solament un inventor de monstres i quimeres i és inútil confinar la seva visió a aquest apartat. Com passa amb qualsevol pintor important, les seves creacions no es poden valorar de forma independent i cal anar d'una obra a l'altra per extreure conclusions encertades. Bosch utilitza una figuració crítica que no se subordina al realisme i connecta bé amb el raonament d'alguns dels escriptors més influents de l'època. En el cèlebre *Elogi de la follia* d'Erasme, *Stultiae Laus* en llatí, la Follia es reconeix filla de Plutó, pare dels déus i dels homes, i de la nimfa Jovenesa (Neotete), nascuda a les illes Afortunades, on tot creix sense sembla ni conreu. Un lloc on no hi ha cansament, ni fatiga, ni malaltia, ni vellesa, i que fa pensar en el *Jardí* bosquià.<sup>104</sup> A parer de Belting, Bosch feia una pintura davant de la qual l'espectador podia riure:

[...] era la primera vez que el espectador podía reirse ante un cuadro que no lo incitaba a la piedad. El Bosco le ofrecía una nueva percepción en la que el cuadro lo remitía al mundo a través del comentario y la glosa. De aquí a la ficción de El jardín de las Delicias no había más que un paso.<sup>105</sup>

L'espectador podia riure, potser, o somriure, o plorar, però, al meu entendre, el més important és que Bosch li ofería una pintura amb diferents nivells de lectura i que, agradosa o repugnant en la superfície, el cridava a una exploració més profunda mentre feia l'ullet als teòlegs més doctes del moment. El bosc tenia orelles i el camp tenia ulls, i al *Jardí* de Bosch aquesta idea s'escoltava i es visualitzava de formes molt diverses.

Posar al descobert algunes de les lògiques que travessen l'obra del genial pintor del Brabant —pintor innat, a parer de Justi (1889), però també instruït— és un estímul que comporta acceptar la seva indiscutible herència plàstica gòtica, vehiculada a través d'alguns grans mestres precedents, però que també obliga a acceptar el pes dels textos antics i medievals, l'innegable pes dels centres italians i de la cultura que es consolidava a l'en-

<sup>103</sup> En aquest darrer terreny destaquen els estudis de Domien Roggen (1936), Jan Grauls (1939-1940) i el de Dirk Bax, *The picture-writing deciphered*, Rotterdam, A. A. Balkema Publishers, 1979 (1948), al qual remeto i que no són incompatibles amb altres lectures del retaule.

<sup>104</sup> La Follia al·ludeix tot seguit als jardins d'Adonis, que també Thomas More va utilitzar com a font d'inspiració en la seva obra *Utopia*. Ho comenta Pedro Rodríguez Santidrián en les seves notes a l'edició d'Erasme, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 1984, p. 41.

<sup>105</sup> H. BELTING, *El Bosco...*, p. 63.

<sup>106</sup> Escau insistir en el cas de Bosch que «*Debemos hablar dentro de un lenguaje, aunque critiquemos sus presupuestos. Todo lenguaje nos impone una estructura y, justamente, al mismo tiempo, nos permite rebelarnos contra ella y criticarla*»; Harvey Cox, *Las fiestas de locos*, Madrid, Taurus, 1983 (1972), p. 91.

torn del 1500. Si un dels trets distintius de Bosch va ser poblar les seves pintures amb una molt viva imaginació de criatures zoomorfes, antropomorfes i híbrides, sorprenents o horroroses, per crear un univers amb unes profundes arrels en el món medieval, en els *marginalia* dels manuscrits i de moltes obres d'art figuratiu, pintades o esculpides, la novetat no és que traslladi aquests motius ni que porti a un paisatge més visible (encara que aprofundeixi aquest camí), sinó que situï aquestes figures en un espai transitable, en un paisatge narratiu en què es col·loquen en una posició avantatjosa que competeix amb la concedida a les figures humanes convencionals.

Existeix una lloable resistència a acceptar el caràcter negatiu del panell central d'*El jardí de les delícies* que he intentat explicar en funció d'una lectura que deixa enrere les teories de Fraenger, el principal teoritzador del Bosch heretge, que rebutjava el valor negatiu del món material i de les relacions sexuals, i fins i tot les de Lennep, favorable a un Bosch adepte de la filosofia alquímica. No per això confonc la personalitat del pintor amb la d'un cristià moralista i dogmàtic que ens sermoneja. Bosch va aprofitar un buit en el mercat i la seva creativitat per oferir unes imatges pictòriques atraients fruit de la seva poètica i d'un singular sentit del relat que, definit per la tradició anterior, a partir d'ell deixà de ser el que havia estat. Que segueixi formes tradicionals de pintar no vinculades a les novetats italianes del 1500 no és un argument que manllevi importància a les seves obres. La sensibilitat del pintor es troba molt per sobre de l'anàlisi d'un procediment tècnic que algun crític ha considerat ja superat. Els seus resultats són magnífics si ens referim a la seva qualitat imaginativa i poètica, que abraça la natura, la realitat i la fantasia sense desavinences. Destruint les fronteres entre els conceptes d'imaginació i realitat, fent gala del poder de l'abstracció, el Bosco crida ben alt que la realitat supera la ficció, però cal entendre que no ens parla d'aparences, ni d'indumentàries, ni de paraments. La seva obra s'aplica als continguts del pensament i de la realitat per definir un bestiar, un ventall complet dels comportaments humans que, des de les febleses i aspiracions del dia a dia, desvetllen la capacitat de somiar i d'enfonsar-se en els paranys que ofereix el món. Bosch, potser abans que no pas Erasme, fent una sàtira amistosa, irònica o despietada de tot i de tots els que l'envolten, es posa a la pell de la deessa follia, que sempre pot governar una vessant o altra de la vida humana. Bosch ho fa, en tot cas, a través del llenguatge de la pintura,<sup>106</sup> amb una inventiva que omple la mirada de subtileses figuratives que, més suaus o més punyents, són les generadores de la visió torbadora que li és pròpia.

Rosa Alcoy  
Universitat de Barcelona  
rosaalcoypedros@gmail.com



## LECTURES CABALS I DELIRANTS D'EL JARDÍ DE LES DELÍCIES DE HIERONYMUS BOSCH

Els complexos engranatges de valoració d'*El jardí de les delícies* s'aborden en aquest article a partir de dues línies fonamentals d'estudi. La primera delimita les diferents interpretacions i s'ocupa de saber per què conviuen versions antagòniques sobre la concepció global del Tríptic. També aprecia alguns aspectes parcials que han estat objecte de múltiples conjectures. La voluntat de revisar la lògica general del conjunt per arribar a una lectura convincent determina la segona via de la recerca. En el seu relat de fons, *El jardí* del Prado em permet advertir la presència implícita de la Caiguda dels àngels del mal i de la traïció de Judes i definir l'abast d'elements extrets de la *Divina Comèdia* i del món antic a partir de la reconsideració de l'home-arbre. D'altra banda, convida a aprofundir el discurs creat entorn d'Eva i d'un Adam capaç d'imaginar de nou el Paradís perdut i de repensar el dubte que culmina en la Caiguda que va obrir les portes de l'Infern. Per això és obligatòria la consideració d'alguns elements determinants que ajuden a apreciar millor la intel·ligència especulativa de Bosch i els seus fèrtils hermetismes. El pintor, innat i instruït, té una gran capacitat per raonar amb les imatges a partir de múltiples antecedents que d'alguna manera traeix i abandona, però no pel mer fet de ser-ne infidel i, encara menys, pel fet d'actuar com un heretge. És engrescador intentar de nou aquesta aproximació, que recau damunt de moltes espatlles i que ha fornit interessants lectures, ja sia totalitzadores, ja sia parcials, innovadores, acumulatives o antitètiques.

Paraules clau: Hieronymus Bosch, *El jardí de las delícies*, iconografia, Adam i Eva, Paradís, Infern, segles xv i xvi.

SENSIBLE AND DELIRIOUS READINGS OF *THE GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS* BY HIERONYMUS BOSCH

The complexity of the evaluation of *The Garden of Earthly Delights* is approached in this article from two fundamental lines of study. The first outlines different interpretations and deals with understanding why there exist antagonistic versions of the overall concept of the triptych. It also considers some partial aspects that have been the object of multiple conjectures. The desire to examine the general logic of the work as a whole, in order to arrive at a convincing reading, guides the second line of research. The underlying story of the Prado's *Garden...* allows me to discern the implicit presence of the Fall of the Evil Angels and the Betrayal of Judas, and to define the extent of elements extracted from the *Divine Comedy* and the ancient world based on a reconsideration of the Man-Tree. On the other hand, it beckons me to delve into the discourse created around the figures of an Eve and Adam capable of imagining anew the lost Paradise and of rethinking the doubt that led to the Fall and opened the gates of Hell. For this, it is necessary to consider some determining elements that permit a better appreciation of the speculative intelligence of Bosch and his fertile hermetism. The painter, innate and trained, has a great capacity to reason with images based on multiple antecedents, which always betray and abandon to some extent, not merely to be unfaithful or, even less so, to behave like a heretic. It is invigorating to attempt once again this approach, that rests on the shoulders of many and that has furnished interesting readings, be they all-encompassing, partial, innovative, accumulative, or antithetical.

Keywords: Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*, iconography, Adam and Eve, Paradise, Hell, 15th century, 16th century.