

INDÉPELS, Louis (2024). *El Jardín de las delicias. Un día en el mundo del Bosco*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo

Iván González Sánchez
Doctorando UNED
Codirector del Museo Diocesano y de Semana Santa de León
ivangs.leon@gmail.com
ORCID: 0009-0007-2181-3261

No resulta frecuente el hecho de encontrar trabajos decididamente académicos firmados con un pseudónimo. Sin embargo, en la libertad que conlleva tal determinación puede que quizás resida la originalidad no exenta de rigor de este volumen. Publicado por Ediuno (Ediciones de la Universidad de Oviedo), Louis Indépels —que así se ha querido llamar el autor— realiza un análisis de *El jardín de las delicias* de casi doscientas páginas, articuladas en nueve secciones, a las que acompañan aproximadamente un centenar de ilustraciones que clarifican de manera detallada la tesis del autor.

A pesar de que la figura de Hiëronymus Bosch haya sido examinada hasta la saciedad por alguno de los más importantes especialistas en la materia como Charles de Tolnay, Paul Vandenbroeck o Stefan Fischer, y de que el tríptico que actualmente se expone en el Museo del Prado sea una de las obras más estudiadas en la historia de la pintura, el autor llega —como procederemos a verificar— a conclusiones originales a través de argumentos metodológicamente justificados.

Al respecto, echamos de menos —precisamente por la singularidad de la autoría de la obra—, un prólogo elaborado por un académico que pudiera refrendar este estudio. Más todavía, si cabe, cuando comprobamos que este autor no efectúa un recorrido previo por aquello que va a tratar de cuestionar, sino que desde el primer instante se conoce cuál es el propósito de su investigación. Indépels no esconde en el texto la influencia de Hans Belting, referencia ineludible desde que publicó *El Bosco. El jardín de las delicias* (2016), un

estudio sobre el tríptico donde, además de sostener lecturas de la obra próximas a las que aquí se presentan, exponía un estado de la cuestión que abordaba alguna de las más interesantes interpretaciones del tríptico durante las últimas décadas.

Desde el apartado introductorio del volumen este investigador independiente pone sobre la mesa que El Bosco es algo más que un enigmático pintor. En realidad, lo que defiende Louis Indépels es que nos hallamos ante un relevante intelectual que expresa mediante la pintura una personalísima visión del mundo que el espectador ha de descifrar. Al respecto, de gran interés es el segundo capítulo, denominado «El búho en la pintura del Bosco», donde el autor elabora un minucioso análisis semántico del dibujo *El campo tiene ojos, el bosque tiene orejas*. Indépels sostiene que este humanista que pinta crea una suerte de complejo léxico visual donde el búho es el propio Hiëronymus van Aken. Efectivamente, la interpretación de la pintura del artista de los Países Bajos como una sucesión de acertijos de pintura-escritura a resolver por el espectador ya había sido expuesta con anterioridad, como por ejemplo hizo Dirk Bax en *Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered* (1979). Por tanto, para este investigador, el búho, que tradicionalmente ha sido interpretado como una metáfora del mal, o al menos con ciertas connotaciones peyorativas, según ha señalado Silva Maroto (2016), funcionaría en la obra bosquiana como el mismísimo autor de la obra. De esta manera, el citado dibujo-escrito sirve para introducir al lector del volumen en la pintura que desde el siglo XIX conocemos como *El jardín de las delicias*. Más aún, en este capítulo ya se puede aventurar una de las principales aportaciones del libro: el replanteamiento de la tradicional hipótesis acerca del tríptico como imágenes del Paraíso y del Infierno.

Al respecto, en el tercer apartado, cuyo explícito título es «Un mundo nuevo y una pintura nueva: dos enigmas bajo una misma mirada», se expone la tesis principal de la obra: las escenas del *Jardín de las delicias* no son otra cosa que la plasmación visual del recientemente «descubierto» Nuevo Mundo, que, a su vez, no eran otra cosa más que el Paraíso. Para ello, el autor del volumen se apoya en diversas fuentes donde se desarrollan conceptos como el «mundo al revés» o los «antípodas». Ésta es una de las principales características del libro: la abundancia de referencias literarias, acercándose al ensayismo interdisciplinar, ya que por sus páginas desfilan continuamente citas que van desde el mundo clásico, como Ovidio, Plinio o Heródoto hasta novelistas contemporáneos como Miguel Delibes, Dino Buzzati o Stephan Zweig, pasando por Quevedo o Lope de Vega. A pesar del uso del pseudónimo por el autor, no parece muy aventurado pensar en una formación filológica por su parte. Este libro, como la pintura que en su día se denominó *De la variedad del Mundo, que llaman del Madroño* –primer apelativo de la obra— puede leerse, además, como una enciclopedia de conocimientos teológicos, astrológicos o botánicos, puesto que de todos esos argumentos se sirve su autor para desentrañar el sentido de

esa variedad terrestre, (o de *La vanidad del mundo*, como fue transcrita por Almudena Pérez de Tudela en el año 2014).

Muy revelador es el cuarto apartado, que lleva por título «Una visión teatral y cartográfica de *El jardín de las delicias*», donde el autor del volumen muestra la notable importancia de la concepción física que está operando continuamente alrededor del tríptico. Si bien la mayoría de especialistas, como Stephan Fischer, han interpretado la grisalla del exterior del tríptico bajo parámetros teológicos, para Louis Indépels ésta ha de comprenderse bajo una estricta fijación a las teorías «aristotélicas». Nos hallaríamos, por tanto, ante la mismísima esfera terrestre en su sentido puramente geocéntrico, situando al pintor entre los humanistas de su época, lo que no excluye, como sabemos, la presencia de Dios «como creador del mundo». En consecuencia, la tabla interior no ha de ser interpretada simplemente como una alegoría, sino que también funciona como un documento cartográfico. El autor afirma que nos hallamos ante el reflejo de un momento concreto, de una «instantánea», no ante la lectura de una sucesión cronológica de hechos, aserto que se constata mediante la unidad del horizonte presente en las tablas. El Bosco, para este investigador, pinta en el interior del tríptico lo que a su vez sucede en el interior del planeta: la plasmación del Nuevo y el Viejo Mundo, algo que ya había indicado Carl Justi a comienzos del pasado siglo. Sin ir más lejos, es en la futura América donde el pintor neerlandés ha situado —según el autor del volumen— a Cristo, Adán y Eva, los tres únicos personajes identificables del interior de la tabla; mientras que, en el exterior, como ya hemos señalado, se halla Dios, reforzando el sentido teatral de la obra.

En el quinto capítulo, el autor encuentra en la representación del continente americano existente en el *Mundus Novus* de Américo Vespucio la inspiración literaria fundamental de la tabla que tradicionalmente se ha asociado al Paraíso. Lo cierto es que la proximidad entre ambas obras, y, por ende, entre ambos lenguajes —el pictórico y el literario—, resulta asombrosa: en las dos obras hallamos una flora y una fauna exuberante, así como innumerables individuos desnudos. Podemos hablar, pues, de que el cuadro también pertenece a ese mismo género de la literatura idealizada del Nuevo Mundo. Similares coincidencias presenta, para este investigador, una obra bajomedieval denominada *Los viajes de sir John Mandeville*. Asimismo, el autor propone como otra de las posibles fuentes iconográficas de la obra a los tapices adquiridos en 1504 por Felipe el Hermoso donde aparecen camellos, jirafas o elefantes.

En el sexto y más extenso epígrafe del libro se analiza la tercera tabla, habitualmente interpretada como el Infierno (en oposición al Paraíso), aunque el autor de este volumen lo presenta como la oposición al Nuevo Mundo. Siguiendo a Belting o a Vandebroek, Louis Indépels nos advierte de lo innecesario que suponía registrar el Infierno debido a que el Viejo Mundo ya lo era en sí mismo. En efecto, el autor extrae de Erasmo

el *Panegírico dedicado a Felipe el «Hermoso»*, de 1504 —nuevamente, la misma fecha—, donde se retrata «una descripción de los males de la guerra (...) en la que cabe reconocer notables paralelismos con el Infierno de *El Jardín de las delicias*». Otra de las obras de mayor repercusión en la *Primavera renacentista* como *La nave de los necios* de Sebastian Brant fue, según este investigador, fuente principal de la tabla. Es aquí donde el pintor natural de S'Hertogenbosch se maneja a la perfección en sus jeroglíficos, llegando a entretenerte, por ejemplo, con las fechas en un juego de dados o encadenando acertijos en varios idiomas hasta conducirnos al verdadero sentido de la escena. El autor del volumen nos apunta otra referencia que, para él, posee un evidente ascendente en el interior del tríptico. Si en la relación de la tabla con el Nuevo Mundo hemos consignado la variedad de especies faunísticas como uno de los denominadores comunes, son las aves quienes ocupan un apartado importantísimo entre las figuras animales existentes. La fuente en la que se basaría el artista de Brabante fue, según Indépels, la comedia de Aristófanes denominada *Las aves*, cuyo argumento giraba alrededor del exilio de algunos viejos atenienses a un avícola mundo nuevo donde aparecían jilgueros, arrendajos, anátidas o carboneros, animales que se hallan presentes en las tablas. En efecto, la mayor parte de la fauna avícola que habita *El jardín de las delicias*, según el autor, no aparece en el resto de la obra bosquiana.

Los últimos capítulos reafirman la convicción de que el artista bolduqués debe ocupar un lugar preeminente en el humanismo de la decimosexta centuria, lo que contrastaría con algunas conclusiones de consagrados especialistas como Panofsky, que lo definió como «inaccesible» (Hazan, 2010). Lo que Indépels afirma en el séptimo capítulo es que en *El jardín de las delicias* se entrelaza la obra del pintor que escribe con la de tres escritores que, verdaderamente, escriben: Tomás Moro, François Rabelais y Erasmo de Róterdam. Por un lado, el Bosco situaría su utopía en el mismo lugar que Moro situó la suya, el Nuevo Mundo, incluyendo la crítica a la penosa situación inglesa del momento que hace un navegante que viaja bajo el mando de Américo Vespucio. En ella se describen los abusos de los poderosos, los hurtos o la crisis económica, es decir, lo que vemos en la tercera tabla infernal y «precisamente lo que no existía en América». Por otro lado, Rabelais y el pintor gustaban de los juegos de la antítesis, oposición o «inversión»; de hecho, la obra rabelesiana aparece acompañando todo el discurso del libro, abriendo nuevas puertas interpretativas a estas tablas. Por último, Indépels destaca la idea de Erasmo de que el mundo era un complejo sistema de reflejos que desdibujaba la realidad, lo que requería la participación activa del observador de su obra.

En el octavo capítulo titulado «Felipe el Hermoso, ¿comitente del *Jardín de las delicias?*» se esboza la posibilidad de que la obra fuera un encargo del primogénito del emperador Maximiliano I. Lo cierto es que en el año 1504 coincidió la estancia de Felipe en S'Hertogenbosch con la adquisición de los ya citados tapices, así como la certificación

documental de una obra que, según el autor del volumen, encajaría con las medidas del tríptico. Para Silva Maroto (2016) el tríptico no debió de concluirse antes de 1506 —momento de la partida de Felipe el Hermoso a la península ibérica—, aunque señala que su encargo se ha de vincular con la Casa de Nassau; Louis Indépels, en cambio, apunta a que el comitente fuera Felipe debido a una serie de hechos como la ausencia de firma del tríptico.

En definitiva, al inicio de esta lectura cabría albergar ciertas dudas acerca de si todavía se puede aportar alguna novedad al estudio de la obra del Bosco. La respuesta, al finalizar el volumen, solo puede resultar afirmativa dadas las novedosas conclusiones a las que llega el autor, que no suponen una refutación absoluta de toda la investigación anterior sobre *El jardín de las delicias* sino la apertura de nuevas vías interpretativas. El análisis de Louis Indépels, finalmente, también ha de servir para que se afiance la imagen del Bosco como un artista en la vanguardia intelectual de su época, un humanista que, en vez de utilizar los códigos habituales, se valió del «superlenguaje» de la pintura.