

LO GROTESCO EN *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS*

FRANCISCO CRUZ

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Universidad de Viña del Mar

Resumen

El texto ensaya un análisis de la obra *El jardín de las delicias*, del pintor flamenco Hieronymus Bosch. Por una parte, sigue la orientación de los intérpretes que acentúan la relación de esta pintura con la ortodoxia religiosa de su tiempo. Por otra parte, intenta reconocer en ella los motivos y formas significantes, que la traman con el registro estético del grotesco. Finalmente, se trata de mostrar como esta trama, se torna ambivalente en el marco de la interpretación didáctico-moral.

Palabras clave: grotesco, fantástico, extrañamiento, lujuria, didáctico-moral

Abstract

This article examines Bosch's painting *The garden of delights*. On the one hand, it follows those interpreters who emphasize the relationship between this painting and the religious orthodoxy of Bosch's time. On the other, it tries to recognize the forms and motives that bind it with the aesthetic register of the grotesque. Finally, an attempt is made to show how this bond becomes ambiguous within the framework of a moral-didactic interpretation.

Keywords: grotesque, fantastic, estrangement, lust, moral-didactic

La pintura del Bosco (1450-1516), coincide exactamente con el renacimiento del arte ornamental que, en Italia, dio origen a la palabra *grotesco*. André Chastel llega a decir que fue precisamente en la periferia de lo ornamental donde el Sur pudo acoger “esta pintura de la locura y de los monstruos” (42), conocida en Italia a partir del mismo siglo XVI, gracias a los viajeros aficionados y a la técnica del grabado, que habría hecho de nexo con el Norte. La periferia de lo ornamental, habría dado acogida a un lenguaje que contravenía las reglas de la representación oficial. “En todo lugar –dice Chastel- lo marginal es el reino de la permisividad” (Ibid.). Se refiere al mundo de la decoración, pero particularmente a las representaciones cómicas y monstruosas, situadas en los márgenes de los manuscritos góticos (*drôleries*), a las cuales la propia pintura del Bosco habría dado acogida, integrándolas en el seno del paisaje flamenco.

La obra del Bosco, en opinión de Kayser, es quizá la más importante fuente de formas “para la representación de lo grotesco en Occidente” (220). Sin embargo, percibe también el propio Kayser, que el estudio cada vez más acabado

de su iconografía durante el siglo XX, revela una suerte de descalce respecto de esta categoría. Esta percepción, vale sobre todo para los estudios que acentúan la relación del arte del Bosco con la ortodoxia religiosa de su tiempo, y no tanto para aquellos que lo vinculan con herejías medievales, prácticas herméticas, como la astrología, la alquimia y la brujería o que, anacrónicamente, lo hacen aparecer como una especie de surrealista del siglo XV, interpretando sus enigmáticas formas, en el marco de la teoría psicoanalítica, como una manifestación del inconsciente.

§

Veamos el famoso retablo conocido como El jardín de las delicias, del Museo del Prado de Madrid. Se trata de un tríptico, cuya fecha es incierta, pero que la mayoría de los historiadores sitúa en el período final del Bosco, entre 1500 y 1516. El panel central mide 220 cm de alto por 195 de ancho, y cada una de sus alas 220 por 97 cm.

El ala izquierda representa la consumación de la Creación, cuyo primer momento, aparece en las alas exteriores del tríptico (ilustración 1), en la imagen de una esfera transparente e iluminada dentro de la cual se muestran las primeras formas vegetales y minerales de la tierra, todavía entremezcladas, y bajo un cielo de oscuras nubes. La esfera se enmarca sobre un fondo negro, que muestra en una de sus esquinas superiores al Creador, bajo la figura de un anciano de barba blanca, sentado en una cumbre entre nubes y sosteniendo un libro, junto al cual se han inscrito unos versos en latín del Salmo XXXIII, que recuerdan la Creación por la Palabra del Génesis: Ipse dixit et facta su[n]t/Ipse ma[n]davit et creata su[n]t.

En el ala interior izquierda (ilustración 2), la Creación aparece, pues, consumada en la forma del Jardín del Edén, que se muestra ya poblado por distintas especies vegetales y animales; algunos de éstos son comunes como la jirafa, el elefante o los patos de la fuente del medio, y otros son fabulosos como el unicornio o, incluso, monstruosos, como ese extraño pájaro tricéfalo al borde de la fuente del primer plano, pero sin que lleguen a producirse las descabelladas síntesis propias del Infierno.

La fuente situada en el centro del panel y la enigmática estructura rosada mineral-vegetal que se levanta sobre ella, similar a un tabernáculo gótico, y en cuyo soporte se observa el brillo de algo parecido a piedras preciosas, han sido vistas como una representación de la Fuente de la Vida, probablemente inspirada en “las descripciones medievales de la India... donde la creencia popular situaba el Paraíso perdido del Edén.” (Gibson 92)

En la parte inferior de este panel se ve al primer hombre delante de una especie de cactus y frente a un Dios joven que, tomando a Eva de la mano, parece presentarla ante Adán. La figura de Dios contrasta con la del ala exterior donde, hemos dicho, aparece bajo el aspecto de un anciano venerable. Algunas

representaciones que el Bosco hizo de Cristo, fisonómicamente casi idénticas a esta figura, hacen pensar que aquí se trata de él. El gesto de su mano derecha es de bendición, como si de un casamiento se tratara. W. Gibson hace notar que esta imagen, el casamiento de Adán y Eva por un Dios joven, aparece con frecuencia en algunos manuscritos neerlandeses del siglo XV, asociada a las palabras de bendición del Génesis (1:28), en las que Dios le ordena al hombre procrearse, trabajar la tierra y señorear sobre ella.

§

El jardín que aparece en el panel central ya no es el Jardín del Edén (ilustración 3). Pero en cierto sentido lo parece. Los cuerpos desnudos y abandonados al juego del amor, los grandes y abundantes frutos que la tierra parece ofrecer sin esfuerzo alguno, la mansedumbre de los animales que se dejan montar por los hombres, formando una especie de carrusel en torno a una fuente, en la que algunos pájaros, se posan también dócilmente sobre las cabezas de las mujeres que se bañan en ella, la luz que se extiende en forma homogénea por todo el jardín, como si de un mediodía absoluto se tratara, los colores brillantes y, en fin, la atmósfera onírica del paisaje, evocan algo así como un pasado inocente e idílico de la humanidad.

La interpretación herética más difundida, pero a su vez más discutida, del historiador del arte alemán Wilhelm Fraenger, apunta en esta dirección. Fraenger piensa que El Bosco formó parte de una secta herética, surgida en el siglo XIII, conocida como los Hermanos del Libre Espíritu, de orientación libertina y panteísta, cuyo fin era volver al estado de inocencia adánico. El Jardín de las delicias habría sido pintado para un grupo de Adamitas de s^o-Hertogenbosch, el panel central pondría en escena los ritos orgiásticos de la secta, y su sentido estaría lejos de ser el de una condenación didáctico-moral de la lujuria.

Pero la mayoría de los intérpretes, rechaza esta tesis por falta de pruebas históricas. Lo poco que se sabe de la vida del Bosco y de la recepción de su obra, apunta más bien en la dirección de un cristianismo ortodoxo y extraño a la herejía. En todo caso, no interesan tanto los argumentos externos, como los relativos a la imaginería del Jardín de las delicias, en su conexión histórica.

Gibson llama la atención sobre la ausencia de niños en el panel central, lo que a la luz de la orden consagradoria del Génesis, sería un primer signo de perversión, que puede reconocerse también en la ubicación del jardín de las voluptuosidades, dentro de la lógica secuencial de la obra: el tercer día de la Creación en las alas exteriores, el Edén en el momento de la aparición de la mujer, origen de la Caída, en el ala interior izquierda, el pecado en el centro y el castigo a la derecha.

Que se trata de la lujuria y no de otro pecado, es algo que se percibe en casi todas las imágenes del panel central. De manera directa, en los gestos eróticos de algunas parejas que conversan, se besan o se tocan, dentro o fuera de los ex-

traños refugios vegetales, minerales o de otra especie. En la parte inferior izquierda, grandes cáscaras de fruta y una esfera transparente, desde el punto de vista de la composición, parecen formar un círculo en torno a una concha de mejillón que, como ellas, alberga a los amantes y cuya connotación sexual es de uso popular. Dirk Bax, que ha rastreado las fuentes de la iconografía del Bosco en las canciones y los dichos populares de los Países Bajos, agrega que la imagen es también una representación del adulterio, viendo al marido engañado en la figura que carga sobre sus espaldas el refugio marino.

Dentro de la compleja trama alegórica del panel central, sobresalen algunas imágenes, por su mayor fuerza y presencia en lo que a la significación de la lujuria se refiere. Sigo, en este punto, el mapa de lectura que ofrece W. Gibson en su obra *Hieronymus Bosch*.

El fruto es una de ellas. En todos los sectores del jardín aparecen frutas o cáscaras de frutas cuyo tamaño es desproporcionado; abundan las fresas, fram-buesas y cerezas, sirviendo de refugio o alimento a los amantes. Ya en uno de los primeros comentarios a la obra del Bosco, escrito por el fraile español José de Sigüenza en 1605, se asocia la imagen de los frutos y, especialmente de las fresas, a los placeres de la carne en el sentido de la vanidad y fugacidad de su goce, fragancia que apenas es recordada una vez que ha pasado (cfr. Sigüenza 40). La vanidad de estos placeres, su gloria hueca, es ya un sentido que insinúan las cáscaras. En el siglo XX, se ha rastreado la fuente de esta imagen en los sueños de los antiguos y en el lenguaje popular, siempre en el sentido de la sexualidad y la lujuria. Por otro lado, la conexión bíblica salta a la vista, más aún si se tienen en cuenta algunas representaciones eróticas de la Caída de la época del Bosco. Al fondo, una especie de sirena sobre un pez volador, lleva una caña con una cereza colgando. Otras, a la derecha, mitad pájaro, mitad mujer, su forma originaria, llevan también en las manos, ya una cereza, ya un pez. Desde Homero, se asocia el canto seductor de las sirenas con la muerte, el olvido de sí o la locura.

La segunda imagen no sobresale, sino que es el gran escenario que hace posible a las demás. Se trata del amplio jardín en el que pululan las figuras. La imagen del jardín aparece con frecuencia en la literatura y el arte medievales, como escenario natural de los amantes. Algunos intérpretes señalan como fuente de inspiración, el largo poema alegórico del siglo XIII, conocido como el Romance de la Rosa, donde es descrito el más famoso de los jardines de amor medievales. También en el Parsifal, inspirado en antiguas leyendas bretonas, se habla de un mágico jardín, en el que danzan hermosas mujeres que sólo gustan de los juegos del amor. Pero el héroe rompe el hechizo, al recuperar la Lanza sagrada y hacer la señal de la cruz, revelando que ese jardín no era, en el fondo, más que un ruinoso desierto. El mismo Bosco ya había utilizado la imagen del jardín, como escenario, en una de sus primeras representaciones de la lujuria, dentro de la Mesa de los pecados capitales, también en el Museo del Prado. Sólo que ahora ha incluido otros motivos, en ningún caso extraños a la imaginaria

tradicional de los jardines de amor, como la fuente en torno a la que habitualmente se reúnen los amantes y, en menor medida, las exóticas construcciones minero-vegetales que se alzan sobre el lago del fondo.

La fuente es la tercera imagen dominante en el Jardín de las delicias. Tanto así, que está ubicada en el centro del panel, casi a la misma altura que la Fuente de la Vida en el ala izquierda, y se repite en el estanque del primer plano y en el lago del fondo. La relación entre el agua, el amor y la sexualidad no era tampoco un tema desconocido en la época del Bosco. A diferencia de los jardines de amor, donde los amantes “raramente juegan desnudos o hacen el amor en el agua” (Gibson 84), en algunos grabados astrológicos y representaciones eróticas de la Fuente de la Juventud, se puede ver a hombres y mujeres desnudas, bañándose al aire libre y entregados al ejercicio del amor.

Alrededor de la fuente, aparece la cuarta y última imagen que quisiera destacar: la cabalgata o el carrusel. En la fuente del centro no vemos parejas de amantes, como en el estanque o el lago, sino tan sólo mujeres. En torno a ellas, cabalgan los hombres sobre animales de especies muy distintas, reales y fabulosas, entre las que alcanzamos a distinguir caballos, panteras, leones, osos, toros, ciervos, cabras, jabalíes, camellos, unicornios y grifones. El carrusel es una imagen del delirio sexual, del entusiasmo que los jinetes sienten frente a las mujeres desnudas. Uno de ellos, incluso, parece estar dando un salto mortal sobre el lomo de su caballo. Esta pirueta no es aislada. En el estanque, un hombre en posición invertida, tiene la cabeza hundida en el agua y tapa su sexo con las manos. En el lago, una pareja de amantes se encuentra también de cabeza, sobre la cornisa del enorme globo azul. Las piruetas refuerzan la idea de la excitación corporal. Y los ejercicios eróticos que se realizan en el estanque y el lago, son una prolongación del juego de la seducción que representa el carrusel en torno a la fuente.

La imagen del carrusel evoca también algunas representaciones medievales de la fertilidad y de la lujuria, donde el motivo central es la danza. Gibson repara (cfr. 85-86) en una danza circular extática, en torno a una mujer, que exhibe un grabado neerlandés de fines del siglo XV (ilustración 4). Pero la imagen del carrusel, es más fuerte que la de una simple danza. El uso alegórico de animales, durante el medioevo, para significar las distintas pasiones o pecados era frecuente. Así la pantera, el león y la loba en la Divina Comedia. En este caso, se concentran en la imagen de la cabalgata, cuya connotación sexual es de uso popular, para significar el pecado mortal de la lujuria.

Uno de los jinetes, en el centro del carrusel, lleva un gran pez entre sus manos. El pez se repite dos veces en el primer plano del jardín, otra vez en el carrusel y tres veces más en el cielo del fondo. Se ha rastreado la fuente y el sentido de esta figura en los sueños, la simbólica mística y el lenguaje popular. Y todas estas procedencias apuntan hacia el mismo dominio: lascivia, placer perecedero, connotación fálica en los viejos refranes neerlandeses.

Se han visto cuervos, pavos e ibis sobre las cabezas de las mujeres que se ba-

ñan en la fuente. El pavo es una alegoría popular de la vanidad. El cuervo, como ave de carroña, se relaciona con el ámbito de la corrupción, y el ibis que es un devorador de peces muertos, reúne este mismo dominio con el de la sexualidad.

A pesar de la falta de pruebas históricas, la tesis de Fraenger da testimonio de una dificultad, que es la de cómo conciliar la interpretación moral del jardín de las delicias, con la belleza de formas y colores y la apariencia idílica de todo el conjunto. Pero una vez más puede argumentarse que estamos frente a un topos tradicional de la visión del mundo en la Edad Media: detrás de la apariencia más seductora, espera la muerte y el diablo. Este topos, que parece parte de la lógica del Jardín de las delicias, es como “aquellas figuritas de marfil, populares en la época del Bosco, que por una lado mostraban la talla de dos amantes abrazados o de una mujer voluptuosamente desnuda, y por el otro un cadáver descarnado” (Gibson 87).

§

La atmósfera onírica del panel central, la luz irreal, los colores brillantes, una cierta ingravidez en los movimientos y las extrañas formas desproporcionadas y a veces híbridas, se prolonga como un “sueño de pintor” en el ala derecha (ilustración 5). Pero ya no se trata de un sueño erótico, lúdico y ligero, donde la desproporción y la mezcla de los dominios, no son lo suficientemente significativas como para configurar un mundo contrahecho. El sueño erótico se ha transformado en una pesadilla. En el primer plano, aparece un motivo que se repite en todos los infiernos del Bosco y en el que se concentra la lógica invertida de este mundo siniestro: un conejo, cuyo tamaño es desproporcionado, lleva a su víctima, que se desangra por el vientre, colgando de una lanza. El cazado se ha convertido en cazador. Lo que era inofensivo se ha vuelto amenazante.

Esta misma lógica se percibe en los objetos familiares y conocidos que, al aumentar de tamaño en forma monstruosa, se han vuelto extraños y amenazantes. Más aún, hacen de herramientas de tortura, como el enorme cuchillo que, en medio de un par de gigantescas orejas, avanza como una especie de tanque humano-instrumental, aplastando y descuartizando a los condenados, o la gran llave, de uso cotidiano, de cuyo ojal cuelga una víctima. Los instrumentos musicales también se han convertido en aparatos de tortura: en el mástil del laúd y en las cuerdas del arpa, cuelgan dos condenados que son atormentados por reptiles.

La imagen central del Infierno, ubicada a la misma altura que la Fuente de la Vida y el carrusel de la lujuria, es la del Hombre-Árbol en el que se mezclan todos los dominios. Su rostro, medio melancólico, medio soñador, mira de frente al espectador, como un testigo triste y pensativo de sus extrañas transformaciones. Tiene un torso en forma de huevo, cuyos brazos o piernas son un par de troncos huecos, sobre unas barcas que hacen de pies. Las barcas flotan sobre

un estanque negro y congelado. El huevo está roto y sirve de taberna a los demonios. Sobre la cabeza, un gran disco hace de sombrero, en el que algunos demonios y sus víctimas se pasean alrededor de una enorme gaita, que se reproduce como emblema en la bandera de la taberna. Este paseo circular es como el reverso macabro del carrusel de la lujuria. Nada muy revelador se ha dicho sobre esta figura enigmática. En todo caso, el motivo no era totalmente nuevo: evoca el castigo de los suicidas, convertidos en árboles, en el séptimo círculo del Infierno de la Divina comedia¹.

La otra figura que se destaca en este panel, es la del monstruo con cabeza de pájaro, sentado en un trono, los pies dentro de dos jarras y cuyo cuerpo es casi dentro de un globo transparente, reverso macabro del refugio de cristal, desde el que caen a una fosa. El castigo recuerda al Satanás de la Divina comedia, monstruo tricéfalo y alado que devora a los grandes traidores. También se ha asociado esta figura con el Satanás de la Visión de San Tundalo, una de las fuentes literarias más probables del Infierno del Bosco, que engulle a los clérigos lascivos de modo similar. No sería raro que este monstruo, cuyo trono también evoca al emperador del doloroso regno (Dante 187), castigara la lujuria, dado que en el panel central se trata de ella. Alrededor de la fosa se castigan otros pecados capitales, según la ley de la correspondencia: la pereza, en la figura del hombre recostado en la cama, sobre el que se arrastra un demonio; la gula, en el condenado a vomitar de rodillas al borde del pozo; la soberbia, en la mujer vanidosa cuyo rostro se ve reflejado en el anti-sublime “espejo” de un monstruo; y la avaricia, en el condenado a defecar sus monedas de oro.

A parte del conjunto que preside el monstruo con cabeza de pájaro, hay otros dos conjuntos que, desde el punto de vista de la composición, forman una especie de triángulo con él. Se distinguen también por los utensilios u objetos que portan o sufren. El tablero, los dados, naipes y jarras del conjunto donde se ve al conejo, indican que en él son castigados el juego y la vida de taberna. Los enormes instrumentos musicales que presiden el otro conjunto y sirven de aparatos de tortura, han sido asociados con el castigo de la lujuria. En El carro de heno, otro de los trípticos más importantes del Bosco, la música es como la excitación propia de los amantes, y adquiere una connotación diabólica². La gaita sobre la cabeza del Hombre-Árbol, era un típico instrumento de taberna en la época del Bosco. Todos ellos, evocan lo que los moralistas medievales llamaban la “música de la carne,” cuya partitura aparece, de hecho, grabada en el cuerpo de una víctima, frente a la “música de las esferas,” propia de la armonía divina.

¹ “¿Por qué me hieres? ¿No tienes ningún piadoso sentimiento? Hombres fuimos y ahora estamos convertidos en leños. Tu mano debería mostrarse más compasiva aunque fuésemos almas de serpientes” (Dante 79).

² A los amantes que van sobre el carro de heno, los acompaña la música del laúd y de una flauta tocada por un demonio. A los campesinos que bailan en las alas exteriores, los excita una gaita.

En un libro publicado el 2001, titulado *The Shape of a pocket*, John Berger ha dicho que este Infierno del Bosco, es como una extraña profecía de nuestro tiempo. No en el sentido estricto de la palabra, ciertamente. Esta pesadilla, que forma parte de la historia de la pintura, se habría realizado en el clima mental del mundo de fines del siglo XX, en el marco de la globalización y el nuevo orden económico, sin que su creador haya tenido esa intención.

La observación de Berger, no se relaciona tanto con los contenidos simbólicos o alegóricos del ala derecha, como con lo que él llama el espacio del Infierno:

Es un espacio sin horizonte. Tampoco hay continuidad entre las acciones, ni pausas, ni senderos, ni pautas, ni pasado ni futuro. Sólo vemos el clamor de un presente desigual y fragmentario. Está lleno de sorpresas y sensaciones, pero no aparecen por ningún lado las consecuencias o los resultados de las mismas. Nada fluye libremente; sólo hay interrupciones. Lo que vemos es una especie de delirio espacial.

Comparemos este espacio con lo que se ve, por lo general, en los anuncios, en los telediaris o en muchos de los reportajes realizados en los diferentes medios de comunicación. Nos encontramos ante una incoherencia similar, una infinidad similar de emociones inconexas, un frenesí similar.

Lo que profetizó El Bosco es la imagen del mundo que hoy nos transmiten los medios de comunicación, bajo el impacto de la globalización y su malvada necesidad de vender incesantemente. La profecía de El Bosco y esta imagen del mundo parecen un rompecabezas cuyas piezas no encajarán nunca...

Todas las figuras intentan sobrevivir concentrándose en sus necesidades más inmediatas, en su supervivencia. En su grado más extremo, la claustrofobia no está causada por el exceso de gente, sino por la discontinuidad entre una acción y la siguiente, la cual, sin embargo, está casi al alcance de la mano. Eso es el Infierno.

(El tamaño de una bolsa, 218-222)

El claro horizonte del Edén y del jardín de las voluptuosidades, se ha borrado en el ala derecha. En el fondo, no se ven más que unas construcciones espectrales envueltas en llamas y en humo negro. Y la ausencia de horizonte, preside todo el espacio del cuadro, pues donde no hay horizonte, no hay en sentido estricto espacio que haga posible la continuidad entre las acciones. En el panel central, el juego de la seducción que representa el carrusel, se prolonga en los ejercicios eróticos que se realizan en todo el jardín y en los estanques del primer plano y el fondo. Pero en el infierno ninguna acción se prolonga en otra. La cerda con toca de monja abraza a su víctima, el Hombre-Árbol mira al espectador y es testigo de su propia disolución, el monstruo con cabeza de pájaro engulle a los condenados, el enorme cuchillo con orejas avanza cortante, etc. Incluso los conjuntos son disonantes: bajo el monstruo con cabeza de pájaro, una víctima cae a la fosa, otra duerme, otra defeca, otra vomita, otra se ve reflejada en un espejo.

Tampoco hay rutas que seguir. Las rutas se interrumpen bruscamente, como

la de ese condenado, que sobre un enorme trineo avanza en el lago congelado hacia su propio naufragio. Pero estos “naufragios,” que proliferan en el Infierno, no significan pausas en el castigo. Nada se detiene, todo está en acción, pero en una acción sin continuidad ni rutas.

Un acción sin continuidad ni rutas es, en la dimensión del tiempo, una acción sin pasado y sin futuro. Una acción que es puro presente, un presente sin pausa y sin ningún marco de referencia que pueda servir de orientación. Un espacio cuyas acciones no tienen continuidad, ni rutas, ni pausas, ni marcos de referencia, refleja la aceleración estéril de un puro presente fragmentado y absurdo.

§

El mundo del Bosco, exhibe muchas de las características que, de acuerdo al concepto acuñado por Kayser, son propias del grotesco. La atmósfera onírica del jardín de las voluptuosidades, que remata en el sueño macabro del Infierno, inscribiría a esta obra dentro de lo que Kayser llama el grotesco fantástico.

En el marco de la poética del crear, este mundo contrahecho parece ser la imagen del mundo vista desde el sueño o la locura. Las dos perspectivas que, a menudo, han sido asociadas con la producción de obras grotesco-fantásticas. Algo que testimonia la expresión alternativa, acuñada durante el Renacimiento, para designar a los ornamentos grotescos: *sogni dei pittori*.

La relación entre lo grotesco y la locura o la cuasi-locura, que podría parecer ingenua, remite al dominio de lo que Kayser llama la estructura de lo grotesco. Su definición fundamental intenta revelar esta estructura: “lo grotesco es el mundo distanciado” (224). Inesperadamente, nuestro mundo familiar y conocido, se revela como un mundo extraño y macabro. El carácter fantástico de ciertas configuraciones grotescas, no apunta en la dirección de las “cosas [que] ni existen, ni existieron, ni menos pueden existir” (Vitruvio 179), como pensaba Vitruvio, sino que daría cuenta más bien de nuestro propio mundo, pero en proceso de distanciamiento o disolución. Si este mundo se aleja o disuelve, es porque frente a él han fracasado todas nuestras expectativas de sentido, marcos de referencia o categorías de orientación. Ya en el arte ornamental grotesco, se puede observar el fracaso del principio de la identidad, de la distinción de las especies, de la estática, de las proporciones naturales. Este descalce, entre los marcos de referencia subjetivos y el mundo, es propio de la locura.

El infierno del Bosco, calza plenamente con la idea de un mundo en proceso de distanciamiento. Su lógica invertida, es precisamente la del extrañamiento de lo familiar. Además, presenta ciertos contenidos que Kayser reconoce como propios de esta estructura en clave fantástica: lo monstruoso, que surge de la mezcla de los dominios o simplemente de la deformación de las proporciones naturales; ciertos animales nocturnos, como la lechuza, las ranas y toda clase de reptiles que “viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre” (Kayser 221); los utensilios amenazantes, como el enorme cuchillo o los instrumen-

tos musicales, que sirven de aparatos de tortura y que, en cierto sentido, profetizan, como diría Berger, las máquinas de la técnica moderna.

Lo maquinal se relaciona, me parece, con el segundo giro que Kayser aplica a la estructura: lo grotesco es la representación de un poder “inaprehensible, inexplicable e impersonal” (225). Incluso este segundo giro, se reconoce en la obra del Bosco. Kayser lo hace, sin explicitar la conexión, cuando observa:

Es notable la calma con que se realizan todas esas torturas; a menudo, incluso las víctimas parecen indiferentes. Hay una ausencia de afectos que resulta desconcertante y macabra. Es como si faltara al cuadro toda perspectiva emocional, ya sea la del horror ante el infierno, ya sea la de la compasión simpática, ya sea la de la amonestación y enseñanza insistentes. El contemplador no recibe indicación alguna que le permita orientarse y tomar una posición (35).

Los torturadores aplican sus castigos maquinalmente y, en este sentido, dan expresión a ese poder impersonal. Pero también las víctimas, a veces muestran una extraña indiferencia. Repárese en el rostro del condenado, cuya mano es atravesada por una daga en el primer plano, o incluso en el rostro del Hombre-Árbol, cuya tristeza no es del todo convincente, mezcla de sueño y aburrimiento.

El fracaso de toda orientación posible frente al mundo en proceso de extrañamiento, remite al tercer giro con el que Kayser define la estructura: “las configuraciones de lo grotesco son un juego con lo absurdo” (228). Lo absurdo nos ha salido al paso una y otra vez a propósito del Bosco. En la imagen de Berger, con la cual ilustra el espacio del infierno, un rompecabezas cuyas infortunadas piezas no concuerdan. En su lógica invertida, que consiste en el extrañamiento de lo familiar. En el descalce o desquiciamiento de las expectativas de sentido, frente a un mundo que se disuelve. En lo monstruoso y lo maquinal. En la ausencia de afectos.

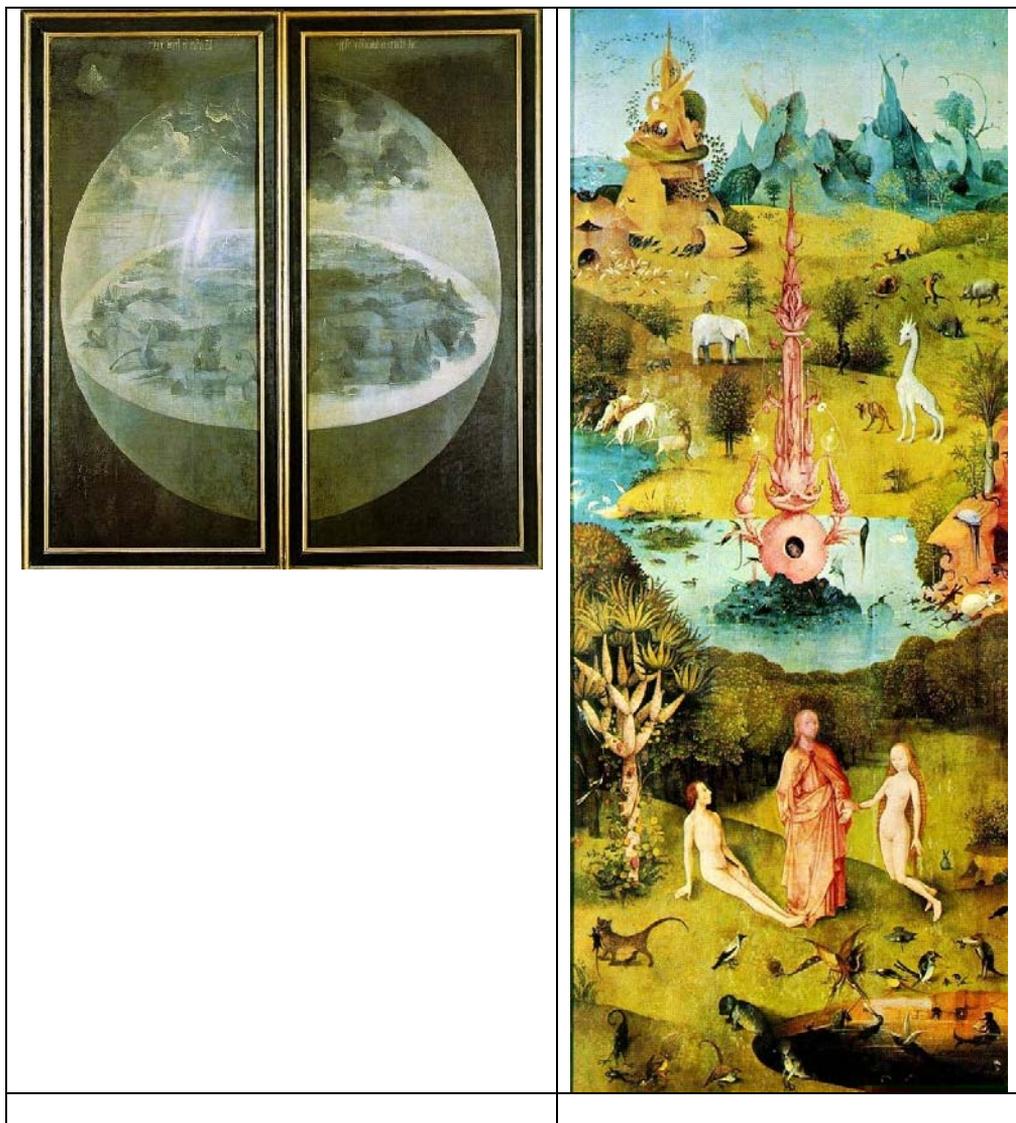
Pero ocurre que el Infierno se inserta en la lógica serial de un tríptico que, a su vez, refleja “el orden cristiano del ser” (Kayser, 39). En el marco de este orden, el poder de lo negativo deja de ser inaprehensible, inexplicable e incluso impersonal. Esta absorción de lo negativo, en el seno de una plenitud de sentido, es análoga a la que puede verse en un grotesco de Signorelli (lámina 6), donde el mundo distanciado se configura nada más que en la periferia de lo ornamental. Ya en el mismo mundo ordenado que se sobrepone en los medallones, el de la Divina comedia, lo monstruoso y absurdo tiene su lugar asignado dentro de una conexión de sentido mayor. Así, en la obra del Bosco, el extrañamiento, el poder de lo negativo y lo absurdo, se desatan plenamente nada más que en la periferia de lo infernal.

La absorción de lo grotesco en el orden mayor de la significación cristiana, más allá de toda la ambigüedad que atraviesa la obra del Bosco, es una vuelta de lo extraño al quicio de lo familiar, de lo inexplicable a lo inteligible, de lo absurdo al sentido. Resulta, finalmente, que el mundo permisivo de los márgenes, que la pintura del Bosco, había tenido la originalidad de situar en el centro del

paisaje flamenco, sigue siendo periférico, dentro de la conexión de sentido en la que se inserta. La interpretación didáctico-moral, que encuadra al Bosco todavía dentro de la visión del mundo de las postrimerías de la Edad Media, complica y afloja, hasta la ambivalencia, la trama de su pintura con la “diabólica” mecánica del grotresco.

ILUSTRACIONES

ALAS EXTERIORES



2. El Paraíso

1. El jardín de las voluptuosidades



4. Israhel van Meckenem: Danza de Morris



5. El Infierno



6. Signorelli: Grottesco

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, John, *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus 2004
Chastel, André, *El grottesco*, Madrid, Akal 2000
Dante Alighieri, *La divina comedia*, en *Obras completas*, Madrid, BAC 1965
Gibson, Walter, *El Bosco*, Barcelona, Destino 1993
Kayser, Wolfgang, *Lo grottesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova 1964
Sigüenza, José de, "History of the Order of St. Jerome," en vv.aa., *Bosch in perspective*, New Jersey, Prentice-Hall 1973
Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Akal 1987