

# Una propuesta de lectura a izquierdas y protocubista de *El Jardín de las Delicias*, de El Bosco

JOSÉ LUIS LÓPEZ CALLE

---

**A Proposal of a Reading from the Left and Protocubist of *The Garden of Earthly Delights*, by El Bosco.**

---

## **Abstract**

In this article I propose an innovative reading of the painting *The Garden of Earthly Delights* painted by El Bosco; I think the painter conceived the painting to be viewed from the right to the left. From this new perspective we would have to start reading from the right panel, “the musical hell”, through the central panel, to finish with “the paradise” of the left panel; the other way around of what we habitually do, this is, from the left to the right. My proposal draws from the viewing of some scenes the painter poses –in my opinion– to be read in sequences, as if they were a comic or frames. Besides, in this way there are groups of figures that suggest a proto-cubist development of the image. Also, in a first reading we localise the representation of more than twenty constellations –in the three panels of the triptych–, so I consider pertinent the reading of these elements in an astronomical key, not because of its meaning, that as well, but because it helps in the reading from the left as a whole. Other elements, such as the functioning of the lines of visual reading altogether, coalescent all of them in the eyes of the Christ figure on the left panel; or the inversion made on purpose by copying some of the motives, suggesting that the painting is thought to be displayed in front of a mirror, or in any case, to reinitiate its interpretation from the left to the right.

**Key words:** El Bosco. History of Art. Cubism. Flemish Painting. Narrative Painting.

---

## **Resumen**

En este artículo propongo una lectura novedosa<sup>1</sup> del cuadro *El Jardín de las Delicias* pintado por El Bosco; creo que el pintor concibió el cuadro para ser leído de derecha a izquierda. Desde esta nueva perspectiva habría que empezar su lectura por el panel derecho, el del “infierno musical”<sup>2</sup>, para terminar en el “paraíso” del panel izquierdo, pasando por el gran panel central, al revés de como hacemos habitualmente de izquierda a derecha. Mi propuesta parte de la lectura de algunas escenas que el pintor plantea –a mi parecer– para su lectura secuencial, como si fuera un cómic o fotogramas. En este sentido hay, además, grupos de figuras que sugieren un desarrollo protocubista de la imagen. Por otro lado, y puesto que en una primera lectura se localiza la representación de más de veinte constelaciones –en los 3 paneles del tríptico- creo pertinente la lectura en clave astronómica de estos elementos, no tanto por su significado<sup>3</sup> –que también–, como porque ayuda a la lectura a izquierdas del conjunto. Otros elementos, como el funcionamiento de las líneas de lectura visual del conjunto, confluyentes todas en los ojos de la figura de Cristo del panel izquierdo, o la inversión realizada exproceso al copiar algunos motivos inducen a afirmar que el cuadro está pensado para ser expuesto frente a un espejo, o en todo caso, para iniciar su interpretación de izquierda a derecha.

**Palabras clave:** El Bosco. Historia del Arte. Cubismo. Pintura Flamenca. Pintura Narrativa.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 33-52

---

1 Lo que se propone en este artículo es una idea original mía. No he encontrado ninguna referencia o propuesta de lectura similar a la que propongo.

2 Aludo aquí a los paneles con su nombre convencional, aunque, como se verá, no estoy de acuerdo con esa nomenclatura.

3 No es pertinente aquí el análisis del simbolismo de cada detalle; creo que, a la luz de mi propuesta, las interpretaciones de los elementos podrían variar.

4 Le debo, en este sentido, la mitad del descubrimiento—si lo es, y de serlo, si es correcto, a Michael Nerlich, que me abrió una nueva perspectiva para la lectura de textos antiguos con su “El Persiles descodificado, o la “Divina Comedia” de Cervantes”, Hiperión, 2005. La otra mitad a los dos profesores que me re-enseñaron a leer, Jesús González Requena, Catedrático en la Universidad Complutense, y a Francisco Gil-White, actualmente en el ITAM de México. Si tal pretendido descubrimiento es una lectura errónea y/o no sé exponerla con claridad, el demérito, en cambio, es todo mío.

5 Aunque resulte poco académico—no pretendo serlo en este artículo—no llenaré el artículo con referencias bibliográficas o datos relativos al cuadro, pues casi todos los apuntes necesarios para poder entender las referencias en este artículo pueden recogerse simplemente mirando al cuadro o leyendo cualquier introducción al mismo. Mi base bibliográfica es una investigación extensa y exhaustiva con abundantísima bibliografía, titulada “Bosch”, de Marijnissen y Ruyffelaere, de 1.999, publicada por Mercatorfonds en Amberes. La versión que tengo está en neerlandés y es fácil que mi limitada comprensión del idioma me ayude a equivocarme. En todo caso fío mi documentación a su exhaustivo trabajo, consciente de que, de haber habido alguna lectura en estos últimos 20 años similar a la que propongo, o bien me habría llegado o bien la habría

*Plus quam nomina nuda tenemus.*

## Introducción

Hace trece años mis compañeros de trabajo me regalaron un rompecabezas de *El Jardín de la Delicias* (en adelante EJD) de 5.000 piezas, era la versión aún sin restaurar, amarillento, sucio, pequeño. Lo hice en un año, a ratos, y desde entonces me acompaña en el salón de mi casa.

Tantos ratos mirándolo a la luz de lecturas sobre la inserción de motivos astronómicos en textos de la Edad Pre-moderna<sup>4</sup>, tantos paseos al Prado para contrastar detalles a duras penas, y sobre todo el hecho de saber que no hay consenso sobre su significado, ni una datación precisa de su elaboración, ni quién—de haber existido tal figura—hizo el encargo, fueron motivos suficientes para que mi curiosidad se tradujera en la necesidad de entender qué tenía delante, y qué debía explicarle a mis hijos cuando me preguntaban.



Llevo elaborando esta idea varios años, y creo que es buen momento para plantearla a la comunidad científica. Aunque tengo mi hipótesis preferida, que propongo al final, es posible que sólo abra campo para nuevas investigaciones.

Ahorraré al lector detalles y datos<sup>5</sup> y sólo expondré los necesarios para avalar mis tesis.

visto en alguna de la múltiples recensiones, artículos y reseñas de libros que se han publicado desde el año 2.000, sobre todo en 2.016, año en el que tanto se escribió por la magna exposición en torno al autor que se realizó en el Museo de El Prado. Para poder seguir el texto, incluyo una copia del mismo al principio, y otra sin figuras, pues su ausencia ayuda a ilustrar lo que propongo, tomada de Ballester -¡magnífico trabajo el suyo!-, imagen a la que he añadido flechas, círculos y letras.



## Presentación de la hipótesis

La lectura que hago del texto pictórico se basa en los siguientes aspectos:



6 Una secuencia similar se repite en el tríptico de *El Juicio Final* que está en Viena. No obstante, en ese cuadro la secuencia sucede toda en el panel izquierdo y crea una diagonal de izquierda a derecha y de abajo arriba, dando lugar a espacios claramente separados. En *El Juicio Final* también vemos a la misma figura de Cristo que hay en EJD, pero sacando esta vez a Eva del costado de un Adán aún yacente, seguida de las escenas de la tentación y la expulsión del Paraíso. Hay otra secuencia similar en *El Carro de Heno*, y la lectura también es de izquierda a derecha. No termino de entender por qué todo el mundo identifica sin problemas tales secuencias en ambos cuadros pero nadie repara en su existencia en EJD –ni se menciona en los análisis que he leído sobre este.

1. Los personajes parecen ser siempre los mismos; la cara de la Eva del Paraíso es prácticamente idéntica en todas las figuras femeninas del panel central o del panel derecho... y lo mismo pasa con Adán. Otro tanto sucede con la figura de la mujer de color.

2. En el panel central, en la escena de la derecha, el personaje que identificamos como Adán coge el fruto del árbol, él y su pareja comen de él, y son expulsados del Paraíso, en este caso al jardín grande del panel central... La lectura de la secuencia es, aquí, clara; ha de leerse de derecha a izquierda, pues primero Adán coge del árbol, se sienta y da a Eva del fruto, y luego el fruto ocupa el lugar del sexo de Adán, para a continuación levantarse y sentir pudor por lo que se cubren dentro de la tulipa transparente de una flor<sup>6</sup>.

3. En el panel derecho, la figura del patinador que cae al lago a través del hueco en la superficie helada, parece igualmente una secuencia, que también ha de leerse de derecha a izquierda.



Una vez presentadas estas dos escenas, que evidencian la lectura secuencial de derecha a izquierda, como si fueran fotografías o como si fuera un cómic pero, rompiendo los hábitos de lectura habitual

de izquierda a derecha, al revés de como solemos leerlo en Occidente, la cuestión que se plantea es clara:

¿Podría el tríptico leerse de esa manera, de derecha a izquierda, y como un cómic, en su totalidad? Esta es la tesis que planteo y para la que en lo sucesivo presento una serie de lecturas que la apoyan.

### Otros elementos que sugieren la inversión especular

4. Parece claro que algunos motivos que aparecen en EJD fueron tomados por El Bosco de libros y otras imágenes. Por ejemplo la jirafa o el drago del panel izquierdo. Alguno de ellos, como las sirenas del estanque superior, y en particular la figura de la sirena frente al caballero que están en el lago arriba a la izquierda, está copiada en espejo de la imagen original<sup>7</sup>. A mi modo de ver se trata de una inversión realizada exprofeso al copiar los objetos con el fin de ser observados “correctamente” en su imagen invertida frente a un espejo. No es de extrañar que expertos como De Bruyn subrayen lo chocante de que la marca en las hojas de los cuchillos del panel derecho estén en la hoja derecha cuando deberían estar en la hoja izquierda<sup>8</sup>.



5. En la comitiva de animales y personas del centro superior que giran en círculo alrededor del lago elíptico/circular, donde hay más figuras de Eva en grupos, podemos ver, propongo, la representación de algunas constelaciones de la lista de clásica de Ptolomeo (y alguna otra ya en uso en los Países Bajos de la época, pues a mediados del S.XVI salen nuevos<sup>9</sup> mapas del cielo). Para facilitar su ubicación, sugiero pensar en la escena como si fuera un reloj<sup>10</sup>;

<sup>7</sup> Se puede ver en MARIJNISSEN et al., op.cit. p.91.

<sup>8</sup> De Bruyn comenta que “Bosch sometimes painted a capital M on his giant knives. From archaeological excavations in ‘s-Hertogenbosch we know one knife which also clearly shows an M: no doubt this was the mark of the craftsman who made the knife. What is striking about the M on the two knives of the right wing of the Garden of Delights, is that the mark is on the wrong side of the blade, namely on the right. Normally a knife’s mark should be on the left side of the blade close to the handle.” en una reseña sobre la obra de JANSEN, Hans, Olaf GOUBITZ and Jaap KOTMAN “Hieronymus Bosch - New Insights Into His Life and Work”, Jos Koldewey, Bernard Vermet and Barbera van kooij (eds.), Museum Boijmans Van Beuningen-NAi Publishers-Ludion, Rotterdam, 2001, pp. 170-191. Extraído de <http://expert.jeroenbosch-plaza.com/ericdebruyn/janssen-e-a-2001/?lang=en> (consultado el 19/12/2016).

<sup>9</sup> En *El Juicio Final* que está en Viena también encontramos muchos otros motivos idénticos a los de EJD; el huevo, la Eva recostada en el panel derecho y... la hoja del cuchillo, esta vez con la M en el lado izquierdo. Más adelante aporto una posible explicación a esto, lo que a su vez está directamente relacionado con que sin embargo la zanfona no esté pintada al revés; creo que tiene que ver con que en neerlandés el instrumento se llame “Draailier”, que literalmente significa “Lira para girar” o “Lira que gira”. No sé si se trata de un juego de palabras intencionado, no incompatible con ser una tapadera si, como propongo más adelante, quería evitarse que el observador cayera en la cuenta inmediatamente.

NOMBRE CONSTELACION	UBICACIÓN
Taurus	a las 12 del estanque central
Camelopardalis (la Jirafa, a veces representada como un camello)	a las 10 del estanque central
Sagittarius	a las 8 del estanque central
Capricornus	a las 8 del estanque central
Leo	a las 6 del estanque central
Pisces	a las 6 del estanque central
Lynx	a las 5 del estanque central
Scorpius	a las 3 del estanque central
Monoceros (el Unicornio)	a las 2 del estanque central
Osa Mayor	a la 1 del estanque central
Osa Menor	a la 1 del estanque central (hay otra sobre Escorpio)
Virgo	las mujeres en el estanque



11 Algunas aparecen bajo su nombre griego/latino, y creo que no identifico todas las que puede llegar a haber porque no soy un especialista en astronomía.

12 Sea como fuere, un astrónomo experto quizá podría, en base a lo que propongo, dilucidar alguna fecha. No sé si algunas constelaciones aparecen dos veces, como si estuvieran en movimiento. Por ejemplo, el pez, el camello y otras figuras. Si se están representando en movimiento, es posible que algunas no se vean por el cambio de perspectiva.

6. No parece que se trate del Zodíaco<sup>11</sup>, sino más bien de una foto del cielo –¿en un momento determinado<sup>12</sup>? El grupo de hipotéticas constelaciones giraría en torno a otra, bien Virgo, Casiopea u otra, que habría que identificar en función de la situación del resto y de la disposición de las estrellas –los grupos de personas. Este círculo puede funcionar en paralelo al del panel izquierdo a la misma altura visual, donde también aparecen algunas constelaciones, de las que al menos cuatro aparecen ya en el círculo central.

NOMBRE CONSTELACION	UBICACIÓN
Taurus	bebiendo en el estanque
Leo	arriba a la izquierda de la jirafa
Monoceros (el Unicornio)	bebiendo en el estanque
Osa Mayor	a la izquierda de la jirafa
Draco, el dragón	arriba a la derecha de la jirafa
Lepus, la liebre	debajo de la jirafa

7. Además, en el panel de la derecha, el del hipotético infierno en el que el estanque está congelado, encontramos más constelaciones.

NOMBRE CONSTELACION	UBICACIÓN
Aquarius	la mujer al lado de la liebre
Canis Major (Can Mayor)	los dos perros que se comen al señor a los pies del rey
Canis Minor (Can Menor)	los dos perros que se comen al señor a los pies del rey
Cefeo, el rey	rey pájaro en el trono comiendo hombres
Cráter, la copa	en el estanque a la derecha arriba
Hidra, la hidra o serpiente de mar	dragones que devoran al caballero sobre el cuchillo
Lepus, la liebre	debajo de la zanfona
Lyra, la lira	entre cítara y zanfona
Sagitta, la flecha	atraviesa sendas orejas sobre el hombre árbol
Triangulum el triángulo	en un lateral de la zanfona

8. Con todo, tenemos constelaciones situadas aparentemente al azar en el panel derecho<sup>13</sup>, constelaciones perfectamente ordenadas en el panel central, y constelaciones que beben de la fuente de la vida o que miran tranquilamente al observador en el panel izquierdo.

9. Lo verdaderamente relevante es que las constelaciones representadas en círculo girando alrededor del estanque central, **giran en el cielo real en sentido inverso al que giran en el cuadro**<sup>14</sup>. Si esta lectura fuera correcta, se trataría de la representación especular del cielo nocturno, posiblemente en cierto momento determinado.

<sup>13</sup> Ver nota anterior. En este panel derecho hay motivos similares a los que encontramos en la Mesa de los pecados capitales, algunos de los cuales coinciden con la representación de constelaciones, como la Hidra o los Canes.

<sup>14</sup> De noche, las estrellas aparecen por nuestro este y se mueven por el oeste, según miramos hacia el sur, pues el planeta rota hacia el este.

## Protocubismo

Si es evidente la lectura secuencial de las escenas de la tentación o del patinador, debería serlo mucho más, para cualquier analista del arte, que



algunos grupos de personas, sobre todo los que están en los primeros planos, están en movimiento; es un movimiento tenue, “eppur si muove”. Lo que más me ha sorprendido, he de admitirlo, es recordar las figuras de Picasso evolucionando en el espacio sin apenas moverse.

10. Por favor, piensen en algún cuadro de Picasso<sup>15</sup>, en cómo en una figura se generan varias perspectivas de la misma, como si se hubiera movido, como si se estuviera moviendo desde el fondo hasta el primer plano. Ahora fíjense en cómo evoluciona en el espacio Adán, desde el segundo plano, donde no se le ve, moviéndose mientras se dirige a su interlocutor –la figura de la mujer de color– para finalmente quedar en primer plano señalando a Cristo. Magistral.

11. Repitamos el ejercicio con esta Eva –que se levanta del embeleso hasta quedar en primer plano, ¡de derecha a izquierda!– y su Adán, que pronto la llevará en la siguiente escena –a la izquierda, por supuesto–, a embriagarse con la fruta<sup>16</sup>.



12. Prácticamente en todas estas secuencias el movimiento se sucede de derecha a izquierda.

<sup>15</sup> Picasso estuvo en Madrid varias veces, visitó el Prado y estudió su contenido. No sé si reparó siquiera en estas imágenes, pero los estudiosos del genio malagueño sabrán encontrar influencias si las hubiere.

<sup>16</sup> Permítanme sugerirles que disfruten encontrando el resto; es un deleite recorrer el trayecto verificándolo.

### Una lectura formal al uso

Hasta el momento he defendido que hemos de leer el cuadro de derecha a izquierda basándome en que:

1) Hay escenas que deben leerse secuencialmente de derecha a izquierda.

- Por ejemplo las escenas de la tentación y del esquiador.



- Los grupos en movimiento al estilo protocubista se mueven a izquierdas.

2) Ciertos elementos están representados en su imagen especular.

- Las marcas de los cuchillos estarían en el lado correcto de estar frente a un espejo.

- las constelaciones giran en sentido inverso –especular– al real.

Pero no obstante hemos de atender a la lectura del cuadro desde una perspectiva estética y ética, es decir, atendiendo a su forma y a la moral de la época.

Para un observador occidental, acostumbrado a leer de izquierda a derecha y de arriba abajo, un cuadro como este, lleno de detalles y figuras, y escenas dentro de escenas, leer el texto es perderse, disfrutando, en los detalles. De hecho, llevamos quinientos años discutiendo sobre su significado, y no parece que haya nada parecido a un consenso.

Si hubiera consenso sobre su lectura, sobre su significado, si las líneas de lectura formal pudieran leerse normalmente de izquierda a derecha, y además esa lectura no entrara en conflicto con su lectura moral, no tendría sentido plantear una lectura inversa, como estoy haciendo, de derecha a izquierda.

A mi parecer, la ausencia de consenso en la interpretación no se debe exclusivamente a la posible mirada de posibles interpretaciones de cada elemento, sino a que el autor ha dado una apariencia de lectura para evitarse problemas a sí mismo o bien a quien se lo encargara, bien para jugar con la imagen y su lectura, o las dos cosas a la vez, si la segunda lleva a la primera<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Al final explico esto. Aquí no es relevante.

Ciñéndome a una lectura formal de izquierda a derecha, a la izquierda tenemos representado el Paraíso, Cristo tomando la mano de Eva mientras Adán, despierto, les mira. Esta no es la escena habitual que ya encontramos representada en *El Juicio de Viena* o en *El Carro de Heno* – en una es Dios, en otra Cristo quien, de un Adán aún dormido, acaba de extraer a Eva. A diferencia de ambos, y esto tendrá su porqué, en EJD no encontramos las escenas de la Tentación ni la de la Expulsión del Paraíso.

La secuencia de la Tentación se halla en el panel central, a la derecha, y su lectura secuencial es de derecha a izquierda. ¿Cómo se enlazan ambos paraísos? Parece clara una diagonal que iría desde el estanque que conforma una figura circular negra situado a los pies del trío Adán-Cristo-Eva, por puro peso visual, hacia el grupo de figuras de la esquina inferior izquierda del panel central. Figuras que apuntan hacia el trío mencionado –Adán-Cristo-Eva– y de ahí a través de los grupos de figuras en los que predominan las manchas de colores claros, hasta la escena de la Tentación.

La lectura entre paraísos choca en su continuidad formal –el estanque negro es un ancla sobre el que se eleva la figura de Cristo, línea vertical que es continuada tanto en figura como en color por la fuente del estanque azul que está encima del mismo Cristo y, hacia arriba, elevándose, es una metáfora pertinente que exige ser leída, de abajo arriba, no al revés.

La lectura tampoco parece tener continuidad desde un punto de vista narrativo; al contrario, su enlace es inverso, pues si la secuencia de la Tentación induce a ser leída de derecha a izquierda, lo mismo sucede con el grupo de la esquina, que señala abiertamente hacia el Paraíso hipotéticamente original, y como acabamos de sugerir, de abajo arriba desde el estanque oscuro hacia el estanque central del panel izquierdo. No podemos construir sentido si leemos en la dirección habitual, de izquierda a derecha.

La diagonal de las figuras blancas del panel central, que terminan en la escena de la Tentación, continúa hacia el hombre árbol, y de ahí lleva al elemento que más pesa visualmente, el cuadrado negro superior derecho de la ciudad en llamas. Por el propio peso visual de la gran mancha negra, la vista tiende abajo, a las figuras de abajo a la derecha del todo. Tanto si uno se para a media altura como si llega abajo, las miradas de los personajes y las secuencias y escenas que estos configuran, inducen a leer hacia la izquierda, en un juego de líneas de lectura que comienza bien donde el patinador, bien donde el pájaro devorador de hombres, bien donde el cerdo del ángulo inferior, proponiendo multitud de puntos de partida.

En ese hipotético infierno, los triángulos, las diagonales y los grupos de color, todo ello, nos conduce inevitablemente a la escena de la tentación del panel central.

A partir de ahí, todo el juego de figuras geométricas –sobre todo círculos y triángulos– en las líneas de lectura del cuadro, confluyen en la figura de Cristo.

Incluso si uno se pierde en el bucle circular de la comitiva que rodea el lago superior central, está la diagonal de los pájaros para devolver la lectura a la escena de la Tentación.

Es de esta escena de la que parte el sinfín de cabezas que surgen de ese lugar indefinido que hay en el vértice izquierdo del triángulo que conforma el Jardín del edén, allí donde Adán y Eva ya se esconden, tras el Pecado Original, dando origen a la Humanidad. Incluso las direcciones de las miradas de las parejas de Adán y Eva que hay dentro del lago, desde la pareja que está delante del jilguero hasta la que está sobre el grupo de abajo a la izquierda, forman un juego direcciones en bucle, que termina siempre en la pareja central, la del jilguero, que devuelve la mirada al espectador, que habrá de empezar a mirar otra vez. Es notable que el Adán de esta pareja, junto con la figura de Cristo, sean las únicas de todo el cuadro que devuelven la mirada al espectador. Más adelante propongo una razón para ello.



Siguiendo con la lectura, y con las diagonales, hay una forma que, leída desde la distancia adecuada, induce a retornar a la escena de la Tentación. Me refiero a la silueta de la cabeza de un pájaro que es conformado por el estanque y el matorral verde sobre él, siendo su ojo el propio grupo de figuras de pájaros; fíjense que incluso el pico está perfectamente delimitado a la altura de la mariposa, pico que apunta hacia la escena de la Tentación, o que nos lleva a perdernos hacia arriba, al bucle circular del estanque alrededor del que gira una comitiva de animales, seres mitológicos y personas.

Si uno se pierde en el bucle circular... No es casualidad; el bucle lo es porque representa el arco del cielo, y con ello el tiempo, eterno por circular, pero también está representado así para que el lector le de varias vueltas, y termine identificando los motivos. Claro está que no todo el mundo tenía acceso al cuadro...

Igual que las escenas de los capiteles de las iglesias románicas estaban destinados a ser entendidos por todos los que lo miraban, gracias “el saber posible y probable del lector de la época<sup>18</sup>”, lo que el observador medio de este cuadro<sup>19</sup> podía leer era más que suficiente para identificar lo que hay en ese bucle circular, porque formaba parte de su saber y de su observación cotidianos. A mi parecer, si yo he podido –eso sí, gracias al consejo de Nerlich–, el lector medio de este cuadro podía identificar sin problema las constelaciones.

En suma, en una lectura formal del cuadro, identifiquemos lo que identifiquemos, habiendo partido de las figuras del panel izquierdo, no podemos evitar terminar en ellos mismos otra vez. Para ser precisos, la lectura acaba en los ojos de Cristo, que nos devuelve la mirada.

<sup>18</sup> Tomado de NERLICH, op.cit. p. 94. Nerlich propone que el lector de Cervantes leía una obra distinta a la que la exégesis posterior nos ha hecho –y aún nos hace– leer. Las cargas semánticas de las palabras y de las imágenes varían con el tiempo; el escudo del águila, ahora llamado preconstitucional, no tiene la misma carga, ni significado, ni contexto, en lugares y tiempos diferentes, y es por tanto usado con significados diferentes. Uno lee lo que sabe leer, y a veces, no sabiendo, lo que cree saber leer, dándolo por bueno. Cuanto más distante del contexto del escritor, menos entiende.

<sup>19</sup> Atención, porque el lector medio de este cuadro posiblemente fuera un lector culto, y avisado.

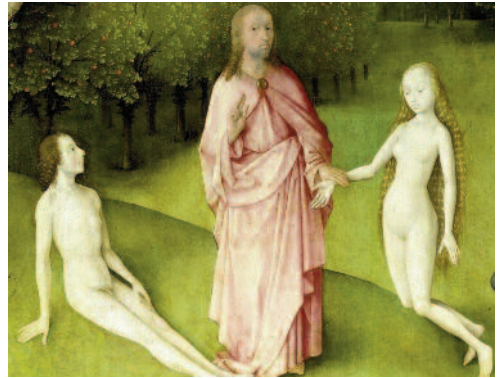
### Una lectura moral

Puesto que el cuadro es un tríptico, sus dos tablas laterales se cierran, y en la cubierta exterior también hay una pintura. Cerrado, se lee en ella un texto, luego parece claro que el cuadro habrá de ser leído desde el mismo. El texto es el Salmo 33,9 y reza “...porque él lo dijo, y el mundo

existió, él dio una orden, y todo subsiste.” A todas luces el contenido del cuadro abierto ha de tener que ver con la narración de la Creación y es desde ahí que habrá que buscar una solución a su lectura.

La escena del Paraíso del panel izquierdo nos es poco familiar, pues no es Cristo quien saca a Eva de Adán, y mucho menos de un Adán despierto. A primera vista lo más fácil es concluir que estamos ante la *presentación* y *entrega* de Eva a Adán, hecha, eso sí, por Cristo. Pero la representación no sigue el uso de la época, pues Cristo no interpela a Adán, sino a nosotros, al espectador. Es decir, nos está haciendo partícipes del acontecimiento, y al interpelar a los ojos del espectador, se crea entre ambos –Cristo y el espectador– una identificación, que implica que el espectador es testigo de lo que está sucediendo.

El espectador se convierte de esta manera en testigo de la *presentación* y *entrega* de Eva a Adán. En estos esponsales, el espectador es el tercero, el testigo de la “boda”. ¿Tendrá algo que ver con lo que leeremos después en la lectura habitual de derecha a izquierda?



La lectura del panel central no queda clara, excepto quizá cierto aparente consenso en la exhibición de conductas o representaciones de aspectos sexuales o libidinosos por parte de sus actores. Si fuéramos parando en la diagonal de abajo arriba de izquierda a derecha –interruptiones antinatura, pues lo propio de una diagonal es ser una línea de fuga– deberíamos pararnos –terminar en ella– en la secuencia de la Tentación, pero al leerla al revés, no se identifica como tal.

Así que, siguiendo las líneas de lectura habituales, bucle tras bucle, llegamos al panel derecho, y allí, donde reconocemos figuras cotidianas y conocidas, el lector inicia una lectura más detenida del cuadro reparando en detalles.

En el panel derecho se reconocen alusiones al mundo cotidiano de la época; hay referencias a la Iglesia –la monja–, a la nobleza –el rey–, y al pueblo llano –el juego o la música...– caos, en cualquier caso, pues no

hay sucesos narrativos algunos que hile. Acaso algunas alusiones a constelaciones determinadas puedan empezar a sonarle al observador, pero no hay nada concluyente más allá de la evidencia del caos. Es decir, no hay, no se encuentra, no se hace, un verdadero sentido.

La lectura moral que se nos ha propuesto, dejando de lado las múltiples interpretaciones místicas, psicológicas, alquimistas, etc... es la de un Paraíso en el panel izquierdo, un jardín del pecado o del goce en el panel central, y un infierno en el panel derecho, sin continuidad ni coherencia con las palabras que aparecen en el tríptico cerrado. Ahí estamos; no lo entendemos. Quinientos años.

### Una propuesta de lectura alternativa, ética y formal

Me parece pertinente proponer dos puntos de partida para validar mi hipótesis.

La primera es **suponer que somos legos y no tenemos idea** de una hipotética intención del pintor sobre su lectura a izquierdas, es decir, como hemos hecho hasta ahora todos los que nos hemos acercado al cuadro. Ya hemos visto en el punto anterior que, intentando leerlo y darle sentido en una lectura a derechas, una vez llegado al final, a la derecha del todo, si se pretende leer algo, lo que se encuentra para leer es como mucho la secuencia del patinador, y en todo caso las diagonales que retornan hacia el Paraíso de la secuencia de la tentación.

El salto, el rebote a izquierdas hacia el panel central es inmediato, pues, más allá de los variados elementos, más o menos identificables en este panel derecho, en función de lo que el lector supiere leer o identificar, la secuencia de la Tentación es a lo primero a lo que el observador se puede aferrar *para hacer sentido del cuadro*, en tanto que secuencia con una historia conocida; es lo que *primero* se puede leer y entender. A izquierdas, por supuesto.

Lo de “primero” va de suyo, pues es la primera secuencia del Génesis en la que hay acción –narración– humana, pero además rima, resuena, y por tanto cierra el paréntesis, con el texto del salmo del tríptico cerrado.

Pero me parece que tal espacio narrativo es el que genera e hila sentido precisamente porque venimos de la representación aparentemente caótica de motivos<sup>20</sup> que en todo caso nos devuelven un caos que nos dirige visualmente a la narración fundadora de nuestra cultura, la de la escena de la Tentación del Génesis y la consecuente expulsión del Paraíso terrenal.

Una vez en la secuencia de la Tentación, podemos ir leyendo a izquierdas y salir del paraíso en la diagonal en la que la raza humana se multiplica hacia abajo, diagonal que, describiendo un semicírculo nos lleva hacia el grupo ya mencionado que señala a Cristo en la esquina inferior izquierda, o bien perdersenos en la parte superior, e identificar las constelaciones que giran en torno al estanque circular, hasta que retornemos –como sugerí antes– a través de los pájaros, siempre desembocando en la cascada de cabezas que nos dirigen hacia el grupo que señala a Cristo.

Este panel central sería así el paso intermedio entre el caos primigenio y el verdadero nacimiento, el Re-Nacimiento, a través de Cristo; en ese paso intermedio, nuestros padres –Adán y Eva–, representándonos, nos invitan a recorrer, o cuando menos nos muestran, ese camino, tortuoso, “equivocado” si se quiere, pero inocente desde el desconocimiento y el deleite en la Naturaleza.

La lectura a izquierda nos llevaría al verdadero Re-Nacimiento, al que el grupo del panel central abajo a la izquierda nos invita a atestiguar alzando la mano, pues desde la óptica cristiana, del pecado no se saldría verdaderamente hasta el advenimiento de Cristo<sup>21</sup>, resituando, y esta es la novedad en pleno Renacimiento, al *espectador en el centro de la acción*, siendo testigo de los “esponsales” de Adán y Eva, siendo de facto el oficiante, en ese lugar de identificación desde el que Cristo le interpela e invita a ocupar.

<sup>20</sup> Que identificamos como constelaciones situadas más o menos al azar, y otros elementos que identificamos pero que no hacen sentido o que acaso remiten a los pecados capitales. O si se quiere, en una sociedad estratificada como la postmedieval, una imagen en la que la Iglesia, la Nobleza y el Vulgo se entremezclan caótica, irreverentemente, no demuestra sino que eso es imposible y exige, demanda, un orden.

<sup>21</sup> Entiendo que acorde con la visión que tenían en la Hermandad de la Virgen a la que pertenecía o tenía acceso El Bosco.

La segunda alternativa que propongo en esta línea consiste en valorar la posibilidad de que se tratara de un juego de un espectador culto y avisado, un encargo de alguien que iba a situar el enorme tríptico frente a un enorme espejo, una propuesta en la que el espectador no sólo se sintiera rodeado por ambas imágenes del cuadro, sino que, para entenderlo, fuera

imprescindible leerlo al revés, en su imagen especular, de izquierda a derecha. Este motivo del espejo ya lo encontramos en el *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, y es un elemento habitual en la producción intelectual de los autores de los Países Bajos de los siglos XV y XVI, que además ya está en la Mesa de los Pecados Capitales del propio Bosco, o en el propio EJD sin ir más lejos; la Eva yacente con los ojos cerrados bajo el rey pájaro del panel derecho que se refleja en un espejo, es a su vez la imagen especular del Adán del panel izquierdo.



En ambos puntos de partida, tanto si estamos frente a un espejo y empezamos a leer por el panel derecho al modo de una adivinanza culta, como si empezamos a mirar al cuadro siendo legos, por el panel que representa a Cristo, inevitablemente uno empieza apartando la mirada, porque si se mira directamente a Cristo, la carga psicológica es mayúscula, sobre todo *porque devuelve la mirada al propio espectador* (no olvidemos que estamos a principios del S.XVI), y entonces uno comienza a seguir diagonales, hasta anclar la mirada en la escena de la Tentación en el Edén... y otra vez se termina en el trío, que, triangulando miradas, nos lleva a la Suya, a Él; Alfa y Omega...

### Conclusión

Esta segunda alternativa, que se trata de un encargo con intenciones de ocultar y/o jugar con el espectador, es la que me parece más adecuada.

No sólo soluciona los problemas suscitados con la lectura de las secuencias, las marcas de los cuchillos, la rotación de las constelaciones en el círculo, o el funcionamiento de las líneas de lectura, sino que además permite dar una solución sencilla a la lectura del cuadro, tanto desde una óptica formal como ética, pues llenaría de sentido a la leyenda del salmo inicial, ese salmo 33 del Tríptico Cerrado; «Él lo dijo, y todo fue hecho. Él lo mandó, y todo fue creado». De esta manera el tríptico abierto sería su desarrollo, siendo el panel derecho la continuación del cuadro cerrado, y el primero a leer una vez abierto; el caos primigenio –representen-



tado por la panoplia de significantes, bastante críticos con la realidad sociopolítica contemporánea–, seguida del panel central, donde en el inicio es el Génesis –la Tentación–, con una serie de variadas maneras de representación del pecado, en especial el de la lujuria, como contrapunto de que nada tiene que ver con el verdadero matrimonio pero sin criticarlo en tanto que obsceno, pues queda ilustrado con bondad, para terminar en el verdadero inicio, la entrega de la mujer al hombre, en tanto que inicio de la vida, a través de la bendición de Cristo<sup>22</sup>.

Soy consciente de que esta propuesta genera otros problemas, como la de necesitar un espejo de 4x2 metros, o que De Beatis no dijera nada al respecto, aunque un poco más adelante sugiero una posible solución para esto...

...¡pero es tan bonita! Imaginémonos en 1.515 entrando en una sala de 20 m<sup>2</sup> con el cuadro a un lado y un enorme espejo al otro<sup>23</sup>; inmediatamente el espectador se sitúa en medio de la escena. Por la propia cercanía a las imágenes y su duplicidad, los grupos que están en primer plano –los que denomino protocubistas– parecería que se movieran –por el efecto de la persistencia retiniana–, las figuras están en movimiento y, finalmente, te interpela la que mayor carga emocional genera; Cristo mirándote a los ojos.

Y desde luego, frente a tal espejo, que ya dejaría absorto a cualquiera, un espectador que se situara entre ambas imágenes de un Cristo que te mira a los ojos, que genera una carga identificadora enorme, sería transportado al centro de la imagen, al Paraíso mismo.

Este es, probablemente, el verdadero poder del cuadro, no su simbología, sus figuras, sus diagonales... El cuadro propone que el espectador se sitúe como testigo de lo que acontece en el cuadro, allí donde convergen las líneas, en la entrega de la mano de Eva a Adán.

De ser así, el Palacio de Nassau en Coudenberg (Bruselas), donde se hallaba, sería un lugar estupendo para haberlo emplazado, que es donde

<sup>22</sup> Mi redacción no implica necesariamente mi acuerdo con el fondo religioso de tales afirmaciones; escojo cada palabra desde el más profundo de los respetos, e independientemente de mi afinidad con dichos postulados, es, sin más, un análisis lo más riguroso posible desde la comprensión del espíritu de su creador y sus lectores primigenios.

<sup>23</sup> Si les parece una exageración, presten atención a la siguiente información; “Según De Beatis, el cuadro [uno enorme de *Hércules y Deyanira*, de Gossaert] estaba situado cerca del majestuoso tríptico *El Jardín de las Delicias* de Jerónimo El Bosco. Se decía que, en una habitación cercana, Enrique hospedaba a sus admirados invitados en una cama –lo suficientemente grande como para acomodar a cincuenta personas, según Alberto Durero- (...).” [“According to De Beatis, the panel was placed close to Hieronymus Bosch’s majestic triptych, the *Garden of Early Delights*. In a nearby room Henry was said to have hosted his admiring visitors on a bed –one big enough to accommodate fifty people, according to Albrecht Dürer- (...).”] Texto extraído de “Ut pictura amor: The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice 1500-1700”, p. 145 W. Melion, M. ZELL y J. WOODALL. Ed. Brill, 2017.

parece que estuvo en un principio. Por la fecha y el lugar donde estaba expuesto, me da la sensación de que podría tratarse de un regalo de bodas de Engelbrecht II de Nassau, famoso mecenas, a su sobrino Enrique III (se casa en agosto de 1503)... pues aquel había encargado un códice iluminado del Roman de la Rose, al cual habría tenido acceso El Bosco y del que parece que hay acuerdo en que extrajo motivos<sup>24</sup>.

24 Me alegro de haber consultado la página del Museo del Prado antes de publicar esta última versión (aquí me refiero a la que publiqué el 28 de dic'2016, que como digo, es básicamente esta con alguna ampliación en detalles y una mejora en la redacción) de mi artículo porque, verán, sin saber de ella, he llegado a la misma conclusión que Falkenburg y Vandenbroeck con respecto a la temática del matrimonio en el panel izquierdo, y también coincidimos en que quien lo encargó posiblemente fuera Engelbrecht II. No obstante El Prado sigue datándolo en la década de los 90, y aparte del pecado no da razón de cómo enlazar los paneles del tríptico. Creo que queda cojo entender el pecado como nexó con los otros paneles, dado el hecho escogido –la presentación de Eva a Adán– y si se trata de la poco habitual representación del matrimonio, desde luego no es a la serpiente a la que se le da relevancia, ni guarda relación narrativa con la secuencia de la tentación que sí vemos en el panel central. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> podemos leer (las negritas son mías):

“Aunque el pecado es el nexó que une las tres escenas representadas, es necesario profundizar más en la iconografía de la tabla del Paraíso para poder avanzar en su significado. Al comienzo del proceso creativo el Bosco había incluido la Creación de Eva en la tabla izquierda, pero en una segunda fase la sustituyó por la **Presentación de Eva a Adán por Dios Padre [¿Dios Padre? ¡Pero si es Jesucristo! N. del A.]**. Este tema, muy poco frecuente, **se asocia a la institución del Matrimonio**, como se detalla en los textos de Falkenburg y Vandenbroeck (*El Bosco*, 2016). Para este último autor, la tabla central representaría el falso Paraíso del amor al que en los siglos XV y XVI se denominaba *Grial* –distinto al del ciclo del rey Arturo–, y que supondría una interpretación del mandato instituido por Dios en el

Pero además explicaría su “abandono” y que llegara hasta manos españolas, pues si se trata de un regalo con motivo de los esponsales de Enrique III con su primera esposa en 1503, esta fallecía poco después, en 1511, y en 1515 Enrique III se casaba de nuevo; supongo que a su nueva esposa no le haría gracia tener ese regalo de bodas tan presente. Daría, en todo caso, igual, pues su segunda esposa murió 6 años después de la boda, y aún se casaría otra vez en 1524. Y el Palacio de Nassau en Bruselas quedó en manos de los españoles cuando empezó la rebelión, y cuando en 1544 murió su único hijo sin descendientes, era cuestión de tiempo que no quedaran testigos que recordaran el objeto inicial del cuadro.

No debe resultar extraño el afán del juego de la lectura a izquierdas, pues del ambiente político-religioso de la época nos da idea el que Enrique III no abrazara aunque respetara las ideas de Lutero –las 95 tesis son de 1517– y que un sobrino suyo fuera el caudillo de la rebelión contra el poder español en los Países Bajos. El hecho de que De Beatis no dijera nada sobre un espejo, aunque tampoco diera muchos detalles, no es de extrañar; es más, podría ser que no estuviera siempre expuesto frente al espejo en cuestión, o al menos ante la visita del representante de la Iglesia al que De Beatis acompañaba, pues su lectura podría implicar alguna contravención (o no) del canon católico de la época (baste lo que he sugerido aquí y en párrafos anteriores para entrever que tampoco convenía dar ideas o sugerir de más).

Espero que mi propuesta, lejos de desvirtuar o invalidar otras anteriores, ayude a complementar algunas y a resituar otras. Espero, empero, que ulteriores análisis abran más preguntas, de forma que el conocimiento avance. Haber ayudado a los investigadores del arte a comprender en qué nos ayuda El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, y su contexto, a entendernos a nosotros mismos, es gratificación suficiente.

Y en este número de esta Revista de Cultura, termino este análisis haciendo una rima con la frase al inicio, pues la imagen de la que trato une de forma sublime lo contenido en el título de este número.

*In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*

matrimonio: *Creced y multiplicaos*, en clave lujuriosa. Los hombres y las mujeres que el Bosco representó en el Jardín creen vivir en un Paraíso para amantes, pero este es falso, y no tienen más destino que el del castigo en el Infierno. El mensaje que se transmite -enormemente pesimista- es el de la fragilidad y el carácter efímero de la felicidad o el goce de esos placeres pecaminosos. (...)

Su proximidad estilística al *Tríptico de la Adoración de los Magos* del Prado (...), que desde el año 2004 (...) puede datarse con seguridad hacia 1494, confirma **que debió ejecutarse en la década de 1490 y no con posterioridad a 1505**, como sostuvieron la mayoría de los estudiosos antes del hallazgo de Duquenne. Recientemente se ha afirmado que **tuvo que hacerse a partir de 1494** por considerar que la imagen de Dios Padre creando el mundo en el reverso de las tablas debió inspirarse en el grabado de Michel Wolgemut y con el mismo texto de los Salmos incluido en la *Schedelse Weltchronik* de Hartman Schedel, editada en Núremberg en 1493. Gracias a las investigaciones realizadas en 1967 por Gombrich y Steppe se pudo vincular el *Jardín de las delicias* a la familia Nassau. Por el relato de Antonio de Beatis, que acompañó como secretario al cardenal Luis de Aragón en su viaje a los Países Bajos, consta que el 30 de julio de 1517 la obra se encontraba en el palacio de Coudenberg en Bruselas, propiedad de los Nassau, donde De Beatis pudo admirarla. Dada la datación tardía que se le otorgaba entonces, posterior a la muerte de Engelbrecht II de Nassau en 1504, se juzgó que el comitente había sido Hendrik III de Nassau (1483-1538), sobrino y heredero de Engelbrecht. Ahora, tras confirmarse que la obra debió ejecutarse en la década de 1490, **se corrobora que quien se la encargó al Bosco fue Engelbrecht**, que debió destinarla al ya citado palacio de Coudenberg (Texto extractado de SILVA, P.: *El Bosco. La Exposición del V Centenario*, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 330-346)." Consultado el 26/12/2016 18:15

Añadí esta nota -no la había leído antes; siguiendo mi redacción lo de Engelbrecht II caía por su propio peso- después de escribir la totalidad del artículo. Con toda honestidad, y evitando hacer un ejercicio de falsa modestia, creo que su contenido no hace sino darme la razón.



- 1.- Lago central en el que confluyen los 4 ríos del Paraíso. En cada extremo se ve la fuente de cada río, en el centro del lago, la fuente de la vida.
- 2.- Representación de constelaciones que giran alrededor de la fuente de la vida, probablemente Virgo en tanto que símbolo de la Virgen (fuente de la verdadera vida, desde una óptica cristiana).
- 3.- Ambas ideas se funden en una, y sólo aparece un río y un lago rodeados de constelaciones sobre la fuente de la vida, a su vez sobre Cristo.

Letras.- En "abc", la secuencia de la tentación y caída del Génesis; pasa a líneas de fuga en "d" y "e" (y otras) que confluyen en "f", que dirige a "g".