

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS TERRENALES. MAJEWSKI Y EL BOSCO.

Jorge Latorre

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) - jorge.latorre@urjc.es - <https://orcid.org/0000-0002-4158-9216>

RESUMEN

El Jardín de las Delicias de El Bosco es, como la Divina Comedia de Dante, una obra maestra de las artes occidentales y un verdadero manifiesto científico-religioso sobre la época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Su complejidad compositiva, según parámetros geométricos precisos, y su temática arriesgada en los límites de la ortodoxia cristiana dominante en su propio tiempo, le convierten en un acontecimiento visual.

Se trata además una obra abierta que sigue planteándonos grandes preguntas cinco siglos después. Quizás una de las mejores aproximaciones a este enigmático tríptico la hizo Lech Majewski en su película homónima, *The Gardin of the Earthly Delights* (2004), que es –como recoge muy bien el título en inglés tanto de la pintura como de la película – la obra más pegada a la tierra que nos dejó el pintor flamenco. Esto es al menos lo que afirma en la película de Majewski la protagonista, Claudine, una *curator* de la National Gallery de Londres, como conclusión de su investigación sobre el famoso tríptico del Bosco:

Sus cuerpos agrupados se entrelazan en danza armoniosa. El Bosco dice que no existe otro paraíso... más que aquel creado por uno mismo durante esta corta vida. No juzga, pero señala... degustemos la pulpa de la fruta pues, al fin y al cabo... tenemos el permiso para hacerlo. En el jardín de las delicias, todo está permitidoⁱⁱ.

Piensa Claudine que El Jardín de las Delicias es una invitación al *Carpe Diem*. Pero, al mismo tiempo, no pierde la esperanza en que haya algo más después de la muerte, y busca en El Bosco la posibilidad científica de una nueva tierra, de la realidad futura de ese paraíso de los enamorados en el que todo está permitido.

Esta interpretación contradice todas las explicaciones canónicas del políptico de El Bosco al mismo tiempo que aporta nuevas luces sobre sus enigmas, desde el diálogo que se produce entre artistas más allá del tiempo y los lenguajes expresivos. Sobre los frutos fecundos de este diálogo, tras la experiencia de entrevistar a Majewski en el contexto de un curso de especialistas sobre El Bosco celebrado en El Prado, versa este estudio.

176

Revista Cine, Imagen, Ciencia. (2) 2018. *Formas Expresivas de Representación y Divulgación Científica a través de los Medios, el Cine, y la Imagen*. ISSN 2530-8882
revistacineimagenciencia.es



PALABRAS CLAVE

Diálogo entre artistas, cine y pintura, ciencia y arte, utopía, hermenéutica, religión, heterodoxia

ABSTRACT

The Garden of the Delights by Bosch is, like the *Divine Comedy* of Dante, a masterpiece of the Western arts and a scientific-religious manifesto on the epoch of transition between the middle ages and the Renaissance. Both its compositional complexity, according to precise geometrical parameters, and its risky proposal within the limits of the Christian orthodoxy dominant in its own time, make it a true visual icon.

It is also an open work that continues to pose great questions five centuries later. Perhaps one of the best approaches to this enigmatic triptych was made by Lech Majewski in his homonymous film, *The Garden or the Earthly Delights* (2004), which is how -it picks up very well the English title of both the painting and the film- the Bosch's work more attached to the earth. This is at least what the protagonist Claudine, a curator of the National Gallery in London, affirms in Majewski's film, as a conclusion of her research on the famous Bosch triptych:

Their grouped bodies intertwine in harmonious dance. El Bosco says that there is no other paradise ... more than that created by oneself during this short life. It does not judge, but it points out ... let's taste the pulp of the fruit because, after all ... we have the permission to do it. In the garden of delights, everything is allowed.

Claudine thinks that the Garden of Delights is an invitation to Carpe Diem. But, at the same time, she does not lose hope that there will be something more after death, and she looks for in Bosch the scientific possibility of a new Earth, of the forthcoming reality of that paradise of lovers in which everything is allowed.

This interpretation contradicts all the canonical explanations of Bosco's polyptych at the same time that it provides new insights into its enigmas, from the dialogue that takes place between artists beyond time and expressive languages. On the fruitful fruits of this dialogue, after the experience of interviewing Mejewski in the context of a course of specialists on Bosch held at El Prado, this study is concerned.

KEYWORDS

Dialogue between artists, cinema and painting, science and art, utopia, hermeneutics, religion, heterodoxy.



Figura 1: Cartel promocional de la película *The Garden of the Earthly Delights* (2006). Fuente: Web oficial de Lech Majewski.



1. INTRODUCCIÓN: CINE, CIENCIA Y ARTE PARA ENTENDER *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS*

Lech Majewski trabaja en los centros neurálgicos del cine como industria y espectáculo para las masas, pero concibe este lenguaje como un medio de expresión artística. No es extraño que en 2006 el MOMA realizara una retrospectiva de su obra, y que su videoinstalación *Brueghel Suite* se presentara en el Museo del Louvre, en la Bienal de Venecia y en el Museo Nacional de Cracovia. Majewski es al mismo tiempo creador integral de muchas de sus películas: se encarga de escribir, producir, montar, dirigir e incluso componer la música, como parte de una cuidada elaboración sonora que también supervisa. La creación artística está presente en la trama y en el título de muchas de sus obras, desde que en 1996 proyectara con el artista plástico Julian Schnabel la película *Basquiat*, en la que David Bowie personifica a Andy Warhol, amigo y mentor del grafitero estrella Jean-Michel Basquiat. Pero es especialmente importante en su carrera cinematográfica la trilogía inspirada en grandes clásicos “primitivos”, que comienza con *The Garden of the Earthly Delights* (2004), pasa por la premiada *The Mill and the Cross* (*El molino y la cruz*, 2011) y culmina con su última película estrenada, *Onírica -Field of Dogs* (2014), que se inspira en la Divina Comedia.

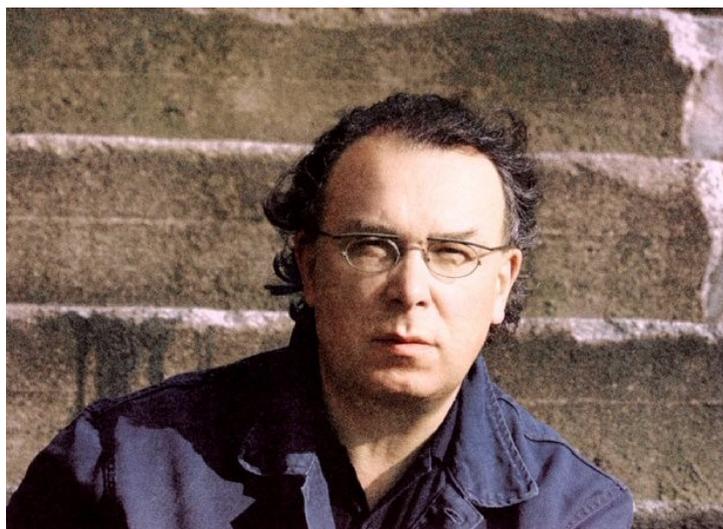
El Molino y la Cruz consigue que podamos hacer una inmersión en el cuadro *Camino del calvario* de Peter Brueghel, de la mano del actor Rutger Hauer, que encarna al pintor flamenco mientras concibe y pinta las escenas de esa composición multitudinaria. Los soldados españoles (pues como en todos los cuadros histórico-religiosos de Brueghel, los personajes remiten a la época del artista más que a la historia que representan) se comportan de modo despiadado con los flamencos rebeldes, aunque Peter Brueghel, no fue

178



nunca contrario al dominio español de Flandes. Sería esto una concesión de Majewski a los paradigmas dominantes sobre la leyenda negra, que el público acepta como algo anecdótico en la trama, al mismo tiempo que aporta información histórica a una audiencia desconocedora de estos lazos entre España y Flandes.

Figura 2: Retrato de Lech Majewski. Fuente: Web oficial de Lech Majewski.



Actualmente, Majewski está postproduciendo *Valley of the Gods*, que ha sido rodada entre Polonia, Roma y Utah, con actores famosos como John Malcovich, Bérénice Marlohe o Charlotte Rampling, que ya participó en *El Molino y la Cruz*, en el papel de la Virgenⁱⁱⁱ. De hecho, Majewski interrumpió el rodaje de esta película para asistir el 7 de julio de 2016 al curso de verano El Bosco: 500 años, organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado, y participar en una mesa redonda con el que firma este artículo. Lech Majewski vino a El Prado para conversar tanto de El Bosco como de Brueghel, pero habló sobre todo de su película *The Garden or the Earthly Delights* (2004), acerca de la cual expuso datos inéditos que pueden complacer a un lector interesado tanto en el arte como en el lenguaje cinematográfico.

Estas declaraciones del director sobre la película homónima (pues en inglés el título del cuadro es el mismo que el de la película, con el adjetivo terrenal) del más misterioso trabajo de El Bosco, pueden ayudar a entender mejor los enigmas de este tríptico, o políptico, pues la parte de atrás también está pintada simbólicamente, y era visible con las puertas cerradas. Son varios los cineastas que se han atrevido a dialogar con El Jardín de las Delicias de modo iluminativo (Pethó, 2014). Pero pocos han aportado además una lectura nueva sobre el cuadro como ha hecho Majewski tanto con su película como en sus declaraciones durante el curso de verano. Pero antes de proceder al comentario de estas afirmaciones de Majewski, puede ser pertinente introducir brevemente la película en cuestión, pues se trata de una obra menos conocida que otros trabajos suyos.



The Garden of the Earthly Delights (2004), que se traduciría como El jardín de las delicias terrenales, fue rodada con un presupuesto mucho más reducido que el resto de sus superproducciones, y un uso de cámara en mano que le da un aspecto documental, necesario para la verosimilitud de la trama. Narra una corta pero intensa historia de amor entre la estudiosa de El Bosco, Claudine (Claudine Spiteri), y su novio Chris (Chris Nightingale), un ingeniero aeronáutico que intenta dar respuestas científicas a todo lo que observa, pero no consigue explicar con datos empíricos la perfección artesanal de las góndolas venecianas, aunque estén realizadas con técnicas ancestrales. Este tipo de discusiones sobre filosofía, arte y ciencia, se alternan con escenas de diversión por las calles, mientras hacen el amor, nadan en la playa, alquilan un apartamento en Venecia, etc. Como la película está compuesta por las imágenes que Chris graba con su cámara de video, no nos extraña ser testigos de lo más íntimo de esta relación, que ha surgido tras una conferencia de Claudine sobre el Jardín de las Delicias.

Figura 3. Fotografía de la película The Garden of the Earthly Delights. Fuente: Web oficial de Majewski.



De hecho, todo parece tan inocente y alegre como el panel central del políptico de El Bosco. Sin embargo, la tragedia aparece en forma de enfermedad terminal, un cáncer en la garganta de Claudine. Ella elige pasar sus últimos días con Chris en Venecia, recreando juntos las escenas extrañas de El Jardín de las Delicias.

Tanto en Venecia como en Londres, Claudine actúa como la guía romántica, erótica y emocional de Chris, que vuelve una y otra vez a los videos grabados cuando Claudine vivía. La historia trágica de amor está basada en hechos reales; los que acontecieron al propio director, Lech Majewski, y que él ficcionó previamente en su novela *Methaphysic*^{iv}. Como esta novela, la película se mueve entre el *Carpe Diem* y el *Vanitas* y, con una cierta ventana a la esperanza de que la muerte no tenga la última palabra, pues el amor puede superar la implacable realidad científica de los elementos que componen un cuerpo o un cadáver.

O eso es al menos lo que descubre al final de la película el ingeniero Chris, cuando en un acto de desesperación recoge todos esos elementos químicos que teóricamente resumían el cuerpo de su amada y los arroja al canal de Venecia. Sabe que ya nadie puede devolverle a Claudine, pero al mismo tiempo reza a su manera con la ilusión de recuperarla. Entre el anhelo y la desesperación, Chris emprende un ritual de saltos en el agua, que marca el comienzo de la acción que conocemos en *flash back*, a través de los videos que él mismo fue grabando cuando vivía Claudine. En definitiva, la película, como el propio tríptico que la inspira, es una obra circular y abierta, que dialoga sobre los límites de la ciencia y del arte para mostrar la complejidad que tiene la vida humana.

Figura 4. Chris reflexionando sobre la enfermedad de Claudine. Fuente: Web de Lech Majewski.



2. POÉTICA VERSUS HISTORIA

Aristóteles afirma en la Poética que “la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular” (2002, p. 40). No cabe duda que muchas veces los artistas actuales ayudan con su intuición poética a penetrar en las obras de arte del pasado de modo más profundo y permanente que el más concienzudo estudio académico de un historiador del arte. Con su película, Lech Majewski no solamente hace plena justicia a la permanente actualidad de El Bosco, que explica que artistas en muy diferentes épocas y perspectivas de la recepción se hayan inspirado en él; sobre todo, nos muestra que El Bosco es mucho más que un autor moralizante con una visión pesimista de la naturaleza humana pecadora y de las consecuencias que el pecado trae para la humanidad.

Pues es casi unánime esta opinión sobre El Bosco en los estudios canónicos clásicos y recientes, magníficamente resumidos en el catálogo de la exposición del V centenario (Silva, 2016). Sirva como ejemplo esta cita Eric De Bruyn:

El objeto del arte de El Bosco es de carácter tradicional cristiano y moralizante, centrado en el “contemptus mundi”; es decir, en la condena de todo tipo de conductas necias y pecaminosas desde una perspectiva burguesa propia de la élite urbana, que al mismo tiempo muestra ejemplos dignos de imitación. (...) Por otra parte, la manera en que Bosch convirtió este mensaje tradicional en una forma visual fue revolucionaria, fantástica, incluso visionaria. La imaginería altamente inventiva de Bosch, no su ideología bastante convencional, es probablemente la razón por la que hoy sigue sorprendiéndonos tanto como lo hizo con sus clientes hace cinco siglos (2016, p. 88)

Vanidad de vanidades, todo es vanidad, y el infierno siempre está al acecho, parece decirnos El Bosco en sus cuadros más comprensibles, El Carro de Heno siempre como ejemplo, y como causa de confusión, cada vez que se intenta interpretar El Jardín de las Delicias según la misma lectura moralizante de este cuadro^v. Aunque en ambos polípticos aparezca el paraíso a la izquierda y el infierno a la derecha cuando están abiertos, intentar compararlos induce a errores. Por ejemplo, a diferencia de lo que ocurre en El Carro de Heno, en el Jardín de las Delicias no hay una escena que represente al pecado original, y por tanto, la necesidad de redención. La figura de Cristo no aparece en ningún lugar, mientras que en El Carro de Heno es el eje fundamental de toda la composición, tanto en forma como en fondo.



Figura 5. El carro de heno (c. 1512), El Bosco. Fuente: Museo del Prado.



Cristo muestra sus llagas desde el cielo, y solo un ángel le mira, en actitud de oración. Nadie más se percata de su presencia, pues todos (desde el Papa y el Emperador hasta el último labriego, pasando por los religiosos mendicantes, etc.) persiguen el carro de heno. El simbolismo se basa en una referencia a Isaías 40:6. “Toda carne es como hierba, y toda su gloria como las flores del campo”, en referencia a la naturaleza efímera y percedera de las cosas terrenales, que sin embargo, mueven el corazón de los hombres^{vi}.

En el centro del panel aparecen representados todos los pecados capitales, avaricia, lujuria, ira... Y los crímenes que causan estos pecados, pues muchos se pelean, roban y matan por hacerse con un puñado de heno en vez de seguir la invitación de Jesús de buscar los bienes más altos e imperecederos. Pero nadie mira al cielo. Y menos que nadie los enamorados que, ensimismados en su romance efímero, se embelesan al calor de la música humana que, según El Bosco, es también diabólica.

Volveremos a comentar esta escena más adelante, puesto que muestra que El Bosco conocía determinadas fuentes de inspiración iconográfica que aportan muchas luces para poder entender correctamente El Jardín de las Delicias. Sirva por el momento decir que nada tienen que ver las escenas de violencia del panel central de este tríptico con las escenas festivas e inocentes del centro de El Jardín de las Delicias, donde encontramos similitudes con la representación de otros paraísos de El Bosco, especialmente el del Juicio Final de Brujas (panel izquierdo del tríptico).



Figura 6. Juicio Final (c. 1486), El Bosco. Groeninge Museo, Brujas. Photograph: BRCP – Rik Klein Gotink. Fuente: Fad Magazine.



Majewski estaría, por tanto, justificado en su película cuando se distancia de la lectura canónica del cuadro, que como puede verse en la explicación oficial del Museo del Prado, se interpreta simbólicamente en comunidad con el resto de la producción de El Bosco, que es o bien aleccionadora (vidas de santos) o condenatoria de los vicios del mundo. Majewski, por el contrario, pone en labios de sus protagonistas unos elogios de El Jardín de las Delicias que indican que El Bosco era un pintor visionario, no solo en su técnica y simbolismo sino también en su mensaje liberador:

La prohibición no es necesaria... porque la libertad es absoluta... nos hace iguales a Dios. Nosotros no fuimos castigados por comer una manzana... porque el bien y el mal han sido reconocidos y neutralizados. Y han perdido sus límites de potencia. Por eso, una nueva era pide un vestido nuevo (minuto 01:08:53 y ss.)



Figura 7. Claudine explicando El Jardín de las Delicias. Fuente: Web de Lech Majewski.



En la entrevista a Majewski que tuvo lugar en El Prado el día 7 de julio de 2016 se habló de las teorías Adamitas, hoy de moda^{vii}, que parecen encajar con esa declaración y otras de Claudine en la película. Sin embargo, son muchas las diferencias con estos visionarios que se consideraban libres de pecado original y vivían por tanto sin ningún miedo a las prohibiciones de la Iglesia, pero fuera de la Iglesia. No hay un fundamento científico que las justifique, puesto que sabemos que El Bosco era considerado un católico ejemplar en la Hermandad de Santa María de su ciudad natal. Por otro lado, esas palabras de Claudine las escuchamos al final de la película cuando ella ya ha pasado a mejor vida y, por tanto, no hablarían tanto del paraíso en la tierra para los elegidos de la secta (El Bosco incluido), como de la esperanza en una Nueva Tierra más allá de la muerte. Al preguntarle a Majewski sobre este tema en la mesa redonda del Prado, respondió lo siguiente:

Estoy fascinado obviamente por el Jardín. Podría mirarlo y pensar en él por siempre. Se ha escrito sobre él de todo, pero siempre perdemos el toque final. Es como la vida, su núcleo es un misterio. No sabemos quiénes somos. Cuando nos desafían con

185



situaciones extremas, descubrimos que sabemos muy poco sobre nosotros mismos. La vida misma lleva el misterio implícito, la vida misma es irresoluble. Hoy en día hemos bloqueado en nosotros esa parte de lo desconocido, le tenemos miedo. Por lo tanto, las películas deben tener un final comprensible; eso es lo que estamos buscando, lo comprensible... Y El Bosco está en el lado opuesto: muestra las aperturas, está más cerca del misterio de la vida, del misterio de la existencia, de los sentimientos... Es decir, se sitúa entre dos extremos, entre el Paraíso, que ha sido abandonado, o perdido; y por otro lado tenemos el infierno. Y él muy probablemente se sitúa a sí mismo también en el medio del infierno, aunque sea nada más que como observador. El panel principal de la pintura muestra una unificación de todas las formas de vida: los humanos, animales, plantas, todas las sustancias vivientes... Pero incluso aparecen los minerales, las gemas participan también del baile que él ofrece, en increíble armonía. Si miras esta pintura, puedes ver los anillos, los círculos, que siempre han sido un símbolo de unificación. La única persona que vio en el círculo un peligro fue Tolkien; la fuente de los deseos bastardos, que te prostituye y te lleva a emociones no deseadas. Pero en el Bosco, esta unificación es una especie de Paraíso, UNUS MUNDUM, como dijo Boecio; el mundo completo, el mundo entero con el que puedes unirte. Y El Bosco lo reconfigura de una manera extremadamente original. Al mismo tiempo, él es literal con eso: lo físico une los elementos. Él hace que las personas ingresen las fresas u otras plantas; o tiene peces que se convierten en piernas humanas. Siempre hay un toque entre los seres humanos. Las personas se tocan, están unidas con estos objetos. Esta sensación de serenidad que transmite la pintura, incluso si no la entiendes, se proyecta hacia ti, o más bien fluye hacia ti desde la pintura.^{viii}

Majeweki ha entendido muy bien esa visión del todo que ofrece el políptico; ese espíritu científico (geológico, botánico, zoológico y antropológico) con el que El Bosco trabaja en toda su obra, por muy religiosa que sea su temática. Hay una escena especialmente emblemática en la película donde vemos a Claudine y Chris pasear por el mercado de Venecia y recoger con la cámara los peces, moluscos y otras especies animales reales que invitan a la fantasía. El Bosco pudo inspirarse del mismo modo en el mercado de la plaza de Hertogenbosch donde estaba su casa, que se conserva todavía.



Figura 8. Autor anónimo, *El Mercado de telas en Hertogenbosch, 1530*, Noordbrabants Museum. Fuente: Wikimedia.



La inspiración estaba a la vuelta de la esquina, aunque esos productos locales cobren en la imaginación de *El Bosco* las cualidades de minerales, vegetales, animales y gentes venidos del nuevo mundo^{ix}.

Otro momento genial de la película es el fundido encadenado del cañón de luz de los Bienaventurados conducidos al paraíso, pintado en la Tabla de la Resurrección conservada



en la Academia de Venecia, aunque en la película aparezca todavía en el Palacio Ducal. Vemos cómo Claudine, después de rechazar la idea del infierno y escuchar la explicación del paraíso, mira hacia ese cañón de luz por el que son conducidos por ángeles al cielo hasta que esa luz se funde cinematográficamente con el magnífico rosetón de San Marcos a cuyos pies vemos a Claudine rezando (00:59:04 en adelante).

Figura 9. Fotograma de la película The Garden of the Earthly Delights. Fuente: Majewski, (2004).



Del mismo modo que El Bosco funde todos los elementos de la naturaleza y los espiritualiza simbólicamente, sin ver incompatibilidades entre ciencia y fe, también Mayeski nos muestra cómo la ciencia no alcanza a explicar el misterio con sus explicaciones meramente racionales, y cómo la naturaleza humana debe contar siempre con los límites que la muerte pone al tiempo y a las aspiraciones intemporales del corazón.

De estas aspiraciones intemporales humanas versa el panel central de El Jardín de las Delicias de El Bosco. Recordemos que en el políptico no hay pecado y por tanto no hay necesidad de redención. Cuando está cerrado muestra en grisalla el mundo sin la presencia humana, pues estamos todavía en el tercer día del Génesis.



Figura 10. *El Jardín de las Delicias cerrado. (cir. 1498), El Bosco. En la parte superior puede leerse IPSE DIXIT ET FACTA S(U)NT / IPSE MAN(N)DAVIT ET CREATA S(U)NT, que significa Él lo dijo y todo fue, hecho/ El mismo lo mandó y todo fue creado. Fuente: Arts Dnevnik.*



Al abrirse las puertas, aparece el tríptico interior en todo su esplendor de colorido, lo que produce en el espectador un enorme impacto, buscado por el artista con el contraste entre la monocromía oscura del mundo antes de que el hombre lo habitara, y el colorido del mundo ya al final de la simbólica creación de siete días (el siete es el número de la plenitud en la tradición judaica, pues representa al final del ciclo semanal, el último día). En el primer impacto visual, el panel central reclama la atención, pero llegamos a él en continuidad paisajística desde la izquierda, el modo tradicional de leer en occidente; esto es, desde el



paraíso, con la escena protagonista de la presentación de Eva a Adán, bendecidos ambos por Dios en el Edén.

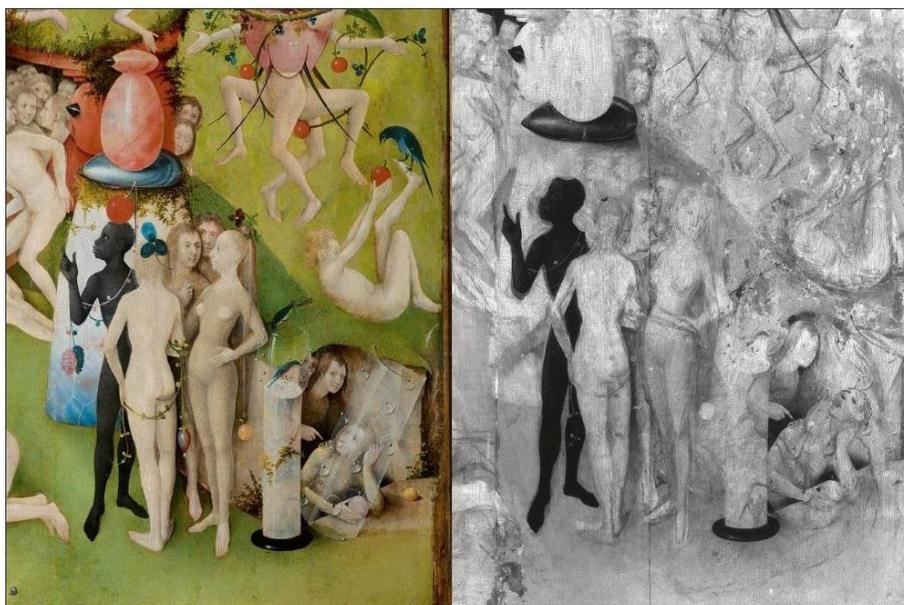
Figura 11. *El Jardín de las Delicias abierto*. Fuente: Patrimonio Nacional (pulsar sobre la imagen para navegar por el cuadro)



No hay representación del pecado ni de la expulsión de ese paraíso en el ala izquierda, como ocurre en otras representaciones similares de El Bosco. Sí que aparece, en la famosa cueva del panel central, una figura femenina con una manzana en la mano. Los expertos y divulgadores discrepan sobre quiénes pueden ser simbólicamente sus acompañantes, especialmente el que señala con el dedo a esta mujer agachada junto a la cueva: si Juan el Bautista, el propio Bosco (la teoría Adamita), o la persona que encargó el políptico, que no está firmado, quizás porque no era una idea de El Bosco, sino del comitente, a quien pertenecería propiamente la obra^x. Pero todos coinciden en que El Bosco trabajó concienzudamente en esa escena, como puede verse en los arreglos que muestran los análisis con rayos x.



Figura 12. Detalle de la cueva en el panel central de *El Jardín de las Delicias* (cir. 1498), *El Bosco*. Visión con rayos X de la misma escena. Fuente: elaboración propia desde detalles tomados de Silva (2016)



Para muchos investigadores, esta escena aporta la explicación simbólica de todo este enigmático panel central, que no sería entonces una narración prolija de la estupidez humana, de lo que pueden llevarnos a hacer las pasiones de la carne, sino un lugar de diversión festiva, similar a otras representaciones del paraíso que ha dejado *El Bosco* (el ya mencionado paraíso del Juicio Final de Brujas, por ejemplo); de hecho, la fuente central remite a la de los cuatro ríos del Edén, tal como aparece descrita en el libro del Génesis. No habría entonces lujuria, sino ingenuos juegos de niños en medio de la naturaleza, como pudieron ser los de los primeros padres antes del pecado, cuando no era necesario cubrir el cuerpo pues la desnudez era algo natural. De hecho, hay también una continuidad del paisaje desde el panel izquierdo de Adán y Eva junto a Dios.

Así lo ve Majeski, como una evocación del paraíso perdido; los únicos paraísos en los que podemos creer, dice resignado el cineasta. Puede parecer que esto es mirar a *El Bosco* desde el existencialismo actual, lo que no admite justificación científica. Pero se trata de una visión que no dista mucho de la irónica interpretación simbólica que, posiblemente, quiso hacer *El Bosco*, como veremos en seguida. Sirva por el momento recordar que, aunque haya muchos disfrutando del paraíso terrenal, está también el infierno acechando desde el panel derecho; como también acecha la depresión, la enfermedad y la muerte a la pareja feliz protagonista de la película de Majewski.



Figura 13: Claudine representando escenas de lujuria de El Infierno del Jardín de las Delicias de El Bosco. Fuente: Web de Lech Makewski.



Efectivamente, Majewski insinúa que no cree en el infierno fuera de la tierra, pero recordemos que su película se mueve triste ente el *Carpe Diem* y la *Vanitas*, en un anhelo del paraíso bajo el recuerdo constante de la muerte. La Venecia que se hunde progresivamente es un lugar barroco que invita a los escritores a pensar en la vanidad de las cosas del mundo, tan bellas, y en la muerte que espera implacable. Pero a diferencia de otras novelas ambientadas en Venecia que se basan en famosos cuadros, como por ejemplo *La Tempestad* de Juan Manuel de Prada, premio Planeta en 1997, Majewski nos introduce en una Venecia mágica, a medio camino entre el cielo -o los sueños- y la tierra, como los cuadros de El Bosco. Debe influir mucho el que la revisita con los ojos de la infancia, puesto que fue allí donde el director descubrió su pasión por el arte, moderno al principio, a través de las exposiciones de la Bienal; por los primitivos renacentistas después. En varias declaraciones ha explicado esta transición del arte contemporáneo al cine a través de los maestros italianos:

Me impactó mucho el cuadro de Giorgione La tempestad, me resultó hipnótico por su atmósfera y misterio. Esa pintura fue en mí una notable influencia y no pude volver a entrar en el arte pop nunca más. Un día hice una conexión similar con el cine y fue gracias a la escena del parque en Blow- up, de Michelangelo Antonioni. La vi y me dije: "Si Giorgione viviera, haría este tipo de películas". El arte moderno que vino de Estados Unidos tenía gran impacto, pero detrás estaba completamente vacío. Si pensamos en el siglo XX y su relación con el arte, nos daremos cuenta de que la figura humana ha desaparecido. Mi conclusión es que la figura humana se fugó de las artes plásticas al cine. Si miramos las obras de Giorgione o de Brueghel, la figura humana tenía una importancia fundamental (De Vita, Pablo, 2012).

192



Fue el holandés Piet Mondrian el que llegó más lejos en el olvido de la figura humana en sus cuadros. También son los estudiosos holandeses actuales, que ya no son puritanos, los que más condenan en El Bosco su moral tradicionalista, aunque en el siglo XVI les pareciera demasiado pagano, inductor a idolatría. Y es por eso que no hay hoy ningún Bosco en Holanda, en todas aquellas provincias del norte iconoclasta que destruyeron retablos e imágenes. El Jardín de las Delicias pertenecía a la familia Nassau-Orange, futuros gobernantes de las Provincias Unidas de los Países Bajos. Y esto hace del políptico un símbolo político, también en nuestros días. Cuando Pilar Silva, la comisaria de la exposición del Prado, dijo que que estas maravillas artísticas se han salvado de la destrucción gracias a la devoción de Felipe II por El Bosco, la polémica estaba servida^{xi}.

Seguramente Pilar Silva tiene razón cuando explica que, aunque Hertogenbosch fue el hogar del Bosco, El Prado es su verdadera casa, la que acoge hoy su obra más importante. Y por eso era en El Prado donde se tenía que celebrar su 500 aniversario. Pero El Jardín de las Delicias es mucho más que lo que ella ha escrito para la web oficial de El Bosco. En la interpretación negativa del panel central que Pilar Silva hace, coincide con los expertos holandeses, y por eso se distancia de las interpretaciones del cuadro que hace intuitivamente Majewski en su película; y también, de las que voy a exponer a continuación, que me han sido inspiradas por la conversación con Majewski y por la reflexión e investigación sobre El Bosco propiciada por el 500 aniversario.

3. UN REGALO DE BODA. HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPRE

Las teorías más recientes sobre el políptico más enigmático de El Bosco defienden que podría ser un regalo de bodas que el Teniente General de Borgoña en los Países Bajos, Engelbrecht II de Nassau (muerto en 1504) hizo a su sobrino y sucesor Enrique III de Nassau-Breda. Tiene sentido, pues todo su contenido gira en torno al sacramento matrimonial, instituido por el mismo Dios Padre “en el principio”, como recuerda Jesucristo a los apóstoles (Mateo 10:3-8, Génesis 2:18). Este es el momento representado, una escena bastante excepcional en este tipo de representaciones del paraíso: Dios entrega a Eva –mujer en hebreo- a Adán –hombre- que la mira con asombro. Esta admiración ante la criatura hermosa que al mismo tiempo es “carne de mi carne”, sería el principio del “creced y multiplicaros”. El panel central muestra los frutos de la descendencia de los primeros padres, que incluyen las diferentes razas de la tierra, incluso los indígenas del recién descubierto Nuevo Mundo, perfilados en tonos grises en la parte izquierda, medio escondidos entre la vegetación y los pájaros gigantes. Hay, como hemos dicho ya, una continuidad desde este panel central al de la creación de la izquierda, donde el Árbol del conocimiento del bien y del mal, representado por un drago canario, conserva intactas sus ramas y sus frutos.



Figura 14. Autor desconocido. Retratos de Enrique de Nassau y Mencía de Mendoza. 1531. Berlín, Staatliche Museen. Fuente: Wikimedia.



Enrique III de Nassau es conocido en España por su matrimonio en terceras nupcias con Mencía de Mendoza, por petición del Carlos V, cuando Enrique era uno de sus consejeros más cercanos en sus primeros años como rey de España y emperador de Alemania. Pero el cuadro haría referencia a su primer matrimonio con Louise-Françoise de Saboya, que tuvo lugar en 1503, por lo que se piensa que el cuadro debió hacerse uno o dos años antes (el Prado lo fecha entre 1490-1500 y los especialistas holandeses lo hacen un poco más tarde, entre 1495-1505).



Figura 15. Retrato de Engelbrecht II de Nassau (1451-1504) en el Rijksmuseum de Amsterdam. Fuente: Wikipedia.



Tanto Engelbrecht como Enrique solían vivir en Bruselas en el Palacio de Coudenberg, ahora destruido (solo quedan las galerías subterráneas), donde el tríptico se documentó por primera vez en 1517, un año después de la muerte del artista el 9 de agosto de 1516. Son muy conocidas las descripciones que Antonio de Beatis, un canónigo de Molfetta, Italia, que acompañaba al cardenal Luis De Aragón, escribió en su diario:

hay algunos paneles en los que se han pintado cosas extrañas: mares, cielos, bosques, prados y muchas otras cosas, como personas que salen arrastrándose de un caparazón, otras que traen aves, hombres y mujeres, blancos y negros haciendo todo tipo de actividades y poses diferentes.

Debido a que el tríptico se exhibía públicamente en el palacio de la Casa de Nassau, era visible para muchos, y la reputación y fama de El Bosco se extendió rápidamente por toda Europa. La popularidad de la obra puede medirse por las numerosas copias que se conservan, en óleo, grabado y tapices, encargadas por patronos adinerados, y por la gran cantidad de falsificaciones que estuvieron en circulación poco después de su muerte. La mayoría eran copias del panel central nada más, lo que aporta luz para comprender la singularidad de esta pintura en la carrera de El Bosco.

Los especialistas dicen que su mensaje moralizante, y por tanto crítico con las locuras de las pasiones lujuriosas que representaría el panel central, explicaría que se interesara por el políptico el contra-reformista Felipe II, su último propietario. Pero no podemos olvidar que a Felipe de España y de Borgoña, como a su padre El emperador, le gustaban las pinturas mitológicas con desnudos, aunque las reservara para sus departamentos privados de palacio. No sería una prueba ni a favor ni en contra de esta lectura ortodoxa. Fue una

195



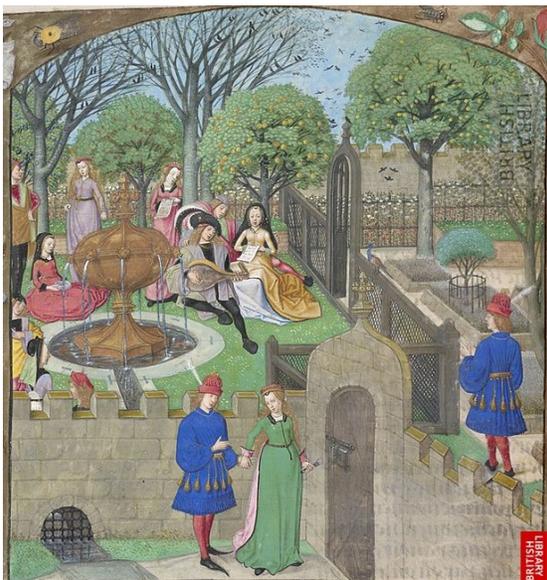
descripción del tríptico en 1605 realizada por Fray José de Sigüenza la que ha condicionado la lectura no positiva hoy aceptada en el mundo académico. Lo describe como el cuadro “del Madroño”, en relación a lo efímero del sabor y aroma de esta fruta dulce, que apenas se aprecia y ya ha pasado. No tenía un título, pero llamaba la atención la presencia de esta fruta frecuente en Madrid y alrededores, y de compleja traducción al inglés. Suele usarse strawberry, fresa, pues no hay un nombre popular; solo se conoce el nombre técnico, *Arbutus*. Otros escritores españoles, siguiendo la interpretación inicial, se refirieron a esta obra como “La Lujuria”, haciendo hincapié en el mensaje general de alerta contra las tentaciones efímeras de la carne.

Pero ya hemos visto que es difícil ver el panel central como un lugar de pecado, salvo que se quiera invitar al espectador a entregarse a ello, lo que El Bosco sin duda alguna quería evitar. Las actitudes de los protagonistas no pueden ser más positivas y alegres. Parece que el pintor recibió un compromiso muy concreto, diferente de las otras obras que estaba haciendo e hizo después de este tríptico, como es el caso de El Carro de Heno (fechado entre 1512 y 1515). Sabemos que estuvo fuera de Hertogenbosch durante mucho tiempo en 1498, porque no aparece en los registros de reuniones de su hermandad. Bien podría haber estado trabajando en la corte de Engelbrecht de Nassau en Bruselas. Contribuye a datar el cuadro en esta fecha el que Felipe el Hermoso el 15 de agosto de 1498 firmara un tratado de paz con Francia, por el que prestaba vasallaje a Luis XII, algo que enfadó tanto a su padre Maximiliano de Austria como a los Reyes Católicos (Suzuki, 2015, p. 56). Este dato explicaría porqué uno de los jinetes del panel central de El Jardín de las Delicias porta el puercoespín, símbolo de la orden de caballería francesa más importante del momento. Francia solía estar en guerra con Borgoña, y la presencia del puercoespín siempre ha extrañado a los expertos.

Seguramente fue en la propia Bruselas donde El Bosco pudo ver las miniaturas de Le Roman de la Rose de la edición encargada por Engelbrecht, que se conserva en la Brithis Library (c.1490-1500, BL Harley MS), cuyas ilustraciones inspiraron algunas escenas de El Carro de Heno, como es evidente, por ejemplo, en la del fol. 12v.



Museo Figura 16. Comparativa entre los enamorados músicos de *Le Roman de la Rose* y *El Carro de Heno*. Fuente: Elaboración a partir de detalles de la British Library y de Ripa (2017)



Quizás todo el panel central hace referencia a esta iconografía cortesana del jardín de las tentaciones (*Le Jardin de Dedit*), por encargo expreso del comitente Engelbrecht II, muy aficionado a esa literatura medieval de amor cortés. El jardín de la tentación de *Le Roman de la Rose* es un paraíso para los amantes, lleno de flores simbólicas, las rosas, que también llevan espinas. La enseñanza es que el amor y el dolor son inseparables para los amantes, pero vale la pena pasar por ello; y no olvidemos que todo el políptico de *El Bosco*, como regalo de bodas que era, debía ser un canto al amor humano, bendecido por Dios.

Es cierto que también aquí, como en *El Carro de Heno*, aparece el infierno, quizás uno de los más famosos y siniestros de *El Bosco*, con sus instrumentos musicales convertidos en máquinas de tortura. Igual que en ese otro políptico, la música tiene unas connotaciones negativas, como vía de seducción y camino a la perdición, asociada a los sentidos, la danza, y las orgías. Estamos en un momento histórico en el que se discutía sobre la pertinencia de que la música profana entrara en las Iglesias, y claramente *El Bosco* se mostraba partidario de que no fuera así. O tal vez tenía algún vecino músico molesto, como ironizaba Majewski en la conversación del Museo del Prado, aprovechando para criticar también la música dodecafónica y la tortura que suponía asistir a algunas óperas modernas (minuto 40,20 de la entrevista inédita). Pero, más allá de estas anécdotas biográficas e históricas que condicionan a los artistas y explican selecciones personales de algunos motivos simbólicos, la aparición del Infierno en el Jardín de las Delicias se justifica teológicamente porque fue creado para condena de los demonios, los ángeles caídos. Esto es, existía ya antes del pecado y de la redención traída por Cristo en su encarnación. Por supuesto, en el infierno de *El Jardín de las Delicias* de *El Bosco* se incluyen también los típicos sufrimientos relacionados con los pecados capitales. No podría ser de otra forma; era la iconografía más repetida en la



Baja Edad Media y el Renacimiento, en relación con el Juicio Final y el Apocalipsis. Era también algo que se esperaba encontrar en la pintura de El Bosco, más famoso por sus infiernos que por sus paraísos, tanto en su propio tiempo como hoy^{xii}.

Pero el panel central es algo único y, aunque muchos de sus símbolos se nos escapan, es evidente que tenía un significado alegórico general, además de histórico. Por eso es preciso volver a recordar la hipótesis de que Eva y Adán estarían de nuevo presentes en la escena de la cueva. Independientemente de lo que pueda simbolizar, la mujer tiene su boca sellada, para enfatizar que no ha mordido todavía la fruta que sujeta en la mano. Los rayos x (figura 12) muestran que, en los primeros dibujos de base, esa Eva alegórica (escondida en un cilindro de cristal y en una cueva) estaba mirando al otro grupo de salvajes (con pelo en la piel), como si fueran sus descendientes, lo que sería un intuitivo antecedente de la ciencia evolutiva, en un momento de descubrimiento de “buenos salvajes” en el Nuevo Mundo. Estos, a su vez, le miraban a ella, por lo que se remarcaba la continuidad entre las dos escenas. Pero finalmente, las figuras de pie junto a la cueva miran hacia los que juegan en los múltiples rincones del panel central y giran alrededor del lago con alegría inocente.

Parece que, en los primeros dibujos, El Bosco decía demasiado y prefirió ser más cauto. En todo caso, bien fuera por su propia elección o porque así era el encargo recibido, el resultado son grupos de hombres y mujeres que participan en una amplia gama de actividades: algunas figuras parecen disfrutar de los placeres sensoriales tanto en la hierba como en el agua, aparentemente en armonía con la naturaleza, rodeadas de multitud de animales. Una armonía cósmica, acentuada por el círculo central y la perspectiva desde altura en la que observamos todo.

En el centro y al fondo vemos un gran globo azul que se eleva y que aparece simbolizada como la fuente de los cuatro ríos, lo que, según algunos autores de viejas teorías hoy discutidas, sería una alusión al paraíso. En el catálogo del Prado, y en la propia web del Museo, Pilar Silva dice que es sólo un sucedáneo del verdadero Paraíso, como también lo serían las pasiones terrenas, deliciosas pero efímeras; por eso la fuente está agrietada, simbolizando así que es algo pasajero. Podría ser. Acaso ¿por qué no representar también con este enorme surtidor a la fuente de la eterna juventud? Se trata de una tradición medieval que se prolonga en el Renacimiento, y puede verse incluso en los jardines cerrados para los amantes de *Le Roman de la Rose*, en concreto en la edición que pudo ver el Bosco en Bruselas, la encargada por Engelbrecht en su fastuoso palacio de Coudenberg. El mismo palacio estaba rodeado de jardines de ensueño para refugio de los últimos devotos del amor cortés.



Figura 17. Dibujo del Palacio de Coudenberg y sus jardines, Lucas Vorsterman (1657). Fuente: *The diary of John Evelyn*.



Podría ser que El Bosco tuviera que pintar un paraíso terrenal de amantes, y por su cuenta, él mismo se presenta allí, en una cueva, para señalar que esto solo es posible si Eva no hubiera pecado, según teorías que eran motivo de discusión escolástica. O, en otras palabras, si aceptamos que este personaje que señala es el propio Bosco, cabe la hipótesis siguiente: como era un pintor ortodoxo, y no es posible dar por sentado, incluso en la ficción, la ausencia del pecado original en el mundo, lo que El Bosco está pintando, y así lo señala desde una cueva alegórica, mostrando a Eva y la manzana intacta, podría tratarse de una utopía teológica.^{xiii} Otro mundo posible, tal vez inspirado en las nuevas teorías sobre el paraíso terrenal ya encontrado en las Indias Occidentales.

Recordemos el famoso libro de Santo Tomás Moro, *Utopía* (cf. Moro, 2010), fue comenzado en Amberes en 1515, cuando El Bosco aún vivía; y publicado dos años después de la muerte de El Bosco. El libro de Moro es muy complejo, pues está escrito en clave paródica, mostrando que también en otro mundo posible, con una sociedad perfecta, y sin la presencia del pecado (ni la redención cristiana) la felicidad sigue siendo una meta por conseguir (Bouyer, 1986)^{xiv}. No hay todavía documentos que lo confirmen, pero podría ser posible que Moro visitara el Palacio de Coudenberg donde estaba exhibiéndose el famoso políptico. Allí pudo ver este panel central, e identificar a esos otros Adán y Eva (nombres para el hombre y la mujer en hebreo) escondidos en la cueva. Quizás intuyó que hablaba de un paraíso terrenal que se muestra sin las consecuencias del pecado humano. Sería esta, como la de Majewski y El Bosco, una interesante conexión entre artistas que participan de similares inquietudes; pues, independientemente de si pudo haber influencias directas entre Moro y El Bosco, lo cierto es que ambos se interesaban por las discusiones teológicas propias del momento. Por mucho que se le acuse de ultraconservador y retardatario en los temas, no cabe duda que El Bosco estaba a la última en las ideas humanísticas que anunciaban los nuevos aires del Renacimiento.



Por ejemplo, en su dibujo titulado *El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*, aparece una frase latina que provoca la reflexión, probablemente en la propia caligrafía de El Bosco. El origen de la frase es un tratado pedagógico del siglo XIII titulado *De disciplina scholarium* ("Sobre la educación de los jóvenes"), que se creía en la Edad Media que era una obra de Boecio. La frase en cuestión dice así: «Miserrimi quippe est ingenii sempre uti inventis et numquam inveniendis», que significa: «Es característico de los más sombríos de los espíritus siempre utilizar clichés y nunca sus propias invenciones». Fue citado regularmente en los primeros círculos humanistas - por Alberto Durero, entre otros - e ilustra el interés y los contactos de El Bosco en esos ambientes. El propio nombre Bosco vendría de ese significado simbólico que tiene su ciudad natal, derivado de oreja (Hert), ojo (ogen) y bosque (bosch), por lo que el nombre artístico era además de una referencia a su lugar de origen, una sabia invención, y una invitación a la prudencia: hay que estar siempre precavidos. No solo porque el diablo acecha sino también porque "omnia nuda et aperta ante oculus eius", todo está siempre desnudo y abierto a los ojos de Dios como escribe el erasmista Luis Vives por estas fechas, parafraseando el Salmo 35^{xv}.

Figura 18. El Bosco. Dibujo El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos. Kupferstichkabinett, Berlín. Fuente: Wikimedia.



El búho protagonista de este dibujo aparece también en el panel central de *El Jardín de las Delicias*, y suele interpretarse como la constante amenaza del diablo. Pero es un símbolo abierto, aunque El Bosco tienda más a incidir en el temor que en la razón y la gracia, como era más propio de los humanistas. Por eso, a diferencia de lo que ocurre en la *Utopía* de Moro, también el mal acecha en el paraíso del Bosco, y no solo en el panel central, o en el



infierno, sino incluso en el Edén del lado izquierdo, donde estaría simbolizado especialmente por los reptiles que salen de una cueva, anunciando a la astuta serpiente.

Teológicamente, el mal está en el mundo antes de la creación del ser humano, pues el diablo es inmortal. Y también los humanos aspiraban a la inmortalidad antes de probar del Arbol del conocimiento del Bien y del Mal, por eso la tentación de ser como Dios era posible. En el panel central la fuente de los cuatro ríos está agrietada. La eterna juventud de ese Jardín de las Delicias es solo un sueño, parece decir El Bosco. Pese a la sensación de inmortalidad que experimentan los amantes, la muerte es algo inevitable y el infierno es el destino de todas las personas que viven como si Dios no existiera y como si la redención de Cristo no hubiera tenido lugar. Interpretado así El Jardín de las Delicias, como una utopía teológica, no habría contradicción con las demás lecturas canónicas del políptico; y se salva la intuición de muchos, los artistas especialmente, de que el panel central muestra un lugar de felicidad sin pecado, prolongación del paraíso original, y no lo contrario.

El panel del infierno sería una advertencia que el políptico hace a los jóvenes amantes a quienes les ha sido regalado este paraíso del amor. El infierno muestra los vicios a evitar y las consecuencias de cometerlos. El famoso hombre árbol suele equipararse con el diablo. Pero podría ser también el símbolo del hombre caído: ese hombre que miraba a Dios cara a cara en el paraíso y mira ahora hacia atrás, con su cuerpo convertido en un burdel. Vivir frívolamente no sólo lleva al infierno, sino que borra en los hombres y mujeres la misma imagen de Dios a cuya semejanza fue creado. Todo está permitido para los hijos de Dios, pero no todo les conviene, como recuerda san Pablo en 1 Corintios 10:23.

Majewski nos dice algo similar en su película. La superficial cultura del entretenimiento nos impide experimentar la vida en plenitud, disfrutar de sus grandes misterios. El infierno de la alienación está siempre al acecho, y puede llevarnos a una violencia creciente, a un Apocalipsis similar al que describe El Bosco en sus alambicados Infiernos. Afortunadamente, existe la esperanza de que el amor supere la banalidad del mal (el pecado), y permita una permanencia que va más allá de la muerte. Y esto sería aplicable tanto a la película de Majewski, cuyo final abierto invita a la esperanza más allá de la tragedia de una pérdida amorosa irremediable, como a El Jardín de las Delicias de El Bosco –quizás porque era esa la idea del comitente, y el artista hubo de plegarse a ella: la posibilidad de un jardín de delicias para los enamorados en el que no hay pecado original, y, por tanto, tampoco acecha la sombra de la muerte.

La utopía de los amores sin final a la que añora el ser humano estaría representada entonces en el panel central de El Jardín de las Delicias, que supone algo así como una continuación del paraíso en la tierra, en el que los amantes pueden disfrutar del amor como si no existiera el infierno. Pero todo esto solo es, nos dice El Bosco desde la caverna del jardín -y, sobre todo, desde el infierno acusador-, una utopía teológica históricamente imposible.



Figura 19. Detalle del anuncio del curso de Verano El Bosco: 500 años, celebrado en El Prado el 7 de julio de 2016. Fuente: Amigos del Museo del Prado.



4. VENTANAS A LO DESCONOCIDO

En *The Garden of the Earthly Delights*, la protagonista Claudine habla del contraste entre el arte actual, que refleja un mundo deshumanizado, y ese otro arte del pasado que, tanto en Flandes como en Italia, ponía al hombre en el centro, quizás porque daba por supuesto la existencia de Dios otorgando sentido a la historia humana:

Si se piensa que los templos y las bibliotecas están vacíos. Ya no existen reglas ni ideales, sólo auto-mutilación. Hasta la diversión te obliga al riesgo de morir de sobredosis... como el cuerpo rígido en busca del éxtasis. Sí, es el fin del mundo. Bach, cuando compuso su fuga, escuchó la música de las esferas ¿Entiendes? Podía oír a los planetas orbitando alrededor del Sol... en los tonos y semitonos descubiertos por Pitágoras... cuando Dios gobernaba el mundo. Filósofos, artesanos, científicos, artistas... todos ellos sirvieron a Dios. Las casas construidas allí hacen 100 años... son un oasis de solidez y simetría, y el tic-tac del reloj garantizó... la división del mundo en segmentos iguales. Entonces, de repente, todo empezó a temblar... y luego, el colapso ¿Por qué? Nadie lo sabe. Como ilustran de manera abstracta... los enormes lienzos del arte moderno... no podremos expresar... donde las nuevas armas de fealdad sirven a la belleza. Tocones de esculturas en los nuevos parques urbanos... donde, niños de padres inmaduros... se matan con bates de béisbol. Es un mundo que reemplazó a Dios... con el entretenimiento. Sus nuevos predicadores... lucen coronas dentales blancas como la nieve... en los altares de la TV... Animando juegos absurdos. Donde... los nuevos niños cincuentones... corren a través de una gelatina... disfrazados de fresa, para lanzar un cráneo a un balde de plástico rosa... en tanto que su hijo de siete años... se sienta frente a la pantalla de la computadora...corriendo por laberintos con un fusil

202



láser, destrozando en mil pedazos todo lo que se mueve. Simplemente ensaya la única cosa... que le será útil para el fin del mundo. La muerte eficaz (01:22:50- 01:25:49)

Figura 20. Claudine explicando la visión apocalíptica del arte contemporáneo. Fuente: Web de Lech Majewski.



La historiadora del arte Claudine sabe que le quedan pocos días de vida y se rebela contra el arte de su propio tiempo y contra la cultura del entretenimiento y el espectáculo superficial. Parece entender con clarividencia, desde su propia experiencia del fin (personal, apocalíptico), una intuición de George Steiner sobre el arte como forma de destino: donde la presencia de Dios ya no es una suposición sostenida, donde su ausencia ya no es un peso sentido y, de hecho, abrumador, ahí no pueden alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y de la creatividad (Steiner, 1991, p. 278). Por eso no es contradictorio que ella misma busque en *El Bosco* el secreto de la inmortalidad que *El jardín de las delicias* otorgaba a los amantes. Se empeña en ello, aunque finalmente la enfermedad y la muerte le obliguen a pensar en otro paraíso más allá de la muerte.

Quien habla a través del personaje de Claudine es el propio Majewski, pues la película se inspira en una novela con fuerte carga autobiográfica. Majewski se muestra, como su protagonista, muy desubicado en el mundo que le ha tocado vivir. Y por eso critica la frivolidad de las costumbres mundanas, tanto del pueblo bajo como de las élites. Y conviene recordar que esto, fustigar la frivolidad y necedad del mundo, es también lo que hacía *El Bosco* en su propio tiempo. *El Bosco* era un nostálgico del arte de tiempos pasados, en su caso los de la Edad Media; pero al mismo tiempo era un artista formado en las técnicas e ideas más avanzadas del Renacimiento, como Majewski lo está en las del cine y arte actual, aunque añore el arte del pasado. En la mesa redonda que tuvo lugar en el Museo del Prado, el cineasta hizo una alabanza al arte clásico, que llegaría hasta Cezanne, frente al

203

Revista Cine, Imagen, Ciencia. (2) 2018. *Formas Expresivas de Representación y Divulgación Científica a través de los Medios, el Cine, y la Imagen.* ISSN 2530-8882
revistacineimagenciencia.es



contemporáneo, errático en fondo y forma, y por eso menos valorado por el gran público en los museos:

(Las pinturas clásicas) eran ventanas hacia lo desconocido, con símbolos, como la vela en la naturaleza muerta, mejillones con perlas, inmaculada concepción, el vaso es la sangre de Cristo, los limones en el cosmos ... había simbolismo. Objetos para representar a los miembros de la familia, significados sobre la vida; y la familia pasaba tiempo juntos para hablar sobre estas pinturas ... hoy todo es rápido ... No hay contemplación, solo reacciones para apretar el botón del mando, para alcanzar el nivel superior (en el videojuego). Esta civilización se está volviendo ciega^{xvi}.

Frente a un arte que muestra fundamentalmente la ceguera del mundo contemporáneo, según Majewski, el arte antiguo era una ventana a lo desconocido. En la mesa redonda pude preguntarle “¿Por eso aparecen tantos ángeles en sus películas?; ¿y por eso da usted tanta importancia en *The Garden of the Earthly Delights* a los ángeles de El Bosco, aunque en el políptico en cuestión no aparezca ninguno?” -Por supuesto que los ángeles existen -dijo Majewski medio en broma: “si no tuvieras uno, ya estarías muerto”. Inmediatamente después, habló de su simbolismo como intermediarios entre lo terrenal y espiritual, que es el gran tema de la obra de El Bosco, y lo que vertebra también toda la película. Fue entonces cuando Majewski contó cómo se desarrolló el proyecto cinematográfico, que por ser una intervención muy larga, puede consultarse en las notas al final^{xvii}.

Podría parecer que Majewski incurre en múltiples contradicciones. Y esto sería lo mejor que podemos decir de él, pues es también lo que se dice de El Bosco. Sirvan como ejemplo, estas palabras de Paul Vandebroek, gran experto y uno de los investigadores que escriben en el catálogo del quinto centenario publicado por el Museo del Prado:

El Bosco como artista es una paradoja en sí mismo. Mientras se opone sin cesar a la locura, a la irracionalidad, al “salvajismo” y al pensamiento y conducta incontrolados, su arte opera fundamentalmente a través de la invención caprichosa e impredecible, la libre asociación y la libertad formal. En el siglo XVI, las obras de Bosco o su contenido se describen como «drôleries» (una palabra derivada en última instancia del «troll» nórdico, un enano proteico y aterrador), grylli (palabra ya encontrada en la teoría del arte de la antigüedad clásica Denotan las invenciones artísticas “no canónicas”, el término también se usó en la antropología folclórica medieval tardía para describir los grillos que causan locura en el cerebro humano), y así se les llaman también en español a sus visiones, grillos o disparates (inventos extraños) (2016, p. 107).

De la mezcla entre la visión nostálgica del pasado y la realidad presente de un lenguaje artístico y unas inquietudes vanguardistas (renacentistas, en El Bosco, de cine de autor en Majewski), sale un arte de encrucijada que sigue dando frutos muy fecundos. Se trata de una poderosa síntesis que, tanto en el caso de El Bosco como en el de Majewski, da lugar a un arte abierto y sincero. Sincero pero abierto, porque no se identifica con los paradigmas dominantes, y tampoco esconde las contradicciones internas de los propios creadores. Y por eso su constante actualidad: su misma naturaleza contradictoria nos invita a vernos, cada uno, con todas nuestras contradicciones.



Figura 21. Detalle del panel izquierdo, del Edén, en El Jardín de las Delicias. Fuente: El País



5. CONCLUSIÓN

Lech Majewski se ha formado en la generación de los grandes cineastas del Nuevo Cine polaco, con sus preocupaciones metafísicas, y su visión desgarrada de la historia.^{xviii} Una difícil historia reciente que influye en la mirada nostálgica hacia el pasado que caracteriza a su filmografía, realizada desde un constante inconformismo presente. Desde su crisis personal e histórica, Majewski ha dialogado con un igual, otro artista de encrucijada cultural, El Bosco, y ha llegado a conclusiones nuevas sobre el famoso tríptico El Jardín de las Delicias. Unas conclusiones, que, como la misma obra del pintor flamenco, trascienden el tiempo, pues surgen a través de este lenguaje mágico, a-histórico, que es el cine.

La película dialoga con los enigmas del cuadro más enigmático de El Bosco sin aportar soluciones teóricas rotundas, aunque rechaza un significado negativo del panel central. En la obra de El Bosco, Claudine encuentra no solo un motivo para vivir intensamente sus últimos días, sino también una esperanza más allá de la muerte. Así lo expresa ella y así lo experimenta finalmente su descreído amante, el ingeniero Chriss, que emprende un ritual de saltos en el agua como homenaje a la mujer difunta, ausente pero omnipresente en sus recuerdos y grabaciones. El final de la película queda abierto, pues su trama es circular; pero es gracias al cine, al diálogo que un cineasta establece con el arte del pasado, que podemos intuir nuevas lecturas de la obra de El Bosco.

En concreto, para quien esto escribe, el diálogo de Majewski con El Bosco ha permitido investigar una lectura del panel central diferente de la versión oficial; y postular, con los datos históricos aportados en el Catálogo del 500 aniversario, una nueva teoría interpretativa sobre el políptico más enigmático del Bosco. La teoría de que, quizás porque



le obligaba un encargo de recrear El Jardín de las Tentaciones de *Le Roman de la Rose*, El Bosco decidió hacer un uso paródico del panel central, y recurrir a una representación imposible: la utopía teológica de un mundo sin pecado original, donde los amantes no temen dejarse llevar por sus pasiones, y el amor no parece tener fin.

Sería ésta una hipótesis irónica de fondo similar a la que postula el ortodoxo Tomás Moro en su obra *Utopía*, escrito en Flandes un año antes de la muerte del Bosco. Este -también enigmático- libro pudo haberse inspirado en el políptico mismo, expuesto entonces en Bruselas. Mientras que no aparecen los documentos que lo prueben, es evidente que la *Utopía* de Moro parte de un mismo contexto y unas similares fuentes de inspiración como son los descubrimientos del Nuevo Mundo, y los nuevos aires científicos del Renacimiento en confrontación con las cosmovisiones teológicas medievales.

Figura 22. *Claudine y Chris*. Fuente: Web Lech Majewski.



6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.

La bibliografía sobre El Bosco es ingente, por lo que remito fundamentalmente al más reciente trabajo de síntesis de los grandes especialistas, que recoge referencias a lo ya publicado: el catálogo editado por Silva Maroto (2016). El resto de las referencias, se basan en material grabado para la Mesa redonda que tuvo lugar en El Prado el 7 de Julio de 2016, que será publicada en la web oficial de la Asociación de Amigos del Museo del Prado en 2019. Las referencias citadas son:

Aristóteles (2002), *Poética* (edición de Salvador Mas). Madrid: Biblioteca Nueva.

206

Revista Cine, Imagen, Ciencia. (2) 2018. *Formas Expresivas de Representación y Divulgación Científica a través de los Medios, el Cine, y la Imagen*. ISSN 2530-8882
revistacineimagenciencia.es



- Arts Dnevnik. (s.f.). *Claudine representando escenas de lujuria de El Infierno del Jardín de las Delicias de El Bosco (Título Figura 13)*. Recuperado de <https://arts-dnevnik.ru/wp-content/uploads/2015/10/image2.jpg> el 23 de julio de 2018.
- Bailey, M. (2016). *Prado opens landmark Bosch exhibition amid attribution controversy*. *The art newspaper*. Recuperado de <http://old.theartnewspaper.com/news/news/prado-opens-landmark-bosch-exhibition-amid-attribution-controversy/>
- Bax, D. (1978). "Hieronymus Bosch". Amsterdam: CRC Press.
- Belting, H. (2009). "Hieronymus Bosch (El Bosco), el jardín de las delicias". Abada. Madrid.
- Benavente, F.; Fillol, S. (2006). "Del cero al infinito: entre lo cotidiano y lo metafísico en el nuevo cine del este", en Losilla, C. y Monterde, J. E. (eds.), *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos, 1955-1975*. Madrid: ediciones de la Filmoteca Española con el Festival Internacional de cine de Gijón.
- Bouyer, P. L. (1986). *Tomás Moro, humanista y mártir*. Madrid: Ediciones encuentro.
- British Library. *Detalle de las ilustraciones de Le Roman de la Rose*. La fuente en el Jardín de las tentaciones. Recuperado el 23 de julio de 2017 en <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/flemish/flemish093lge.html>
- Cerasuolo, G.; Majewski, L. (Productores) & Majewski, L. (Director). (2006). *The Garden of earthly delights*. [Película]. Polonia: Mestiere Cinema, Metaphysics Ltd., Multimedia Park.
- Coronel, M. A. (2007), "Juan Luis Vives y Juan de Valdés ante Mt. 5-7: traducción y exégesis", *Studia Philologica Valentina*, Vol. 10, n.s. 7, pp. 321-378.
- De Bruyn, E. (2016). "Texts and Images: The Sources for Bosch's Art", en Silva, P. (edit.) *The 5th Centenary Exhibition*. Madrid: Museo del Prado.
- De Vita, P. (2012). "Si Giorgione viviera, haría este tipo de películas". *La Nación*, 24 de agosto. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1501179-si-giorgione-viviera-haria-este-tipo-de-peliculas> el 23 de julio de 2017.
- El País. (s.f.). *Detalle del panel izquierdo, del Edén, en El Jardín de las Delicias* Recuperado de <https://ep01.epimg.net/especiales/2016/el-bosco/images/jardin/adan-y-eva.jpg> el 23 de julio de 2018.
- Filosofía&Co. (2018). "Utopía": felicidad en ningún lugar. Recuperado de <https://blogs.herdereditorial.com/filco/utopia-felicidad-ningun-lugar/>
- Fraenger, W.; Kaiser, E. (1951). *The Millennium of Hieronymus Bosch*. New York: Hacker Art Books. Publicación Original: Wilhelm Fraenger (1947), *Hieronymus Bosch – das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*, Winkler-Verlag Coburg.
- Fraenger, W. (1975). *Hieronymus Bosch. Mit einem Beitrag von Patrik Reuterswärd*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Fundación Amigos del Museo del Prado. (s.f.). *El Bosco: 500 años*. Recuperado de https://www.amigosmuseoprado.org/ficha_actividad.cfm?idActividad=543&curso=1&historico=0&idCategoria=24



- Majewski, L. (2016). *Personal site. The Garden of Earthly delights*. Recuperado de <http://www.lechmajewski.com> el 23 de julio de 2017.
- Majewski, L. (s.f.). *Fotograma del cartel promocional de la película The Garden of the Earthly Delights (2006) (Título Figura 1)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/005M_d.jpg el 23 de junio de 2018.
- Majewski, L. (s.f.). *Retrato de Lech Majewski tomado de su página oficial (Título Figura 2)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/portrait01_d.jpg el 23 de julio de 2018.
- Majewski, L. (s.f.). *Fotograma de la película The Garden of the Earthly Delights (2006) (Título Figura 3)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/095_d.jpg el 23 de junio de 2018.
- Majewski, L. (s.f.). *Chris reflexionando sobre la enfermedad de Claudine (Título Figura 4)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/006_d.jpg el 23 de julio de 2018.
- Majewski, L. (s.f.). *Claudine explicando El Jardín de las Delicias. (Título Figura 7)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/003_d.jpg el 23 de julio de 2018.
- Majewski, L. (s.f.). *Claudine explicando la visión apocalíptica del arte contemporáneo (Título Figura 14)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/005G_obrocone_d.jpg el 23 de julio de 2018.
- Majewski, L. (s.f.). *Claudine y Chris (Título Figura 22)*. Recuperado de http://www.lechmajewski.com/assets/images/006F_d.jpg el 23 de julio de 2018.
- Mateo Gómez, I. (1991), *El Bosco en España*, Madrid: CSIC.
- Moro, T. (2010). *Utopía*. Madrid: Editorial sol 90.
- Movieclips indie. (26/07/2016). Hieronymus Bosch: Touched by the Devil Official Trailer 1 (2016) – Documentary. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4zC3UuGxitU>
- Museo del Prado. (s.f.). Parte interior de El Jardín de las Delicias. Recuperado de <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8220/El%20Jard%C3%ADn%20de%20las%20Delicias/341> el 23 de julio de 2018 .
- Museo del Prado. (s.f.). *Tríptico del carro de heno*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> el 23 de julio de 2018.
- Patrimonio Nacional. (s.f.). El Jardín de las Delicias. Recuperado de <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8220/El%20Jard%C3%ADn%20de%20las%20Delicias/341>



- Pethó, A. (2014). "The garden of intermedial delights: cinematic 'adaptations' of Bosch, from modernism to the postmedia age", *Screen*, Volume 55, Issue 4, 1 December, Pp. 471–489. Recuperado el 23 de julio de 2017 en <https://doi.org/10.1093/screen/hju036>
- Pieter van Huystee Film. (03/08/2016)." Jheronimus Bosch, Touched by the Devil". [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/ondemand/jheronimusbosch/146311294>.
- Ripa, M. J. (2017). "El Bosco - Hijo pródigo - Tríptico del carro de heno – Gótico Flamenco". Recuperado de susiripa.blogspot.com/2017/01/triptico-del-carro-de-heno-1512-1515.html
- Silva Maroto, P. (2016). *El Bosco*. Madrid: Catálogo del Museo del Prado.
- Silva Maroto, P. (s.f.). Jardín de las delicias, El [El Bosco]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e> el 4 de junio de 2018
- Steiner, G. (1991). "Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?". Barcelona: Ensayos Destino.
- Suzuki, Y. (2015). "Personajes del siglo XV. Orígenes del Imperio español". Madrid: Agroinvest Madrigal, SL.
- The Alchemy Website. (s.f.). Wilhelm Fraenger - Bosch as Adamite. Recuperado de www.alchemywebsite.com/bosch/Interpretation_Fraenger.html
- The diary of John Evelyn (s.f.). Dibujo del Palacio de Coudenberg y sus jardines, Lucas Vorsterman (1657) (Título Figura 19). Recuperado de <http://evelynsdiary.com/wp-content/uploads/sites/4/2014/11/Coudenberg.jpg>
- Van Huystee, P. (2016). *Hieronymus Bosch: Touched by the Devil*. Documental. Teaser del documental. Recuperado de <https://vimeo.com/ondemand/jheronimusbosch/146311294> el 4 de junio de 2018.
- Van Huystee, P. (Productor) & Van Huystee, P. (Director). (2015). *Jheronymus Bosch, Touched by the Devil*. [Película]. Países Bajos: Pieter Van Huystee Film and Television, NTR
- Vandenbroek, P. (2016). "The Axiology and ideology of Jheronimus Bosch", en Silva, P. (edit.), *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*. Madrid: Museo del Prado.
- Vives, L. "Meditationes in septem psalmos paenitentiales". *Opera Omnia* I. Valencia 1782-90.
- Westall, M. (2016). Hieronymus Bosch- a heavingly host of delights on the road to hell. Recuperado de <https://fadmagazine.com/2016/02/15/hieronymus-bosch-heavenly-host-delights-road-hell/> el 23 de julio de 2018.
- Wikimedia. (2015). *File:Heinrich-III-Nassau.jpg*. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich-III-Nassau.jpg> el 23 de julio de 2018.
- Wikimedia. (2018). *File: De lakenmarkt te 's-Hertogenbosch circa 1530 - Noordbrabants Museum.jpg*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_lakenmarkt_te_'s-Hertogenbosch_circa_1530_-_Noordbrabants_Museum.jpg el 23 de julio de 2018.



Wikimedia. (s.f.). File:Heinrich-III-Nassau.jpg. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich-III-Nassau.jpg> el 23 de julio de 2018.

Wikimedia. (2018). File:The Trees Have Ears and the Field Has Eyes by Hieronymus Bosch.jpg. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The Trees Have Ears and the Field Has Eyes by Hieronymus Bosch.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Trees_Have_Ears_and_the_Field_Has_Eyes_by_Hieronymus_Bosch.jpg) el 23 de julio de 2018.

Wikipedia. (s.f.). Portrait of Engelbrecht II of Nassau in the Rijksmuseum Amsterdam. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Engelbert II of Nassau#/media/File:Engelbrecht-II-Nassau.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Engelbert_II_of_Nassau#/media/File:Engelbrecht-II-Nassau.jpg)

ⁱ Proyecto financiado mediante las ayudas competitivas otorgadas por el Ministerio de Educación para la realización de proyectos de innovación aplicada y transferencia del conocimiento. Resolución del 21 Octubre de 2011 de la Secretaría de Estado y Formación Profesional por la de conceden las Ayudas. Recuperado de: <https://www.boe.es/boe/dias/2011/10/26/pdfs/BOE-A-2011-16800.pdf>

ⁱⁱ Minuto 1.36,10 y ss. de la película *The Gardin of the Earthly Delights* (2004).

ⁱⁱⁱ Página oficial de Lech Majewski: <http://www.lechmajewski.com/> Consultado el 4 de junio de 2018.

^{iv} http://www.lechmajewski.com/html/garden_of_earthly.html Consultado el 4 de junio de 2018.

^v Por falta de espacio, me remito a la explicación oficial que de esta otra magna obra del Bosco, ya perfectamente hermeneutizada, puede encontrarse en la web del Museo del Prado, firmada por Pilar Silva <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e> Consultado el 4 de junio de 2018.

^{vi} Al mismo tiempo, ilustra un proverbio flamenco que dice: El mundo es como un heno y cada hombre toma lo que puede. Atento y vigilado por Cristo el Redentor, todos los diferentes estados-clases de la sociedad intentan agarrar un puñado de heno, incluido el clero, y las altas autoridades de la Iglesia, quienes son censurados aquí por vicios como la avaricia y la lujuria. Además, no se detendrán ante nada para lograr su objetivo.

^{vii} Fraenger interpreta esotéricamente al Bosco ya en 1947 (referencia no encontrada), aunque su gran libro es de 1975. Una web resume todo lo que Javier Sierra ha divulgado en España siguiendo estas teorías: http://www.alchemywebsite.com/bosch/Interpretation_Fraenger.html Consultado el 4 de junio de 2018.

^{viii} *I am fascinating obviously by the Garden; I could be looking at it and thinking in it forever. Everything has been already writing, but always we loss the final touch. Is like life, its core is a mystery. We do not know who we are. When we are challenged with extreme situations we discover that we do know little about ourselves. Lives itself carries the mystery, life itself is irresolvable. Nowadays we have blocked to thing about the unknown, we are afraid of it. Therefore the films have to have an understandable ending; that is what we are looking for, the understandable. And Bosch is on the opposite side: he shows the opens, he is closer to the mystery of life, mystery of existence, feelings... I mean, he spans between two extremes, between the Paradise, which is abandon, or lost; and we have Hell on the other hand, and he puts most likely himself on the middle of the Hell as the observer. The main section of the painting seems like a unification of the forms of lives: we are humans, we are animals, we are plants, we are living substances... But even the minerals, the gems are taking place in the dance he offers, the unbelievable harmony. If you look at this painting you can see the rings, the circles, which always have been a symbol of unification. The only person who saw the circle as a danger was Tolkien, the source of bastard desires, which prostitute you and leads you to unwanted emotions. So, this unification is a kind of Paradise, unus mundum, what Boecium said is the completed world, the whole world you can unite with. And Bosch*

210



presets it on an extremely original way. At the same time he is literal with it; the physical unites the elements. He makes people entry the strawberries, or other plants; or he has fishes turning into human legs. There is always a touch between human beings. People touch each other, they are united with this objects. This sense of serenity that transmits the painting, even if you do not understand it, is everywhere. It is projected at you, or more rather it flows into you from the painting. Entrevista del 7 de Julio de 2016 en El Prado, todavía inédita.

^{ix} El historiador de arte Carl Justi observó que los paneles izquierdo y central están empapados de atmósfera tropical y oceánica, y concluyó que Bosch se inspiró en “las noticias de la Atlántida recientemente descubierta y los dibujos de sus paisajes tropicales, como el mismo Colón, al acercarse a la tierra firme, pensó que el lugar que había encontrado en la desembocadura del Orinoco era el sitio del Paraíso Terrenal”. (Fraenger, 1951, p. 57). El período en el que se creó el tríptico fue un tiempo de aventura y descubrimiento, cuando los relatos y trofeos llegados del Nuevo Mundo encendieron la imaginación de poetas, pintores y escritores. Aunque el tríptico contiene muchas criaturas fantásticas, Bosco apelaba en sus imágenes y referencias culturales a un público de la élite humanista y aristocrática. Se puede reconocer un drago canario en el Árbol de la vida del Paraíso, y una jirafa tomada de apuntes de libros de viajes. También la estructura geométrica, circular, apela a significados simbólico, hoy desconocidos.

^x Algunos estudiosos dicen (Dirk Bax, en 1956, Isabel Mateo Gómez en 1991) que es Eva acompañada de Adán, y que el otro hombre que le señala sería San Juan Bautista, pues viste con piel de camello, anunciando la inminencia de la Redención (porque recordemos que Cristo no está presente en absoluto en el Tríptico). Es una tesis muy plausible, y por eso se recoge en el catálogo del Prado editado por Pilar Silva (2016).

^{xi} Cf. por ejemplo el *teaser* del documental *Touched by Evil* en la que Pilar Silva aparece como Femme Fatal: <https://vimeo.com/ondemand/jheronimusbosch/146311294>; o el resumen en inglés de la polémica: <http://old.theartnewspaper.com/news/news/prado-opens-landmark-bosch-exhibition-amid-attribution-controversy/> Consultado el 4 de junio de 2018.

^{xii} Cf. por ejemplo el documental *Hieronymus Bosch: Touched by the Devil* (2015) <https://www.youtube.com/watch?v=4zC3UuGxitU> Consultado el 4 de junio de 2018.

^{xiii} Aunque he llegado a esta conclusión desde la lectura de Tomás Moro, he descubierto posteriormente que ya Hans Belting defendió una tesis similar. Según la interpretación que Hans Belting (2009) ofrece del tríptico El jardín de las delicias de El Bosco, ésta no es una obra secretamente herética, ni representa una concepción personal de los dogmas de la Iglesia, ni es una singular y opulenta ilustración del relato bíblico de la Creación; según él, no se trata sino de la pintura de una utopía, que sólo pudo brotar del «espíritu de la época» y que es necesario relacionar con las teorías humanistas de Tomás Moro y Willibald Pirckheimer.

^{xiv} Un buen resumen en: <https://blogs.herdereditorial.com/filco/utopia-felicidad-ningun-lugar/> Consultado el 4 de junio de 2018.

^{xv} “Admiraris, scio, et rationem quaeris, quieri possit ut is rem aliquam obliviscatur, cuius ante oculos sunt semper omnia nuda et aperta? Alias scies, nunc a tanto magistro rationem ne requisito; una tibi auctoritas dicentis satis est.” (Vives, L., *Meditationes in septem psalmos paenitentiales*, en *Opera Omnia* I. Valencia 1782-90: 178. Cit. por Coronel, M.A., 2007, p. 324).

^{xvi} (*The classic paintings*) were windows into the unknown, with symbols, like the candle in still life, mussels with pearls, immaculate conception, the glass is the blood of Christ, lemons at the cosmos... there were symbolism. Objects to represent the members of the family, meanings about life; and the family spent time together to speak about this painting... today everything is fast... There are not contemplation, only reactions to the button, to reach the higher level. This civilization is becoming blind. Entrevista del 7 de Julio de 2016 en El Prado, todavía inédita.

^{xvii} El 7 de Julio de 2016 en El Prado, Majewski explica el origen de *The Garden of the Earthly Delights* traducido al castellano del siguiente modo: “Algunas mujeres que habían leído la novela me escribían

211



cartas preguntándome más detalles, y un amigo me dijo ‘¿por qué no haces una película?’ Dije que no; ya escribí la novela, quiero mantenerla tal como está. Él dijo ‘este ingeniero tuyo tiene esta pequeña cámara para registrar la relación’. Y de alguna manera comenzó a hacerme pensar que tal vez fuera una forma interesante de intentar hacer la película a partir de esta idea de la grabación. Fue una forma muy experimental para mí, porque había elegido dos actores y no escribí el guión para ellos, solo estaba leyéndoles partes de mi novela y el hombre, en realidad, estaba operando la cámara de filmación. Filma a su amante en todo lo que hace, en sus conferencias y en los experimentos que hace y en todo lo demás, en la parte sexual íntima, en la vida en el exterior, comiendo juntos, tratando de capturar momentos de Hieronymus Bosch, lo que sea. Porque él es el hombre científico; él capta la realidad, él cree en la realidad. Entonces, esta forma experimental me dio intimidad con los actores, a los que dejé hacer. Por lo general, cuando tienes una historia de amor, grabas con ochenta operarios que respiran cerca de tu cuello. Ya sabes, tienes la escena íntima allí y ves detrás de ti el bosque de focos, la gente de maquillaje, los de la peluquería y los que te sujetan la taza de té, no hay intimidad. Dije que, si esto iba a ser una historia de amor, quería hacerlo de una manera íntima, debería ser como un viaje íntimo. También había una especie de metáfora que he usado para mí, porque esta pequeña cámara que uso es como una caja negra; la mujer que se ha estrellado, está muerta. El amor que te daba razón para vivir se ha estrellado. Lo que sobrevivió es la caja negra de la relación, las grabaciones, los fragmentos de ese estar juntos. Y él está escribiendo con esos fragmentos, tratando de armar el video del idilio en común. Ese era el gancho, la forma de entrar en la película. También fue muy liberador para mí darme cuenta de que no necesitaba dinero, ni productores, luces, nadie ni nada, solo dos actores y un pequeño equipo para explorar juntos. Al final encontré a un productor italiano, un gran productor, Guido Cerasuolo, que coproduce con Lucas, *Star Wars*, etc. y que siempre me suplicaba que usara una buena cámara, luces profesionales, toma las más, me decía. No, Guido, tiene que ser así. Finalmente, la película fue al festival de cine de Roma y ganó el primer premio, también para el guión, y Guido me llamó y dijo que le enviara el guión si deseaba recibir el premio, y le dije que no había guión, que solo hay un libro. Y contrató a un guionista que vio mi película y escribió todo y así pude recoger el premio”.

^{xviii} Fran Benavente y Santiago Fillol (2006, pp. 91 y ss) dicen que “El nuevo cine del Este postula una particular dialéctica entre lo cotidiano y lo metafísico. Una dialéctica de vaivén cotidiano/metafísico que distingue a estos nuevos cines de los de Occidente. ... La respuesta de cómo articular esta dialéctica entre lo cotidiano y lo metafísico puede ir “desde la tragedia y hacia el providencialismo; o bien, desde la tragicomedia y hacia el absurdo; pero siempre, en ambos casos, partiendo de la historia”.

