

**LOS SIETE PECADOS CAPITALES Y LAS CUATRO POSTRIMERÍAS. UNA MIRADA EN TORNO
A LA PREPARACIÓN DEL BIEN MORIR EN EL SIGLO XVI**

**THE SEVEN DEADLY SINS AND THE FOUR LAST THINGS. A LOOK IN THE LIGHT OF PERFORMING
THE GOOD DEATH IN THE 16TH CENTURY**

Ricardo Alberto Araya Reinoso

Universidad Nacional de San Juan

CONICET

ricardoarayar90@gmail.com

Fecha de recepción: 24/06/2021

Fecha de aprobación: 08/11/2021

Resumen

*Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías*¹ es una de las obras más reconocidas del Bosco. Tiene la particularidad de reflejar los preceptos claves para *un bien morir*, cuyo mensaje admonitorio tendió a una lectura proclive al “erasmismo” hacia segunda mitad del siglo XVI. Es menester comprender que dicha pintura formó parte de la colección privada de Felipe II, quien, además de ser un gran coleccionista de la producción artística del Bosco, tenía una clara formación humanista, basada principalmente en las ideas de Erasmo de Rotterdam.

Por lo tanto, en este trabajo se pretende cotejar la obra del Bosco a la luz de aquellos tratados sobre la preparación para el bien morir, principalmente la obra *De praeparatione ad mortem* de Erasmo de Rotterdam y de esta manera comprender la *mirada* en torno a la muerte reflejada en la imagen regia Felipe II.

Palabras clave

Humanismo - Muerte - Bosco - Erasmo de Rotterdam - Felipe II.

Abstract

The Seven Deadly Sins and the Four Last Things is one of most well-known master pieces of Bosch. This painting portrays the moral precepts of *performing the good death*, whose admonitory message was interpreted from an Erasmian perspective. It is of vital importance to highlight the fact that this painting was part of the private collection of Phillip II of Spain, who happened to be a keen collector of Bosh's works and was taught and instructed following the ideas of Erasmus.

¹ El presente trabajo tendrá en cuenta esta denominación de la obra según el uso que se dispone en la obra de Stefan Fischer. Stefan FISCHER, *El Bosco. La obra completa*. Colonia, Taschen, 2019, p. 276.

This article seeks to analyse Bosch's painting in the light of the precepts of performing the good death, mainly, the work called *De praeparatione ad mortem* by Erasmus. Thus, it is intended comprehend the *look* on death which was reflected in the royal image of Phillip II.

Keywords

Humanism – Death – Bosch – Erasmus of Rotterdam – Felipe II

Introducción

Hieronymus Bosch o el Bosco le debe su fama a ser un hacedor de demonios.² El español José de Sigüenza³ lo destacó por su ingenio para representar tales mundos incomprensidos acusados de herejía.⁴ Este acto apologético muestra una clara intención por quitar el velo herético y tridentino que envolvía a la figura del Bosco hacia inicios del siglo XVII y que había heredado del siglo anterior. Sin embargo, es sabido que las palabras de Sigüenza conllevaban un mensaje político. La verdadera intención fue justificar el hecho de que al más católico de los reyes le gustaran esas obras,⁵ argumento que compartía el entorno de sabios más cercano al rey, siendo los primeros reaccionarios a las creaciones del Bosco.⁶

Esta “tabla y quadro excelente”⁷ puede considerarse como una pieza artística dedicada a la introspección del cristiano. En ella se observan las tentaciones del pecado. Pero también es plausible que se encuentre una representación de la muerte ya que se pueden apreciar los pecados capitales y las cuatro postrimerías, en un claro mensaje para enderezar el rumbo de la vida de todo aquel cristiano que la contemplase.

² Nils BÜTTNER al inicio de la obra menciona algunos de los célebres autores que se refirieron al Bosco por la originalidad de sus pinturas, de los cuales se destacan Giorgio Vasari, Marcus van Vaernewijck y Ludovico Guicciardini. Véase Nils BÜTTNER, *Hieronymus Bosch. Visiones y pesadillas*, Madrid, Alianza, 2016, p. 9.

³ La figura de Sigüenza en la corte de Felipe II es de trascendental importancia, teniendo en cuenta su rol como Librero Mayor de la Biblioteca del Escorial, que compartía con el rey su interés por el estudio de las Sagradas Escrituras, el arte y, principalmente, el espíritu del erasmismo vigente en la corte. Sigüenza fue además quien dejó escrito el enorme tesoro del Escorial, por el cual se tiene constancia de las obras que formaron parte del universo visual del entorno del monarca. Véase Fernando CHECA, “El fuego y la lechuza. Sobre la recepción del Bosco en las cortes flamenca y española de los Habsburgo en el siglo XVI”, en Pilar SILVA MAROTO (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 167-169. No obstante, para abordar la presencia del Bosco en los textos hispanos es de suma importancia el trabajo de Elena Vázquez Dueñas, quien hace un completo recorrido por las diversas fuentes que hablan del artista. Véase Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016.

⁴ FISCHER, op. cit., p. 483.

⁵ BÜTTNER, op. cit., p.12.

⁶ CHECA, op. cit., p. 163.

⁷ José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, Bailly Baillié e Hijos, 1909, p. 637. Disponible on-line en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014946&page=1> [Consulta: 03-06-2021].

Este discurso admonitorio ya era conocido hacia finales de la Edad Media, pero durante el siglo XV hubo un nuevo impulso gracias a diversos tratados destinados a la preparación del bien morir. En el momento preciso de la agonía, se creía en la posibilidad del arrepentimiento que lograba el perdón después de cumplir la purga correspondiente del alma.⁸ Estas obras, conocidas como las *Ars Moriendi*, son parte de una extensa literatura dedicada a las instrucciones, rezos y pensamientos que debe seguir el agonista para evitar la tentación de los demonios, quienes esperaban el momento preciso para cosechar el alma del moribundo.⁹ No obstante, durante el paso del siglo XV al XVI se introdujo una apreciación más optimista al concepto de muerte. En este periodo, se puede vislumbrar una coyuntura donde el Humanismo se entrecruzó con la mentalidad medieval, tornando hacia una mirada más individualizada.¹⁰ Como se puede leer en el *Aparejo y preparación para el bien morir*:¹¹ “ninguna muerte es mala, si la vida precedente fue buena”¹², idea perteneciente a esta mencionada renovación optimista, en la cual se destacó la figura de Erasmo de Rotterdam.¹³

Teniendo en cuenta que el erasmismo proliferó en la península ibérica más que en cualquier otra parte de Europa, esta cosmovisión en torno a la muerte debe haber sido de gran trascendencia en los círculos más íntimos de la corte de Felipe II. Es en este aspecto donde pretendo enfocar mi atención. Consecuentemente, propongo comprender la producción artística del Bosco desde una clave visual diferente, es decir, se busca comprender la relación entre la idea sobre la muerte en Erasmo de Rotterdam y la producción artística del Bosco. De esta manera, el mundo visual de la corte filipina se hace más sensible a los ojos del presente.

⁸ José Julio GARCÍA ARRANZ, “El Diablo entre los seres humanos”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 5. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Madrid, Encuentro, 2019, p. 467.

⁹ Ana Luisa HAINDL UGARTE, “*Ars bene moriendi*: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 3 (2013), p. 90.

¹⁰ Véase Phillipe ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Trad. de Francisco CARBAJO y Richard PERRIN. Barcelona, El Acantilado, 2000, p. 44.

¹¹ Al referirse al texto del *Aparejo*, se hace hincapié a la traducción *De praeparatione ad mortem* de Erasmo de Rotterdam, escrita por Bernardo Perez. No obstante, a pesar de ser una traducción casi exacta del original, se contempla que el autor introdujo ciertos cambios de su propia autoría. Por tal motivo es menester diferenciarlas para un mejor análisis.

¹² Bernardo PEREZ, *Preparación y aparejo para el bien morir*, Amberes, Martín Nuncio, 1555. Disponible on-line en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000112807&page=1> [Consulta: 03-06-2021].

¹³ La metodología de la que se parte para las fuentes escritas es el análisis de contenido. En este caso, se analizarán las ideas y patrones recurrentes de dos obras en particular: por un lado, *De praeparatione ad mortem* (Preparación para el bien morir) de Erasmo de Rotterdam, la cual considero de gran importancia para el estudio del humanismo cristiano. Así también, es menester su traducción al español, conocida como *Preparación y aparejo para el bien morir*, realizada por Bernardo Perez de Chinchón, reconocido erasmista y traductor de sus obras.

Para dicha tarea se debe considerar que una imagen es en sí un “hecho cultural”¹⁴, es decir, una convención donde confluyen los diversos condicionamientos sociales, económicos e ideológicos que girarían entorno a la funcionalidad de la obra.¹⁵ En este caso, al estudiar la obra del Bosco en relación al erasmismo, nos acercamos a la comprensión del complejo mundo de representaciones que giraba alrededor de Felipe II.

Los tratados del bien morir

La muerte es un tema recurrente en los estudios culturales entre los cuales no podemos olvidar el aporte de Phillipe Ariès. En su completo trabajo, que desentraña la compleja naturaleza cultural, el autor advierte que, hacia finales de la Edad Media y principios de la Modernidad, se dio un sentimiento más personal e interior, en donde también se puede distinguir una notable diferenciación social. Surgió la idea de una “muerte propia”¹⁶, de un moribundo inmerso en la contienda entre cielo e infierno al pie de su cama, tentado con cosas vanas por el mismo diablo.¹⁷ Jacques Le Goff compartió esta visión al entender que el siglo XV se caracterizó por mostrar el sufrimiento y la miseria del mundo, debido a las calamidades que vivieron durante esa época. El hambre, la peste y la guerra fueron la tierra fértil para las *Danzas de la muerte*¹⁸ y las *Ars Moriendi*.¹⁹ En este contexto, este tipo de obras surgieron como compendios de la tradición cristiana acerca de la muerte, acompañados de imágenes que ilustraban sus enseñanzas.²⁰ En su mayoría, se trataba de textos breves acompañados de imágenes, con la intención de transmitir al lector la necesidad de prepararse para el momento de la muerte.

¹⁴ Rafael GARCÍA MAHÍQUES, *Iconografía e iconología. La Historia del Arte como historia cultural*. Madrid, Encuentro, 2008, p. 279.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Este concepto es acuñado por Ariès para referirse a los cambios en torno a la muerte hacia inicios de la Modernidad, teniendo en cuenta la evolución dada desde la Edad Media en relación con los cambios, como se entiende, gracias al Humanismo. Véase ARIÈS, op. cit., pp. 43-61.

¹⁷ Véase ARIÈS, op. cit., pp. 100-111.

¹⁸ Hacia finales del siglo XIV, otro género incursionó sobre la temática, el de las Danzas de la Muerte. En este caso particular, la popularidad de este motivo es más que evidente, no solo por el alto número de manifestaciones en el continente europeo, sino también por su fluidez a lo largo de más de cuatro siglos. La riqueza de estas obras fue el aporte para una representación de la muerte, es decir, de aquellas características iconográficas compartidas con las *Ars Moriendi*. Véase Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ, “La danza en la *Dança General de la Muerte*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 94 (2017), p. 378. No obstante, para abordar el tema de las Danzas de la muerte es pertinente la lectura del completo trabajo de Víctor Infantes, quien indaga sobre la evolución del género, principalmente en la península ibérica. Véase Víctor INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.

¹⁹ Jean Jacques LE GOFF, *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 60.

²⁰ HAINDL UGARTE, op. cit.

Para abordar la propagación de estos peculiares tratados en Castilla y demás reinos ibéricos, es preciso incursionar en la obra de Antonio Rey Hazas quien trabajó sobre las *Ars Moriendi* desde la Edad Media hasta el siglo XVII.²¹ Estas artes de bien morir tenían una larga trascendencia antes de la llegada del humanismo cristiano.²² Gran parte de estas obras incursionaban en el pesimismo y la tragedia de la vida. Un ejemplo es el *Cordiale quattuor novissimorum*, conocido comúnmente como el *Cordial*.²³ Este breve tratado puede haber sido de inspiración para varios artistas de la época, por ello se tendrán en cuenta algunos de sus pasajes. Lo interesante es saber que, además de ser parte de la biblioteca de Felipe, también pudo ser leído por el Bosco y Erasmo.²⁴ Aunque no es posible establecer un nexo personal entre ambos, existió un vínculo indirecto a través de las obras que formaron parte de su universo textual.²⁵

Durante el siglo XVI, las obras más importantes de Erasmo dedicadas a la muerte fueron la *Declamatio de morte* de 1517, *Epistola de morte* de 1523, algunos *Colloquia*, como el *Funus* de 1526, *Exequiae seraphicae* de 1531 y *Epicureus* de 1533. Pero todas ellas serían sintetizadas en su *De preparatione ad mortem* de 1534. En líneas generales, Erasmo criticó estos manuales como innecesarios, ya que quien vive una vida virtuosa, no necesita guardar tantos cuidados al llegar su momento final, además de ser una muestra de clericalización excesiva.²⁶ La proliferación de estos textos erasmistas en suelo castellano influyó en varios eruditos dedicados a indagar sobre estos temas.²⁷ En el caso de *De praeparatione ad mortem*, era una

²¹ En esta obra, el autor hace un completo recorrido por estos tratados que buscaban prescribir como debía realizarse el duro tránsito hacia la muerte, en tiempos en que la conciencia colectiva de un destino común dio paso a una angustia individual de un final trágico y macabro. Las artes recopiladas por Rey Hazas muestran esta evolución en la mentalidad peninsular, destacándose el lugar de Erasmo entre los tratadistas que dejaron una profunda huella en los lectores humanistas. Véase Antonio REY HAZAS, *Artes de bien morir. Ars Moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Lengua de Trapo, Madrid, 2003, pp. 13-45.

²² Para conocer la variedad de ejemplos sobre estos tratados, véase Enrico CASTELLI, *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid, Siruela, 2007, pp. 165-178.

²³ Esta obra se propagó en territorio castellano, en la traducción de Gonzalo García de Santa María. En sus páginas se puede apreciar la pesadumbre de la agonía sin la posibilidad de la salvación, aunque el alma pase por el purgatorio.

²⁴ Por un lado, gran parte de las ideas contenidas en este libro están basadas en el pensamiento de Dionysius van Rijkel, conocido también como Dionisio Cartujano. Algunas de sus obras eran parte de los libros que circulaban en la época del Bosco y es posible que miembros de su círculo intelectual y clientelar estuvieran familiarizados con sus creencias religiosas. BÜTTNER, op. cit., p. 25.

²⁵ Jos KOLDEWEIJ, "Bosch and his city", en Jos KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, Nueva York, 2001, p. 36.

²⁶ HAINDL UGARTE, op. cit., p. 100.

²⁷ Otro tratado muy conocido para la época fue *Agonía del tránsito para la muerte* de Alejo Venegas. El autor contempla tanto la tragedia de la muerte como la necesidad de reparar una vida de vicios y pecados. Marcel Bataillon defendió el erasmismo de Venegas a partir de su relación con algunos erasmistas, como fueron Dionisio Vásquez y Luis de Beteta. Véase Marcel BATAILLON, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 565. No obstante, las inclinaciones

pieza más de la amplia colección de libros que Felipe II poseía de Erasmo,²⁸ que formaba parte de la biblioteca del joven príncipe. Más allá de los fines prácticos que la obra brindaba, su ubicación entre los libros que pudo haber leído durante sus años de estudio, nos da un indicio de la jerarquía que tenían estas lecturas.

Considero importante resaltar que la preocupación por la muerte se transformó en la preocupación por una buena vida cristiana en la primera mitad del siglo XVI.²⁹ Esta cuestión es, en las obras de Erasmo, la *Imitatio Christi* o la imitación de Cristo. Este precepto nodal de la *devotio* moderna³⁰ es fundamental para comprender la obra erasmiana, presente también en las elocuentes metáforas visuales del Bosco.³¹

Durante el siglo XVI, las *Ars Moriendi* adoptaron una visión más optimista de la agonía y, a la vez, infundieron confianza en las obras terrenales.³² Por lo tanto, es posible que el propio Felipe II y algunos miembros de su corte hubieran navegado en estas ideas y sus miradas en torno a la muerte encontraran una nueva perspectiva.

Prepararse para la muerte en el pincel del Bosco

Como se mencionó anteriormente, *Los siete pecados capitales* es una de las obras más conocidas del genio de Bolduque. Pintada alrededor de 1505 y 1510, es un óleo sobre tabla ubicado actualmente en el Museo del Prado de Madrid. La obra llegó al museo después de haber pasado varios años en El Escorial, destinada a formar parte de la decoración de los

hacia las ideas del humanista son dudosas, principalmente en el caso de la *Agonía del tránsito de la muerte*. La originalidad de la obra parte de la unión entre los viejos tratados de las *Ars Moriendi* con las nuevas ideas del Humanismo. Por lo tanto, *De praeparatione ad mortem* de Erasmo debe haber estado en las manos de Venegas, dejando alguna impronta en su obra.

²⁸ José Luis GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El Erasmismo y la educación de Felipe II, 1527-1557*. (tesis doctoral) Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 824-844.

²⁹ Antonia MOREL D'ARLEUX, "Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso internacional*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993. pp. 726-727.

³⁰ Para comprender las principales líneas que Erasmo pretende en un verdadero príncipe cristiano considero pertinente consultar la síntesis que Pedro Jiménez escribe en el estudio preliminar en *Educación del príncipe cristiano*. Pedro JIMÉNEZ GUIJARRO, "Estudio preliminar", en Desiderio ERASMO de ROTTERDAM, *Educación del príncipe cristiano*. Edición curada de Pedro Jiménez Guijarro, Madrid, Tecnos, 2007, pp. 9-39.

³¹ Aunque no se sabe mucho sobre su formación teológica y filosófica, este principio estaba presente en el corpus intelectual que el artista empleaba para la composición de sus creaciones. Véase BÜTTNER, op. cit., p. 25; y Ver Paul VANDENBROECK, "Axiología e ideología en el Bosco", en Pilar SILVA MAROTO (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 102.

³² MOREL D'ARLEUX, op. cit., p 726.

apuestos reales por órdenes del mismo Felipe II.³³ Sin embargo, no se tienen noticias sobre quién pudiera haber sido su comitente.

Existe una gran controversia en torno a su naturaleza. Así fue descrita por Felipe de Guevara³⁴ y José de Sigüenza, reconocidos admiradores del artista y muy cercanos al rey. En otras palabras, “la obra sigue claramente, en cuanto al tema, la tradición de los tableros didácticos en las iglesias”³⁵. Entonces, ante los elementos representados por el Bosco, es posible que la pintura haya sido pensada para una revisión de la vida cristiana, muy similar a las tablas utilizadas por los clérigos, o también para laicos devotos. Esta funcionaba como un espejo de pecadores, basado posiblemente en los tratados tardomedievales como el *Speculum peccatoris* o el *Speculum Christiani*, sin olvidar el *Speculum humanae salvationis*, que contenía ilustraciones sobre vida de santos y escenas de pecadores.³⁶ El objetivo de estas obras era la enseñanza de los vicios que se debían evitar, a través de una serie de consejos y virtudes a seguir por el buen cristiano.³⁷

En cuanto a la colección artística de Felipe, Fernando Checa afirma que la pintura flamenca fue aquella que mejor respondió a la devoción del rey.³⁸ Estas pinturas eran idóneas para oratorios y lugares elegidos para ceremonias religiosas de carácter privado. Esta idea también es propuesta por Mateo Gómez al decir que tanto la pintura devota como aquella que criticaba las costumbres de la sociedad de la época, cumplía con las preferencias artísticas y religiosas de Felipe II.³⁹ Por lo tanto, su ubicación en los aposentos reales respondería a esta piedad regia, permitiendo un “examen de conciencia para la confesión”⁴⁰. Es decir, que el

³³ En este punto, autores como Fernando Checa, Nils Büttner y Stefan Fischer concuerdan en la posición de la obra en los aposentos reales seguramente a partir del testimonio de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Geronimo*. Véase CHECA, op. cit. p. 436; BÜTTNER, op. cit. p. 122; y FISCHER, op. cit., p. 483.

³⁴ Felipe de Guevara perteneció a una de las familias que sirvió a la monarquía desde tiempos de Felipe el Hermoso, compartiendo con los monarcas su interés por las artes y el humanismo cristiano. CHECA, op. cit., pp. 165-166.

³⁵ FISCHER, op. cit., p. 383

³⁶ José Julio GARCÍA ARRANZ, “El Diablo y los demonios”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 5. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Madrid, Encuentro, 2019a, p. 337.

³⁷ Estos tratados tienen una estrecha relación con los espejos de príncipes, libros destinados para una buena formación en torno a la imitación de Cristo. Un ejemplo de suma importancia es la *Educación del príncipe cristiano* de Erasmo, abordada por los erasmistas de la corte para la educación de Felipe II y de ciertos miembros de la nobleza castellana. Véase BATAILLON, op. cit., p. 631.

³⁸ Fernando CHECA, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 154.

³⁹ Isabel MATEO GÓMEZ, “La pintura flamenca en el Escorial: Roger Van der Weiden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir”, en Javier CAMPOS (coord.), *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposio*, Madrid, Estudios superiores de El Escorial-Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, p. 9.

⁴⁰ FISCHER, op. cit. p. 276.

cuadro tenía una funcionalidad determinada, por lo que al analizarla se puede llegar a advertir cómo era mirada por el propio monarca.

Este concepto de la mirada instruida, del ver pensando, recuerda a las advertencias que las *vanitas* dieron sobre la vida humana. Aunque corresponde a un periodo posterior, el trabajo de Luis Vives-Ferrándiz sobre las *vanitas* del barroco permite comprender cómo eran miradas las obras que buscaban despertar en el espectador el desengaño del propio mundo como un lienzo, una representación con sus propios artificios y metáforas. Es el hombre instruido el que sabe mirar a partir de su capital cultural, capaz de desengañarse de la ilusión de los placeres mundanos.⁴¹ Teniendo en cuenta esta apreciación es pertinente comprender que al mirar al Bosco se le buscaba un sentido a la vida, pensando en la muerte, ya fuese cercana o lejana.

Descripción de la obra

Como buen entendedor de la pintura, Felipe de Guevara posiblemente pudo haber sido el dueño de la obra, antes de pasar a la colección filipina.⁴² Se puede suponer que la mesa de los pecados capitales se creara como distinguida pieza de decoración para la residencia de un noble o el hogar de un acaudalado coleccionista.⁴³ Como lo menciona en *Comentarios de la Pintura*: “una mesa que V.M. tiene, en la qual en circulo están pintados los siete pecados mortales, mostrados en figuras y exemplos, y aunque toda la pintura en si sea maravillosa”⁴⁴.

En un sentido meramente descriptivo, la obra contiene cinco círculos, de los cuales cuatro de ellos están ubicados en cada esquina, y el mayor de ellos se posiciona en el centro. En estos círculos perimetrales, están representadas cuatro escenas basadas en las postrimerías, es decir, la Muerte, el Juicio Final, el Infierno y el Paraíso. En cuanto al círculo central, se aprecia una representación de los pecados capitales, cada uno ocupa una sección del redondel dividido en siete partes desiguales: la envidia, la ira, la soberbia, la lujuria, la pereza, la gula y la codicia.

En el centro del círculo mayor se posicionan una serie de circunferencias que enmarcan la imagen de un Cristo como varón de dolores, una imagen presente en varias de las

⁴¹ Véase Luis VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011, pp. 237-249.

⁴² FISCHER, op. cit., p. 384.

⁴³ BÜTTNER, op. cit., p. 25.

⁴⁴ Felipe de GUEVARA, *Comentario de la pintura*, Madrid, Geronimo Ortega-Hijos de Ibarra y compañía, 1788, p. 43. Disponible on-line en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092104&page=1> [Consulta: 03-06-2021].

obras del Bosco, como en el caso del *Carro de heno*.⁴⁵ La diferencia radica en la leyenda “*cave cave deus videt*”⁴⁶, lo que sugiere que estos círculos se transforman en el ojo de Dios quien observa atentamente los pecados del mundo.

Asimismo, hay dos leyendas posicionadas en la parte superior e inferior de la tabla. Por un lado, en la filacteria superior se puede leer “*Gens absque consilio est et sine prudentia/utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent*”, del Deuteronomio 32, 28-29.⁴⁷ Por otro lado, la filacteria inferior hace referencia al versículo 20 del mismo capítulo: “*adscendam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum*”⁴⁸ (Dt 32, 20). Estos versos de la Biblia refuerzan el sentido admonitorio de la pintura, resaltando el poder de la visión. Si bien la obra le da un carácter de suma importancia a la acción de ver, no solo de Dios en su ojo examinador,⁴⁹ sino también en el pueblo o nación negados a ver sus errores. Destinados a proseguir por un camino equivocado, los vicios y las tentaciones hacen que se despreocupen del momento final y la salvación eterna. La acción de Dios de ocultar su rostro, se muestra al parecer, en una visualización del libre albedrío.

⁴⁵ Ricardo ARAYA REINOSO, “El Carro de heno en la mirada de un príncipe cristiano. La invención de las identidades en el siglo XVI”, en Federico ASSIS-GONZÁLEZ (dir.), *La identidad como artificio: construcción textual y pictórica de lo propio y lo otro en Castilla: ss. XIV-XVII*, Mar del Plata, UNMDP, 2021, p. 98.

⁴⁶ En su traducción al castellano dice: “Cuidado, cuidado, Dios está mirando”. BÜTTNER, op. cit., p. 122.

⁴⁷ Para una mejor comprensión del texto en latín: “Porque son un pueblo que no tiene ninguna comprensión ni visión, si fueran inteligentes entenderían esto y se prepararían para su fin”. BÜTTNER, op. cit., p. 123.

⁴⁸ En las mismas circunstancias: “Esconderé mi rostro de ellos y veré cuál es su fin”. BÜTTNER, op. cit. p. 123.

⁴⁹ Véase FISCHER, op. cit., p. 280.



El Bosco, *Mesa de los Pecados Capitales*, óleo sobre tabla de madera, 119,5 x 139,5 cm. Países Bajos, 1510 - 1515, P002822, Madrid, Museo Nacional del Prado. Disponible on-line en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70?searchid=4cfd484-2053-8784-88a3-7fd682d08e95>

(Dominio público)

Las postrimerías de la Muerte y el Juicio Final: el inicio de un largo viaje

Las representaciones de estas escenas en la obra se conectan en forma directa con las *Ars Moriendi*. Como ha indicado García Arranz, estos textos concretaron una particular tipología iconográfica, ampliando la narrativa de los textos en formas visuales como demonios gesticulantes de grotescas anatomías o ángeles custodios junto a los mismos santos.⁵⁰

Si se afirma que el Bosco conocía el *Cordial*, por lo que es segura su influencia para la comprensión de esta pintura. El tratado se hizo muy popular en los Países Bajos desde finales del siglo XIV, propagándose rápidamente por el resto de Europa. Lo interesante de la

⁵⁰ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019b, p. 468.

adaptación castellana son las imágenes que acompañan al texto. En el ejemplo de la Muerte, se puede observar cómo pisotea los restos cadavéricos de los mortales que yacen ante su presencia. Entre estos condenados aparecen reyes, príncipes, papas u obispos en un claro mensaje de que las riquezas y honores del mundo pierden importancia al momento de morir. Erasmo se pronunció también contra estas diferencias sociales al decir que la muerte es un parámetro que iguala a todos, una crítica directa hacia los privilegios, ostentaciones y comportamientos viciosos.⁵¹ Este reproche también puede leerse en la *Educación del príncipe cristiano* al decir “que la muerte es igual para todos, para los mendigos y los reyes”. Pero, también incluye una segunda premisa, ya que “después de la muerte, el juicio no es igual para todos, con los poderosos será más severo que con ningún otro”⁵². Entonces, ¿por qué Erasmo atiende a estos avisos? Puede pensarse en relación con el temor que se le tenía. Para el roterodamo este miedo debía suprimirse de los pensamientos del buen cristiano, aunque la idea de salvación podía llevar a extremos innecesarios. El caso más interesante se presenta en el testamento de Felipe II, quien solicitó celebrar “treinta mil missas por mi alma”⁵³. Esta cantidad es un fiel reflejo de este temor al juicio de Dios.

A pesar de la persistencia de esta imagen de una muerte triunfante, también hubo otro tipo iconográfico bastante conocido utilizado en varios grabados o pinturas. Dicha representación se centraba en el agonizante en sus últimos momentos de vida, rodeado de demonios, santos y ángeles disputándose su alma. Pero en la versión del Bosco, solo aparece un demonio de color negro, que recuerda al diablo desnudo, peludo, burlón, dinámico, con rostro caricaturesco de la iconografía tardomedieval.⁵⁴ Además, aparece un ángel detrás de la cama y la muerte asomada tímidamente por una puerta entreabierta. Su mirada parece estar centrada en dicha batalla divina.⁵⁵

La representación de la postrimería de la Muerte es, tal vez, la más importante. La obra permite un examen de los pecados cometidos antes de llegar al fin de la vida. El agonizante

⁵¹ El texto original dice al respecto: “Quod omnibus ex æquo sit distributa, Regibus, Pontificibus, satrapis æque ac colonis & mendicis”. Desiderio ERASMO de ROTTERDAM, *Liber de preparatione ad mortem*, Amberes, Michael Hillenius, 1534. f. 9r. Disponible on-line en: <https://lib.ugent.be/europeana/900000057303?pg=RA1-PA13-IA1> [Consulta: 03-06-2021].

⁵² ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 2007, p. 31.

⁵³ *Testamento y codicilo del rey don Felipe II: copia exacta tomada del original que existe en el archivo reservado del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, (Copia digital), Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010, p. 5. Disponible on-line en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=13012> [Consulta: 03-06-2021].

⁵⁴ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 301.

⁵⁵ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019b, p. 468.

parece estar en un momento de revisión de sus pecados, mientras un grupo de religiosos rezan por su alma. Esta escena guarda una estrecha relación con características de una morada noble, que sería capaz de solventar los gastos que significaba este tipo de servicio religioso. Sin embargo, Erasmo entendía la cuestión del sacramento final de forma diferente. Así aparece también en la traducción de Bernardo Perez, al decir que “muchos sin absolucion de sacerdote, sin la Eucharistia, sin la extrema vncion, sin exequias, ni mortuorios se han ydo derechos a la gloria”⁵⁶. La mirada anticlerical de Erasmo y de los erasmistas se ve representada en una muerte donde la participación de los clérigos queda relegada a un plano inferior.⁵⁷

En el caso del Juicio Final, la segunda postrimería es el momento en el cual el alma es juzgada y sentenciada según los pecados cometidos. Así lo anunciaba el *Cordial*: “Que nunca la amargor del juhizio venidero se parta dela memoria”⁵⁸. La sentencia final del alma tiene un valor trascendental ante los pecados cometidos. La intención de recordar el Juicio Final en todo momento retrotrae a las acciones cometidas. Aunque Erasmo no hable del juicio, hace referencia a una representación muy conocida. En su libro se refiere a la metáfora del caminante, del eterno peregrino que se dirige inevitablemente hacia su muerte,⁵⁹ una metáfora visual muy empleada por el Bosco.⁶⁰ Ese es el caso de la pintura el *Buhonero*, donde aparece la figura de un vendedor ambulante que debe superar los peligros y adversidades de un camino de pecado para regresar a Dios. La constante tentación de los placeres mundanos desvía al buen cristiano, entendido por Erasmo, y también por el Bosco.

Esta idea del buen peregrino era conocida en la corte castellana de Felipe II. Aunque el *Buhonero* nunca perteneció al rey, este motivo iconográfico se repitió en sus variaciones, como en el *Carro de heno*.⁶¹ En su panel exterior, se encuentra el peregrino, acechado por escenas donde triunfa el pecado, y hasta aparecen un grupo de huesos que rememoran a la muerte. Este camino invita al espectador a explorar los paneles interiores, principalmente el central,

⁵⁶ PEREZ, op. cit., f. 31v.

⁵⁷ A pesar de la influencia del erasmismo y del optimismo en torno a la muerte, dichas representaciones iconográficas continuaron vigentes hasta entrado el siglo XVIII, con menor participación de ángeles y demonios, pero en el caso de los clérigos su intervención se hizo más importante, gracias a las reformas del Concilio de Trento. Véase MOREL D'ARLEUX, op. cit., p. 729.

⁵⁸ Gonzalo GARCÍA DE SANTA MARÍA, *Cordiale quattuor novissimorum*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1494, p. 41. Disponible on-line en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051917&page=1> [Consulta: 03-06-2021].

⁵⁹ “viatores sumus in hoc mundo, non habitatores, in diuersoriis, aut vt melius dicam, in tabernaculis peregrinamur, non in patria Viuimus. Tota hæc vita nihil aliud est quam cursus ad mortem”. ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 1534, f. 3r.

⁶⁰ FISCHER, op. cit., p. 282.

⁶¹ FISCHER, op. cit., p. 392.

donde encontramos “un carro muy grande lleno de heno”⁶² rodeado de figuras irascibles deseosas de obtener un poco de la preciosa carga.

Otra particularidad del *Carro de heno* es la participación de los demonios. Su tarea es tirar del carro en dirección al infierno, lo que puede entenderse como las tentaciones del pecado. Pero en el caso de *Los pecados capitales*, los demonios parecen estar presentes en las acciones de los mismos pecadores. Tanto el Diablo como sus servidores tienen un papel fundamental en el Juicio Final. Jesucristo se transformará en el juez, pero el diablo será el primer gran acusador. En el *Cordial* dice que “el diablo presente, recitara las palabras de nuestra arte, e prosession, e nos dira en el rostro quanto hauremos fecho, e en que hauremos peccado e en que lugar”⁶³. Según las creencias de la época, los demonios tienen como tarea fundamental guiar hacia el pecado, incitando a los vicios que son el camino más directo hacia el infierno.⁶⁴

En el Bosco, la representación del juicio no presenta un diablo participante. El hecho de ocultarlo refuerza la intención de desconocimiento e incertidumbre. Se sabe que en el siglo XVI el diablo fue perdiendo cierto protagonismo. Incitado por los humanistas, entre ellos Erasmo, el príncipe del infierno era entendido como una representación de los vicios y las malas costumbres. Sin embargo, no por ello ha de pensarse que desaparece por completo. En este caso, desde lo visual tiende hacia una figura más humanizada, con características menos grotescas.⁶⁵ Tal vez la forma más erasmiana de representar al diablo sean las figuraciones de los vicios en los pecados capitales.

Los pecados capitales: un examen de conciencia cristiana

En este punto confluyen Erasmo y el Bosco. El redondel central de *Los pecados capitales* contiene una serie de escenas dedicadas a cada una de las peores faltas que pueda cometer un cristiano. La distribución en forma de rueda es parte de las tradiciones iconográficas heredadas de la Edad Media. Las miniaturas medievales empleaban este modelo ilustrando temas variados como los vicios, las virtudes, los siete días de la creación, los meses del año y

⁶² Antonio de MORALES, “La Tabla de Cebes trasladada del Griego al Castellano con vna breue declaración”, en Gabriel RAMOS BEJARANO (ed.), *Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva natural de Cordoua*, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1585, f. 282v. Disponible on-line en: http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?doc=b20082885&bloques=1&y=2008&p=5 [Consulta: 03-06-2021].

⁶³ GARCÍA DE SANTA MARÌA, op. cit., p. 45.

⁶⁴ Jeffrey B. RUSSELL, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995, p. 67.

⁶⁵ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 83.

en este caso, los pecados capitales.⁶⁶ Elegir este modelo para la obra parece ser una intención del artista por demostrar el poder del pecado y la rapidez de su expansión. Lo interesante es la forma en la cual se los presenta. El Bosco propone una serie de circunstancias dominadas por los pecados sin conexión aparente entre ellas.

Al cometer una falta grave se creía que habían intervenido ciertos demonios que orientaban el camino hacia los vicios, estos últimos entendidos como las herramientas más utilizadas por el diablo para la tentación. Entre los siglos XV y XVI se conocía la correlación entre los demonios y sus correspondientes corrupciones del alma. En el *De confessionibus maleficorum et sagarum* del alemán Peter Binsfeld aparecen Lucifer como incitador del orgullo, el Leviatán de la envidia y Satanás de la ira. Además, se encuentra a Belphegor provocando la pereza en los pecadores, Mammón en la avaricia, Belzebú en la gula y finalmente Asmodeo en la lujuria.⁶⁷ Teniendo en cuenta esta descripción, es muy probable que el Bosco haya conocido esta clasificación y asociación de los pecados, además de haber visto algunas pinturas o iluminaciones de libros o evangelios con esta temática. Un ejemplo de ello es el manuscrito compuesto en Poitiers,⁶⁸ donde aparecen una serie de demonios que por su composición alegórica se los relacionan con los pecados capitales.⁶⁹ Lo interesante es la filiación de cada pecado con ciertos animales, inspirado seguramente en el bestiario medieval.⁷⁰

A pesar de la difusión y uso del bestiario medieval, en la pintura del Bosco no se presentan los pecados en asociación con determinados animales. Si bien la obra cuenta con una serie de representaciones animalescas, no corresponden al parecer, a dichas determinaciones. No obstante, su presencia en la obra no es por mera decoración. Se podría afirmar que estos animales tienen una función determinada.

⁶⁶ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 84.

⁶⁷ Rafael GARCÍA MAHÍQUES, José Julio GARCÍA ARRANZ, "Introducción: la Demonología", en Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 5. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Madrid, Encuentro, 2019a, pp. 16, 21.

⁶⁸ En este manuscrito los pecados son representados de la siguiente manera: en el Orgullo se puede observar un noble príncipe sobre un león; en la Envidia un caballero sobre un camello, además de una urraca sobre su mano; en la Ira, hay una composición de un jinete que monta un leopardo; en la Avaricia encontramos otro caballero pero sobre un lobo; en la Gula un glotón sobre un cerdo; en la Pereza un asno recostado y en la Lujuria otro caballero a lomos de una cabra, llevando al parecer una perdiz en su mano derecha. GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 144.

⁶⁹ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 143.

⁷⁰ Ciertos animales fueron considerados bestias a partir de su ferocidad y dificultad para la domesticación, lo que originó la creencia de cierta influencia demoniaca en ellos. Sin embargo, esto no significaba una alegoría o simbolismo para la Edad Media, sino la tenaz creencia de una verdadera encarnación del mal. José Julio GARCÍA ARRANZ, "El bestiario del Diablo", en R. GARCÍA MAHÍQUES (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 6. Los Demonios II. Bestiario, música endiablada y exorcismo*, Madrid, Encuentro, 2019c, p. 102.

Lo destacable es la estrategia del artista para captar la atención de la audiencia presentando los pecados desde escenas que pudieran verse en la cotidianeidad. Los personajes de cada una de ellas hacen referencia a diferentes estratos sociales. El pueblo está representado con los siete ejemplos diferentes de los pecados: nobles juristas o funcionarios públicos y burgueses de distintas capas sociales, el pueblo llano y el campesinado.⁷¹ Así es el caso de la Ira, en la cual se puede ver un grupo de campesinos en medio de una pelea, al parecer ocasionada por el efecto del alcohol, representado en la vasija que sujeta uno de los hombres, mientras que en su otra mano porta una espada. Este caso puede entenderse como un estereotipo del campesino colérico y paleta,⁷² concepción que también compartía Erasmo.

Defensor acérrimo del irenismo, Erasmo despreció las actitudes irascibles del vulgo, ya que “la mayoría de las veces, el carácter de los hombres tiende al mal y no hay ninguno nacido tan felizmente que no sea corrompido por una mala educación”⁷³. Erasmo explica en la *Educación del príncipe cristiano* la importancia de alejar a los príncipes de los vicios a toda costa. Estos están presentes en los plebeyos y “que no son dignos del príncipe cristiano”⁷⁴. También en la obra del Bosco los campesinos son más propensos a los vicios como puede observarse en el pecado de la gula. Alrededor de una mesa se encuentra un hombre fornido riñendo con un niño por una pieza de comida. Además de la gula, la escena presenta a los hombres adultos con vasijas, insinuando el vicio de la bebida. La vinculación de lo corpóreo con los pecados hace referencia a la saciedad de los placeres carnales. Este pecado era considerado una de las peores faltas, así ya entendido en el *Cordial* al decir: “para que engordas tu carne con preciosas viandas, et la arreas de ricos vestidos, la qual en pocos dias los gusanos hande comer en la sepultura”⁷⁵.

Teniendo en cuenta el bestiario medieval, su animal representativo es el cerdo.⁷⁶ Aunque no se encuentre en la escena, las características de los comensales ayudan a construir una idea de un hambre voraz. Aunque el cerdo representaba más de un pecado, en la pintura del Bosco parece estar presente en las características de los campesinos hambrientos. Las enormes barrigas del niño y su supuesto padre indican la glotonería. Pero en el caso del niño, sus vestimentas sucias y su actitud desenfadada invitan a una reflexión sobre la educación de

⁷¹ FISCHER, op. cit., p. 279.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 2007, p. 17.

⁷⁴ ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 2007, p. 24.

⁷⁵ GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 51.

⁷⁶ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019c, p. 144.

los menores. En los textos de Erasmo, la preocupación por una adecuada educación desde la niñez es fundamental.⁷⁷ Los príncipes deben alejarse de las malas costumbres del “populacho”, en referencia a la asociación de los campesinos y su debilidad por los vicios.⁷⁸

Muy cercana a la gula se encuentra la pereza. Nombrada en latín como *accidia*, muestra a un hombre, posiblemente noble, sin entusiasmo alguno⁷⁹ descuidando sus deberes espirituales.⁸⁰ Este personaje es exhortado por su mujer a cumplir con sus deberes religiosos. Aunque la pereza no sea nombrada directamente en *De praeparatione ad mortem* es sugestivo el mensaje a través de la falta de fe. En el tratado de Erasmo, una de las acciones que salvan al hombre del pecado y lo preparan para la muerte es la oración constante. Entonces, el ejemplo del perezoso parece servir de reflexión para no olvidar el rezo diario.⁸¹

La lujuria y la soberbia tienen como protagonistas a unos personajes de aspecto nobiliario que disfrutaban de los placeres de la vida. En el *Cordial* se habla “destos amadores del mundo susodichos que viuen tan carnal e mundanamente e no temen la muerte que les esta tan vezina”⁸². Esta cuestión está presente también en *De praeparatione*, al decir que aquellos dedicados a los placeres han muerto en cuerpo y alma.⁸³ En el *Elogio de la Locura* la cuestión de los privilegiados surge para referirse a los lujuriosos, atados a las riquezas como cadenas al cuello.⁸⁴

En los pecados de la avaricia y la envidia también se presenta la riqueza en torno al poder. Guevara se refirió al “quadro de la invidia á mi juicio es tan raro y ingenioso”⁸⁵, el cual pudo haber captado su atención por el accionar de los envidiosos, embriagados por las posesiones terrenales, representadas por ejemplo, en un hueso disputado por dos perros. Pero en este caso, la presencia de los perros es parte de la herencia visual de la Edad Media. Considerado como “ser codicioso que representa a los hombres totalmente entregados a los asuntos materiales”⁸⁶. Entonces, los perros en el cuadro llaman a la reflexión sobre las riquezas del mundo. Así también sucede en la avaricia, representada por “un juez corrupto que acepta

⁷⁷ Así lo demostró en su *De civitate morum puerilium*, obra dedicada a las buenas costumbres en los infantes y que sin duda merece un estudio aparte.

⁷⁸ ERASMO De ROTTERDAM, op. cit., 2007, p. 26.

⁷⁹ FISCHER, op. cit., p. 279.

⁸⁰ BÜTTNER, op. cit., p. 122.

⁸¹ En el texto original dice: “*Nihil autem horum ex nobis habemus, sed dei dona sunt, assiduis precibus ac votis ambier, da si desint, si ad sint augenda, vt crescant*”. ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 1534, f. 5r.

⁸² GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 19.

⁸³ Véase ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 1534, f. 6v.

⁸⁴ Desiderio ERASMO de ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 2011, p. 145.

⁸⁵ GUEVARA, op. cit., p. 43.

⁸⁶ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 238.

sobornos de ambas partes”⁸⁷. En el *Aparejo*, las premisas de Erasmo no parecen condenar las riquezas, lo que puede entenderse como una gracia de Dios. Pero en torno a las posesiones afirma que “la muerte quita, assi a justos como a pecadores”⁸⁸. Aunque en la obra del Bosco aparezca claramente una acción pecaminosa, la advertencia se dirige a todo aquel que goce de grandes placeres y dádivas. Este caso surge con claridad nuevamente, al referirnos a la pintura *Muerte del avaro*. En la obra, el agonizante poseedor de bastas riquezas, parece entablar un acuerdo con el demonio quien le ofrece una bolsa de dinero a cambio de su alma o también un soborno por parte del moribundo para amedrentar su condena.⁸⁹

Las postrimerías del Infierno y el Paraíso: el fin último

Las dos últimas postrimerías representan el final del viaje, teniendo en cuenta la metáfora del peregrino. Después de haber pasado por una revisión de los pecados cometidos en vida, la sentencia final determina el paraje final. Después de todo, es el Infierno el más detallado en los tratados de las *Ars Moriendi*. En el *Cordial*, se dedican varias páginas a describir el reino del Diablo, con el claro mensaje de persuadir al lector y atemorizarlo. Este “lugar de fuego”⁹⁰ era entendido como “un lugar muy desolado [...]...quiere dezir un lugar sin gozo”⁹¹. Esta concepción de un infierno en llamas está presente en la obra de Erasmo, como así también en el *Aparejo*, al decir de este lugar de tormentos en compañía de los demonios, donde el fuego no se apaga y su ardor es inmenso.⁹² El verdadero temor para Erasmo era la corrupción del alma por los vicios. El destino final para el pecador era donde habitaban los demonios dedicados a la tortura de los condenados si seguimos el *Cordial*.⁹³

En las obras del Bosco, se encuentran los ejemplos más extraordinarios de demonios, aunque en *Los pecados capitales* su presencia se traduce a través de las acciones de los pecadores. Al observar la postrimería del Infierno, se vislumbran unas figuras zoomórficas torturando a los condenados. De la misma manera que los pecados en el redondel mayor, cada

⁸⁷ BÜTTNER, op. cit., p. 122.

⁸⁸ PEREZ, op. cit., f. 7v.

⁸⁹ FISCHER, op. cit., p. 396.

⁹⁰ GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 86.

⁹¹ GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 91.

⁹² PEREZ, op. cit., ff. 15v-15r.

⁹³ “Los compañeros del infierno, conuiene saber los diablos, son de vista muy espantables, e enel fecho crueles, e tormentadores, que nunca se cansan o fatigan jamas. E assi yo digo permanentemente: que los demonios son muy feroces enla vista: e poyesso los pintan en las yglesias con formas espantables”. GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 92.

pecado tiene un tormento asignado, identificado en una diminuta filacteria. La intención admonitoria del artista se presenta en la reflexión constante del espectador atento a las condenas infernales que le esperan si llegase a cometer algunas de estas faltas.

Las creaciones del Bosco gozaron de gran fama gracias a su eminente invención. Así lo escribió el propio Felipe II en una carta dirigida a sus hijas, relatando una procesión en la que los demonios “parecían cosas de Jeronimo Bosco que no diablos y cierto que eran muy buenos, pues no eran verdaderos”⁹⁴. Una mente como la del rey, educada en el Humanismo, comprendía la sutileza del artista para recrear los males del mundo en estas figuraciones. Entonces, se puede decir que dichos demonios partían de una representación particular de los vicios en diálogo con seres grotescos de la herencia tardomedieval. Consecuentemente, en el *Aparejo* se advierte que los demonios pueden ser vencidos a través de la oración y el ayuno.⁹⁵ La simple acción de orar y ayunar limpia las tentaciones del alma y aleja a los demonios o, en otras palabras, las buenas acciones o virtudes dominan al hombre y sus vicios.

El Bosco fue ingenioso al utilizar diversos simbolismos para ataviar a estos seres. Un ejemplo claro es el hombre-árbol del *Jardín de las delicias*, ubicado en el panel derecho correspondiente al infierno. Según Fischer, el Bosco hace hincapié sobre todo en los vicios de la gula y de la lujuria, caracterizando a este ser ecléctico con un vientre vacío donde se encuentran unos hombres sentados a la mesa, haciendo alusión a una taberna. Este motivo fue utilizado por el artista para indicar los males que rodeaban a las posadas dudosas, tabernas o burdeles. Al parecer “la música profana, los juegos de azar, el consumo de alcohol y la prostitución, según las ideas de entonces, llevaban a la lujuria, la polémica, la ira, la vanidad, la avaricia, el alcoholismo y la ludopatía”⁹⁶. En ambas obras, se encuentra la misma intención de representar los pecados capitales recurriendo a caracterizaciones fáciles de entender para el espectador. Felipe II tenía fascinación por la creatividad del Bosco, y tanto *Los pecados capitales* como el *Jardín de las delicias* son ejemplos de esta originalidad.

El diminuto infierno de la postrimería permite comprender el destino de los pecadores, tema muy presente en las *Ars Moriendi*. En el caso del *Cordial*, “el diablo como león bramante busca enderredor a quien trague [...]...en el día postrimero los diablos serán conuidados para tragar los peccadores”⁹⁷. Esta imagen de demonios devoradores era considerada como parte de las creencias del destino que se esperaba en el infierno. En la

⁹⁴ Fernando BOUZA, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2008, p. 93.

⁹⁵ PEREZ, op. cit., f. 13v.

⁹⁶ FISCHER, op. cit., p. 167.

⁹⁷ GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 94.

propia obra de las postrimerías, se encuentra esta escena atestada de condenados, todos dentro de la gran boca del Leviatán, demonio-puerta del tártaro. A pesar de ser un recurso recurrente en el arte tardomedieval,⁹⁸ está ausente en el Bosco.

Este cambio orienta un interrogante sobre la forma de representación del diablo y los demonios a partir de la influencia del humanismo cristiano. Como se mencionó anteriormente, las figuras infernales van perdiendo protagonismo para solo ser meras alusiones a los vicios. Pero este diablo devorador de pecadores se presenta de diferente manera en el *Aparejo*. Sin detenerse en sus grotescas características, el diablo humanista es un ser pensante. Así es presentado en el *Aparejo*, tentando a un filósofo y a un simple cristiano.⁹⁹ Este, después de una extensa conversación es confundido por el filósofo que se defiende utilizando su astucia y conocimientos sobre el Evangelio. “Y desta manera fue el diablo confundido y vencido de aquel que no sabia disputar, sino estar firme en la fe”¹⁰⁰. Esta renovada imagen prevaleció en la iconografía cristiana gracias a la Contrarreforma, que humanizó progresivamente la figura de Lucifer.¹⁰¹

En el caso de la postrimería del Paraíso, su representación corresponde a las típicas imágenes de las *Ars Moriendi*. En la obra del Bosco, se lo representa con características palaciegas, en presencia de una gran corte celestial. Asimismo, están presentes los virtuosos que gracias a su vida libre de pecado y de su paso por el purgatorio han llegado hasta la Gloria. Pese a estar en los cielos, un demonio de tez oscura aparece en la postrimería, sujetando a una mujer por sus brazos. Esta figura podría representar el último intento de tentación o bien el fracaso de los demonios en su persuasión. Un arcángel en actitud de expulsión, recuerda hasta el último momento la lucha divina entre el bien y el mal.

En Erasmo no se encuentra una descripción de esta postrimería, por el hecho de que la doctrina erasmiana se concentraba en las observaciones del mundo pecador para su educación en pos de la salvación. Es probable que en el Bosco esta representación celestial deba su inspiración a la “gloria de esa ciudad que dize Sant Augustin en el libro de civitate dei”¹⁰². Esta ciudad es la Jerusalén celestial nombrada por san Agustín en su obra, texto fundamental en la formación teológica de la época. Es interesante este tema en la iconografía

⁹⁸ GARCÍA ARRANZ, op. cit., 2019a, p. 186.

⁹⁹ PEREZ, op. cit., f. 36v.

¹⁰⁰ PEREZ, op. cit., f. 36r.

¹⁰¹ GARCÍA ARRANZ, op. cit., p. 85.

¹⁰² GARCÍA de SANTA MARÍA, op. cit., p. 127.

del Bosco, ya que son más recurrentes los escenarios infernales, por lo que será de suma importancia abordarlo en un próximo trabajo.

Una imagen humanista y bosquiana de Felipe II ante la muerte

Si bien se ha contemplado la cosmovisión de la muerte en Erasmo y su representación visual en el Bosco, la intención final de este trabajo es comprender cómo se vio reflejada esta particular mirada en la imagen regia de Felipe II. Por lo tanto, podría decirse que no hay mejor contexto de comparación que la propia postrimería del rey.

No obstante, esta imagen se erigió a partir de los erasmistas que escribieron sobre su rey con el objetivo de convertirlo en un ejemplo de vida cristiana. En este caso, la figura de Sigüenza, de quien ya hemos hablado en páginas anteriores, es clave para comprender la confluencia entre los preceptos erasmistas y las metáforas visuales de la obra del Bosco. En una breve obra titulada *Cómo vivió y murió Felipe II*, el autor expresa que “podemos ya de aquí adelante tener cartilla y arte para enseñar a bien morir con sólo leer lo que este santo Rey hizo y dijo en su enfermedad y en su muerte”¹⁰³. Entonces, parecería ser que Sigüenza transformó la vida y obra del monarca en un tratado más de las *Ars Moriendi*. Lo llamativo son ciertos detalles de un cristianismo erasmiano que emergen en escenas que el autor parece recordar de *Los pecados capitales* del Bosco.

Sin embargo, el mismo rey intervino en esta imagen regia. En su testamento y codicilo, además de dejar en claro los detalles e instrucciones para disponer de sus restos mortales, expresó su intención de ser recordado como un devoto cristiano, sin que las tentaciones del demonio le hicieran faltar a su fidelidad.¹⁰⁴

Según Bouza, Felipe siempre tuvo muy presente la importancia de su imagen regia percatándose de las formas en las cuales se presentaba,¹⁰⁵ por ello su muerte no escaparía de su mirada examinadora. En este caso específico, es interesante la presencia de este demonio enemigo de la humanidad, quien lo tentará en su agonía. Por eso afirma que seguirá la doctrina de Cristo, más allá de las vicisitudes que pueda afrontar antes de morir. Esto permite ver a Felipe como el agonista de las *Ars Moriendi*, lo cual se puede vincular a la postrimería de la

¹⁰³ José de SIGÜENZA, *Cómo vivió y murió Felipe II por un testigo ocular*, Valladolid, Apostolado de la Prensa, 2008, p. 120.

¹⁰⁴ *Testamento y codicilo...* op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ Fernando BOUZA, *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, p. 13.

muerte en el Bosco. Sigüenza relata que una vez enfermo, el rey no dejará su lecho hasta encontrar la muerte.¹⁰⁶

Durante varios años Felipe sufrió de enfermedades que afectaron su salud. En cartas dedicadas a sus hijas, describía sobre sus dolencias, como aquel ataque de gota en 1592 que lo obligó a quedarse en cama,¹⁰⁷ premonición de los males lo acosarían hasta su fallecimiento en 1598. En la obra de Sigüenza, se justifican estos inconvenientes ya que “mas quiso Dios que su siervo se fuese asando poco a poco, porque cuanto fuese mas largo el sufrimiento, echasen los méritos mas hondas las raíces”¹⁰⁸. Son cuantiosas las páginas dedicadas a sus dolencias, descritas con sumo detalle las purulencias y suciedades que tuvo que soportar debido al dolor que le acontecía. Al presentarlo de esta manera, se considera a Felipe en similitud con los sufrimientos de Cristo. En esta acción para purgar su alma “no se oyó de la boca de este Príncipe ni grito ni palabra desentonada o impaciente”¹⁰⁹. Este retrato de plena serenidad es, sin duda, un reflejo del príncipe que Erasmo defendía en sus obras. Así lo describe en la *Educación del príncipe cristiano*, cuando aquel príncipe que ha obrado en pos de su pueblo ha desgastado sus ánimos y ha antepuesto su salud para el bien de la República.¹¹⁰ Entonces, Felipe se convierte además, en un caballero de Cristo, que mantiene su fe intacta a pesar de las tentaciones de los demonios.¹¹¹

A pesar de esta imagen incorruptible, es interesante cómo describe Sigüenza a Felipe asándose lentamente, en una clara reminiscencia del fuego purificador, pero que además podría recordar a las condenas infernales de las que tanto reyes como plebeyos no estaban absueltos. El elemento fuego se transforma en un vehículo hacia las representaciones infernales presentes en las pinturas del Bosco que el mismo rey poseía. Consecuentemente, el propio Sigüenza describe su fascinación por lo “espantosísimo, con tormentos estraños, monstruos espantosos, embueltos todos en obscuridad y fuego eterno”¹¹². Esta descripción corresponde al panel dedicado al infierno en el *Carro de heno*, una de las obras que al igual que

¹⁰⁶ SIGÜENZA, op. cit., 2008, p. 122.

¹⁰⁷ BOUZA, op. cit., 2008, p. 183.

¹⁰⁸ SIGÜENZA, op. cit., 2008, p. 108.

¹⁰⁹ SIGÜENZA, op. cit., 2008, pp. 112-113.

¹¹⁰ ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 2007, p. 32.

¹¹¹ En el *Enquiridión. Manual del caballero cristiano*, Erasmo describe las características que debe tener un verdadero cristiano luchando constantemente contra la tentación de los pecados. De esta manera, se transforma en un soldado de Dios. Pero en la filosofía erasmiana, dicho Caballero se destacaría por su amor a la sabiduría y una vida plena de virtudes. Así lo describe en algunos de sus capítulos para luchar contra la tentación de la lujuria, la ira o la avaricia entre los más importantes. Desiderio ERASMO de ROTTERDAM, *Enquiridión. Manual del caballero cristiano*, Madrid, Gredos, 2011, pp. 123-142.

¹¹² SIGÜENZA, op. cit., 1909, p. 638.

Los pecados capitales, invitan a la reflexión continua. En general, el autor se refiere al artista en su destreza para evocar la importancia de “tener memoria de aquel fuego eterno, que con esto cualquier trabajo se hará fácil, como se vee en todas las tablas que pintò”¹¹³. Por lo tanto, al referirse a Felipe como un pecador purificado involucra las imágenes infernales que el propio rey y el mismo Sigüenza contemplaron en los aposentos reales.

Por otra parte, en el tratado sobre la vida y muerte de Felipe, el rey acudió a la confesión y sacramentos para purgarse de sus pecados. Para ello fueron llamados al lecho del rey sus confesores más cercanos como “el padre fray Diego de Yepes, que en su entretanto que estaba en el tormento le leyese la pasión de San Mateo, consideración llena de piedad, consejo de gran santidad y ejemplo”¹¹⁴. La participación del confesor es clave para entender esta imagen del *memento mori*. Su tarea para con el rey fue ayudarlo a sobrepasar su sufrimiento leyéndole pasajes bíblicos. La intención de Sigüenza es mostrar un príncipe cristiano que recurre a la pasión de Cristo para sobrellevar su dolor.

Pero retomando la crítica de Erasmo, dicha participación contradice su idea anticlerical. El humanista promulgó la salvación de las almas no gracias al poder de la confesión. Es menester comprender que cada confesor nombrado por Sigüenza invita a Felipe a reflexionar sobre sus faltas a través de diferentes pasajes bíblicos o lecturas de la vida de los santos. Uno de estos relatos es el del hijo pródigo, el cual podría tener cierta similitud con el del peregrino que deambula por el camino del pecado. Aunque se niega la intención del Bosco de representar la parábola del hijo pródigo con el peregrino o buhonero,¹¹⁵ en Sigüenza la comparación parece ser posible. Después de todo, el autor trae a la memoria esta parábola para trazar una imagen de peregrino en el mismo rey, quien busca el perdón de sus pecados. En la Biblia, se describe a este hombre vagando sin rumbo aparente en un camino dominado por el pecado y los vicios. Sin embargo, posee la capacidad para elegir su destino final, ya sea en el triunfo del pecado o de regresar arrepentido de sus faltas. Esta mirada del *homo viator* refuerza el perfil erasmiano de Felipe que Sigüenza quiso plasmar en su obra.

Entonces, la imagen del rey es sobre todo una imagen pía y devota, pero sin perder el miedo a la muerte. En la obra del Bosco, se encuentra la representación de la pereza, protagonizada por este hombre que se niega a rezar. Aunque no haya registros de la intención del artista sobre esta escena, ni una descripción minuciosa de alguno de los cortesanos de Felipe, Sigüenza parece retomarla en su obra. La oración es la clave para la salvación. No

¹¹³ SIGÜENZA, op. cit., 1909, p. 639.

¹¹⁴ SIGÜENZA, op. cit., 2008, p. 113.

¹¹⁵ FISCHER, op. cit., p. 392.

obstante, esta acción conllevaba un protagonismo del propio rey en su agonía: “En el oratorio le veíamos y sentíamos a horas extraordinarias, de mañana, a la tarde, en secreto de la noche[...]...haciendo ventaja a muchos estirados religiosos, que nos habíamos de avergonzar de ello, y animarnos, a lo menos, a no ser tan perezosos ni quedar atrás”¹¹⁶.

En esta descripción, converge la mirada de Erasmo y del Bosco. Por un lado, la crítica erasmiana se hace presente en la pereza de los sacerdotes que son aventajados por el propio rey que ora en todo momento. Por el otro lado, es la misma situación que se presenta en la pintura de *Los pecados capitales*. Erasmo irrumpe en varias ocasiones en sus obras para llamar la atención de los clérigos quienes parecen haber perdido los principios del verdadero cristianismo, invitándolos a verse reflejados en la imagen de Cristo.¹¹⁷ En cuanto al Bosco, el artista pintó de la manera más satírica a sacerdotes y monjas, como es el caso de *La extracción de la piedra de la locura*, también propiedad del rey español. En esta pieza, se puede apreciar la figura de un clérigo curando los males que acechan un hombre engañado por el impostor.¹¹⁸ La oración no solo serviría para la sanación del necio, sino también para no caer en la trampa de los falsos médicos. Por lo tanto, ante esta actitud de resaltar la devoción de Felipe, Sigüenza parece traducir la *imitatio Christi* y la admonición en el Bosco. Si para Guevara la escena de la avaricia era la más destacable, para Sigüenza parece ser la pereza.

Como ejemplo de las últimas preparaciones del rey ante su muerte, se describe cómo Felipe se quedaba unos momentos a solas: “Para refrescar la memoria, o para que no se la estorbasen, ni las cosas de fuera ni los males del cuerpo, tenía a todos los lados de la cama, y por las paredes de su dormitorio, crucifijos e imágenes, porque se viniesen naturalmente aquellas letras a los ojos, y por ellos al corazón”¹¹⁹.

En estas últimas páginas el autor nos presenta una acción reflexiva de Felipe quien, sin poder moverse de su cama, deposita su mirada en crucifijos e imágenes. Al decir que se viniesen naturalmente aquellas letras a los ojos, posiblemente se refiera a *Los pecados capitales*, remontándose a todas aquellas lecturas preparatorias para la muerte. Aunque no se

¹¹⁶ SIGÜENZA, op. cit., 2008, p. 128.

¹¹⁷ La obra más importante para comprender la crítica erasmiana es el *Elogio de la Locura*. En esta breve declamación, Erasmo describe los males de toda la sociedad, donde los clérigos son también examinados. Así lo expresa, por ejemplo, al decir de las riquezas y la falta de sensatez del papa o la ceguera de los sacerdotes ante los pecados cometidos. Véase ERASMO de ROTTERDAM, op. cit., 2011, pp. 104, 148.

¹¹⁸ FISCHER, op. cit., p. 397.

¹¹⁹ SIGÜENZA, op. cit., 2008, p. 129.

pueda afirmar de forma congruente que Felipe se remitía a Erasmo, Sigüenza deja en claro la función de la tabla y su acción mnemotécnica.

Consideraciones finales

A partir del análisis realizado, es posible considerar una mirada en clave humanista de las obras del Bosco en la corte de Felipe II. Aunque no se cuente con una descripción del propio monarca, la apreciación de sus cortesanos son los nexos directos con las formas de ver y sentir en ese ámbito privado. Los preceptos de Erasmo se mantuvieron latentes en la corte gracias a los erasmistas quienes colmaron sus páginas con las enseñanzas del roterodamo, pero sin hacer mención de su maestro, posiblemente por el avance de la Contrarreforma y de una sumisión indeseable a las reglas de la Inquisición.

Con respecto a *Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías*, esta obra permite comprender el complejo mundo visual cortesano desde el discurso admonitorio presente en la agonía y muerte de Felipe. Es interesante observar en la actitud de Sigüenza un resabio de las creencias y supersticiones medievales que aún se tenían de la muerte, a pesar de su identidad como hombre docto y sabio. El miedo presente en la pintura escapa, de cierta manera, de las palabras de Erasmo, pero se despliega dialécticamente unido a su discurso.

Con respecto a la representación de los pecados capitales, las escenas pintadas por el Bosco parecen ser un aparejo eficiente para recordar las premisas erasmianas. La ira, ubicada en una posición especial en la obra, parece remarcar el irenismo, como así también la pereza, escena que aparece con gran similitud en la obra de Sigüenza. La representación del peregrino en el Bosco es una metáfora del hijo pródigo que, al igual que la vida de santos u otras referencias al Evangelio, son parte de esta imagen devota del rey como príncipe cristiano. No obstante, es interesante recordar la purificación que sufre a través del dolor, un castigo de la carne pero no de su alma. Este es un recurso que recuerda al agonista del Bosco, aunque en el relato de Sigüenza el rey evade las tentaciones gracias a la oración, el arma de un verdadero caballero cristiano como se describe en el *Enquiridión*.

Aunque se intente mostrar una imagen incorruptible de Felipe, se puede percibir el distintivo miedo a la muerte. Después de todo, las confesiones, el uso de las reliquias y el rezo por su alma exponen al agonista en las *Ars Moriendi*.

Por estas razones se puede estimar que el humanismo cristiano intervino en la construcción de esta representación agonista del rey, en diálogo con las reminiscencias del

universo visual del medioevo. Así, las obras del Bosco se transforman en depósitos de metáforas visuales sensibles a los preceptos de Erasmo desde la mirada de José de Sigüenza. Sin embargo, esta mirada sesgada del autor también responde a los aires contrarreformistas de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII. A partir de esos años, se impondría una efigie menos humanista de Felipe, que vence la fórmula de los cronistas al servicio de la corona en paralelo con la identidad de demonio de mediodía que fraguó la leyenda negra. Por lo tanto, descifrar desde otro punto de vista este mundo visual permite redescubrir la imagen regia de Felipe II revalorizando el papel de los erasmistas de la corte filipina, inmersos en el proyecto artístico que el rey llevó adelante como símbolo de su monarquía.