



Monachatus non est pietas: una mirada humanística a “Las Tentaciones de san Antonio Abad” del Bosco en la corte de Felipe II (Siglo XVI)

Monachatus non est pietas: a humanistic look on “The Triptych of Temptation of St. Anthony by Hieronymus Bosch” in the court of Philip II (XVI century)

Ricardo Alberto Araya Reinoso

Universidad Nacional de San Juan – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6245-664X>
ricardoarayar90@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA

Ricardo Alberto Araya Reinoso es Profesor de Historia por la Universidad Nacional de San Juan, en donde cumple funciones como Profesor de Historia del Arte. Además es becario doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Actualmente lleva adelante su carrera doctoral en la Universidad Nacional de Córdoba.

En relación con su desarrollo laboral, participa de una serie de proyectos institucionales pertenecientes a la Universidad Nacional de San Juan en los que trabaja en torno a la producción artística del Bosco en el contexto europeo del siglo XVI.

RESUMEN

En el presente trabajo se pretende abordar el tríptico *Las Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco inmersa en el contexto cortesano de la época de Felipe II, con el objeto de esclarecer su función social en este contexto humanista. Consecuentemente, tal esclarecimiento se pretende alcanzar desde su interpretación en el relato de José de Sigüenza, el cual deja entrever en sus palabras las propias vicisitudes de un mundo cortesano sensible al modelo del caballero cristiano de Erasmo de Rotterdam.

PALABRAS CLAVE

Bosco; José de Sigüenza; Erasmo de Rotterdam; Caballero cristiano; Humanismo.

ABSTRACT

In this paper, we will study *The Triptych of Temptation of St. Anthony* by Hieronymus Bosch immersed in the courtesan life of Philip II of Spain. We will try to clarify its social function within this humanistic context. In order to achieve this, we will follow the interpretation that José Sigüenza makes of it, which reveals the vicissitudes of a courtesan world close to the image of the Christian knight by Erasmus Roterodamus.

KEYWORDS

Hieronymus Bosch; José de Sigüenza; Erasmus of Rotterdam; Christian knight; Humanism.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN. 2. DEVELAR UNA MIRADA HUMANÍSTA. 3. CONCLUSIONES. 4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. INTRODUCCIÓN

En una de las veces que Felipe II estuvo en la ciudad de Lisboa, el rey fue espectador de la procesión del Corpus Christi en septiembre de 1582. En una de sus cartas dirigida a sus hijas escribió lo siguiente:

“Muy bien es que vuestro hermano no tenga miedo como decís vos, la menor, y no creo que le tuviera de los diablos de la procesión, porque venían buenos y veíanse de lejos, y más parecían cosas de Jerónimo Bosco¹ que no diablos y cierto que eran muy buenos, pues no eran verdaderos”².

Este fragmento, uno de los pocos que contempla la mirada del rey a las obras del Bosco, permite aproximarnos a una característica trascendental de las imágenes: Al referirse al efecto que los disfraces podrían causar en el príncipe, nos invita a pensar sobre la “persuasión de las imágenes”³. La apreciación que el monarca hizo de los demonios del Bosco nos habla en sí de lo que relaciona, comprende y hasta disfruta de lo que ve en estas representaciones, atraído, a su vez, por los efectos producidos. En otras palabras, la descripción del monarca nos permite percibir, en un primer acercamiento, la manera por la que las imágenes son subyugadas al poder de la interpretación y al involucramiento de las emociones⁴. Reindert Falkenburg entiende que, al abordar la obra del Bosco desde lo interpretativo, estamos ante un público que participa con imaginación, contemplando desde lo que realmente tiene ante sus ojos y lo que imagina que ve basándose en recuerdos de imágenes –o textos– anteriores⁵. Aunque el autor no hace mención de los efectos de las mismas, sí propone una participación transformadora del espectador, es decir, un modo de ver que se esgrime desde su mundo social, pero también desde el propio deseo⁶. Por lo tanto, consentimos estos dos elementos en la naturaleza de la acción interpretativa; un sistema cultural en el que se enmarca una determinada producción de sentido, en donde se involucran los efectos de lo visual, es decir lo persuasivo, para concebir una función discursiva de las imágenes. Consecuentemente, esta dialéctica entre el objeto y el espectador, imprime en ellas una tensión.

Nils Büttner afirma que, para comprender la popularidad de este tipo de obras en los inicios de la Edad Moderna, es necesario abordar al público como el elemento en el que intervienen los ideales y emociones de una época, particularmente el mundo cortesano que fue una caja de resonancia de sus pinturas⁷. A mediados del siglo XVI las imágenes de demonios y monstruos se convirtieron en un auténtico fenómeno más allá de lo teológico y moral. El Bosco pintó este tipo de seres simbolizando los pecados, entendidos a la perfección por nobles y burgueses quienes, a través de su educación, comprendían sin problemas este complejo

¹ Joen Van Aken, mejor conocido como Hieronymus Bosch en su versión latinizada, fue un artista que trascendió entre dos mundos, desde una pincelada que no correspondía con los modelos representacionales de la época. Su nombre latino nos da una pista de la influencia de las letras humanistas en su formación, aunque por sus creaciones se aprecia un residuo del imaginario medieval en las puertas de la temprana modernidad. A pesar de no haber viajado por el continente, su nombre era reconocido por sus obras, y las copias y versiones que de éstas se pudieran hacer ante un mercado que las demandaba para alguna colección noble o burguesa. sin dudas esto demuestra la sintonía que había entre el artista y un grupo de espectadores a la altura de un discurso prerreformista, culto y erudito hasta finales del Siglo XVI. FISCHER, Stefan, *El Bosco. La obra completa*, Colonia, Taschen, 2019, pp. 13-15.

² BOUZA, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2008, p. 93.

³ BOUCHERON, Patrick, *Conjurar el miedo: ensayo sobre la fuerza política de las imágenes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 19.

⁴ *Id.*, pp. 25-29.

⁵ FALKENBURG, Reindert, “Conversando con el Jardín de las delicias”, en Pilar Silva Maroto, (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 137.

⁶ BÜTTNER, Nils, *Hieronymus Bosch. Visiones y pesadillas*, Madrid, Alianza, 2016, p. 85.

⁷ *Id.*, p. 119.

mundo de representaciones, germinando en una verdadera fascinación. Pero no todo eran *drôleries* en la pintura flamenca. Fernando Checa expone que “lo extravagante y caprichoso se unía al interés por lo exótico y lo monstruoso, una imagen del mundo tan válida como aquellas otras realidades que estaban en la base de la sensibilidad clásica”⁸. Esta fascinación por las obras del Bosco, puede ser una manera de encontrar en estas imágenes una expresión de sus mundos, es decir, de las propias tensiones que se esgrimían en las cortes humanistas de inicios de la Edad Moderna.

Para adentrarnos en la manera por la que este tipo de pinturas fueron interpretadas en este entorno cortesano, particularmente en la corte de Felipe II, es oportuno abordar la descripción que José de Sigüenza, humanista cercano al rey, realizó sobre estas piezas. En su *Historia de la Orden de san Gerónimo* (1605)⁹ dedicó varias páginas al artista, lo cual pretendemos abordar desde un caso en particular: *Las tentaciones de san Antonio Abad*. Basados en las palabras del jerónimo, en el Monasterio de El Escorial se encontraba un tríptico basado en la vida del santo, muy probablemente una copia del tríptico original de Lisboa. Esta obra es ejemplo del arte bosquiano, en la que se representó al ermitaño enfrentando las torturas y tentaciones infringidas por los demonios. Consecuentemente, para acercarnos a la manera en que Sigüenza pudo interpretar esta escena de guerra entre el bien y el mal, nos detendremos en una obra que puede esclarecer esta percepción: el *Enchiridion Militis Christiani* de Erasmo de Rotterdam¹⁰. En este tratado, se acuñó una suerte de nuevo cristiano, concebido y representado en un caballero definido por la «*Imitatio Christi*».

Esta elección, para nada azarosa, surge del contexto en el que está inmersa la pintura y su espectador, es decir, un espacio cortesano que se diagramó a partir de “un grupo de intelectuales al servicio del poder sin los que es imposible entender los rasgos ideológicos del proyecto artístico de Felipe II”¹¹, y que en el caso de Sigüenza descifraremos desde el eventual programa artístico propuesto por los erasmistas de El Escorial¹². Por tal motivo, es viable considerar que el ideal de caballero cristiano del *Enchiridion* erasmiano sea una clave en la interpretación de José de Sigüenza sobre el tríptico *Las tentaciones de san Antonio Abad* inmerso en el ambiente cortesano y humanista escorialense.

Esta consideración se ampara en los postulados de Pierre Bourdieu sobre la mirada, un concepto que, reflexionado a partir de los trabajos de Michael Baxandall¹³, tiene como tarea determinar los factores o condiciones sociales que favorecen la constitución de disposiciones

⁸ CHECA, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 416.

⁹ El inicio del siglo XVII representó para los cronistas españoles el anhelo sobre el reinado de Felipe II. El cortesano fundado en el lenguaje de la cortesanía y la urbanidad cristiana fue desbordado por una presión hostil y corrupta de la corte en tiempos de Felipe III, trascendiendo en los discursos dedicados al reinado de su padre. Cronistas como Cristóbal Pérez de Herrera o Diego Ruiz de Ledesma fueron protagonistas de esta mirada moralizante, pero sus escritos carecerían del tacitismo explícito de Antonio de Herrera, fundiendo la figura regia con la lógica de Estado. Sin embargo, parte de estas características no se perdieron en la historia escrita por Cabrera de Córdoba, en una clara intención por mostrar un rey perfecto para las circunstancias. Su historia del monarca parece haber sido fundada para circular entre los cortesanos de Felipe III e impregnar sus mentes con preceptos políticos y éticos. En este contexto nació la obra de Sigüenza, una Historia que no desconocía los mismos preceptos que las grandes historias escritas sobre el rey, y que se aferraba a una imagen regia sensiblemente humanista. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *El demonio del Sur. La leyenda Negra de Felipe II*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 125-135.

¹⁰ Erasmo fue una de las figuras claves de la renovación espiritual entre los siglos XV y XVI, y aunque se negó a formar parte de la Reforma de Lutero, su protagonismo en estos vaivenes político-religiosos fue de trascendental importancia. Sus obras gozaron de gran popularidad entre laicos y eclesiásticos, a pesar de las controversiales acusaciones del propio clero por las críticas que el roterodamo esgrimió en varias ocasiones. Fue en territorio ibérico que sus obras fueron aceptadas principalmente por los círculos humanistas cortesanos y universitarios. Hacia mediados del siglo XVI gran parte de sus trabajos fueron severamente criticados e incluso considerados portadores de ideas heterogéneas contrarias al modelo contrarreformista que se esgrimía por entonces. Sin embargo, es preciso contemplar al erasmismo como un movimiento cultural, definido así por Marcel Bataillon que a pesar de los años transcurridos desde la publicación de sus trabajos aún son de gran valor las consultas que puedan realizarse sobre su magna obra. BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 802-806.

¹¹ CHECA, *Felipe II, op. cit.*, p. 15.

¹² GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *El Erasmismo y la educación de Felipe II, 1527-1557* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 699.

¹³ Cf. BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

visuales a los que se accede mediante fuentes escritas o visuales, prácticas y representaciones que se proyectan en las propiedades visibles de una representación pictórica, y que permiten comprenderla desde su lógica histórica y, por ende, tratarla como un documento¹⁴. Es la tarea de encontrar en la pintura indicadores que permitan alcanzar los esquemas de percepción y apreciación que tanto el pintor como sus espectadores inmediatos comprometían en su visión o representación del mundo¹⁵. En otras palabras, pretendemos vislumbrar el mundo cortesano filipino a través de la interpretación de Sigüenza a la obra del Bosco, teniendo en cuenta que su mirada funciona como una especie de catalizador del cosmos social en el que se encuentra inserto.

Teniendo en cuenta las fuentes seleccionadas se realizará un análisis de la obra jerónima, particularmente el libro XVII donde son descritas las pinturas del Bosco, cotejándola con la obra pictórica bosquiana de la colección filipina como así también el *Enchiridion* erasmiano. Esto último será abordado desde una traducción al español, sin desconocer la versión original en latín.

De esta manera se pretende encontrar en su discurso vestigios de los principios humanistas cercanos al erasmismo y esclarecer la mirada de Sigüenza como espectador. Para tal fin, se llevará adelante un abordaje metodológico de la mano de la semiótica¹⁶, sin desconocer el aporte del trabajo iconográfico, consideraciones que prescriben a la Historia del arte desde la Historia Cultural, en relación con una Historia social del Arte cercana a los postulados de Pierre Bourdieu como se mencionó anteriormente.

Abordar la obra del Bosco significa adentrarse en un campo de estudio arduamente trabajado, pero las perspectivas de ciertos autores como Stefan Fischer¹⁷ y Nils Büttner¹⁸ renuevan la manera de apreciar estos objetos culturales, en relación con los aportes de Fernando Checa¹⁹, Pilar Silva Maroto²⁰, Elena Vázquez Dueñas²¹ y Jos Koldeweij²² sobre la presencia de estas obras en los entornos cortesanos humanistas de la Península Ibérica. Consecuentemente, mi postura de redescubrir al Bosco desde una mirada erasmiana se ampara en las borrosas líneas trazadas por Marcel Bataillon²³ y José Luis Gonzalo Sánchez-Molero²⁴ sobre los humanistas de Felipe II.

Para un mejor abordaje, nuestro análisis iniciará con una descripción densa de la obra para escalar hacia interpretaciones más generales que conduzcan hacia el desciframiento de la propia mirada de José de Sigüenza inmerso en la corte filipina.

2. DEVELAR UNA MIRADA HUMANISTA

Considerando que las imágenes poseen una capacidad comunicativa, nuestro abordaje tiene como misión el develamiento de *Las tentaciones de san Antonio Abad* a partir de una clave de lectura humanista. De acuerdo con la intención admonitoria y moralizante del Bosco

¹⁴ BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2010, p. 241.

¹⁵ *Id.*, p. 242.

¹⁶ los estudios semiológicos brindarán las herramientas necesarias para comprender a la imagen en su naturaleza enunciativa. Cf. CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000; Grupo μ, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 2011.

¹⁷ FISCHER, *El Bosco*, op. cit.

¹⁸ BÜTTNER, *Hieronymus Bosch*, op. cit.

¹⁹ CHECA, *Felipe II*, op. cit.; MORÁN, Martín y CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

²⁰ SILVA MAROTO, Pilar (ed.), *El Bosco*, op. cit.; SILVA MAROTO, Pilar, “El Bosco en España en los siglos XVI y XVII”, en María Carmen Lacarra (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico. Siglos XV – XVII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2017.

²¹ VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016.

²² KOLDEWEIJ, Jos, “Bosch and his city”, en Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck y Bernard Vermet (eds.), *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2001.

²³ BATAILLON, *Erasmus*, op. cit.

²⁴ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El erasmismo*, op. cit.

en sus obras, esta pintura no escapa de dicha naturaleza, aunque el lenguaje visual empleado puede ser complejo y a veces incomprensible para nuestra percepción. No obstante, Nils Büttner está de acuerdo que utilizando gran número de fuentes visuales y textuales es posible reconstruir de forma bastante fidedigna lo que un observador habría podido interpretar de acuerdo con sus conocimientos y formación²⁵. Con el fin de abordar esta reconstrucción, se dará inicio con el análisis formal pertinente a la imagen para, posteriormente, establecer las vinculaciones necesarias con las demás fuentes visuales y textuales necesarias, y de esta manera comprender la mirada de Sigüenza.

2.1. Nociones iconográficas

Las Tentaciones de san Antonio Abad es uno de los trípticos del Bosco más conocidos y que a mayor número de réplicas dio lugar en el siglo XVI²⁶. De esta manera se refiere Joaquim Oliveira a la pintura que nunca abandonaría suelo portugués a pesar de la fascinación de Felipe II por las creaciones de este artista. Teniendo en cuenta su historia material, el tríptico habría sido encargado hacia principios del siglo XVI, teniendo dos posibles comitentes. Por un lado, Damião de Góis, humanista portugués vinculado a los Países Bajos por línea materna, reconocido por su atracción por el Bosco. Por otro lado, Hippolyte de Berthoz, antiguo secretario financiero de Carlos el Temerario. A pesar de las dudas sobre su origen, la obra pertenecería a las colecciones reales de la corona de Portugal hasta el siglo XX, con su posterior traslado al Museu Nacional de Arte Antiga²⁷.

Este tríptico representó uno de los mejores ejemplos de la imaginería del Bosco sobre este tema en particular, siendo múltiples las versiones o copias surgidas posteriormente. Aunque es posible imaginar al rey planeando su traslado al Escorial, la tabla no cambió de sitio. Años antes se realizaron unas copias para ser ubicadas en el Monasterio, como puede observarse en el primer libro de entregas al Escorial de 1571-1574, donde se hace mención de “Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintado la tentacion de San(t) Anton de mano de Geronimo Bosqui pintadas las puertas por todas partes que tienen de alto quatro pies y de ancho tres y medio sin las puertas”²⁸. Al rastrear los inventarios reales es posible darse cuenta de la gran variedad de obras dedicadas al santo y sus tentaciones. Como lo describió José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de san Gerónimo*: “Encuétrase esta pintura en hartas partes: en el capitulo ay una tabla, en la celda del prior otra, en la galeria de la infanta dos, en mi celda otra harto buena, en que algunas vezes leo y me confundo”²⁹.

Dichos inventarios carecen de exactitud al describir estas piezas, por lo que sin su presencia material es dificultoso hacer una reconstrucción de la colección real. Sin embargo, en la actualidad, en el Museo del Prado se encuentran copias, con minúsculas variaciones, del panel izquierdo (P002050) y derecho (P002051) del original de Lisboa, aunque el panel central se encuentre perdido. Por las medidas descritas, los laterales del Prado corresponderían al tríptico mencionado, con la única salvedad del extraviado panel central. Si bien no es posible corroborar una copia completa del tríptico, atendemos a la sugerente idea que, ante la fidelidad de los paneles *laterales*, el panel central habría coincidido con su versión portuguesa, por lo que la pieza en su totalidad habría ocupado un lugar en la colección de El Escorial.

Teniendo en cuenta su formato, en sus tablas exteriores se encuentran dos representaciones en grisalla e insertas en un marco ojival; en el lateral izquierdo la Pasión de Cristo y el Prendimiento, mientras que en el derecho se observa el Camino del Calvario y el paso de la Verónica. Considerando que el libro primero de entrega de El Escorial describe un tríptico que posee sus laterales pintados en ambos lados, postulamos que las imágenes pintadas corresponden a las mismas que se encuentran en el original de Lisboa.

²⁵ BÜTTNER, *Hieronymus Bosch*, op. cit., p. 101.

²⁶ OLIVEIRA CAETANO, Joaquim, “Los Santos” (Catálogo), en Pilar Silva Maroto, (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 238.

²⁷ *Id.*, pp. 238-240.

²⁸ VÁZQUEZ DUENAS, *El Bosco*, op. cit., p. 138.

²⁹ *Ead.*, p. 142.

En su interior, se pueden observar tres paneles unidos en una misma composición referida a las acciones de san Antonio en diferentes momentos de su vida. En el panel interior izquierdo se da inicio a esta narrativa visual a la que nos referimos anteriormente, en la que podemos apreciar dos escenas en la misma composición. En la parte superior, unos demonios híbridos – entre lobo, peces, pájaros y humanos– elevan al santo en un vuelo demoníaco con el fin de torturarlo. No obstante, el santo se muestra absorto del tormento, al parecer por la intervención de las plegarias que impiden que sucumba al terror. En la parte inferior de la obra aparece nuevamente, esta vez llevado por unos hombres debido al sufrimiento del vuelo, sobre un puente que se continúa con un camino hacia una especie de burdel infernal, ubicado entre las piernas de un gigante demonio. Sus extremidades convertidas casi en troncos de árboles invitan a los desdichados a su interior. Alrededor de esta escena, encontramos varios ejemplos de las creaciones del Bosco, representaciones de los pecados y vicios, e incluso guiños satíricos a la iglesia y la nobleza. Debajo del puente por el que cruza el desvanecido santo, se guarecen unos demonios acusadores, con el objeto de encontrarle faltas y condenar su alma.

Entre sus cualidades significantes podemos encontrar que la composición presenta una similitud con el camino del Calvario situado en los paneles exteriores, una vinculación con la imagen de Cristo, en el doloroso camino que atravesó torturado hasta su muerte. En el caso del santo, las torturas llevadas a cabo por los demonios inscriben la misma intención de un Cristo sufriente. San Antonio es manipulado por estos seres, lo que se percibe en su debilidad al no poder detenerlos o enfrentarse a ellos.

Sin embargo, al continuar hacia el panel central, la actitud del santo cambia rotundamente. Esta tabla, que supera las dimensiones de los laterales, comprende la escena principal del tríptico, en el que podemos encontrar un paisaje abrumado de demonios como seres híbridos dispuestos alrededor del santo, situado en el centro de la composición, cercano a un edificio en ruinas. Detrás de esta primera escena, se aprecia el incendio de una ciudad, aparentemente atacada por un grupo de soldados y por una caballería que se desplaza en sus cercanías, mientras que surcando el cielo asoman nuevamente estos seres voladores que participan en el asedio. Al centrarnos en la imagen del santo, es posible distinguir que esta reclinado ante la imagen de Cristo que se aprecia en el interior de este edificio ruinoso. Lo singular y particularmente llamativo es su doble representación. Es el propio Cristo resucitado que señala la imagen de la Santa Cruz, en una clara alusión a los tormentos anteriormente cometidos que finalizaron en la crucifixión. Esta señal se complementa con su mirada direccionada al santo, el cual no lo observa directamente, sino que se dirige al espectador de la obra y con su mano derecha procede a bendecirle.

Una notable diferencia es la actitud impasible de los demonios hacia el santo que, en esta conexión con Cristo, no le interrumpen o son incapaces de obstaculizar este vínculo entre ambos. En derredor se pueden apreciar un grupo numeroso de demonios que machan como una especie de procesión o movilización de soldados. Varios son los ejemplos de demonios-soldados portando espadas, escudos, arcos, armaduras y corazas, lo que inscribe a la escena de un contexto bélico. Así podemos apreciarlo en los demonios del lateral izquierdo, en donde un soldado porta un yelmo hecho de un tronco hueco dirigiéndose junto a otros demonios hacia las ofrendas de un altar. En la parte inferior, un hombrecillo de piel gris porta una espada de gran tamaño, inmediato a unos peces-barco que presentan atributos de embarcaciones de guerra. En el lateral contrario, un grupo de demonios jinetes –integrado, por ejemplo, por un soldado con alas de pájaro y un caballo con trasero de jarrón– se alistan para la guerra. La actitud que se les confiere a estos seres nos indica una situación de reclutamiento y preparación para un eventual enfrentamiento.

Esta idea continúa en el panel derecho, aunque en una connotación diferente. En esta tabla, san Antonio se encuentra a salvo de las torturas demoníacas, pero no así de las tentaciones. Los demonios recurren a sus artimañas para seducirlo con los encantos mundanos, como la mujer demonio desnuda dentro de esta corteza de árbol, mientras unos seres híbridos ofrecen comida y bebida a los amantes. Ese es el caso de la alcahueta que sirve una bebida a un demonio con alas de insecto, el cual descubre un manto rojo para develar a la mujer demonio, mientras que debajo de éste se encuentra ser de características felinas ofreciendo un pescado. En la parte inferior de la tabla, tres figuras masculinas parecen formar las patas o el sostén de

una mesa, y sobre ella hay dos hogazas de pan y un cántaro de vino. Lo interesante es el disimulo de los demonios al no mostrarse, escondidos en las sombras del mantel, manipulando o torturando a estos condenados.

A pesar de los intentos por cautivarlo, el santo no sucumbe ante las tentaciones ya que ha encontrado fortaleza en el libro que sostiene en sus manos. En la parte superior de la composición podemos observar el asedio de una ciudad, lo que estaría vinculado a la idea del panel central, particularmente significado en el signo plástico-icónico de un caballero enfrentando a un dragón en las cercanías de la batalla.

Estos detalles en la obra habrían sido leídos sin dificultad, ya que el libro en las manos del santo era parte de un entendido convencionalismo sobre las sagradas escrituras, las que otorgaron la fuerza necesaria para enfrentarse a estas tentaciones ocurridas en la mente del santo, es decir, estos seres no tenían una presencia física, sino que eran alucinaciones³⁰.

Para entender algunas de estas significaciones, se han considerado como fuentes de inspiración principalmente el *Vitae patrum*, *La leyenda Dorada* o *Der Heiligen Leben* y la historia en griego de San Atanasio de Alejandría³¹. La propia *Vitae Patrum* pudo haber sido consultada por el artista, teniendo en cuenta la existencia de una copia en neerlandés en la Cofradía de Nuestra Señora y en la Biblioteca de los *hermanos de la vida común*, espacios donde el Bosco desarrolló sus actividades como artista y miembro cofrade³². Sin dudas varios de los pasajes de estos textos narran las desavenencias que sufrió el santo a lo largo de su vida y que el Bosco empleó para su representación.

Según Oliveira, basado en la historia escrita por san Atanasio, combinó escenas de la Pasión con la propia historia del santo. Al igual que Cristo, san Antonio sufre con paciencia los tormentos y resiste las tentaciones³³, en una clara similitud o vinculación de ambas figuras. Para Fischer, el santo debe atravesar un largo camino de transformación y descubrimiento por el que las torturas del cuerpo son parte de tal transformación del alma, en semejanza a Cristo. Es en su revelación espiritual que encuentra la fuerza para superar los ataques demoniacos y tormentos que puedan surgir en su mente³⁴. Este tríptico no solo servía para memorizar la vida del santo sino también para diferenciar y enjuiciar, para clasificar y evaluar comportamientos, ideas y percepciones.

Esta sensibilidad puede entenderse desde las renovaciones espirituales e intelectuales nacidas entre los siglos XV y XVI. Nos referimos a la «*Devotio Moderna*», corriente filosófica y espiritual que se afianzó en varias regiones de la Europa cristiana, predominando en la Renania y en los Países Bajos³⁵. Siendo el Bosco neerlandés y contemporáneo a estas ideas, es muy probable que su formación teológica haya esgrimido estos principios basados esencialmente en la «*Imitatio Christi*»³⁶. En el caso de san Antonio y sus tentaciones, el artista se apoyó, probablemente, en las ideas de Tomás de Kempis (1380-1471) y Dionisio Cartujano (1402-1471). Aunque no fueran sus únicas fuentes de inspiración, los escritos de ambos teólogos fueron de notable importancia para la época, apelando a la humanidad pecadora para que aceptara a los santos ermitaños como modelos de vida cristiana³⁷. Desde este punto de vista, figuras como san Antonio, san Jerónimo o san Cristóbal fueron considerados arquetipos de lucha contra el demonio, cuestión que produjo cambios en sus formas representacionales, a partir de “narrativas visuales”³⁸ que ponían el acento en su vida ejemplar. El vínculo entre el santo y Cristo en el panel central, mediante el juego de señas que se hacen uno al otro y con el mismo espectador, es un ejemplo de la influencia del humanismo sobre estas imágenes devotas. La mirada del Bosco a estos santos se inserta en una concepción heroica a través de un mensaje moralizante de autocontrol, determinación, paciencia y la constancia frente a las

³⁰ FISCHER, *El Bosco*, op. cit., p. 112.

³¹ *Id.*, p. 99.

³² *Id.*, pp. 99-100.

³³ OLIVEIRA CAETANO, “Los Santos”. op. cit., p. 240.

³⁴ FISCHER, *El Bosco*, op. cit., p. 107.

³⁵ KOLDEWEIJ, “Bosch and...”, op. cit., p. 59.

³⁶ VANDENBROECK, Paul, “Prólogo”, en Elena Vázquez Dueñas, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016, p. 102.

³⁷ BÜTTNER, *Hieronymus Bosch*, op. cit., p. 94.

³⁸ *Id.*, p. 77.

tentaciones del demonio y las adversidades de la naturaleza, por lo que el ermitaño, como modelo retórico, era una especie de alegoría de hombre sabio, inflexible e invulnerable³⁹.

2.2. El lugar de una corte

A partir de la identidad humanista del san Antonio del Bosco, su inserción en la corte de Felipe II cobra un nuevo protagonismo. Una de las claves para entender la naturaleza de este ambiente cortesano es, probablemente, el concepto de hermetismo. Este término es empleado por René Taylor al proponer un desciframiento de los misterios que envuelven al Monasterio de El Escorial y su iconografía. Esta fue una de las empresas más importantes de la monarquía hispana como representación de la propia imagen del rey, nacida de la relación entre Felipe II y su arquitecto Juan de Herrera quien, a partir de 1567, finalizaría la obra iniciada por Juan Bautista de Toledo⁴⁰. Es interesante cómo el autor se introduce en las ideas arcanas del lulismo imperante en la formación de Herrera y el mutuo interés con el monarca y demás adeptos. Cabe recordar que las ideas de Ramon Lull eran sensiblemente cercanas a contenidos mágicos, arcanos y alquímicos, lo que habría despertado el interés del monarca debido a las creencias supersticiosas de la época⁴¹. De esta manera, Taylor comprende que la construcción de El Escorial es fruto de estas ideas contingentes en la corte, dotando de una naturaleza hermética al propio monasterio, en otras palabras, “la realización visible de un proyecto invisible: el de orientar y propiciar una «*forma mentis*»”⁴².

El Escorial es la materialización de la idea del mundo y del hombre que tenían tanto su fundador como su arquitecto, y que habrían conocido los demás humanistas al servicio de la corona. El Monasterio albergó a un considerable número de estudiosos de diversas áreas, lo que refuerza esta idea de recinto dedicado al conocimiento, no solo como productor sino también como contención del mismo. La biblioteca era el recinto donde se podían encontrar numerosas obras condenadas por la Inquisición, desde textos que explicaban el uso de la magia, la alquimia y hasta libros del mismo Erasmo, adquiridos en la época que Juan Cristóbal Calvete de Estrella, reconocido erasmista, fue preceptor del príncipe Felipe, encargado de engrosar con copias en latín y castellano⁴³. No sería hasta la década de 1550 cuando surgiría una propuesta edilicia, proyecto de Páez de Castro, para albergar los libros del rey, diseñada para servir como museo y repositorio para documentos, mapas, y demás materiales. La idea sería bien recibida, aunque se objetó su ubicación en Valladolid para quedar incorporada al proyecto herreriano del monasterio⁴⁴.

En torno a las alegorías que adornaban los muros de la biblioteca, Taylor considera que, salvo ciertas variaciones, es pertinente comprenderlas a partir de esta identidad hermética y arcana. No obstante, el recinto no fue una obra exclusiva de Herrera, ni un ápice del hermetismo lulista definido por Taylor. Es importante destacar la participación de Benito Arias Montano como asesor del rey para la decoración de este recinto, y del que fue su director durante varios años⁴⁵, reconociendo que, durante sus años a cargo de la biblioteca, incorporó, al programa visual escorialense, motivos iconográficos de los saberes del Renacimiento en una doble vertiente: por un lado, la científica, en su versión ocultista e irracionalista; y, por otro lado, la humanista, en su versión erasmiana⁴⁶. Estamos ante dos miradas introducidas en la iconografía de la biblioteca, lo que habría nutrido, y a su vez representado, el lenguaje visual de la corte. Para Gómez de Liaño, la colaboración de Arias Montano y Herrera es clave para comprender esta concepción de El Escorial como “una imagen cósmica, un arquetipo divino, una figura santa, que conjugase los conceptos de Ciudad Ideal u Jerusalén Celeste, de Templo

³⁹ VANDENBROECK, Paul, “Axiología e Ideología en el Bosco”, en Pilar Silva Maroto (ed.), *El Bosco, op. cit.*, pp. 101-102.

⁴⁰ TAYLOR, René, *Arquitectura y Magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Sevilla, Siruela, 2000, p. 17.

⁴¹ *Id.*, pp. 15-28.

⁴² GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *La variedad del mundo*, Madrid, Siruela, 2009, p. 78.

⁴³ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El Erasmismo, op. cit.*, pp. 694-695.

⁴⁴ KAGAN, Richard, *Los Cronistas y la Corona*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, pp. 143-144.

⁴⁵ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El Erasmismo, op. cit.* 722.

⁴⁶ MORÁN y CHECA, *El coleccionismo, op. cit.*, p. 100.

de Salomón e incluso de Teatro del Mundo⁴⁷. Desde esta identidad ecléctica debemos pensar no sólo al monasterio, sino a las mismas obras que, contenidas en sus entrañas, participaban de su entramado filosófico. Por tal motivo, los frescos de la biblioteca son testimonios de la participación del erasmismo en el proyecto visual escurialense.

Durante estos años de Contrarreforma, los erasmistas, conscientes de los peligros que involucraba definirse como adeptos a estas ideas, se ampararon en el biblismo y en otras doctrinas semejantes. Bataillon argumenta sobre su participación como agentes activos de la renovación que la Iglesia había impulsado en el Concilio de Trento ante la Reforma alemana⁴⁸. En el caso de las doctrinas heterodoxas nacidas de la renovación espiritual del siglo XVI, la *familia charitatis*, habría albergado a humanistas españoles y neerlandeses en una extensa red de conexiones, y de la que Arias Montano habría sido uno de sus partidarios⁴⁹. Por el contrario, también se supone una errónea interpretación de sus inclinaciones, siendo únicamente un artífice de su formación erasmiana⁵⁰. Esta sensibilidad habría sido compartida por el propio monarca quien, educado en las ideas del roterodamo, se rodeó de notables humanistas, aunque las coyunturas políticas y religiosas lo obligaron a convertirse en escudo y espada del catolicismo tridentino, relegando su erasmismo al ámbito más íntimo⁵¹. Se puede pensar que a la par del modelo contrarreformista, el círculo humanista cercano al rey compartió estos mismos intereses desde una faceta «velada» o «subrepticia», inmersas en el hermetismo que caracterizó al Escorial. Definido por Bataillon desde el concepto de «subterráneo», el autor hace referencia al erasmismo posterior a 1559, año en que se publicó el primer Índice de libros prohibidos por la Inquisición⁵².

Siguiendo los pasos de Arias Montano, Fray José de Sigüenza heredó gran parte de esta influencia biblista y erasmiana de su maestro, presente en su *Historia de la Orden de san Gerónimo*⁵³. En 1605, cuando ya habían pasado siete años de la muerte de Felipe II, Sigüenza vio publicaba su magna obra dedicada a describir al Escorial y sus tesoros, testimonio de un protagonista que permite acercarnos a la forma en que percibió las pinturas de la colección escurialense. Aunque el autor dedicó varias páginas a describir la historia de la orden jerónima y su participación en el monasterio, en el libro IV se esforzó por imprimir una imagen de los aposentos reales y de todas aquellas imágenes que decoraban estos muros. Sin duda, esta descripción de los espacios privados de Felipe nos introduce en el hermetismo del mundo cortesano, en el que las pinturas de san Antonio Abad habrían tenido una función particular.

Aunque la lectura visual que propone Sigüenza ha sido la más aceptada al explicar las obras desde su mensaje moralizante, la sátira empleada por el artista comprende significaciones que habrían sido entendidas por algunos espectadores. Para Vandebroek el pintor expresó los valores y normas de la burguesía urbana y de la fe católica de una manera que se le podía acusar de herejía, sentencia que no fue compartida por la aristocracia española y sus entornos cortesanos, atraídos por las versiones apocalípticas y mesiánicas de sus tablas escatológicas y milenaristas⁵⁴. Desde mi punto de vista, fue el influjo erasmista lo que dio sentido y contención a estas creaciones en la corte, ya que aquellos instruidos en el humanismo eran capaces de descifrar, o interpretar, los complejos signos empleados por el

⁴⁷ GÓMEZ DE LIAÑO, *La variedad*, op. cit., p. 77.

⁴⁸ BATAILLON, *Erasmus*, op. cit., pp. 715; 723; 739.

⁴⁹ MÜLLER, Jürgen, *Pieter Bruegel. Obra pictórica completa*, Barcelona, Taschen, 2020, p. 135.

⁵⁰ DÁVILA PÉREZ, Antonio, “Dos lecturas erróneas (*omnis familia /amor/s familia y sinque /sinque*). Consecuencias en la bio-bibliografía de Arias Montano (1527-1598) y de la imprenta plantiniana”, *LIAS*, 30/2, 2003, p. 305.

⁵¹ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El Erasmismo*, op. cit., p. 698.

⁵² BATAILLON, *Erasmus*, op. cit., p. 738.

⁵³ La obra de Sigüenza encuadra en las historias oficiales de tintes humanistas, buscando ofrecer una particular mirada del pasado en favor de la monarquía, creando una imagen regia para las generaciones futuras. Por tal motivo escribió sobre Carlos V y Felipe II en una misma connotación humanística, hasta podríamos contemplar de erasmista, en pos de una razón de estado cristiana, movimiento filosófico, nacido hacia fines del siglo XVI, a favor de un poder político reconciliado con los preceptos de la caridad, la virtud, la templanza y la prudencia. Cf. KAGAN, *Los cronistas*, op. cit., p. 25 y 181.

⁵⁴ VANDENBROECK, “Axiología...”, op. cit., p. 11.

artista⁵⁵, entendiendo que “lo más elevado sólo puede expresarse mediante los conceptos paradójicos que surgen al combinar lo familiar y lo inusitado”⁵⁶.

De acuerdo con estas aseveraciones, los erasmistas se sentían atraídos por las obras del Bosco⁵⁷, o mejor dicho, por la disposición de los signos abiertos de sus pinturas, los que descifraremos a partir del discurso de Sigüenza sobre *Las tentaciones de san Antonio Abad*.

2.3. La mirada de José de Sigüenza

Al parecer, el jerónimo se sintió atraído por la figura del santo, por ser “un sugeto donde podía descubrir estraños efectos”⁵⁸. Podríamos preguntarnos cuáles fueron estas sensibilidades o pensamientos que desencadenaba en las miradas de sus espectadores, ya que, para Sigüenza, la obra del Bosco no era un disparate, sino “satyra pintada de los pecados y desuorios de los hombres”⁵⁹. El autor encuentra en estas creaciones un elemento visual de gran riqueza que presentaba una original manera de percibir los males del hombre y de la sociedad. El mensaje moralizante de Sigüenza encierra, por lo tanto, una connotación más profunda.

Un pequeño signo icónico-plástico en la obra podría acercarnos a definir esta identidad humanista en san Antonio. En el panel interior derecho se puede apreciar un soldado, armado con una espada, enfrentándose a un dragón de gran tamaño. Esta sutil escena, que parece perderse entre las llamativas figuras del tríptico, comprende un significado relativo al tema central de la obra. Aunque no concuerde con las tipologías iconográficas reconocibles de armadura y espada, san Antonio podría haber sido mirado como un «caballero sin armadura», en relación con la simbología del santo y su lucha contra el demonio. Es posible advertir esta identidad de caballero si atendemos el concepto acuñado por la *philosophia christi* erasmiana en el *Enchiridion*⁶⁰ (1503). Esta obra encarnó un retorno a una cristiandad primitiva, guiada por las Escrituras y los santos padres⁶¹. Como afirma Payod y Parellada “plantea un método de piedad, una manera de vivir cristianamente”⁶², con el objetivo de preparar al cristiano para la lucha contra el demonio. Esta querrela contra las fuerzas del mal fue planteada por Erasmo en las primeras páginas del tratado, al decir que “toda la vida de los mortales no es más que una milicia; escuadrones armados de vicios pelean siempre contra nosotros... demonios malísimos están al asecho de nuestra ruina, armados de mil engaños”⁶³. Esta presencia de vicios y

⁵⁵ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 17.

⁵⁶ GÓMEZ DE LIAÑO, *La variedad*, op. cit., p. 49.

⁵⁷ SILVA MAROTO, “El Bosco en España [...]” op. cit., p. 112.

⁵⁸ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 141.

⁵⁹ *Ead.*, p. 140.

⁶⁰ No sería hasta la década de 1520 que la obra desembarcaría en tierras ibéricas en la traducción de Alonso Fernández de Madrid. El traductor escribió al mismo autor de la obra: “Salió a la luz este libro con tanto amor y aplauso de tu nombre, y aun con tanta utilidad del pueblo cristiano, que nada es hoy tan manoseado por todos entre nosotros. En la corte del emperador, en las ciudades, en las iglesias, en los monasterios, hasta en las posadas y en los caminos, todo el mundo tiene el Enquiridion en español”. Cf. GOÑI GAZTAMBIDE, José, “El erasmismo en España”, *Scripta Theologica*, 18 (1986), p. 124. Como afirmaría Bataillon “hay que reconocer que pocos libros huelen menos a traducción”, BATAILLON, *Erasmo*, op. cit., p. 191.

Desglosando una serie de reglas que el hombre debía atender para alcanzar la felicidad y vencer los vicios, el *Enquiridion o manual del cavallero christiano* conquistó su lugar entre los libros más vendidos, gracias a la renovada espiritualidad que se estaba dando en la Península, además de una traducción ejemplar pero adaptada a los lectores españoles. Cf. HERRÁN ALONSO, Emma, “La configuración literaria del tópico del «Miles Christi» entre la Edad Media y el Renacimiento”, en Rafael ALEMANY (ed.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, p. 879. El humanista Juan de Maldonado escribió una carta a Erasmo, diciéndole que “El Enquiridion ha salido en español, y, con tener muchos millares de ejemplares impresos, no logran los impresores contentar a la muchedumbre de los compradores”. BAYOD, Jordi y PARELLADA, Joaquim, “Estudio introductorio”, en Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Enquiridion*. (Traducción española de Pedro Rodríguez Santidrián), Madrid, Gredos, 2011, p. 88.

⁶¹ RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro, “Introducción”, en Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la Locura* (Edición a cargo de Pedro Rodríguez Santidrián), Madrid, Alianza, 2011, pp. 16-17.

⁶² BAYOD y PARELLADA, “Estudio...”, op. cit., p. 27.

⁶³ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridion*, op. cit., p. 5. En el original en latín dice: “Principio etiam atque, etiam memineris oportet, nil aliud esse vitam mortalium, nisi perpetuam quandam militiam [...] ecce tibi superne in tuum exitium peruigiles excubant, ne quissimi daemones, mille dolis, mille nocendi artibus in nos armati”. ERASMO DE

demonios al acecho recuerda a los demonios del Bosco. Los seres que hostigan a san Antonio pueden ser entendidos, desde la retórica del Grupo μ , como interpenetraciones⁶⁴, es decir, construcciones semánticas de lo visual al servicio de lo monstruoso, en relación con el ilusionismo renacentista, el simbolismo medieval, resolviéndose en entidades incoherentes como sumas inseparables de elementos de diferentes. Conjuntamente a estas características híbridas, los demonios presentan signos icónicos relativos a elementos de la vida cotidiana, con el objeto de ver reflejados en ellos los comportamientos inapropiados de los mismos espectadores. Ese es el caso, por ejemplo, del demonio-pájaro acusador del panel izquierdo, el cual presenta un sombrero de embudo, lo que habría simbolizado los efectos de las bebidas alcohólicas, además de unos zapatos en forma de botes sobre un suelo congelado, para demostrar la inestabilidad de los pecadores ante sus faltas. Sin dudas en este ejemplo es posible detectar la interpelación del artista a las emociones del espectador.

Para Erasmo, los demonios acechaban con instruidos trucos de persuasión, haciendo alusión a la libertad de los hombres para congregarse a la lucha, siendo primordial que, por ser cristiano, se adscriba a luchar contra las tentaciones⁶⁵. Sigüenza hace mención de esta actitud ante tal enfrentamiento cuando, al referirse a la pintura de san Antonio, expresa que “tan aparejado está el Señor para socorrerme a mi como a él, si me pongo animosamente en la pelea”⁶⁶. El fraile considera que, ante lo que percibe en el tríptico, él mismo puede encontrar la fuerza necesaria para combatir, como así lo hizo san Antonio. De esta manera, la imagen del santo manifiesta su función discursiva, apelando al espectador a imitar a Cristo, a través de san Antonio, para luchar contra los vicios representados en los demonios.

Esta identidad cristocéntrica es la verdadera novedad en la iconografía de san Antonio⁶⁷. Representado en el panel central, estrechamente cercana a la Pasión y la humildad de Cristo⁶⁸, esta idea sería la más acertada, al introducirnos en la interpretación que Sigüenza hizo de la obra⁶⁹.

2.3.1. Imago Christi

En el *Enchiridion*, el autor ubica a Cristo en el centro de su propuesta espiritual, pero previene al lector de las dificultades que pueden presentarse: “el camino de la virtud puede parecer duro y triste, bien porque tendrás que enfrentarte a los tres enemigos más encarnizados: la carne, el demonio y el mundo...has de disipar esos trasgos y fantasmas que te asaltan en las mismas fauces del infierno”⁷⁰. Para Erasmo seguir a Cristo era la manera de vencer a estos enemigos. Aunque Sigüenza no nombra al santo como caballero, sino como “príncipe de los eremitas”⁷¹, hace alusión a la ventaja que tiene sobre sus oponentes, particularmente por el estilo de vida que había llevado en el desierto, una ascesis interior que Erasmo consideraba como modelo de virtuosismo⁷² y que el Bosco supo representar en sus obras de los ermitaños.

ROTTERDAM, Desiderio, *Enchiridion militis Christiani, saluberrimis praeceptis resertum*, Maguncia, Joannem Schoeffer, 1521, pp. 41-42. Recuperado de: <https://play.google.com/books/reader?id=WSC6VTxUqwkC&pg=GBS.PA150&hl=es> (Última consulta, 13/12/2022)

⁶⁴ CARRERE y SABORIT, *Retórica*, op. cit., p. 226.

⁶⁵ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 7. En el *Enchiridion* latino, Erasmo lo expresa de la siguiente forma: “*Quor sum pertinebat crucis characterem imprimi fronti tuae, nisi ut quod ad uiueres, sub illius signo militares? Quor sum pertinebat sacro illius perungi cero mate, nisi ut cum uitii aeternum luctamen ingredereris?*”. ERASMO DE ROTTERDAM, *Enchiridion*, op. cit., p. 45.

⁶⁶ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 142.

⁶⁷ OLIVEIRA CAETANO, “Los Santos”, op. cit., p. 245.

⁶⁸ FISCHER, *El Bosco*, op. cit., p. 93.

⁶⁹ OLIVEIRA CAETANO, “Los Santos”, op. cit., p. 242.

⁷⁰ ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio, *Enquiridión* [...] op. cit., pp. 51-52. En la versión latina dice: “*Verum ne te illud a uirtutis uia deterre at, quod aspera uide atur ac tristis, tum quod commoditatibus mundi sit renuntiandum, tum quod iugiter conflagere oportet at cumtribus improbissimis hostibus, Carne, Diabolo, et Mundo, hanc tertiam regulam tibi propósito. Vniuersa terricula et phantasmata, quae tibi statim uelut in ipsis Auerni faucibus occurrunt*”. ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio, *Enchiridion*, op. cit., pp. 119-120.

⁷¹ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 141.

⁷² BAYOD y PARELLADA, “Estudio...”, op. cit., p. 31.

Las obras del Bosco encontradas en El Escorial fueron clasificadas por el jerónimo, teniendo en cuenta que; en el primer género, dedicado a las pinturas de la imagen de Cristo y su Pasión “exprime el efecto pio y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se ve (e) ninguna monstruosidad ni disparate; en la otra muestra la invidia y rabia de la falsa sabiduría, que no descansa hasta que quita la vida a la inocencia, que es Cristo”.⁷³ Aunque la pintura de san Antonio no fuera ubicada en esta primera clasificación, es importante entender el carácter que el fraile le concedía a las imágenes dedicadas a la figura de Cristo, ya que en ellas encuentra sabiduría y virtuosismo, características de esta imagen sagrada, contrapuesta a los componentes negativos que, en cierta forma, Sigüenza los relaciona con los monstruos y disparates. Se propone esta lectura partiendo de la suposición que ante la perfección de la imagen de Cristo, vinculada a la sabiduría, se encuentran aquellos que la corrompen en una falsa sabiduría identificada con la figura bíblica de los fariseos que –en una connotación negativa–, si leemos entre líneas, son aquellos que atentan contra su imagen, que en el caso de la pintura de san Antonio, son los demonios que infringen los tormentos. No pretendemos identificar a los disparates del Bosco con los fariseos bíblicos, sino como representaciones vinculadas a esta falsa sabiduría.

A partir de esta idea, podemos entender la figura de Cristo como una representación del conocimiento. El mismo roterodamo hace uso de una peculiar metáfora en reiteradas partes de su tratado; referirse a Cristo como “Cabeza”⁷⁴. No es el caso de una sinécdoque sino de una metáfora relativa a la idea de cuerpo social que integraba a toda la cristiandad, dirigida por una cabeza que es Cristo. Pero en una especie de metonimia, la cabeza-Cristo era una referencia al conocimiento o verdadera sabiduría que Erasmo propuso para transformar al cristiano en un caballero. Esta interpelación, que también es tratada en la obra con el aforismo “conócete a ti mismo”⁷⁵, parece sensiblemente cercana a la manera en la que el Bosco representó a Cristo en sus obras. Su imagen tiene una característica que generalmente se repite en varias de sus pinturas. Ya sea como varón de dolores –en el caso del *Carro de heno*⁷⁶–, o encarnación de Dios creador –en el paraíso del *Jardín de las delicias*⁷⁷–, esta figura busca la mirada del espectador, centrando su vista con aquel que pose sus ojos sobre la obra. Este recurso visual es una forma de traducir la intención de introducir al espectador en un examen de conciencia, de verse, de alguna manera, reflejado en Cristo. En el caso de *Las Tentaciones de san Antonio Abad*, su representación comprende una particular connotación sobre los tormentos que caracterizan la Pasión, siendo el mismo Cristo quien señala con su dedo índice la imagen de la cruz mientras observa a san Antonio de rodillas en plegaria. El santo no lo mira, sino que dirige su mirada al espectador, mientras señala la dirección que éste debe seguir hacia Cristo y la cruz. Como se mencionó anteriormente, la intención del Bosco fue vincular al santo y sus

⁷³ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 141.

⁷⁴ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 51. Un ejemplo del texto latino figura como: “*Etam imitationem capitis pertingere*”. *Ibid.*, p. 119.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 24. En Latín: “*Nosce te ipsum*”. *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶ *El tríptico del Carro de heno* formó parte de la colección filipina en El Escorial, presuntamente ubicada en los aposentos del monarca. Su presencia en la Península Ibérica la podemos rastrear en torno a la figura de Felipe de Guevara, aunque en la década de 1570 pasaría a posesión de Felipe II. Como parte de la colección real, fue destinada al Escorial, como otras tantas pinturas del Bosco. Como tema principal la pieza, dividida en tres partes junto a una representación del buhonero en la parte exterior, representa para los historiadores del arte una alegoría de la avaricia, siendo el inmenso carro de heno la figura principal de la composición. A su alrededor se disponen una serie de personajes –estereotipos sociales– con la intención de apoderarse de la preciada carga. Una característica a destacar son los demonios que llevan a cuestas el carro en dirección al Infierno, representado en el panel derecho, como contrapartida del panel izquierdo donde es posible apreciar el Paraíso y la historia del Génesis. Hoy en día la obra se encuentra en el Museo Nacional de Prado, representando una de las piezas más importantes de la colección del Bosco en España. FISCHER, *El Bosco*, op. cit., pp. 401-407.

⁷⁷ *El Tríptico del Jardín de las delicias* fue una de las últimas obras adquiridas del Bosco, comprada por el rey en 1593. Por su formato, la obra presenta una serie de escenas que hasta el día de hoy mantiene intrigados a los historiadores, sin determinar su funcionalidad con exactitud. Considerada una de las pinturas representativas del pincel del artista, la escena principal ubicaba en el panel central representa una especie de *locus amoenus*, es decir, un espacio idílico en el que gobierna la lujuria, como se ha interpretado durante un buen tiempo, aunque historiadores como Gómez de Liaño proponen una nueva mirada, repensando el jardín desde su denominación primigenia, al menos en los registros de El Escorial, siendo la «variedad del Mundo» la forma en que fue llamada y por lo tanto entendida. GÓMEZ DE LIAÑO, *La variedad*, op. cit., pp. 17-50. Podemos encontrarla en el Museo del Prado, junto a otras obras del artista. FISCHER, *El Bosco*, op. cit., pp. 367-373.

tormentos con la Pasión, aunque debemos considerar que esta herramienta visual de la mirada de Cristo influye en la manera en que el espectador se mira así mismo. En otras palabras, esa movilización interna que ocurre a partir de esta secuencia, tendría la misma intención de autoconocimiento que Erasmo propuso en su obra. En palabras de Sigüenza, el fraile expresa lo siguiente:

“Me detiene a considerar mi propia miseria y flaqueza, y quan lexos estoy de aquella perfeccion, pues con tan fáciles musarañas y poquedades me turbo y descompongo, pierdo la celda, el silencio, el recogimiento y aun la paciencia, y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del demonio y del infierno para derribarlo”⁷⁸.

En este fragmento podemos leer el autopercebimiento que hace de sí mismo interpelado por la imagen, describiendo las debilidades que encuentra en su interior a partir de lo que observa en la pintura, comparándose con la actitud del santo ante las torturas. La forma en la que Sigüenza expresa sus debilidades nos hace pensar en el aforismo pitagórico empleado por Erasmo en el *Enchiridion* y al que el fraile llegó, probablemente, gracias a la imagen del santo en relación con Cristo.

2.3.2. La muerte del alma

En relación con lo anterior, cuando Sigüenza aborda la obra del Bosco en general expresa lo siguiente: “la diferencia que a mi parecer ay de las pinturas desde hombre a las de los otros, es que los demas procuraron pintar al hombre qual parece por de fuera; éste sólo se atruio a pintarle qual es dentro”⁷⁹.

Sin entrar en un amplio debate filosófico, el mismo Erasmo planteó la cuestión de una doble naturaleza en el hombre, a partir de autores del mundo antiguo y cristiano: “lo que los filósofos llaman «razón», san Pablo lo llama a veces «espíritu», a veces «hombre interior», y «ley del espíritu», otras. Lo que ellos llaman «pasión», él lo llama a veces «cuerpo», «hombre exterior»⁸⁰. En el *Enchiridion* se establece la importancia de conocer esta dualidad para guiar al caballero en la búsqueda del conocimiento y librarse de las tentaciones de la carne que pertenecen al hombre exterior o de las pasiones⁸¹. Por lo tanto, la razón es la protagonista para el autor, ya que es con el hombre interior que debe guiarse un cristiano.

La lucha contra los demonios comprendía, al parecer, un miedo al dañar el cuerpo, pero para un entendido en las escrituras, el mayor temor ante dicho enfrentamiento devenía en la muerte del alma. Erasmo dice que “por naturaleza el cuerpo es perecedero, y aunque nadie lo mate, no por ello escapará de la muerte. Pero que muera el alma es la suprema desgracia”⁸². Como podemos apreciar en el panel izquierdo, las torturas que recibe el santo pueden ser entendidas como un daño físico –de la carne–, pero según los relatos sobre la vida del santo, estos tormentos sucedían dentro de su cabeza, como una especie de alucinación⁸³. Partiendo de esta idea, debemos adentrarnos en este mundo invisible para comprender las acciones demoniacas. Aquí emerge un concepto clave que evoca no sólo a las tentaciones, sino a toda la obra del Bosco. Entonces, si Sigüenza se refirió a los hombres cual son por dentro, habría entendido esto mismo en las tentaciones que, como posibles alucinaciones, no perjudicaban el cuerpo sino el alma, es decir, la razón atacada por los vicios y las pasiones del cuerpo. Aunque no se describiera de una manera tan literal, el autor entendió este acecho a la razón, desde los diferentes casos en que el Bosco representó el acecho de los vicios.

En las escenas del tríptico de Lisboa, los demonios representados se asimilan a los enemigos del caballero cristiano. Como puede apreciarse en los tres paneles, la hibridación de diversos elementos –animales, vegetales, humanos e inertes– pretendían simbolizar los vicios y pecados materializados en situaciones de la vida cotidiana. En el caso del panel izquierdo, el

⁷⁸ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 142.

⁷⁹ *Ead.*, p. 141.

⁸⁰ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 36. En latín dice: “*Quod philosophi rationem, id Paulus modo spiritum, modo interiorem hominem, modo legem mentis uocat. Quod illi affectum, hic interim carnem, interim corpus, interim exteriorem hominem, interim legem membrorum appellat*”. *Ibid.*, p. 94.

⁸¹ SANTOS LÓPEZ, Modesto, “El Enquiridión o filosofía de Cristo”, *Pensamiento*, 61/229, 2005, pp. 123-124.

⁸² ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 9. En latín: “*Naturae est interire corpus, quod etiam si nullus occidat, tamen non mori non potest. At animam mori, infelicitatis extremae est*”. *Ibid.*, p. 48.

⁸³ FISCHER, *El Bosco*, op. cit., p. 114.

gigante-taberna es una alusión al ambiente burdo e inmoral de estos lugares, la misma escena se repite en el Infierno del *Jardín de las delicias*, en el vientre hueco del hombre-árbol que, como una especie de arca del mal, contiene en sus entrañas a unos pecadores entorno a una mesa mientras son servidos por una alcahueta. Este espacio funciona como un recurso visual que el Bosco recupera en varias de sus obras para mostrar los placeres de la bebida y la comida, en un ambiente festivo integrado principalmente por personajes que pertenecen a lo más bajo de la sociedad.

Estos mismos signos icónicos aparecen en el panel central, por ejemplo, en los músicos que se acercan a recibir una ofrenda infernal. Ambos portan instrumentos musicales que habrían sido percibidos como emblemas de la música festiva, como la especie de zanfoña que porta el inválido, presente también en la Infierno del *Jardín de las delicias*, o el arpa que toca el demonio con cabeza de cráneo animal, que parece emerger de esta fresa gigante, símbolo de la lujuria. En la misma escena, un corcel posee un trasero de vasija, representación del pecado de la gula, como puede apreciarse además en el panel derecho, donde un demonio es servido por una alcahueta mientras descubre ante san Antonio la figura seductora de una mujer, símbolo también de la lujuria.

2.3.3. Las armas del caballero

Este mundo dominado por el pecado es el campo de batalla del santo contra el demonio, un mundo que se presenta en su mente como las tentaciones del cuerpo. No obstante, si el alma se ubica en un plano imperceptible por los sentidos ¿Cómo es posible saber el estado de la misma? Para Erasmo, hay cristianos que viven con su alma fallecida, es decir, privada de Dios. La manera de impedirlo es siempre tener presente las armas del caballero cristiano, que en este caso son “la oración y la ciencia”⁸⁴. Estas armas se originan de sus lecturas de san Pablo, aunque también es parte de la influencia de los antiguos. Para el autor la oración es el acto espiritual de religiosidad viva, interna y sincera, por el que “se debe alcanzar un contacto directo con el espíritu de las sagradas escrituras”⁸⁵. En este punto es donde interviene la “ciencia” que no es otra cosa que el conocimiento de la propia palabra de Dios, lo que se entendía para la época como el estudio de la Biblia y sus enseñanzas más profundas, una sabiduría que además pueden proporcionar las buenas lecturas⁸⁶.

El conocimiento es la clave para lograr la victoria sobre los vicios y las tentaciones, dado que este debe estar dirigido sólo para descubrir las enseñanzas ocultas en los libros sagrados⁸⁷. Entonces, la forma de vencer es a través del conocimiento, por lo que el estudio de las letras es el arma de este nuevo caballero. En otras palabras, si el conocimiento es su arma, sus enemigos, entendidos como los demonios-vicios, pueden ser asimilados con la ignorancia. Erasmo dice en sus reglas que el fin último del estudio es el aprovechamiento de las escrituras tanto cristianas como paganas, pero entiende de los peligros que ello conllevaría a un lector seducido por el saber por saber. Esta idea comprendida por Sigüenza, fue expresada en relación con la necesidad de una mirada atinada sobre estas pinturas, ya que es preciso apreciarlas con “cuydado y estudio, (debido que) con estudio se han de mirar”⁸⁸. Así como Erasmo apelaba al conocimiento para llegar a Cristo, Sigüenza apela a la misma herramienta para entender estas pinturas porque, al parecer, lo que está representado en estos llamativos disparates, es la misma lucha contra la ignorancia.

El autor interpela alegando que “si te entregas al estudio de la Escritura y día y noche te ejercitas en la Ley del Señor, no temerás los peligros del día ni de la noche, y te hallarás armado contra la acometida y el asalto del adversario”⁸⁹. Este modelo de estudio, aunque Erasmo no se refiera directamente de esta forma, pretendía orientar al lector hacia los intérpretes de las sagradas escrituras que se apartan de la letra, es decir, de aquellos como

⁸⁴ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 13. En latín: “*Precatio et scientia*”. *Ibid.*, p. 55.

⁸⁵ GRANADA, Miguel Ángel, “Estudio preliminar”, en Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Escritos de crítica religiosa y política* (Edición a cargo de Miguel Ángel Granada), Madrid, Tecnos, 2008, pp. 16-17.

⁸⁶ BAYOD y PARELLADA, “Estudio...”, op. cit., p. 32; SANTOS LÓPEZ, “El Enquiridión...”, op. cit., p. 144.

⁸⁷ ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio, *Enquiridión*, op. cit., pp. 56-57.

⁸⁸ VÁZQUEZ DUENAS, *El Bosco*, op. cit., p. 144.

⁸⁹ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 6. Versa en latín: “*Ergo si te totum studio scripturarum dedicabis si in lege domini meditaberis die ac nocte, non timebis a timore nocturno siue diurno, sed ad omnem hostium insultum munitus atque, exercitatus eris*”. *Ibid.*, p. 60.

Pablo, Orígenes, san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín –sin olvidar los autores antiguos de comprobada santidad– alejados de las complejas metáforas empleadas para representar los hechos de la Historia sagrada. Estos textos mantenían alejado su verdadero mensaje de los que “gastan sus energías en sutilezas capciosas que en iluminar (su) sentido oculto”⁹⁰.

Un signo que permite vincular esta idea del conocimiento y la dedicación al estudio con la obra del Bosco es el libro que porta el santo en el panel derecho. En la pintura, el libro representa la herramienta que le permite defenderse de los demonios, imposibilitados de atacarlo, sólo pueden tentarlo o seducirlo, acciones que parecen no tener efecto. En palabras de Sigüenza “De una parte se ve a aquel santo... con rostro sereno, deuoto, contemplatiuo, sosegado y llena de paz el alma; de otro las infinitas fantasias y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pia y aquel amor firme”⁹¹. Al portar este libro, el santo ha encontrado la paz gracias a su estudio de las escrituras. Por eso su viaje hacia Cristo parece concluir en este panel, donde logró aprender las verdades del Evangelio.

En otra de las representaciones del santo ubicada en El Escorial –aparentemente del Bosco o de su taller– aparece en una situación similar pero los cambios introducidos reflejan otra idea. En esta obra la mirada del santo parece sumida en un profundo pensamiento, como en una meditación surgida a partir del estudio de las escrituras, representadas en el libro que lleva colgado y cerrado en su cinturón⁹².

Un espectador instruido podría haber interpretado, sin problema, esta referencia del libro⁹³. Recurrir a pasajes bíblicos en momentos de oración era una práctica recurrente, como podría interpretarse en el tríptico de Lisboa al presentarlo en plena lectura del evangelio. La representación de los libros evoca no sólo al estudio del Evangelio, sino también el conocimiento en sí mismo. Es interesante relacionar el ambiente intelectual y cultural de la corte de Felipe II con esta idea del estudio de las escrituras, sabiendo que Arias Montano y Sigüenza eran reconocidos biblistas, admiración que compartían con el rey. Cabe recordar que, por pedido del rey, Arias Montano había llevado adelante la edición de la *Biblia polígota*, un corpus erudito de los evangelios en diferentes lenguas, que no escapó de las acusaciones inquisitoriales⁹⁴.

En el discurso de Sigüenza, al decir de las pinturas del Bosco se refiere a ellas como “libros de gran prudencia y artificio”⁹⁵. El autor reconoce que en estas obras se encuentran varios pasajes del evangelio, estudiados y representados con gran maestría. Para entender estas pinturas es menester que se estudien no sólo las escrituras, sino además dedicarse al estudio y al conocimiento. En un fragmento dedicado al ingenio creativo del Bosco lo interpreta de la siguiente manera: “casi en todas sus pinturas...siempre pone fuego y lechuga. Con lo primero nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno, que con esto qualquier trabajo se hará fácil, como se ve en todas las tablas que pintó de san Anton”⁹⁶. Este fuego eterno que el autor encuentra repetido podría hacer referencia a los incendios detrás de las escenas principales, o al carácter admonitorio de sus pinturas, es decir, de las tentaciones y torturas que sufre el santo por parte de los demonios. Teniendo en cuenta ambas definiciones es posible considerar una conexión entre estos significados, ya que Sigüenza comprende esta idea a partir de una visualización concreta en estas tablas, presente en el tríptico de Lisboa en el panel central, en donde se puede apreciar una ciudad en llamas.

Sin embargo, si se concede una significación diferente al fuego, puede asimilarse a una alegoría de la fe, presente en la regla del *Enchiridion* contra la ignorancia. En ella, Erasmo explica que ésta prevalece como consecuencia de haber perdido la fe en Cristo⁹⁷. Consecuentemente la figura de san Antonio es relacionada con la creencia del denominado

⁹⁰ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 19. En latín: “Ex interpretibus diuinae scripturae eos potissimum delige, qui a litera quam maxime recedunt. Cuius modi sunt in primis post Paulum, Origenes, Ambrosius, Hieronymus, Augustinus. Video enim ne otericos theologos literae nimium libenter inhaerere, et captiosis quibusdam argutiis, magis quam eruendis mysteriis operam dare, quasi uero non uerae dixerit Paulus, legem nostram spiritualem esse”. *Ibid.*, pp. 64-65.

⁹¹ VÁZQUEZ DUENAS, *El Bosco*, op. cit., p. 141.

⁹² SILVA MAROTO, Pilar, “Los Santos” (Catálogo), en Pilar Silva Maroto, (ed.), *El Bosco*, op. cit., p. 251.

⁹³ FISCHER, *El Bosco*, op. cit., p. 101.

⁹⁴ HÄNSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano (1527-1598): Humanismo y arte en España* (Traducción española de D. Romero Álvarez y Jesús Espino Nuño), Huelva, Universidad de Huelva, 1999, p. 39.

⁹⁵ VÁZQUEZ DUENAS, *El Bosco*, op. cit., p. 140.

⁹⁶ *Ead.*, p. 144.

⁹⁷ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridión*, op. cit., p. 48.

«fuego de san Antonio», una enfermedad atribuida como castigo divino, en el que la persona padecía alucinaciones, fiebre, brotes purulentos entre los síntomas más destacados. Este padecimiento era causado por el consumo de alimentos contaminados con toxinas producidas por hongos parásitos, hallados principalmente en el centeno, conocido como también como el cornezuelo, ya que aparecían unos cuernos en las hogazas de pan⁹⁸. La intoxicación producida habría ocasionado desde convulsiones hasta alucinaciones asimilables con posesiones o ataques demoniacos. Es interesante que Sigüenza encuentre fuego en todas las obras de san Antonio, como símbolo de los males padecidos, como parte de las creencias populares atribuidas al santo y que, de alguna manera, busca que sean erradicadas. Por eso nombra a la lechuza, “aue nocturna, dedicada a Minerua y al estudio, simbolo de los atenienses, donde florecio tanto la Filosofía que se alcanza con la quietud y silencio de la noche, gastando mas aceyte que vino”⁹⁹. Esta metáfora entendida así por el autor parece quitarle su velo maligno tardomedieval¹⁰⁰ para encarnar al conocimiento, que se contraponen, probablemente, al fuego, al elemento que recuerda a la superstición y a las falsas creencias.

2.3.4. El culto a los santos

En relación con la imagen de san Antonio, el Caballero cristiano erasmiano carece de armadura, como se hizo referencia anteriormente, a lo que se debe sumar la carencia de hábitos monacales. Hacia el final de la obra, el roterodamo expresa una de sus frases más célebres resumiendo que “*monachatus non est pietas*”¹⁰¹ o como se conoce comúnmente, el hábito no hace al monje. El tratado no estaba dedicado a nobles o clérigos, sino a todo aquel que quisiese encontrar un camino hacia Cristo a través del Evangelio, en otras palabras, para alcanzar el conocimiento no eran necesarias las reglas monacales, ya que, como hace referencia en esta frase, los miembros del clero no quedaban libres de las tentaciones, como sucedió con el propio san Antonio. Esta crítica social sobre una aparente vida cristiana por el hecho de ser parte de la curia, le permitió criticar las creencias a los santos:

“Hay personas que dan culto a ciertos santos con determinadas prácticas. Así uno saluda a San Cristóbal todos los días pero solo en presencia de la estatua del santo. ¿Con qué mira? Con la mira puesta en que ese día se vea libre de una mala muerte que teme. Otra adora San Roque. Y ¿por qué? Porque está convencido de que el santo librá a su cuerpo de la peste. Un tercero murmura ciertas oracioncillas a Santa Bárbara o a San Jorge para no caer en manos de sus enemigos. Éste ayuna en honor de Santa Apolonia para que no le duelan las muelas. Aquel tiene delante la imagen del Santo Job para que le libre de la sarna”¹⁰².

Se denuncia un halo supersticioso en las creencias de ciertos santos en la capacidad de curar enfermedades y proteger de ciertos peligros. Erasmo recurre a diversos ejemplos para demostrar una falsa santidad en estas obras, porque la función pretendida para estas santas figuras debía consistir en un acercamiento a la imagen de Cristo, es decir que se transcribía en la «*Imitatio Christi*», o como se ha pretendido traducir en las ideas del autor, en la búsqueda del conocimiento. Es posible apreciar las demandas del humanismo, con el fin de convertirlos en un modelo de inspiración. De esta manera, figuras como san Antonio eran repensadas por los humanistas para combatir la superstición.

⁹⁸ Cf. LOZANO SÁNCHEZ, Francisco, *Epidemias por ergotismo o fuego de san Antonio. Historia, ciencia y arte*. Recuperado de: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/download/rmc202016e207236/25288?inline=1 (Última consulta: 28/09/2022).

⁹⁹ VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁰ GARCÍA ARRANZ, José Julio, “El Bestiario del diablo”, en Rafael García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 6. Los demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*, Madrid, Encuentro, 2021, pp. 120-124.

¹⁰¹ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enchiridion*, op. cit., p. 277.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 58-59. Dice en latín: “*Sunt qui certos diuos, certis quibusdam colunt ceremoniis. Alius Christophorum singulis salutat diebus, sed non nisi conspecta eius imagine, quo tandem spectans? Nempe hunc, quod sibi persuaserit, sese eo die, a mala morte tutum fore. Alius Rochum quendam adorat, sed cur? Quod illum credat pestem a corpore depellere. Alius Barbarae, aut Georgio certas preculas ad murmurat, ne in manus hostium ueniat. Hic ieiunat Apoloniae, ne doleant dentes. Ille uisit diui lob simulachra, ut scabie careat*”. *Ibid.*, pp. 131-132.

Nuestro santo no quedó exento de esto, gracias a los monjes antoninos y su capacidad para curar el denominado fuego de san Antonio. Aunque fuera casi improbable que se conociera el origen de tal padecimiento, las creencias populares habrían impuesto esta identidad sanadora en el santo, lo que Erasmo consideraba como residuos de paganismo¹⁰³.

Esta misma naturaleza la encontraba en la adoración a las reliquias, acusando de poseer falsos poderes sanadores. Un ejemplo de la época fue el mismo Felipe II quien tenía una de las colecciones más grandes del siglo XVI¹⁰⁴. En la *Historia de la Orden de san Gerónimo*, al relatar sobre la enfermedad y muerte del rey, el fraile describe la fascinación del monarca por estos objetos y la función que cumplieron ante sus dolencias. Según cuenta, el rey ordenaba traer a sus aposentos ciertas reliquias sagradas de su colección, con el objeto de besar y tocar con ellas las partes doloridas de su cuerpo:

“El tercero lluava el brazo de S. Vicente Ferrer; dixole cada vno la Antiphona y oracion del santo cuya era la reliquia que lleuava, y al propósito alguna razon santa y de consuelo, y el besandola con la boca y con los ojos dezia, se la aplicassen sobre la rodilla apostemada, y con esto se despidieron, dexandole animoso y alegre, lleno de buenas consideraciones para el martyrio que esperaua”¹⁰⁵.

Este ejemplo nos permite contemplar la realidad que Erasmo criticaba en el *Enchiridion*. La creencia del poder curativo de las reliquias era una práctica que, como mencionamos anteriormente, se extendía también a las imágenes. Pero Sigüenza como lector erasmista, contemplaba las críticas de esta errónea devoción, por lo que, para defender la imagen del rey, imprimió en su discurso un recurso humanista:

“Mandaua que le leyessen lugares del Euangelio que el tenia aduertidos para su propósito...para infamar la deuocion y el desseo de seruir a Dios y ponernos en sus manos, reconocer nuestra miseria, abraçar los trabajos que por nuestras culpas padecemos. Todos estos frutos cogia Filipo de la leccion de los libros santos, y en el que mas presa hazia era, en el humillarse y aniquilarse en la presencia de su Señor, y reconocerse por miserable pecador”¹⁰⁶.

En este relato, el uso de las reliquias es acompañado de las enseñanzas del Evangelio y de la vida de los santos, de manera que el carácter milagroso de estos objetos queda solapado por las lecturas al rey. Sin certezas de lo que pudo suceder en su agonía, el discurso del jerónimo persuade sobre una imagen devota de Felipe aplicado al estudio de la Biblia, o en otras palabras, es el mismo Sigüenza quien habla por el rey y que imprime en él una identidad humanista, en el que no faltan las lecturas a las escrituras sagradas, a san Agustín, a san Pablo e indirectamente al propio *Enchiridion* que es, después de todo, “un pequeño puñal, que nunca has de dejar de la mano, ni en la mesa ni en el lecho...no te dé pereza llevar este puñalito, que ni será muy pesado ni inútil para tu defensa”¹⁰⁷.

Así como se buscó mermar el elemento supersticioso de las reliquias, es posible pensar la imagen de san Antonio como un caballero cristiano, es decir, un modelo para encontrar la salvación y defenderse de las tentaciones finales, por medio de las armas –la oración y la ciencia–, que le confieren la fuerza suficiente al alma –la razón–, para alcanzar a Cristo –conocimiento o sabiduría.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 59. En las palabras del roterodamo podemos leer las referencias a los cultos de la antigüedad que asocia con las creencias supersticiosas de los santos cristianos: “Quae quidem pietas, nisi a respectu commodorum corporalium ad Christum referatur, a deo Christiana non est ut non ita multum absit a superstitione eorum quo quondam Herculi deciman bonorum partem uouebant, ut direscerent, aut Aesculapio fallum, ut a morbo reualescerent, aut qui Neptuno tauriem caedebant ut feliciter nauigarent”. *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁴ MORÁN y CHECA, *El coleccionismo*, op. cit., p. 174.

¹⁰⁵ SIGÜENZA, José de, *Segunda [Tercera] parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo: dirigida al Rey Nuestro Señor, don Philippe III*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1605, p. 675. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047519> (Última consulta 13/12/2022)

¹⁰⁶ *Id.*, p. 676.

¹⁰⁷ ERASMO DE ROTTERDAM, *Enchiridion*, op. cit., p. 23. Dice en latín: “*Enchiridion, hoc est, pugni culum modo quendam excudimur, quem nunquam de manu deponas, ne in conuiuio quidem aut in cubiculo, ut etiam si quando cogeris in huius mundi negotiis peregrinari, iustamque, istam armaturam grauaberis circumferre, non committas tamen ut ullo momento insidiator ille opprimat te prorsus exarmatum, saltemque non pigeat hunc gladiolum tecum habere, qui neque onerosus erit gestatu, neque, inutilis ad tutelam*”. *Ibid.*, p. 72.

3. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta nuestro interrogante inicial, podemos inferir que el tríptico de *Las tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco –copia de la obra lisboeta– fue pensado como un modelo cristiano humanista, cercano al caballero cristiano erasmiano, a partir de las condiciones sociales de recepción que hemos examinado en la corte de Felipe II y en particular desde el testimonio de José de Sigüenza. No obstante, es pertinente contemplar ciertas precisiones.

En primer lugar, la imagen de Cristo y su relación con el santo es un sello cristocéntrico que aproxima los discursos del Bosco y Erasmo desde la mirada de Sigüenza. La influencia de la «*Devotio Moderna*» en el artista y en el teólogo nos permite comprender la manera por la que el jerónimo interpretó esta obra, ya que, la impronta erasmiana presente en su descripción connota, en los elementos visuales, la relación entre alma u hombre interior con la razón y la búsqueda de las armas que le permitan vencer a los demonios o la ignorancia. El libro, como signo icónico, demuestra el efecto liberador y protector del estudio de las escrituras, siendo el arma de un caballero sin espada y lo que más nos acerca al *Enchiridion*. A partir de esta lectura del tríptico es posible contemplar la identidad humanista en el santo en confluencia con la huella supersticiosa que sustenta por su tradición convencionalizada, debido a que todas las miradas que se posan sobre una imagen se mantienen de alguna manera vigentes a través de ese hilo imaginario que evoca a la memoria fuera de los límites de la propia imagen. Por tal motivo la tarea del historiador es precisar los discursos que tradujeron los efectos producidos, como en este caso del Librero Mayor del rey, al interpretar las tentaciones de san Antonio como la lucha de un caballero que batalla contra los vicios de la ignorancia, y busca su fuerza en la sabiduría que es Cristo. El fraile interpela al lector para encontrar estos efectos en la pintura y así alcanzar los principios del *Enchiridion*.

En segundo lugar, en la historia escrita por el jerónimo encontramos un sentido de interpretación para pensar a san Antonio desde el proyecto visual llevado adelante por los humanistas de El Escorial. Como se mencionó anteriormente, el monasterio fue pensado y planificado como un espacio dedicado al conocimiento, por lo que las imágenes ubicadas en este recinto debían presumir una relación con esta idea, e incluso con el hermetismo que lo caracterizó. Este controversial concepto se esclarece al pensarlo desde lo político. El hermetismo no es otra cosa que la consagración de una elite formada en el humanismo, capaz de interpretar obras como *Las tentaciones* y encontrar sus significados más profundos. Cabe aclarar que esto no representa mensajes encriptados por el Bosco, sino una aproximación al poder de persuasión de las imágenes que involucra una politización de las mismas. Esta fuerza política en san Antonio se corresponde con el modelo cristiano y político que humanistas, como Sigüenza, buscaban encontrar en la imagen del rey y su corte, pero a su vez encarnaba un elemento tangible que comprendía un objeto en el ejercicio del poder, es decir, san Antonio es, después de todo, una representación de un erudito, de un estudioso de las escrituras, lo que habría despertado ciertas sensibilidades por parte de los humanistas como el propio Sigüenza, persuadido por la figura del santo e interpretado en su cercanía al caballero erasmiano. Se debe recordar que la acción llevada a cabo es una descripción, que involucra una manera de interpretar u obligar a la imagen a ser pensada a partir del propio deseo, subyugando a un sentido propio. Por eso es importante apelar a las condiciones de recepción que, en este caso, nos permiten descubrir a un intérprete que busca legitimarse a través de su mirada.

En tercer lugar, y en relación con lo anterior, es importante recordar que el contexto es fundamental para comprender la manera por la que una imagen puede ser leída. La pintura de san Antonio habría representado connotaciones particulares y diferentes en relación con aquellas nacidas en el contexto de su producción, o la forma por la cual podemos interpretarla actualmente. Las variables espacio-temporales inscriben en las imágenes significaciones que en otra época y lugar no tendrían cabida. Es comprensible que, aunque se piensa que podríamos desmembrar su significación, lo que rodea a la imagen le concede coherencia histórica. De esta manera *Las tentaciones de san Antonio Abad* esclarecen el ambiente humanista de la corte filipina, rasgando su hermetismo para vislumbrar un espacio de contingencia para un erasmismo subrepticio, involucrado substancialmente en las bases de esta fábrica de conocimiento que representó El Escorial.

Este sería un ambicioso primer paso para pensar las imágenes del Bosco sin necesidad de recurrir a las densas e intrincadas descripciones de su iconografía o en la necesidad de apelar a interpretaciones de fuentes ocultas entre las pinceladas.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYOD, Jordi y PARELLADA, Joaquim, “Estudio introductorio”, en Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Enquiridión*. (Traducción española de Pedro Rodríguez Santidrián), Madrid, Gredos, 2011, pp. 11-111.
- BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BOUCHERON, Pierre, *Conjurar el miedo: ensayo sobre la fuerza política de las imágenes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- BOUZA, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2008.
- BÜTTNER, Nils, *Hieronymus Bosch. Visiones y Pesadillas*, Madrid, Alianza, 2016.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CHECA, Fernando, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.
- DÁVILA PÉREZ, Antonio, “Dos lecturas erróneas (omnis familia /amor/s familia y simque /sinque). Consecuencias en la bio-bibliografía de Arias Montano (1527-1598) y de la imprenta plantiniana”, *LIAS*, 30/2, 2003, pp. 299-310.
- ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio, *Enchiridion militis Christiani, saluberrimis praeceptis resertum*, Maguncia, Joannem Schoeffer, 1521. Recuperado de: <https://play.google.com/books/reader?id=WSC6VTxUqwkC&pg=GBS.PA150&hl=es>. (Última consulta 13/12/2022)
- FALKENBURG, Reindert, “Conversando con el Jardín de las delicias”, en Pilar Silva Maroto (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 135-155.
- FISCHER, Stefan, *El Bosco. La obra completa*, Colonia, Taschen, 2019.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, “El Bestiario del diablo”, en Rafael García Mahiques, (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 6. Los demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*, Madrid, Encuentro, 2021, pp. 27-306.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *El demonio del sur. La Leyenda Negra de Felipe II*, Madrid, Cátedra, 2017.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *El Erasmismo y la educación de Felipe II, 1527-1557* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- GOÑI GAZTAMBIDE, José, “El erasmismo en España”, *Scripta Theologica*, 18 (1986), pp. 117-155.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *La variedad del mundo*, Madrid, Siruela, 2009.
- GRANADA, Miguel Ángel, “Estudio preliminar”, en Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Escritos de crítica religiosa y política* (Edición a cargo de Miguel Ángel Granada), Madrid, Tecnos, 2008, pp. 9-51.

- GRUPO μ , *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 2011.
- HÄNSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano (1527-1598): Humanismo y arte en España* (Traducción española de D. Romero Álvarez y Jesús Espino Nuño), Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- HERRÁN ALONSO, Emma, “La configuración literaria del tópico del «Miles Christi» entre la Edad Media y el Renacimiento”, en Rafael Alemany, (ed.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 879-893.
- KAGAN, Richard, *Los Cronistas y la Corona*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010.
- KOLDEWEIJ, Jos, “Bosch and his city”, en Koldewij, Jos y Vandebroek, Paul (eds.), *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2001, pp. 10-85.
- LOZANO SÁNCHEZ, Francisco, *Epidemias por ergotismo o fuego de san Antonio. Historia, ciencia y arte*. Recuperado de: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/download/rmc202016e207236/25288?inline=1 (Última consulta: 28/09/2022).
- MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MÜLLER, Jürgen, *Pieter Bruegel. Obra pictórica completa* (Traducción española de Marta Borrás Monill), Barcelona, Taschen, 2020.
- OLIVEIRA CAETANO, Joaquim, “Los Santos” (Catálogo), en Pilar Silva Maroto (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 238-245.
- RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro, “Introducción”, en Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la Locura* (Edición a cargo de Pedro Rodríguez Santidrián), Madrid, Alianza, 2011, pp. 9-32.
- SANTOS LÓPEZ, Modesto, “El Enquiridión o filosofía de Cristo”, *Pensamiento*, 61/229, 2005, pp. 117-146.
- SIGÜENZA, José de, *Segunda [Tercera] parte de la Historia de la Orden de San Geronimo: dirigida al Rey Nuestro Señor, don Philippe III*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1605. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047519>. (Última consulta 13/12/2022).
- SILVA MAROTO, Pilar (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.
- SILVA MAROTO, Pilar, “Los Santos” (Catálogo), en Pilar Silva Maroto (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 251-256.
- _____, “El Bosco en España en los siglos XVI y XVII”, en María Carmen Lacarra (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico. Siglos XV – XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2017, pp. 109-156.
- TAYLOR, René, *Arquitectura y Magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Sevilla, Siruela, 2000.
- VANDENBROECK, Paul, “Axiología e ideología en el Bosco”, en Pilar Silva Maroto (ed.), *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 91-113.
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016.