

## ENTREVISTA COM LUIS PEÑALVER ALHAMBRA

### INTERVIEW WITH LUIS PEÑALVER ALHAMBRA

Autor de *Los Monstruos de El Bosco* e *De soslayo: una mirada de los bufones de Velásquez*, entre outros escritos, Luis Peñalver Alhambra é filósofo, doutor em filosofia pela Universidad Complutense de Madrid, membro do Conselho Redacional da Revista *Escritura e Imagem* da Faculdade de Filosofia da Universidad Complutense de Madrid e professor do IES Alfonso X El Sábio de Toledo. Seu estudo sobre a arte medieval fantástica, em especial sobre *El Bosco*, como é conhecido, na Espanha, o pintor flamengo Hieronymus Bosch, tem o levado a uma visão um pouco divergente dos estudos desenvolvidos pelos historiadores da arte: ainda que profundo conhecedor das fontes cristãs e da literatura piedosa de seu tempo, Bosch não foi um moralista ou um predicador, como apontam alguns, nem tampouco um naturalista ou humanista, mas antes um “antagonista da realidade, um ateu de Deus e do mundo”. Em julho de 2007, o professor Peñalver gentilmente recebeu Lílian Wurzba<sup>1</sup>, em Toledo, sua cidade natal, para uma conversa sobre *El Bosco*. A entrevista abaixo é uma síntese dos principais pontos abordados nessa conversa.

Author of *Los Monstruos de El Bosco* e *De soslayo: una mirada de los bufones de Velásquez*, among others, Luis Peñalver Alhambra has a PhD in Philosophy through the Universidad Complutense of Madrid, is a member of the editorial counsel of the *Escritura e Imagem* magazine (published by the Philosophy department of the same university), and teaches at the IES Alfonso X El Sábio in the city of Toledo. His research on Middle ages fantastic art, specially on *El Bosco*, the Spanish pseudonym for Hieronymus Bosch, has led him to a rather unique view regarding the studies undertaken by the majority of the art historians: despite being a profound knower of the Christian sources and of the piteous literature of his time, Bosch was not the moralist or preacher that some might argue, nor even some sort of naturalist or humanist. He was an “antagonist of reality, an atheist of God and the world.” In July of 2007, Prof. Peñalver kindly met Lílian Wurzba in Toledo, his home town, for a talk about *El Bosco*. The following interview is a compilation of the main points considered in this conversation.

---

<sup>1</sup>Doutoranda pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e membro do Núcleo de Estudos em Mística e Santidade (NEMES), a entrevistadora tem como objeto de estudo o pintor flamengo Hieronymus Bosch, o que a levou à Madrid onde pode desenvolver um rico trabalho de pesquisa graças ao Programa de Doutorado com Estágio no Exterior – PDEE – da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – fundação do Ministério da Educação do Brasil.

*A (Agnes): Profesor, ¿podría nos contar cómo ha llegado en El Bosco? Cual fue su trayectoria?*

Siempre me sedujo el arte medieval, sobre todo el de esa Edad Media fantástica que se expresa en los márgenes de la religiosidad oficial y que llena de figuras grotescas y monstruosas los códices miniados, las portadas y los capiteles de las iglesias románicas y góticas, hasta llegar a su estallido final con esa hemorragia de las imágenes que representa el último medioevo. Me pareció interesante un acercamiento desde la filosofía a esas categorías estéticas que podemos llamar “oscuras” (lo feo, lo grotesco, lo monstruoso) y que suponen un principio dinamizador para la imaginación, frente a las imágenes complacientes de lo bello, ante las cuales la mirada se detiene, sin ir más allá. De ahí mi interés por un artista como el Bosco, posiblemente el mayor fabricante de monstruos del arte occidental. Por otra parte, también me va a llevar al Bosco mi interés por la literatura española del Siglo de Oro, en especial por Quevedo, el cual no sólo se inspira en el artista brabantón para componer sus *Sueños*, sino que además propone una de las interpretaciones a mi juicio más certeras sobre nuestro pintor. A ello hay que añadir la proximidad “física” de su obra, pues tenemos la inmensa fortuna de poder disfrutar en el Museo del Prado de algunas de las tablas más importantes del autor.

*A: Pero, como ha dicho, y como apunta Jurgis Baltrusaiti, en su libro La Edad Media Fantástica (Cátedra, 1983), empieza en el siglo XIII y se acentúa en los siguientes “un despertar de sueños atormentados, de convulsiones y remolinos típicamente románicos”, bien como renacen los ciclos de infierno, las criaturas deformes, los seres fabulosos que van a poblar los bestiarios, los manuscritos y la decoración esculpida. Eso, incluso, va a llevar unos scholars a decir que El Bosco fue un miniaturista. Qué diferencia hay entre los monstruos bosquianos y esos otros?*

Los monstruos que pululan por los márgenes del arte “oficial”, en los capiteles, las portadas, los manuscritos o las sillerías de los coros de las catedrales de la última Edad Media, son por lo general más convencionales y están codificados según los distintos tipos teológicos, moralistas o de crítica social definidos por la tradición de los bestiarios medievales. Las figuras monstruosas del Bosco sufren una compleja evolución, desde las formas antropo-

morfos más o menos ingenuas con las que aparecen los demonios en su primeras tablas (recuérdese, por ejemplo, la escena infernal de la *Mesa de los siete pecados capitales*), hasta las figuras mucho más personales de trípticos como las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, o el *Jardín de las Delicias*. El pintor toma monstruos tradicionales como la grylla y los somete a delirantes torsiones imaginativas y a frenéticas transformaciones, situándolos en extraños paisajes en donde las rocas parecen cobrar vida llenándose de excrecencias minero-vegetales, los reinos de la naturaleza se confunden y se hacen posibles las más inverosímiles hibridaciones: lo vegetal y lo animal, lo humano y lo inanimado fabricado por el hombre se combinan libremente para desafiar el orden eterno de la Creación, sin otra lógica que la de la metamorfosis. Una imagen ejemplifica más que ninguna otra esto que digo, una imagen de una fuerza y una intensidad poética que no tiene parangón en el arte occidental: hablo del gran monstruo central que preside la composición en el llamado “Infierno musical” (tabla derecha del *Jardín de las Delicias*), un descomunal híbrido que se sostiene sobre dos piernas-árboles secos, las cuales a su vez descansan sobre dos barcas que parecen navegar a la deriva sobre la laguna infernal; un monstruo cuyo cuerpo es, a la vez, huevo horadado, cuerpo de ganso desplumado y taberna, y que posee una cabeza a la que el artista ha prestado sus propios rasgos faciales y sobre la que se levanta una enorme cornamusa. Ninguna de las muchas interpretaciones que se han dado y que se darán de esta desconcertante “grylla” puede extinguir esa sensación de desasosiego y angustia que nos provoca esta imagen, especie de esfinge que parece plantearnos un enigma mortal.

*A: Jan van Oudheusden, en su artículo The culture climate in ‘s-Hertogenbosch in fifteenth and sixteenth centuries<sup>2</sup>, apunta que por mucho tiempo El Bosco fue considerado un solitario, no influenciado por las tendencias o desarrollos en el arte. Pero, había muchos pintores que trabajaban y vivían en su ciudad natal, cuyos nombres fueran olvidados. La mayoría de estos pintores no los conocemos y, si hay, son pocos los estudios de ellos. En su opinión, ¿Por qué El Bosco despierta tanto interés? Y, teniendo en vista el grande numero de*

<sup>2</sup> In: OUDHEUSDEN, Jan van; VOS, Aart (eds). *The World of Bosch*. S-Hertogenbosch: AH Adr. Heinen, 2001.

*libros producidos principalmente a partir de los años 1960, ¿en qué medida la obra bosquiana es actual?*

El Bosco en cierto sentido fue un “solitario” que no tuvo parangón en su tiempo, pero a la vez un hombre de su época que no se puede entender al margen de su contexto cultural. Las razones por las que hoy (desde fines del XIX) han suscitado tanto interés sus obras son varias y complejas, y desde luego muy difíciles de analizar aquí. Entre ellas sin duda la más importante, para una cultura de la imagen como la nuestra, es el despliegue inagotable de recursos fantásticos de un hombre que, según Lacan, representa el cenit del imaginario europeo. Si a ello añadimos que se han perdido muchas de las claves simbólicas para interpretar las complejas tramas figurativas que desarrolla, no es difícil entender que la sensibilidad de los espectadores contemporáneos, ávidos de misterio en un mundo que todo lo ha convertido en banal o trivial, se sienta atraída por unas obras que no entiende pero en las que presiente claves ocultas y esotéricas. Una razón más profunda que acerca al Bosco a nosotros puede ser ésta: su obra surge en una época de crisis, a todos los niveles (religioso, político, económico, cultural) en una de esas épocas que nacen como una falla epocal entre dos mundos, uno liquidado ya, el medieval, y el otro aún por despuntar, el mundo moderno; un momento histórico por tanto, como el nuestro, marcado por la oclusión del horizonte del futuro y para el que ya no sirven los discursos tradicionales de sentido.

*A: Hans Belting, en su Hieronymus Bosch. Garden of earthly delights (Prestel Verlag, 2002), afirma que El Bosco ha buscado un nuevo concepto del arte, concepto este ya presente en los trabajos de Erasmo de Róterdam (Elogio a la locura) y Sebastián Brant (La nave de los necios) y echa la tesis de que la “cena central del Paraíso reveló un ‘no-tiempo’ además de la historia, exactamente como Thomas More presentó un ‘no-lugar’ además del mundo (Utopía). Historia era una cosa de mortalidad terrena con su inicio en la Expulsión del Paraíso y su fin en el Último Juzgamiento. En el Paraíso pintado por Bosch, tiempo nunca tendría fin, pues nunca tenía empezado. La tabla del Infierno del Bosch confirma esta ficción en su propia forma de contradecir y recordar el sitio donde los pecados da historia eran punidos. Infierno era un producto de la historia”. Como filósofo, cómo entiende esa afirmación?*

En el *Jardín de las Delicias*, quizás por primera vez en el arte occidental y tras siglos de teocentrismo, el mundo asume el papel principal. Ya lo indica el tríptico cerrado: el Padre Eterno aparece diminuto, en un lugar marginal, para dar protagonismo a la tierra, al mundo encerrado en una esfera de vidrio, como para decirnos que está hecho de materia quebradiza, que está hecho de tiempo. El tríptico abierto no hace sino profundizar en esta idea: en este espacio en el que se desenvuelve la vida de los hombres todo nos habla de movimiento, de cambio, de deseo, en una palabra: de tiempo. Comienzo, desarrollo y desenlace fatal del deseo. Los tres paneles cuentan esta historia, la historia de la condición humana que nace en el momento en que Adán desea a Eva (y por ella la fruta del árbol prohibido, el árbol del conocimiento que va a suponer la expulsión del paraíso de la inocencia animal) y se hace hombre.

*A: Leonardo da Vinci, contemporáneo de El Bosco, habla que la pintura presenta un carácter divino que "hace con que el espíritu del pintor se transforme en una imagen del espíritu de Dios". ¿De que manera podríamos aplicar ésta afirmación a El Bosco, en tanto que es posible?*

Leonardo era hijo (aunque bastardo) de un notario. Esto explica la alta conciencia social que tiene de su arte, que él trata de ennoblecer desligándola de las artes mecánicas o artesanales y de las presiones del gremio para darle la categoría y la dignidad de una ciencia. A partir de aquí comienza a gestarse la idea moderna del artista como sujeto creador y genial, el cual llega a equipararse al Divino Hacedor pero sólo para acabar reconociéndose en sus límites y en su humana impotencia: tal será el origen del genio y de la melancolía de un artista como Miguel Ángel.

En el norte de Europa este proceso de emancipación de las llamadas bellas artes de los oficios técnicos y artesanales es mucho más lento. Con algunas excepciones, entre las cuales destaca la figura de Durero, que había viajado a Italia y llega a autorretratarse hierático y frontal, como un Jesucristo o Demiurgo creador. Y, desde luego, con la salvedad asimismo del Bosco, pintor singular y de vasta cultura que gozó en su ciudad natal del suficiente desahogo económico para asegurarse una cierta independencia de los comitentes y de las presiones del gremio (si es que realmente existió, pues no se ha podido demostrar la existencia en Hertogenbosch de un gremio de pintores), lo que le

permitiría una mayor libertad a la hora de elegir los temas y de desarrollarlos. Que el Bosco se autorretrate en el corazón del llamado “Infierno musical” (panel derecho del *Jardín de las Delicias*) de un mundo en el que parece haber desaparecido todo rastro de trascendencia, da que pensar sobre su atormentada conciencia de sujeto creador.

*A: Profesor Isidro Bango Torviso dice en su artículo “Las ‘Tentaciones de San Antonio’ de Lisboa. Los ideólogos de la obra de El Bosco y su público”<sup>3</sup>, que El Bosco fue solo un pintor de su época, o sea, un pintor medieval que ponía “su arte a servicio de las ideas del cliente”, pues si conociera las fuentes literarias que tratan de la vida del eremita tendría las llevado en cuenta ya que “en alguno de estos textos, la sensualidad y el erotismo es de un tono tan subido.” Parece que Profesor Torviso no cree en una erudición de Bosch. Por lo contrario, usted ha dicho en su libro Los Monstruos de El Bosco que los detalles del tríptico Tentaciones de San Antonio “revelan que El Bosco conocía bien la Vida de San Antonio, escrita por San Atanasio y traducida al holandés en 1490, en Zwolle”. Y que además los artistas tenían como fuente iconográfica La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine, que ha tenido su primera impresión holandesa en 1478, como también las Vitae Patrón, con dos ediciones holandesas – 1480 y 1490. Qué le parece esta diversidad de opinión?*

Desde las premisas que maneja Bango Torviso y que hacen del Bosco poco más que un artesano medieval de ortodoxia a toda prueba (algo así como un predicador medio analfabeto que amonesta a los pecadores con sus pinceles), no se puede explicar el complejo universo simbólico del Bosco, lleno de referencias a la alquimia, la astrología y la literatura piadosa de su tiempo. Las obras del artista brabantón suponen una síntesis del imaginario medieval pero al mismo tiempo apuntan a un nuevo horizonte mental que se replantea críticamente las relaciones del hombre con la trascendencia, con el mundo y con el propio hombre. Las imágenes bosquianas expresan un complejo pensamiento figurativo que no es medieval ni moderno y que se les escapa a esa

---

<sup>3</sup>In: FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Madrid: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2006.

historiografía empeñada en encasillar a los artistas del pasado en cómodas (y anacrónicas) categorías historicistas sólo explicables desde criterios decimonónicos.

*A: Como usted mismo afirma, hay innumerables hilos para adentrarnos en la obra pictórica bosquiana. Paul Vandebroek<sup>4</sup>, por ejemplo, ha tomado el contexto de la cultura urbana burguesa y ha afirmado que El Bosco usa temas religiosos para expresar los valores de la aristocracia y de la burguesía de su tiempo. No me parece que la preocupación del pintor flamenco fuera reproducir la moral burguesa de la época, pero reflejar sobre la condición humana. Qué le parece?*

Tesis como la mantenida por Vandebroek únicamente se justifican desde una concepción marxista de la historia que convierte las formas de conciencia (políticas, artísticas, religiosas) en superestructuras ideológicas que tienden a legitimar los intereses de la clase dominante. Ni éste ni ningún otro enfoque reduccionista puede dar razón de la complejidad de una obra que nace fundamentalmente como una reflexión (pictórica) sobre la naturaleza humana y su problemática relación con el mundo y con Dios.

*A: Es sabido que el termo nihilismo tiene una larga tradición desde William Hamilton, pasando, por ejemplo, por Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger y Emile Cioran. Me gustaría que comentase su afirmación: “la visión bosquiana del mundo como apariencia e ilusión esconde un nihilismo esencial [...]”.*

El cristianismo descansa sobre una concepción nihilista del mundo desde el momento que reduce toda la realidad a pura contingencia: las cosas, en cuanto han sido creadas a partir de la nada, no tienen en sí mismas la razón de su propio existir, sino fuera de sí, en Dios. Pero cuando a fines de la Edad Media, antes de que se redefinan las creencias religiosas en los nuevos términos de la Reforma y la Contrarreforma, Dios comienza a desaparecer del

---

<sup>4</sup> Hieronymus bosch: the wisdom of the riddle. In: KOLDEWEIJ, Jos; VANDENBROECK, Paul; VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 2001.

horizonte mental y afectivo de la gente, cuando las respuestas teológicas tradicionales comienzan a perder fuerza, el mundo se convierte en el verdadero protagonista: un mundo abandonado a su propia inmanencia que no encuentra justificación dentro de sí, mas tampoco fuera, en una realidad trascendente. El universo del Bosco marcha a la deriva, sobre unas barcas desvencijadas como las que sostienen a duras penas al Hombre-Árbol, el gran monstruo que centra la composición del “Infierno musical”, un infierno (en realidad se trata de la tierra invertida) en el que ya no hay rastro de Dios ni del diablo, hasta tal punto proliferan los demonios que ya no se puede creer en realidad en ellos.

*A: En el tiempo del Bosco, en lo cual la religión aglutina todo, que significa ser “un ateo de Dios” como se refiere al pintor brabazón?*

Creo que fue Quevedo quien mejor entendió al Bosco al acusarle de descreído: cuando en el *Sueño del infierno* don Francisco le pregunta a los demonios, que se quejan de los “potajes” que en sus obras el pintor ha hecho de ellos, por qué los diablos atormentan al Bosco en el infierno, responden: “porque nunca ha creído de veras en ellos”. Por supuesto que no se puede entender a nuestro artista desde las formas del ateísmo contemporáneo. El Bosco posiblemente fue un hombre de profundos desgarros interiores que se debatió durante toda su vida entre la necesidad de creer y la imposibilidad de la fe.

*A: En este sentido, y recordando el que dice Marcel Brion sobre el paralelismo que siempre existe entre el pensamiento filosófico y las formas de arte, usted cree que haya una aproximación entre la corriente de pensamiento de la época de Bosco y sus representaciones pictóricas?*

No creo que se pueda hablar de una aproximación concreta a alguna de las corrientes de pensamiento de la época, pero sí cabe decir que el pensamiento figurativo del Bosco participa del “clima” cultural e intelectual de un tiempo en el que se está viviendo la disolución de la filosofía y el sistema de valores de la Edad Media. El gran retablo escolástico de las esencias aristotélicas (adaptadas a las necesidades del dogma cristiano) comienza a venirse abajo. Se extiende una sensación de crisis, de cambio a todos los niveles (crisis religiosa, política, económica), la impresión no siempre expresada conscientemente de que un período de la historia de la humanidad se está acabando, si es

que no se ha extinguido ya: sólo queda entregarse a sentimientos milenaristas o emprender nuevas búsquedas. Nuevas búsquedas como la representada por el alemán Nicolás de Cusa, nacido en Tréveris el año 1401, y cuya primera educación la recibió de los “hermanos de la vida común”, los cuales cultivaban el ideal de la llamada *devotio moderna*, y que se inspiraban sobre todo en la mística alemana y holandesa. Una formación, como vemos, muy cercana a la del Bosco, y aunque al Cusano le lleve a la renovación del platonismo, por unos derroteros por consiguiente muy distintos a los de nuestro pintor, se aprecia en ambos autores (como rasgo moderno, pero de una modernidad que no sigue modelos italianos sino específicamente nórdicos) un acrecentamiento de la conciencia de la subjetividad y al mismo tiempo de los límites de ésta. Igualmente, a pesar de sus enormes diferencias y aunque las interpretaciones que hacen de la *locura* del mundo y del hombre sean muy diversas, existen entre el Bosco y otro pensador del norte, Erasmo de Rotterdam (el cual había pasado por la ciudad natal de nuestro artista) indudables afinidades, pues los fueron siempre espíritus independientes y celosos defensores de su independencia.

*A: Como ciudadano de Toledo, con toda su riqueza histórica, donde tomaran parte la Iglesia, la Sinagoga y la Mezquita, y además de todo el desarrollo técnico-científico, como ve la religión hoy?*

Como ciudadano del mundo que nos ha tocado vivir tengo que suscribir lo que ya dijo Nietzsche: que vivimos en una sociedad completamente secularizada de estructuras ateas. Ya no hay sitio, ni en la cabeza ni en el corazón de los hombres, para Dios o para los dioses. Estos, al menos en Occidente, han muerto, quiero decir que han perdido toda su fuerza histórica o cultural. Dios sólo existe como idea, en el sentido orteguiano, no como auténtica creencia (las ideas *se tienen*, son como ocurrencias que sólo existen cuando se piensa en ellas, mientras que en las creencias *se está*, esto es, con ellas se cuenta en todo momento: son como el suelo que pisan nuestras vidas). ¿En qué se cree hoy realmente? Se cree en que si en mi ordenador le “doy” a Archivar este documento, el ordenador lo va a hacer. Se cree en la Técnica y en la Tecnología. Y en el dinero, por supuesto. Estas son las creencias del hombre contemporáneo, en Toledo y en San Paulo.