

Pieter Bruegel

La biografía

Leen Huet

An extract

Original title Pieter Bruegel. De biografie
Publisher Polis, 2016

Translation Dutch into Spanish
Translator Gonzalo Fernández Gómez

© Leen Huet/Gonzalo Fernández Gómez/Polis/Flanders Literature – this text cannot be copied nor made public by means of (digital) print, copy, internet or in any other way without prior consent from the rights holders.

p 9-12

Prefacio

Hace ahora unos veinte años encontré en un mercadillo una lata de galletas con *Los proverbios neerlandeses* (1559) de Bruegel en la tapa, y desde entonces ocupa un lugar de honor en mi escritorio. ¿Puede aspirar un pintor a mayor grado de popularidad que acabar en una lata de galletas? Pieter Bruegel está muy arraigado en la memoria colectiva de Holanda y Flandes y, sin embargo, a pesar de su estatus de icono cultural, es un gran desconocido. ¿Quién era el hombre que pintó *Los proverbios neerlandeses*, *Los juegos infantiles* o *El baile de labriegos*? Bruegel dejó tan pocos testimonios escritos que a veces da la impresión de que se esforzó por borrar todas sus huellas. Lo que es evidente es que no era un hombre de muchas palabras. Poco tiene Bruegel que ofrecer al biógrafo que busque cartas de amor, diarios, listas de compras o citas jugosas, lo cual es especialmente llamativo si pensamos que, en aquel tiempo, muchos pintores agarraban la pluma con aspiraciones retóricas. Bruegel, sin embargo, nos dejó un tesoro de información en su obra, de la cual se han conservado más de sesenta dibujos, un número aún mayor de grabados basados en diseños suyos y aproximadamente cuarenta lienzos. La mayoría de sus cuadros no se redescubrieron hasta el siglo XX, y el más grande ha aparecido ya bien entrado en el siglo XXI¹. Pero ese no es el único motivo por el que su obra se puede considerar nueva y de gran actualidad.

El reciente redescubrimiento de Bruegel es un tema que dice mucho sobre nuestra forma de ver y entender el arte europeo. Por eso, el primer capítulo de este libro está dedicado a un joven coleccionista de Amberes, Fritz Mayer van den Bergh, que empezó a buscar cuadros de aquel misterioso y desconocido pintor a finales del siglo XIX. Con su interés por el arte flamenco antiguo, Mayer van den Bergh mostraba un gusto original y hasta excéntrico en una época en que la mayoría de los coleccionistas sólo querían piezas de arte clásico—o variantes del mismo—producidas entre los siglos XVI y XIX. En 1894, Mayer van den Bergh consiguió hacerse con *Rita la loca* en una subasta en Colonia. Gracias a sus desvelos, el lienzo volvió a la ciudad en que Bruegel lo había pintado en 1561. Pero lo más extraordinario es que también fue capaz de identificar el tema de esa extravagante pintura. Basándome en sus reflexiones, voy a formular en este libro una nueva interpretación de *Rita la loca* que ancla el cuadro con firmeza en el Amberes de 1561. (...)

Dado que una parte importante de la obra de Bruegel no se ha redescubierto hasta el siglo XX, en más de una ocasión se le ha dado una interpretación interesadamente nacionalista a sus pinturas. Durante mucho tiempo se ha considerado a Bruegel como un defensor de la tradición nórdica, la cual habría sido casi la única en rechazar la influencia de la pintura italiana del Renacimiento—estilo dominante en aquel momento, promocionado en Flandes por Pieter Coecke—para conservar su carácter popular y representar

¹ La autora hace referencia a *El vino de la fiesta de San Martín* (Museo del Prado, Madrid), cuadro fechado en 1566-67 y descubierto en 2009, al cual dedica un extenso apartado en el capítulo 7 del libro.

escenas de la vida cotidiana de los campesinos. Sin embargo, lo cierto es que Bruegel hizo un largo y peligroso viaje de formación a Italia en 1552, algo que sólo podían permitirse artistas de cierta posición económica y social. Los paisajes de los Alpes cautivaron su imaginación, en Roma trabajó con el pintor de miniaturas más famoso del país, y en un hospital de Palermo vio un fresco medieval sobre el tema del triunfo de la Muerte que dejó un recuerdo indeleble en su memoria pictórica. Bruegel se sentía en casa en Italia. Estudió ruinas de la Antigüedad, entró en contacto con la literatura clásica y renacentista del lugar y tuvo ocasión de admirar las grandes obras de la cultura cortesana. Él, por su parte, también causó una gran impresión entre los artistas y cortesanos italianos. (...)

(...)

Para escribir una biografía, lo ideal es disponer de fuentes escritas, preferiblemente del propio sujeto de estudio o de las personas de su entorno. Las primeras no existen en el caso que nos ocupa, y las segundas son muy escasas. Pero los dibujos, grabados y cuadros de Bruegel ofrecen suficientes indicios de, por ejemplo, su amistad con un intelectual como el cartógrafo Abraham Ortelius, su trato con coleccionistas prominentes como Nicolaas Jonghelinck, su predilección por determinados textos humanísticos y medievales, o su original enfoque del arte antiguo y las corrientes propias de su época. Su obra basta para definirlo como un hombre de su tiempo que observaba el mundo con la mente abierta y reflexionaba sobre los problemas que preocupaban a sus coetáneos. Su visión estoica del hombre y el paisaje europeos todavía el poder de inspirar e infundir ánimo.

(...)

La literatura sobre Bruegel es extensa, valiosa y, durante las últimas décadas, muy especializada. Con esta biografía confío en aportar herramientas y argumentos para que el lector vislumbre líneas generales, derribe barreras entre campos de estudio, realice algún descubrimiento, se deje sorprender en diversas ocasiones y, como decía Friedländer, llegue a conocer mejor a un amigo.

p 30-34

El infierno

Hoy en día, cuando oímos el nombre de Pieter Bruegel, pensamos en primer lugar en escenas de labriegos y paisajes de las distintas estaciones del año. A los coetáneos del pintor, sin embargo, les venía algo muy distinto a la cabeza: imágenes del infierno. Lodovico Guicciardini, comerciante florentino afincado en Amberes, fue el primero en citar a Bruegel como pintor, en 1567: «Pieter Bruegel de Breda es un fiel seguidor del estilo y las caprichosas fantasías de Jeroen Bosch [el Bosco], por lo que ha recibido el sobrenombre de “el segundo Bosco”». En 1572, el poeta Domenicus Lampsonius publicó un librito con veintitrés semblanzas de artistas célebres de los Países Bajos. El texto que aparece bajo el retrato de Bruegel comienza con la pregunta: «¿Quién es este nuevo Jeroen Bosch que ha aparecido en el mundo?». Karel van Mander también describió a Bruegel como seguidor del Bosco en su Libro de la pintura. «Había estudiado bien el estilo de Jeroen van den Bosch y, al igual que él, pintaba muchas escenas truculentas y bromas, por lo que muchos lo llamaban “Pieter den Drol”». Según el diccionario de Cornelis Kiliaan de 1599, el primer diccionario etimológico de la lengua neerlandesa, un *drol* era un hombre ingenioso, de carácter alegre y con sentido del humor: *Homofacetus, festiuus, lepidus*.

(...) En tiempos de Bruegel podían contemplarse obras del Bosco en la iglesia de San Juan de 's-Hertogenbosch², donde, entre otras pinturas, había un tríptico de estilo similar al *Jardín de las delicias* con una visión apocalíptica del infierno. El auténtico *Jardín de las delicias* estaba en Bruselas, en el palacio de Coudenberg, propiedad de los Nassau, y en la iglesia de los dominicos del lugar también había un retablo del viejo maestro. En la iglesia de Anderlecht se exhibía una *Adoración de*

² Ciudad españolizada a veces como Bolduque a través de la denominación francesa (Bois-le-Duc) y conocida en neerlandés también como Den Bosch, abreviatura del nombre oficial.

los Reyes Magos del Bosco, y la iglesia de Santa Faraildis de Gante tenía un *Cristo llevando la cruz* que no sobrevivió a la furia iconoclasta de 1566. El rey Felipe II, que era un gran admirador del Bosco, compró todo lo que pudo y lo envió por barco a España. Damião de Góis, humanista portugués afincado en Amberes, también poseía distintas obras del viejo maestro, al igual que el caballero Michiel van der Heyden, que conservaba varios estudios de rostros y un lienzo de gran tamaño en Crauwels, su casa de recreo en el campo.

Las visiones del infierno del Bosco tenían mucho éxito entre el público burgués de los Países Bajos, pues remitían de forma ingeniosa a la concepción cristiana del bien y el mal, el pecado y el castigo. Ese tipo de pinturas tenían una función moralizadora, pero también aspiraban a proporcionar un placer estético, incluso provocar la risa. El Bosco pintaba para «instruir y divertir». Pero el viejo maestro no sólo obtuvo reconocimiento en vida, sino también después de su muerte. En torno a los años 1550 resurgió con fuerza el interés por su obra, sobre todo en Amberes y Mechelen. Maestros como Jan Mandyn, Jan Wellens de Cock y Pieter Huys pintaron todo tipo de escenas a la manera del Bosco. Bruegel se sumó a la corriente y, al primer intento, produjo una obra maestra. En *Rita la loca* se mide al maestro con éxito en el arte de representar brillos e incendios. Podría ser, incluso, que el cuchillo que cuelga de la cintura de Rita sea una referencia a 's-Hertogenbosch, la ciudad natal del Bosco, conocida por la producción de navajas y cuchillos de gran calidad³.

Pero El Bosco no fue, naturalmente, el primero en representar el infierno. El tema había inspirando a todo tipo de artistas a lo largo de la Edad Media, y los europeos estaban acostumbrados a ver demonios— incluidas las calamidades que causaban y las lecciones morales que implicaban—en atrios de iglesias, sillerías de coros, grandes frescos y manuscritos ilustrados. Los libros sobre el infierno ya eran muy populares en la Antigüedad. El *Apocalipsis de San Pablo*, texto apócrifo del siglo III, describe la visita del apóstol Pablo al cielo y al infierno. La vieja leyenda irlandesa del viaje de San Brandán, en una versión extendida, también tuvo mucha difusión en todo el continente desde el siglo XII. Por aquella época, un monje procedente de Irlanda escribió en Regensburg *La visión de Tondal*⁴, el relato de un caballero mundano que entra en coma y, durante ese breve periodo de muerte aparente, su alma visita el infierno. El libro contiene numerosas descripciones de castigos terribles ejecutados en un confuso laberinto de parajes infernales. Margarita de York, esposa de Carlos I de Borgoña, poseía un extraordinario manuscrito ricamente ilustrado de ese texto clásico. El poeta Dante Alighieri situó su viaje al infierno, el purgatorio y el paraíso en la Italia de 1300, durante la Pascua de aquel año. Uno de los grandes méritos de su *Comedia* es que por primera vez presenta el infierno como un espacio subterráneo con forma de embudo organizado de forma racional, donde los pecados capitales se castigan progresivamente en función de su gravedad hasta llegar a la presencia del mismísimo Satañas, ya muy cerca del centro de la tierra. Dante describe el infierno de forma tan gráfica y lógica que el famoso físico y astrónomo Galileo Galilei se aventuró a calcular con precisión sus medidas en 1587.

Ya fueran descripciones escritas o representaciones pictóricas, lectores y observadores veían cómo clérigos y sacerdotes recibían castigos más duros que la plebe por sus pecados, pues ellos debían dar buen ejemplo. Bruegel, sin embargo, lo hace de forma discreta. En el tumulto del puente, apenas llama la atención que una mujer trata de robarle la túnica de cardenal a un diablillo⁵.

El infierno de Bruegel, al contrario que el de Dante, es un infierno caótico, de carácter nórdico, en el que, sin embargo, las almas también sufren castigos cada vez más crueles. En realidad se puede considerar una deferencia del pintor para con nosotros, los espectadores, que nos arroje en

³ Como curiosidad, cabe señalar que el término español *belduque*, usado en algunos países de Latinoamérica, denomina determinado tipo de cuchillo en alusión a su procedencia de esa ciudad que, como se ha dicho, se españoliza a veces como Bolduque a través de la denominación francesa, Bois-le Duc (el bosque del duque), traducción literal de 's-Hertogenbosch.

⁴ En el museo Lázaro Galdiano de Madrid se puede admirar un lienzo de un seguidor del Bosco con ese título.

⁵ Se hace referencia a *Rita la loca*, que es el tema central de este capítulo.

el lugar donde se castiga la gula, pues cabe imaginar pecados mucho más graves. Pero de lo que no cabe duda es que, durante las celebraciones de 1561, los habitantes de Amberes debieron de entregarse a más de un festín y debieron de cometer gran cantidad de excesos. Rita ya se ha adentrado mucho en el infierno, y los diablillos tratan de proteger el acceso a niveles más profundos de su mundo (el torreón con forma de cabeza). Pero también podría ser que el río fuera el Estigia, y que lo que vemos al fondo sea un barquero gigante descargando una nueva remesa de almas en la orilla, una escena que recuerda al infierno de Dante. Es muy posible que Bruegel conociera la Comedia. A fin de cuentas, había pasado varios años en Italia, donde el famoso poema tenía ya estatus de patrimonio cultural. Hieronymus Cock, editor de los dibujos de Bruegel, publicó en torno a 1550 un grabado con retratos de seis escritores italianos. Dante, flanqueado por Petrarca y Boccaccio, ocupaba el lugar más destacado. Los clientes de mercaderes italianos en Amberes tenían que conocer a la fuerza a aquellos ilustres literatos.

De todas formas, los artistas no tenían por qué basarse en descripciones literarias para representar un tema universal como el infierno. Durante mucho tiempo, la crítica ha intentado explicar las escenas apocalípticas del Bosco con *La visión de Tondal* como guía, porque durante la vida del pintor se imprimió una edición de ese libro en 's-Hertogenbosch. Pero el viejo maestro no era un simple ilustrador de ideas ajenas. De lo contrario, sus coetáneos no habrían elogiado con tanto énfasis su prodigiosa e inagotable imaginación. Bruegel quiso medirse con el Bosco en imaginación y técnica pictórica y, al igual que él, buscó inspiración en la riqueza y el humor del lenguaje popular, un aspecto que alcanzaría mayor importancia en su propia obra que en la de su 'dolo. Dante eligió al poeta Virgilio como cicerone para su viaje por el infierno. Bruegel, por su parte, recurrió a la bruja de un famoso dicho brabantino, la cual «sería capaz de cometer un robo a las puertas del infierno», y representó a Rita la loca como líder de una tropa de mujeres saqueadoras, expresando así con su pintura la sugestiva idea de que el infierno es realmente el mundo al revés. Al presentar a una mujer como general de un ejército desmandado, Bruegel establecía un contraste radical con la imagen imperante de la mujer como esposa sumisa y madre protectora, transmisora de valores éticos. Los primeros espectadores del cuadro de Bruegel conocían bien el concepto de «mujeres errantes»⁶, como se denominaba a las mujeres de la plebe que seguían a los ejércitos de un lado a otro, y entre las cuales había esposas y amantes de los soldados, cantineras y prostitutas. La idea de que esas mujeres pudieran tomar el mando en una operación militar, sin embargo, era algo inaudito y hasta ridículo. El carácter hasta cierto punto heroico que atribuye Bruegel a Rita la loca recuerda, en ese sentido, a *La cocinera* de Pieter Aertsen (Bruselas, Real Museo de Bellas Artes), cuadro pintado dos años antes en el que el artista representa a una mujer con un empleo muy humilde en la actitud orgullosa de un prestigioso general que acaba de obtener una gran victoria. Visto desde nuestro tiempo no es más que un buen retrato, pero para los espectadores de aquella época se trataba de un intercambio humorístico de registros y roles sociales. Para los espectadores burgueses y capitalistas, Rita la loca era un espejo - casi literalmente, si observamos los reflejos de su coraza - en el que veían su propia codicia y agresividad.

Pero la protagonista de esta pintura también inspira, además de rechazo, una aprensión cultural muy arraigada. Rita la loca no es precisamente un canto a la belleza y pureza femeninas como los que habían puesto de moda los trovadores medievales y, más tarde, Petrarca y Dante. Llama la atención que, incluso en las pinturas más moralistas del Bosco, abundan las mujeres elegantes y atractivas. En ese aspecto, Bruegel no siguió al viejo maestro.

Pero, independientemente de la idea que tuvieran los espectadores sobre las mujeres, el artista creaba en el espectador la ilusión de que, si estaba allí mirando aquel cuadro, era porque se encontraba en el infierno junto con Rita la loca. Y cuanto más real era esa ilusión, mayor era el impacto moral, que en el mejor de los casos conducía al arrepentimiento y a un conocimiento más

⁶ El término original (varende vrouwen) procede de las sagas y leyendas flamencas. Así se denominaba a ciertos espíritus del aire a quienes se responsabilizaba de los tornados y la gota fría.

profundo de uno mismo. Como un director de películas de terror, el pintor trataba de apelar a todos los sentidos del espectador para inspirar miedo y, al mismo tiempo, producir placer. Porque, al igual que las películas y los relatos de terror, las escenas apocalípticas del infierno eran populares por ofrecer al público la posibilidad de experimentar una sensación de peligro sin exponerse realmente a ningún riesgo.

p 140-144

El estrecho de Mesina

Para muchos artistas, Roma constituía la etapa más importante—y la última—de un viaje formativo a Italia. Bruegel, sin embargo, continuó hasta la punta de la bota. Todas las tierras al sur de Roma, incluyendo la isla de Sicilia, pertenecían al reino de Nápoles, el cual formaba parte del Imperio español, y, por tanto, se encontraban bajo la autoridad de Carlos V, el propio monarca de Bruegel. Esto explica, tal vez, por qué los viajeros nórdicos del siglo XVI tenían una percepción más positiva de esta región que los turistas de siglos posteriores. En 1578, el filósofo Justo Lipsio le recomendó a un pupilo que visitara Roma, pero que no permaneciera allí más tiempo del necesario: «Por lo que a mí respecta, ve mejor a Nápoles. Allí, en esa célebre, cultivada y hospitalaria ciudad, es donde deberías vivir un tiempo». El viajero nórdico, en cualquier caso, podía viajar a Nápoles con la esperanza de ver allí obras maestras de los Países Bajos. El rey Alfonso I de Nápoles y Sicilia (Alfonso V de Aragón) había comprado en el siglo XV distintas pinturas de Jan van Eyck que luego se perdieron, pero en los años 1550 todavía se podían admirar allí algunas. La más intrigante era el misterioso Mapamundi. Un integrante de la corte de Alfonso I describió el cuadro con gran admiración: «Una representación esférica del mundo pintada para Felipe, soberano de los belgas [se refiere a Felipe el Bueno]. Según la opinión generalizada, nadie ha pintado en nuestro tiempo una obra más perfecta. El mapa no sólo muestra la posición de las ciudades y la forma de los continentes, sino también, con un sistema especial de medidas, las distancias entre los distintos puntos». Es posible que Van Eyck pintara el mapa como parte de los descabellados planes de Felipe el Bueno para poner en marcha una cruzada a Jerusalén tras la toma de Constantinopla por parte de los otomanos, y tal vez fuera el primer artista nórdico en indicar puntos de la superficie terrestre con grados de longitud y latitud, un sistema ideado por el geógrafo Claudio Ptolomeo, cuyos escritos fueron muy estudiados en el siglo XV tras su redescubrimiento. No es difícil imaginar el atractivo que tendría para Bruegel y sus compañeros de viaje una obra maestra de los primeros tiempos de la cartografía, concebida y ejecutada por el mayor artista de los Países Bajos.

Un dibujo de Bruegel fechado en 1553, *Paisaje con ciudad fortificada* (Londres, Museo Británico), se ha relacionado en ocasiones con el Castel Nuovo de Nápoles. Según el erudito Hans Mielke, la muralla representada por Bruegel con torres emparejadas recuerda al castillo medieval de Nápoles. Sobre la ciudad del dibujo, que a pesar de todo es en gran medida fruto de la imaginación de Bruegel, se ciernen amenazantes nubes de tormenta. Dibujar fenómenos naturales tan sublimes era más que un simple juego. En el siglo XVI había un encendido debate - conocido en la historiografía del arte como *paragone*—sobre las posibilidades y el valor de la pintura y la escultura. Un conocido argumento en favor de la superioridad de la pintura era que esta forma artística permitía representar muchos más fenómenos naturales que la escultura, como tormentas, rayos, reflejos, formaciones de nubes y amplios paisajes. Todo ello hacía de la pintura un importante portador de conocimiento. Además, con su capacidad para representar de forma precisa y ordenada pequeñas porciones del mundo, estaba emparentada con otro portador de conocimiento que en aquel momento era un artefacto de rabiosa novedad: el mapa. Los pintores también podían reflejar en sus cuadros el humo, la niebla y el fuego, y Bruegel no tardaría en convertirse en un auténtico maestro en la escenificación del infierno. Es muy poco probable que no visitara el lugar al norte de Nápoles

donde, según la literatura clásica, se encontraba la entrada al inframundo. Junto al lago volcánico del Averno había una gruta por la cual habían accedido al infierno Eneas y la Sibila de Cumas. Según una etimología popular, *averno* significa ‘sin aves’. Los vahos infernales que exhalaba el lago habrían ahuyentado a todos los pájaros. El poeta Virgilio describió la aventura en el libro sexto de su epopeya la *Eneida*. «Desde allí oyen gemidos y el hórrido restallo de las vergas / y el rechinar de hierros y arrastrar de cadenas»⁷. Nápoles se preciaba también de contar en su suelo con la tumba de Virgilio, situada en un viejo túnel y envuelta en leyendas medievales. Aquel era, en definitiva, un lugar de interés extraordinario para los intelectuales del siglo XVI. A—os más tarde, el cartógrafo Abraham Ortelius y el pintor Joris Hoefnagel viajaron juntos al lago del Averno. Hoefnagel plasmó la visita en un dibujo y añadió una nota asegurando que los dos habían constatado con sus propios ojos la presencia de pájaros en el lago.

Es un hecho conocido, desde hace mucho tiempo, que Bruegel llegó hasta Regio de Calabria, en la punta de la península itálica, donde realizó diversos dibujos del estrecho de Mesina. Se han conservado una copia de un dibujo y varios grabados realizados a partir de bocetos perdidos. En la copia de su dibujo del estrecho, desde 2011 en propiedad de la Biblioteca Real de Bruselas, se ve a la derecha la ciudad de Mesina, en Sicilia, con el Etna activo al fondo. En el margen izquierdo aparece Regio de Calabria visto desde el norte, sobre un fondo de colinas cubiertas de bosque. Según las leyendas de la Antigüedad, aquel era el lugar donde Ulises tuvo que navegar entre Escila—un monstruo de seis cabezas que vivía en la costa peninsular - y Caribdis, un peligroso remolino junto a la costa siciliana. Bruegel reflejó el denso tráfico marítimo del estrecho, y junto a la costa de Mesina pareció dibujar, efectivamente, un remolino insinuado con peque—os trazos—al menos, en la medida en que la copia sea fiel al dibujo original - ¿Visitó Bruegel aquella región principalmente a causa del interés que mostraba Abraham Ortelius por el sur de Italia y la isla más importante del Mediterráneo? En el siglo XVI, Sicilia era un nodo donde confluían el tráfico marítimo cristiano, procedente de poniente, y tráfico musulmán, procedente de levante, un punto de encuentro entre el Imperio español de los Austrias y el Imperio otomano.

También hay otro dibujo de Bruegel de 1561 con una vista de Regio de Calabria en llamas, un boceto para un grabado fechado igualmente en 1561, La batalla del estrecho de Mesina (guarda frontal del libro). El grabado muestra una batalla naval entre barcos turcos e italianos, con el Etna echando humo a la derecha, en Sicilia, y la ciudad de Regio de Calabria en llamas a la izquierda, en la península. Bruegel no trabajó como corresponsal en Italia, pero con sus bocetos reconstruyó un momento histórico para sus conciudadanos del norte. Los habitantes de Amberes no sufrían en sus carnes los ataques de la flota turca, de la misma forma que hoy en día les quedan muy lejos los emigrantes africanos que tratan de llegar a Italia en patera; pero, al igual que ahora, los problemas del Mediterráneo tenían consecuencias para el noroeste de Europa. Los coetáneos de Bruegel, sin embargo, tenían la ventaja de que podían informarse de los sucesos a través de sus fabulosos dibujos, mientras que nosotros tenemos que conformarnos con los telediarios.

Quien había llegado hasta Regio de Calabria estaría loco si no visitaba también Sicilia. Homero ya había cantado a la isla, que ofrecía a los visitantes numerosos puntos de interés vinculados a leyendas de muchos siglos atrás. En la Antigüedad, Sicilia había gozado de fama por el culto a Deméter, la diosa de la agricultura. En Enna se podía visitar el campo de flores donde Plutón, dios del inframundo, había secuestrado a la hija de Deméter. El filósofo Empédocles se habría suicidado arrojándose al cráter del Etna. Fenicios, griegos, árabes y normandos habían dejado huellas en forma de magníficas construcciones y edificios. Casi podemos imaginarnos a Bruegel desembarcando en el puerto de Palermo para visitar la vieja ciudad. ¿Le recomendaría alguien que fuera a ver el Palazzo Sclafani, donde se encontraba el hospital? A principios del siglo xv, un maestro anónimo de Valencia había realizado en el patio interior un prodigioso fresco sobre el tema del triunfo de la Muerte. Un esqueleto a lomos de un caballo famélico parcialmente desollado

⁷ Traducción de Javier de Echave-Susaeta. Virgilio, *La Eneida*. Editorial Gredos, Madrid, 2014.

dispara flechas infectadas con la peste contra papas, emperadores, un filósofo, mujeres de belleza arrebatadora y un trovador que tañe un laúd en actitud melancólica. Es casi imposible que Bruegel no hiciera bocetos de ese fresco. Menos de diez años después pintaría su propio triunfo de la Muerte, con los mismos personajes pero con un resultado si cabe más impactante para el espectador.

Sicilia también recordaba a los amantes del arte un hito que era el orgullo de la pintura del norte: la invención de la pintura al óleo por parte de Jan van Eyck. La fama de Van Eyck llegó tan lejos durante su vida que un joven maestro siciliano viajó a Brujas para que el célebre pintor flamenco le enseñara la fórmula de aquel milagro técnico. Y, efectivamente, Antonello da Messina consiguió que el viejo maestro le revelara el secreto. Al menos, eso es lo que creían en el siglo XVI. Vasari lo describe con detalle.

Antonello permaneció después un tiempo en Venecia, donde pintó un retablo para la iglesia de San Cassiano y causó gran impresión entre los artistas de la laguna. Durante su estancia pintó también diversos retratos de mucho mérito, incluyendo en sus escenas con frecuencia sutiles paisajes con r'os. De regreso en Sicilia pintó paneles de una categoría sorprendente en iglesias y monasterios repartidos por toda la isla, los cuales, hasta el día de hoy, son el orgullo del lugar. Bruegel los estudió sin duda con interés. Los caprichosos destinos del mercado del arte y el paso del tiempo han querido que *La crucifixión de Antonello* - con un paisaje de fondo tan delicado como los planos lejanos de Bruegel y dos ladrones retorciéndose de dolor en posturas que recuerdan a los infelices que pintaría más tarde Bruegel en *El triunfo de la Muerte* colgados de horcas o árboles—esté hoy en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes.

p 208-215

Ángeles caídos

Los proverbios neerlandeses, *La disputa entre don Carnaval y doña Cuaresma* y *Los juegos infantiles* constituyen una trilogía que podríamos denominar antropológica, tres estudios de la vida cotidiana en el Flandes del siglo XVI. Las tres grandes obras siguientes de Bruegel también presentan unidad temática, en este caso sobre el mal y el sufrimiento en el mundo. Nos referimos a *Rita la loca* (1561), *La caída de los ángeles rebeldes* (1562) y *El triunfo de la Muerte* (ca. 1562). Estos tres paneles también tienen medidas prácticamente iguales. Todos ellos miden 162 centímetros de ancho por 117 de alto, con sólo 4 milímetros más de altura en el caso de *Rita la loca*, y los tres tienen una historia muy movida y oscura.

Karel van Mander vio *Rita la loca* a principios del siglo xvii en los Países Bajos. Más tarde, el cuadro fue a parar a Escandinavia, hasta que, en 1894, se puso a la venta en una casa de subastas de Colonia, Alemania.

Peeter Stevens, coleccionista de arte de Amberes, anotó en su ejemplar personal del *Libro de la pintura* de Van Mander que había visto una *Caída de Lucifer* de Bruegel, posiblemente *La caída de los ángeles rebeldes*. Trescientos años después, en la primavera de 1846, un tal Felix Stappaerts ofreció *La caída de los ángeles rebeldes* al Museo de Bellas Artes de Bruselas, y el uno de mayo de ese mismo año, el museo adquirió la pintura por quinientos francos belgas. En aquel momento, los responsables del museo consideraban la nueva adquisición obra de Pieter Bruegel el Joven, y más tarde se atribuyó al Bosco.

El triunfo de la Muerte, por su parte, aparece en el inventario post mortem de Felipe I de Valckenisse, elaborado en 1614, aunque no está claro si se trata del original o de una copia de la mano de Pieter Bruegel el Joven. La reina española Isabel Farnesio adquirió *El triunfo de la Muerte* en 1745 (probablemente de la colección del duque de Medina de las Torres, que consideraba el

cuadro «un original del Bosco») y lo guardó en el palacio de La Granja, desde donde llegaría más tarde al Museo del Prado.

Con esos datos tan escasos no podemos afirmar nada sobre el primer propietario (o los primeros propietarios) de los cuadros. ¿Pintó Bruegel los tres paneles por encargo de un único cliente que le dictó el tema? ¿O los pintó por iniciativa propia como serie temática y los vendió después—tal vez a través de Hieronymus Cock u otro comerciante—como piezas independientes a distintos interesados? Yo me inclino por esto último.

(...)

En *La caída de los ángeles rebeldes* se aprecian bien las diferencias entre el viejo y el nuevo Bosco⁸. En el panel de Bruegel tienen mucho protagonismo los avances científicos y nuevos conocimientos difundidos por Europa desde el descubrimiento de América en 1492. El Bosco lo conocería todo de oídas, pero Bruegel vio con sus propios ojos las novedades que llegaban al puerto de Amberes sobre geografía, fauna, flora y culturas exóticas, con las cuales se irían configurando numerosos gabinetes de curiosidades en los que se exhibían objetos naturales (*naturalia*) y artificiales (*artificialia*), como plantas secas, animales disecados, láminas de plantas y animales, conchas, corales, criaturas exóticas conservadas en formol, obras de arte indígenas, mapas y, a veces, globos terráqueos. Bruegel había visto un gabinete de ese tipo durante su viaje a Italia, el de Ulises Aldrovandi en Bolonia, y en los Países Bajos también había muchos. Abraham Ortelius montó uno que alcanzó mucha fama: «En su casa había pinturas, esculturas, monedas griegas y romanas de oro, plata, plomo y cobre, conchas de la India y de las antípodas, distintos tipos de mármol de todos los colores imaginables, caparazones de tortugas tan grandes que se podían sentar diez hombres a su alrededor y beber todos a la vez de ellos, y otros tan pequeños que casi cabían en el ojo de una aguja. Su biblioteca contaba con tantos libros de temas tan diversos que no sería exagerado considerarla como centro de todas las ciencias humanas...». Y eso a pesar de que Ortelius no era un príncipe o un banquero, sino un simple ciudadano.

¿De dónde venía aquella historia de la caída de los ángeles rebeldes? Se trata de un relato apócrifo del cual encontramos huellas en *La ciudad de Dios*, de Agustín de Hipona. El mal no hizo su entrada en el mundo como consecuencia de la rebeldía de Adán y Eva, sino que ya se había infiltrado en la creación cuando el ángel Lucifer se alzó contra Dios, perturbando la armonía del cielo. San Agustín se basó en un texto del profeta Isaías (12:14). La rebelión de Lucifer fue el primer ejemplo del pecado de soberbia, y según san Agustín tuvo lugar el primer día de la creación, cuando Dios creó la luz. En el cuadro de Bruegel vemos cómo caen del cielo los ángeles rebeldes y, en su caída, van adquiriendo rasgos cada vez más monstruosos. El arcángel Miguel ha descendido de la luz, desde lo más alto del cielo, para combatir el mal, con una armadura dorada de estilo medieval y una capa azul celeste que ondea al viento con delicadeza cautivadora. En la mano izquierda lleva un escudo con una cruz roja sobre fondo blanco, símbolo de la resurrección de Cristo. El escudo indica que ya no estamos en el primer día de la creación, sino que la lucha contra el mal será para todos los tiempos. No en vano, el arcángel está de pie sobre el vientre de un monstruo de siete cabezas, que en el relato bíblico no aparece hasta el Apocalipsis. Bruegel une en su cuadro los dos extremos del plano temporal: el primer día de la creación, con el alzamiento y caída de los ángeles rebeldes, y el final de los tiempos. Las siete cabezas del monstruo—algunas de perro, otras de cabra—son difíciles de distinguir en medio de la batalla. A Bruegel le gustaba jugar a ocultar información relevante en sus cuadros y retar al iniciado a encontrarla. Lucifer podría estar también presente en el cuadro. Quién sabe. Tal vez sea el ángel negro que se ve arriba a la izquierda, precipitándose al vacío calcinado.

El mal se nos viene encima a los espectadores como un remolino de efectos especiales. Nosotros también tendremos que participar en la lucha entre el bien y el mal. Nadie puede huir de ella.

⁸ Con el nuevo Bosco se refiere a Bruegel, pues así fue considerado en su tiempo, como queda claro en otros pasajes del libro.

Mientras el iniciado sopesaba el alcance de esta verdad y desentrañaba los detalles de la aterradora escena, veía cosas reconocibles de su entorno intelectual.

(...)

p 222-227

El triunfo de la Muerte

Una mujer yace muerta boca abajo en el suelo, protegiendo todavía a su bebé con el brazo izquierdo. Un perro famélico olfatea al bebé, cuyo rostro ha quedado congelado en una expresión de perplejidad. Es una de las escenas más estremecedoras de *El triunfo de la Muerte*, un cuadro en el que un ejército de muertos ataca, acorrala y vence a los vivos. Los muertos son esqueletos a caballo, esqueletos con cotas de malla y armaduras, unidades de infantería y caballería en formación de ataque. Los muertos son aquí incluso pescadores de vivos, en una dolorosa parodia de las palabras de Cristo a los apóstoles. La mirada del espectador va de un espanto a otro. Un cadáver amortajado yace en un ataúd con ruedas de cuyo borde cuelga el cuerpo ceniciento de un niño. En *La disputa entre don Carnaval y doña Cuaresma* ya habíamos visto un ataúd similar. Es como si Bruegel diera aquí rienda suelta a su obsesión por la muerte, tras mostrar los primeros indicios en aquel cuadro. Una víctima de terribles torturas agoniza colgado de un árbol seco, con un enorme clavo atravesado en el cráneo. Un barco se hunde a lo lejos. En medio de este paisaje de crueldad y destrucción, vemos a un hombre que trata de ocultarse en el agua, debajo de un puente. El espectador, que muy a su pesar tiene visión de conjunto, comprende inmediatamente lo inútil que es su intento de eludir a las huestes de la Muerte. ¿O tiene alguna posibilidad de salvarse? Un esqueleto saca del agua el cadáver de un gran pez arrastrado a la orilla por la corriente, de cuyo estómago salen otros peces más pequeños. Al cabo de un rato mirando el cuadro empiezan a irritar las sonrisas burlonas en el rostro de los esqueletos. En el siglo XVI se solía insistir mucho en la necesidad de conocer bien la anatomía para pintar figuras humanas en la postura correcta. En este cuadro, Pieter Bruegel demuestra con frialdad pasmosa su inigualable capacidad para dibujar esqueletos de gran expresividad. En el taller de Tiziano había visto las ilustraciones que hizo Jan van Calcar para la influyente obra de Vesalio sobre anatomía (1543), entre las cuales destacaban diversos esqueletos en poses con las que expresaban distintas emociones. Uno de ellos contempla un cráneo apoyado sobre un pedestal, como si reflexionara sobre la fugacidad de la vida. En el pedestal se lee *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (El genio sobrevive, todo lo demás es mortal), una cita de Virgilio que no puede dejar indiferente a un artista. Otro aparece de espaldas, con el cuerpo ligeramente encorvado en actitud melancólica, y un tercero sostiene una pala con la que se dispone a cavar su propia tumba. Los esqueletos de Van Calcar - representados de forma muy científica - tenían una gran carga emocional y resultaban inquietantes, aunque tal vez movieran también a la risa. De lo que no hay ninguna duda es que esas ilustraciones debieron de causar una gran impresión a Bruegel. En *El triunfo de la Muerte*, a la izquierda, llama la atención un esqueleto visiblemente desmoralizado que se ha sentado a reflexionar con la espalda vuelta a sus exultantes camaradas.

(...)

¿Es *El triunfo de la Muerte* el cuadro más lúgubre de Pieter Bruegel? ¿Lo colgó en su salón el primer propietario para hablar de él con sus invitados? ¿Haría reír este cuadro incluso a las personas más distinguidas y de carácter más flemático, por usar las palabras de Van Mander? Quién sabe. El humor negro también funciona a veces. En su ensayo sobre los filósofos griegos Heráclito y Demócrito, Michel de Montaigne describió de forma certera el sentido del humor del siglo XVI. «Demócrito y Heráclito fueron dos filósofos. El primero, encontrando vana y ridícula la condición humana, no aparecía en público sino con un semblante burlón y risueño; Heráclito, apiadado y compadecido de esa misma condición nuestra, tenía el semblante siempre triste, y los ojos llenos de lágrimas (...). Prefiero el primer humor, no porque sea más grato reír que llorar, sino porque es más

desdeñoso, y nos condena más que el otro - y me parece que jamás podemos sufrir tanto desprecio como merecemos. El lamento y la conmiseración se mezclan con cierto apego por aquello de lo que nos lamentamos; las cosas de las que nos reímos, las consideramos sin valor.

No creo que en nosotros haya tanta desdicha como vanidad, ni tanta malicia como sandez; no estamos tan llenos de mal como de inanidad; no somos tan miserables como viles⁹. Y viles son sin duda los personajes de este cuadro.

⁹ Traducción de J. Bayod Brau. Michel de Montaigne, *Los ensayos*. Acantilado, Barcelona, 2007.