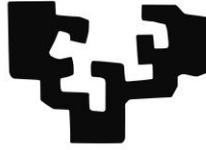


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Los instrumentos musicales en el *Jardín de las delicias del Bosco*

Grado en Historia del Arte

Curso académico 2014-2015

Dpto. de Historia del Arte y
Música

Tutora: Carmen Rodríguez Suso

Ane Alonso Martínez

Índice

1. Resumen	1
2. Introducción	2
3. <i>El jardín de las delicias</i> del Bosco	3
4. Instrumentos musicales en <i>El jardín de las delicias</i>	7
5. Condena moralista y <i>laudatio</i> de la música	16
6. El entorno iconográfico de los instrumentos en <i>El jardín de las delicias</i>	22
7. Conclusiones	25
8. Bibliografía	26

1. Resumen

Una de las características más curiosas que podemos encontrar en la obra pictórica del Bosco es la prominente cantidad de referencias musicales que contienen sus tablas, en especial, *El jardín de las delicias*, donde los instrumentos surgen como uno de los protagonistas más destacados del panel infernal. Estos instrumentos, algunos de los cuales ejercen de herramientas de tortura a las que son sometidos los condenados, presentan una clara vinculación con el pecado. Descubrir las posibles razones que impulsaron al pintor a representar la música como algo pecaminoso es el principal objetivo de este trabajo.

Tras analizar brevemente el famoso tríptico, hemos localizado los instrumentos musicales que aparecen en él, para así clasificarlos y describirlos. También hemos considerado necesario estudiar otras posibles apariciones de estos mismos instrumentos en la producción del Bosco, de modo que se pudieran comparar los diferentes contextos en los que son presentados. Esto nos ha permitido obtener información sobre el valor que cada instrumento podía recibir en la iconografía del pintor.

Al explorar los motivos de la condena de la música al "Infierno", hemos comprobado la vigencia hasta la época moderna de una arraigada tradición moralista respecto a la música. El origen de esta tradición se remonta a la Antigüedad griega, cuando se consideraba que existen diferentes tipos de música: una música ideal que representa la perfecta armonía del cosmos, inaudible y comprensible sólo intelectualmente, y otra que consiste en su traducción al mundo real, es decir, la música instrumental. Esta última fue entendida como arte mecánica, por lo tanto, de categoría inferior y hasta despreciable respecto a la música ideal.

Nuestro trabajo muestra que esta desconfianza "filosófica" hacia la música instrumental dejó su huella en la teología cristiana y la patrística, donde encontramos pasajes que son un claro ejemplo de esa condena. Además, el cristianismo primitivo, deseando eliminar las costumbres musicales del paganismo, valoró más la música vocal y en algunos casos condenó también el uso de los instrumentos. Estos factores, según hemos analizado en este trabajo, se mantuvieron durante toda la Edad Media y orientaron la opinión general sobre la música hasta la época moderna.

En consecuencia, nos hemos preguntado si el Bosco traduce esta antigua tradición moral sobre la música en sus obras para comprobar lo que sucede en *El jardín de las delicias* en particular. Al observar que los instrumentos que colocó en el panel del "Infierno" no eran los únicos que conocía, pues también pintó otros instrumentos diferentes en escenas celestiales, deducimos que conocía el valor modélico de la música tanto como su vertiente pecaminosa, y que los instrumentos que figuran en el "Infierno" fueron seleccionados precisamente para señalar esta última. La razón de esta selección parece ser la vinculación de algunos instrumentos con determinados tipos de música interpretada en su época en actos socialmente despreciables o durante la perpetración de algún pecado.

2. Introducción

El Bosco (ca.1450 - 1516) es uno de los pintores más enigmáticos y complejos que nos ha proporcionado la historia del arte. El interés que suscita su producción pictórica y, en especial, *El jardín de las delicias* (1500 - 1510) ha dado lugar a un sinnúmero de investigaciones y estudios académicos cuyos resultados muestran diferencias de opinión que, en ocasiones, han generado grandes controversias. Todos esos trabajos pretenden arrojar algo de luz sobre el carácter misterioso de las obras de este autor y otorgar sentido a sus personajes y escenas fantásticas. Sin embargo, es tan grande el número de sus peculiaridades que “sería demasiado optimista pretender que algún día se encontrara una explicación plausible a todo ese pandemónium”¹.

Si bien el presente trabajo no pretende conseguir una explicación general del *Jardín de las delicias*, sí aspira a plantear un aspecto relevante de su iconografía: las múltiples referencias musicales que encontramos en él. Efectivamente, en ese famoso tríptico del Museo del Prado, los elementos musicales conforman uno de los grupos temáticos más destacados de la obra, superando el carácter de apariciones puntuales que manifiestan en otras obras del mismo autor. Gracias además a su significativa localización en el panel referente al Infierno, podemos establecer su clara relación con el pecado y el castigo, lo que, a su vez, nos aconseja remitirnos a la conocida tradición moralista de la condena de la música para explicar su presencia. De este modo,

¹ MARJINISSEN, R. H., *El Bosco* (Madrid: Electa, 1996), p. 11.

esperamos comprender al menos una parte del complejo universo en el que se desenvuelve la obra de este pintor. Adicionalmente, consideramos que esta indagación podría proporcionarnos también información sobre los valores morales que se otorgaban a los instrumentos y la música instrumental.

3. *El jardín de las delicias del Bosco*

Es conocido que Hieronymus van Aeken Bosch a menudo insiste en representar el pecado y condena de la Humanidad en su producción. Este es el contenido que presenta al menos una parte del famoso tríptico del *Jardín de las delicias*. El origen de esta obra parece estar vinculado a la casa de los Nassau, aunque su comitencia no está completamente clara, ya que algunos la atribuyen a Engelberto II de Nassau y otros a su heredero Enrique III de Nassau. Tras la muerte de este último, fue pasando de manos hasta ser confiscado a Guillermo de Orange por los españoles en 1568 y, posteriormente, destinado por Felipe II en 1593 al monasterio del Escorial.

Aunque muchos han tachado esta obra de extraña y herética, el Bosco era un pintor de la aristocracia y, por lo tanto, ortodoxo. Los muchos autores que se han ocupado de la obra de este autor han aportado gran cantidad de interpretaciones sobre su extraño contenido. Destacan, sobre todo, las lecturas didáctico-moralizadora (iniciada por Fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* de 1605), la herética y la erótica. El presente trabajo sigue, sobre todo, la teoría moralista, a la cual se suman autores como los historiadores del arte Isabel Mateo Gómez y Roger H. Marjinissen. También ha tenido en cuenta la obra de profesionales de otros campos del conocimiento, como el Doctor en Filosofía Luis Peñalver Alhambra, que realiza una detallada interpretación del panel infernal y, en lo que se refiere a los instrumentos musicales, las aportaciones de la Musicología, especialmente en su rama de la “Organología” y de la “Iconografía musical”.

Según Marjinissen, el reverso del tríptico es de gran trascendencia, en tanto que constituye el origen del contenido de la obra y del mensaje que nos quiere transmitir el pintor². Todos los autores consultados coinciden en que la inscripción que acompaña a

² MARJINISSEN, R. H, *Op. Cit.*, p. 13.

la imagen la identifica como una síntesis de los tres primeros días de la creación según el relato del Génesis.

Una vez abierto, el tríptico descubre una amalgama de personajes que hace del conjunto lo que Marjinissen denomina como un “espectáculo caótico”. Está dividido en tres escenas: el “Paraíso terrenal”, el “Jardín de las delicias”, y los castigos del “Infierno” (donde figuran los instrumentos musicales sobre los que trata este trabajo). Es decir, la obra mostraría la caída de la Humanidad en "las delicias" del panel central tras la creación del mundo, lo que, como consecuencia, traería la condenación eterna en el panel derecho o "del infierno" (Fig. 1).



Fig. 1: *El Jardín de las delicias* (1500 – 1510)

Así, tras la presentación de Eva como culpable de la aparición del pecado de la lujuria en el mundo en el panel izquierdo, y la descripción detallada de la muchedumbre gozando de los placeres carnales en el panel central, la tabla derecha presenta el castigo correspondiente, en el que los placeres de la vida de los que gozaba la Humanidad en la escena anterior se han convertido en dolor. Tomando diferentes modelos, el Bosco configura aquí uno de los infiernos “más tormentosos de la historia del arte”³.

Al igual que las escenas que lo preceden, este "Infierno" presenta un grandísimo número de detalles. En su zona superior encontramos procesiones de condenados que avanzan entre un paisaje rocoso envuelto en llamas. Aquí también encontramos dos

³ *Ibidem*, p. 13.

enormes orejas atravesadas por un cuchillo. Inmediatamente debajo, sobre la laguna helada y flanqueado por diferentes escenas de tortura, el Bosco pinta uno de los personajes más enigmáticos de todo el tríptico: el “hombre árbol”, un monstruo con rostro humano y con un cuerpo que parece la cáscara de un huevo roto. Bajo la laguna, a la izquierda, se encuentra un destacado grupo de figuras, precisamente el que ha sido denominado “infierno musical”, en el que los instrumentos ejercen de herramientas de tortura. A su lado vemos un monstruo sentado devorando seres humanos que, posteriormente, expulsa en una cloaca. En la zona inferior, a un lado se representa un grupo con varias referencias a juegos de azar y, al otro, un cerdo vestido con ropa religiosa que parece persuadir a un hombre para que firme un documento.

Tras reseñar los diferentes elementos que conforman el panel infernal, nos planteamos cuál es su posible significado según la bibliografía accesible. Como ya hemos señalado, en la parte superior vemos un paisaje de montañas y arquitecturas con luces provocadas por un incendio constante. Mateo Gómez⁴ indica que algunos autores hacen alusión a la posibilidad de que el Bosco presenciase un gran incendio acontecido en la localidad de Hertogenbosch, por el cual habría quedado influido. Esta autora se inclina más por la teoría que destaca el influjo de la miniatura, en la que son frecuentes este tipo de escenas de pecadores y el fuego constante⁵. Las grandes orejas atravesadas por un cuchillo señalarían la conexión con aquellos que han hecho caso omiso a la palabra de Dios, según muchos autores. Peñalver Alhambra matiza esta afirmación y sostiene que se trataría de las orejas de Dios atravesadas por la flecha de la muerte. Es por eso por lo que el creador “no puede escuchar los gritos desgarrados de las almas condenadas”⁶.

El “Hombre – árbol”, situado sobre las heladas aguas en las que patinan los condenados, haría referencia a uno de los castigos infernales según Peñalver Alhambra. Este autor también relaciona esta laguna con la charca negra del Estigio de Dante⁷. La figura se representa “tocada” por una gran gaita, que la época entendía como figura obscena, símbolo de los amores carnales o del pecado de la gula. A su alrededor danzan

⁴ MATEO GÓMEZ, I., *El Jardín de las delicias y sus fuentes* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003), p. 95.

⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁶ PEÑALVER ALHAMBRA, L., *Los monstruos de el Bosco* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1999), p. 148.

⁷ Infierno, VII. 121 – 124

una serie de personajes guiados por la imagen de la vanidad “personificada” en un pájaro con cresta y cetro.

La imagen de este ser, vista en su conjunto, evoca la forma de un pato o un ganso gigante, quizás en recuerdo a las aves del panel anterior. Aunque algunos afirman que está vuelto hacia el espectador lo cierto es que el Hombre – árbol dirige la mirada a una pequeña figura acostada en el gran huevo roto. Se ha identificado este personaje con la imagen del alma melancólica que reflexiona sobre las frustraciones y los lamentos del deseo. También está acompañado de un grupo de personajes que beben alrededor de una mesa; esta “taberna” vendría a simbolizar el principio de todos los males⁸. Algunos autores han querido ver en el gran monstruo un autorretrato del propio artista; la mayoría, en cambio, afirma que su palidez cadavérica hace clara su conexión con la muerte.

El grupo de frailes que parecen refugiarse en un convento, y que se encuentra a la izquierda de este gran monstruo cubierto por un cráneo de caballo, de cuyas paredes cuelga una campana, haría alusión al castigo por los pecados del clero: el estruendo de las campanas atormenta a los malos frailes. Al otro lado, el guerrero con armadura que está siendo devorado por unas bestias y va acompañado por otros militares y demonios dentro de una linterna representaría el castigo al pecado del sacrilegio o del profanador, según Mateo Gómez y Joaquín Yarza. Es más, esta figura ampliaría su significación al poderse relacionar con la crítica a las guerras injustas que desde las Cruzadas se sucedieron en la época medieval⁹.

El grupo de los grandes instrumentos musicales junto al Hombre – árbol supone “la otra gran imagen poética de la composición”¹⁰. El conjunto está presidido por un laúd, un arpa y una zanfoña que ejercen como instrumentos de tortura de los condenados. Peñalver Alhambra insiste en que cabe la posibilidad evidente de que exista un vínculo entre los instrumentos y las orejas cortadas a las que ya hemos hecho referencia. En este caso sería Dios quien no puede escuchar a los condenados que están siendo torturados por estas herramientas de suplicio.

⁸ MATEO GÓMEZ, I., *El Bosco en España* (Madrid: C.S.I.C., 1991), p.22.

⁹ MATEO GÓMEZ, I., *El Jardín de..., Cit.*, p. 99.

¹⁰ PEÑALVER ALHAMBRA, L., *Op. Cit.*, p. 145.

La parte inferior de este infierno está regida por la figura del ave entronizada que devora seres humanos y los expulsa en una cloaca. Algunos autores han querido relacionarla con Satán y su carácter lascivo. Las mujeres que lo acompañan serían prostitutas, como la que tiene un sapo sobre el pecho y se mira al espejo en señal de vanidad. El grupo del ángulo izquierdo vendría a representar la condena de la avaricia del juego y la Fortuna, que aparece personificada como una mujer desnuda con un dado en la cabeza. Finalmente, la escena con un cerdo con toca de abadesa intentando conseguir la firma de un condenado es para Mateo Gómez una crítica a la venta de reliquias, prohibida en la época, pero con la que se enriquecían los clérigos. Por ello ve en el pie amputado no un castigo, como han interpretado autores como Fraenger y Bermejo, sino una falsa reliquia¹¹.

4. Instrumentos musicales en *El Jardín de las Delicias*

A continuación procederemos a identificar los instrumentos que con tanta profusión aparecen en la obra de nuestro pintor, y particularmente, en el *Jardín de las delicias*, la obra en que adquieren mayor relevancia representativa. Pero antes tenemos que insistir en que los instrumentos aparecen situados exclusivamente en el panel derecho del tríptico (el “Infierno”), y que en algunos casos constituyen grupos bien encuadrados (es decir, no se encuentran desperdigados por la tabla como otras figuras), mientras que en otros se ubican aisladamente en determinados lugares de la pieza. El tamaño destacado de los primeros, y la presencia de los segundos justifica que podamos otorgarles un tratamiento por separado como temática relevante.

Para empezar tenemos la ‘gaita’¹² que se levanta sobre la cabeza del monstruo y a cuyo alrededor danzan una serie de personajes. Es un aerófono de doble lengüeta (aunque en esta imagen no se distinga por quedar en la parte interior del instrumento), y

¹¹ MATEO GÓMEZ, I., *El Bosco en...*, *Cit.*, p.25.

¹² Las palabras resaltadas con comilla simple hacen referencia al nombre tipológico de cada instrumento, que puede no coincidir con los nombres de uso actuales en diferentes regiones geográficas. Para evitar los problemas de léxico que presentan muchos de los estudios sobre los instrumentos musicales representados en obras plásticas del pasado, hemos recurrido a la *Lista de instrumentos de música occidentales*, de Koldo Ríos, que establece una terminología uniforme y convencional con criterios filológicos y organológicos. FORD, T., *Lista de instrumentos de música occidentales*, Trad. Koldo Ríos (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999).

está formada por una vejiga en la que se hallan insertos tres tubos: un pequeño roncón de trazo recto y un soplete de menor tamaño a la derecha, y un puntero con 6 orificios de digitación y terminación en pabellón acampanado a la izquierda. Un elemento curioso de este instrumento es el hecho de que la vejiga esté hinchada, algo *a priori* imposible puesto que se hincha al soplar y nadie la está tocando (Fig. 2).



Fig. 2: Detalle de la 'gaita'

Aunque no de este tamaño y protagonismo, la 'gaita' es uno de los instrumentos que más se repite en la obra del artista. Suele ir vinculada a escenas pastoriles, como es habitual en este instrumento que fabricaban los pastores con partes del cuerpo de las reses que cuidaban. Así lo vemos en la *Adoración de los magos* (dos veces) y *El carro de heno*. El Bosco también pinta la 'gaita' en otras escenas bíblicas como *Las bodas de Caná*, en la que se mantiene como alusión a la procedencia rural del músico profesional que actúa en el banquete; en el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* aparece también en un paisaje rural. En cambio, en *El juicio final*, el instrumento es tocado por un monstruo que al mismo tiempo es también parte del instrumento, debiendo considerarse por ello más bien un 'instrumento fantástico'.

A diferencia de la 'gaita', otros instrumentos de *El jardín de las delicias* aparecen próximos entre sí, aunque no es fácil deducir si forman un grupo musical o no. En este caso se trata del 'laúd', el 'arpa' y la 'viola de rueda'. Aparte tenemos otros instrumentos que pasan algo más desapercibidos por su menor tamaño y su ubicación más recóndita.

El ‘laúd’ es un cordófono compuesto, con mástil de trastes y caja de resonancia abombada. Presenta un clavijero en ángulo hacia atrás, con clavijas para tensar 6 cuerdas (probablemente dobles, aunque no es posible confirmarlo); como detalle decorativo, la caja presenta una roseta ornamentada (Fig.3). Este instrumento, muy común en la época y asociado a la vida cortesana, aparece hasta en cinco ocasiones en la obra del Bosco, tanto en escenas con personajes ebrios (*La nave de los locos*), o de índole demoniaca (*El diluvio*, el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* y *El juicio final*), como en escenas cercanas a la representación del amor carnal (*El carro de heno*). En otros autores, este instrumento se asocia, además de a estos temas o escenas, a representaciones de conceptos musicales más elevados, y especialmente a la idea de la música como arte liberal debido a su armonía de proporciones (pero esta asociación es más infrecuente en la iconografía).



Fig. 3: Detalle del ‘laúd’

Otro de esos instrumentos destacados en *El jardín de las delicias* es el ‘arpa enmarcada’. Se trata de un cordófono compuesto en el que las clavijas de la parte superior sirven como mecanismo de afinación de 21 cuerdas. Sus tres principales elementos son, el clavijero (en lo alto), la columna frontal y el resonador, más ancho en su parte inferior y que muestra dos pequeños y delicados tornavoces (Fig. 4). Este tipo de arpa la encontramos doblemente representada en *La mesa de los pecados capitales* (en el sector del pecado de la lujuria y en un coro de ángeles), y tocada por un personaje demoniaco en el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio*.

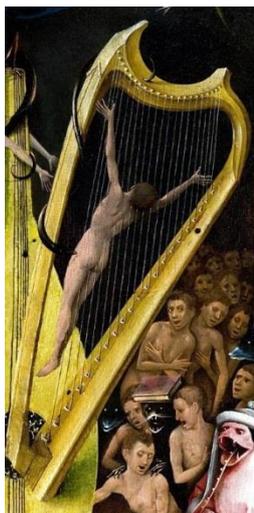


Fig. 4: Detalle del ‘arpa enmarcada’

El tercer instrumento de gran tamaño en este grupo es una ‘viola de rueda’, también denominada ‘*organistrum*’ o ‘zanfoña’. Al igual que sus compañeros, es un cordófono compuesto que en este caso, a juzgar por las clavijas, tiene 6 cuerdas para producir el sonido mediante la frotación de una rueda accionada por una manivela. Las cuerdas melódicas, tapadas en la imagen, se manejan con un teclado cuyas 10 piezas se sitúan al lado izquierdo. Debemos resaltar la existencia de dos pequeños tornavoces en forma de “C” en el cuerpo del instrumento y dos piezas traveseras que enlazan el cuerpo con el clavijero, algo que no suele ser habitual (Fig. 5). Una representación muy similar de este instrumento la encontramos también en el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio*.



Fig. 5: Detalle de la ‘zanfoña’

Estos tres son los principales instrumentos del grupo y los que más destacan. Entre los que cuesta algo más distinguir se halla la ‘chirimía’, aerófono de doble lengüeta y un solo tubo con orificios de digitación y pabellón acampanado. Un detalle interesante de la representación del Bosco es que se ve perfectamente la lengüeta y, que la colocación de los agujeros corresponde de manera exacta con las posiciones de los dedos. Es más, sorprende que el artista pinte incluso una lengüeta de repuesto colgada del tudel, ya que dicha pieza se desgasta con facilidad pero no suele figurar en la iconografía. El último elemento que compone el instrumento es la *fontanella*, un cilindro de madera perforado que sirve para la protección de la llave (Fig. 6).

A la izquierda de la chirimía, sujeto por un personaje que aparece dentro del ‘zanfoña’, tenemos el ‘triángulo’. Se trata de un idiófono percutido que el músico golpea directamente con un solo palillo. Es un instrumento cerrado del cual cuelgan anillos para su mayor sonoridad, muy inusual en la iconografía de la época (Fig. 6).



Fig. 6: Detalles de la ‘chirimía’ y el ‘triángulo’

Cerca de estos instrumentos también encontramos un membranófono, cuya profundidad es similar al diámetro del parche. Suponemos que es de doble parche, aunque la perspectiva de la imagen nos impide comprobarlo. Tanto el cordaje de tensión en torno al cuerpo del instrumento como el bordón (línea diametral que atraviesa el parche) son claramente visibles. En cuanto a la identificación concreta de este instrumento se plantea una duda, ya que en su contexto imaginario las proporciones respecto a los seres humanos no se mantienen, y por lo tanto, podría ser un ‘tamboril’ o un ‘tambor’. Si se golpea directamente con una sola baqueta, como ocurre en la imagen, la otra mano quedaría libre para tocar una ‘flauta’, por lo que este membranófono se podría identificar como un ‘tamboril’ y estaríamos ante un conocido conjunto europeo

de flauta de tres agujeros con instrumento percutido. Esta posibilidad adquiere más matices de realidad si consideramos la proximidad en la que aparece una ‘flauta’. No obstante, no se puede descartar tampoco la posibilidad de que sea un tambor porque la ‘flauta’ no deja ver bien su tipología (Fig. 7).

Efectivamente, sobre este instrumento y un poco a su derecha encontramos una ‘flauta’ que no se ve en su totalidad, ya que está sodomizando a un personaje. Puesto que la flauta es un aerófono insuflado por uno de sus extremos, deducimos que la embocadura estaría en la parte superior, precisamente la que no puede verse. Los agujeros de digitación también están en la parte superior, lo que se nos presenta como un problema pues, en este caso, los agujeros deberían estar en la parte inferior. Ello nos lleva a pensar que el Bosco pudo haberse equivocado en la posición de los agujeros de digitación, ya que por razones acústicas no existe ningún tipo de flauta que tenga los agujeros tan próximos y agrupados junto a la embocadura (Fig. 7).



Fig. 7: Detalles del ‘tamboril’ o ‘tambor’ y la ‘flauta’

Tanto la ‘flauta’ como el ‘tamboril’ aparecen también, y tan próximos como para que sea posible interpretarlos como parte de un conjunto, en el sector dedicado a la lujuria de *La mesa de los pecados capitales*. Pero en esta ocasión es evidente que la ‘flauta’ no puede ir acompañando al ‘tamboril’, ya que en su parte frontal tiene orificios de digitación que exigen el uso de las dos manos (3+3+1). En cambio, en esta misma obra, en el círculo de los bienaventurados en la gloria celestial, entre las manos de un ángel aparece un aerófono de identificación imprecisa pero que fácilmente podría ser también una flauta de tres agujeros.

La ‘trompeta bastarda’ es otro de los instrumentos que encontramos en el panel del “Infierno”. Es un aerófono con un tubo de metal en forma de “S”, de sección

cilíndrica y que finaliza en un pabellón abierto. Aunque es difícil apreciarlas, debajo del pie derecho de la figura superior vemos las ensambladuras, una especie de rebordes transversales al tubo (Fig. 8). Este instrumento es similar al moderno ‘trombón de varas’, algo que se aprecia mejor en otro ejemplar del mismo instrumento pintado por el Bosco en el *Tríptico de las Tentaciones de San Antonio*.

El último instrumento que encontramos en esta escena musical es lo que tipológicamente se denomina una ‘trompa curva’, es decir, un aerófono de boquilla. La identificación de este instrumento es hipotética, pues no se distingue la embocadura al quedar bajo otras figuras, y parece tener una pieza alargada adosada al tubo. También es posible que su embocadura se encuentre "desplazada" y aparezca siendo tocada por el personaje que queda detrás de la fontanella de la chirimía. En este caso, que parece el más verosímil, estaríamos ante un 'instrumento fantástico', pues el resultado es completamente mixto y no corresponde con ningún instrumento conocido (solamente recuerda de un modo vago al ‘lituus’ clásico). En todo caso, gracias a la parte visible del instrumento, podemos decir que corresponde sin duda al grupo de los aerófonos de boquilla (Fig. 8).



Fig. 8: Detalles de la ‘trompeta bastarda’ y la ‘trompa curva’

Pero estos no son los únicos instrumentos que encontramos en el panel. Si ampliamos muy en detalle nuestra escala de observación, descubriremos que, en efecto, aparecen algunos instrumentos más, de pequeño tamaño o en ubicaciones difíciles de localizar a primera vista. Para empezar, distinguimos un ‘lituus’ conduciendo a la muchedumbre en el cortejo situado a la derecha de la ‘gaita’. Se trata de un aerófono de boquilla formado por un largo tubo de sección cilíndrica con el final en forma de cuerno doblado (Fig. 9). Por otro lado, vemos que el conejo que está junto a la dama con un dado en la cabeza está tocando un cuerno de caza cuyo nombre tipológico se ha definido

como ‘cuerno animal’ o ‘trompa curva’. Es también un aerófono de boquilla, de sección cónica y trazo curvo, como corresponde al asta del rumiante con que se fabricaba habitualmente (Fig. 9).

En todo caso, los aerófonos de boquilla, que suelen ser los más difíciles de discernir en la iconografía, aparecen también en otros cuadros del Bosco: en *La alegoría de los placeres* y *El carro de heno*, donde vienen asociados al tema de los pecados y castigos, y en *La coronación de espinas* y *La subida al Calvario* del Palacio real de Madrid, donde figuran en razón de su asociación con el ‘shofar’, instrumento hebreo por excelencia.

Adicionalmente, advertimos la presencia de un último instrumento en el “Infierno” del *Jardín de las delicias*. Se trata de una ‘campana’, un idiófono bien conocido, en el que el sonido se produce por la percusión directa de un badajo (que, en este caso, ha sido sustituido por un cuerpo humano). No se considera propiamente un instrumento musical, sino más bien un instrumento de señales cuyo uso musical está acreditado bajo la forma de los carillones que, en diferentes tamaños, se utilizaban en toda Europa. En todo caso, se estudia como parte del universo sonoro de los instrumentos musicales debido a sus diversos usos en culturas de todo el mundo, y, en nuestro caso, añade un sonido más al estruendo de la música infernal del Bosco (Fig. 9).



Fig. 9: Detalles del ‘lituus’, el ‘cuerno animal’ o ‘trompa curva’, y la ‘campana’

Finalmente habría que señalar un elemento musical adicional muy curioso en esta obra, aunque no es propiamente un instrumento musical: el autor nos brinda la representación de un códice en el que vemos una notación musical sobre un tetragrama,

que "parece continuar" en las nalgas del personaje situado a su lado (Fig. 10). El grupo musical Atrium Musicae grabó una pieza basándose en esta partitura en un LP publicado en 1978, al que titularon humorísticamente "Codex Gluteo"¹³. La representación de notación musical no es ajena al mundo visual del Bosco, pues aparece también en la parte central de *El carro de heno*.



Fig. 10: Detalle de la notación musical

Aunque este trabajo tiene como objeto los instrumentos musicales en el *Jardín de las delicias*, hemos indicado su aparición en otras obras del mismo autor por su valor para ayudarnos a comprender su significación. Por la misma razón, es significativo señalar también que el Bosco pintó a lo largo y ancho de su producción otros instrumentos musicales que no aparecen en la obra que estudiamos. Se trata del 'salterio', que figura en el coro de ángeles de la *Mesa de los pecados capitales*, y de la 'trompeta recta', que también suele aparecer tocada por ángeles, como sucede por ejemplo en la *Mesa de los pecados capitales* y *El juicio final*.

Un último instrumento que figura en obras del Bosco pero que, según la identificación que hagamos del instrumento de boquilla señalado más arriba, no aparece en *El jardín de las delicias* es lo que T. Ford denomina "instrumento fantástico", es decir, un instrumento verosímil desde el punto de vista visual pero inexistente o imposible de tocar en la realidad. Este caso se da en *Las tentaciones de San Antonio*, con una 'trompeta bastarda' o aerófono de boquilla con tubo de sección circular y perfil en forma de "S", que en realidad está formado por una ingeniosa combinación de dos instrumentos. En el *Jardín de las delicias*, y salvando el problema de la colocación de los agujeros de digitación de la 'flauta', todos los instrumentos están presentados de forma realista; lo que es fantástico es su ubicación.

¹³ LAPUENTE, L., "Operación rescate, Atrium Musicae", *Efe Eme, Diario de actualidad musical*, 20 jun. 2010., <<http://www.efeme.com/operacion-rescate-atrimum-musicae/>>

Para finalizar, indicaremos que en la obra del Bosco aún hay otro elemento musical que no se identifica con los instrumentos: el canto. Concretamente en *La nave de los locos*, en la que un pequeño grupo de 4 o 5 voces interpreta una obra acompañada del laúd, y en *El carro de heno*, en donde una pareja parece disponerse a cantar con el mismo acompañamiento. Pero, al no tratarse de objetos sino del propio cuerpo humano, no forman parte de lo que los estudios organológicos consideran "instrumentos musicales", y al no aparecer tampoco en *El jardín de las delicias*, no los incluiremos en este trabajo.

En resumen, vemos que El Bosco integra en *El jardín de las delicias* los siguientes instrumentos: la 'gaita', el 'laúd', el 'arpa enmarcada', la 'zanfoña', la 'chirimía', el 'triángulo', el 'tamboril' o 'tambor', la 'flauta', la 'trompeta bastarda' o un 'instrumento fantástico' del grupo de los instrumentos de boquilla, la 'trompa curva' o el 'cuerno animal', el 'lituus', y la 'campana'. El tríptico los enmarca en un contexto condenatorio, al igual que en otras obras donde aparecen asociados al pecado y tocados por seres demoniacos. Pero, en otras obras del Bosco, algunos de estos instrumentos también los encontramos en escenarios de carácter rural o popular, escenas del amor carnal, y escenas religiosas de todo tipo, lo que nos impide considerarlos asociados de modo intrínseco al pecado. Finalmente, cabe señalar la presencia de otros instrumentos musicales en la producción pictórica de este autor que no aparecen en la obra analizada: el 'salterio', la 'trompeta recta' y un 'instrumento fantástico'.

5. Condena moralista y *laudatio* de la música

Tras analizar la profusión de elementos musicales y la importancia que estos reciben en el universo pictórico del Bosco, nos preguntamos por las razones que, en el caso de *El jardín de las delicias*, llevaron al pintor a situarlos en el panel infernal. ¿Por qué aparecen los instrumentos "condenados" en el *Jardín de las Delicias*? El siguiente apartado pretende aportar algunos argumentos que ayuden a esclarecer los motivos de esa condena.

No obstante, este trabajo no pretende resolver dicha cuestión en su totalidad, pues probablemente no exista una única respuesta, y además, sería necesario realizar

investigaciones más extensas y completas. La bibliografía que estudia la obra del Bosco incluye innumerables trabajos que tratan de interpretar las peculiaridades de su temática. En este trabajo, por tanto, nos limitaremos a hacer una selección de aquellos estudios que contengan los argumentos más frecuentes, sin tratar de analizar la totalidad de su inabarcable iconografía.

A continuación revisaremos los argumentos más conocidos sobre la condena de la música, porque parece evidente que si los instrumentos se hallan en el "Infierno" es porque representan alguna forma de repudio a esa arte. Este es un tema tradicional que se remonta a la época griega antigua y que, posteriormente, deja su huella en la teología cristiana, manifestándose claramente desde la obra de los primeros padres de la iglesia en adelante. Por lo tanto, la visión negativa de la música en Occidente tiene un bagaje histórico y “el puritanismo musical no trasciende de un vacío cultural”¹⁴.

Son sobradamente conocidas las opiniones negativas sobre la música expuestas por Platón, según las cuales habría que excluir a los instrumentistas profesionales del estado ideal. Además, basándose en el conocido mito de Apolo y Marsias, señala la lira y la cítara como los instrumentos apolíneos “útiles en la ciudad” mientras rechaza la flauta y otros instrumentos “poliarmónicos”¹⁵. Tampoco acepta aquellas armonías lastimeras, como la lidia y la jonia, que pueden incitar a la embriaguez y la pereza. Solo admite la doria y la frigia, como las armonías que mejor pueden imitar las voces de gentes prudentes y valerosas¹⁶.

Por otro lado, es cierto que Platón otorga a la música un papel importante en la educación, pues, desarrollando un tema originalmente pitagórico, la considera como modelo ideal para la organización armónica del cosmos que los hombres libres, por tanto, deberían conocer. Es por esta razón por la que la música será incluida en el grupo de las artes liberales, y por lo que Platón advierte del peligro de que quede corrompida si al tocar se introduce algún cambio en los modos musicales establecidos¹⁷.

¹⁴ McKINNON, J., *Music in Early Christian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p.1.

¹⁵ *República*, 399d.

¹⁶ *República*, 398e-399a,b,c.

¹⁷ *República*, 424c.

En resumen, en la obra de Platón se observa una clara desconfianza hacia la música entendida como práctica ligada a actividades corporales, mientras que el tipo de música ideal no tiene traducción en la vida real, precisamente por ser ideal, pero se valora muy positivamente. Es sólo cuando se considera la música tocada con instrumentos, es decir, cuando se la trataba como una arte mecánica, cuando recibe en la obra platónica una consideración negativa. Así, la educación musical de los jóvenes griegos era de índole intelectual, ya que no trataban de tocar como profesionales sino que intentaban comprender el orden pitagórico del mundo a través del conocimiento de la música.

Esa opinión platónica de desconfianza hacia la música entendida como ejercicio práctico se transmitió a la patrística, especialmente a través de la obra de San Agustín, pero también de la de autores menos conocidos. En un contexto en el que apenas existe otra información sobre el valor moral que se atribuía a la música, las referencias a este tema en los escritos de los Padres de la Iglesia son de suma importancia. No obstante, estas primeras referencias cristianas no provienen de tratados específicamente dedicados a la música, sino que se trata de “observaciones puntuales hechas por [algún] padre de la iglesia en relación a un tema completamente diferente”¹⁸; se encuentran dispersas en una literatura muy extensa, lo que implica problemas de accesibilidad para los investigadores. Afortunadamente, la compilación moderna de James McKinnon las reúne y permite conocer de manera muy segura esa opinión negativa sobre la música práctica que se transmitiría desde la Antigüedad al Occidente medieval y, desde aquí, al arte religioso moderno.

Como bien señala este autor, la teoría musical de la patrística se puede dividir en diferentes categorías. La más destacada y la que más nos interesa, se compone precisamente de las menciones condenatorias dirigidas a las tradiciones musicales paganas, que los Padres identificaban precisa y concretamente con los instrumentos. Así por ejemplo, Epifanio de Salamina realiza una de las condenas directas a los instrumentos más curiosas que se pueden encontrar en la patrística. Su crítica se centra en el *aulos*¹⁹, señalando que se asemeja al diablo en forma de serpiente debido al

¹⁸ McKINNON, J. *Op. Cit.* p. 1.

¹⁹ Instrumento musical de la Antigua Grecia: aerófono compuesto de dos tubos fabricados con caña y dotados de doble lengüeta con un número variable de agujeros de digitación.

balanceo del instrumentista al tocar. Afirma también que fue un instrumento creado con el fin de engañar y persuadir a la humanidad, al igual que el demonio tentó a Eva²⁰.

Otros autores, remitiéndose a los orígenes rituales y culturales del teatro antiguo, ven como principal motivación de esta condena la estrecha asociación entre la música y la idolatría pagana²¹. Así, Tertuliano expresa su preocupación al señalar la voz, la melodía y los instrumentos como dominios de Apolo, las Musas, Minerva y Mercurio²². También encontramos autores como Clemente de Alejandría, que establecen una asociación entre quienes están obsesionados con la idolatría y algunos instrumentos musicales²³. Novaciano llega a afirmar que el baile y la música del Antiguo Testamento deben ser condenados en los espectáculos paganos y cree que los instrumentos “deben ser tocados a Dios, no a un ídolo”²⁴.

La moral cristiana asume un papel relevante en las menciones condenatorias dirigidas hacia la música. Estas menciones aparecen sobre todo en relación con actos sociales tales como representaciones teatrales, celebraciones matrimoniales o banquetes, y destacan como elementos moralmente censurables el carácter lascivo de los músicos teatrales, las ordinarias canciones matrimoniales y la dudosa profesión de las mujeres instrumentistas empleadas en los banquetes. Como apreciamos en estos escenarios, es su naturaleza sexual o meramente festiva el principal aspecto que critica la moral cristiana.

Así, Gaudencio de Brescia contrasta en uno de sus escritos los inmorales banquetes paganos con el ideal de los ágapes cristianos. En este caso defiende que “han de evitarse la embriaguez y los banquetes vergonzosos, donde los movimientos serpentinos de mujeres lascivas crean en uno el deseo; donde el sonido de la *lira*, la *tibia* y de todo tipo de músicos acompañan a los címbalos de los bailarines”. Sobre las casas en las que se realizan estas actividades, afirma con rotundidad que “estas casas miserables no difieren en nada de los teatros”²⁵.

²⁰ Panarion XXV,4.; esta referencia patrística, así como todas las siguientes, está extraída de McKINNON, *Op. Cit.*

²¹ McKINNON, J. *Op. Cit.*, p. 3.

²² De spectaculis X, 8-9.

²³ Paedagogus II, IV.

²⁴ De spectaculis III, 2-3.

²⁵ Sermo VIII.

Arnobio de Sicca, por su parte, asocia el baile, la música y los instrumentos con la inmoralidad sexual al señalar cómo las multitudes y las almas lascivas se abandonan a los excéntricos movimientos del cuerpo y la canción²⁶. En la misma línea, Clemente de Alejandría vuelve a recalcar la facilidad con la que los creyentes ceden sus almas a la música pagana tras el oficio cristiano. Cree que se dejan engañar por el “punteo de las cuerdas y el lamento erótico del *aulos*, cayendo en el baile y la embriaguez”²⁷. Proclama también que las canciones eróticas deben ser desterradas, convirtiéndose en los himnos dedicados a Dios”²⁸.

Sabemos también de la relación entre esta condena directa a los instrumentos y la interpretación *a cappella* de la música sagrada. Los historiadores tienden a asumir que las autoridades eclesiásticas se esforzaron por mantener su música libre de cualquier instrumento musical. Muy claro lo expresa un pasaje de Juan Crisóstomo, que trata sobre el servicio monástico. En él señala que “los monjes nada más levantarse cantan los himnos proféticos con gran armonía y ningún instrumento suena en el silencio y la soledad de los hombres santos mientras cantan”²⁹.

Evidentemente, no se puede decir con certeza que el Bosco conociese estas fuentes y se inspirara directamente en ellas. Es más probable que recibiese su influjo indirecto, heredadas desde la Baja Antigüedad por la élite intelectual de la época, a través de su círculo de influencias y de las personas a cuyas órdenes trabajaba.

También cabe recalcar que, como vemos, la condena moral de la música iniciada por Platón y posteriormente heredada por el cristianismo, no es en realidad una condena de “toda” la música, sino que se limita únicamente a ciertos tipos de música y muy en particular a la música con instrumentos. Sabemos incluso que el aspecto filosófico y contemplativo de la música, que desde Boecio se ha denominado *musica mundana* (música del mundo) y que remite a la idea de la armonía del cosmos, era considerado por la Iglesia positivamente. Así pues, cuando la música se consideraba desde esta perspectiva (pero sólo en este caso), no sólo no era condenable, sino todo lo contrario: era una imitación con sonidos de la ordenación del mundo establecida por Dios.

²⁶ *Adversus nationes* II, 42.

²⁷ *Paedagogus* III, XI.

²⁸ *Paedagogus* II, IV.

²⁹ *In I Timotheum*, Hom. XIV, 3-4.

Para la teología cristiana este tipo de música "cósmica", valorado positivamente como modelo ideal, era el que tocaban los ángeles en los cielos. Por eso, el canto o la música de los ángeles no aparece para nada en el infierno del *Jardín de las delicias*, aunque sí lo encontramos en otras obras del Bosco en las que el tema iconográfico son escenas celestiales o escenarios moralmente positivos. Así por ejemplo, el pintor nos brinda en el ángulo derecho de la *Mesa de los pecados capitales*, una escena de la "Gloria", donde vemos un coro de ángeles tocando diferentes instrumentos: un 'arpa enmarcada', un 'salterio' y un instrumento de viento inidentificable. También vemos ángeles con 'trompetas rectas' en el *Juicio de Viena* y en otra escena de la *Mesa de los pecados capitales* con el tema del Juicio final y la resurrección de los muertos.

Esta consideración positiva y aceptación de la música, entendida como concepto intelectual ideal más que como sonido real, es también un elemento importante en la tradición cristiana sobre la música, aunque la cantidad de referencias en la patrística, en comparación con la opinión condenatoria general, es considerablemente menor.

McKinnon señala que esto no supone una contradicción en cuanto a la condena de la práctica musical pagana, ya que muchos textos de los primeros padres fueron redactados en un contexto cristiano alejado de estas prácticas. Así, cuando se encuentran referencias patrísticas o teológicas que valoran positivamente la música es porque aceptan la *ars musica* como doctrina dedicada a alabar al Señor, que puede contribuir a la comprensión de la obra divina y a la elevación del ser humano. Por eso, para los autores cristianos, la "armoniosa" música de los ángeles y los cielos tiene continuidad con el "armonioso" canto litúrgico.

San Agustín habla de este tema en su *De doctrina christiana* al señalar que: "no debemos evitar la música por las supersticiones paganas si somos capaces de sacar algo útil para el mejor entendimiento de las Sagradas Escrituras; y no debemos caer en sus frivolidades teatrales si en algún momento consideramos las cítaras y otros instrumentos que puedan resultar de ayuda en las cosas espirituales"³⁰. También defiende la costumbre de cantar en la iglesia como práctica "que incita un sentimiento de piedad y amor divino"³¹.

³⁰ De doctrina christiana II, XVIII, 28.

³¹ Epistola LV, 34-5.

Concluimos, pues, que desde la Antigüedad la música ha recibido diferentes valoraciones según el sentido que se le otorgaba. Cuando se la consideraba una manifestación de la obra de Dios, como un arte liberal, o como una ayuda para la contemplación y la devoción, era defendida con vehemencia. Pero en su traducción al mundo real, como elemento meramente sonoro destinado a la satisfacción de los sentidos en fiestas o ritos paganos, se la condenaba fervientemente. Por eso, como mencionábamos más arriba, la condena moral de la música no se extiende a todas sus expresiones y hay que considerarla en relación con los diferentes tipos de música en los que se divide. Es lo que veremos a continuación en la obra del Bosco.

6. El entorno iconográfico de los instrumentos en *El jardín de las delicias*

A continuación, comprobaremos con qué tipos de música se relacionan los instrumentos presentes en el “Infierno” para así poder mostrar cómo el Bosco traduce en imágenes la compleja, pero muy arraigada, tradición occidental según la cual la música alude a realidades muy diferentes, unas ensalzables y otras condenables.

Si observamos los diferentes usos sociales atribuidos a la música representada por estos instrumentos, podremos compararlos con el contexto en el que aparecen en la obra pictórica del Bosco. Para ello debemos tener en cuenta que desde la Edad Media y hasta la época de la Ilustración, cada instrumento ha estado ligado a un estamento social y a diferentes actividades, por lo que recibía valoraciones buenas o malas según el escenario en el que fuese tocado. Así, podemos afirmar que los cantores de las iglesias o los ángeles divinos eran positivamente valorados, no sólo porque su música sonara bien, sino porque estaba enfocada al culto divino. Del mismo modo, la música de campesinos, aun siendo agradable quizás a sus oídos, era despreciable para teólogos y aristócratas, no por ser “desagradable”, sino porque era tocada por gente “tosca y humilde” para momentos populares de la vida.

Al examinar la obra del Bosco, comprobamos que la ‘gaita’ es el instrumento que más frecuentemente reproduce en sus obras. Este es un instrumento que raramente se ve representado en escenas celestiales, pero sí ocasionalmente en contextos infernales (como ocurre en el *Jardín de las delicias*, en donde además parece acompañar a una

danza de la muerte, y en *El juicio final*) y generalmente en escenas terrenales³². La ‘gaita’ se entendía como un instrumento de las clases populares bajas, sobre todo asociada a mendigo y pastores, como ya hemos dicho. Por ello la obra del Bosco presenta la ‘gaita’ en escenarios rurales repetidas veces (*El carro heno, Tríptico de las tentaciones de San Antonio y la Adoración de los magos*). También se ha dicho que es un instrumento cargado de connotaciones eróticas derivadas de su forma y estridente sonido. Laurinda S. Dixon, incluso le atribuye un significado alquímico basándose en la evidente similitud que comparte con la vasija alquímica³³.

Dos de los instrumentos de mayor tamaño en el panel infernal, el arpa y el laúd, son objeto de múltiples significados sociales, a veces contrarios entre sí. Así, analizando la obra del Bosco, comprobamos que el arpa aparece representada en escenarios opuestos, tanto en escenas de pecado y condena (*El Jardín de las delicias, Mesa de los pecados capitales y Tríptico de las tentaciones de San Antonio*), como en el coro de ángeles de la “Gloria” de la *Mesa de los pecados capitales*. El arpa siempre ha tenido un papel importante en las leyendas y el folclore, es un instrumento vinculado al arte amoroso de los trovadores, y ha sido tradicionalmente considerada como el instrumento del Rey David³⁴.

El laúd llega a Occidente a través de la ocupación árabe y gracias al Rey Alfonso X, que siendo un entusiasta de la civilización musulmana, decidió invitar músicos moriscos a su corte³⁵. Como el arpa, se vinculaba a los ritos del cortejo amoroso propios del mundo cortesano, y con el Humanismo pasó a representar, además, la *musica mundana* por la perfección de sus formas. En sus formas más simples, en cambio, era un instrumento popular. Por ello, no extraña que el Bosco lo coloque en situaciones que hacen referencia a su condena (*El jardín de las delicias*), al amor carnal (*El carro de heno*) o que aparezca tocado por personajes ebrios y demoniacos (*La nave de los locos, El tríptico de las tentaciones de San Antonio, El juicio Final y El diluvio*). Evidentemente, sólo debió considerar el aspecto más sencillo y común del instrumento.

³² PLANER, J. H., "Bosch's Bagpipes", *Ridim/RCMI Newsletter* 5/2 (1980)

³³ DIXON, L., "Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a 'Fossil' Science", *The Art Bulletin*, 63, 1, (1981), 96-113, p.109.

³⁴ MUNROW, D., *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, (London: Oxford University Press, 1976), p. 22.

³⁵ WINTERNITZ, E., *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, (New Haven & London: Yale University Press, 1979), p. 72.

Por otro lado, el ‘triángulo’ ha sido uno de los instrumentos más olvidados por los musicólogos e historiadores. Originalmente un símbolo de la música infernal, pronto se convirtió en un objeto de sátira y parodia. Al igual que la ‘zanfoña’, a la que vemos en el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* colgada del cuerpo de un músico ambulante que también parece un pordiosero, se trataba de un instrumento de las clases populares, sobre todo asociado con mendigos y pobres³⁶. Dada esta relación entre ambos instrumentos, no es de extrañar que el Bosco decidiese representarlos juntos en el “Infierno” del *Jardín de las delicias*, ni que en éste la zanfoña aparezca colocada "cabeza abajo".

Como ya hemos señalado anteriormente la ‘flauta’ y el ‘tamboril’ formaban una habitual pareja de instrumentos, una combinación que ha sido generalmente relacionada con la música popular y las danzas tradicionales³⁷.

Los aerófonos de boquilla y la ‘chirimía’, por su parte, solían ser tocados en conjuntos estables empleados en los actos oficiales de las ciudades. Si bien la nobleza también los contrataba, su principal función iba ligada a la pompa y fastuosidad de los actos públicos y la ostentación social, pues durante la época en la que vivió el Bosco, los Países Bajos proporcionaban un considerable apoyo a la música instrumental como forma de manifestación pública³⁸.

Los instrumentos de menor tamaño que aparecen en el panel infernal se pueden considerar como instrumentos de señales con asociaciones muy concretas. El ‘lituus’ solía ser utilizado en las marchas de guerra, la ‘trompa curva’ en cacerías y la ‘campana’ aparece evidentemente asociada con la forma de vida de los malos frailes.

Por lo tanto, podemos concluir que el Bosco concentra en el “Infierno” los instrumentos que en su época estaban asociados a actos sociales o morales reprobados por su cercanía al pecado: los entretenimientos populares, la poco ejemplarizante vida del clero y las vanidades de la élite social, como la ostentación y vanidad pública, el cortejo amoroso, la guerra o la caza. Esto se confirma si pensamos que, en el caso de los instrumentos con significados o simbolismos antagónicos, el pintor evita presentar su

³⁶ ROSENBERG, P., “An Unpublished Composition by Georges de La Tour”, *The Burlington Magazine*, 133, 1063, (1991), 703-705, p. 705.

³⁷ MUNROW, D., *Op. Cit.*, p. 33.

³⁸ POLK, K., “Ensemble Instrumental Music in Flanders - 1450-1550”, *Journal of Band Research*, 11, 2, (1975), 12-27.

aspecto positivo, como por ejemplo, la idea de armonía del cosmos que también representaba el laúd.

7. Conclusiones

Tras haber estudiado la obra pictórica del Bosco, hemos podido comprobar la elevada cantidad de referencias musicales que esta esconde. Aunque en un principio seleccionamos el *Jardín de las Delicias* por el marcado protagonismo que otorga a los instrumentos, pronto se hizo evidente la importancia de los elementos musicales también presente (aunque no de manera tan contundente) en el resto de su producción. Pero es en el famoso tríptico en donde aparece un mayor número de instrumentos musicales (un total de 13), por lo que hemos seguido adelante con la idea de concentrarnos en esta obra.

Los instrumentos musicales que aparecen en *El Jardín de las delicias* pertenecen a cualquiera de las familias actualmente definidas por la organología como idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, sin que ninguna de ellas esté ausente. Esto indica que se trata de una representación bastante diversificada del universo sonoro del momento. Mientras algunos de esos instrumentos conforman un grupo temático bien definido y destacan por su gran tamaño, otros resultan más discretos y pasan casi desapercibidos a ojos del espectador. Pero, a pesar de toda esta variabilidad, el estudio de las fuentes literarias y organológicas nos ha permitido concluir que la presencia de todos ellos ofrece un cuadro coherente en conjunto, que puede tener una hipotética explicación unitaria.

Parece claro que el Bosco condena los instrumentos del *Jardín de las delicias* influenciado, en parte, por el recelo hacia la música práctica que era habitual en el Occidente antiguo y medieval. Las raíces de este recelo se pueden retrotraer hasta la negativa actitud platónica respecto a la música comprendida como ejercicio corporal, es decir, como arte mecánica, que se mantuvo durante siglos a través de la teología cristiana tanto como desde la propia teoría musical transmitida por Boecio desde la Antigüedad. No hay que olvidar, pues, que esa condena moral únicamente está dirigida

a la música instrumental, no a la música ideal como representación del orden pitagórico del cosmos.

Esta opinión fue claramente manifestada por los primeros padres de la iglesia, cuyos escritos revelan una ferviente crítica a la música instrumental basándose en la moral cristiana y la estrecha relación entre esa música y los cultos paganos, que se asociaban a las fiestas, danzas y banquetes populares. También encontramos en los primeros padres algunos pasajes en los que se acepta la música, pero esta aceptación se refiere sólo a la música dedicada a alabar a Dios y como arte liberal fundamentada en el estudio pitagórico del número. Pero no podemos afirmar de manera tajante que el pintor conociese estas fuentes de primera mano. Es más factible que hubiese quedado influenciado indirectamente por la sociedad intelectual de su época en la que la condena hacia la música práctica y su contraposición con la música ideal representada por el canto litúrgico y la *ars musica* estaba bien arraigada.

Así, concluimos que el Bosco representa en el famoso tríptico una antigua y compleja tradición con origen en la Antigüedad, según la cual la música instrumental es entendida como un arte meramente corporal que además está ligado a festejos comparables con el paganismo, por lo que se considera, por lo tanto, reprobable y pecaminosa. Además, comprobamos que cada instrumento sentenciado en el “Infierno” y el contexto en el que cada uno era tocado o al que aludía por el tipo de música que representaba, responde a los diferentes tipos de “malas” conductas que podían darse a su son: la disipada vida en los conventos con la campana, la guerra con el ‘lituus’, la seducción del amor con el ‘laúd’ y el ‘arpa’, la vanidad de la caza con el cuerno animal, los pomposos desfiles nobiliarios o urbanos con la ‘chirimía’ y los aerófonos de boquilla, y la fiesta popular con la ‘zanfoña’ y el ‘triángulo’, y con el conjunto de ‘flauta’ y ‘tamboril’.

8. Bibliografía

DIXON, Laurinda S., “Bosch’s Garden of Delights Triptych: Remnants of a ‘Fossil’ Science”, *The Art Bulletin*, 63, 1, (1981), 96-113.

FORD, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales*, Trad. Koldo Ríos

(Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999).

LAPUENTE, Luis, “Operación rescate, Atrium Musicae”. *Efe Eme, Diario de actualidad musical*. (20 jun. 2010), < <http://www.efeeme.com/operacion-rescate-atrimumusicae/>>.

MARJINISSEN, Roger-Henry, *El Bosco*, (Madrid: Electa, 1996).

MATEO GÓMEZ, Isabel, *El Bosco en España* (Madrid: C.S.I.C., 1991).

MATEO GÓMEZ, Isabel, *El Jardín de las delicias y sus fuentes* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003).

McKINNON, James, *Music in Early Christian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

MUNROW, David, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, (London: Oxford University Press, 1976).

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis, *Los monstruos de el Bosco* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1999).

PLANER, John H., "Bosch's Bagpipes", *Ridim/RCMI Newsletter* 5,2 (1980).

POLK, Keith, “Ensemble Instrumental Music in Flanders - 1450-1550”, *Journal of Band Research*, 11, 2, (1975), 12-27.

ROSENBERG, Pierre, “An Unpublished Composition by Georges de La Tour”, *The Burlington Magazine*, 133, 1063, (1991), 703-705.

WINTERNITZ, Emanuel, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, (New Haven & London: Yale University Press, 1979).