



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ANALOGÍA DE LA TORTURA ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y LA PRÁCTICA
REAL DENTRO DE LOS INFIERNOS DEL BOSCO EN LOS TRÍPTICOS DEL
JARDÍN DE LAS DELICIAS Y EL JUICIO FINAL”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

MARÍA IBARÍ ORTEGA DOMÍNGUEZ

DIRECTOR DE TESIS
LIC. ULICES VERDE TAPIA



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.

MÉXICO D.F. 2005

m343532



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción	1
Capítulo I. Gestación Del Infierno: La concepción del mas allá primitivo.	4
I.I Vestigios del infierno arcaico: la evolución del inframundo.	6
I.II Descenso al infierno: el camino y sus obstáculos	9
I.III Primeros indicios de tortura en los infiernos antiguos	14
I.IV Umbrales del infierno judeo-cristiano: los escritos del apocalipsis	17
I.V El fuego eterno: símbolo y materia	20
I.VI El infierno: institución para todos	22
I.VII Extensión del infierno hacia la tierra	24
Capítulo II Ejecución y espectáculo	29
II.I Legislación y tortura	34
II.II El arte medieval: mas allá del bien y del mal	38
II.III Literatura p pensamiento: manifestaciones del infierno	41
II.IV Alegorías literarias: el reino del amor o infierno del amor	44

Capítulo III. Época De Crisis: Eclipse De Fe Y Realismo	47
III.I Tortura: Práctica Y Representación	50
III.II Europa occidental de los siglos VIV al XVI: postrimerías cristianas de un Apocalipsis.	53
Capítulo IV. El Bosco : Pinceladas De Un Infierno	59
IV.I La Fantástica Conciencia Bosquiana	63
IV.II Tríptico del suplicio: "El Juicio Final"	64
IV.III Tortura para una eternidad	66
IV.IV Castigo : fantasma entre la realidad y el artificio	75
IV.V El Juicio Final: paroxismo de una moral terrenal	77
IV.VI Un Infierno sin Delicias	79
Conclusiones	84
Bibliografía	87
Agradecimientos	90

Introducción.

tortura: Desviación de lo recto, curvatura, oblicuidad, inclinación*
Acción de torturar o atormentar* fig. Dolor, angustia, pena o aflicción grandes.¹

El contenido de ésta tesis incluye aspectos históricos, sociales, morales que encuadran una visión particular sobre la tortura y su representación y al mismo tiempo presenta un largo periodo de encuentros y desencuentros infernales (cada quien crea su propio cielo y/o infierno). Cientos de demonios presenciaron el recorrido por la historia de los infiernos y sus habitantes, escondidos dentro de la memoria, liberándose a cada palabra escrita, a cada pincelada invocada en esta tesis, fieles al tormento existencial. Cada palabra escrita en esta tesis expresa mi infinita admiración por el gran creador de quimeras, padre de los más frenéticos infiernos y paraísos etéreos, El Bosco. Sus infiernos dejaron tatuada de incertidumbre el ocaso medieval en el arte y de una intensa angustia delirante que emana desde sus lienzos. El “Juicio final” y el “ Jardín de las delicias” son los trípticos que principalmente refiere este trabajo de investigación, ya que las alas izquierdas de ambos, corresponden al infierno dualista del Bosco: erótico y moral, sanguinario y didáctico, etéreo y terrenal, pero sobre todo, son infiernos dolorosos, colmados de tortura explícita. Frente a estos majestuosos trípticos nace la necesidad de interpretar la trama de dolor representado en estos paneles; imposible de ignorar, casi tangible y “real”; resulta difícil concebir tanta tortura resumida en un solo lienzo. Guiada por la fantasmagórica apariencia de dichos infiernos se inicia la búsqueda de material que demostrara la relación entre práctica y representación de la tortura, específicamente la tortura representada en los infiernos de El Bosco (en los trípticos del *Juicio Final* y *El Jardín de las Delicias*).

A partir de la idea de relacionar las múltiples torturas representadas, específicamente en los infiernos de los trípticos *El Jardín de las Delicias* y *El Juicio Final*, con tormentos reales practicados durante los siglos del ocaso medieval, siglos XIV, XV y XVI, nace la hipótesis que da origen a esta tesis. Plantear la posibilidad de una analogía entre la práctica real y la representación de la tortura en los

¹ *Diccionario enciclopédico ilustrado*, Océano Uno, México, 1996.

infiernos realizados por el Bosco. El suponer que el Bosco no sólo creaba un infierno limitado en sus "simbolismos" fomentó la búsqueda de imágenes y datos que ilustraran un poco más la realidad de las torturas fuera del panel, fuera del infierno y del paraíso.

Ha sido un largo recorrido y realmente resumido el que se plantea en esta tesis, sólo se mencionan aquellos tormentos que se refieren o se insinúan en los trípticos del *Jardín de las Delicias* y *El Juicio Final*, sin embargo restan un centenar por describir. El desarrollo de la tesis se divide en tres partes principales: introducción a los infiernos, la aparición de la tortura y la representación de la tortura en los infiernos del Bosco. La inquietud de relacionar la práctica real y la representación de los métodos de tortura, específicamente en los infiernos bosquianos, requirió introducir una profunda investigación sobre la tortura, los infiernos y su historia.

En el primer capítulo se presenta a grandes rasgos el desarrollo del concepto *infierno*, tanto en el contexto social como cultural, desde la concepción primitiva hasta la Edad Media y se hace referencia a diversos textos bibliográficos donde se menciona la aparición de la tortura como medio de condena en los infiernos literarios sagrados y paganos. Este capítulo lo presento a manera de recorrido a través de las primeras civilizaciones y la creación del infierno como un espacio determinado y específico en el imaginario colectivo. Se mencionan como marco teórico ciertos acontecimientos históricos que ayudan a determinar el papel de la sociedad, la política, la religión y el arte durante los siglos XIV, XV y VXI, principalmente en Europa del norte.

El Segundo capítulo es una introducción a las formas de ejecución medievales y la legislación de la tortura en la Europa Occidental en la Edad Media, que aparece como aberrante herramienta jurídica en los procesos de confesión. Arte y legislación marcan la pauta de la condena sobre la faz de la tierra. Es la literatura la que alimenta la fantasía abominable de los artistas creadores de los primeros infiernos y purgatorios occidentales. Una síntesis presenta las obras literarias y los autores más representativos que aluden a los infiernos medievales.

En el tercer capítulo arte y realidad se muestran como intersección en la vida cotidiana de Europa Occidental. Inicia la lista de torturas

como una práctica cotidiana. Se relatan minuciosamente ciertos tormentos así como sus procedimientos. Comienza el relato sobre la realidad de la tortura y sus víctimas. Pecado y religión manifiestan el principio de la moral que determina la sociedad medieval.

El Cuarto capítulo presenta la obra del Bosco, artista medieval creador de los infiernos a los que esta tesis dedica su investigación. Se presenta una introducción a su obra y se describe detenidamente los trípticos *El Juicio Final* y *El Jardín de las Delicias*, en particular, las alas laterales del infierno, en ambos se aprecia claramente un compendio visual de diversos métodos de tortura. En este capítulo se desarrolla en forma de analogía la descripción de la tortura como acto real y como representación plástica dentro de la obra del pintor Holandés Hieronimus van Aeken Bosch, el Bosco.

Para culminar la presentación de esta tesis se incluye la conclusión final de la investigación que demuestra la comprobación de la hipótesis que inicialmente se plantea en esta tesis.

I. Gestación del infierno: la concepción del mas allá primitivo

..Para llegar al infierno...

Dentro de la concepción del bien y del mal la lucha de los opuestos infierno-paraíso ha sido personaje clásico en novelas y elemento base en varios poemas principalmente en los de carácter alegórico. El infierno deriva su origen desde una concepción mixta sacra y pagana. De ésta forma ambas encausaran el ámbito propicio para la evolución del infierno colectivo

Infierno, *infernum* (lugar debajo, en traducciones bíblicas) e *infern* (en latín, el infierno pagano) lugar imaginario², espacio ambiguo dentro del hombre donde deposita su angustia y esconde las visiones mas aterradoras y escalofriantes que exponen infinitas formas de condena bajo la exhortación una "fuerza Divina", para expiar por medio de tormentos y torturas una lista de faltas que logran alterar el orden grupal-tribal y que atentan contra la propia tranquilidad y existencia aún después de la muerte.

La concepción de un infierno básicamente estructurado implica la maduración de la conciencia colectiva del bien y del mal determinada por una moral existente. De este modo ciertas actitudes determinadas "réprobas" y asumidas como factores de desorden y caos para algunas sociedades primitivas, tienen un valor inaceptable y como consecuencia un efecto negativo. Es así como el ser humano le proporcionará un final de igual valor: una condena correspondiente. La trasgresión de conductas socialmente negativas, primordialmente pulsiones de violencia y la represión de dicho acto como respuesta de un grupo en sociedad, da como resultado el principio de la tortuosa culpa en el individuo, conciencia inminente gestora de la peor de las condenas: la angustia, fenómeno que deteriora el sistema nervioso de un individuo, paralizante y silenciosa. Esta será el ingrediente principal en la configuración de este espacio ficticio, donde las emociones reprimidas se conjugan en la mente arcaica, para elaborar la peor de las pesadillas: el infierno , recurso sociológico elemental del ser humano, creada para asimilar su estadía en esta vida y asegurar su tranquilidad en el más allá. El

² G. MINOIS, *Historia de Los Infiernos*, Traducción de Godofredo Gonzáles, Ed. Piados, Barcelona, 1994, p. 37.

infierno responde a la necesidad del sufrimiento del ser humano. Al enfrentarse a una moral colectiva, busca en sí mismo su propio castigo.

Indagando en algunos libros, pude plantear mi hipótesis encontrando algunos datos sobre la historia del martirio. Las torturas que aparecen de forma explícita en los infiernos del *Juicio Final* y el *Jardín de las delicias*, obras del pintor holandés Hieronimus Van Aken Bosch a finales de la Edad Media, aproximadamente entre 1450 y 1514, tienen una virtuosa representación de la tortura. En diversas escenas dentro de estos paneles podemos observar la ejecución de martirios realizados y descritos en varios textos donde se registran estas torturas específicas: desmembramiento, empalamiento, cocción y mutilación del cuerpo, ahorcamiento y crucifixión, entre otras.

I.I Vestigios del infierno arcaico: la evolución del inframundo.

A través de la historia se han registrado datos de aproximadamente 50,000 años que muestran la inhumación de cadáveres, pero aún queda descifrar la intención de dicho ritual. ¿Se haría con la idea de algún viaje después de la muerte? ¿A qué lugar se dirigían esos seres? todavía existe la incertidumbre respecto a dichos actos y a la existencia de un más allá como consecuencia de una "muerte" que motivara al hombre prehistórico a celebrar por medio de este ritual la "despedida" del difunto y así protegerlo en su largo viaje. Pero ¿A dónde irían los que ya no caminan, los que ya no oyen ni hablan? ¿Existía en épocas prehistóricas la concepción de infierno y paraíso?. Quizá la oscuridad de las profundas cavernas inspirara un ambiente terrorífico para el hombre de Cro-Magnon para así comenzar la historia humana del infierno, la gestación de un infierno primigenio. Entre los primeros grupos humanos que conformaron las civilizaciones mesopotámicas se empezó a concretar la madurez de una comunidad, resultado del proceso de asentamiento y evolución social. Estas primeras civilizaciones en conjunto desarrollaron la creencia del alma como parte elemental e intangible de los hombres, y crean una conciencia colectiva determinada por principios morales, el bien y el mal conforman la vida cotidiana grupal.

El ser humano desarrolla la idea del miedo a partir del caos y del castigo. Desde que se fecundaron las primeras civilizaciones en el Oriente medio, no sólo comenzaron los desplazamientos humanos hacia otras tierras en búsqueda de expansión territorial y la conquista del mar, que marcará la historia del hombre con viajes y travesías a través de los océanos, acompañadas de mitos que ilustran las vicisitudes hacia lo desconocido, viajes al más allá, viajes fantásticos, darán inicio a grandiosas epopeyas durante los descensos al infierno, siendo el más recurrido viaje heroico, como el que emprendió el gran Enkidu, personaje mitológico acadio, compañero y servidor del héroe mesopotámico *Gilgamesh*, relato que nos remite a la *Epopeya* de *Gilgamesh*. La tableta XII se trata de una traducción directa de un original sumerio. Trata de un regalo para *Gilgamesh* el cual cae al infierno y Enkidu se ofrece bajar al mundo inferior para recuperarlo. Para lograr un retorno al del infierno Enkidu debe observar ciertos tabúes como parte de un rito funerario.

Al no hacerlo Enkidu no logra retornar, pero Gilgamesh manda a cavar un túnel para que su espíritu pueda subir a la superficie terrestre a través del orificio y así relatar su experiencia durante su estancia en el infierno, comenzando así un diálogo donde Enkidu, de forma reticente, comienza el angustiante relato³

G-Dime amigo mío, dime, amigo mío, Dime cómo son los infiernos que has visto.

E-¡No te lo diré, no te lo diré!, Si te digo cómo son los infiernos que he visto. Siéntate y llora.

G-Voy a sentarme y llorar.

E-Mi cuerpo, aquel que tú tocabas con alegría, está roído por la polilla como un viejo vestido. Mi cuerpo aquel que tú tocabas con alegría, (...) está lleno de polvo (...).⁴

Todos los muertos que se encuentran ahí mantienen una relación entre sus desgracias en vida y la continuación de éstas en el infierno. Para coexistir con las almas condenadas en el inframundo, es necesario haber mantenido una forma de vida réproba. Ser un *edimú*, prototipo de los condenados, espíritu de mala suerte, significaba haber sufrido circunstancialmente en vida, quedando al margen de cualquier descanso o gloria: los accidentados, las mujeres muertas en parto, las hijas núbiles muertas vírgenes, las prostitutas muertas de enfermedad, las que no tuvieron descendencia para asegurar su sepultura. Todo parece indicar que conforme a la conducta del cuerpo y el espíritu en vida, todas las acciones humanas en orden a la “bondad” o a la “malicia” determinan en las culturas mesopotámicas el lugar donde nuestra alma irá a proseguir su existencia. En todas las culturas antiguas, el concepto infierno esta condicionado a la continuación de las desgracias que torturan en vida, siendo una tortura “psicológica” la simple idea del eterno sufrimiento la que enmarque la evolución del infierno y su descripción, así como la necesidad de ubicarlo geográficamente, ya sea con relación al mundo real o en un espacio irreal específico.

El infierno de los pueblos de Sumer y Akkad no es más que el miedo de permanecer con esta vida, con su dolor, sus carencias y sus desgracias por la eternidad, cada vez que se muere en vida, se vive en la muerte. En la antigüedad, las fuerzas naturales se concebían

³ E. O. James, *Historia de las religiones*. Ed. AHR-Barcelona, 1956, p.67.

⁴ G. Minois. Op. Cit. pág. 21.

como la fuerza de los dioses sobre la tierra, la cual regulaba todo principio social.

Los habitantes de estos infiernos precarios, deambulan errantes cubiertos de polvo y tinieblas; los *edimú* no dependen de verdugos o demonios torturadores para cumplir su condena, sin embargo, existen guardianes que resguardan las torturas que cada condenado se causa a sí mismo, corroídos por sus propios remordimientos. Prisioneros de sus propias culpas, ellos son sus propios verdugos. En estas civilizaciones, los condenados al infierno tenían la oportunidad de librarse de su penitencia por medio de confesiones. Algunas tablillas mágicas indican al sacerdote ciertas resoluciones para el “penitente”. Durante esta confesión se elaboraban ciertas preguntas, que generalmente correspondían a las exigencias morales como consecuencia de sus actos en vida. Si las faltas eran cometidas en vida, el castigo y la penitencia también se sufría en esta vida. Un himno babilónico declara: “Soy pecador y por eso estoy enfermo”.

La tortura no se concibe como correctora de malas acciones, sino que la marginación y el rechazo de la sociedad va a reforzar en los individuos la tortura de la culpa interior, el tormento interno, sin la necesidad de un juicio final, idea que tomaría varios siglos en conformarse.

I.II Descenso al infierno: el camino y sus obstáculos

El afán de cruzar las puertas del infierno, superar los obstáculos, salvar algún alma y regresar con vida, son parte del proceso ritual de iniciación digno de héroes y guerreros en la mitología antigua. En un mito sumerio el descenso de Inanna (reina del cielo) visita los infiernos, donde reina su hermana Ereshkigal. El mito relata todos los obstáculos que debe franquear como las siete puertas que debe cruzar, cada una de ellas con un guardián, que la irán despojando de sus prendas hasta quedar totalmente desnuda, como símbolo de pureza y desnudez del alma. Los acadios crearán, a partir de este mito, su propia versión. Ishtar protagonizará el precipitoso viaje hacia el Aralú, ubicado en dirección al sol poniente, más allá de un desierto y de un lago de aguas negras, elementos abstraídos del medio geográfico característico de las culturas de Medio Oriente

Hacia la tierra sin retorno, el reino de Ereshkigal, Ishtar, hija de Sin, dirigió su pensamiento. (...) Hacia la casa oscura, la morada de Irkalla, (...) Hacia el camino de donde no se puede volver, hacia la casa cuyos moradores están privados de luz, donde el polvo es su herencia y la arcilla su alimento. Donde éstos no ven luz alguna, puesto que habitan en la oscuridad Donde están vestidos como pájaros, con alas como vestidura, y donde la puerta y el cerrojo están cubiertos de polvo.⁵

Es así como Ereshkigal desencadena las “sesenta calamidades” sobre su hermana Ishtar, al intentar escapar, que dañan cada una de las partes de su cuerpo. Los asirios heredan ciertos matices infernales añadiéndoles un perfil más salvaje y despiadado, posible reflejo de la crueldad de los militares asirios. Los asirios aplicaban por mandato de su soberano tormentos atroces sobre sus adversarios vencidos: se les empalaba, se les cortaban los miembros, se les arranca la piel y se les sacaban los ojos. En este infierno no se distinguen los buenos de los malvados. El malvado es castigado en vida mediante la ruina y la enfermedad, y su futuro no es más que la continuación lógica de estas desgracias.⁶Todas las penas que los pueblos babilónicos y hebreos, plantean como causa de una muerte, son en cuanto a las faltas morales y la aplicación de los castigos se rige bajo la ley del Talión, dependiendo a las faltas cometidas,

⁵ G. Minois. Op. Cit. p. 25.

⁶ G. Minois. Op. Cit. p. 27.

dividiendo éstas en: faltas religiosas, como la adoración de ídolos; faltas rituales, como la violación de tabúes (tabú- referentes a las impurezas o faltas sociales, codificadas en la ley mosaica). Estos castigos son aplicados en proporción a la falta, regularmente aplicadas por sacerdotes, adquiriendo una expresión divina, donde el castigo por una falta humana y la condena espiritual tienden a confundirse.

Las normas morales celtas no diferían a las de otros pueblos. La ira de los dioses caía sobre los que desobedecían, aunque no está bien claro hasta que punto esto se relaciona con la trasgresión de la moral. Narraciones irlandesas insinúan que el castigo divino correspondía a las infracciones de la ley divina. Algunas fábulas sugieren que para evitar serias calamidades era menester obedecer reglas señaladas por los dioses, es decir, tabúes. Así es como durante siglos la concepción de un Juicio Divino y las resoluciones de los tribunales jurídicos mantienen un vínculo constante, satisfaciendo así las necesidades espirituales y las necesidades sociales en una misma compensación. El sincretismo que une y relaciona a los hombres de las civilizaciones arcaicas, tanto en la tierra como en el infierno, va a definir el ambiente infernal, tiñendo de misticismo la concepción de más allá.

La India védica crea una morada subterránea, el *preta*, y la fusiona con el espíritu de la reencarnación, la *samsara*, donde se puede encontrar una recíproca interpretación sobre el infierno o la permanente reencarnación como un tormento infernal. Michel Hulin plantea en su libro *La face cachée du temps* “*hay un mecanismo implacable y esclavizante del que se trata de huir*”⁷. A partir del Atara Veda aparece un término más específico que nos refiere al infierno: *naraka*, lugar de sufrimiento y supervivencia degradada; se encuentra bajo el dominio de Yama, rey de los infiernos de finales del periodo védico, que a diferencia de los infiernos antecesores, no tiene una relación entre la condena y las faltas morales y no proporciona sufrimiento. La idea del infierno sin juicio final y sin dolor, será abstraída en los primeros frescos etruscos, que a partir del siglo VIII a.C., ilustran el descenso de los muertos, en compañía de un guía alado, Charún, adoptando de los pueblos predecesores la precariedad de la idea del infierno como lugar de sufrimiento y condenas individuales, partiendo de un juicio Universal.

⁷ G. Minois. Op. Cit. p. 56.

En el mitológico infierno griego *hades*, se conjugan tres elementos que conforman el prestigioso infierno intelectual: las creencias populares, la de los sacerdotes y la de la imaginación de las mentes que han creado infiernos homéricos. Los vicios son la mejor vía de acceso al más allá griego, habitado por seres inmortales de gran trascendencia y sabiduría. La entrada de este recinto es libre para todo aquel que se atreva a sortear la custodia del Cancerbero.

Radamanti, héroe cretense y su hermano Minos se convierten en jueces, prolongando la existencia teológica a través de la muerte hacia la vida subterránea del *hades*. Zeus mantiene la suprema autoridad, determinando los suplicios que le corresponde a cada alma enjuiciada: el rey tesalio Ixión está atado a una rueda en llamas que gira sin cesar, por buscar la unión con Hera; Tityos ve cómo dos buitres le devoran el hígado; Ascálafo queda atrapado bajo una piedra; Tántalo intenta inútilmente comer y beber; las Danaides se empeñan en llenar su vaso agujereado. Todos estos habitantes del inframundo mitológico, acentúan de manera alegórica las condenas que el ser humano enfrentará al llegar su eterno final -el desenfreno sexual, el goce insaciable, el engaño, el orgullo espiritual- los convierte en presos de sus propias faltas individuales, llenándolos de defectos, transformando su condena en lecciones de justicia y sabiduría.⁸ Las torturas en el infierno griego proponen un sufrimiento metafórico, el agua nunca llega a los labios del sediento, simplemente desaparece y buitres devoran órganos mientras los atormentados son testigos de su propio suplicio. La concepción del infierno, en la Grecia arcaica no describe juicio alguno que categorice penas que proporcionen sufrimiento físico, ni se vislumbra una distinción entre buenos y malos. Bajo del *hades* se encuentra el Tártaro, prisión sin retorno, profunda morada de titanes y a partir de su existencia se diferencia la existencia de un lugar específico para los mortales réprobos.⁹

La visión de un infierno subterráneo, sin suplicios explícitos más que el de errar eternamente en medio de la fría bruma, predomina de la misma forma en el *Hel* germánico del norte de Europa antes del cristianismo. Es en el *Hel*, “lugar oculto”, *Holle* “infierno”, donde se constituirá una visión más simbólica. En los “Dichos del Grimm”, el

⁸ G. Minois. Op. Cit. p. 33.

⁹ G. Minois. Op. Cit. p. 35.

Hel, lugar subterráneo, oscuro y frío, es una de las raíces del árbol del mundo, con la esfera de los gigantes y la esfera de los hombres.¹⁰ Hacia el 1200 a.C., la práctica de la iniciación en los pueblos germánicos revela una concepción más espiritual del más allá, pero la existencia de un juicio que condene los crímenes cometidos en vida sigue sin elaborarse. El *Walhalla*, sombría morada de los guerreros muertos, se convierte en el palacio donde se disfruta de una vida espléndida al lado de Odín. El infierno celta se ubica en el centro de la Tierra, conformado por nueve etapas subterráneas, y en cada una se va adquiriendo un diferente nivel de sabiduría.

Según las investigaciones documentadas por Mircea Eliade entre los pueblos seminómadas de las estepas, desde los indios de América del Norte hasta los pueblos tibetanos, se revelan las prácticas chamánicas, donde el “chamán” o guía espiritual, por medio de un trance se deslinda de su cuerpo y desciende a los infiernos, con el fin de rescatar algún alma y devolverla. Hasta este punto, el común denominador entre estos pueblos y sus infiernos es la ausencia de un castigo específico, ya sea espiritual o físico, y la falta de selección entre buenos y malos en los infiernos de estas primeras civilizaciones, cuestión que extrañó a uno de los primeros misioneros occidentales que llegaron a Mongolia, el franciscano Jean du Plan Carpin (s.XIII).¹¹ Para los pueblos altaicos de Asia central, los números juegan un papel muy importante en el proceso ritual del viaje a los infiernos, al llegar al orificio de la cima de una montaña, comienza entonces el descenso vertical hacia el infierno, por las siete “regiones subterráneas” o *pudak* (obstáculos). Cada uno tiene un rasgo de iniciación, como el atravesar un puente del ancho de un caballo, atravesar un río y finalmente llegar al palacio de Erlik Khan, rey de los infiernos. Este infierno está rodeado de nueve murallas y siete montañas. De igual manera, los pueblos tibetanos y los Mo-So de Yunán ilustran el camino al infierno, otorgándole al difunto una lista de instrucciones que le servirán de guía en la iniciática travesía de la misma forma en que los egipcios orientaban al difunto grabando ciertas instrucciones en la tapa del sarcófago que ilustraría el camino al más allá.¹²

¹⁰ G. Minois. Op. Cit. p. 37.

¹¹ G. Minois. Op. Cit. p. 32.

¹² G. Minois. Op. Cit. p. 46.

En la mayoría de las concepciones más antiguas, el concepto infierno nos determina un espacio con un ambiente no totalmente descrito, sin embargo sí se le considera un lugar ausente de luz, muy lúgubre, delimitado por las características geográficas propias de cada cultura. Lugar subterráneo donde los difuntos mantienen una existencia fantasmal y errante. Por otra parte la "existencia" en el infierno se considera similar a la tierra en el que los difuntos continúan con las penas que en vida sufrieron. Los primeros infiernos muestran la ausencia de castigo para las almas réprobas, limitándose a condenar a los hombres por medio de catástrofes naturales.

I.III Primeros indicios de tortura en los infiernos antiguos

La tortura como medio de expiación de condenas, por faltas cometidas en vida, no se desarrolla en el plano religioso, sino que se determina por medio de mitos y leyendas que fundamentan la existencia mística de las religiones.

El exterminio como principio de muerte es de primordial relevancia en el inframundo egipcio. El mito de Osiris ilustra la desintegración total del cuerpo, el aniquilamiento del cuerpo y el espíritu, llamada "la segunda muerte", prevista para los que no están preparados para la vida en el más allá, por haberse sometido a los impulsos del mal. Están destinados a sufrir la dislocación completa de la persona por medio de torturas donde predomina el desgarramiento, con la ayuda de *Ammut*, animal monstruoso con cabeza de cocodrilo, cuerpo de león y de hipopótamo, que devora a los malvados. Para los egipcios la aniquilación del cuerpo es fundamental para erradicar el mal espiritual. En *El libro de los muertos*, el difunto implora por la conservación de su cuerpo ya que este será destruido por haber sido malvado.

La decapitación es una de las formas de mutilación más frecuentes, símbolo de la deshumanización de la muerte, representada en la tumba de Ramsés IV, en rojos (sangre) y negro (la aniquilación). También aparecen espadas en llamas que destrozan los cuerpos de los difuntos, atados en potros de torturas.

De esta imaginería infernal, adoptará el infierno judeocristiano algunos aspectos de tormento, mientras los egipcios desarrollan una idea más profunda del cuerpo, mediante la destrucción eterna de sus componentes, siendo el objetivo final de dicha tortura la desintegración de la materia maléfica de los malvados, pero sin poner fin al sufrimiento.

En todos los libros sobre el otro mundo encontramos pozos de fuego, abismos de tinieblas, cuchillos asesinos, corrientes de agua hirviendo, exhalaciones fétidas, serpientes de fuego, monstruos horribles y criaturas con cabezas de animal, seres cueles y asesinos de diferentes aspectos (...) parecidos a los que nos son ya familiares en la antigua

literatura medieval, y es casi seguro que las naciones modernas deben al antiguo Egipto muchas de sus concepciones del infierno¹³

A principios del s.VII a. C., en el infierno del Medio Oriente, el "chaman" es representado entre los iraníes como ángel de la guarda o espíritu tutelar, la *daena*, hermoso o espeluznante, según la conducta que se haya mantenido en vida. En el *Mazdeísmo*, doctrina introducida en la cultura persa por Zaratustra, el infierno o *Duzakh* es en realidad un purgatorio, donde los condenados adquieren conciencia de sus faltas después de haber permanecido en la oscuridad total, cubierto por una atmósfera glacial, alaridos, hedor, vómitos y sangre corrompida como alimento. Esta "decoración" del interior de los infiernos permanecerá por varios siglos en la imaginación de los hombres, heredando sus características, transmitiendo el pánico de caer en sus abismos y marismas, que serán retomadas en los infiernos medievales, plasmados en pinturas alegóricas y exuberantes jardines y edenes que sucumben al hombre, bajo el atractivo de las delicias, el placer, los excesos y la ambición, condenando sus almas al peor de los ocasos, almas impías que representarán la vorágine terrestre de la Europa medieval.

A mediados del s II a.C. se desarrollaron tendencias apocalípticas reforzando el aspecto mesiánico. La constante reencarnación hinduista manifiesta la complejidad periódica en el infierno, perpetuando la estadia de las almas en un eterno sufrimiento simbólico, torturados por sus propias acciones. A finales del primer milenio antes de nuestra era, aparece una variante en el infierno hinduista, escrita en los himnos del *Rig veda* y del *Atarva Veda*. El alma sufre una eterna reencarnación. La *samsara* es un término sánscrito que se traduce como "existencia cíclica" y simboliza la rueda de la muerte y la reencarnación. Los ritos funerarios son el principio que resuelve los destinos y la naturaleza del cuerpo en el viaje al *naraka*, morada infernal, que a su vez, consta de varias decenas de millones de infiernos particulares. Los *Purana*, libros de carácter doctrinal, escritos en un sánscrito sencillo¹⁴, mencionan siete infiernos, partiendo del superior:

- el Raurava (aullador), donde los condenados caminan sobre brasas ardientes;
- el Maharaurava (gran aullador),: lugar de cobre al rojo blanco;

¹³ G. Minois. Op. Cit. p.51.

¹⁴ G. Filoramo. *Historia de las religiones*. Crítica, Barcelona, 2000, p. 239.

- el Tamisra (tenebroso), donde la temperatura helada congela los huesos y la sangre sale del cuerpo;
- el Nikrintana (despiece) aquí los condenados son atados a un torno y cortados en dos por un hilo;
- el Apratishta (sin apoyo) en este infierno se descuartiza a los condenados;
- el Asipattravana (bosque de hojas espada) estas hojas son lanzadas por el viento sobre los cuerpos mientras unos perros los descuartizan al caer al suelo;
- el Talptakumbha (calderas ardientes) en éste último infierno se hierve a los condenados en aceite hirviendo.¹⁵

En cada uno de los cientos de infiernos védicos las torturas se aplican en proporción a las faltas, liberando del castigo a aquellas almas que han logrado purificarse; en cambio, aquellas que cedan ante la fuerza del mal y se alejen del camino hacia *nirvana* comenzarán de nuevo a existir en una condición inferior y así sucesivamente, hasta alcanzar el no ser. En el budismo a diferencia del infierno hindú, para determinar la reencarnación se debe enfrentar un juicio. En los pueblos del Tíbet aparece un demonio negro que deposita guijarros negros sobre una balanza que muestra cuantas malas acciones se han acumulado en vida.

Durante los siglos IV y V a.C., las corrientes filosóficas grecorromanas se enfrentan a la vieja concepción del *Hades* homérico. Poetas y autores esbozan la idea de un juicio después de la muerte, exaltando la fatalidad tortuosa de los Hombres. El infierno popular, lugar donde se realizan las peores torturas, pone en tela de juicio al infierno de los letrados, el intelectual, que parte de la reflexión sobre el mal. El escepticismo aparece como consecuencia del pensamiento radical. Heráclito refiere al mal conforme a la armonía universal, ejerciendo ésta su "justicia inmanente".

Es sobre la tierra donde el mal se castiga y es así como el ser humano vive en la lucha por sobreponer sus virtudes ante sus vicios. Él es responsable de manejar virtuosamente su naturaleza. No es labor de los dioses, injustos y egoístas, como los describe el materialista y determinista Epicuro.

¹⁵ G. Minois. Op. Cit. p.35.

I.IV Umbrales del infierno judeocristiano: los escritos del Apocalipsis

Con la aparición de los evangelios, la concepción del infierno hebreo se elabora una existencia más específica de un infierno para los "malvados", concibiendo esta morada como lugar maldito (*Gi-Hinnom*), como lo denominaban a las afueras de Jerusalén, valle del llanto, lugar real y concreto destinado para los judíos ortodoxos que ponían las ofrendas de Baal Melek o Moloc, divinidad de un antiguo culto cananeo.¹⁶ Se vislumbra un infierno determinado en algunos textos como lugar de tortura y tormento, inspirándose en algunos relatos egipcios.

En el evangelio de Lucas, se describen en una parábola dos moradas finales: *el seno de Abraham*, donde va el alma del pobre y *la morada de los muertos*, lugar de torturas mediante el fuego, elemento protagonista del terror en el inframundo, estereotipo presente en las imágenes apocalípticas, pieza fundamental en la descripción infernal en el *Apocalipsis* de San Juan, obra que aparece a finales del siglo I d.C. :

Un estanque de fuego que arde con azufre... Los malvados que adoran a la Bestia serán atormentados con fuego y azufre a la vista de los ángeles santos y la presencia del cordero. Y el humo de sus tormentos estará subiendo por los siglos de los siglos sin que tengan descanso alguno de día ni de noche. ¹⁷

El Apocalipsis, escrito aproximadamente en el año 95, tiene como principio la salvación para las buenas almas que sigan la palabra de Cristo. Con el comienzo de nuestra era se configura un infierno dentro de la concepción judeocristiana, colmado de seres demoníacos, fuertemente influenciado por los infiernos de Oriente, desarrollando una geografía del infierno más determinada y específica. De igual forma se configuran las penas del infierno, dando inicio a la primera etapa del infierno popular difundido por los fieles, amenazados por la eterna condena de sus almas e ilustrado en los pasajes referentes al "juicio inminente" y al castigo deparado a las almas de los condenados en busca del inasequible perdón divino.

El furor de los infiernos post-apocalípticos y la necesidad de una "Justicia Divina" que determine el día del "juicio final", así como el

¹⁶ G. Minois. Op. Cit. p. 92 y 93.

¹⁷ G. Minois. Op. Cit. p. 95.

paradero final de las almas, se difunden análogamente en los textos apócrifos en la literatura judía. La tortura del fuego es planteada como proceso expiatorio, ya que en estos infiernos las almas transitan sufriendo diversas torturas hasta lograr eximir su condena.

El libro de *Enoc*, que data del año 1 a.C., relata el viaje del séptimo patriarca al más allá, donde las torturas todavía no comienzan, causando un ambiente de angustia y pánico. Los muertos son divididos en mártires y justos, los cuales serán recompensados; los pecadores que se han arrepentido, sufrirán tormentos que tendrán fin; y por último las almas pecadoras que vivieron felices sin conciencia alguna de sus actos, arderán anatematizados eternamente a partir de el día del Juicio final.¹⁸

En el *Apocalipsis de Barnuc*, se anuncia el fin del mundo y la condenación de los malvados, torturados por el fuego. Al igual que en el *Apocalipsis de Enoc*, los muertos esperan el Juicio Final, día en el que nacerá el último descendiente del pecado de Adán, del pecado original¹⁹. Varios de estos textos conforman la literatura infernal en el mundo judío en los siglos I y II d.C. como consecuencia del desorden político-militar de los años 70 y 137 d.C.. El calor y el hielo son, en un principio, elementos de tortura en estos infiernos; salas colmadas de escorpiones que devoran los miembros de los desventurados y mujeres colgadas de los pezones son algunas de las torturas que se empiezan a vislumbrar en el infierno talmúdico, mismo que influirá en imágenes e inspirará las torturas de los infiernos paganos.²⁰

Las penas en el infierno mencionado en el *Talmud* no son eternas; la duración de la travesía infernal dependerá de los pecados cometidos, "*siete días y doce meses*", gozando de pausas cotidianas para la oración y el arrepentimiento así como un reposo sabático por semana, de tal manera que el alma logra alcanzar la purificación y expiación de sus pecados.

El *Apocalipsis de Pedro*, redactado en la comunidad judía de Alejandría entre los años 125 y 150, es el primer texto que describe claramente las torturas del infierno, citado por George Minois en su *Historia de los infiernos*:

¹⁸ G. Minois, Op. Cit. p. 98.

¹⁹ G. Minois, Op. Cit. pp. 99.

²⁰ G. Minois, Op. Cit. pp.100 y 101.

Era un lugar de castigo, quiénes eran castigados y los ángeles que los castigaban llevaban vestiduras negras.....Algunos de los que estaban ahí estaban colgados por la lengua: los que habían blasfemado del camino de la justicia; y bajo ellos había un fuego que ardía y los atormentaba.....Otros, esta vez mujeres, estaban colgadas por la cabellera; eran las que se habían engalanado para el adulterio.....Cerca de allí vi otro lugar estrecho por donde manaban el pus y la hediondez de quienes eran castigados y formaban una especie de lago. En él, sumergidos hasta el cuello en esta sanies, había mujeres. Frente a ellas había un gran número de niños nacidos antes de término que gritaban....Veía a los asesinos y a sus cómplices arrojados en un lugar estrecho, lleno de los peores reptiles. Y las almas de sus víctimas estaban allí mirando el tormento de éstos asesinos diciendo " Oh Dios, tu juicio es justo.²¹

²¹ G. Minois, Op. Cit. pp. 105 y 106.

I.V El fuego eterno: símbolo y materia

Este fuego es el que engendra la tristeza de las faltas cometidas ; este gusano es el aguijón con el que pecados insensatos torturan el espíritu y los sentidos del culpable y acribillan, por así decir, las entrañas de su conciencia.²²

El fuego como elemento tangible contiene un valor metafórico intrínseco en el infierno helenístico y grecorromano, asimilado posteriormente por parte del cristianismo, mundos que convivían en Alejandría, se convierte en un fuego intangible, lejos de una percepción de los sentidos, penetra en el alma y no en la carne; es el dolor causado por los pecados cometidos, convertidos en remordimiento. Dios no castiga, corrige, de tal manera que los culpables, al enmendarse, sus castigos cesarán. El profeta Isaías afirmaba que cada uno crea el fuego que castiga su propia alma. No es Dios quien condena al hombre al infierno y sus tormentos, es el ser humano quien se condena a sí mismo, es quien enciende su propio fuego.

Caminad a la luz de vuestro fuego y de las llamas que habéis encendido. (Isaías, 50,11).

Son nuestras culpas el alimento que mantiene vivo el rojo incandescente del fuego infernal. Orígenes, profesor erudito, discípulo de Clemente, influenciado por el neoplatonismo, interpreta alegóricamente la Biblia²³, adopta de su maestro el carácter individual del castigo:

Cuando el espíritu (...) tenga ante sus ojos, por el poder divino, la historia de todos los crímenes que cometió en la deshonra y en la impiedad, entonces la conciencia misma se horrorizará y será castigada por sus propios aguijones: de este modo se convertirá en su propia acusación y su testigo ²⁴

Orígenes se refiere al fuego eterno como el principio de los remordimientos de todos los pecadores.

²² G. Minois, Op. Cit. p. 131.

²³ G. Minois, Op. Cit. p. 128.

²⁴ G. Minois, Op. Cit. p. 129.

Así pues, el fin del mundo y la consumación llegarán cuando los pecadores hayan acabado de padecer el castigo proporcional a sus crímenes. (De principiis, I, 6.).

Aunque toda condena llega a su fin, como símbolo de restauración universal, otorga a los desventurados la oportunidad de un comienzo, una regeneración, un final que significa el eterno retorno.

I.VI Infierno: institución para todos

Conforme transcurre el s. XI, el infierno se convierte en alegoría folklórica, tanto en la imaginación popular como en las grandes elites; elemento poético que inspira la creación de múltiples visiones del más allá, representada en la obra maestra del poeta protorenacentista. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, creando la visita guiada a los infiernos más crítica y descriptiva de su tiempo, sirviendo de modelo para la creación de nuevos relatos infernales, así como la escenificación de sus pasajes en pinturas, repercutiendo así, la trascendente pintura fantástica tanto en los Países Bajos, como en el resto de Europa del norte; lugar de estudio para los teólogos, quienes, tras analizarlo, lo plantean como un lugar lógico y real.

¡Se trivializa! Su existencia es algo que no se discute, es evidente, se hace inventario de sus penas, se clasifican; el dogma lo absorbe; los sermones lo utilizan.(..) El infierno se ha convertido en una institución tan real como las prisiones reales o señoriales y los patíbulos de Montfaucon.²⁵

El infierno se concibe como lugar de dolor futuro, ¿pero no se ha sufrido un infierno previo ya existente? El infierno cobra vida y se anticipa a toda muerte y juicio; el infierno es la vida, es el miedo a la muerte y el pecado, es el círculo de los vicios que aprisiona a los hombres, alimentando el fuego terrestre, que enfurecido arde con mayor vivacidad. Los castigos infernales adquieren el sentido de universalidad. Ningún hombre está exento de pecado y por consiguiente, no está libre de condena.

El espectáculo de tortura, llamas y demonios se materializa, constituyendo una temática muy recurrente en el arte medieval, enfatizando el arribo "virtual" o simbólico del infierno en la tierra. Durante el s. XII, las esculturas y relieves desarrollan los temas apocalípticos y el "Juicio Final", recreados en los pórticos de las Iglesias. Los demonios arrastran a sus víctimas; Bestias, grifos e hidras constituyen las escalofriantes escenas, devorando a los condenados, en Beaulieu, mientras que Satanás acecha junto a su caldero, en Conques.²⁶

²⁵ G. Minois, Op. Cit. p. 195.

²⁶ G. Minois. Op. Cit. p. 203.

Las representaciones del “Juicio Final” y el “Apocalipsis” son apenas insinuaciones del trabajo artístico captado principalmente en la pintura de los siglos XIV y XV, resultado de la proliferación del horror reforzada por las magníficas escenificaciones del infierno, ilustradas a través de las múltiples visiones que tuvieron gran popularidad dentro de los monasterios.

La visión del infierno escrita en el año 1130, por el benedictino Alberico de Setterfrati, describe detalladamente las penas en el infierno y las clasifica conforme a la clase de pecado realizado:

En un valle helado se tortura a los fornicadores; cerca de ahí se cuelga a las mujeres por los pechos y éstas dan de mamar a serpientes, son aquellas que se negaron a dar de mamar a sus hijos; a las mujeres adúlteras se les cuelga por la cabellera y se les quema; por una escalera de fuego al rojo vivo hay hombres que bajan a un estanque de pez hirviendo porque no se abstuvieron del acto sexual los domingos y días de fiesta; en un horno se asa a los tiranos, y en otro a las mujeres que abortaron; a los obispos y responsables de la iglesia que permitieron celebrar los oficios a sacerdotes corrompidos se les sumerge en una caldera de resina, de plomo, de estaño y de azufre fundidos; los sacrílegos están en un lago de fuego, los simoníacos en un pozo de donde salen llamas; los que abandonaron el estado eclesiástico, los falsos testigos, los perjuros y otras categorías, están en un lugar sombrío, hediondo, ardiente, infestado de dragones y de serpientes; dos demonios con fauces de león escupen fuego sobre las almas ;un demonio cabalga sobre un dragón gigantesco y azota a quienes puede alcanzar con una serpiente.²⁷

²⁷ G. Minois. Op. Cit. p. 205.

I.VII Extensión del infierno hacia la tierra

El orgullo, la codicia, el ansia de poder y riqueza se contraponen a las exigencias morales, plasmadas en las visiones infernales de inicios de la Edad Media. La frustración de los fieles aunados a la pobreza y la austeridad, obedece entonces, a las demandas y exigencias de la Iglesia, causando un desbordamiento de imaginerías infernales, reflejo del odio y el rencor germinado en los hombres por el abuso de las leyes sobre las mayorías, carentes de todo bien material y a quienes sólo les restaba sacrificar su existencia en la Tierra por el paraíso prometido. La pobreza, la continencia, el ayuno, la vigilia, el trabajo y la humildad, aparecen como recursos elementales en el camino por la salvación de las almas. Los ricos, los avaros, los fornicadores, los glotones, los perezosos y los orgullosos serán condenados a los peores suplicios, nunca antes imaginados. Con base a este principio comienza el angustiante camino al infierno de la existencia. Los infiernos populares se desarrollan con relación a la cercanía del fin del mundo, creencia propagada entre las primeras comunidades cristianas. Los deseos reprimidos, la agresividad y la sexualidad convertidos en elementos de condenación inspirarán las imágenes terroríficas, satisfaciendo así, la imaginación y la fantasía pagana.

Fe, muerte, arte, filosofía, hombre, Dios, Infierno y Paraíso, conjugan una humanidad víctima del ocaso medieval. A finales del siglo XV, se pronostica una abismal angustia en Europa Occidental, dando inicio al peor de los infiernos, colmado de demonios y densas tinieblas.

Pocos periodos han conocido tal yuxtaposición de sentimientos exagerados:...fría injusticia, apetito lujo y de placer, excesos sexuales o alimentarios, la desmesura,... la severidad,... la muchedumbre pasa de la devoción al desenfreno: de la fiesta a la violencia.²⁸

El miedo evoca una iracunda espiritualidad dual entre el bien y el mal. Ritos, ceremonias, especulaciones y fantasmas crean una intensa movilización de mitos populares. El infierno ha pisado la faz de la Tierra. El Papa Inocencio IV dirige guerras y oprime a sus fieles, mientras que la huella musulmana permanece casi desvanecida en

²⁸ Fossier, Robert. *Tomo 3. El tiempo de la crisis 1250-1520*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988. p. 17.

España, siendo el orden cristiano el que rige en el s. XII, mientras que el ser humano, en la frenética dependencia de sus herramientas, fallece al rendir su fuerza de trabajo cual máquina de producción, siendo éste, el pilar de la economía medieval. La fuerza del Señor feudal debilita la capacidad del campesinado, conformándose las comunidades laborales en gremios.

el Hombre, cuya fuerza de trabajo se ve consolidada por el perfeccionamiento de sus herramientas y por la ampliación de los recursos accesibles, sigue siendo el elemento principal del sistema económico; la máquina, tanto en la ciudad como en el campo, sólo le ayuda a ganar tiempo, no a disminuir gastos, sino todo lo contrario.²⁹

En el año de 1348, la primera ola de peste arrastra con cientos de vidas, seguido por un receso que incitaría un segundo brote a mediados del siglo XV, incrementando el fervor de los fieles³⁰. Se propagan las misiones, la santidad oficial, pero el espíritu de unidad en la cristiandad ha dejado de funcionar: la rivalidad papal junto con la corrupción en los organismos religiosos cierran las puertas a la esperanza de la Iglesia, dejando a sus seguidores ante el umbral del nuevo espíritu laico manifestado a través de la "devoción moderna" típica de la Europa del norte³¹, abierto en una perspectiva de lo mejor o lo peor. La nobleza debilitada se convierte en parásito social, arrastrando con ella la economía que afectaría directamente al campesinado, dejando al Señorío, dueño de las tierras, a salvo del hundimiento del sistema. Con el crecimiento de la población rural se produjo una constante emigración a las ciudades. Dicho "éxodo" va a incrementar la mano de obra, que multiplicaría los perfeccionamientos técnicos en la realización de obras menores. Todo esto fomentó la consolidación de las ciudades-estado y fortaleció el dominio del principado. El espíritu conservador, que desde sus inicios constituyó los cimientos de la Iglesia, cede su poderío al progreso, de la misma manera que el espíritu de un "beneficio común" se desvanece, destronado por la avaricia, la cual se convertirá en uno de los pecados más perseguido y condenado de este periodo.³²

²⁹ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 11.

³⁰ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 12.

³¹ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 131.

³² Fossier, Robert. Op. Cit. p. 14.

Las creencias populares, llenas de fantasías, relatos y mitos, son representadas en lienzos por artistas y difundidas en cuentos y relatos por escritores y poetas. La inspiración artística plasma una aparente relación entre religiosidad y política. La muchedumbre, víctima del horror y la crueldad humana, opta por los medios de salvación que la religión ha dispuesto, ante la inherente perdición que la palabra de Dios advierte.

La tierra colapsa, llena de vicios, y dirige a los cuerpos transidos hacia el camino de la muerte, hacia el fuego infernal, que empieza a desplazar sus llamas sobre la faz de la Tierra. El siglo transcurrido durante 1340 y 1430 es uno de los más violentos de la historia de Europa occidental, tanto por los ríos de sangre que corrían a causa de las guerras, como por la omnipresente muerte por epidemias y la gran peste³³. Así como la crueldad y la absoluta injusticia que se gestaba en las ciudades y poblados, reflejadas en la dureza con la que la vida cotidiana transcurría. Ante el temor de la peste bubónica, conocida como la "muerte negra", expandida durante cien años, centenares de hombres depositaban su esperanza en las guerras que existían entre reyes o príncipes enemistados. Al decidirse a tomar el 7 de octubre de 1337 el título de rey de Francia, Eduardo III de Inglaterra da inicio a la Guerra de los Cien Años, que en 1340 se abate sobre Francia y los países bajos³⁴

A principios del siglo XV, los predicadores mendicantes atraían grandes muchedumbres ante los sermones de penitencia del monje dominico español *Vicente Ferrer* (1350-1419), llamado "*Ángel del Apocalipsis*" ofreciendo consuelo en la proximidad de la muerte.³⁵ La preparación material y espiritual del hombre para enfrentar la muerte causó gran fascinación al final de la Edad Media.

Los hombres sucumben al ritmo de "danzas macabras", textos literarios escenificados por títeres algunas veces, sobre la venganza social, recurriendo el ridículo y la irreverencia³⁶. Ejemplo de esto la encontramos en el capítulo XXX del *Pantagruel* de Rabelais,:

...consagrado por entero al infierno, y de un tono burlesco irresistible que no respeta ni a los antiguos, ni a Dante, ni la teología, y quizá ni

³³ Fossier, Robert. Op. Cit. pp. 52 y 53.

³⁴ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 55.

³⁵ G. Minois. Op Cit. p. 258.

³⁶ Gericot, Leopold, *El espíritu de la Edad Media*. Editorial Noguer, S.A., Barcelona, 1963. p. 294.

los mismos evangelios (...). Es una parodia multiforme de todos los infiernos paganos y cristianos y un verdadero antídoto contra los sermones terroríficos de la época.³⁷

Frente a las interminables deficiencias en la Iglesia: la deriva de las viejas estructuras pastorales, administración nepotista y la ridícula aplicación de la excomunión (por "blasfemar", no pagar diezmo, olvidar la confesión), así como la venta de indulgencias, aparecen como consecuencia, hasta el s. XIII, un gran número de herejías impulsadas por una sublevación radical como principio, con el fin de constituir una Iglesia que acercara a los pobres a Cristo, sustentada por verdaderos cristianos que luchaban en nombre de la fe, el espíritu y la caridad, protestando frente a la Iglesia del Anticristo, corrupta por la avaricia, violenta por el poder e hipócrita ante la condenación de los excesos.

Estos movimientos heréticos escasean notablemente, pero en 1349 predicadores y flagelantes se manifestaban ruidosamente en Alemania y en los Países Bajos, rehusándose al control de la Iglesia y sus sacramentos. Estos grupos o sectas predicaban una supuesta santidad a través de actos "milagrosos" exaltando el padecimiento del sufrimiento y acciones propias de la Pasión de Cristo. Los grupos más representativos aparecieron principalmente en el norte de Europa, Alemania, Francia y los Países Bajos (Holanda). Una nueva cristiandad se manifiesta en grupos como los Beguinos y Hermanos del Libre Espíritu, que practicaban la austeridad y la oración personal en busca de una "unión directa con Dios"³⁸.

La herejía adquiriría más fuerza política, bajo las "premisas de una buscada razón individual"³⁹ repercutiendo en las identidades nacionales, dejando atrás, sus limitantes populares, adoptada por clérigos y universitarios, familiarizados con las especulaciones reformistas concebirían dichos movimientos como el impulso de lo que posteriormente conformaría el movimiento de Reforma de la Iglesia, dirigido por Martín Lutero (1483-1546).

Entre los siglos XIV y XV, dos de las herejías más relevantes fueron lideradas por Wyclif en Inglaterra, rica en contenido doctrinal, y Jan

³⁷ G. Minois. Op. Cit. p. 263.

³⁸ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 130.

³⁹ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 132.

Hus en Bohemia (condenado a la hoguera en 1414)⁴⁰. Wyclif, siendo consejero del rey y célebre maestro en teología de Oxford, concibió temas como el de la sublimación ante cualquier modo de salvación y la trascendencia absoluta de la grandeza de Dios. Durante la segunda mitad del s. XIV, la Santa Inquisición, tribunal que perseguía y condenaba los delitos contra la fe, además de condenar a individuos acusados de herejía y brujería, a infieles árabes y judíos particularmente en España, habría de restaurarse por los reyes católicos en 1478⁴¹. Además perseguía a varios grupos de "espirituales" o "fraticelos", éstos últimos negaban la autoridad de la iglesia y propagaban las profecías del Apocalipsis.

La representación del martirio es adoptada por la muchedumbre, quienes bajo los efectos del pánico y la extrema devoción, convierten la exaltación del cristianismo en preceptos que fundamentan, el sufrimiento propio de la pasión de Cristo. La flagelación se promueve dentro de las diversas cofradías como parte de las prácticas penitenciales, muestra del rechazo de agentes o intermediarios entre la divinidad y los fieles. La angustia colectiva condiciona los medios de salvación. La constante manifestación herética y la aparición de nuevas formas de expresión devota, advierte una percepción más política: dado a que ya no era estrictamente un movimiento popular, extendiendo su influencia más allá de la manipulación eclesiástica. Ahora adquiere la fuerza descentralizadora de la Iglesia romana, en contra del papado de Avignon, despertando la necesidad de derrocar a las clases dirigentes y más cultas: adquiere un principio de racionalización manifestándose en el campo de la filosofía, la literatura y el arte, por teólogos, pintores, poetas, etc., partiendo del cuestionamiento filosófico y en la interpretación de los textos Bíblicos.

⁴⁰ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 126.

⁴¹ R. García Cárcel, *La inquisición*, Red Editorial Iberoamericana, S.A., México 1992. p. 10.

Capítulo II Ejecución y espectáculo

El énfasis en el dolor y el castigo que se manifestó en la pintura cristiana de Europa del norte en la Edad Media tardía, era un fiel reflejo de la desgracia y la deshumanización del hombre, visión religiosa que enfrenta la penalidad con la religión, representados en el *Gólgota* (representación del calvario), imagen de muerte, redención y exhibición, elementos que conforman el basamento del espectáculo de muerte y castigo en los procesos de penalización pública practicados en los últimos siglos de la Edad Media. “*Dios padre sacrificó a su hijo por el bien de la humanidad*”, humanidad corrompida y libre ante la culpa del pecado, de placeres y deseos. La muerte de la materia, la carne y el espíritu se convierte en estandarte metafórico para los fieles creyentes y ritual en la realización de la “pena de muerte”. La muerte de Cristo, símbolo sacramental, de sacrificio y condena, adoptó un fuerte poder simbólico en las prácticas sacramentales de la Iglesia.⁴²

Desde los inicios de la Edad Media, la percepción religiosa en Europa se entrelaza con prácticas paganas y el folklore, manteniendo una estrecha interrelación entre la justicia criminal, la religión y la racionalización jurídica impuesta por el derecho Romano. En la Edad Media, la justicia estaba consolidada con base en el poder político y los medios de control social religioso. Un paralelismo configuraba la penalización, el de un “juicio divino” y un juicio terrestre.⁴³

Para la elaboración de la sentencia y los medios de condena previstos para el “criminal”, a la hora de su muerte, Mitchell B. Merback plantea que la ritualidad de los castigos en la Edad Media tardía era intensamente visual. Se conjugaban los roles entre el público espectador, el drama, la tortura y la muerte garantizada del individuo. De esta manera el espectáculo social, realizado en plazas dentro de las ciudades donde la muchedumbre se reuniría y adoptaría principios didácticos en las sociedades medievales⁴⁴. Los

⁴² Merback Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel: pain and the spectacle of punishment in medieval an Renaissance Europe*. University of Chicago, Chicago, 1999. p.16.

⁴³ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p.17.

⁴⁴ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p 18.

procesos jurídicos que dictaminaban las ejecuciones y condenas de muerte estaban sustentados por preceptos teológicos, así como religiosos, fuertemente arraigados en la cultura popular y a las costumbres, por consiguiente, la horca, el rompimiento de miembros por medio de la rueda, el desollar y la hoguera eran los medios de formación y control social más directos (imagen 1), realizados públicamente, presentaban el espectáculo cotidiano de la justicia del cielo en la tierra. Dicho espectáculo, enmarcado por la parafernalia judicial y las creencias de “purificación de los pecados”, era la amalgama que solidificó la estructura penal: la sentencia pública y la ejecución de los “criminales”, expuestos a la vista de los espectadores, demostraba el poder del soberano por medio de la visualización de la violencia, manifestada en el ritual jurídico-religioso, en la que la comunidad era copartícipe y espectador (imagen 2).

Para ampliar el significado de dicho espectáculo de muerte, hay que entender el proceso en la realización de las ejecuciones públicas bajo los términos “teatrales” que caracteriza de principio a fin la muerte del condenado, comenzando por la exhibición del individuo como objeto de admiración, asombro, repudio o simple curiosidad y morbo⁴⁵.

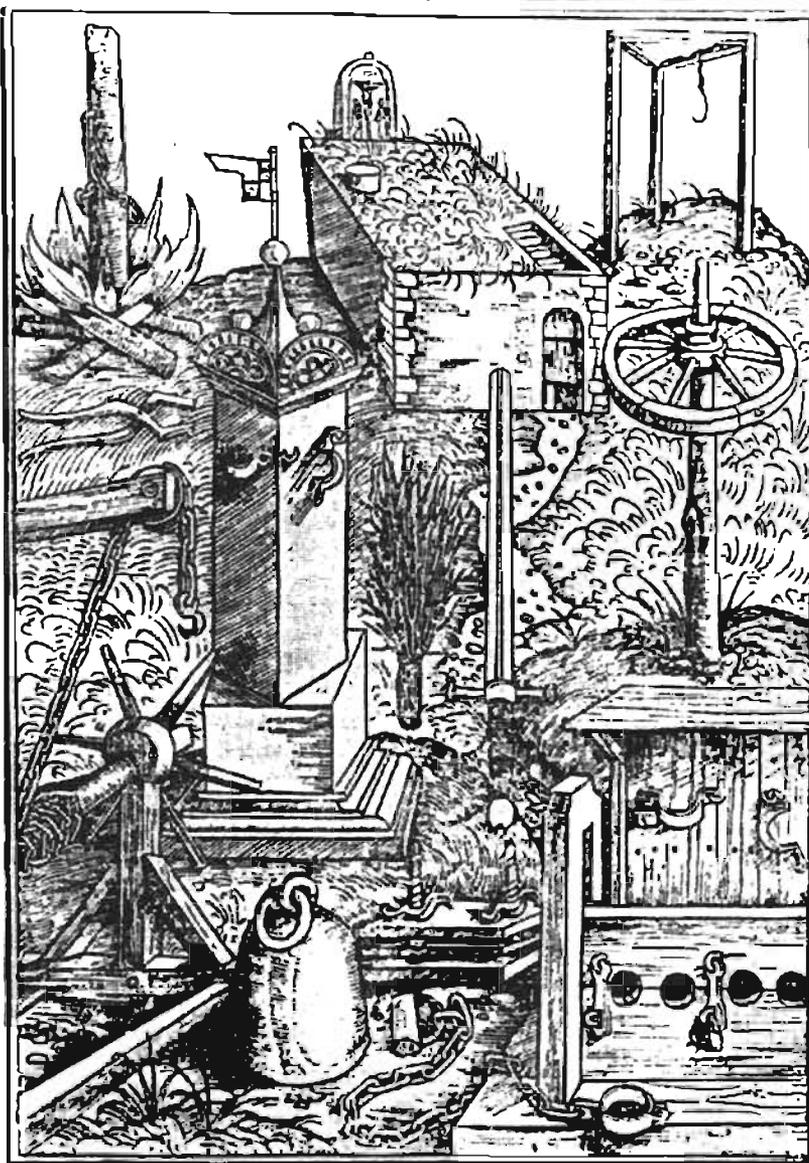
La idea de la purificación del cuerpo colgado en la horca se expandió en los países del norte, específicamente en Alemania. El cuerpo del condenado alcanzaba la armonía y el equilibrio, al permanecer colgado entre el cielo y la tierra, dejando su carne expuesta a los factores “curativos” del medio ambiente, purificándolo tras emanar el miasma del pecado. Sudor, sangre, exaltación, temblor, anteceden al brutal silencio del ejecutado, concluyendo el diálogo entre el público, la gesticulación del cuerpo, su lenguaje y sus códigos.

Para los espectadores nada se consideraba como pérdida o poco digno de interpretación. En la muerte expuesta, la experiencia de ver o lograr un contacto visual directo de un cuerpo destrozado y ensangrentado por los efectos de torturas previas al “espectáculo” servía de aleccionamiento para la gente.⁴⁶

La crucifixión en la Edad Media se convirtió en un método de tortura frecuente. La literatura basada en mitos sobre mártires santos crucificados, ejemplifica la reacción de admiración por parte del

⁴⁵ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 18.

⁴⁶ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 19.



1 Wolfgan Katzheimer,
Instrumentos de tortura ,
grabado de
Brandenburgiscge
Halsgerichtordnung
(Nureberg: Jobst
Gutknecht, 1516)



2 Varias formas de pena capital, grabado de Ulrich Tangler,
Layenspiegel (Augsburg: Hans Otmar, 150?). Mittelaterliches
Kriminalmuseum, Rothenburg der Tauber.

público expectante, y la transformación del ejecutado, de un vil y repulsivo criminal convertido en un pseudo-mártir, ya que transmite una intensa revalorización del dolor y la angustia frente al martirio y la muerte. A los malhechores que se confesaban culpables en busca del perdón y la gracia Divina, se les concedía la expiación del mal, concediéndole una “buena muerte” (*bene moriendi*). Enfrentar el *Memento mori* y preparar al moribundo para una “buena muerte” depuraba al cristiano de todo pecado en vida, acercándolo de inmediato hacia la gracia Divina, y como consecuencia, le aseguraba un futuro Paraíso. Esta tétrica euforia es un claro ejemplo de la conciencia religiosa por la salvación individual que se manifestó durante el ocaso de la Edad Media.

El arte de morir, representado gráficamente en ejemplares xilográficos, se reproduce y se difunde durante los siglos XIV y XV como manuales indispensables a la hora de la muerte. La muerte del cuerpo y el espíritu se concibe como el momento más relevante en la vida del cristiano, momento en el que alcanza la salvación o la perdición de su alma.

La angustia de la salvación, la crisis y las mortandades eran las principales causas de estas obsesiones. Pero la conciencia más aguda de la individualidad y el creciente apego a las realidades terrenales, a la riqueza, al poder, a la belleza...contribuían también a hacer casi insoportable la idea de la “propia muerte” y del aniquilamiento corporal.⁴⁷

Philippe Ariés advierte la presencia dramática del exterminio en su libro "*La hora de nuestra muerte*". Se escriben manuales e instructivos donde se describen técnicas para lograr una buena muerte conocidos como *Ars Moriendi*.⁴⁸ Uno de los tratados mas reconocidos es el de Jean Gerson, (1363-1429), rector de la Universidad de París, ilustrado con once grabados de German Master E.S., realizados entre 1450 y 1460, que escenifican la atmósfera que sucumbía en el lecho de muerte, presentando al moribundo (*moriens*) en su lucha entre ángeles y demonios, santos y pecadores que pelean por conseguir su alma⁴⁹. Estas escenas inspiraron a otros artistas de Alemania y los Países Bajos; los vicios materializados por los demonios, diversas mutaciones del mal tientan, atrapan y arrastran los cuerpos lánguidos de sus víctimas; perdura la grotesca

⁴⁷ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 160.

⁴⁸ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p 144.

⁴⁹ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 145.

confrontación de la pasión, los deseos, los placeres, contra la condena, la tortura y el castigo, escenificadas en imágenes devotas que fortalecieron la idolatría iconográfica medieval.

El deterioro del cuerpo expuesto manifiesta una devaluación del mal, adjudicado al criminal, interviniendo de forma visual en el proceso catártico entre la humanidad y el pecado (encarnado por el condenado). De esta forma las imágenes devotas (*imago pietatis*), en los que se representaba a Cristo ensangrentado, revierten la compasión del espectador sobre el cuerpo herido de su redentor como recordatorio a los pecados de la humanidad. Según indica Merback, ésta imagen forja un modelo que representa la piedad inmersa en el dolor y el sufrimiento y como respuesta, el dolor dejó de ser concebido como un poder aislado, convertido en una experiencia intersubjetiva entre el hombre y la Divinidad.

Las hermandades de flagelantes viajaban por las ciudades y los poblados exhibiendo ante las muchedumbres el espectáculo de su penitencia, despertando en ésta una mezcla de sentimientos de remordimiento, compasión y asombro, mientras realizaban el automartirio sobre sus cuerpos. Las prácticas profanas realizadas por los místicos ejemplificaba la cultura religiosa de finales de la Edad Media, denominada por la historiadora Ester Cohen, *philopasionismo*. Catherina de Siena se encaminó en la búsqueda del dolor para lograr una fuerza espiritual transformando el cuerpo en instrumento de redención.⁵⁰

La muerte era un elemento fundamental en la experiencia grupal. El potencial de este código visual se manifiesta y se caracteriza a través del arte, el cual alcanza su máxima percepción de la realidad. Los grabados de Lucas Cranach, artista alemán (1472-1553), absorben los ambientes de condena y dictamen público, recreando escenas como "*La crucifixión*", plasmando una dura y grotesca realidad latente en la pintura de finales de la Edad Media⁵¹. Las escenas del Apocalipsis son inventadas y genialmente diversificadas. Los pecados capitales se convierten ahora en señales de advertencia para la humanidad. Grandes muchedumbres acuden a la escena del "calvario" sobre los lienzos, muestra de la fiel representación de los hechos. Arte y espectáculo se entretajan descifrando la fabricación de la realidad social, política y religiosa en la vida medieval. La disuasión social estaba cimentada en la práctica utilitaria de la

⁵⁰ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 20.

⁵¹ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 15.

tortura; todos estos elementos definen los paradigmas que caracterizan la justicia punitiva medieval.

Con base en estos sistemas, Mitchell B. Merback elabora en su libro "The Thief, the Cross and the Wheel" interrogantes que sirven de punto de partida para un análisis de la relación social-moral de esta época y su contexto . ¿Qué actitudes morales y religiosas responden a la percepción del lenguaje del dolor en el cuerpo? ¿Qué opciones perceptuales otorga a los espectadores el cuerpo en sufrimiento? ¿Qué señales o símbolos transmitía la elaboración "teatral" de la pena de muerte?. Merback concibe estas preguntas como el puente que nos conecta con el arte como registro histórico de un presente, validando una realidad del pasado.

Para contextualizar una interpretación de la tortura en el arte medieval, cabe subrayar la interrogante que Esther Cohen plantea, adaptándola a un enfoque más directo con la pintura medieval, ¿de qué forma y hasta qué punto, la experiencia visual de la imagería del martirio y sus arquetipos (crucifixión, horca o cualquier otro tipo de tortura o penalización) condicionaban las reacciones frente al patíbulo? y ¿de qué manera se representaban en el arte? Con el fin de explorar la lógica y la reciprocidad, entre el acto, la realidad y el arte, partiré de la yuxtaposición entre causa y efecto (social y visual). Como respuesta, refiero la dialéctica visual como experiencia y la representación en el arte que hacen de la pintura (en particular) y el espectáculo de tortura dos mitades complementarias resultado de una misma experiencia.⁵²

⁵² Merback, Mitchell B. Op. Cit. p 128 y 129.

II.I Legislación y tortura

La jurisprudencia que se ejercía en la Edad Media resumía principios filosóficos, teológicos y folklóricos. Las leyes canónicas, feudales, reales, y eventualmente las leyes mercantiles, conforman sus propias cortes y sus propios cuerpos legislativos. Durante el siglo XII, Inglaterra, Francia e Italia presenciarían cambios en su estructura legal, mientras que una desconcertante superposición del derecho consuetudinario prevalecía en Alemania y los Países Bajos. De esta forma, la jurisdicción (autoridad de aplicar leyes, ejercer en juicio y dictaminar castigos) y las reglas regionales o locales se mantenían fuertemente relacionadas.

La justicia contenía el significado intrínseco de ejecución; "*faire justice* or *justicier* en Francés, *Hinrichtung* en Alemán, *giustiziare* en Italiano"⁵³, se convierten en sinónimo de condena y muerte. Los elementos que conforman los paradigmas legales, rituales, folklóricos y culturales, nos remiten a los procesos que acontecen a principios de la Edad Media. Muchos de los juicios se llevaban a cabo en espacios al aire libre, exponiendo los casos de forma pública, posteriormente se ejecutaría de la misma forma. El procedimiento inquisitorial en cortes, se determina a partir de acusaciones, denuncias, arrestos e interrogaciones, las cuales se realizaban por medio de torturas. En un texto tradicional medieval, escrito en 1440, "*costúmez, usaigez, et stillez... ou pais d'Anjou*", el autor enumera los propósitos del castigo, cobrar retribución sobre el malhechor, servir de advertencia a futuros transgresores, erradicar el mal en la sociedad, prevenir a quien pudiese padecer de maldad.⁵⁴

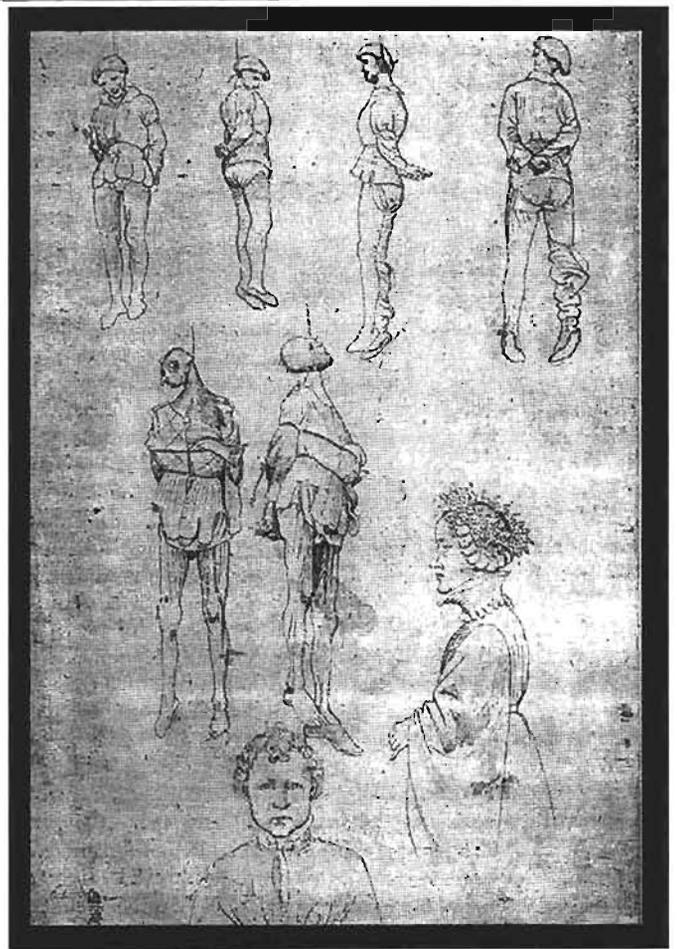
La tortura ancestral de la crucifixión establece junto con otras torturas medievales, modelos convincentes de castigo. La relación semiótica entre arte y tortura, establece códigos dentro de la estructura de lo "fantástico" durante los siglos XV y XVI. En el libro "*The body in pain*", Elaine Scarry describe el principio del sufrimiento del cuerpo durante el castigo y la tortura, así como la prolongación del dolor en el castigo de la cruz, particularmente la diferencia de otros aparatos de tortura, subrayando la peculiar correlación entre verdugo y ejecutado. La duración prolongada del dolor confronta la posición corporal con el propio peso del cuerpo. La gravedad

⁵³ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 131.

⁵⁴ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 134.



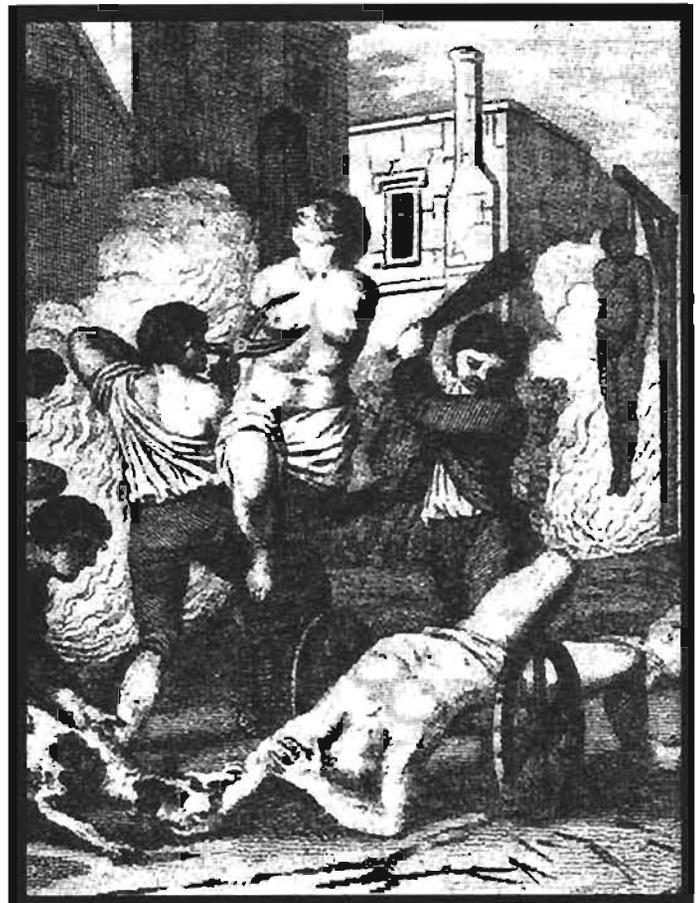
3 Lucas Cranach El Viejo, Calvario, c. 1510-12, grabado, 394x284 mm. Staatliche Museen zu Berlin (Kupferstichkabinett)



4 E. Pisanello, Estudio de un ahorcado, c. 1437, pen over metalpoint, 283x193 mm. British Museum, London.



5 Varias formas de castigo capital, grabado, Ulrich Tangler, 150?



7 Arrancar senos y golpes de mazo

funciona como factor elemental en el proceso del sufrimiento, sustituyendo la acción del verdugo, aumentando el tormento en las extremidades perforadas con clavos o amarradas con cuerdas que conforme el cuerpo caía, presionaban la piel con los amarres o clavos, abriéndola hasta llegar al hueso, y posteriormente el ejecutado moría de asfixia, provocada por la posición.

En el panel realizado a principios del siglo XVI (1510-12) de Lucas Cranach El Viejo, la composición del calvario muestra dos posturas de ejecución en la cruz (ladrones) muy particulares. (imagen 3).⁵⁵La posición del ladrón crucificado en el lado izquierdo se encuentra arqueado sobre la cruz, torcido de sus brazos amarrados, con la cabeza caída, hacia abajo, señal que indica aquellos que vivieron apartados de la vida religiosa, del "camino del bien", ciegos ante la "Divinidad de Cristo". El cuerpo invertido o en la Cruz representa la humillación del condenado, acto de degradación implícito en el acto de tortura

Hasta aquí, el factor tiempo gestiona una constante como elemento complementario del instrumento de tortura. Un estudio del cuerpo de un ahorcado, realizado por Antonio Pisanello en 1437, ilustra el proceso de descomposición del cuerpo expuesto después de ser ejecutado en la horca ⁵⁶ (imagen 4).

Las creencias populares adjudicaban a la destrucción total del cuerpo, la absoluta erradicación del mal que representaba la víctima. La elaboración de ejecuciones de cuerpos exhumados, decapitaciones, desmembramientos, representan el afán de prevención, ante cualquier "reanimación" post mortem de aquellos suicidas, criminales, bebedores, víctimas de accidentes, muertos en pobreza o repentinamente, sin la preparación espiritual adecuada. La "lección del patíbulo" ejercía una fuerte influencia didáctica en la mentalidad social. La eliminación total del criminal radica en la destrucción del mal y recuerdo del delito. El caso del obispo de Lousanne ejemplifica la necesidad de destruir el mal intrínseco en el hecho criminal al mandar ejecutar a un cerdo por haber "asesinado" a un niño y ordenar su permanencia como advertencia a futuros agresores.⁵⁷ El acto se castigaba según la "acción". La ley del Talión presente en la ritualidad de la ley medieval cortaba la mano al ladrón

⁵⁵ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 15.

⁵⁶ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 205 y 206

⁵⁷ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p.135.

y los labios al blasfemo. En 1499 el ejecutor de Eureux fue comisionado para descolgar el cuerpo de una suicida, con la intención de colgarla de nuevo y cumplir con su sentencia.⁵⁸ Merbak describe a la humanidad, el cuerpo y el alma del ejecutado, como una pantalla que escenifica el lugar donde las autoridades seculares, el pueblo y la Iglesia enfrentan una constante negociación y lucha (conjuntas) con la expectativa de que a la hora del castigo, cada uno de los grupos que conforman el espectáculo logren transmitir la narrativa de su propia experiencia.⁵⁹ El amplio repertorio de penalidades en la Edad Media se catalogaban y se registraban en códigos legales. En un grabado que ilustra el código legal de Ulrich Tengler (imagen 5), se exhibe una variedad de instrumentos y métodos de tortura, que reincide en la concepción de la disolución del cuerpo; la hoguera, que eventualmente convierte la carne en ceniza, enterrar el cuerpo en vida o lanzarlo al río, abandonando el cuerpo, la materia, en manos de la descomposición de los elementos ambientales, rompimiento de miembros con instrumentos como la rueda, que constaba de una larga exposición del cuerpo hasta conseguir su deterioro.

En la mayoría de los casos, el desollar y la mutilación anticipada de los miembros ayudaba a la aceleración del proceso de descomposición, dejando que las fuerzas naturales hicieran el resto, evidenciando la inminente ira de Dios. Antes de realizar la ejecución se presentaba toda la información necesaria, como preámbulo, sobre los actos por los cuales el enjuiciado sería ejecutado. Philippe de Beaumanoir, autor de varios decretos para la ciudad de Beauvais, explica la necesidad de aplicar técnicas punitivas conforme al delito cometido, fomentando la aplicación de varias torturas por diferentes delitos en un mismo individuo (imagen 7).

En 1441 el máximo criminal Normando Denis Lochecome fue sentenciado a diferentes castigos por múltiples delitos: decapitado por traición, mutilado por otros crímenes y colgado por robo.”⁶⁰ Los castigos se volvían cada vez más específicos; el ahorcamiento se aplicaba a los ladrones; los traidores eran condenados a la decapitación; la tortura en la rueda se aplicaba a los que cometían violación o robo; los herejes, provocadores, brujas y sodomitas eran

⁵⁸ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p.135.

⁵⁹ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p.137.

⁶⁰ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p.140.

quemados en la hoguera; las mujeres que cometían faltas contra la religión o la moral (adulterio o infanticidio) eran ahogadas.

Algunas de las horrendas torturas estaban planificadas para una larga duración aplicadas a fraudulentos o regicidas. El parricidio se castigaba encerrando al acusado en un saco de tela junto con un gallo, una serpiente, un mono y un perro animales que representaban cada aspecto del acto efectuado por el criminal. El estatus social de los criminales marcaba diferencias a la hora de la ejecución. El morir decapitado por una espada era señal de muerte "honorable" y gloriosa, mientras que otras formas de ejecución, que provocaban la prolongación del dolor, eran aplicados a criminales de clases bajas. ⁶¹

⁶¹ Merback, Mitchell B. Op. Cit. p.140.

II.II El arte medieval: mas allá del bien y del mal

El cuerpo, el dolor, la muerte y la justicia interactúan entre sí bajo la autoridad cristiana complementándose mutuamente en la dinámica de la "buena muerte". El arrepentimiento del condenado, expresado a través del "calvario" representado en la ejecución, le permite la absolución Divina, apaciguando la ansiedad y exacerbando el drama que tiñe las almas de los fieles de cristianismo, purificación y salvación. Los objetivos del espectáculo de la ejecución cubren la necesidad común de compartir un orden moral y cubrir la responsabilidad social de asegurar el arrepentimiento del pecador. La ejecución de la "rueda" fomentó la representación visual de la "rueda de la fortuna" (*rota fortunae*), alegoría que representa la fatalidad y la suerte del hombre. La aceptación de la Fortuna, diosa romana del "destino" fortuito. La fortuna representa la concepción providencial del Cristianismo medieval. Desde el siglo VI Boethius la visualiza gráficamente por primera vez, personificada como una mujer con una rueda en la mano, la cual gira a su capricho o azar, haciendo cambiar los destinos de los hombres, hacia la felicidad o hacia la desventura. Posteriormente a esta mujer se le encuentra con los ojos tapados con una tela, como símbolo de lo fortuito.⁶² (imagen 8). La humanidad corrompida hace que el movimiento azaroso de la rueda se convierta en representación, en iconografía del pecado en la Edad Media. Los giros de la vida, actos, vicios y virtudes, revelan los ciclos del bien y del mal. La representación de la vida a partir del pecado, desnuda el significado del destino. El significado tácito de la tortura de la rueda representa la fuerza del poder de la "fatalidad" que se apodera de sus víctimas, destrozándolos material y espiritualmente. Dicha representación del poder y la tortura inspiró la aparición de un boletín popular distribuido en Viena atacando a la Iglesia Romana, al clero y al papado, relacionando la autoridad mal intencionada y tiránica de la Iglesia, con la fuerza destructiva de la rueda al caer y eliminar la materia. La tortura de la rueda simboliza la abolición del pecado en el cuerpo, visualmente representado en pinturas y grabados del siglo XII al XVI. Vicios contra virtudes luchan en la perpetuidad que define el destino final de la humanidad: el Cielo o el Infierno. Con el triunfo de la doctrina apocalíptica, el comienzo del siglo XV se trastorna en un recuento delirante, esquizofrénico, contabilizando los pecados, uno a uno, así

⁶² Merback, Mitchell B. Op. Cit. p. 168.

como las faltas que pudieran condenar a los pecadores a la eterna oscuridad infernal, atrapados en el lienzo. El pánico desencadenado al presenciar imágenes infernales de tortura y suplicio paralizaba las conciencias de los fieles. Las profecías apocalípticas amenazaban con invadir la faz terrestre.

La Edad Media perdura desfasando catástrofes, despertando demonios que aplican tormentos a los hombres, la sed de descubrimientos que se gestaba en los países del sur trazan las pautas de los tiempos modernos. 1340, año en el que la Guerra de los Cien años se expande hacia los Países Bajos. El trigo escaseaba y los monarcas elevaban excesivamente los impuestos a todos los habitantes. En 1348, la *Muerte Negra* arrasa con un tercio de la población europea. *El Diario de un burgués de París* describe todas las catástrofes acontecidas a principios del siglo XV.

...se saqueaba todo en un radio de unas veinte leguas...cometían actos de pillajes, robaban, mataban en las iglesias y por doquier;...(1410) Hacia finales del mes murió tanta gente en tan poco tiempo que hubo que cavar en los cementerios parisienses grandes fosas en cada una de las cuales se metían treinta o cuarenta personas amontonadas,...(1418) En los montones de basura de París era fácil hallar, por aquí y por allá, veinte o treinta niños y niñas, muriéndose de hambre y frío (1420)...Durante este tiempo, los cismas y las herejías laceran la Iglesia,...la Inquisición y los jueces eclesiásticos ya no saben donde volver la mirada: se quema sin descanso a templarios, judíos, brujas, herejes, moriscos y doncellas.⁶³

El Hombre, extasiado y cegado por el ansia de conseguir un contacto más directo con la divinidad erige una arquitectura eclesiástica, el arte flamígero descubre una arquitectura de exuberancia espiritual donde acentúa la búsqueda por "llegar al cielo" elevando los techos, torres y puntales de iglesias y catedrales, alargados como agujas, con el afán de comunicarse con la Divinidad Redentora. ¡Demonios horrendos son los hombres y mujeres que pueblan la faz de la tierra, ciegos, mutilados, deformes, siniestros, con expresiones pecaminosas en el rostro, llenos de envidia, lujuria, avaricia, gula, ira, pereza y soberbia!. El arte medieval plasma de forma expresiva y minuciosa los infiernos que cunden en la Tierra. Los flamencos miniaturistas abarcan infiernos esotéricos, simbólicos y oscuros, mientras que los artistas renacentistas desarrollan imágenes infernales más poéticas, cubiertas por el velo renacentista, realizados

⁶³ G. Minois, Op. Cit. pp. 254 y 255.

por Fra Angélico, Paolo di Neri y Sandro Boticelli, inspirados en el infierno concéntrico de nueve círculos dantescos.

II.III Literatura y pensamiento: manifestaciones del infierno

La inquisición quema templarios judíos, brujos, herejes y moriscos. Las apariciones de mártires y santos exaltan el espíritu de Juana de Arco, condenada por la Iglesia a la hoguera, acusada de servir a Satanás. La creación de la inquisición fungió como aparato político-religioso de control convirtiéndose en feroz máquina de exterminio.

En el siglo XIV hay tribunales inquisitoriales en Bohemia, Polonia, Portugal, Bosnia y Alemania...Las categorías delictivas también fueron ampliándose, así, de la herejías medievales se pasó a juzgar otros delitos: blasfemia, bigamia y brujería. A partir de 1480 se descubren sabbats (aquejarres) en los Alpes, con lo que la caza e brujas se desata incrementándose la actividad de la Inquisición”⁶⁴

España se enfrenta y expulsa a los moriscos mientras los reyes de Francia saquean Italia, propiciando derramamiento de sangre, pillaje, excesos y desequilibrio. Lo irracional se conjuga con los factores sobrenaturales. La tierra se ve convertida en sucursal del infierno. En el periodo comprendido entre los siglos XIV al XVI el demonio adopta múltiples formas sobre la tierra.

¡Ya no esta sólo ! la corte de demonios incubos y súcubos acuden en tropel hacia la cristiandad. En 1568 Juan Wier enumera la existencia de 7.405.926 diablos ordinarios, repartidos en 111 legiones, de 6.666 demonios cada una, dirigidos por 72 príncipes de las tinieblas ⁶⁵

Pero no solo dispensaría de estos demonios "irreales", contaría con la ayuda de sus representantes en la tierra: brujas y brujos practican sus orgías satánicas y rituales maléficos. Los "manuales del inquisidor" publican miles de ejemplares entre 1486 y 1669, bajo el nombre de "*El martillo para las brujas*" (Maellus Maleficarum), publicado a partir de la Bula de 1484, incrementando la obsesión por la imaginería demoníaca y exacerba la angustia con la declaración del Papa Inocencio VII:

Ha llegado a nuestros oídos que miembros de ambos sexos no evitan la relación con ángeles malos, incubos y súcubos, y que, mediante sus brujerías, conjuros y hechizos , sofocan, extinguen y echan a perder.”⁶⁶

⁶⁴ R. G. Cárcel. Op. Cit. p. 8.

⁶⁵ G. Minois, Op. Cit. pp. 255-256.

⁶⁶ *Herencia Cristiana, Maellus Meleficarum " El Martillo de las brujas"* por Carl Sagan, www.angelfire.com/extreme/genio/sagan.html . p. 1.

Entre 1569 y 1587 se publica un tratado de demonología el "*Teatro de los diablos*" editado en 33 libros. En 1580, Juan Bodin elabora su libro llamado "*Demoniomanía de los brujos*" y posteriormente el "*tratado de los energúmenos*", en 1599.⁶⁷ La fe se fortalece en base a la superstición y lo sobrenatural, apartándose de los fundamentos de la razón, principio del que parten los nominalistas, quienes seguían el dogma de la fe hacia lo espiritual y lo místico, siguiendo las huellas de Guillermo de Ockham.⁶⁸ Predicadores franciscanos y dominicos declaraban sus sermones en plazas, iglesias y cementerios, evocando al infierno y describiendo las penas que en él se sufren, para mantener a los fieles alejados del pecado. Todos infieren en la existencia de un "Juicio Final". Vicente Ferrer, llamado el Ángel del Apocalipsis, advierte en uno de sus sermones:

Si piensas en las penas infernales de los condenados, penas que están preparadas para todos los pecadores, creo que cualquier penitencia, cualquier humildad, cualquier pobreza, cualquier lucha que pudieras tener que soportar por Dios en esta vida te parecería ridícula, si con ellas evitas esas terribles penas.⁶⁹

La literatura del siglo XV abarca el tema del infierno, dejando a un lado las amenazas eclesiásticas, perdiendo el valor sagrado, quedando trivializado como un tema literario común. Los autos sacramentales de invención popular desarrollan temas religiosos, comúnmente escenificados en el infierno y representados por los demonios. La "*Pasión de Palatino*", escrito en este mismo siglo, presenta al diablo, Satanás, quien presume de haberse apoderado de todos los hombres de las clases sociales más poderosas. Rebelais se inspira en los infiernos paganos y dedica el capítulo XXX de "*Pantagruel*" al infierno y lo desarrolla, en tono burlesco, como el mundo al revés, presentando a Cleopatra como vendedora de cebollas, al Rey Arturo como desengrasador de gorros y al Papa Nicolás III como papelero.⁷⁰ La burla y la incoherencia son patentes en varios textos contemporáneos, basados en el ridículo y la realidad invertida celebrada en la "Fiesta de los Locos", también llamada "La Fiesta del Burro," llevada a cabo una vez al año, celebrada con bromas y bufonías que en ocasiones llegaban a la blasfemia. Un

⁶⁷ G. Minois, Op. Cit. p.257

⁶⁸ Fossier, Robert. Op. Cit. p.138 y 139.

⁶⁹ G. Minois, Op. Cit. p. 258.

⁷⁰ G. Minois. Op. Cit. p. 263.

texto redactado hacia 1420, "*El paraíso de la reina Sibila*"⁷¹, trata el tema del paraíso y el infierno, como lugares ambiguos donde los placeres adquieren significados ambivalentes. En él se relata el viaje de un hidalgo alemán, que al entrar en una profunda cueva, encuentra un asombroso lugar reinado por una mujer de belleza extraordinaria, donde las delicias del amor son el principal placer y goce. El hidalgo al sentirse culpable por su estadía en dicho lugar de placeres que le provocan remordimientos abandona el paraíso paradisíaco para salvar su alma de las tentaciones demoníacas.

De vuelta a la tierra busca el perdón del Papa, pero éste se lo niega, y sin ver otra opción decide retornar al "paraíso" donde los placeres del cuerpo y los deseos del amor carnal son ambiguamente advertidos como pecado o placer, felicidad o tormento.

⁷¹ G. Minois. Op. Cit. p. 260.

II.IV Alegorías literarias: el reino del amor o infierno del amor

En el libro "*El otro mundo en la literatura medieval*", Patch Rolling H. realiza un análisis comparativo entre las obras del amor cortés. Las visiones legendarias del otro mundo en la Edad Media impregnadas de poesía, constituyen la creación literaria del infierno y del paraíso. Los textos de amor cortés desarrollan múltiples descripciones del "Paraíso del Amor", llenas de iconos y símbolos, donde se refleja la paradoja del placer y el tormento que condicionan a este sentimiento.

En el siglo XIII, aparecen cientos de obras y poemas entre los autores italianos en el sur, y los ingleses y franceses, en el norte, que remiten el paradisíaco paraíso del amor y al Jardín del Edén. Brunneto Latini, en su obra *alegórica Tisoretto*, llega a un bosque donde habitan animales, "*hombres, mujeres, bestias, criaturas de toda especie*"⁷². Después de cruzar un valle oscuro, el autor visita el reino del amor en una hermosa llanura llena de flores que cambian de aspecto, así como cambia el amor.⁷³

Dante elige elementos ultramundanos en su descripción del Paraíso Terrenal influenciado por la poesía amorosa. El poeta ubica el jardín en una isla, en dirección opuesta a Jerusalén en la cima de una montaña. Una deliciosa fragancia cubre este jardín y se escucha el trinar de los pájaros acompañados por la música que producen las hojas de los árboles del bosque. También aparece la fuente, elemental recurso, que refleja la similitud con el Paraíso Terrenal, de la cual se dividen dos ríos: Leteo y Eunoé. También describe el perfumado aroma en este valle. Todos los elementos que Dante conjuga para su descripción del Paraíso funcionaron como punto de partida en la elaboración de jardines y paraísos del amor de autores posteriores, influenciando a muchos poetas y autores del amor cortés⁷⁴.

Los sueños, los caminos, las montañas, torres y castillos son ahora iconos indispensables, símbolos potenciales en la descripción del Paraíso del Amor. Guillaume de Guilleville realiza un viaje en un

⁷² P. R Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*. Ed. F.C.E. México, 1950. p. 190.

⁷³ P. R Howard, Op. Cit. p. 192 y 193.

sueño, motivo influenciado por las visiones latinas en el que describe dos caminos: uno ancho, el del placer, y el estrecho, el del deber. En el *Pèlerinage de l'Ame*, Guilleville relata el viaje del alma a través de un sueño hacia el purgatorio, el infierno y el cielo, acompañado de un ángel bueno y otro malo. Describe cómo el fuego rodea la Tierra y también menciona los castigos que se aplican en el infierno mediante el frío y el calor, así como la pestilencia que en él se percibe, en contraste a la dulce fragancia que cubre el ambiente del Paraíso.⁷⁵

Las obras *Trionfi* de Petrarca refleja la influencia clásica. Los cautivos arriban a la Isla del Amor donde se encuentran todos los atributos del Paraíso Terrenal. Ahí también se encuentra la entrada al infierno del Amor, lugar de fuego y eterna niebla.⁷⁶

En el poema inglés "*The pearl*", el poeta cae en un profundo sueño y llega a un bosque lleno de colinas y riscos de cristal. La perfumada fruta que abunda en este lugar nos sugiere al Jardín del Edén. En este poema también encontramos árboles buenos que representan las virtudes y el Árbol del goce, aunque de forma opuesta, en el mismo desierto existen los Árboles del pecado y la condenación.

La mayoría de las alegorías medievales conforman una tradición propia, en las que se encuentran poemas y tratados de amor cortés. En ciertos casos se relacionan con la frecuente simbología de la diosa Fortuna y muchas de los elementos y personificaciones se atribuyen a las obras cristianas. Hacia 1186 Andreas Capellanus termina "*De arte honesti amandi*", donde menciona el Palacio del Amor. Junto se encuentra un jardín con "toda clase de frutales y fragantes árboles que rodeaban un "árbol maravilloso alto, cargado en abundancia con toda clase de frutos" y de este árbol "brotaba una fuente maravillosa de agua clarísima, que a quienes la bebían les sabían al néctar más dulce y en esta fuente se veían toda clase de *pececillos*. El jardín se divide en tres partes: la interna se llama Delicia, la siguiente, Humedad, y la última Aridez. En esta última la tierra quema y se siente un intenso calor a humo⁷⁷. En el jardín de Guillaume de Machaut que desarrolla en su *Founteinne Amoureuse*, brota una hermosa fuente de marfil, los pájaros cantan, deleitando al bosque con dulces melodías;

⁷⁵ P. R Howard, Op. Cit. p. 195.

⁷⁵ P. R Howard, Op. Cit. p. 196.

⁷⁷ P. R Howard. Op. Cit. p. 203.

Todos los frutos y flores están ahí, de manera que en todo el mundo no hay otro paraíso terrenal más hermoso.⁷⁸

Este poema se compara con el poema Chaucer's Dream ⁷⁹, en el que Chaucer, al quedar dormido sueña con una isla rodeada de una muralla de cristal y ahí encuentra cientos de mujeres hermosas. Menciona un árbol que crece en una roca, el cual sólo posee tres manzanas: una conserva la juventud y la belleza, la otra otorga un dulce deleite y la tercera envicia con su sabor. El Jardín que Bocaccio elabora en el *Ameto* está poblado por faunos, sátiros, driadas (ninfas de los bosques), y la náyades (ninfas de los ríos y fuentes), seres mitológicos que sugieren la clara influencia clásica en esta "*Amorosa Visione*". Bocaccio presenta el dolor como causa del amor cautivo en este *Laberinto d'Amore, Valle incantata, valle de sospiri e della miseria*⁸⁰ Los falsos, los embusteros y los soberbios quedarán excluidos de este paradisiaco jardín. La transformación simbólica de opuestos Paraíso-Infierno del Amor la encontramos en *El Sueño del Marqués de Santillana*, cuando los árboles transforman sus frondosas ramas en troncos fieros y nudosos, mientras que los pájaros se convierten en áspides ponzoñosa. En el "*infierno de los enamorados*", también escrita por Santillana, tras haber cruzado un puente para llegar a un castillo cercado con fuego, al llegar al interior se encuentra el infierno del amor.

Otro texto que remite al Infierno en el Paraíso es el *L'Hospital d'Amours*, en el que Achille Caulier tiene un sueño, en él camina por un camino espinoso llegando finalmente, a un gran desierto con tierras mezcladas con llanto y lágrimas donde crecían árboles con amantes desesperados, colgados de sus ramas y ríos llenos de amantes ahogados.

un abismo de pena, cubierto de cadáveres de quienes Amor había excomulgado. ⁸¹

⁷⁸ P. R Howard, Op. Cit. p. 210.

⁷⁹ P. R Howard, Op. Cit. p. 211.

⁸⁰ P. R Howard, Op. Cit. p. 212.

⁸¹ P. R Howard. Op. Cit. p. 222.

Capítulo III Época de crisis: eclipse de fe y realismo

Occam, Oresme, Sluter, Van Eyck, Boccaccio, Chaucer, autores intelectuales de finales de la Edad Media, heredan nuevas tendencias hacia el racionalismo crítico y realista, alcanzando, hasta cierto punto, los umbrales de la "Época moderna", detrás de los hombres que fecundaron una nueva conciencia, una nueva mente, una nueva fe y como consecuencia directa, una nueva historia marcando la crisis de la Edad Media, ⁸²vislumbrando una Reforma, alternando tiempo y espacio con un maduro renacentismo. La razón se antepone a toda autoridad y la verdad se conduce al campo de los sentidos, en la búsqueda de un contacto directo con la realidad, con la fe y con Dios. Guillermo de Ockham, franciscano inglés que establece el principio nominalista hacia el camino de la individualidad y la intuición, también rechaza el dogma, y la ciencia se fertiliza con un impulso de experimentación, después de haberse encadenado a los limitados procesos que la Escolástica había cimentado en textos, lejos de la experiencia empírica. Determina la realidad en base al conocimiento sensible de cada individuo.⁸³ Por otra parte, la piedra filosofal, el elixir de la vida y la fuente de la juventud se convierten en principio básico de estudio en los tratados de alquimia que proliferan en estos siglos. ⁸⁴

Por otra parte, Juan Buridan (+1366,) maestro secular de la Facultad de Artes de París, elabora un formal estudio de la gravitación, mientras Nicole Oresme (+1382) se dedica a precisar la relación tiempo-espacio, además de fundamentar la teoría del movimiento de rotación de la Tierra. Al mismo tiempo, Pedro de Ailly hace un compendio geográfico basado en la información proporcionada por los viajeros y mercaderes, en su "*Imagio mundi*".⁸⁵ En los comienzos del siglo XIII, el cristianismo se convierte en principio religioso más afectivo, alejado de las especulaciones, menos abstracto, a medida que acercaba a los fieles de manera accesible, ofreciendo un acercamiento íntimo entre los creyentes y el Creador, dirigiendo toda su fe hacia la imagen de Cristo crucificado como

⁸² Fossier, Robert. Op. Cit. p. 290.

⁸³ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 90.

⁸⁴ Cirlot, Juan-Eduardo, *Jérôme Bosch*, Editorial Labor, SA., Barcelona, 1973. p. 74.

⁸⁵ Gericot, Leopold. Op. Cit. p. 291.

representación de la *pietá*, sobre el cuerpo y el sufrimiento, apropiado en una época de crucifixión física y espiritual. El dolor se materializa y la piedad se palpa en los cuerpos lánguidos, descompuestos y putrefactos como consecuencia de la peste y la guerra que arrastran a sus víctimas hacia las fauces del ocaso y la tragedia.

El realismo del sufrimiento se representa en esculturas y relieves que decoran mausoleos e iglesias. El retrato evoluciona y alcanza su máxima expresión en Italia bajo los trazos de Donatello (1386-1466), y en los Países Bajos, Adriano Beauneveu de Valenciennes (+1406), junto a Hennequin de Lieja, advierten una fuerza y veracidad que distingue el arte del norte. Claus Sluter proporciona un fuerte realismo en sus esculturas, visiblemente latente en el pórtico de la Cartuja de Champmol y en el cortejo de plañideras que remata el mausoleo de Felipe "el atrevido". La pintura inicia la búsqueda del color y la luz, dejando aparte el sentido realista alcanzado en la escultura, predominando obras "amaneradas" y "aristocráticas" durante el siglo XIV. No es sino hasta el siglo XV, cuando el realismo adquiere una representación virtuosa en los lienzos, al inventarse la técnica de la pintura de aceite y el descubrimiento de barnices que ayudaron a los procesos de secado. Juan Pucelle y Jaquemart de Hesdin, maestros "primitivos" y miniaturistas, realizan trípticos y retablos con matices realistas. En Italia, Massaccio, plasma la armonía del espacio y la grandeza del volumen; en Francia, los retratos de Jean Fourquet (1415-1480,) y *la Pietá de Aviñón*, obra de Nicolás Froment, realizada entre 1475 y 1476, son ejemplos de la representación mística de la realidad devota acentuada en esta atormentada época, depositada en las imágenes del Sagrado Corazón, la Santa Sangre y la Virgen de los Dolores.

De la misma forma, la escuela flamenca manifiesta una genial técnica al óleo, cubriendo magistralmente de materia y espíritu las obras de Jan Van Eyck (+1441), y posteriormente, alcanza la cima de la sensibilidad del movimiento contenidas en las escenas tradicionales, reflejo de un realismo percibida en las pinturas de Hugo van der Goes (+1480). Las tradiciones flamencas se transforman en sublimación del color, genialidad de la técnica teñida de una profunda espiritualidad que refleja la belleza sensible del alma.⁸⁶

⁸⁶ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 292 y 293.

La sátira y el "*fabliau*" del siglo XIV resultan demasiado pesados y violentos para la literatura, ávida de observación y progreso, encuentra en la narración una nueva expresión que permite el acceso a todas las clases sociales, desnudando sus faltas y vicios de manera didáctica, enfatizando el interés de divertir, un tanto alejada de enmendar las virtudes. Entre algunos de los autores de esta nueva narración corta sobresalen Boccaccio en Italia (1313-1375), Juan Ruiz en España (+1350) y Geoffrey Chaucer en Inglaterra (1340-1400). Froissart (1338-1404) se reconoce por su estilo narrativo, además de ser un gran cronista de su época. La poesía encontró su máximo exponente en el gran poeta francés François Villon, hacia 1431, así como la lírica burguesa o popular expresa la vida cotidiana de humildes, forajidos, hambrientos, prostitutas y maleantes, gracias a la fuerza dramática que le permitió describir con auténtico realismo la tragedia humana.⁸⁷ Con toda la fuerza realista que fortalece el arte y la literatura, la Edad Media sucumbe y comienza a eclipsarse, pero esto no significa todavía su fin

⁸⁷ Gericot, Leopold. Op Cit. p. 293 y 294.

III.I Tortura: práctica y representación

Quaestio, tormentum, martyrrium, son algunos de los términos encontrados en las fuentes latinas y vernáculas para describir el acto de torturar⁸⁸. En el siglo XII se produjo una revolución en el derecho y la cultura jurídica transformando la jurisprudencia penal en la Europa cristiana. La confesión fue elevada sobre las jerarquías de pruebas, tan elemental y recurrida que los juristas la nombraron "la reina de las pruebas"⁸⁹ y la mayoría de los casos se aplicaba a hombres de mala reputación. Los casos de crímenes capitales eran juzgados por medio de ordalías o "Juicios de Dios", que consistían en diversas pruebas a las que sometían al acusado para probar su inocencia. Durante el siglo XII, la confesión sacramental (convertida en una obligación anual por los cristianos en el *Cuarto Concilio Laterano de 1215*, el papel de la confesión por medio de brutales e inconcebibles torturas adquirió un rigor primordial en el ámbito cotidiano de la vida social en el siglo XII. Fuentes de fines del s. XI y principios del XII, mencionan que las torturas eran reservadas para los criminales conocidos y los "más viles hombres" (*vilissimi homines*).⁹⁰

Los fáciles de corromper ,no pueden ser aceptados (como testigos) por su juramento solemne, deben ser sometidos a torturas, esto es el juicio del fuego o el agua hirviendo. (Pasaje del Libro de Tubinga) ⁹¹

Para el segundo cuarto del siglo XII, el crimen de herejía había sido equiparado a los crímenes de traición y contumacia en la sociedad secular. Los heréticos fueron declarados "infames" y por consiguiente, sufrieron los castigos penales. Se formaliza el empleo del verdugo o ejecutor, ya que hasta este momento el juez, el más joven de los asesores o en algunos casos el mismo acusador, eran quienes llevaban a cabo el tormento.

⁸⁸ Peters, Edward. *La Tortura*, Ed. Alianza, Madrid (1987), p. 83

⁸⁹ Peters, Edward. Op. Cit. p. 69

⁹⁰ Peters, Edward. Op. Cit. P. 73

⁹¹ Peters, Edward. Op. Cit. p 74

El juez debe acompañar al acusado al lugar de la tortura e interrogarlo cuando se aplican. Estará presente un notario, y un médico, especialmente en casos de tortura severa....Generalmente se muestran al acusado los instrumentos de tortura para obtener una confesión rápidamente. El propósito de la tortura es la confesión del acusado.⁹²

Si el sospechoso resistía la prueba del tormento tres veces podía quedar en libertad. El tormento que se practicaba con más frecuencia era la llamada *corda* o *cola*. Se elevaba al acusado, atado de manos por la espalda, jalado por una polea y así, colgando, con grandes pesas atadas en los tobillos se le aplicaban los azotes. (imagen 9).

En el caso de que el juez dictaminara la muerte, la tortura podía convertirse en ejecución amarrando al reo condenado a muerte a una barra de hierro, la cual era colocada sobre una hoguera, quemándole la espalda lentamente mientras confesaba. Los turcos desarrollaron diversas torturas. La más común era clavar con golpes de martillo, clavos en las rodillas, o astillas de madera o caña dentro de las uñas. También solían cubrir el cuerpo del atormentado con aceite y posteriormente exponerlo al fuego.

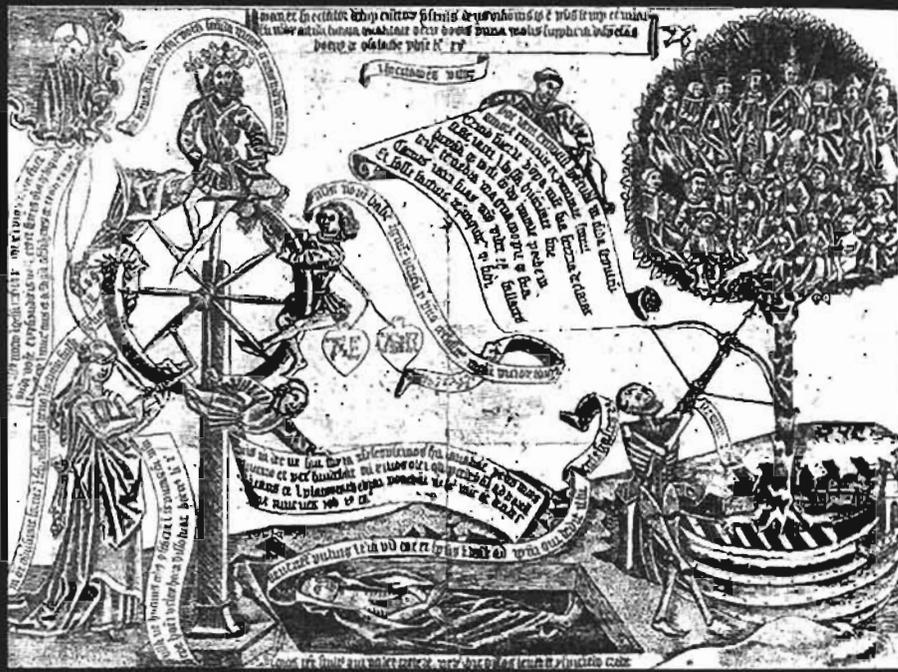
En casos graves, se cubrían los pies del acusado con una sustancia inflamable y se ponía fuego en la planta de los pies"...Otras torturas eran el estiramiento (a veces acompañado de fuego) en el potro, la tortura del agua y una serie de torturas destinadas a distender las articulaciones y los músculos.⁹³

En la Edad Media todos los países de Europa conciben máquinas infernales de martirio: la "catapleta" destrozaba poco a poco el cuerpo comprimido entre dos planchas de madera; "la rueda" trituraba los huesos al giro que el verdugo ejecutaba; con las tenazas de acero incandescente arrancaban las carnes a pedazos, principalmente la zona de los pezones (imagen 10); la "catasta" permitía al verdugo quemar a su gusto los miembros del cuerpo.

Una larga lista de aparatos y utensilios de tortura proceden a los antes mencionados se introdujeron a partir del siglo XVI: los borceguíes, el dactiletro, el cepo y los escarpines, servían para triturar los dedos de las manos y de los pies del acusado (imagen 11). En Inglaterra, los duques de Exter y de Suffolk introdujeron el

⁹² Peters, Edward. Op. Cit. P. 99

⁹³ Peters, Edward. Op. Cit. p. 100.

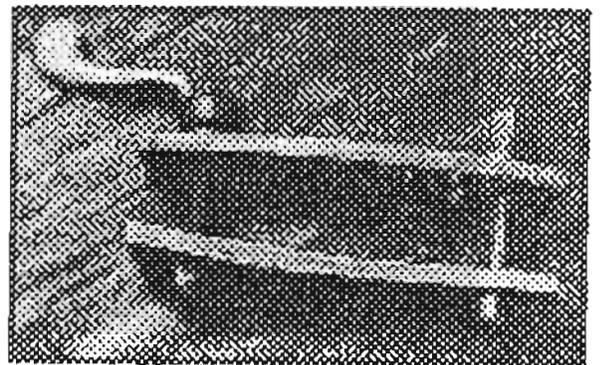
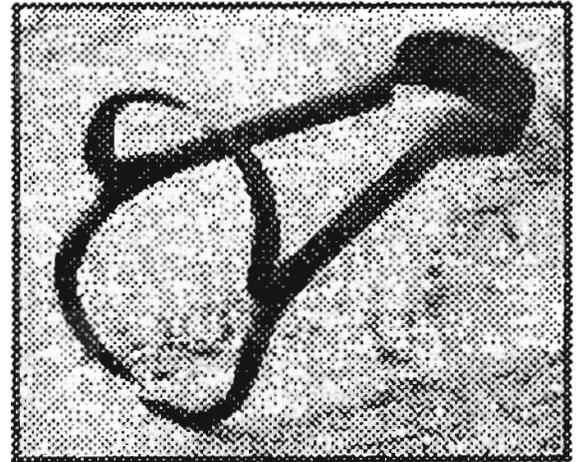


8 grabado que representa la fortuna.

10 Tenaza desgarradora de pezones. Aparatos europeos de tortura y pena capital



9 Suspensión y martillazos



11 Aplasta pulgares. Aparatos Europeos de tortura y pena capital

tormento durante el reinado de Enrique IV (1399-1413). Entre los tormentos que más se aplicaban destacan el uso de un aro de hierro dividido en dos, en el cual se mandaba a meter al reo , de tal forma que cupiera arrodillado. El verdugo lo apretaba hasta juntar sus hombros, sus pies y sus manos.⁹⁴ Después de mantenerlo durante una hora y media, aproximadamente, el prisionero arrojaba sangre por las narices, la manos y los pies. Otra tortura muy común durante el reinado de Isabel, era un marco de madera encina, elevado a unos tres pies del suelo, colocando al preso debajo de éste, amarrándole muñecas y tobillos con cuerdas a unos rodillos colocados a los extremos del cuadro. Al comenzar el interrogatorio, si el preso negaba las acusaciones o no confesaba satisfactoriamente, se le apretaban las cuerdas, de modo que el cuerpo se elevaba hasta el nivel del cuadro y si finalmente no confesaba, se le estiraban las extremidades hasta descoyuntarle los huesos.

A finales del siglo xv todo hombre podía ser torturado, cuando pusieron, firme y profesionalmente, los cimientos del derecho penal de comienzos de la Era Moderna...⁹⁵

Las torturas más atroces se llegaron a practicar en las crecientes ciudades de Flandes, donde quemaban los pies del acusado, colocando velas encendidas entre los dedos. Otro tormento era el de la silla de hierro, la cual era expuesta al fuego con el acusado atado a ella, hasta que el metal se tornaba al rojo vivo, usando torniquetes para apretar los miembros del acusado.⁹⁶

⁹⁵ Peters, Edward. Op. Cit. p. 92.

⁹⁶ Peters, Edward. Op. Cit. p.76.

III.II Europa occidental de los siglos VIV al XVI: postrimerías cristianas de un Apocalipsis.

Durante los últimos siglos de la Edad Media se formula un ambiente muy dominante por parte de las autoridades eclesiásticas. El cisma llega a su clímax entre los siglos XIV, XV y XVI.

El infierno doctrinal a fines de la Edad Media...es escaso y riguroso. Se reduce a pocas palabras, pero existe; comienza en el momento de la muerte; es eterno; todos los no católicos y todos los fieles, muertos en pecado mortal van a él, donde sufren las penas de daño y de sentido...Al final de la Edad Media, la realidad del infierno se acepta de manera unánime e incluso se trivializa. Pero se distinguen en él tres niveles: un infierno popular, heteróclito, que mezcla elementos paganos folclóricos y elementos cristianos, a partir del siglo XII principalmente en visiones monásticas. Es un infierno caótico y de enorme colorido que consiste sobre todo en los suplicios. Para que el pastoral del miedo sea algo verdaderamente eficaz, habrá que desarrollar la conciencia moral...El infierno teológico, apoyado en la Escritura y en la razón, admite numerosos elementos populares interpretados de manera simbólica...el infierno dantesco, mezcla de realismo popular y de abstracción lógica, es verdaderamente terrorífico...Por último el infierno doctrinal...el infierno existe y en él se sufre eternamente los pecados mortales. Este infierno a largo plazo es el más temible de los tres, porque se convierte en una segunda naturaleza.⁹⁷

La muerte llega junto con su ejército de demonios, quienes aleccionan y ejecutan a hombres y mujeres por medio de tormentos sobre la faz de la Europa occidental. En 1340, los Países Bajos sufren los enfrentamientos y batallas como consecuencia de la Guerra de los Cien Años, dejando la muerte a su paso. Entre 1346 y 1350 reaparece la devastadora peste negra esta vez más furiosa que nunca adoptando el nombre de *Muerte Negra*.⁹⁸ El hambre, los asesinatos y la persecución reinan entre 1410 y 1430, elevándose al cielo sobre cúpulas góticas y torres flamígeras.

El infierno es adoptado por el arte al perder rigor por parte de la iglesia. El aumento de castigos y condenas religiosas resultaba

⁹⁷ G. Minois, Op. Cit. pp. 251-252

⁹⁸ B. Johanes, *Vida y cultura en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946. P. 259.

inaudito, La creación de un “catálogo” de delitos religiosos , elaborado por tribunales eclesiásticos mostraba la excesiva intolerancia por parte de la Iglesia, la gravedad de la falta respondería al nivel de la condena o del castigo. Éstas faltas se dividían en diez clases:

- 1°. renegar de Dios
- 2°. blasfemar
- 3°. pasar frente a una imagen y no persignarse o quitarse el sombrero
- 4°. adorar a Satanás
- 5°. sacrificar criaturas al diablo o consagrarlas a su servicio desde el vientre de la madre
- 6°. cometer incesto
- 7°. matar o alimentar con carne humana, especialmente de ahorcados
- 8°. asesinar por medio de veneno y sortilegios
- 9°. hacer morir al ganado
- 10°. pudrir los frutos y causar esterilidad.⁹⁹

Comienza entonces, el periodo de mayor inestabilidad, y se convierte en presa de la crisis interna de la Iglesia y la fe comienza a perder fuerza frente a la razón. La *Devotio Moderna* adquiere las riendas de los fieles en dirección a la superstición y al misticismo.

Un predicador hacía su sermón sobre las penas del infierno y de las delicias del paraíso, Piensa que miles y miles de hombres están en el infierno y que quizá no han cometido tantas maldades como tú. Si piensas en las penas infernales de los condenados, penas que están preparadas para todos los pecadores, creo que cualquier penitencia, cualquier humildad, cualquier pobreza, cualquier lucha que pudieras tener que soportar por Dios en esta vida te parecería ridícula si con ellas evitas esas terribles penas.¹⁰⁰

El infierno comienza a caer en garras de lo grotesco, en la imitación de los gemidos demoníacos y la gesticulación del tormento representado por los predicadores. Una verdadera sobredosis de “pastoral del miedo” refleja su ineficacia en la conciencia de los fieles convirtiendo los sermone en una auténtica obsesión popular. La adopción del infierno por la liturgia del s. XV los torna aún más ambiguos y acentúa el notable desinterés hacia las amenazas clericales. Un siglo después las imitaciones dantescas retomarán las descripciones retóricas, apartadas de toda moral cristiana, y como ejemplo Jean Lemaire de Belges presenta en sus *Epístolas del amante verde*, su visión pagana sobre los descensos al infierno:

⁹⁹ E. Ceballos, Historia universal de la tortura, Ed. Posada S. A., México, p . 73.

¹⁰⁰ G. Minois, Op. Cit. , p. 258

Fieros aullidos de temibles bestias...Grandes ruidos de martillos, hierros y cadenas, enormes derrumbamientos de montañas y ruina ... Y vientos huracanados con fiera lluvia.¹⁰¹

Nadie se escapa de las garras de Lucifer y de su valle del sufrimiento y tinieblas. El dolor corporal es un factor de gran importancia en el infierno medieval. Desde 1231, el Papa Gregorio IX declara instaurado el Tribunal Eclesiástico de la Santa Inquisición destinado a combatir la herejía: La *Inquisitio heredicae privatitis* (la inquisición de la depravación herética) habilitando a los frailes dominicos para condenar y ejecutar aquellos culpables de haber sido acusados por cometer delito religioso y la tortura se convertirá en vértice de toda confesión, aunque a consecuencia del dolor la declaración de culpabilidad no sea verdadera.¹⁰²

Muchas de las torturas practicadas durante más de cinco siglos ayudaron a establecer las condenas de los infiernos tanto en la literatura como en el arte. El arte expresa la misma postura multiplicándose las representaciones del infierno en pintura, frescos y esculturas, sin embargo muestran escenas más tajantes y detalladas, aunque sin aportar ninguna modificación en general. El arte parroquial muestra un verdadero encantamiento por las penas del infierno. A finales del s. XV, la imaginería infernal se limita a repetir viejos estereotipos.

Las visiones de Tungdal presentan un pintoresco infierno, mientras que en la *Peregrinación del alma Guillermo de Deguiville* enfatiza la popularización de la visión de Owein, por la clara descripción de las torturas, los ganchos de hierro y el cadalso (de donde colgaban a los pecadores de la lengua) utilizados para ejecutar a los pecadores. En una ilustración del infierno de la obra de los hermanos de Limourg, las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, hacia 1420, en el folio 108, Lucifer está representado como un gran monstruo peludo que retuerce entre sus garras a montones de cuerpos, mientras aplasta con sus patas a otros cientos de condenados al arrojar llamas y humo por la boca, con el que enciende fuego al resto de pecadores.¹⁰³ La escultura lo presenta en alto y bajorrelieves que cubren los pórticos de las iglesias: en Saint-Maclou de Roven, se ve claramente

¹⁰¹ G. Minois. Op. Cit. p. 261.

¹⁰² Edgar Cevallos. Op. Cit. p. 73.

¹⁰³ G. Minois. Op. Cit. pp. 266 y 267.

una rueda con la que el demonio captura a sus víctimas del pecado de la misma forma que se representa en Nantes, realizada en 1470, sólo que en este tallado aparece un yunque donde un demonio suelda los cuerpos de los condenados, como lo describe Tungdal. En Bretaña estas imágenes inspiran la creación de las “danzas macabras” de *Kermaria-an-Isquit y las de Kernascléden*, mismas que se imitan en el cementerio de los Inocentes de París entre 1460 y 1464. Al igual que la escultura, el teatro recrea las mismas figuras demoníacas exagerando la imaginería de sus escenas, como la del poeta Luis Eunius:

Lucifer, como un monstruo alargado (...) rodeado de fuego y de llamas, de tal suerte que vio a una muchedumbre de gente entrar por su boca. Y a la vez los vomitaba y los otros diablos los hacían entrar de nuevo en su boca.¹⁰⁴

Las torturas y los instrumentos también son parte esencial en este infierno teatral. Los suplicios varían desde el despellejamiento y desgarramiento por arma blanca como cuchillo, hacha, lanza y mazas erizas de punta. En estas representaciones teatrales del infierno los verdugos eran caracterizados como animales simbólicamente relacionados con el demonio y el mal: lobos, serpientes, sapos, gusanos, etcétera. El infierno bretón aporta efectos sonoros como ruidos y alaridos, así como el orden de las penas conforme al pecado cometido: a los glotones se les atiborra de sapos y a los lujuriosos una serpiente les devora el sexo. Este infierno de finales del Medioevo es un infierno de carácter “casi cotidiano”.¹⁰⁵

En el siglo XV, Italia resplandece con un extraordinario movimiento de expansión artística, humanista y científica: el Renacimiento, movimiento que coincidiría con la expansión europea llevando la bandera de la corona católica española hasta América, en manos de Cristóbal Colón. Seis años más tarde, Vasco de Gama llegaría a la India por vía marítima. Durante el siglo XVI, Carlos V de España y Felipe II impusieron la hegemonía de España y de forma paralela se dividiría el cristianismo occidental con la aparición del protestantismo impulsado por Martín Lutero y Juan Calvino. Los textos sagrados describen el origen divino de la humanidad, del mundo y del pueblo escogido por medio de pasajes. El Génesis (primer libro de la Biblia), desencadena una trama existencial

¹⁰⁴ G. Minois. Op. Cit. p. 268.

¹⁰⁵ G. Minois. Op. Cit. pp. 268 y 269.

dotada de culpa y temor ante el juicio divino, el “Juicio Final” donde todo origen de pecado será encaminado hacia el sendero de la oscuridad infernal.

Algunas xilografías del siglo XV, como en la llamada *Oración dominical*, como describe Emile Male, en donde se consagra el versículo “*Libera nos a malo*”, se ven claramente los suplicios aplicados a los condenados: los demonios clavan al suelo, atan a ruedas, sumergen en calderas o lanzan desde altas riscos y puentes a los condenados, como una abstracción de diversos retratos. En un manuscrito ilustrado del duque de Nemours, realiza una descripción bastante ordinaria del infierno, donde los condenados son colgados de sus cabezas, hervidos y derretidos en calderas y parrillas, para ser devorados por serpientes.¹⁰⁶

El infierno comienza a envejecer y amerita ser renovado. Entre 1480 y 1500, la tierra se vuelca de manera espeluznante hacia el infierno. En 1486 *Mallus Maleficarum* aparece con millares de copias, mientras que en 1492, se publica *El tratado de las penas del infierno*. El espanto del infierno tuvo una nueva representación a través de los lienzos de los artistas de esta época.

Entre renacentistas y góticos, el infierno adquirió colores y formas nunca antes concebidos. La pintura renacentista realzaba la forma, el volumen y la suntuosidad con teñidos mitológicos, el arte gótico de Europa del norte cubría con siniestros cielos y tenebrosos paisajes los paneles del infierno, liderados por los pintores flamencos, quienes a partir de la técnica al óleo, perfeccionan el retrato y crean escenas costumbrista fielmente detalladas, llenas de un peculiar “realismo”, por lo que se convierten en el “estandarte del miniaturismo”. El infierno de Signorelli, de Van Eyck y el de Memling adoptan un tinte muy personal y sobrio, menos elaborado, más trabajo en la composición y menos en la representación. Los cuerpos lánguidos y pálidos caen hacia las fauces del fuego infernal. Las obras más oscuras de Van Eyck presentan un infierno subterráneo.

Adúlteros y corruptores sufren la tortura en sus genitales; los blasfemos y perjuros son colgados del techo por la lengua y a los que miran con concupiscencia a las mujeres o a los hombres, se les arrancan los ojos. De igual manera El Bosco traslada su compleja conciencia religiosa hacia el destino de una visión apocalíptica; cada

¹⁰⁶ G. Minois. Op. Cit. p. 269 y 260.

castigo tendrá bajo la mirada constante de Dios su merecido final, efecto de una causa fallida y maltrecha que la humanidad no supo corresponder ante la Creación Divina, culpable del pecado original impuesto como tentación.

Pero la alegoría fantasmagórica, transfigurada e inventariada del infierno aún esperaba ser concebida. No es sino hasta mediados del siglo XV, cuando el infierno se convierte en espacio poblado de mutantes antro-zoomorfos que encabezan la más descabellada y alucinante versión infernal, saturada de violencia explícita pero al mismo tiempo cubierta de un encantamiento simbólico. Este infierno es el caos del orden infernal que rige el espectáculo de muerte y placer en los trípticos del *Juicio final* (Akademie der Bildenden Künste, Viena, Austria) y *El Jardín de las delicias* (Museo del Prado, Madrid, España), obras que relatan fielmente un alucinante infierno creado por las manos de un artista precursor de imágenes alucinantes y simbólicas.

Capítulo IV El Bosco: pinceladas de un infierno

Entre visiones y alegorías la literatura de amor cortesano abunda en imágenes sugestivas, en varios textos durante los siglos XII y XIII, reiterando el uso de los elementos y símbolos en el hábito poético, aunado a las elaboraciones fantásticas del Otro Mundo en la expresiva narrativa medieval, fundamentada en algunas escenas de folklore ultramundano. Dichas escenas se convirtieron en fuente de inspiración para pintores, grabadores y escultores medievales, repercutiendo en la estética del paraíso y el infierno hasta los siglos XV y XVI.

Cabe la posibilidad de que la producción artística en los Países Bajos también adoptara este tipo de influencias literarias. Hay que señalar que particularmente en esta zona de Europa del norte durante la Edad Media se manifestó la tradición oral del refrán popular, el cual expresaba principalmente los vicios que acarrearían desgracia a los hombres, y mostraban una moral menos rígida, además de sobresaltar el sarcasmo flamenco, de la misma forma que aleccionaban estos Jardines del “placer” que silenciosamente escondían el infierno tras su idílica perfección. Alguno de estos paradisiacos jardines podría haber sido modelo para esbozar alguno de los paraísos Bosquianos o quizás la escena central de la obra más representativa del artista flamenco Hieronimus Van Aeken Bosch, El Bosco.

En su tríptico del *Jardín de las Delicias* plasma una representación exacta de estos jardines llenos de tentaciones y atractivos placeres efímeros, como la gula y el deseo sexual. En esta obra también escenificó los castigos para estos actos considerados pecaminosos y lejos del camino de la rectitud moral y de la virtud. El infierno es el paradero de aquellos que abandonaron sus deseos en manos del deleite y el placer y quienes habitaron dicho *Jardín de las Delicias*.

Hyerónimous van Aken Bosch nace a mediados del siglo XV, se calcula que alrededor del año 1450, en la ciudad de Hertogenbosch, antigua provincia holandesa, una de las cuatro ciudades principales

del ducado de Brabante¹⁰⁷, dominios de los ambiciosos duques de Borgoña.

Durante la juventud de Hieronymus Bosch, los Países Bajos pertenecían a Felipe el Bueno duque de Borgoña, que además poseía Flandes, Luxemburgo y el Franco-Condado, Artois y Picardía. El país estaba a la sazón en plena prosperidad; las tierras producían ricos cultivos; la industria textil, aun cuando en decadencia, florecía, todavía en todas las ciudades de Flandes y Brabante...Felipe el Bueno se hallaba en el apogeo de su gloria. En 1454 se festejaron las célebres fiestas del Voto al Faisán, en que juró cruzarse contra los infieles; sus relaciones con el papa, gracias a sus proyectos de cruzada, son excelentes; ama el fasto, las mujeres, las artes.¹⁰⁸

Desde 1430-1431 aparecen los primeros registros de su ascendencia paterna, su abuelo, Jan van Aken, establece su apellido proveniente de la ciudad alemana de Aquisgrán (Aix-la Chapelle). Procedente de una familia de pintores de la región, el Bosco muestra a joven edad su fuerte tendencia religiosa convirtiéndose en miembro de la hermandad de Nuestra Señora de Hertogenbosch, cofradía de clérigos y laicos que dirigían su culto a la virgen.¹⁰⁹

Aunque varias fuentes de investigación de su obra lo relacionan con sectas heréticas y practicantes de ritos orgiásticos, como los “Hermanos del espíritu libre”¹¹⁰(secta que practicaba la promiscuidad sexual como parte de ritos religiosos a través de los cuales intentaban llegar al estado primigenio que gozaba Adán, por lo cual se les denominó “Adamitas”), todas las posibles afirmaciones que lo relacionen con estas sectas recurrentes a drogas alucinógenas, carecen de fundamentos históricos, quedando descartadas como el origen que impulsó al Bosco a crear ciertos ambientes y personajes con un carácter extravagante.

Por medio de traducciones visuales llenas de metáforas y folklore desarrolla una temática, basada principalmente en pasajes del antiguo testamento, siendo sus obras primordiales *El Jardín de las Delicias* (Museo del Prado, Madrid) y *El Juicio Final* (Akademie der Bildenden Künste, Viena), trípticos dónde el paraíso terrenal, el

¹⁰⁷ Carl Linfert, Op. Cit. p. 7.

¹⁰⁸ Bosing, Walter. *El Bosco 1450(¿)-1516: entre el cielo y el infierno*. Taschen, Köln, 1994. p. 23

¹⁰⁹ Bosing, Walter. Op. Cit. p. 12.

¹¹⁰ Fossier, Robert. Op. Cit. p. 130.

purgatorio y el infierno, son elementos que engloban una visión terminal sui géneris.

Imágenes fantasiosas, sádicas, perversas y abismales, que no solamente muestran una personalidad enigmática, sino además permiten discernir y distinguir una sensibilidad atormentada llena de angustias y agresiones cotidianas, características de los siglos XIII, XIV, XV y XVI de culminación de una Edad Media tardía específicamente en la Europa del norte, Flandes, presentando un oscurantismo frente a la iluminación humanista y un Renacimiento artístico y espiritual.

La carne, objeto de inspiración y culpa, de gran curiosidad inquisitorial, adquirió una concepción patológica, dentro y fuera del paraíso terrenal implantado por la religión y difundido por medio del Antiguo Testamento. Concepción encaminada hacia el infierno del más allá, abismo en el que Dante reconoció dentro de si mismo las entrañas del pecado y el calvario, que en su obra *La Divina Comedia*, fungió como posible preámbulo para la inspiración visual del Bosco, condenando personajes tan cotidianos y relevantes como el Papa Anastasio, castigado por violencia y fraude, entre la pestilencia, fetidez y espíritus malignos que despiertan la ira del cielo, la ira de Dios.

Los males del hombre son más desagradables ante los ojos de Dios, "la Justicia divina". Lamentos, crueles tormentos, bestias (Minos) que persiguen a las almas lujuriosas (canto V) y el centauro Neso, aparecen donde gimen los violentos. Dante observa el Valle de la Muerte, roja espuma, calderas donde hervían a los condenados hasta las cabezas. Bosques de follajes oscuros; hombres-árboles que sangran por la condena de existir, humanizando el dolor por sus ramas y troncos; arenales áridos y espesos martirizan a sus víctimas, pecadores infieles y libertinos. Desde un principio la lujuria junto a la avaricia y la soberbia, son los vicios que acosan a Virgilio durante su travesía hacia el interior del infierno, constituido por nueve círculos, iniciando por el vestíbulo, lugar donde perecen los que no tienen virtudes ni vicios, son agujoneados por insectos constantemente; el *Aqueronte*, espacio donde los olvidados, inertes, resuenan aullidos de dolor, llenando el ambiente de angustiante oscuridad:

Aquellos desgraciados estaban desnudos y eran aguijoneados sin tregua por moscas y avispas¹¹¹

Dante describe un infierno y purgatorio terrenales, tangible y humano, donde los herejes obtienen una eternidad de suplicios. Timadores, asesinos, fraudulentos, herejes, lujuriosos, mujeres de gran poder de atracción, todos dentro de "la Mansión del Dolor", lugar que el Bosco recrea en sus trípticos *El Jardín de las Delicias* y *El Juicio Final* con una genialidad interpretativa, transmitiendo un escalofriante temor al castigo, a la pena, a la condena eterna.

Hieronimus Bosch, junto a virtuosos coetáneos, traduce un lenguaje propio y peculiar, donde animales, torres, quimeras, demonios, hombre, Dios, religión y pecado conviven y se enfrentan de forma disímil. Sobre el lienzo que indudablemente separa al artista del paraíso inexistente, se convierte en creador de mundos interiores, consciente o inconsciente, abstrayendo de la pintura flamenca las características generales, acercándose únicamente a la composición del *Paraíso Terrestre* de Bouts así como la posible semejanza en el manejo de la luz que aparece en la obra *Geerte tot Sint Jans* que también adoptarían los maestros alemanes del siglo XVI.

Infiernos del alma, agresiones reprimidas, fantasías llenas de color y forma. Mutabilidad de los seres que conforman la Tierra; morfologías absurdas hiperrealistas.

Sin limitarse a imaginar el temor de los mortales ante los infiernos, espeluznantes verdugos y condenas eternas, el Bosco proyecta, por medio de sus demonios y quimeras, una nueva estética del horror, causando un impacto visual en el espectador. El paraíso teológico bosquiño, esencialmente cristiano, se nos presenta como la antítesis del eterno infierno, cundidos de miedo y fe, iglesia y poder, condena y castigo, víctimas y verdugos.

¹¹¹ Alighieri, Dante, *La divina comedia*, Canto III, Editorial Alba, Madrid, España, 2000.

IV.I La fantástica conciencia bosquiana

En la pintura de el Bosco se vislumbra una asombrosa rebelión de los objetos, manipulados por los pinceles satirizantes y moralizantes, presentan grotescos y alucinantes delirios de genialidad apreciables en el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio* (Museo Nacional de Arte Antigua, Lisboa), imágenes que posteriormente repercutirían en la pintura adoptada por Peter Brueghel *el Viejo*, nacido en Brabante septentrional en 1525.

Los demonios, constante presencia de seres-objetos, mutantes antro-zoomorfos, desgarran y atormentan con sus garras y colmillos a centenares de cuerpos inertes que arrastran hacia enormes calderas, repletas de miembros y extremidades. Seres poseídos por Satanás, Minos, el mal que todo lo extermina, convoca el poder del castigo eterno, a los judas traidores de la fe plasmando figuras bizarras, híbridos de animales y objetos o máquinas, compuestos de forma armoniosa, donde ningún elemento rompe con el equilibrio del infierno: “quimera del castigo”. Fusión monstruosa entre instrumento y torturador, complejo espejismo del entorno virtual del Infierno. El Bosco convoca a sus demonios y los reencuentra en el tríptico *Las tentaciones de San Antonio*, donde la crítica al mal manejo del poder y la economía en manos del clero y la aristocracia sublevan las ruinas en las que el caos y la destrucción se manifiestan en los rostros de los dirigentes de la perdición con expresiones monstruosas, un demonio con apariencia de sacerdote, la corrupción del estado y una ciudad cubierta de fuego sintetizan las escenas del infierno en la Tierra, donde las tentaciones cunden al hombre aún en meditación.

En el tríptico *"El carro de heno"*, resume su visión de uno de los pecados capitales, la avaricia y el poder que contrae el dinero y los bienes materiales, constituido por un gran carro de heno, que simboliza el dinero y los bienes efímeros y materiales dirigido por un grupo de demonios antro-zoomorfos que jalan el carro atrayendo desgracia, discordia y aún el crimen de un gran número de seguidores, que en la lucha por obtener el heno, quedan atrapados bajo las llantas del carro, seguido en primer lugar por un emperador y un Papa.

IV.II Tríptico del suplicio: "El Juicio Final"

La visión que El Bosco nos presenta en el "Juicio Final", evoca una ansiedad crónica, provocada por una expresividad vívida y translúcida del último reino, el infierno, punzante purgatorio donde las almas retuercen sus penas al envolver con un lenguaje tortuoso el tenebroso y sombrío espacio amenazador (imagen 12). *La Divina Comedia*, posible inspiración literaria de la cual el Bosco pudo haber retomado, como referencia visual, el viaje que Dante, guiado por el poeta Virgilio, emprende a través de las profundidades más retorcidas y perturbadoras, pasando por el infierno y el purgatorio, mencionados y descritos con una genialidad poética representativa del virtuoso ambiente renacentista en el que Dante Alighieri (1265-1321) desarrolla su intenso y terrorífico inframundo.

Escenas creadas con una siniestra genialidad, recurriendo a la invención de sombríos personajes de naturaleza híbrida, demonios-verdugos-mutantes, bestias-máquinas-hombre que atacan sin piedad los cuerpos de los condenados, quienes debilitados por el dolor de los suplicios, corren y se arrastran despavoridos, aterrados por el pánico de una tortura próxima a ejecutarse. Creador de las escenas más violentas del infierno gótico, precursor de toda una nueva generación de monstruos fantásticos que alimentarán la imaginería visual de un simbolismo y un surrealismo posterior.

Partiendo de una geografía montañosa, horizontes en llamas y tinieblas, podemos distinguir a una muchedumbre de cuerpos desnudos ante el pánico de las llamas del eterno fuego infernal. La existencia de ciertas construcciones y torres podrían insinuar una analogía muy realista de la tierra; quizás pudiéramos interpretar el infierno del *Juicio Final* bosquiano como un infierno totalmente terrestre, tal y como lo concebían en el ocaso medieval, del norte de Europa, principalmente a finales del siglo XV, cuando la cotidianidad del espacio terrestre se veía plasmado en las representaciones del infierno como escenario de terribles catástrofes naturales como causales, prisioneros entre las garras de la guerra, la peste, el fanatismo y abuso del poder eclesiástico y el hambre. El Bosco realiza su primera interpretación del infierno en una de las esquinas de su obra *La tabla de los siete pecados capitales*, tratado moral de los actos pecaminosos, ilustrado de manera real y cotidiana, indicio

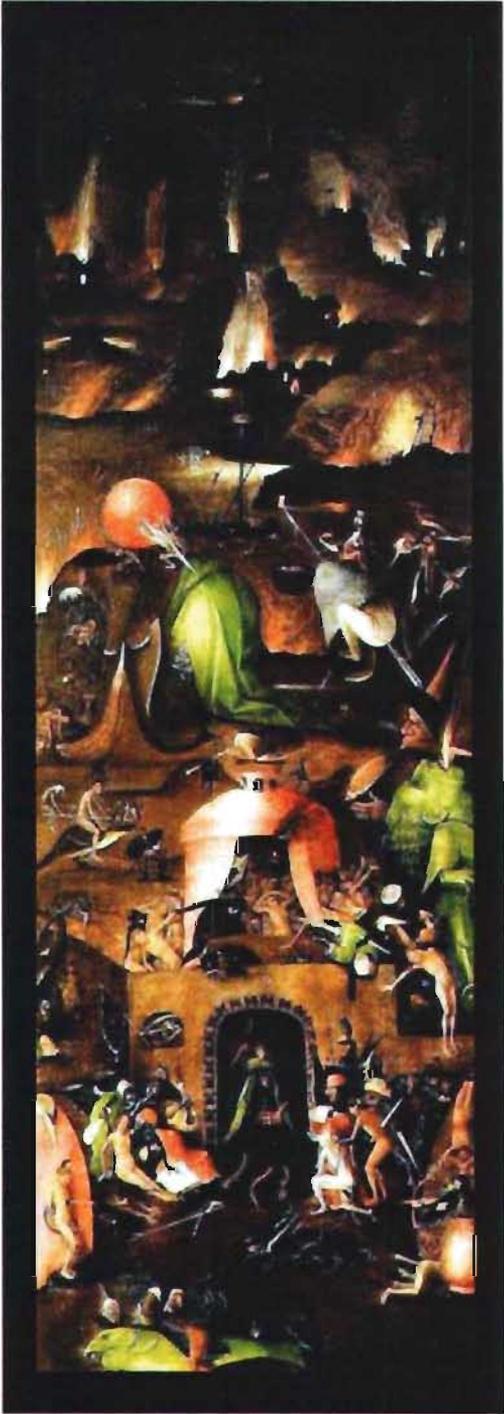
típico en las escenas holandesas del arte flamenco complementado con paisajes costumbristas¹¹² que cubren el trasfondo de cada una de las representaciones del pecado cotidiano que acechaba, probablemente, a los pobladores de las aldeas cercanas a Hertogenbosch, ciudad natal de este enigmático pintor holandés (imagen 13). El infierno esperaba su reconstrucción seguido por la representación en el ala izquierda de su tríptico *El carro de heno*, obra de carga crítica y severa que denuncia el deseo omnipotente por las riquezas materiales, desatando avaricia y corrupción en un fraile, un gobernante y en toda la muchedumbre, la cual es arrasada y aplastada por las enormes ruedas de una carreta repleta de heno, lo que en la Edad Media simbolizaba los bienes materiales y el exceso de banalidades o placeres efímeros, como el dinero (imagen 14). El infierno de *El Carro de Heno* se extiende hacia el ala izquierda de este tríptico, la escenografía es una fiel descripción del paisaje cotidiano de la campiña holandesa medieval; prados despejados, tejados y ruinas en el horizonte, adquieren tintes surrealistas con la existencia de diversas mutaciones demoníacas que construyen una gran torre de apariencia interminable. A diferencia de éste infierno *El Juicio Final* muestra una grandeza simbólica y una compleja gama de personajes fantásticos, dotado de una carga crítica y analítica del mal entre la humanidad, donde incluye gente de cargos religiosos, soldados y poderosos nobles que sin preferencia alguna, aparecen juzgados bajo el mismo yugo del castigo eterno, martirizados junto con los miles de cuerpos al desnudo frente a su doloroso destino. Una devastadora vorágine de tortura cubre la superficie del infierno que inaugura el retorno del hijo de Dios ante el Apocalipsis del Hombre y la consumación de su pecado. San Agustín determina claramente las consecuencias que acarrearán los infieles y su relación implícita con el infierno:

El pecado se mide según la malicia de la voluntad; el hombre ha querido elegir sus placeres contra Dios, con la pretensión de gozar eternamente de un bien inferior"...”Quien peca gravemente muere a la verdad de la vida y se sumergen para siempre en el pecado impenitente; se condena a sí mismo a una muerte eterna. El infierno es la privación eterna de Dios que se siente ahora cruelmente...¹¹³

¹¹² Linfert, Carl. *BOSCH*. Harry Abrams Publishers, Inc., New York, p. 11.

¹¹³ G. Graneris. *El pecado en las fuentes cristianas primitivas*, Ediciones Rialp. S.A. Madrid, 1963. p. 248.

13 Detalle de la tabla de *Los siete pecados capitales*, (IRA).



12 Panel del Infierno, *El Juicio Final*. Akademie der Bildenden Künste, Viena

14 Detalle del panel central del de heno

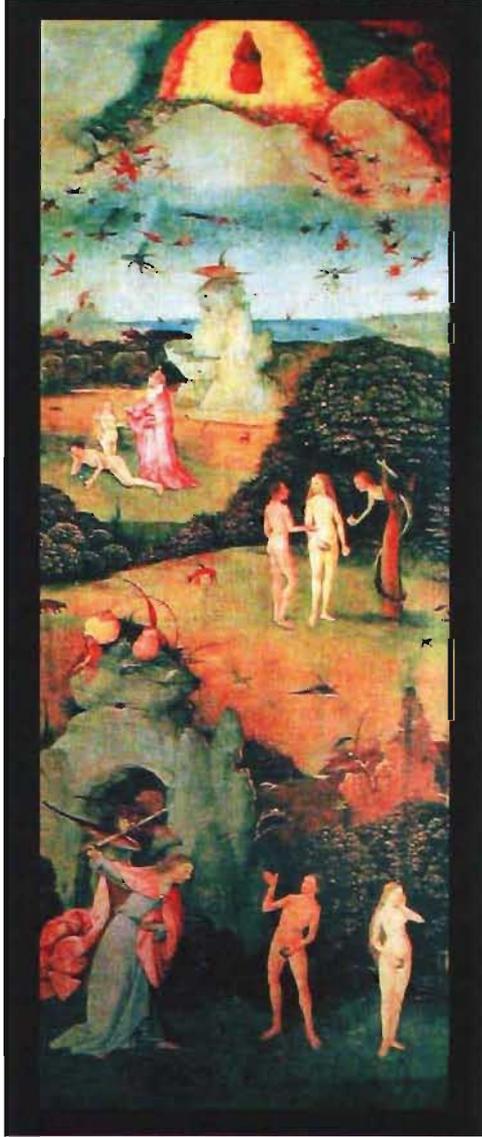


IV.III Tortura para una eternidad

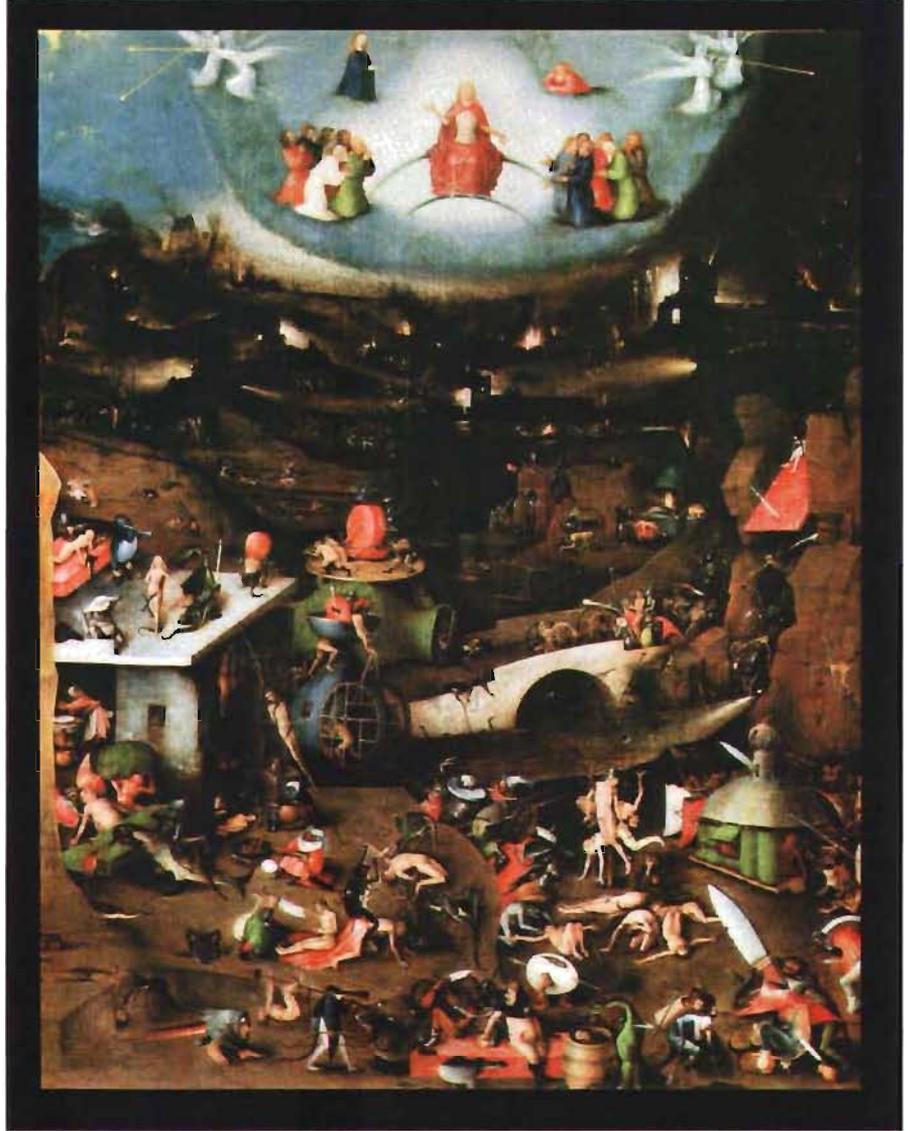
El orden de los paneles del *Juicio Final* nos muestra el comienzo de la creación en el ala derecha; tres tiempos, tres espacios y tres episodios en un mismo lienzo: la creación de Adán y Eva, seguida por la tentación y la consumación del pecado, y finalmente concluyendo con la persecución de Adán y Eva en espera de su salida del paraíso al ser expulsados por un ángel. Mientras que en el horizonte se percibe una paradójica serenidad, en el cielo se desprende una parvada de demonios alados, como si auguraran el fin de dicho paraíso y el comienzo del gran Juicio venidero, todo bajo la presencia del Dios Omnipresente, quien vigila en las alturas celestiales, representado dentro de un halo de luz en la parte superior del ala del Paraíso (imagen15).

El siguiente panel escenifica la ira descontrolada del Señor como consecuencia de todos los excesos terrenales del Hombre y la despreocupación de éste por el Juicio Final (imagen 16), el cual cae sobre todos los mortales y el panel lateral izquierdo representa el infierno, como una extensión del panel central. Al iniciar el tortuoso recorrido por el panel central del Juicio Final, de izquierda a derecha, en primer plano, en la esquina inferior izquierda el Bosco nos presenta al primer sentenciado encargado de sufrir la tortura del agua, tortura que consistía en hacer ingerir galones de agua al condenado, obstruyéndole las fosas nasales causándole una angustiada y lenta muerte a causa de asfixia o colapso a causa de un estómago reventado. Esta tortura nos remite al pecado de la gula y la glotonería (imagen 17).

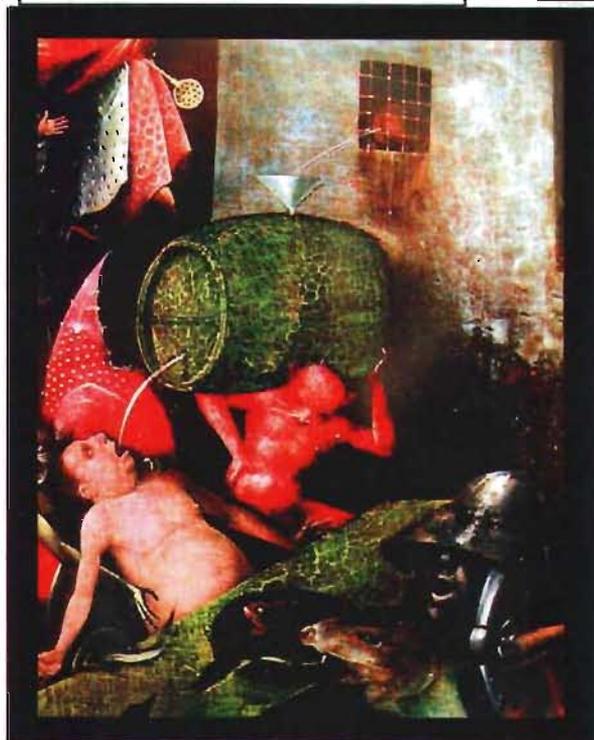
Siguiendo nuestro recorrido por el panel central, hacia nuestra derecha encontramos un enorme fogón sobre el cual se encuentran colgados por el cuello (ahorcados) un grupo de cuerpos desnudos sobre las llamas incandescentes del fuego, se asan como gallinas en una rosticería (imagen 18); al pie del fuego un demonio femenino de cuerpo abotagado, rostro y pies azules, con cuerpo naranja y cubierta de granos blancos vierte con un cucharón de mango largo una especie de salsa con la que "adereza" a su víctima (imagen 19), acompañada de otra mujer-demonio, la cual tiene patas de ave; ésta sostiene un enorme sartén donde fríe los restos de los miembros de un hombre, rostro, piernas y una mano salen del sartén debido a su



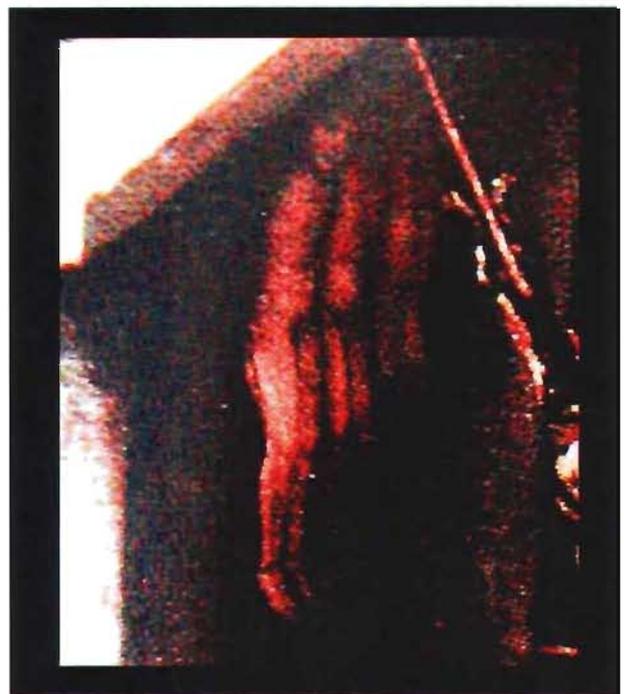
15 Paraíso. *El Juicio Final*.



16 Panel central. *El Juicio Final*. Akademie der Bildenden Künste, Viena



17 Detalle del panel central, *El Juicio final*.



18 Detalle del panel central, *El Juicio final*

tamaño; al lado del sartén dos huevos como de avestruz insinúan ser el siguiente ingrediente del "guisado-humano" (imagen 20). Ambos demonios visten atuendos típicos de mujeres campesinas de la Edad Media, con trapos que cubren sus cabezas.

El ahorcamiento implicaba una ejecución deshonrosa. Este castigo era previsto para quienes eran acusados de conductas graves. La horca, utilizada primordialmente en Holanda para acrecentar el vilipendio constaba en suspender al reo por los pies o el cuello, la mayor parte de las veces era un espectáculo didáctico moral para las muchedumbres que se reunían en las plazas para presenciar la ejecución. También se solía colgar al preso de las extremidades, de las muñecas o de los pies y amarraban pesos o rocas del otro extremo hasta lograr el desprendimiento de los brazos o las piernas del tronco (imágenes 21 y 22).

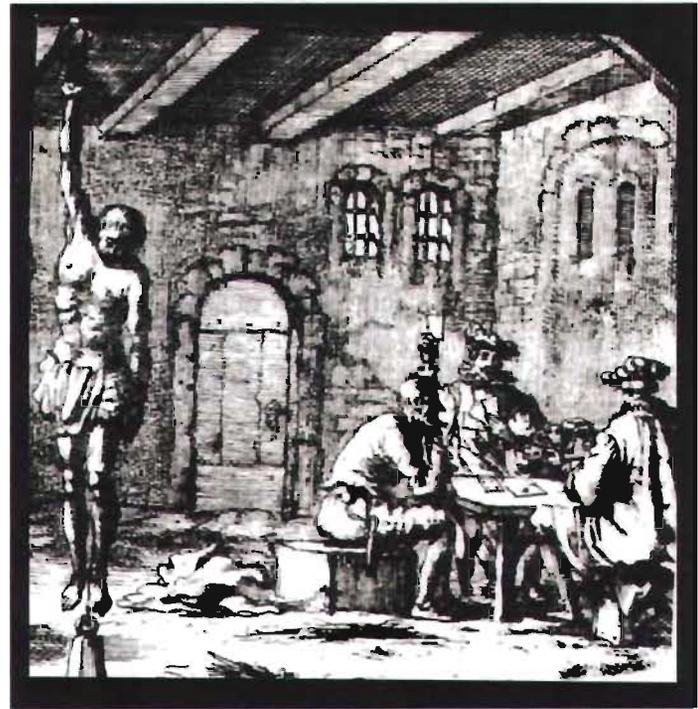
El derecho medieval germánico se caracteriza por proveer una ejecución capital específica para cada delito cometido, variando conforme las modalidades que difieren según el texto legal o costumbre aplicada. Dentro del Derecho Germánico se consideran penas capitales a todas las que producen un efecto inmediato o mediato, ineludible o eventual.

La muerte en la hoguera adquirió un papel muy importante en la tortura-condena de la época del oscurantismo, funcionaba como un "acto de purificación" y por medio del fuego se expiaba todo mal en el cuerpo y el espíritu. Esta tortura se aplicó con rigor durante este periodo, particularmente durante el régimen del poder eclesiástico que regía al tribunal de la Santa Inquisición. .

La "tortura del brasero" era una evocación doméstica, y a veces prelude de las hogueras que consumirían entre sus llamas cuerpos vivos. Se tendía al reo sobre un banco. Se le amarraban las manos por la espaldas y se le dejaban los pies colgando. Finalmente le colocaban un brasero al rojo vivo debajo de las plantas de los pies. De ésta manera se iba quemando lentamente la carne. La asaba, mientras que a la víctima se le iba añadiendo aceite hirviendo sobre los pies. También se utilizaba para quemar otras partes del cuerpo, como los brazos o los genitales (imagen 23).



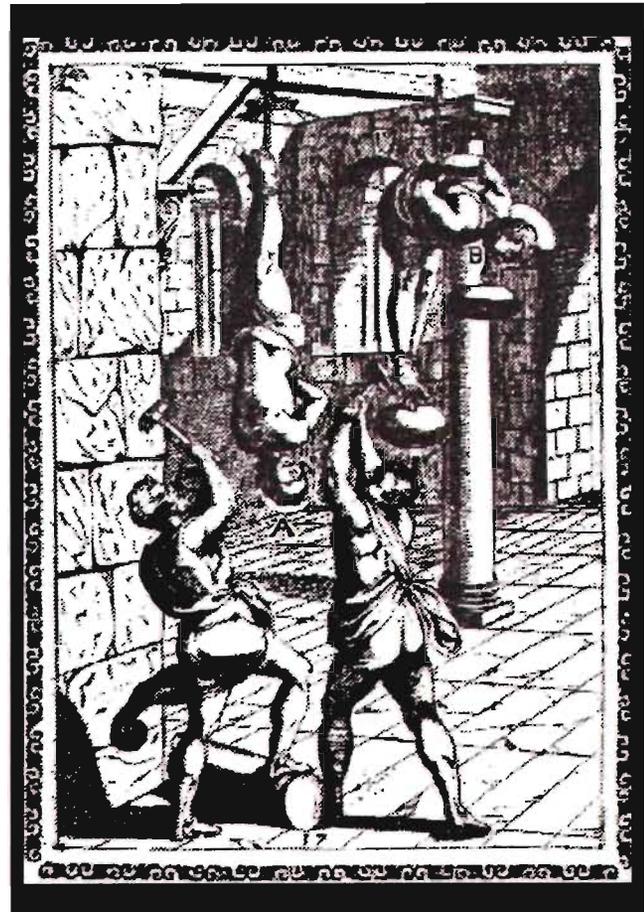
19 Detalle del panel central, *El Juicio final*



21 tortura del péndulo



20 Detalle del panel central, *El Juicio final*



22 tortura del péndulo

El descuartizamiento y la mutilación de miembros era un recurso de castigo y tortura de lento proceso (imagen 24). En ciertos casos también se ejecutaba en público, en plazas repletas de observadores habitantes del lugar. Algunas veces el verdugo laceraba y desprendía de miembros por medio de golpes o lacerando y quemando partes de la piel cerca de las coyunturas con acero incandescente, arrancando los trozos de piel hasta llegar a los huesos, cubriendo el ambiente con un olor a carne humana quemada y humo.

En la escala de las penas adoptadas por los españoles durante la Edad Media, herencia islámica en tiempos del Al-Andaluz, la mutilación de manos se encuentra entre las primeras y más recurrentes, (varios rastros de manos y pies se encontraron en la prisión o calabozo subterráneo, *mutbaq*, o *al-Duwira*, en al alcázar de Córdoba)¹¹⁴

Al ladrón se le cortaban las manos:

El que haya de sufrir la pena de amputación de la mano no debe ser encarcelado, sino echado de la ciudad, a que viva de la caridad de las gentes, hasta que se cure.

Durante el reinado de Felipe IV , rey de Francia (1286-1314), se promovió la práctica de la tortura en los procesos legales de confesión, siendo la Orden de los Templarios la más acosada y perseguida por este rey. Esta Orden fue fundada por un caballero borgoñón y otros soldados y algunos monjes, quienes escoltaron a los peregrinos rumbo a la Tierra Santa durante las Cruzadas. La Orden después de cien años había recaudado gran cantidad de bienes que Felipe IV deseaba. Por lo tanto fueron acusados de diversas prácticas diabólicas cayendo sobre ellos un sin número de tormentos para lograr su confesión: descoyuntar por tracción en el torno; colgar al acusado por las manos, teniendo que sostener un peso atado a los pies; atenazar en frío o caliente las tetillas, específicamente utilizado en mujeres, a las que se les arrancaba entre fuertes dolores; descoyuntamiento mediante la tortura de la rueda, con aplicación de fuego; flagelación; suplicios por aplicación en lugares del cuerpo estratégicos para causar mayor dolor al clavar varillas de hierro al rojo vivo acompañados del suplicio de la parrilla incandescente. Desmembrar y descuartizar siguió siendo un recurso macabro y perverso elemental para los verdugos obligados o

¹¹⁴ Eslava, Juan. *Verdugos y torturadores*. Temas de Hoy, Madrid, 1993. p. 115.

comandados a atormentar y dar muerte a cuantos se les acusaba de efectuar magia o brujería. Estos procedimientos de tortura tenían como finalidad la confesión de culpabilidad del reo.

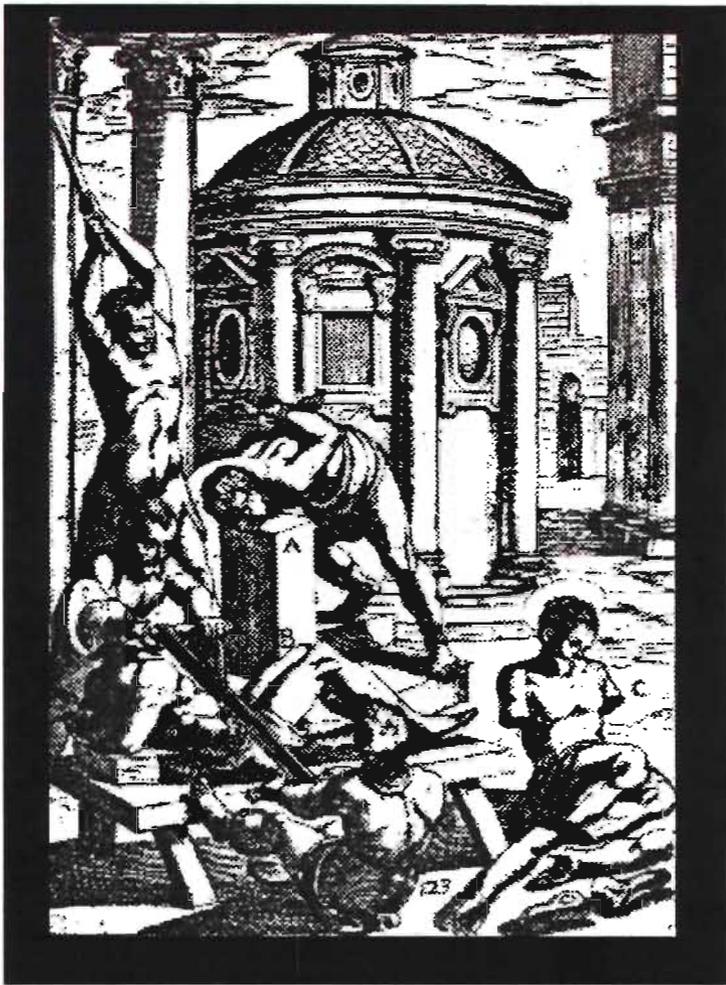
Ni siquiera los tormentos son un medio seguro para conocer la verdad... (Manual de los Inquisidores 1358).

Los delitos de traición se condenaban bajo el veredicto del descuartizamiento por medio de instrumentos como el hacha o el despedazamiento con ayuda de caballos que al tirar hacia distintas direcciones desprendían las extremidades del torso. Esta tortura o condena era en principio como una exposición pública y se expandió por toda Europa Medieval.

El suplicio de la ejecución, vívida experiencia entre el voyeur u observador y el ejecutado, muestra en la anécdota de la muerte del jesuita Edmundo Campión, uno de los tantos clérigos que en el siglo XVI experimentaron la clásica violencia de la ejecución pública. Campión fue condenado a muerte por el Papa, tras excomulgar a la reina Isabel de Inglaterra e Irlanda por herejía, y mantuvo una fuerte represión contra los católicos y puritanos. Tras la muerte de Campión, el sacerdote Briant también fue condenado por cómplice y fue ejecutado en la horca, posteriormente descuartizado y finalmente arrojados sus restos a la caldera.

Volviendo al infierno terrestre del panel central del *Juicio Final*, recargado sobre el techo de la construcción azul que aparece en el extremo izquierdo del panel, un cadáver desfallecido se encuentra clavado en una enorme lanza, aparentemente "empalado" verticalmente. El cuerpo también tiene una pequeña lanza o palo atravesado en su abdomen a la altura del ombligo (imagen 25).

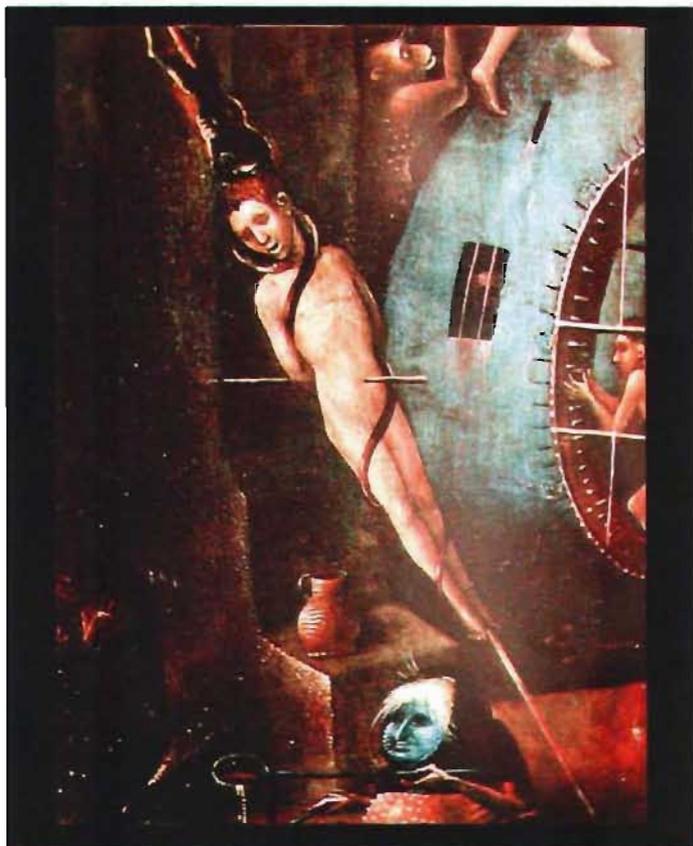
A un costado de la construcción azul, en una enorme máquina en forma de esfera o embudo azul dos cuerpos desnudos dan marcha a dos ruedas gigantes cubiertas de picos que parecieran girar al ritmo de las dolorosas pisadas de los dos condenados que corren dentro de estas enormes ruedas, mientras dos demonios vestidos como soldados sostienen de las piernas a otro cuerpo el cual jala con sus manos una cuerda que gira a las dos enormes ruedas al mismo tiempo que un condenado más se une a la escena, subiendo hacia arriba de esta extraña máquina de tortura. Uno de los soldados tiene un casco de metal y una extraña lanza atorada en su cinturón (imagen 26).



23 Diversas torturas con fuego



24 Diversas formas de mutilación



25 Detalle del panel central, *El Juicio final*



26 Detalle del panel central, *El Juicio final*

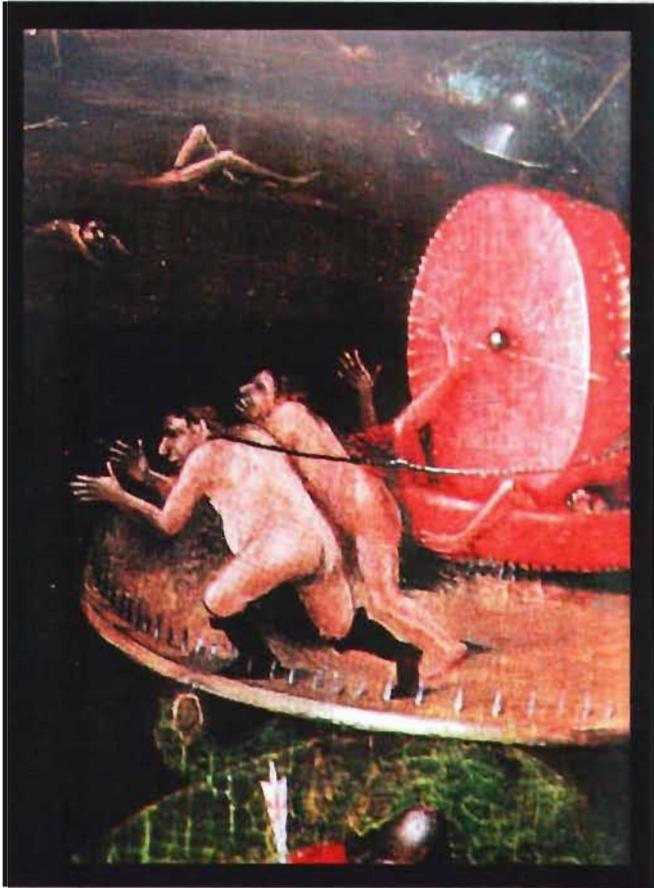
A unos cuantos metros de distancia otra extraña construcción, o máquina de color verde, nos muestra en su parte superior otra máquina-rueda de color rojo que tritura, dejando ver unos miembros de algunos condenados que se retuercen bajo la ancha rueda la cual está cubierta de picos (imagen 27). Al ser jalada por otros dos individuos, ambos desnudos, destrozan automáticamente los cuerpos que están bajo esta rueda .

Sobre unas ruinas, hacia el horizonte detrás del puente blanco, por donde pasa una caravana de monstruos-demonios y unos cuantos condenados, se puede percibir a dos verdugos vestidos con atuendos oscuros y capuchas quienes martillean a dos condenados, remitiéndonos a la colocación de las herraduras a los caballos (imagen 28). Estos demonios nos demuestran con gran detalle la fuerza de la intención de este tormento al martillar sobre las plantas de los pies de estas dos víctimas El dolor en las tinieblas de un infierno sin tiempo. Quizás lo que estos condenados sufrían era la condena del sello, de la marca del estigma de su pecado al marcárselo a golpes de martillo sobre sus pies. El hierro candente fue en manos de los romanos un tormento muy socorrido. En la época feudal y el Renacimiento los reyes franceses estampaban la señal de su soberanía, la flor de lis, en la espalda del reo. ¹¹⁵

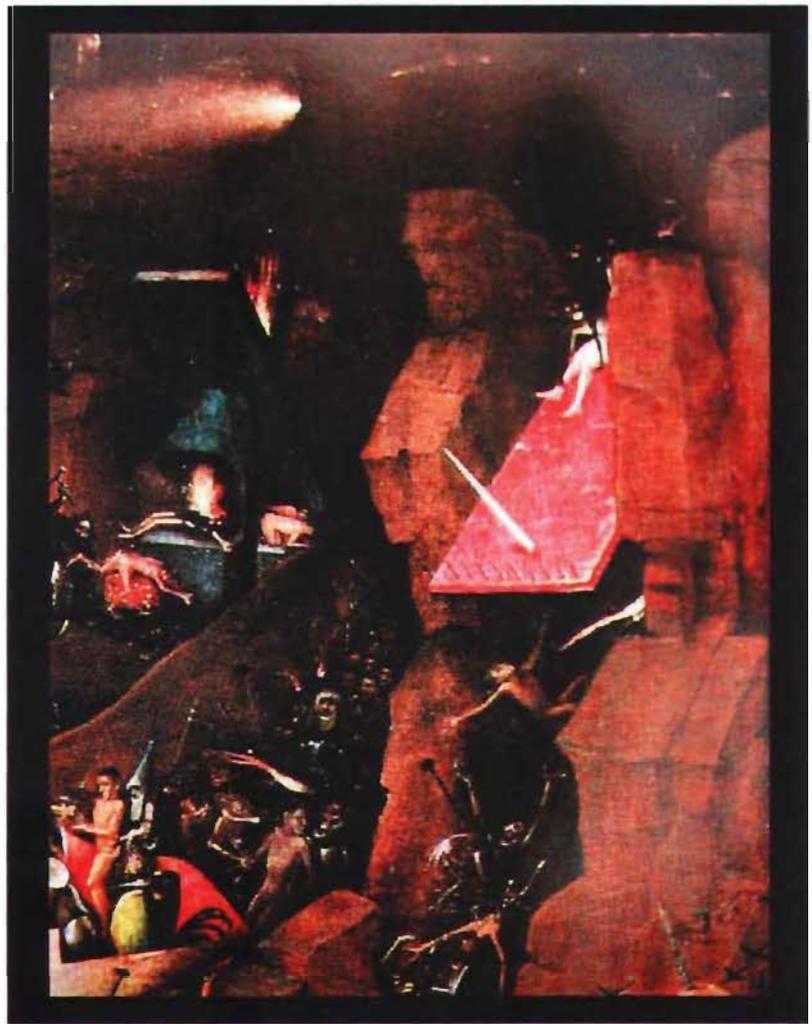
Otra tortura expuesta de forma tácita por El Bosco en este infierno, es la que se muestra en el costado derecho del panel, arriba de la caravana proveniente del puente blanco, sobre una enorme plancha rectangular roja; una víctima es colocada por un demonio abriéndole las piernas cuidadosamente con la intención de arrojarla en esta posición hacia un largo y estrecho pico de color blanco insertado de forma transversal, al final del rectángulo el cual se encuentra inclinado de forma que el cuerpo de la víctima quede insertado en este pico o lo atravesase, partiéndolo a la mitad (imagen 29). Este tipo de suplicio fue típico entre los pueblos orientales y la Europa de la Edad Media. Consistía en ensartarle a las víctimas palos puntiagudos de abajo hacia arriba. En el libro *Un puente sobre el Dina*, del escritor yugoslavo Ivo Andic (1892-1975) encontramos una clara minuciosa descripción de esta espeluznante tortura:

Quando se ordenó a la víctima que se tendiese, se acercó al verdugo a quien como si fuese su amigo, le dijo en voz baja: "Por este mundo y por el otro te pido que me escuches: hazme la gracia de atravesarme de

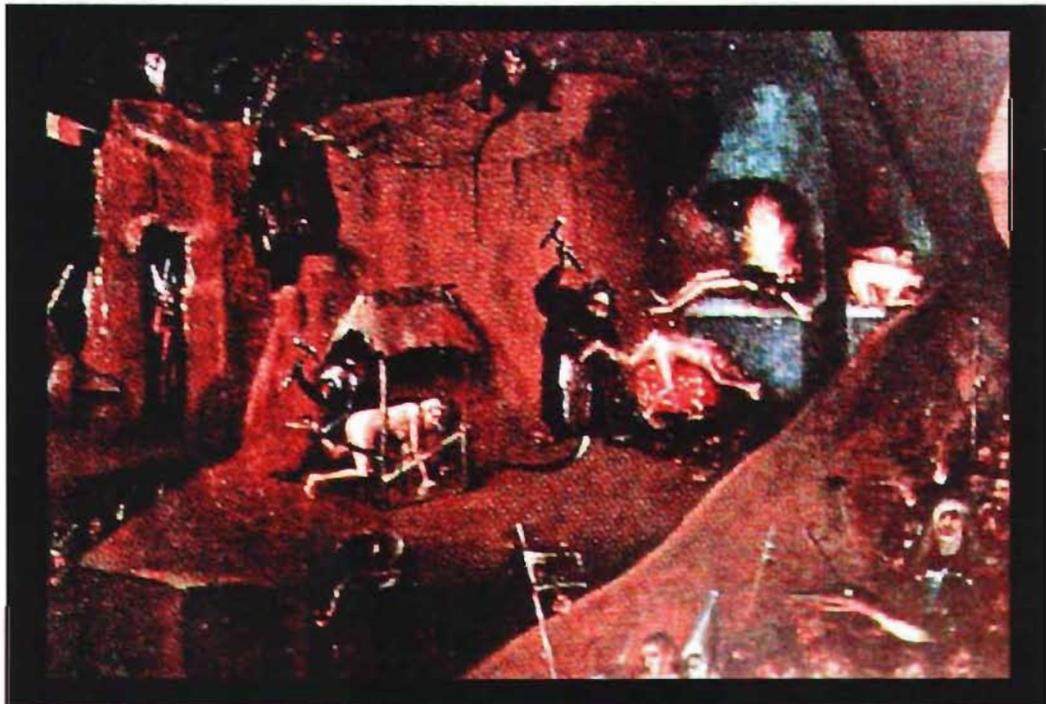
¹¹⁵ Cevallos, Edgar. Op. Cit. p. 39.



27 Detalles del panel central, *El Juicio final*



29 Detalle del panel central, *El Juicio final*



28 Detalles del panel central, *El Juicio final*

modo que no sufra como un perro...Los ayudantes del verdugo se aproximaron y le ataron primero las manos a la espalda y después le amarraron una cuerda alrededor de los tobillos. cada uno tiró para sí, separándole ampliamente las piernas.. Entre tanto fue colocado el poste encima de dos trozos de madera cortos y cilíndricos, de modo que el extremo quedaba entre las piernas del campesino....El verdugo tomo un mazo de madera y se puso a martillar . A cada dos martillazos se detenía un momento y miraba el cuerpo en el que el poste se iba introduciendo. El cuerpo del campesino, con las piernas separadas, se convulsionaba instintivamente...Allá abajo sentía una brasa que le quemaba los tejidos, que no se apagaba nunca, que reavivaba su fuego bajo los espasmos incontrolados del esfínter por expulsar el desmesurado cuerpo extraño que le desgarraba las mucosas ...Se había observado que en el vértice del omóplato derecho la piel se levantaba...y en aquel lugar ligeramente hinchado hizo una incisión en forma de cruz. Aún dio el verdugo dos o tres martillazos más y por el sitio en el que acababa de hacer el corte apareció la punta filosa del poste...La víctima estaba empalado en el poste de igual modo que se ensartara un cordero en el asador, sin lesionar los intestinos, el corazón o los pulmones..."¹¹⁶

El potro cumplía otro tipo de proceso de desmembramiento. Consistía en una tabla de madera o una rueda en donde el reo era atado de manos y pies. Por medio de un sistema de engranes la cuerda se tensaba y progresivamente, hacía que todo el cuerpo de la víctima se estirara de forma extrema, hasta lograr la dislocación de los miembros (imagen 30).

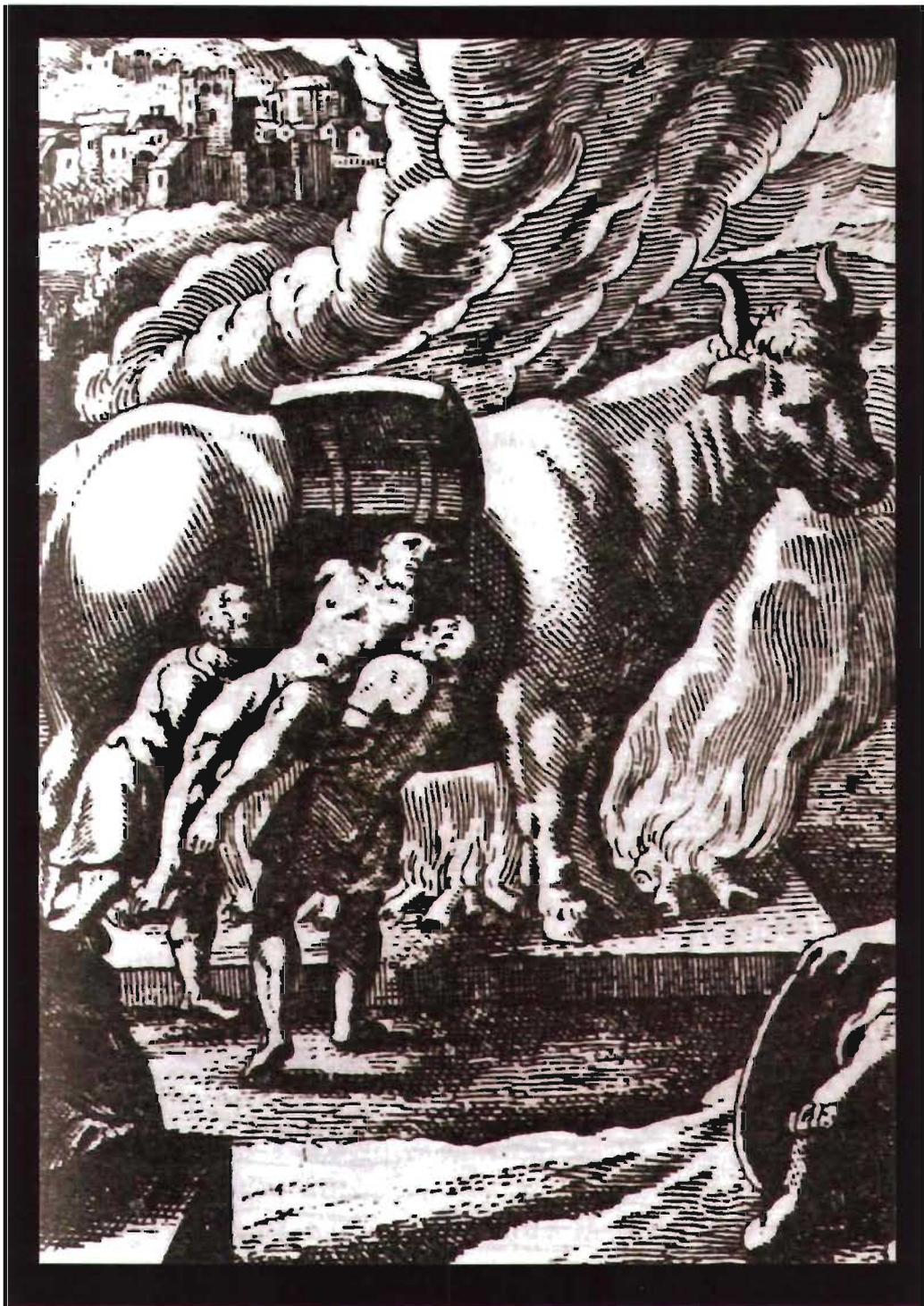
El historiador Torres de Castilla en su *Historia de las persecuciones* narra la experiencia de una víctima del potro inquisitorial:

Me amarraron a una estaca por medio del cuerpo, con los brazos caídos; me ataron las muñecas con una cuerda, y dando vueltas a un manubrio las juntaron una a otra hasta juntarse por la espalda...con tanta violencia, que me desconcertaron los dos hombros y eché mucha sangre por la boca.¡ Tres veces repitieron este tormento!...hicieron esto con tanta violencia que, no sólo me hicieron sufrir horribles males de estómago, sino que descoyuntaron muñecas, codos y hombros.¹¹⁷

En el extremo inferior derecho del Juicio Final bosquiano ubicamos a un grupo de cuatro cuerpos mezcla de desfallecimiento, expiración y muerte, por una parte mutilados y por otra parte enterrados bajo la tierra, el lodo del calvario que El Bosco realiza para estos pecadores condenados a los tormentos más explícitos, nunca antes reunidos

¹¹⁶ Cevallos, Edgar. Op. Cit. pp. 55-57.

¹¹⁷ Cevallos, Edgar. Op. Cit. p. 76.



30 Tortura del toro

todos en un espacio tan estructurado y tan apegado a una representación real de la concepción medieval del infierno. Estos cuerpos, algunos sin cabeza otros restando sólo un brazo, emergiendo de las entrañas del subsuelo como si exhalaran su última esperanza de rescate. Ubicados al pie de un árbol, estos cuatro restos de hombres armonizan la melodiosa orquestación del tortura (imagen 31).

Si elevamos un poco nuestra mirada nos encontramos frente a un frágil tronco sin follaje, y en su lugar ya sólo se cubre de muerte y dolor, vómito y sangre al atravesar con sus largas ramas los cuerpos pálidos de tres condenados (imagen 32). Uno se encuentra bocabajo en la parte inferior del pequeño árbol vomitando su sangre al perforársele alguno de sus órganos, quizás un riñón o si no, un pulmón. El siguiente cuerpo se encuentra a espaldas sobre el primero, boca arriba, tan sólo levanta el brazo derecho como si fuera su último adiós mirando hacia el observador, hacia el público, espectadores incógnitos de su muerte...nosotros. El tercer cuerpo esta colocado verticalmente y de frente a nosotros, tiene su rostro volteado a su lado izquierdo; es el único que usa un casco de soldado, del mismo estilo que el que usan los que son devorados por perros en el infierno del Jardín de las Delicias. Este hombre tiene dos ramas que laceran su piel, atravesando su cuerpo cual filosas lanzas, una en la región pélvica y otra en el muslo izquierdo, saliéndole por un costado.

De la misma forma que a estas tres víctimas se les tortura en este infierno, en la parte central inferior del panel, justo donde comienza a deslavarse el pequeño desnivel de tierra o lodo del lado inferior derecho, sobre un pequeño tronco yace contorsionado un atormentado acechado por tres demonios híbridos, dos que comienzan a cortarle a la mitad su brazo izquierdo y otro que sólo observa desde abajo en el suelo. El arma que utilizan es un gran cuchillo con el cual fácilmente terminarán de mutilar el miembro. A espaldas de uno de los verdugos-reptil, se encuentra otra víctima de arma punzo cortante. Esta vez una especie de lanza ancha que termina su punta en larga daga, es insertada en el tórax del atormentado, el cual se encuentra sentado con las piernas extendidas y las manos juntas, como si estuviera orando (imagen 33). La Europa medieval heredó muchos de los procedimientos de ejecución y tormento romanos. En la España del siglo XIV, durante el Al-Andalus, se desempeñaba el Código de las siete partidas, que

señala como los herejes que no se retractaban a tiempo eran quemados vivos, por orden de la autoridad eclesiástica. A veces se cortaba la lengua a los blasfemos, hasta el grado de que el parlamento francés incluso llegará a votar por cortar la lengua a todos los condenados, sin excepción alguna.

Durante la Edad Media la horca se consideraba una forma de muerte más infamante frente a la decapitación, considerando que esta última, aún después será la propia de hidalgos y clases superiores.

La degollación con cuchillo admitía dos variantes: normalmente se cortaba la cabeza comenzando por la garganta o por el cogote. El manejo de la cabeza también variaba: generalmente se levantaba y se mostraba al público que asistía al acto, pero cuando se le cortaba por infamia se le arrojaba a los pies del cadáver. En Francia la tradición era mediante la espada y en Inglaterra, el hacha. En el caso de la ejecución de Ana Bolena, una de las infortunadas esposas de Enrique VIII de Inglaterra, al preferir la ejecución con espada, y como los verdugos ingleses no sabían manejarla, se mandó a traer un verdugo francés, al ejecutor de Calais, quien tenía fama de ser un as con la espada.

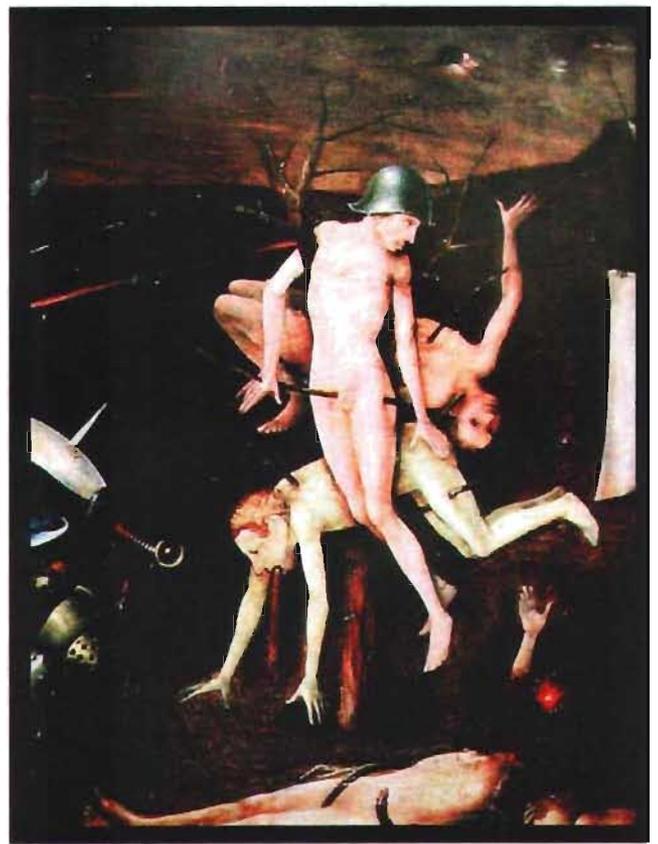
Dos demonios aguerridos irrumpen entre los dos árboles mencionados anteriormente; (imagen 34) el primero porta una especie de armadura con una larga lanza embestida y un escudo. Por cabeza trae un sombrero con cabeza de perro o lobo que devora un pez. El segundo lo acompaña mostrando victorioso sobre una charola la cabeza de un desafortunado mortal condenado a las tinieblas infernales destinado a perder su cuerpo, una cabeza degollada la cual tiene una venda que le cubre los ojos, colocada quizás antes de ser ejecutado. Se puede notar que emana por la herida todavía un chorro de sangre.

Los romanos consideraban que la decapitación aportaba honorabilidad al realizarlo con un hacha o espada. El verdugo romano (*carnifex*), palabra adjudicada también a los hombres crueles y desalmados, o *carnifactor*, *tortor*, derivado de *torqueo* (torcer), solía ser un esclavo especializado en este menester.

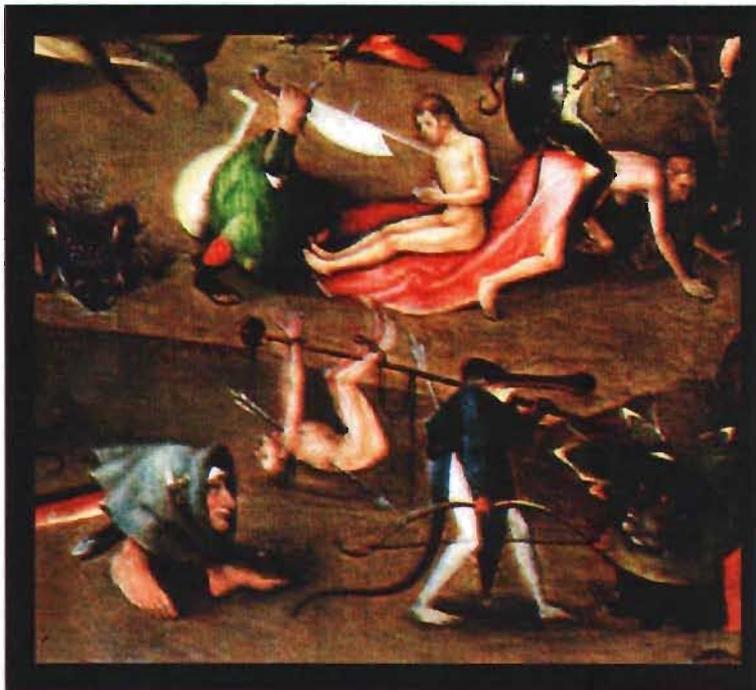
Siguiendo nuestro recorrido por el panel del Juicio Final, hacia la esquina inferior izquierda, bajo la escena antes descrita, dos demonios caminan hacia otros verdugos con un hombre, el es transportado cual animal de caza amarrado a un largo palo con



31 Detalle del panel central, *El Juicio final*



32 Detalle del panel central, *El Juicio final*



33 Dalle del panel central, *El Juicio final*



34 detalle del panel central, *El Juicio final*

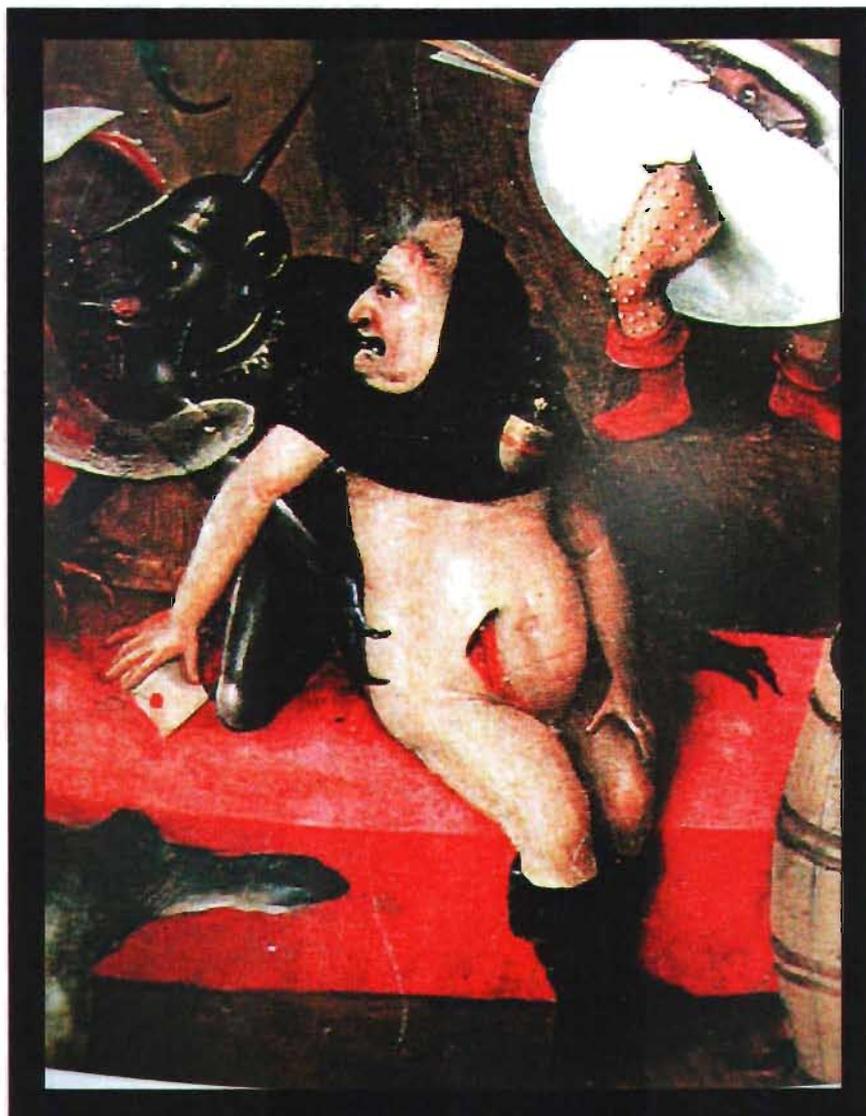
manos y pies atados y dos flechas insertadas que le atraviesan desde la garganta hasta un costado cerca de la cadera; pareciera muerto, sin embargo el fin no existe en este paraje de fuego, humo y pestilencia intrínseca. Pudiera estar bajo el letargo doloroso postortura, dejándose en manos de sus fieles torturadores sin demostrar fuerza alguna (imagen 35).

Hacia la escena contigua, donde un hombre de complexión obesa rodeado de otros demonios, podemos observar el que este hombre, quien también pertenece a la casta de los condenados muestra una herida en su abdomen por donde derrama sangre, y a su lado un barril lleno de alimañas y sapos esconden el cuerpo de otro pecador, hundido hasta el cuello en una mezcla de líquido oscuro y sapos, animales relacionados directamente con la lujuria y el sexo (imagen 36).

En el Infierno del *Juicio Final*, el tormento cumple exactamente su cometido y se expresa, en la mayor parte de las escenas, de manera explícita, realzando la intencionalidad moral del tríptico.



35 Detalle del panel central, *El Juicio final*



36 Detalle del panel central, *El Juicio final*

V.IV Castigo : fantasma entre la realidad y el artificio

Yo soy la herida y el cuchillo,
Soy la bofetada y la mejilla,
Soy los miembros y la rueda,
Soy la víctima y el verdugo.
(Baudelaire, Spleen et idéal
L'Héautontimorouménos)¹¹⁸

El Bosco atrapó al demonio terrestre y supo capturarlo con el dominio total del color y la sombra, vital para elaborar un entorno siniestro y suficientemente tenebroso como para comparar el infierno con la tierra de la Europa del Norte entre el siglo XV y XVI, que antecede al colapso medieval. No dedicó su obra a la búsqueda del volumen ni la proporción, sino mas bien la ofrendó a lo más oscuro y siniestro de su entorno, de su realidad, y al mismo tiempo, a su hipermoralidad y a sus propias alucinaciones, al demonio que todos llevamos dentro. El Juicio final dictamina la salida de Adán y Eva del paraíso.

El enlace de Adán y Eva, unidos por una joven deidad en forma de Jesucristo, la encarnación del Verbo Divino. (Juan 1, 14)¹¹⁹

Es este Dios que condena al resto de su descendencia al pecado carnal que los llevará al terrible destino del tormento eterno en los infiernos, mismo que se extiende en ambos paneles, central y el lateral izquierdo, de los trípticos antes mencionados. Lo que más llama la atención es el realismo con el que representa a sus múltiples personajes-víctimas (cuerpos desnudos de ambos sexos) quienes, cuales animales de presa son irónicamente cazados y torturados por demonios de diversas apariencias, principalmente mezclas de animales considerados en esa época como animales del mal o del demonio: sapos, reptiles, salamandras, ratas, aves de rapiña, peces, monos, etc., mezclados con fisionomías antropomorfas, con miembros humanos y partes de máquinas, que aparentan toda una quimera de monstruos sedientos de dolor y suplicio humano.

¹¹⁸ Bosing, Walter. Op. Cit. P. 107.

¹¹⁹ Bosing, Walter. Op. Cit. p. 57.

Todo un ejército infernal comandado por el pecado que conduce a la vulnerabilidad de los hombres y mujeres que mueren en las garras del Juicio Final, en orden a su delito cometido; La tortura como castigo divino en el infierno del más allá había sido catalogado una y otra vez, sin embargo las condenas coincidían con el origen del pecado.

Vérard , por medio de uno de sus personajes de su obra *Simón el leproso (1)*, leyenda donde Lázaro relata entre sus confidencias tras su resucitación, los suplicios del infierno:

- Para los orgullosos: suplicio de la rueda, que evoca el cambio de fortuna;
- Para los envidiosos: inmersión en un río de agua helada, mientras en el exterior sopla una brisa glacial;
- Para los coléricos: despedazamiento en trozos que son aplastados y soldados unos a otros sobre yunques por los demonios;
- A los perezosos les muerden las serpientes, los traga una bestia halada y los vuelve a escupir, tras de lo cual ellos mismos dan origen a otras serpientes que vuelven a desgarrarlos;
- A los avaros se los sumerge en un metal fundido mientras que Mammón los ensarta;
- Los glotones deben comer sus propios miembros o bien animales inmundos;
- A los lujuriosos les devora el sexo las serpientes y los sapos .¹²⁰

Los tribunales eclesiásticos adquirieron el dominio total de la tortura y su práctica en la Edad Media fue la más descarnada de todos los tiempos.

¹²⁰ G. Minois Op. Cit. p. 271

IV.V El Jardín de la Delicias: paroxismo de una moral terrenal

Insensatez y pecado envuelven la vorágine estructural del tríptico del *Jardín de las Delicias*, lugar indicado para observar el reflejo del contexto religioso medieval, temática que el autor de forma compulsiva expresa y a manera de acertijo encubre significados, abstrae la creación divina transformando organismos zoomorfos en criaturas mutantes llenos de insaciable crueldad visceral demoníaca. El regocijo en el edén, sexualidad y erotismo, placeres prohibidos que encuentran su condena en el más pútrido de los infiernos bajo el yugo terminal: el Juicio Final, tema que estremece las conciencias medievales, y cunde de admiración y morbo a las sociedades de la Europa del norte, especialmente entre los siglos XIV, XV y XVI.

La lectura del tríptico inicia en el panel izquierdo, presentando un peculiar paraíso de apariencia idílica, con peculiares horizontes y una extraordinaria flora y fauna, donde se pueden encontrar desde una jirafa hasta un unicornio y un perro de dos patas. El Bosco no fue reconocido por la técnica miniaturista que muchos flamencos desarrollaron. Sin embargo el manejo minucioso de sus espacios y sus personajes muestra lo contrario.

Los artistas Holandeses tienen muchas características en común donde predominan los estilos locales e individuales, no existía una unidad de la pintura flamenca (Rogelio van der Weyden), sin embargo los pintores holandeses desarrollaron características en común como las interpretaciones expresivas y profundamente los sentidos de la narrativa bíblica (Geertgen tot Sint Jans), quien maneja una visión del hombre y del mundo basada más en la experiencia directa que en las convenciones artísticas.¹²¹

Su virtuosismo recayó en la magia con la que creó inmensas quimeras llenas de formas híbridas y deformes. Considerado como precursor de tendencias simbólicas y surrealistas (anticipándose 500 años al simbolismo y al surrealismo), El Bosco eternizó sus infiernos de manera auténtica e inigualable. Utiliza varios elementos comunes en los paraísos literarios, como el del árbol del bien y del mal y la fuente, sin embargo impregna de una extraña atmósfera al integrar al paisaje del primer plano, justo a la orilla del lago de donde emergen animales ponzoñosos y reptantes, animales poco

¹²¹ Bosing, Walter. Op. Cit. p. 16.

relacionados con el paraíso y la pureza, sino todo lo contrario, animales considerados malignos y demoníacos, tentadoras criaturas relacionadas con los pecados y con los vicios.

Este paraíso desierto de almas afortunadas permanece estático, mientras el dinámico infierno comienza lleno de algarabía de llanto y gemidos, color del fuego y la noche, desbordado de cuerpos sublevadas ante el horror del ocaso y la tortura...!sobrepoblación en los infiernos y ausencia en los paraísos del Bosco!

Así pues, Bosch ha pintado el lugar de torturas y no intenta definir lo que pertenece a la Tierra o al infierno (...).La naturaleza misma, desfigurada, parece ya ser un castigo. ¹²²

La creación de esta gran obra representativa de El Bosco la debemos a la orden del archiduque Felipe II, el Hermoso, quien siendo príncipe, admiraba la destreza y el dominio de los recursos pictóricos de El Bosco y encargó este tríptico en 1504:

a Jeronimus Van Aeken, llamado Bosco, pintor, vecino de Bois-le-Duc (Extraído de documento del Archivo del Norte en Lille) ...A Jeronimus van Eken, dit Bosch, peintre, demourant a Bois.le-Duc, la somme de xxxvi livres, á bon compte sur *ce qu'pourroit estre deu (pour) ung gran tableau de paincture.*¹²³

Este dato confirma la extensión que abarcaba el renombre de este gran pintor quien se diera a conocer más allá de su natal 's-Hertogenbosch.

¹²² C. Linfer. *Jéróm Bosch*. Cercle d'art, Francia, 1988, pag.88.

¹²³ *El jardín de las delicias de El Bosco*. Museo Nacional del Prado, Madrid, pie de página 20.

IV.VI Un infierno sin delicias...

Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et creata sunt: Él lo dijo y todo fue hecho. Él ordenó y todo fue creado. (salmo 33.9)¹²⁴

Texto que El Bosco transcribe en la parte superior de la grisalla del *Jardín de las Delicias* (imagen 38). La lectura del tríptico del Jardín de las Delicias comienza con las paneles laterales cerrados, donde El Bosco recrea en una grisalla posiblemente el inicio de la humanidad después del Diluvio Universal, tomado seguramente como inspiración el grabado de Hartmann Schedel (1493) que aparece en su *Liber Chronicarum*, donde relata una versión sobre la historia del mundo.¹²⁵ Esta obra fue editada en latín y alemán, debido al éxito que alcanzó el libro en toda Europa

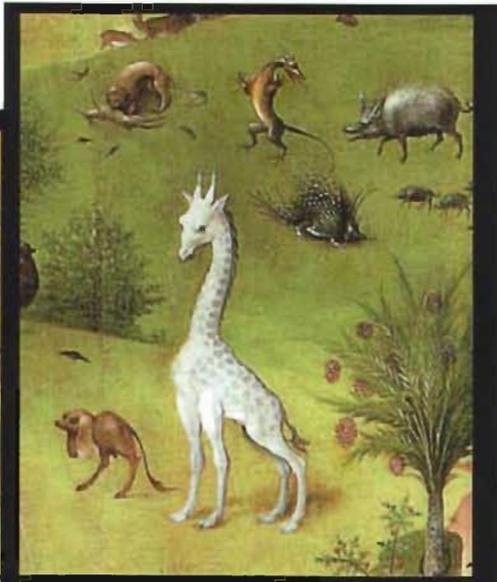
El *Jardín de la Delicias* es, quizás, la obra más reconocida de El Bosco, convertida en icono de la pintura universal. Principalmente por el contenido del panel central, el cual le da significado al título adquirido a través del tiempo. Según registros e investigaciones, se ubica la creación del tríptico antes de la muerte del maestro de s-Hertogebosch -agosto de 1516-, por la madurez y la evolución del estilo del pintor, pero a falta de datos, no se ha podido encontrar una fecha exacta de realización como la del *Juicio Final*. Se cree que fue realizado durante 1505 y 1510. La primera descripción del tríptico fue realizada por Antonio de Beatis durante su viaje a los Países Bajos, al visitar el 30 de julio de 1517 el castillo-palacio de Enrique III de Nassau, en Bruselas, a quien pertenecía el tríptico por encargo.

En el panel izquierdo nos introducimos en un paraje paradisiaco en un primer plano. El Bosco recrea un estanque que alude a la incertidumbre que causan los animales que beben y emergen de este estanquillo: aves de dos cabezas, híbridos de simio y ave, patos con cola de pescado leyendo un pequeño escrito, extrañas aves que devoran violentamente sapos y alimañas (imagen 39).

Este comienzo pudiese sugerir el nacimiento del mal, el surgimiento de lo anti-natura o la gestación del pecado. Mientras se desenvuelve

¹²⁴ Bosing, Walter.

¹²⁵ *El Jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudios técnicos y restauración*, (2000) Museo del Prado, Madrid, p. 51.



37 Unicornio y jirafa en el paraíso



38 Grisalla , paneles cerrados del Jardín de las Delicias



39 paraíso del Jardín de las Delicias



40 Panel central del Jardín de las Delicias

esta siniestra introducción visual al paraíso bosquiano nos encontramos frente a la presentación de Adán y Eva en manos de Dios Padre.

La descripción de torturas en este infierno es una labor más comprometida debido a la carga semiótica de los instrumentos de tortura y la representación de las ejecuciones.

Los paneles del Infierno y del Jardín de las Delicias (Museo del Prado, Madrid) contienen una carga metafórica colmada de un barroquismo visual digna de un creador visionario como el Bosco .

En el *Jardín de las Delicias* encontramos una especie de "espejo" donde el placer y el deseo se reflejan como condena y castigo. La relación causa-efecto es primordial en la lectura de este tríptico. El orden de las escenas es el mismo que el del *Juicio Final*: Paraíso terrenal, *Jardín de las delicias* o pintura del madroño (imagen 40).

(como lo refirió el padre Sigüenza, monje Jerónimo dedicado a realizar una completa descripción de carácter moral y didáctica del cuadro en su libro sobre *La fundación del monasterio del Escorial*, donde recalca la condición "efímera y pasajera" de los placeres de la vida), e Infierno.

La tortura aparece en este "infierno sin delicias" como símbolo y representación. En el infierno "musical" del *Jardín de las Delicias*, nombre adoptado por los instrumentos musicales que aparecen en este panel, es representando junto con los juegos de azar como la superficial y banal conducta de los Hombres (imagen 41)

El primer plano se divide en dos escenas que inician un simbólico inicio. En la esquina inferior izquierda se encuentra un tropel de cuerpos desnudos tras una gran mesa de madera. Una mujer equilibra un enorme dado sobre su cabeza y unas cartas de juego se ubican en el costado izquierdo de la mesa, como si recientemente la mesa y los jugadores hubieran sido sorprendidos en pleno juego y arrasados por la fuerza del castigo infernal por prácticas de banalidad y avaricia. Todo pecado se muestra en torno al significado de su pena o castigo. Un dado que se encuentra sobre la cabeza de una joven mujer tras la mesa confirma la suposición de una posible analogía entre suerte-azar-juego-pecado y condena. Aquí pudiéramos

acceder a la clara lectura del significado del juego como evasión de las responsabilidades morales y religiosas.

En el extremo inferior opuesto, un cerdo que porta una cofia atosiga, con una pluma en la mano, a un condenado, el cual se encuentra sentado y en sus piernas muestra unos papeles o documentos; quizás el exceso de ventas de indulgencias se manifiesta a través de esta escena que El Bosco nos presenta como preámbulo del carnaval metafórico que este infierno representa. Sin embargo, hasta aquí no encontramos ninguna señal explícita de tortura. No es sino hasta en la escena superior derecha, donde un monstruo-demonio-verdugo azul con cabeza de ave, sentado en su trono-escusado, engulle dentro de su pico medio cuerpo de algún condenado, del cual emergen aves negras o cuervos y fuego, provenientes de su ano, como si explotara y liberara esas aves. Este demonio azul se encuentra sentado en una especie de trono-escusado por donde defeca a las víctimas que ha digerido, las cuales caen directo a un pozo; este pozo también sirve de letrina para aquellos que de castigo sólo defecan monedas de oro, condena para aquellos pecadores que osaron de la avaricia y la codicia, principalmente (imagen 42).

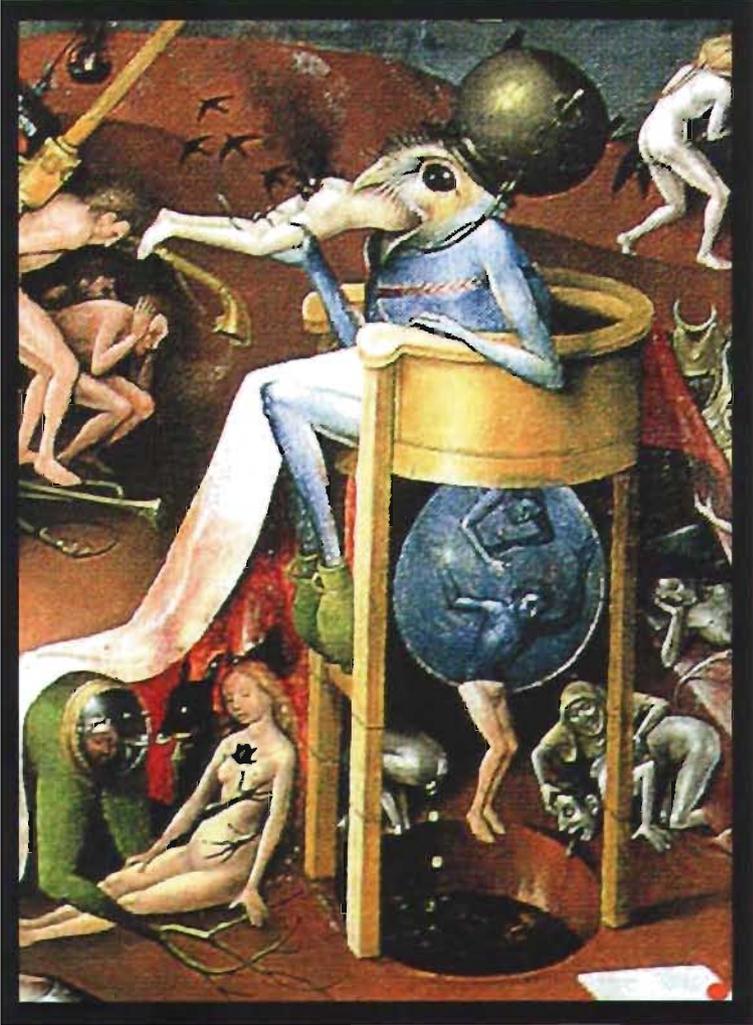
El gran demonio azul, además de coronarse con una enorme olla metálica, porta como vestimenta una larga tela rosa, tan larga que llega al suelo, cubriendo a un demonio con cabeza de trasero en forma de casco de cristal. Él junto con otro demonio-lobo seducen a una victima femenina dejándola bajo el efecto sedado del ensueño, mientras uno de los dos demonios la abraza colocando sus "patas-garras" sobre uno de sus senos. El sapo que aparece en el pecho de esta mujer es símbolo de lujuria y desbocamiento sexual.

En la zona de los instrumentos musicales, la paradoja entre deleite, placer y castigo encuentra su vértice donde convergen transformados en instrumentos pero de tortura. El Bosco transfigura la intención figurativa y representativa de un arpa y una bandolina gigante como objetos de tortura. La crucifixión se manifiesta a través de la enorme arpa. De sus cuerdas pende un cuerpo crucificado de espaldas, desfallecido por el extremo dolor de sus miembros estirados hasta la dislocación (imagen 43). La tortura con cuerdas era una de las mas recurridas por la inquisición:

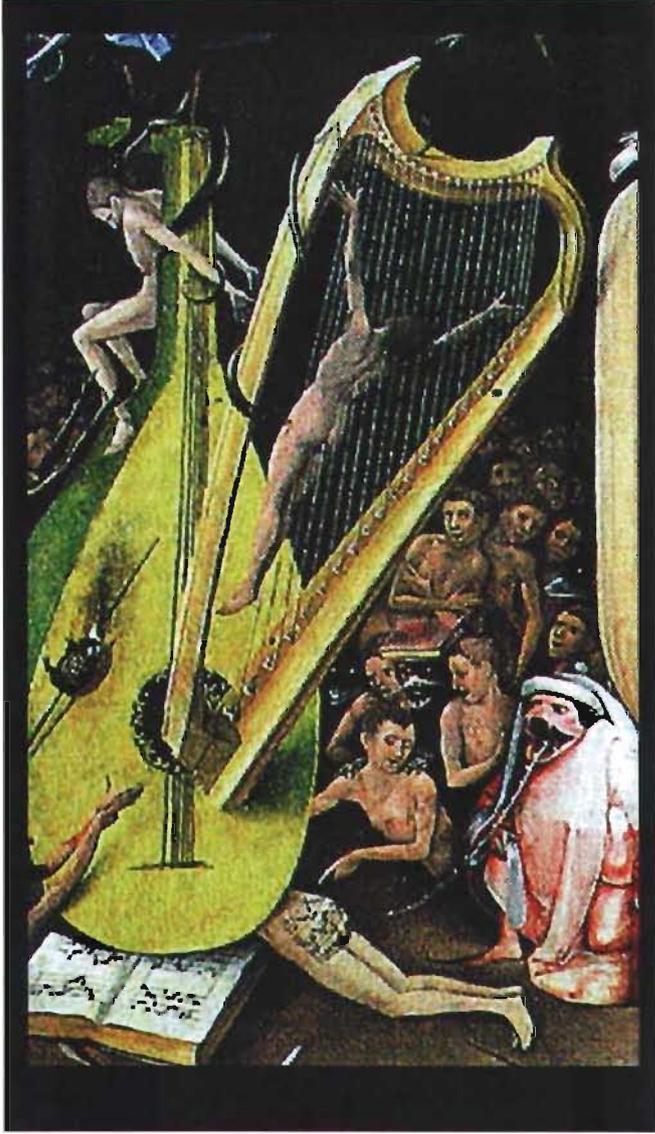
Consistía en una serie de poleas colgadas al techo de la sala de torturas por la que pasaban una cuerda. Al que destinaban al tormento le amarraban las manos con cierto número de



41 Detalle infierno del Jardín de las Delicias



42 Demonio azul



43 crucificado en arpa



44 Tortura del hielo

vueltas...Entonces se le exigía que confesara sus delitos..se le alzaba un metro para colgarle en los pies un peso de 25 kilos. Entonces el verdugo izaba a la víctima tres o cuatro metros, hasta tocar la cabeza de éste con la polea del techo. Luego el verdugo aflojando la cuerda hacía precipitar al condenado, deteniéndolo otra vez de repente, impidiendo su caída: con lo cual todas la coyunturas del reo, así de los brazos como de las piernas, se desgarraban en medio de grandes dolores, separándose unos de los otros miembros, con el peso de los pies, por la suspensión repentina de la caída, estirándose todo el cuerpo con más fuerza y violencia .¹²⁶

Este tormento de origen fenicio, fue practicado en Asia, Egipto, Cartago, antes de su destrucción, en Roma y en Grecia. Considerada en estos dos últimos como la muerte de mayor humillación. Se le reservaba a delincuentes y esclavos. El condenado era duramente azotado con anterioridad a la ejecución. Luego, se le obligaba a cargar la pesada cruz de madera sobre sus hombros hasta el lugar elegido para la ejecución. El arribar al lugar se le desnudaba y se le colocaba sobre la cruz con los brazos abiertos, clavando con enormes clavos sus extremidades en cada madera, en forma de cruz. Los pies se clavaban uno sobre otro sobre la misma madera. Por "compasión " algunas veces se le quebraban los huesos a la víctima con fuertes golpes de mazo para precipitarle la muerte. La muerte en la cruz era una muerte lenta y sufriendo un doloroso tormento.

La tracción de los brazos se trasmitía a los músculos del pecho, provocando el levantamiento de las costillas y ensanchamiento del tórax en forzada posición, a la que no se llegaba a la total expulsión del aire inspirado, cargado de anhídrido carbónico, provocando una lenta asfixia, pero segura. Además, el hecho de pender todo el cuerpo de los brazos, producía insoportables distensiones en las articulaciones de las muñecas, de los codos y de los hombros, que llegaba a la dislocación con los movimientos y sacudidas provocados en el cuerpo del reo.¹²⁷

Las heridas causadas por los clavos eran otra relevante causa del insoportable dolor sufrido en la cruz, causando una horrible agonía al ejecutado.

El clavado de las manos era por debajo de las muñecas, entre cubito y radio. La trayectoria de esta herida alcanzaba forzosamente el nervio mediano, cuyo grueso tronco se lesionaba gravemente al ser seccionado en parte, lo que producía una crispación extensiva de los dedos , además de dolores fulgurantes verdaderamente espantosos que

¹²⁶ Edgar Cevallos. Op. Cit. p. 77.

¹²⁷ Edgar Cevallos. Op. Cit. p. 43.

estallaban en el cerebro. La hemorragia era bastante intensa. Los clavos en los pies desgarraban el área plantar.¹²⁸

En la parte superior media del panel se encuentran los condenados al infierno gélido, que consta de una frágil capa de hielo sobre la cual las víctimas de este tormento son deslizados sobre patines o pequeñas barcas hasta el momento de la ruptura de la delgada superficie, atrapándolos dentro de sus aguas congeladas condenándolos a las temperaturas más bajas, al infierno sin llamas, donde los lamentos se convierten en agujas de hielo (imagen 44) . Sobre esta cruda y escalofriante escena, hacia el costado derecho sobre una plataforma, una manada de seis perros devoran el cuerpo de un hombre en armadura sobre un gran plato rosa, saciando su hambre con las vísceras del pobre soldado (imagen 45).

A lo lejos, hacia el lejano horizonte de este tenebroso calvario, se perciben las siluetas de un poblado en llamas, la tierra arde y estremece sus entrañas en las manos de la elocuente esquizofrenia infernal del *Jardín de las Delicias*. Detrás de las dos orejas gigantes que sostienen entre las dos un enorme cuchillo o navaja, una ejecución múltiple se está llevando a cabo (imagen 46); un patíbulo se ha improvisado para colgar uno a uno de los cuerpos que son traídos a la fuerza por sus centinelas mutantes, mientras otros son arrojados desde la orilla de un cráter lleno de fuego incandescente (imagen 47).

Tras observar este insólito tríptico lleno de fantasía y realidad, luz y oscuridad, grito y silencio no cabe la menor duda que el autor sobrepasó los límites de la composición, elevando sus elementos a un nivel fuera del alcance de sus coetáneos, digno de un precursor dentro de la historia del arte.

¹²⁸ Edgar Cevallos. Op. Cit. p. 44



45 soldado devorado por perros



46 màquina oreja mutiladora



47 horizonte en llamas

Conclusiones

El investigar más sobre los detalles en la obra de Hieronimus Van Aeken Bosch nos introduce dentro de una cosmogonía repleta de un alucinante sentido de la crítica y el análisis. El Bosco creó una atmósfera religiosa donde los cánones establecidos habían rebasado la ironía y la manipulación. Con un sutil tacto y un elaborado discurso visual se encara a la religión, al gobierno y a la humanidad. El Bosco contempla la realidad como muchos de sus coetáneos; no sólo busca primeros planos en un retrato aristocrático, ni pretende desarrollar un manejo perfeccionista en la perspectiva, simplemente invoca a los demonios y se enfrenta responsablemente ante la humanidad colapsada entre el fin y el principio, entre la vida y la muerte, entre el infierno y el paraíso.

Tortura y sufrimiento combinados con unas cuantas dosis de delirio y angustia llevaron a entrelazar hechos reales tan aberrantes como el del tormento sobre el hombre por la mano del hombre. La tortura y el suplicio conforman un pilar trágico en la historia de la raza humana. La visceralidad intrínseca de la tortura y como consecuencia, el causar la muerte, rápida o lentamente , expone la delgada línea fronteriza entre pulsión y raciocinio.

En la representación se deposita toda la carga significativa de la imagen; de la misma manera la tortura encapsula la semiótica de la violencia y el sufrimiento, expuestas en una misma acción, el torturado sufre y el verdugo vierte su agresividad sobre la víctima. La tortura como representación se manifiesta tal cual, explícita y tangible en *El Jardín de Las Delicias* y *El Juicio Final* bosquiano, y se expresa repetidamente sin redundar, ya que su valor de símbolo le permite la mutabilidad en su representación visual. Un sin fin de rostros comparten la misma angustia y desesperación. Víctimas y victimarios comparten un mismo destino: Los infiernos, el calvario, el abismo eterno.

En la obra de El Bosco el factor luz cumple como requisito en ambientación en los infiernos, donde el claro oscuro ejerce la fuerza de profundidad y penumbra. El esplendor que reflejan las escenas en el Edén en el del panel central del *Jardín de las Delicias* se transforma en elemento casi real, integrando naturalmente espacios

y objetos al unirlos, mientras que la oscuridad provocada por el insinuante tenebrismo del *Juicio Final*, acentúa la sensibilidad emotiva que el Bosco manifiesta en la creación de sus ambientes, partiendo de este principio para marcar su antagónico significado.

El periodo comprendido entre los siglos XV y XVI, siglos que atestiguan la realidad del artista y el creador, El Bosco, se registra como un periodo que antecede a una transición religiosa, económica y política en Europa del Norte.

En manos de expertos sobre la bibliografía y obra del Bosco, repetidas veces ha sido relacionado con la práctica de ciertos ritos de sectas paganas o tachado de hereje debido al contenido enigmático y el sentido indescifrable de su obra. Realmente la duda que nos heredan los pocos registros con relación a su producción artística nos convierte en simples observadores de quimeras y fantasías, aunque siempre cabe la opción de interpretarlo como un sueño que ante los ojos del Bosco parecía real, tangible y totalmente describible. La crueldad que se manifestó durante esos años, esclavitud, conquista, exterminio, muerte, enfermedad fue lo suficientemente excesivo como para saturar la inspiración de artistas en diversas disciplinas y diferentes géneros al momento de recrear el suplicio y el tormento en lugares tan paradójicamente irreales como el infierno, aunque todas sus representaciones constan de grandes rasgos que insinúan un estrecho paralelismo con la realidad oscurantista y medieval

Bajo estos términos la tortura se ha ido convirtiendo de una acción en un símbolo. La tortura se ha ejecutado a través de la historia como representación de nuestra desviación instintiva, aislando la conducta de la razón. La representación cubre una necesidad de registro que complementa la historia artística del Hombre.

Esta tesis plantea a manera de analogía el paralelismo intrínseco entre la representación plástica de ciertas torturas, específicamente en la obra más representativa del artista, al cual se le dedica la investigación de ésta tesis, Hieronimus van Aeken Bosch, el Bosco, en los infiernos de sus trípticos *El juicio Final* y *El Jardín de las delicias*, como parte representativa y simbólica, y la práctica real de dichos tormentos (empalamiento, cocción y dislocación de miembros, crucifixión, decapitación, reventado de órganos, etc.).

Se logró identificar y recaudar, con ayuda de una amplia bibliografía, la descripción de todas las torturas que se encuentran en los infiernos de las obras antes mencionadas y la ubicación geográfica y fecha de dónde y cuando se ejecutaban. Todos los datos que en esta tesis se mencionan se basan en textos históricos sobre la Edad Media, específicamente las comprendidos entre el siglo XV y el XVI.

El Bosco provoca una lectura comprometida frente a sus obras, decodificarlas es nuestra labor, cual antropólogo al decodificar un código o un jeroglífico que enlace nuestro pasado, nuestra historia con nuestro aquí y ahora.

Bibliografía

Linfert, Carl, *BOSCH*, Harry Abrams Publishers, Inc., New York.

Bosing, Walter. *El Bosco 1450(?) - 1516: entre el cielo y el infierno*. Taschen, Köln, 1994.

El Jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudios técnicos y restauración, Museo del Prado, Madrid, 2000.

Torviso, Bango, *Bosch: Realidad, Símbolo y fantasía*. Silex, Madrid, 1982.

Baltrusaitis, Jurgis, *La Edad Media fantástica*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

H. Gombrich, Ernst, *Legado de Apeles*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1982.

Bertrand, Jose Antonio, *La Alquimia en el Bosco, Durero y otros pintores del Renacimiento*, SÍMBOLOS, Barcelona, 1989.

Duby, Georges, *Europa en la Edad Media*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986.

Peters, Edward, *La Tortura*, Ed. Alianza, Madrid, 1987.

R. Howard, Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

- A.J. Barnouw, *Breve historia de Holanda*, Ed. Espasa-CALPE ARGENTINA, S.A., Buenos Aires, 1951.
- A.G. Hamman. *El martirio en la antigüedad cristiana*, Ed. Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao, 1998.
- Cevallos, Edgar, *Historia Universal de la Tortura*, Ed. Posada, S.A., México D. F., 1972.
- Mitchel B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, (Traducción de la tesista Ibarí Ortega),
- G. Minois, *Historia de Los Infiernos*, Traducción de Godofredo Gonzáles, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- Henri-Charles, Puech , *Historia de las religiones*, Siglo XXI, España, 1979.
- G. Filoramo, *Historia de las religiones*, Crítica, Barcelona, 2000.
- G. Granieris, F. Spadafora, S. Grofalo, *El pecado en las fuentes cristianas primitivas*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1963.
- Ricardo, García, *La inquisición*, Red Editorial Iberoamericana, S.A., México, 1992.
- Mircea, Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.
- B. Johanes, *Vida y cultura en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Jérôme Bosch*, Editorial Labor, SA., Barcelona, 1973.

Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Editorial Alba, Madrid, España, 2000.

Merback, Mitchell B. *The Thief, the Cross and the Wheel: pain and the spectacle of punishment in medieval an Renaissance Europe*.
University of Chicago, Chicago, 1999.

Agradecimientos

Doy gracias por el amoroso apoyo que he recibido de ustedes para continuar en el camino de la perseverancia:

A toda mi sangre por su amor infinito (Carlos, Josefina, Evelia, Eugenio, Abeyamí y Marsella), mi familia.

Ulises, Eugenio, Santiago, Irene y Fernando, por la orientación fundamental y la paciencia ilimitada, que con tanto cariño, otorgaron a esta tesis.

Bernardo, por la hermosa luz que has traído a mi corazón.